

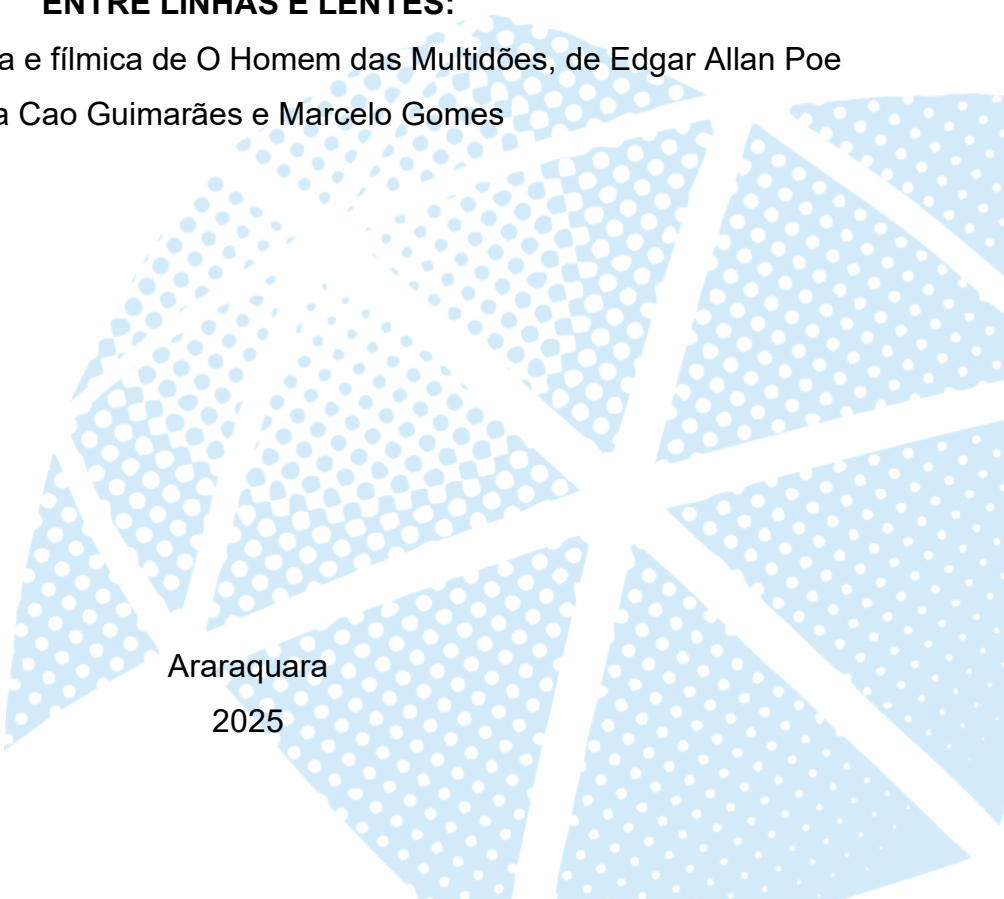
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA – UNESP
Júlio de Mesquita Filho
Faculdade de Ciências e Letras Campus de Araraquara - SP

GUILHERME AUGUSTO BONINI

ENTRE LINHAS E LENTES:

A relação poética literária e fílmica de O Homem das Multidões, de Edgar Allan Poe
a Cao Guimarães e Marcelo Gomes

Araraquara
2025



GUILHERME AUGUSTO BONINI

ENTRE LINHAS E LENTES:

a relação poética literária e fílmica de O Homem das Multidões, de Edgar Allan Poe
a Cao Guimarães e Marcelo Gomes

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Júlio de Mesquita Filho Faculdade de Ciências e Letras Campus de Araraquara - SP, para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Área de Concentração: Relações Intersemióticas

Orientadora: Profa. Dra. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan

Coorientador: Prof. Dr. Brunno Vinicius Gonçalves Vieira

Araraquara

2025

B715e

Bonini, Guilherme Augusto

Entre linhas e lentes: : a relação poética literária e fílmica de O Homem das
Multidões, de Edgar Allan Poe a Cao Guimarães e Marcelo Gomes / Guilherme
Augusto Bonini. -- Araraquara, 2025

204 p. : fotos

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de
Ciências e Letras, Araraquara

Orientadora: Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan

Coorientador: Brunno Vinicius Gonçalves Vieira

1. Adaptação cinematográfica. 2. Transposição literária. 3. Edgar Allan Poe.
4. Cao Guimarães e Marcelo Gomes. 5. Estética fílmica. I. Título.

IMPACTO POTENCIAL DESTA PESQUISA

A pesquisa contribui para os Estudos Literários e para o campo intersemiótico ao propor uma análise inovadora da transposição poética entre o conto *O Homem da Multidão*, de Edgar Allan Poe, e sua recriação cinematográfica por Cao Guimarães e Marcelo Gomes. Seu impacto científico e técnico se dá pelo desenvolvimento de um modelo analítico aplicável a estudos de adaptação e estética fílmica. Cultural e socialmente, fortalece a valorização do cinema brasileiro contemporâneo e amplia a compreensão crítica das relações entre literatura, imagem e subjetividade no contexto urbano. A pesquisa promove a internacionalização ao articular um clássico da literatura mundial com a produção cinematográfica brasileira, ao mesmo tempo em que reforça a inserção local e nacional ao reconhecer a importância do audiovisual como patrimônio cultural. Contribui ainda para uma educação estética mais sensível e interdisciplinar, estimulando práticas culturais sustentáveis e a formação de pensamento crítico.

POTENTIAL IMPACT OF THIS RESEARCH

This research contributes to Literary Studies and intersemiotic analysis by offering an innovative reading of the poetic transposition between Edgar Allan Poe's *The Man of the Crowd* and its cinematic reinterpretation by Cao Guimarães and Marcelo Gomes. Its scientific and technical impact lies in the development of an analytical model applicable to studies of adaptation and film aesthetics. Culturally and socially, it reinforces the value of contemporary Brazilian cinema and expands critical understanding of the relationship between literature, visual language, and urban subjectivity. The project promotes internationalization by linking a major figure of world literature with contemporary Brazilian film production, while also strengthening local and national engagement with audiovisual culture. It further contributes to aesthetic education by encouraging interdisciplinary approaches, cultural sustainability, and critical thinking.

GUILHERME AUGUSTO BONINI

ENTRE LINHAS E LENTES:

a relação poética literária e fílmica de O Homem das Multidões, de Edgar Allan Poe
a Cao Guimarães e Marcelo Gomes

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Júlio de Mesquita Filho
Faculdade de Ciências e Letras Campus de Araraquara - SP, para obtenção do título
de Doutor em Estudos Literários.

Área de Concentração: Relações Intersemióticas

Data da defesa: 28/07/2025

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan
UNESP - Júlio de Mesquita Filho Faculdade de Ciências e Letras Campus de
Araraquara - SP

Profa. Dra. Josette Maria Alvez de Souza Monzani
Departamento de Artes e Comunicação UFSCar

Profa. Dra. Cyntia Gomes Calhado
Departamento de Cinema e Audiovisual ESPN

Prof. Dr. Pablo Souza de Villavicencio
Departamento de Cinema e Audiovisual UNILA

Profa. Dra. Cristiane Passafaro Guzzi

Ao meu filho Liam, roteiro eterno de um filme sem fim.
Por me ensinar a transcender no cinema da vida.

AGRADECIMENTOS

Meu mais sincero e profundo obrigado.

À força invisível e divina que me acompanha desde os primeiros passos, nos momentos em que decidi atravessar o vasto e incerto caminho do cinema. A cada desafio, encontrei não apenas a persistência como ferramenta, mas também o privilégio de contar com o apoio incondicional de familiares, amigos, professores e mestres. Cada palavra, gesto, imagem e som partilhado ao longo da jornada foi fundamental para me moldar — pessoal e criativamente.

À minha mãe, Eliana — “mama” —, fonte inesgotável de coragem e sabedoria. Sua luta cotidiana, seja no ofício da psicologia ou na força silenciosa da vida em família, me ensina diariamente sobre a importância de olhar o outro com empatia e respeito. Nossos diálogos profundos sobre a existência continuam a ecoar em cada projeto que realizo. Você é meu alicerce de humanidade.

Ao meu pai, “Dudão”, por me apresentar ao cinema como quem apresenta um filho ao mundo. Aos oito anos, ao me permitir, em 35mm, fotografar minha primeira narrativa (sem título), você me concedeu o gesto fundador de minha trajetória como cineasta. Essa cena, ainda viva em mim, jamais sairá do rolo da memória.

À minha irmã Bili, com quem compartilho amor e cumplicidade na sétima arte. Mesmo médica, entrega-se com paixão à atuação e empresta sua presença com ternura aos meus projetos.

À minha irmã Yamê, que cresceu diante das lentes, mas que hoje, como médica, segue dividindo comigo seu olhar de cuidado, equilíbrio e saúde — tanto física quanto emocional.

À minha esposa Ana, mulher de coração firme e mãos generosas, que cuida da vida como cuida dos animais: com amor e entrega. Ao seu lado, encontrei meu mais precioso presente: Liam. Nosso filho, sonho revelado em nome e luz. A você, Ana, minha gratidão por cada gesto, paciência e parceria neste trajeto de descobertas e afetos.

Aos mestres e mestras que marcaram minha caminhada acadêmica, minha gratidão é tão vasta quanto as imagens que me habitam.

À querida Profa. Dra. Eduarda Escila Ferreira Lopes Monteiro (“Du”), que me acompanha desde a graduação. Sua presença cotidiana, generosa e inspiradora transcende os limites da sala de aula. Você é um exemplo raro de compromisso com o ensino e com o outro.

À amada mestre e “mãe” Profa. Dra. Josette Maria Alves de Souza Monzani (“Jo”), que me acolheu no mestrado com afeto e luz. Foi por você que mergulhei profundamente na criação cinematográfica e na literatura, e, graças a esse impulso, encontrei uma das parcerias mais especiais da minha vida.

À inesquecível e incrível Profa. Dra. Cristiane Passafaro Guzzi (“Cris”), produtora executiva, eterna parceira e amiga cinematográfica. Você me ensinou a mágica conexão entre a literatura e o cinema, e foi quem me apresentou à magistral orientadora que tornou este estudo possível: a grandiosa Profa. Dra. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan (“Ude”). Sua orientação precisa, paciente e apaixonada me guiou como uma trilha segura no campo delicado da teoria e da criação.

Ao Prof. Dr. Brunno Vinicius Gonçalves Vieira, coorientador generoso e sensível, minha sincera admiração. Sua escuta atenta e sua visão aguçada me abriram novas perspectivas de criação e tradução, que levarei para sempre como norte em minha prática de cineasta.

Ao Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan, minha gratidão pelas aulas memoráveis que me conduziram ao universo literário de Edgar Allan Poe e às interseções possíveis entre palavra e imagem.

Ao Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares, minha sincera gratidão por aceitar integrar esta banca, cuja contribuição é profundamente significativa e enriquecedora para o amadurecimento deste trabalho.

Aos membros da banca que acolheram com generosidade e escuta esta pesquisa, minha gratidão estendida:

À Profa. Dra. Cyntia Gomes Calhado, cuja sensibilidade estética na direção de fotografia é, para mim, uma poesia viva. Nosso vínculo ultrapassa os limites da amizade — é imagem partilhada em forma de afeto.

Ao Prof. Dr. Pablo Souza de Villavicencio, cuja trajetória no cinema experimental e na estética da sensação ecoa nos encontros e trocas desde nossa formação na especialização em Criação de Imagem e Som. Um companheiro de tela e pensamento.

E, por fim, ao artista que inspirou este trabalho: Cao Guimarães. Reverenciar sua obra é reverenciar o gesto poético no cinema. Sua generosidade em compartilhar comigo o roteiro oficial de O Homem das Multidões — documento inédito até então — permitiu que esta pesquisa não apenas se aprofundasse, mas também se tornasse, ela mesma, uma forma de homenagem a quem tanto admiro e me inspira na realização cinematográfica.

A todos, minha eterna gratidão.

“Através das palavras, a literatura descreve um acontecimento, um mundo interior, uma realidade externa que o autor deseja reproduzir. O cinema utiliza-se dos materiais oferecidos pela própria natureza, pela passagem do tempo, manifestos dentro do espaço que observamos ao nosso redor e no qual vivemos” (Andrei Tarkovski, 1998, p. 212).

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo investigar o processo de transposição da escrita literária para a linguagem cinematográfica no cinema de Cao Guimarães, analisando o efeito de sentido no discurso fílmico. O problema de pesquisa consiste em compreender o discurso fílmico através das relações de sentido entre a literatura clássica e o cinema contemporâneo, por meio do processo de tradução, visando ampliar os significados na composição estética. A hipótese central sugere que o discurso fílmico mobiliza sentidos no espectador por meio da leitura da composição estética em sua forma e estilo, proporcionando uma compreensão mais profunda de sua significação narrativa e estabelecendo relações simbólicas que enriquecem a experiência sensorial da obra. O corpus da pesquisa é composto por obras ficcionais traduzidas para a língua portuguesa, nomeadamente o conto *O Homem da Multidão* (1840), de Edgar Allan Poe, e a produção cinematográfica brasileira *O Homem das Multidões* (2013), codirigida por Marcelo Gomes. A abordagem analítica inicia-se com a observação dos códigos narrativos da obra literária, com o objetivo de examinar os traços criativos do escritor e compreender seus aspectos de efeito narrativo. Em seguida, discute-se o processo de transposição, considerando a tradução como um processo de recriação. Na sequência, analisa-se a tradução em forma de roteiro, examinando o desenvolvimento narrativo cinematográfico para investigar a tradução inicial dos diretores, compreendendo a inventividade técnica e os efeitos narrativos alcançados, e propondo um paradigma estrutural no objeto investigado. Posteriormente, discute-se o sentido fílmico, considerando sua realização como forma e estilo no processo criativo da tradução dos diretores. Na sequência, examina-se a obra fílmica como um todo, buscando formular o paradigma narrativo observado, com a intenção de esclarecer as diferenciações existentes entre as traduções literária e cinematográfica. Por fim, reflete-se sobre o sentido poético do projeto fílmico, a partir da estética construída pelos cineastas, compreendendo um discurso de significação que vai além do conteúdo formal e semântico. A relevância desta pesquisa reside em contribuir para os estudos analíticos discursivos que relacionam a tradução entre os campos da literatura e do cinema.

Palavras-chave: Adaptação cinematográfica; Transposição literária; Edgar Allan Poe; Cao Guimarães e Marcelo Gomes; Estética fílmica.

ABSTRACT

This research aims to investigate the process of transposing literary writing into cinematic language in the films of Cao Guimarães, analyzing the effect of meaning in film discourse. The research problem consists of understanding film discourse through the relationships of meaning between classical literature and contemporary cinema, via the translation process, with the goal of expanding the meanings in aesthetic composition. The central hypothesis suggests that film discourse mobilizes meanings in the viewer through the reading of aesthetic composition in its form and style, providing a deeper understanding of its narrative significance and establishing symbolic relationships that enrich the sensory experience of the work. The research corpus is composed of fictional works translated into Portuguese, namely the short story *The Man of the Crowd* (1840) by Edgar Allan Poe, and the Brazilian film production *The Man of the Crowd* (2013), co-directed by Marcelo Gomes. The analytical approach begins by observing the narrative codes of the literary work, with the aim of examining the writer's creative traits and understanding their aspects of narrative effect. Next, the process of transposition is discussed, considering translation as a process of recreation. Subsequently, the translation in the form of a screenplay is analyzed, examining the development of cinematic narrative to investigate the directors' initial translation, understanding the technical inventiveness and narrative effects achieved, and proposing a structural paradigm in the investigated object. Later, the filmic sense is discussed, considering its realization as form and style in the directors' creative translation process. Following this, the filmic work is examined, seeking to formulate the observed narrative paradigm, with the intention of clarifying the existing differences between literary and cinematic translations. Finally, the poetic sense of the film project is reflected upon, from the aesthetic constructed by the filmmakers, understanding a discourse of meaning that goes beyond formal and semantic content. The relevance of this research lies in contributing to analytical discursive studies that relate translation between the fields of literature and cinema.

Keywords: Cinematic Adaptation; Literary Transposition; Edgar Allan Poe; Cao Guimarães and Marcelo Gomes; Film Aesthetics.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – “ <i>The man of the crowd</i> ” (Poe, 1840, pp. 267-270)	69
Figura 2 – Paradigma do roteiro de Syd Field (FIELD 1995, p. 108)	99
Figura 3 – Página 1 do roteiro oficial de O Homem das Multidões, escrito por Cao Guimarães e Marcelo Gomes em 2012. O roteiro foi cedido pelo próprio diretor Cao Guimarães para os fins deste estudo	103
Figura 4 – Página 2 do roteiro oficial de O Homem das Multidões, escrito por Cao Guimarães e Marcelo Gomes em 2012	105
Figura 5 – Página 3 do roteiro oficial de O Homem das Multidões, escrito por Cao Guimarães e Marcelo Gomes em 2012	106
Figura 6 – Página 4 do roteiro oficial de O Homem das Multidões, escrito por Cao Guimarães e Marcelo Gomes em 2012	107
Figura 7 – Página 5 do roteiro oficial de O Homem das Multidões, escrito por Cao Guimarães e Marcelo Gomes em 2012	108
Figura 8 – Página 8 do roteiro oficial de O Homem das Multidões, escrito por Cao Guimarães e Marcelo Gomes em 2012	108
Figura 9 – Página 8 do roteiro oficial de O Homem das Multidões, escrito por Cao Guimarães e Marcelo Gomes em 2012	109
Figura 10 – Página 9 do roteiro oficial de O Homem das Multidões, escrito por Cao Guimarães e Marcelo Gomes em 2012	110
Figura 11 – Página 10 do roteiro oficial de O Homem das Multidões, escrito por Cao Guimarães e Marcelo Gomes em 2012	111
Figura 12 – Página 10 do roteiro oficial de O Homem das Multidões, escrito por Cao Guimarães e Marcelo Gomes em 2012	111
Figura 13 – Página 14 do roteiro oficial de O Homem das Multidões, escrito por Cao Guimarães e Marcelo Gomes em 2012	112
Figura 14 – Página 16 do roteiro oficial de O Homem das Multidões, escrito por Cao Guimarães e Marcelo Gomes em 2012	113
Figura 15 – Página 27 do roteiro oficial de O Homem das Multidões, escrito por Cao Guimarães e Marcelo Gomes em 2012	116
Figura 16 – Página 27 do roteiro oficial de O Homem das Multidões, escrito por Cao Guimarães e Marcelo Gomes em 2012	117
Figura 17 – Página 31 do roteiro oficial de O Homem das Multidões, escrito	118

por Cao Guimarães e Marcelo Gomes em 2012

Figura 18 – Página 36 do roteiro oficial de O Homem das Multidões, escrito por Cao Guimarães e Marcelo Gomes em 2012	119
Figura 19 – Página 37 do roteiro oficial de O Homem das Multidões, escrito por Cao Guimarães e Marcelo Gomes em 2012	120
Figura 20 – Paradigma baseado na estrutura de três atos de Syd Field do roteiro oficial de O Homem das Multidões, escrito por Cao Guimarães e Marcelo Gomes em 2012. Criação própria	122
Figura 21 – Título gráfico do filme	146
Figura 22 – Plano do filme: 01	148
Figura 23 – Plano do filme: 01	149
Figura 24 – Plano do filme: 02	150
Figura 25 – Plano do filme: 03	151
Figura 26 – Plano do filme: 04	153
Figura 27 – Plano do filme: 05	154
Figura 28 – Plano do filme: 10	156
Figura 29 – Plano do filme: 12	156
Figura 30 – Plano do filme: 22	159
Figura 31 – Plano do filme: 26	161
Figura 32 – Plano do filme: 51	163
Figura 33 – Plano do filme: 58	163
Figura 34 – Plano do filme: 82	165
Figura 35 – Plano do filme: 83	166
Figura 36 – Plano do filme: 93	167

Figura 37 – Plano do filme: 97	168
Figura 38 – Plano do filme: 111	171
Figura 39 – Plano do filme: 120/121	172
Figura 40 – Plano do filme: 135/136/137	175
Figura 41 – Plano do filme: 138/140/142	175
Figura 42 – Plano do filme: 143/146/147	176
Figura 43 – Paradigma baseado na estrutura de três atos de Syd Field do filme O Homem das Multidões de Cao Guimarães e Marcelo Gomes. Criação própria	178

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	15
2	DA PALAVRA À IMAGEM: AFINIDADES ENTRE CAO GUIMARÃES E MARCELO GOMES E EDGAR ALLAN POE	20
2.1	AFINIDADES CINEMATOGRAFICAS E LITERÁRIAS	27
2.2	AFINIDADES FÍLMICAS DE CAO GUIMARÃES	46
2.2.1	A Trilogia da solidão.....	48
2.2.2	A Alma do osso	58
2.2.3	Andarilho	61
2.2.4	O Homem das multidões	64
2.3	AFINIDADES LITERÁRIAS DE EDGAR ALLAN POE	68
2.3.1	Apontamentos analíticos de O Homem da Multidão.....	76
3	TRANSPOSIÇÃO FÍLMICA: A CRIAÇÃO DO ROTEIRO DE O HOMEM DAS MULTIDÕES.....	89
3.1	A TRADUÇÃO COMO FORMA DE CRIAÇÃO	89
3.1.1	Um olhar à forma do roteiro	98
3.2	A TRANSPOSIÇÃO CRIATIVA DA LITERATURA PARA O ROTEIRO DE <i>O HOMEM DAS MULTIDÕES</i>	101
4	O SENTIDO FÍLMICO: UMA ANÁLISE SEMIÓTICA DA FORMA E O ESTILO EM <i>O HOMEM DAS MULTIDÕES</i>.....	123
4.1	A TRANSCRIÇÃO COMO FORMA E ESTILO FÍLMICO	125
4.1.1	A direção analógica ao sentido fílmico	138
4.2	O DISCURSO FÍLMICO EM <i>O HOMEM DAS MULTIDÕES</i>	142
4.2.1	Um olhar analítico de <i>O Homem das Multidões</i>	145
4.2.2	Um olhar ao sujeito de <i>O Homem das Multidões</i>	179
5	CONCLUSÃO	191
	REFERÊNCIAS.....	198
	BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	202
	FILMOGRAFIA DE LONGAS-METRAGENS DE CAO GUIMARÃES	204

1 INTRODUÇÃO

A relação entre literatura e cinema tem sido um campo fértil de investigação e criação artística, em que as fronteiras entre essas duas formas de expressão cultural muitas vezes se tornam difusas. Desde os primórdios do cinema, transposições literárias têm sido uma fonte inesgotável de inspiração para cineastas, enquanto os escritores frequentemente se voltam para o cinema como uma ferramenta narrativa para expandir suas histórias. Essa relação simbiótica entre literatura e cinema não apenas enriquece ambas as formas de arte, mas também desafia as convenções estabelecidas, ampliando os horizontes da narrativa e da imaginação.

Ao longo das últimas décadas, o cinema tem sido constantemente enriquecido pela riqueza narrativa e temática encontrada na literatura, os cineastas têm sido atraídos pela oportunidade de dar vida às páginas dos grandes romances e contos através da tela prateada. No entanto, essa transposição não é uma tarefa simples, replicar as palavras escritas em imagens em movimento. Ao contrário, é um processo complexo que envolve uma série de decisões criativas e interpretativas por parte dos cineastas, um questionamento que propõe pensar como a história deve ser contada, quais códigos deverão ser utilizados de maneira a envolver o público numa experiência fílmica sensorial.

Essa reflexão nos leva aos principais pontos de interesse que movem nossa investigação: pensarmos no discurso fílmico de uma obra, no seu processo de transposição à formação estética cinematográfica, através da experiência visual e sonora que se propõe ao sujeito observador pela criatividade de seu realizador. Em suas abordagens sobre a *impressão de realidade*, o crítico e teórico do cinema Christian Metz (2006) ressalta que a experiência diante do filme desencadeia no espectador um processo perceptivo e afetivo, pois existe um modo fílmico que desempenha uma proximidade, um fenômeno de sentido às consequências estéticas cujos fundamentos são sobretudo psicológicos.

Sei que percebo que os meus órgãos dos sentidos são fisicamente atingidos, que não estou a fantasmear, que a quarta parede da sala (o *écran*) é realmente diferente das outras três, que a sua frente há um projetor (não sou eu que projeto, portanto, ou pelo menos não sou eu sozinho) – e sei igualmente que sou eu que percebe tudo isso, que esse material percebido-imaginário vem depor-se em mim como sobre um segundo *écran*, que é em mim que ele vem agrupar-se e organizar-se numa contiguidade e que eu próprio sou, portanto,

o lugar em que este imaginário realmente percebido acede ao simbólico instaurando-se como significante de um certo tipo de atividade social institucionalizada, dita 'cinema' (Metz, 1980, p. 58).

Continuando nessa direção, seguimos o pensamento do crítico e teórico francês Jean Mitry que diz: “projetada sobre uma tela, a imagem se oferece ‘como objeto’” (Mitry, 1984, p. 69). Dessa forma, o nosso objetivo centra-se em um estudo estético-analítico fílmico, a fim de investigar os recursos técnico-estilísticos empregados em *O Homem das Multidões* de 2013, dos diretores brasileiros Cao Guimarães e Marcelo Gomes, para compreender a construção narrativa como uma ferramenta discursiva, que tem como embasamento a literatura clássica de Edgar Allan Poe, *O Homem da Multidão*, de 1840, cuja transposição em sua criação estética potencializa o sentido fílmico da obra, aos olhos do sujeito observador e que o afeta psiquicamente.

O pensar sobre o processo de construção narrativa de uma obra cinematográfica faz-se presente nas discussões de vários teóricos do cinema. Em *A experiência do cinema*, Ismail Xavier (2003) faz uma antologia reunindo artigos de diversos pensadores sobre a sétima arte. Para nosso propósito, um dos assuntos pertinentes a nosso estudo refere-se à percepção, pois partimos da experiência do olhar do observador, que segundo Hugo Munsterberg:

Devemos acompanhar as cenas que vemos com a cabeça cheia de ideias. Elas devem ter significado, receber subsídios da imaginação, despertar vestígios de experiências anteriores, mobilizar sentimentos e emoções, ativar a sugestibilidade, gerar ideias e pensamentos, aliar-se mentalmente à continuidade da trama e conduzir permanentemente a atenção para um elemento importante e essencial - a ação (Xavier, 2003, p. 27).

O psicólogo alemão aponta que *a atenção* é uma das funções internas do ser, que cria significado com o mundo exterior, ela seleciona o que é significativo e relevante e faz com que “o caos das impressões que nos cercam se organize em um verdadeiro cosmos de experiências” (Xavier, 2003, p. 28). Segundo o autor, existem dois tipos de atenção, a voluntária, que diz respeito a uma ideia pré-concebida de onde queremos colocar um determinado foco de atenção, e a involuntária, que é advinda de instintos naturais, imposta por reações através da percepção. Ao observador, a vida é uma conciliação entre essas duas aspirações, a imposição visual,

que nos desperta a atenção, ordena e dá ritmo à multiplicidade de impressões, organizando-as em benefício da mente.

No caso do cinema, a disposição formal das imagens sucessivas pode controlar a atenção e, para Munsterberg, a experiência do espectador não se limita às sensações que chegam aos olhos e ouvidos, pois o observador pode fascinar-se pela ação dramática e uma fonte ideológica responsável pela consciência organizacional de um discurso narrativo é a memória, pois “atua evocando na mente do espectador coisas que dão sentido pleno e situam melhor cada cena, cada palavra, cada movimento” (Xavier, 2003, p. 37).

Podemos dizer que, ao se observar uma obra, a memória auxilia no lembrar das situações vistas anteriormente e elucida os novos acontecimentos, contribuindo no desenvolvendo inteligível por uma relação de continuidade da ação que é percebida; quando existe uma interrupção durante o curso daquele processo, Munsterberg diz que a função mental é de expectativa ou, quando está subordinada aos sentimentos, diz respeito à imaginação.

Em resumo, o cinema pode agir de forma análoga à imaginação: ele possui a mobilidade das ideias, que não estão subordinadas às exigências concretas dos acontecimentos externos, mas às leis psicológicas da associação de ideias. Dentro da mente, o passado e o futuro se entrelaçam com o presente. O cinema, ao invés de obedecer às leis do mundo exterior, obedece às da mente (Xavier, 2003, p. 38).

Para o autor, o papel da memória e da imaginação, no cinema, pode ser rico e significativo, pois a tela pode refletir não apenas o produto das lembranças ou mesmo da imaginação, mas a própria mente dos personagens. Segundo ele, “a técnica cinematográfica introduziu com sucesso uma forma especial para esse tipo de visualização” (Xavier, 2003, p. 38).

O cinema tem se estabelecido, desde seu surgimento, como uma arte dinâmica, cuja narrativa transcende as barreiras do tempo e do espaço. Georges Sadoul (1963, p. 20) em *História do cinema mundial*, considera o curta “O Regador Regado” dirigido pelos irmãos franceses Louis e Auguste Lumière, exibido em 28 de dezembro de 1895, em Paris, França, um dos primeiros filmes a contar uma história. A proposta criativa dos diretores era colocar a câmera frente a algo e filmar até terminar o rolo. A proposta se tornou tediante em retratar o lugar comum, até

começarem a inventar histórias de natureza mais complexa e passarem a investigar possíveis formas de manipulação do cinema. Com “Viagem à Lua” de 1902, dirigido por George Méliès, o artista propôs uma transposição ficcional “baseada livremente na literatura de Júlio Verne e H.G. Wells, o filme marcou um início de desenvolvimento de linguagem e estudos em variadas linhas narrativas do cinema.

Esta interseção entre literatura e cinema tem sido cada vez mais explorada, revelando uma riqueza de possibilidades criativas e analíticas. Como um acadêmico com profundo interesse tanto na literatura quanto no cinema, é fascinante observar como a narrativa cinematográfica não apenas adapta obras literárias para o grande ecrã, mas também enriquece a compreensão que temos delas.

O pesquisador Randal Johnson (1982), em seu estudo sobre a adaptação de obras literárias para o cinema, discute o processo pelo qual um texto literário é transformado em um filme, destacando que, ao realizar essa transposição, o cineasta parte de um modelo preexistente. Conforme aponta Johnson (1982, p. 10), ao traduzir um texto literário, seja ele popular ou não, o filme surge como resultado de um processo criativo que requer a adaptação do modelo estabelecido, mantendo-se, contudo, dentro do espaço semântico geral delineado pela obra original. Nessa perspectiva, o tradutor cinematográfico é desafiado a encontrar um equilíbrio entre fidelidade ao texto original e a liberdade criativa necessária para a linguagem cinematográfica. Johnson observa que as inevitáveis divergências entre a obra cinematográfica e sua fonte literária não apenas são inevitáveis, mas também essenciais para que a adaptação adquira uma significância autônoma, distinta da obra original.

Esse indicativo nos impele a refletir sobre a transposição criativa de uma obra literária para a cinematográfica, analisando as inter-relações dos elementos que transformam a palavra escrita em códigos cinematográficos, em ricos significados no seu conteúdo semântico. A presente tese argumenta que o cineasta inova na linguagem visual através de uma estética sensorial criativa, traduzindo em imagem elementos da literatura que produzem um efeito similar ao que o autor literário propõe por meio das palavras. Assim, o objetivo desta pesquisa é explorar as relações entre a literatura e o cinema, e como essas relações contribuem para ampliar as significações da composição estética no discurso fílmico. Dessa forma, buscamos

contribuir para o crescente campo de estudos sobre a tradução literária em cinematográfica, expandindo nosso entendimento sobre a interseção entre duas formas de arte tão poderosas e influentes.

Nosso percurso se inicia no Capítulo 1, em que abordaremos as articulações entre a literatura e o cinema, considerando a aproximação entre a linguagem literária e cinematográfica e, a partir do nosso corpus, observar possíveis afinidades entre os realizadores contemporâneos brasileiros e o escritor clássico norte-americano. Em seguida, exploraremos o projeto poético do diretor Cao Guimarães e seus processos de realização, identificando nosso objeto de estudo. Na sequência, examinaremos os traços criativos do escritor Edgar Allan Poe, para posteriormente realizarmos uma leitura analítica do conto, compreendendo seus aspectos de efeito narrativo. No Capítulo 2, discutiremos o processo de transposição, considerando a tradução como um processo de recriação. Em seguida, discutiremos a tradução como forma de roteiro, analisando o desenvolvimento de sua estrutura narrativa. Posteriormente, investigaremos a tradução do roteiro de Cao Guimarães e Marcelo Gomes, analisando a inventividade técnica e os efeitos narrativos alcançados, propondo ainda um paradigma estrutural de narração a partir de nossa percepção investigativa. No Capítulo 3, discutiremos o sentido fílmico, considerando sua realização como forma e estilo em seu processo de tradução. Em seguida, examinaremos esses aspectos analisando a obra fílmica como um todo, a partir de segmentos específicos nos atos de sua estruturação, propondo também a criação de um paradigma narrativo do filme para, comparativamente, entendermos a diferença entre as traduções. Por último, em nossas considerações finais, refletiremos sobre o projeto poético dos diretores, discutindo os processos de tradução entre roteiro e filme, para além de seu conteúdo formal e semântico, através de nosso olhar significativo e desejante.

2 Da palavra à imagem: Afinidades entre Cao Guimarães e Marcelo Gomes e Edgar Allan Poe

A transposição da palavra à imagem tem sido um empreendimento fascinante e desafiador ao longo da história da arte, especialmente no diálogo entre literatura e cinema. Esta interação complexa entre os dois meios de expressão oferece um terreno fértil para investigar as múltiplas camadas de significado, técnica e influência que permeiam as obras a interação complexa resultantes. No contexto desta pesquisa, concentramo-nos em explorar as afinidades artísticas entre três figuras distintas: Cao Guimarães, Marcelo Gomes e Edgar Allan Poe.

Cao Guimarães é um cineasta brasileiro contemporâneo e artista plástico que se destaca por sua abordagem poética e experimental no meio cinematográfico. Nascido em 1965 em Belo Horizonte, sua trajetória é marcada pelo diálogo entre o cinema e as artes plásticas, com uma produção consolidada desde os anos 1980, período em que cursou Jornalismo na PUC/MG e, posteriormente, Filosofia na UFMG, sem concluir a formação. Suas obras exploram a interseção entre o banal e o extraordinário, capturando, de maneira inesperada, a beleza e a estranheza do cotidiano. Além de atuar no Brasil, divide seu tempo entre o Uruguai e outras localidades, onde realiza filmagens e exhibe suas obras. Seu trabalho integra acervos de prestigiadas instituições, como a Mostra Internacional de Cinema em São Paulo, a Tate Modern (Reino Unido), o MoMA e o Museu Guggenheim (EUA), entre outras. Participou de exposições de grande relevância, incluindo a XXV e XXVII Bienal Internacional de São Paulo (Brasil), a Insite Biennial 2005 (México) e a mostra Cruzamentos: Contemporary Art in Brazil (EUA). No cinema, dirigiu diversos curtas e longas-metragens, entre eles: Amizade (2023), Santino (2022), Espera (2018), O Homem das Multidões (2013), Otto (2012), Elvira Lorelay Alma de Dragón (2012), Ex Isto (2010), Andarilho (2007), Acidente (2006), A Alma do Osso (2004), Rua de Mão Dupla (2002) e O Fim do Sem Fim (2001). Seus filmes foram exibidos em importantes festivais internacionais, como Cannes, Locarno, Sundance, Veneza, Berlim e Rotterdam. Ao longo de sua carreira, recebeu diversos prêmios, incluindo o Prêmio do Júri de Melhor Filme no festival É Tudo Verdade por A Alma do Osso (2004); o prêmio de Melhor Documentário Ibero-Americano no 22º Festival Internacional de

Cine en Guadalajara por Accidente (2006); e quatro premiações no 45º Festival de Brasília por Otto (2012), nas categorias Melhor Filme, Melhor Fotografia, Melhor Trilha Sonora e Melhor Som. Além disso, seu filme O Homem das Multidões (2013) conquistou o Grand Prix Favorite no 26º Festival de Cinema Latino-Americano de Toulouse. A sensibilidade visual de Guimarães e sua predileção por narrativas fragmentadas e não lineares estabelecem um diálogo intrigante com a escrita evocativa de Poe.

Marcelo Gomes, nascido em Recife em 1962, é um dos nomes centrais do cinema brasileiro contemporâneo. No final da década de 1980, fundou o cineclubes Jurando Vingar, promovendo exhibições em 35mm e debates na Sala José Cavalcanti, no Cinema da Fundação. Em 1991, obteve uma bolsa para estudar cinema na Universidade de Bristol, na Inglaterra, e, ao retornar ao Brasil, fundou a produtora Parabólica Brasil, em parceria com Cláudio Assis e Adelina Pontual. Seu primeiro curta-metragem, Maracatu (1995), conquistou diversos prêmios no Festival de Brasília, e seu primeiro longa, Cinema, Aspirinas e Urubus (2005), exibido na mostra Un Certain Regard do Festival de Cannes, projetou seu nome internacionalmente. Sua filmografia, marcada por uma atenção constante às questões humanas e sociais, questões como a migração, a solidão, as transformações urbanas e a busca por identidade, são frequentemente exploradas em seus filmes. Suas obras incluem grande relevância na Mostra Internacional de São Paulo, como Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo (2009, em codireção com Karim Aïnouz), Era Uma Vez Eu, Verônica (2012), Joaquim (2017), Estou Me Guardando Para Quando o Carnaval Chegar (2019), Paloma (Brasil e Portugal, 2022), Retrato de um Certo Oriente (2024). Suas produções recentes incluem Máscaras de Oxigênio Não Cairão Automaticamente (2025), Dolores (2025, codirigido com Maria Clara Escobar) e Criaturas da Mente (2025).

Essa diversidade de títulos revela sua afinidade com narrativas literárias que borram os gêneros: mesclando com maestria diferentes linguagens e formatos, como documentário, ficção e videoarte. Uma habilidade admirável em transpor para a tela atmosferas densas na complexidade psicológica dos personagens. Entretanto, cumpre destacar que o foco da presente pesquisa não se concentra em um levantamento profundo das obras de Marcelo Gomes, mas sim em sua participação

específica em *O Homem das Multidões* (2013), em codireção com Cao Guimarães. Embora seja possível reconhecer afinidades temáticas — como a solidão, explorada por Gomes em outros momentos de sua filmografia —, é sobretudo no convite de Guimarães que se estabelece a parceria para a realização da adaptação do conto de Edgar Allan Poe. A escolha por esse recorte privilegia a análise das decisões criativas na transposição do texto literário para a linguagem cinematográfica, mais do que uma abordagem panorâmica da trajetória autoral de Gomes.

Assim, tanto Marcelo Gomes quanto Cao Guimarães são reconhecidos como cineastas fundamentais para o entendimento do cinema brasileiro contemporâneo, por ampliarem fronteiras estéticas e narrativas e por situarem suas obras em diálogo com a literatura, as artes visuais e a realidade social do país. Contudo, nesta tese, a centralidade da reflexão se volta ao gesto adaptativo de *O Homem das Multidões*, no qual a colaboração entre os dois realizadores se mostra decisiva para a invenção de uma linguagem própria e para a reinterpretação cinematográfica do conto de Poe.

Edgar Allan Poe é escritor, poeta, editor e crítico literário americano do século XIX, deixando um legado indelével na história da literatura, um dos precursores do conto gótico e da literatura de terror, principalmente por suas obras de mistério que contribuíram significativamente para os gêneros de ficção científica, ficção policial e literatura de horror. Nascido

¹ em 19 de janeiro de 1809, em Boston, Massachusetts, atravessou uma vida marcada por tragédias pessoais e dificuldades financeiras, que muitas vezes influenciaram sua escrita. Filho de um pai americano e mãe inglesa, atores humildes, faleceram em 1811 e Poe foi criado por um casal de escoceses, Francis e John Allan, amigos próximos da família. O pai adotivo era um rico comerciante que, em 1815, mudou-se para a Inglaterra, juntamente com a esposa e o pequeno Edgar. Moraram no país até 1820, quando voltaram para os Estados Unidos. Começou a escrever bem jovem, nesse período, frequentou um colégio interno e, a partir da adolescência, sua

¹ Para um aprofundamento sobre a biografia de Poe, veja: *Poética (Textos Teóricos)*, de Edgar Allan Poe, com tradução, introdução, cronologia e notas de Helena Barbas, 2ª edição, publicado pela Fundação Calouste Gulbenkian em 2016. A autora realiza a tradução a partir do original inglês: *The Edgar Allan Poe Society of Baltimore e da Thompson, G. R., Poe - Essays and Reviews*. A autora demonstra a existência de uma imprecisão em datas em inúmeros títulos dedicados a vida do escritor, devido a não confirmação de documentos oficiais e ainda aponta que o próprio Poe se divertia com informações díspares, como em *The Poets and Poetry of America* (1842) quando relata nascer em 1811.

relação com John se tornou conturbada. Em 1826, Poe começou a estudar na Universidade da Virgínia, mas sua permanência na instituição não durou mais de um ano, devido a dificuldades financeiras.

Em 1827 publicou em Boston o seu primeiro livro: *Tamerlão e Outros Poemas*. Ingressou no serviço militar, mas foi dispensado dois anos depois, em 1829, ano em que sua mãe adotiva faleceu. Mesmo ano em que publica seu segundo livro: *Al Aaraaf*. Com a ajuda do pai adotivo, ingressou na Academia Militar dos Estados Unidos em West Point, contudo, foi expulso em 1831, mesmo ano em que publica o terceiro livro: *Poemas*. Passou a trabalhar como editor do *The Southern Literary Messenger*, na cidade de Richmond. E, no ano seguinte, casou-se com sua prima Virginia Clemm (1822-1847). Em 1832 publica seu primeiro conto, *Metzengerstein* — com o subtítulo “*A tale in imitation of the German*”. Em 1835 publica *Berenice*, *Morella*, *Rei Peste* e no ano seguinte *Bon-bon*.

Em 1837, se mudam para Nova Iorque e, depois, para a Filadélfia, onde, em 1839, Poe passou a trabalhar como editor da *Burton's Gentleman's Magazine*, período em que publica *A Queda da Casa de Usher* e *O Homem da Multidão* (1840). No ano seguinte publica *Os Crimes da Rua Morgue* na *Graham's Magazine* e em 1842, *O Poço* e *O Pêndulo* em *The Gift: A Christmas and New Year's Present*.

Poe trabalhou como crítico no *The Evening Mirror* de Nova Iorque, jornal onde publicou o poema *O corvo*, em 1845 e foi também editor do *Broadway Journal* até 1846, mesmo ano em que publica *A Filosofia da Composição*, na *Graham's Magazine*. Com a morte da esposa, em 1847, o autor se envolveu com a poetisa Sarah Helen Whitman (1803-1878), mas o relacionamento não durou muito tempo, vivendo um período desestabilizado. Em 1848 publica *Eureka*, e no ano seguinte *Annabel Lee*, no *New York Tribune* e *O Estranho Caso do Senhor Valdemar* na *American Whig Review*. Faleceu em 7 de outubro de 1849, em Baltimore, possivelmente devido ao alcoolismo.

Conhecida mundialmente, a literatura de Edgar Allan Poe é objeto de estudo em diversos países. Existem inúmeras associações e grupos voltados à leitura, divulgação e pesquisa de sua obra. Em *A figuração da experiência histórica em Edgar Allan Poe* (2023), Fabiana Vilaço apresenta um panorama desses grupos e pesquisadores, como a *Poe Studies Association* e a *Edgar Allan Poe Society of Baltimore*, destacando ainda que críticos formularam diferentes avaliações sobre os

escritos de Poe ao longo dos anos. Segundo a autora, o escritor inglês Aldous Huxley, autor de *Admirável mundo novo* (1932), em um artigo sobre Poe intitulado *Vulgarity in Literature* (1930), observa: “A essência de Poe é refinada; sua forma é que é vulgar. Ele é, por assim dizer, um cavalheiro da natureza, amaldiçoado com um mau gosto incorrigível” (Huxley *apud* Vilaço, 2023, p. 15, tradução da autora). Por outro lado, há também críticos como o americano Allan Tate que, em seu discurso “*Our cousin, Mr. Poe*” (1949) é permeado pela narrativa de sua própria experiência individual e prazerosa na leitura de Poe, e declara: “Ele é tão próximo de mim que eu, às vezes, sinto-me tentado a entrar na nebulosa genealogia pré-Americana para descobrir se ele pode não ser meu primo” (Tate *apud* Vilaço, 2023, p. 17, tradução da autora). No Brasil, Vilaço (2023) afirma que a obra de Poe chegou por volta de 1870, em traduções de contos e poemas, mas foi em 1883, com a tradução de *O Corvo*, por Machado de Assis (1839-1908), que se obteve grande repercussão.

Desde então, são centenas de publicações e traduções, além de inúmeras pesquisas, teses, artigos e dissertações brasileiras sobre a vida de Poe, suas técnicas e obras. O pesquisador Carlos Daghlían (1999) em seu estudo bibliográfico: *Obras de e sobre Poe em português ou publicadas no Brasil*, faz um levantamento cronológico, ainda que esteja desatualizado em relação ao séc. XXI, porém, sinaliza um vasto volume de estudos e traduções sobre as obras e o escritor. Para Daghlían (1999, p. 02) a maior parte de trabalhos críticos relevantes produzidos no Brasil surgiram após a publicação das obras completas de Poe em português pela Editora Globo de Porto Alegre em 1944 e em 1965, uma nova edição desta tradução, pela Editora Aguilar, acrescentou estudos críticos e biográficos do ensaísta francês e apreciador de Poe, Charles Baudelaire (1821-1867), junto de obras também traduzidas por Oscar Mendes (1902-1983). Nesse período já se discutia a importância e influência de Poe entre escritores, como Fernando Pessoa (1888-1935) que também traduziu *O Corvo* em Portugal, Clarice Lispector (1925-1977), que reescreveu, onze contos de Poe para o público infantojuvenil, e tantos outros importantes ensaístas, como aponta o pesquisador:

Os escritores brasileiros que, como Machado de Assis, liam em inglês, puderam ler Poe antes do surgimento das traduções de Baudelaire dos *Tales of the Grotesque and Arabesque* em francês. Machado de Assis não se restringiu aos contos de terror, pois tinha interesses espirituais mais profundos. Além da bela tradução que fez de “O Corvo,” inspirou-se em Poe para escrever pelo menos dois contos humorísticos (“O Alienista” e “O Cão

de Lata ao Rabo”). A influência de Poe pode também ser percebida em alguns contos de Monteiro Lobato (1882-1948) (Daghlian, 1999, p. 08).

Helena Barbas (2004) em *Heranças Literárias*, no Poética (textos teóricos) de Edgar Allan Poe, afirma que autor, durante sua vida, não desfrutou de uma ampla popularidade e era, algumas vezes, desvalorizado por ser associado, sobretudo, à produção literária voltada para revistas. Mesmo sua atuação bem-sucedida como editor acabou sendo ofuscada por escolhas questionáveis e iniciativas que não obtiveram uma solidez duradoura. Por muitos anos, a crítica norte-americana o tratou com reservas, ora minimizando sua importância por meio de alcunhas depreciativas, como um “homem das rimas”, termo, segundo a autora, atribuído por Ralph Waldo Emerson, e ora, celebrando sua originalidade, mas o afastando das correntes consideradas centrais da literatura americana. Assim, sua contribuição foi por muitas vezes, confinada ao conto policial, mesmo quando reconhecida por sua inovação e profundidade estética.

Se a escrita de Poe for entendida como manifestação de uma busca da experiência do transcendente, uma invocação da viagem pela imaginação, que transporta o homem para além do mundo conhecido e lhe permite aceder à visão do ideal - mesmo que, por vezes, essa demanda venha a terminar na loucura e na morte -, é impossível não o inserir na tradição da literatura americana (Barbas, 2004, p.15).

Seguindo a Poética de Poe, através de Barbas (2004), sua obra se inscreve numa tradição literária marcada por uma inquietação ontológica, pela busca do sublime e pela incursão em territórios sombrios da psique humana. A autora aponta o reconhecimento de afinidades do escritor em Nathaniel Hawthorne (1804-1864), autor de *A letra Escarlata* (1850), assim como em Herman Melville (1819-1891), que escreveu *Moby Dick* (1850), ambos romancistas e também poetas. Para ela, é nesse contexto da obsessão que se pode associar e compreender a fixação do escritor pelo que denominou de “poder negro” e pela “negritude da escuridão” — não como simples figurações do macabro, mas como expressão metafísica de uma consciência em estado de vertigem. Essa sensibilidade sombria encontra correspondência em suas personagens: sujeitos errantes, descentrados, alheios à lógica social, muitas vezes estrangeiros em sua própria pátria e relegados às margens da normalidade. O herói poeano é, quase sempre, um espírito exilado / o sujeito solitário — e é justamente

dessa condição liminar que se reconhece e origina a densidade simbólica de sua escrita. Embora seja amplamente conhecido por seus contos fantásticos e, segundo Barbas (2004, p. 15), ser considerado o criador do romance policial moderno.

Poe desenvolveu uma teoria estética refinada, na qual a criação literária é concebida como processo técnico e rigorosamente estruturado. Essa visão é detalhada em seu célebre ensaio *A filosofia da Composição* (1846), onde rejeita a noção romântica de inspiração espontânea, defendendo a ideia de que o efeito poético é produto de um planejamento meticuloso. Esse princípio estruturante se concretiza exemplarmente no poema *O Corvo*, (1845), no qual o uso de recursos como a rima interna, a repetição hipnótica e a métrica regular colaboram para a construção de uma atmosfera de crescente tensão emocional. A musicalidade, nesse contexto, não atua como mero ornamento, mas como elemento essencial à criação de um efeito sensorial. Para Poe, “é a forma de arte mais perfeita, a mais adequada para criar uma beleza supernatural” (Barbas, 2004, p. 16). Assim, a linguagem poética, em sua forma sonora, torna-se meio privilegiado para alcançar o estado de elevação estética.

Hoje, é possível afirmar que Edgar Allan Poe ocupa lugar central no cânone da literatura norte-americana e mundial. Seu reconhecimento não decorre apenas da inovação em gêneros narrativos, mas também da sofisticação estilística e do rigor teórico que marcam sua obra. A permanência de seu fascínio reside justamente na capacidade de articular beleza e horror, forma e vertigem, razão e abismo — sugerindo que a literatura, ao tocar o invisível, não apenas desvela o desconhecido, mas alcança o mais profundo da experiência humana.

Quando cineastas transpõem para o cinema uma obra literária, os meios de expressão artística entrecruzam-se, hibridizando linguagens e deslocando a palavra escrita para novos suportes de circulação. Refletir sobre os contornos que literatura e cinema produzem em suas especificidades é fundamental para compreender como uma mesma palavra ou imagem pode ser reinscrita em outro contexto. Nesse processo, tradição e invenção se entrelaçam, conduzindo o olhar crítico para a investigação da transposição literária e para a análise da relação criativa estabelecida entre realizadores brasileiros e o escritor norte-americano.

Literatura e cinema, ao longo de sua tradição, revelam de maneira notória as influências mútuas que diferentes manifestações artísticas exercem uma sobre a

outra. A circulação da arte por diversos meios promove a hibridização das linguagens, permitindo que a literatura ultrapasse a materialidade da palavra escrita e se faça presente em múltiplos suportes. Ainda assim, é necessário reconhecer os limites e as descobertas que cada linguagem oferece ao traduzir, segundo suas especificidades, uma mesma palavra ou imagem. Esse deslocamento implica a criação de novas atmosferas de encenação, nas quais a palavra, ao ser retirada de um contexto e reinscrita em outro, transforma-se — seja no interior de textos verbais, seja no diálogo com outras formas de expressão artística.

2.1 AFINIDADES CINEMATOGRAFICAS E LITERÁRIAS

Pensar numa relação de afinidades cinematográficas e literárias, é fundamental indicar proximidades possíveis entre essas duas formas de linguagem narrativa. Nesse sentido, recorrer às análises da teórica e pesquisadora da literatura Tânia Pellegrini (2003) revela-se algo particularmente enriquecedor. Em seu ensaio *Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações*, a autora explora vínculos entre a narrativa literária e expressões visuais como a fotografia, o cinema e a televisão. Seu estudo traça um panorama que permite compreender como os elementos estruturais da narrativa — tempo, espaço, narrador e personagem — transformam-se ao longo da história, desde as descrições minuciosas e objetivas do realismo e naturalismo do século XIX até o estilo mais fragmentado e imagético das narrativas contemporâneas².

Pellegrini (2003) evidencia que, apesar das diferenças nos suportes e meios de expressão, a literatura e o cinema, compartilham preocupações formais e estéticas que atravessam suas respectivas evoluções. Com isso, sua reflexão oferece subsídios importantes para pensar em como determinadas estratégias narrativas literárias podem dialogar com o cinema, e vice-versa, permitindo estabelecer afinidades que

² Usando um critério cronológico, Pellegrini considera como *modernas* as narrativas que correspondem às produções literárias que emergiram das transformações estéticas promovidas pelas vanguardas do início do século XX. Já as narrativas *contemporâneas*, considera aquelas que se desenvolvem a partir do contexto posterior à Segunda Guerra Mundial. A esse respeito, ver Tânia Pellegrini, *A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea* (Campinas/São Paulo: Mercado de letras/Fapesp, 1999).

iluminam as especificidades e, ao mesmo tempo, as zonas de convergência entre essas linguagens.

As profundas transformações efetivadas nos modos de produção e reprodução cultural, desde a invenção da fotografia e do cinema – que alteraram, antes de tudo, as maneiras pelas quais se olha e se percebe o mundo –, estão impressas no texto literário. Tratando-se do texto ficcional, é a observação das modificações nas noções de tempo, espaço, personagem e narrador, estruturantes básicos da forma narrativa, que ajuda a entender um pouco melhor a qualidade e a espessura dessas modificações (Pellegrini, 2003, p. 16).

Podemos reconhecer que toda narrativa se baseia na representação de uma ação, que se desenvolve ao longo do tempo por meio de um enredo. Em termos mais precisos, trata-se de uma sequência contínua de acontecimentos estruturados linguisticamente, a partir da perspectiva perceptiva de um narrador. Essa cadeia de eventos é construída por meio do discurso, entendido como uma sucessão de enunciados organizados em sequência. Como um importante aspecto de proximidade na relação entre as linguagens literária e cinematográfica, podemos destacar o tempo, que Pellegrini (2003) considera como uma condição da narrativa, que é presa à linearidade do discurso, e que é preenchido, em sua estrutura criativa, por uma matéria de fatos de maneira organizada e sequencial, independente de sua forma.

Se a matéria dos fatos, a ação, é vista como movimento, todas as formas narrativas – seja as propriamente literárias, como o romance ou o conto, a lenda ou o mito, seja as formas visuais, como o cinema e a televisão – estão direta ou indiretamente articuladas em sequências temporais, não importa se lineares, se truncadas, invertidas ou interpoladas. A diferença entre a literatura e o cinema, nesse caso, é que, na primeira, as sequências se fazem com palavras e, no segundo, com imagens (Pellegrini, 2003, p. 17-18),

Seguindo Pellegrini (2003), uma multiplicidade de soluções narrativas que refletem novas formas de perceber e representar o mundo, são influenciadas pela invenção da câmera — inicialmente fotográfica (1826) e, posteriormente, a cinematográfica (1895). É amplamente reconhecido que o movimento da imagem — ou a imagem em movimento, no cinema — foi, pela primeira vez, capaz de tornar visível de maneira concreta a inseparabilidade entre tempo e espaço.

No caso, o tempo narrativo no cinema — por sua natureza invisível — ganha forma por meio do espaço preenchido por uma sucessão de imagens visíveis. Assim, o visível e o invisível se entrelaçam. O fluxo dos acontecimentos se condensa, pois

carrega em si o antes, o durante e o depois, representando a passagem do tempo e a tensão do movimento em imagens que deixam de ser estáticas, como na fotografia, para tornarem-se dinâmicas. Dessa forma, o cinema evidencia que a percepção da passagem do tempo está diretamente ligada à experiência visual, uma experiência que não se limita à perspectiva única de um sujeito, pois a câmera funciona como um olhar libertador ao ponto de vista humano. Essa transformação se manifesta por meio de técnicas como a montagem e a justaposição (colagem), assim, o espaço da percepção (o imagético) e o tempo da significação (o simbólico ou imaginado) tornam-se indissociáveis, ou seja, um depende do outro para existir. Dessa forma, confirma-se, de maneira radical, a ideia de que, nas artes, os domínios do tempo e do espaço não são excludentes, mas sim interdependentes e permeáveis em suas respectivas linguagens.

Continuando com Pellegrini (2003), é inegável que existe uma convergência bastante acentuada entre o desenvolvimento do romance — especialmente no que se refere à subversão da ordem cronológica da narrativa — e a conquista, pelo cinema, de uma linguagem própria (cortes, planos, angulações). No entanto, a autora afirma que a narrativa literária está irremediavelmente presa à linearidade do discurso, ao caráter consecutivo da linguagem verbal. Assim, o que ela cria são artifícios e convenções — recursos de composição e modos narrativos que a teoria da literatura procura mapear — destinados a produzir a ilusão de simultaneidade, na tentativa de fazer com palavras o que o cinema realiza com imagens.

De uma certa forma, então, a "convencionalização" do tempo nas narrativas, vale dizer, a tentativa de capturá-lo, de corporificá-lo textualmente, fez com que ele viesse a se tomar a principal personagem das narrativas modernas. "Tempo fluente", "tempo intemporal", "tempo em estado puro", "sinfonias temporais", "tempo ritual e cíclico" e "eterno retorno" são denominações usadas para as múltiplas possibilidades de representação temporal que a narrativa moderna desenvolveu, num maior ou menor, porém inquestionável, vínculo com a imagem em movimento (Pellegrini, 2003, p. 23).

No que diz respeito ao espaço narrativo, conforme aponta Pellegrini (2003), nas obras realistas e modernas, o espaço é estruturado a partir da perspectiva de um sujeito que o observa. Já nas produções contemporâneas, essa relação não acontece necessariamente, pois o espaço pode ser simultaneamente construído e desconstruído, por meio de diferentes estratégias — como a inserção de elementos

estranhos em cenários familiares, característicos do gênero fantástico, ou ainda a combinação de lugares distantes entre si, sem conexão geográfica direta. A coerência do espaço narrativo é assegurada, nesse contexto, pela repetição, pelo ritmo, pela organização e pela lógica nas mudanças espaciais, bem como pelo dinamismo e pela credibilidade dos eventos narrados. Além de estar interligado ao tempo, o espaço também se relaciona com as personagens e com o narrador, cujos pontos de vista, percepções e enquadramentos — atuam como se fossem o foco de uma câmera — delimitam e moldam a realidade representada. Para Pellegrini (2003, p. 25), assim como a atenção aos detalhes foi fundamental para a narrativa realista do século XIX, inspirada nas técnicas fotográficas emergentes para intensificar a sensação de realidade — através da representação minuciosa de pessoas e ambientes —, a narrativa moderna passa a recorrer ao cinema para explorar a ideia de movimento e ruptura, desafiando justamente essa tradição descritiva.

Neste contexto, podemos perceber que a descrição é o principal recurso utilizado para dar forma ao espaço narrativo, uma vez que, por meio da progressão discursiva, permite-se representar objetos que coexistem e se justapõem. Seguindo os estudos de Pellegrini (2003), essa mesma descrição — que já havia sido empregada para imitar a pintura e a fotografia — torna-se o meio pelo qual elementos cinematográficos são transpostos para a linguagem literária. Assim, o narrador pode usufruir de procedimentos técnicos como a panorâmica, o *travelling*, a profundidade de campo, os jogos de luz, a variação da distância em relação ao objeto e a alternância de planos para situar a personagem em seu ambiente e integrá-la a ele. Com esses recursos, também é possível interferir no ritmo da ação e no desenrolar temporal da narrativa.

Pensando no aspecto do narrador, podemos associar, que de certa maneira, muitas vezes, se assume como uma função do “olhar por trás da câmera”, conduzindo a experiência de leitura com o mesmo controle com que a lente fílmica enquadra a realidade. Continuando com Pellegrini (2003), a transformação desse narrador, ao longo do tempo, especialmente desde o realismo do século XIX, revela mudanças estruturais mais amplas que atravessam o campo cultural ocidental. No projeto realista, prevalecia a ideia de que a narrativa se bastava, contando-se por si mesma com aparente neutralidade, sem a interferência explícita de uma instância narrativa.

No entanto, esse ideal de objetividade se esvanece diante da ascensão de uma percepção fragmentária do mundo moderno. “O rompimento da cronologia, a fusão dos tempos e dos planos da consciência, os deslocamentos espaciais baseados na interpenetração do real e do onírico alteram radicalmente as estruturas narrativas” (Pellegrini, 2003, p. 29). A autora observa que na produção literária a própria estrutura da frase se desfaz em fragmentos desconexos, por vezes reduzidos a enumerações de vocábulos sem ligação lógica evidente. Esse novo modo de narrar rompe com o encadeamento tradicional dos acontecimentos e introduz uma lógica sensível própria da experiência contemporânea, marcada pela dispersão e pela multiplicidade dos sentidos.

Essa relativa objetividade na forma de narrar, relacionada à imagem cinematográfica, é justamente o que possibilita sua aproximação com a linguagem escrita, estabelecendo, segundo Pellegrini (2003), uma nova forma de organização da narrativa, por meio da montagem. Ou seja, tanto no cinema quanto na literatura, revela-se uma orientação mais espacial do que temporal da realidade: uma sequência de “imagens visuais” em fluxo, capazes de abarcar múltiplos tempos e espaços. A interação dialética entre o que é visto e o que é dito dá origem a algo novo na literatura.

De maneira geral, seguindo os pensamentos de Pellegrini (2003, p. 28), pode-se dizer que os escritores realistas manejavam a narrativa como se usassem uma câmera: ao se deslocarem da praça para a rua, da rua para o interior da casa, e desta para os cômodos habitados pelas personagens, valendo-se da densidade e precisão da linguagem para sugerir imagens mentais por meio da leitura. Ambientes, objetos, personagens e seus movimentos fazem parte de um “olho da mente” que pertence simultaneamente ao autor e ao leitor. A câmera, por sua vez, ao realizar deslocamentos semelhantes, opera com uma agilidade que exige igual velocidade de apreensão visual, promovendo uma associação rápida e brusca de imagens que pouco requisita o exercício da imaginação. Tudo é apresentado, pronto para ser visto, e não mentalmente reconstruído. Assim, instaura-se a supremacia da imagem imediata, que atua de modo radicalmente distinto da imediatez promovida pela palavra.

Nesse contexto, seguindo os pensamentos de Pellegrini (2003), nota-se que as transformações da narrativa literária, resultantes da assimilação de técnicas visuais

ao longo do tempo, caminharam no sentido de uma crescente sofisticação dos mecanismos de representação — como o monólogo interior, o fluxo de consciência, a fragmentação do enredo, a descontinuidade narrativa e o apagamento do narrador — que, paradoxalmente, se acompanham de um processo de simplificação linguística. Para Pellegrini (2003, p. 29) essa simplificação manifesta-se no progressivo abandono de elementos qualificadores — como figuras de linguagem, advérbios e adjetivos —, em favor de uma linguagem concentrada na essência dos nomes e das ações, numa tentativa de reproduzir a objetividade construída da imagem visual.

No que se refere a personagem narrativa, Pellegrini (2003) explica que, desde o século XIX, a personagem tem progressivamente deixado de ocupar uma posição centralizadora, deixando de ser um “tipo” representativo — muitas vezes próximo da caricatura — que condensava as características de uma classe social ou profissão. Abandona-se, também, a figura do “herói problemático” em conflito com o mundo, abrindo espaço para o anti-herói comum, passivo e impotente diante de um universo fragmentado e desprovido de sentido. Nessa nova configuração, o que ganha relevância é a percepção que esse sujeito tem do mundo; a narrativa torna-se o espaço em que essa percepção se inscreve: “os atos, os projetos, o passado das personagens contam menos do que as pulsões, as imagens, as impressões de que é constituído cada instante de sua vida” (Pellegrini, 2003, p. 31).

Seguindo Pellegrini (2003), nota-se que tal tendência, consolida-se na narrativa moderna, onde a personagem se apresenta quase como uma “consciência em estado puro”, um prisma de percepções múltiplas, reflexo de reflexos, centro de operações mentais que gradualmente predominam, superando os primeiros enfoques psicológicos do romance, por exemplo. A personagem, nesse contexto, torna-se o núcleo de uma rede complexa de relações que envolve inclusive os espaços e objetos à sua volta, refletindo as transformações do próprio estatuto da narrativa e moldando-se em função dos novos horizontes técnicos que se colocam à prática literária. No caso das narrativas contemporâneas, que dialogam com linguagens como os quadrinhos, a publicidade, os videogames e, sobretudo a televisão — principal vetor da espetacularização da vida e da sedução imagética —, é possível pensar que as personagens passam a ser moldadas à imagem de um novo sujeito urbano, morador das grandes cidades e produto de um complexo processo em que a representação

das relações sociais exige a mediação de uma extensa e penetrante estrutura comunicacional. Trata-se de um sujeito constituído num triângulo simbólico formado por si mesmo, pela mídia e pela realidade. Esse processo não se ancora mais na reprodução do real, mas na proliferação incessante da imagem eletrônica, viabilizada pela simbiose entre mercado e meios de comunicação de massa.

Para Pellegrini (2003, p. 32), as personagens de boa parte das narrativas contemporâneas marcam o esgotamento do individualismo burguês — do “eu singular e intransferível” que emergiu no romantismo e ainda sustentava a ficção moderna. Sentimentos como solidão, alienação, perplexidade e desespero, que antes moviam a ação dos personagens românticos, realistas ou modernos, dão lugar à apatia, à anomia e à impotência frente a uma realidade com a qual já não se pretende mais dialogar ou transformar. A ausência de fronteiras espaciais e temporais promovida pela rede imagética da cultura globalizada — disseminada pela televisão e pela internet — assume agora a forma de um limite definitivo e intransponível.

Desse modo, as análises das transformações na constituição do tempo, espaço, narrador e personagem, conforme observamos através de Pellegrini, permitem vislumbrar afinidades significativas entre as linguagens literária e cinematográfica. Ao evidenciar uma forma de como a literatura dialoga com estratégias visuais e técnicas de construção narrativa do cinema. Isso contribui para a compreensão das interações possíveis entre esses dois campos expressivos, revelando uma dinâmica de mútua influência que redimensiona tanto a experiência da leitura quanto a da fruição audiovisual.

A constatação possível dessas afinidades estruturais entre literatura e cinema, abre caminho para a exploração de outras perspectivas teóricas que aprofundam esse diálogo entre as linguagens. Nesse panorama, a proposta do pesquisador norte-americano Randal Johnson (1982) surge como contribuição significativa, ao propor um modelo analítico que busca compreender o funcionamento do cinema por meio de categorias originalmente aplicadas à linguagem verbal. Sua abordagem, denominada *cine-semiótica*, oferece uma chave de leitura que permite examinar as especificidades do discurso cinematográfico em paralelo com os mecanismos simbólicos próprios da literatura.

Para Johnson (1982), “a imagem é uma representação analógica, contínua, icônica da realidade, e a linguagem verbal é uma representação não analógica, descontínua, basicamente simbólica da realidade” (Johnson, 1982, p. 12). O autor emprega que a distinção entre os termos “icônico” e “simbólico”, retomados da teoria dos signos³ de Charles Sanders Peirce (1839-1914), é central para essa perspectiva, permitindo situar a linguagem verbal como um sistema essencialmente simbólico — ou seja, um meio em que palavras e suas combinações são entendidas como substitutos de conceitos e objetos no mundo.

Essa abordagem, ao destacar a analogia da imagem e a convenção da palavra, abre espaço para uma investigação mais ampla sobre os fundamentos da significação nas artes e na linguagem verbal. Nesse sentido, a contribuição de Peirce para a compreensão dos signos torna-se fundamental, especialmente quando articulada à leitura crítica de Décio Pignatari (2004), que propõe uma releitura da semiótica peirciana voltada para os processos criativos e expressivos da arte e da literatura. A partir dessa perspectiva, é possível refletir sobre os modos pelos quais a linguagem verbal opera não apenas como sistema simbólico, mas como parte de uma rede mais ampla de signos que compreende também os domínios do visual, do sensível e do indicial. Para Pignatari (2004), compreender a linguagem verbal implica reconhecer sua articulação com os demais sistemas de significação. Em sua leitura da semiótica de Peirce, ele destaca a tríade fundamental do signo — ícone, índice e símbolo — como categorias interligadas que operam nos processos comunicativos e artísticos. Da mesma forma, seguindo os pensamentos de Pignatari (2004, p. 19), os signos são assim classificados, sendo a classificação mais conhecida aquela relativa à ligação signo/objeto, a saber: a) ícone (primeiridade): mantém uma relação de analogia com seu objeto (um objeto, um desenho, um som); b) índice (secundidade): mantém uma relação direta com o seu objeto (pegadas na areia, perfuração de bala); c) símbolo (terceiridade): relação convencional com o objeto ou referente (as palavras em geral).

³ Na tentativa de desenvolver uma teoria de signos, Pierce define um sistema de três categorias no qual o signo é visto: na relação de si mesmo; na relação ao objeto que representa e na relação à sua interpretante. Cada uma das categorias é dividida em três tipos de signos e Johnson aponta o interesse na segunda tricotomia que é subdividida em ícone, índice e símbolo. No caso, o ícone é um signo que representa um certo grau de semelhança com o objeto representado (um diagrama ou fotografia); o índice pode significar uma conexão dinâmica com o objeto representado (uma seta indicando uma direção) e o símbolo é significado por uma convenção ou hábito (um sinal de pare). Para o autor, a significação é um processo que une o significante e o significado e o significado jamais deve ser confundido com seu referente, ou seja, aquilo ao qual se refere ou aquilo que o signo substitui.

Ele ainda observa que o ícone é o signo da arte; o símbolo, o signo da ciência e da lógica — nada impedindo que ambos se confundam nos mais altos níveis de criação. Essa perspectiva permite compreender a arte como uma manifestação de primeiro grau (primeiridade) que busca o terceiro (terceiridade), ou seja, a construção de sentido sistemático, sem nunca se fixar totalmente nele. Nesse percurso interpretativo, Peirce propõe ainda a noção de interpretante como um terceiro polo dialético — “um supersigno que está sempre se refazendo ao refazer a relação entre o signo e o objeto” (Pignatari, 2004, p. 20). Pignatari sintetiza a função da semiótica ao afirmar:

Mas, afinal, para que serve a Semiótica? Serve para estabelecer as ligações entre um código e outro código, entre uma linguagem e outra linguagem. Serve para ler o mundo não-verbal: ‘ler’ um quadro, ‘ler’ uma dança, ‘ler’ um filme — e para ensinar a ler o mundo verbal em ligação com o mundo icônico e não verbal. A arte é o oriente dos signos; quem não compreende o mundo icônico e indicial não compreende corretamente o mundo verbal, não compreende o Oriente, não compreende a poesia e a arte” (Pignatari, 2004, p. 20).

Para aprofundar sua argumentação no campo da cine-semiótica e reforçar a distinção entre os modos de representação icônico e simbólico, Randal Johnson (1982) recorre à tradição saussuriana⁴ ao afirmar que “um signo é a relação entre um conceito mental (significado) e uma imagem-som material, ou um veículo-signo físico (significante) que transmite o conceito” (Johnson, 1982, p. 11). A partir dessa concepção, ele delimita um ponto fundamental de diferenciação entre as linguagens: a estrutura de articulação dupla da linguagem verbal, considerada por ele uma de suas características mais definidoras. Essa estrutura permite a combinação de unidades mínimas sem sentido (fonemas) para formar unidades significativas (palavras, frases), configurando um sistema de alta complexidade simbólica. Em contraste, a linguagem cinematográfica opera predominantemente com signos icônicos, cuja continuidade e analogia com o real estabelecem outra lógica de construção de sentido. Assim, Johnson evidencia como a natureza descontínua e arbitrária da linguagem verbal, a

⁴ Os elementos centrais dessa tradição se refere aos princípios fundados pelo linguista e filósofo Ferdinand de Saussure (1857-1913), considerados basilares para os estudos linguísticos e semióticos modernos. Em especial, a definição estrutural de signo linguístico, entendida como a relação arbitrária entre significante (imagem acústica) e significado (conceito), e a ideia de que a linguagem é um sistema estruturado de diferenças, Saussure afirma que “o signo linguístico une não uma coisa e um nome, mas um conceito e uma imagem acústica” (Curso de Linguística Geral, p. 80), destacando o caráter arbitrário e relacional da linguagem verbal. Cf. SAUSSURE, Ferdinand de. Curso de Linguística Geral. Tradução de Antônio Chelini & Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2004.

distância estruturalmente das formas expressivas visuais, oferecendo elementos conceituais cruciais para pensar as especificidades semióticas de cada meio.

A primeira articulação da linguagem verbal é a de unidades significantes mínimas (monemas ou morfemas). A segunda articulação é a de unidades distintivas mínimas (fonemas). Destas duas breves definições pode-se ver que a segunda articulação opera no nível do significante, o nível da forma vocal ou escrita, não, porém, no nível do significado, isto é, ela não tem dimensão semântica. A primeira articulação, por outro lado, opera no nível do significante e no nível do significado (Johnson, 1982, p. 13).

Dessa forma, ao buscar estabelecer correspondências entre a linguagem cinematográfica e a verbal, Randal Johnson (1982) retoma concepções tradicionais da teoria do cinema, segundo as quais o plano é considerado a unidade elementar do discurso fílmico, desempenhando função análoga à da palavra no discurso verbal. Ele afirma: “Assim como as palavras se combinam em frases, os planos se combinam em sequências” (Johnson, 1982, p. 14). No entanto, o autor também aponta os limites dessa analogia, destacando a carência de uma investigação mais profunda tanto da natureza das unidades linguísticas quanto do próprio plano como unidade básica do filme. Ainda assim, reconhece que ambas se articulam sintagmaticamente com outras unidades, compondo estruturas discursivas mais amplas. Ao aprofundar sua análise, Johnson observa que um único plano cinematográfico, mesmo em sua configuração mais elementar, revela-se consideravelmente mais complexo do que uma palavra. Para sustentar esse argumento, ele recorre às contribuições de Christian Metz (1972), em *A significação do cinema* e propõe que o cinema é, de fato, uma linguagem por comunicar mensagens, mas não pode ser considerado uma língua, uma vez que não é passível de segmentação em unidades distintas além do nível da imagem. “Não tem signos no mesmo sentido da linguagem verbal” (Johnson, 1982, p. 15). Nesse contexto, a distinção elaborada por Metz é fundamental: enquanto a literatura significa, o cinema expressa, apontando para naturezas distintas na forma de construção de sentido entre os dois sistemas semióticos.

A expressividade estética se enxerta, no cinema, numa expressividade natural, a da paisagem ou do rosto que nos mostra o filme. Nas artes do verbo, ela não se enxerta numa verdadeira expressividade primeira, mas numa significação convencional amplamente inexpressiva, a da língua (Metz, 1972, p. 95).

Nesse sentido, na busca para uma aproximação de articulação dupla no cinema, Johnson observa a teoria de Gianfranco Bettetini (1973), em *The language and technique of film*, que enfoca dois aspectos característicos de língua: a sociabilidade e a pluri-situacionalidade. No caso, para a realização da comunicação linguística, os signos de uma língua precisam ser aceitos igualmente pelo remetente e o destinatário da mensagem, ao mesmo tempo, em que o signo também precisa ser compreendido, em diferentes contextos, sem mudanças radicais no seu sentido. “A imagem adquire sentido dentro do discurso fílmico individual devido à sua posição neste discurso” (Johnson, 1982, p. 16). Johnson propõe que nesse contexto, a imagem não é pluri-situacional como é um signo linguístico, pois no caso de signos cinematográficos, podem ser reduzidos na capacidade de uma representação imediata, ou seja, sua sociabilidade pode ser imanente na especularidade de sua formação representativa. Dessa forma, o autor aponta que no caso da imagem, necessariamente, envolve alguma intenção significativa, não sendo o mesmo com a palavra, mas sim em unidades linguísticas maiores como frases.

Os elementos individuais da frase, isolados do seu contexto, perdem a ‘intencionalidade expressiva’ que caracteriza a frase. Além de ser condicionada pela intencionalidade do falante, a frase é também subordinada ao contexto específico no qual é formada (Johnson, 1982, p. 17).

Desse modo, quando inserida em um contexto discursivo, a imagem cinematográfica, atravessada pela intencionalidade expressiva do cineasta, aproxima-se muito mais do funcionamento de uma frase do que de uma palavra isolada. Isso porque ela não se limita a representar um objeto ou situação, mas carrega sentidos que ultrapassam a mera representação, ativando significados simbólicos, subjetivos e sensoriais. Sob a perspectiva teórica de Roman Jakobson (1975), podemos compreender que a imagem, na sua concretude enquanto plano, constitui um recorte paradigmático — fruto de uma escolha entre inúmeras possibilidades visuais. No entanto, é na articulação sequencial dessas imagens — no eixo sintagmático — que se constrói a narratividade cinematográfica, funcionando de forma análoga à construção frasal na linguagem verbal. É justamente nesse trânsito entre o eixo da seleção (paradigmático) e o da combinação (sintagmático) que se dá o ponto de convergência entre diferentes modos de significação — a linguagem verbal e a linguagem cinematográfica —, questão que será aprofundada a seguir.

Seguindo Bettetini, Johnson diz que o autor enfatiza um signo elementar como a imagem com seu modo espetacular de reprodução e identifica como *iconema*, a unidade linguística do filme, como sendo signos audiovisuais que constituem uma entidade imaginária por um significado intencional, autônomo, podendo ser dividida em elementos analíticos menores, que ainda, isolados em seu contexto, perderiam a qualidade significante do corpo específico no qual se inserem.

A primeira articulação no filme precisa ser definida como uma unidade de significância e relação (iconema) e não como uma unidade significante mínima, como na linguagem. Na segunda articulação seria, assim, composta das "unidades técnicas complexas" que constituem o iconema (Johnson, 1982, p. 17-18).

Na tentativa de compor uma relação de aproximação entre as linguagens, Bettine traça um modelo que Johnson apresenta e para um melhor entendimento, retratamos no formato da seguinte tabela:

Língua e Linguagem Verbal			Linguagem cinematográfica		
Unidades Fonéticas	Unidades de significância	Unidades relacionais	Unidades Técnicas	Unidades Técnicas Complexas	Unidades de significância e de relação
FONEMAS (não têm significado independente)	MORFEMAS (têm significado independente)	FRASES (têm um sentido unitário e expressam uma intenção)		ELEMENTOS TÉCNICOS QUE COMPÕE A IMAGEM (ângulo, luz etc. Não têm significado independente)	ICONEMAS (têm um significado unitário e quase independente e expressam uma intenção)

Através da teoria de Bettetini, Johnson afirma que o autor sugere que para uma análise fílmica é necessário a realização no nível de grandes unidades, como o iconema, os quais deverão ser analisados nos termos dos variados elementos

técnicos-gramaticais que os compõem. Dessa maneira, podemos ver que uma imagem, está longe de ser um signo simples, pois ela é composta de muitos signos diferentes e procedentes de diversos códigos que interagem no desenvolvimento do filme.

Por este sentido, seguindo a pesquisa de Johnson, observamos a noção de códigos, que retrata a ampliação dos conceitos de significação do teórico Metz. No caso, Johnson aponta que os códigos são “máquinas formais construídas na análise para explicar uma área determinada de (o processo de) significação num conjunto de mensagens” (Johnson, 1982, p. 20). Seguindo seus pensamentos, o código é distinguido pela sua coerência, sua homogeneidade, sistematicidade, em face da heterogeneidade da mensagem, que então é articulada através de vários códigos.

Para Johnson “os códigos de um filme, definido como unidade de discurso, podem ser de dois tipos: específicos (cinematográficos) e não específicos (extra-cinematográficos)” (Johnson, 1982, p. 20). Os códigos específicos são aqueles próprios apenas do filme e que não ocorrem em contos, romances ou outros sistemas de comunicação. Já os códigos não específicos ou extra-cinematográficos são aqueles que, incorporados dentro do filme, podem também ser autonomamente significantes fora do universo do filme, podendo ser expressados em várias linguagens como: códigos narrativos, códigos de vestuário, códigos gestuais.

Pensando na aproximação entre as linguagens literária e cinematográfica, Johnson afirma que “o código que um romance e sua tradução fílmica mais compartilham é o código narrativo” (Johnson, 1982, p. 22). Para o autor, o código narrativo é um código translinguístico, ou um código que pode ser manifestado em várias linguagens, tanto verbal como não-verbal.

O código narrativo, ou discurso narrativo, é uma camada autônoma de significação com uma estrutura que pode ser isolada da linguagem específica que o transmite. A mesma narrativa, ou história, pode ser transmitida num livro, num filme, em quadrinhos ou até gestos sem modificar sua estrutura. Dizer que a mesma história *pode* ser narrada por meios diferentes não significa dizer que a mesma estrutura tem que ser mantida no caso de uma tradução fílmica de um romance. De fato, divergências na estrutura narrativa podem muito bem indicar variações profundas e significantes nas duas obras sob consideração (Johnson, 1982, p. 23).

Essa noção de código narrativo que Johnson aborda leva à distinção entre história (*récit*) e discurso (*discours*) formulados por Tzvetan Todorov (2011) em *As categorias da narrativa*. Todorov propõe que a história evoca uma certa realidade com a qual os personagens desempenham certos atos, ou seja, os eventos e as ações que são “narrados”, formam a narrativa. No caso do discurso, é a maneira com a qual o narrador relata os eventos da história. Todorov distingue três níveis de discurso: o tempo da narrativa, os aspectos da narrativa (ponto de vista) e os modos da narrativa (exemplo: representação, narração). Pensando no discurso de um romance, em nosso propósito, um conto, Johnson (1982) aponta que a escolha das palavras envolve o uso particular do código linguístico, de acordo com as intencionalidades expressivas do autor. Em relação ao filme, o discurso inclui a composição dos planos (*mise-en-scène*) e o uso de códigos cinematográficos. Para uma observação de aproximação entre as linguagens, seguindo seus pensamentos, “pode-se dizer que o tempo da narrativa e os aspectos da narrativa são mais ou menos traduzíveis, mas certos modos de narração (exemplo: a escolha de palavras) não o são.” (Johnson, 1982, p. 24). O autor estrutura seu argumento através de Roland Barthes (2011) em “Introdução à análise estrutural da narrativa”:

A narrativa é traduzível, sem prejuízo fundamental: o que não é traduzível só se determina no último nível narracional: os significantes de narratividade, por exemplo, podem dificilmente passar do romance ao filme, que só conhece tratamento pessoal excepcionalmente; e a última classe do nível narracional, a saber, a escritura, não pode passar de uma língua a outra (ou passa muito mal). A tradutibilidade da narrativa resulta em descobrir a estrutura de sua língua; por um caminho inverso seria então possível encontrar esta estrutura distinguindo e classificando os elementos (diversamente) traduzíveis e intraduzíveis de uma narrativa: a existência (atual) de semióticas diferentes e concorrentes (literatura, cinema, histórias em quadrinhos, rádio) facilitaria muito este caminho de análise) (Barthes, 2011, p. 59-60).

Podemos ver, então, que a literatura e o cinema comunicam diferentemente, seguindo os estudos de Johnson, observamos que a imagem fílmica não é como uma palavra, seria mais como uma frase ou uma série de frases. No caso, uma palavra ou uma sequência de palavras, principalmente comunicam através de uma relação simbólica com sua referente e uma imagem, principalmente comunica através de uma relação icônica e analógica. “Palavra e imagem, assim, precisam, ambas, ser reconhecidas internamente, ou percebidas conceitualmente, para serem entendidas” (Johnson, 1982, p. 28). Seguindo seus pensamentos, a narrativa literária e o filme

são basicamente iguais em termos da capacidade de significar, ou seja, significam, mas diferentemente. Para Johnson os dois meios usam e distorcem o tempo e o espaço, e ambos tendem a usar linguagem figurativa ou metafórica.

No que diz respeito à leitura metafórica na narrativa de uma obra cinematográfica, o pesquisador observa: a metáfora dentro do plano e a metáfora da montagem. “Na teoria eisensteiniana⁵, cada plano representa uma célula de montagem que colide com outra, formando assim um conceito” (Johnson, 1982, p. 30). Para o autor, essa noção dialética na montagem pode ser aplicada em elementos dentro do plano, que combinados, podem construir um sentido global no filme. Johnson coloca que “uma metáfora intraplano é aquela que usa a técnica cinematográfica ou a composição figurativamente dentro de um só plano” (Johnson, 1982, p. 31) ou seja, a composição, criada tecnicamente entre ângulos, cores e formas visuais, pode provocar sensações, associações de ideias ou pensamentos no espectador.

Continuando com Randal Johnson (1982, p. 31), o autor aponta que o teórico e cineasta francês Jean Mitry, em *Esthétique et psychologie du cinéma* (1965), ao refletir sobre a constituição da narrativa cinematográfica, propõe uma distinção conceitual entre elementos diegéticos e não diegéticos, a partir do uso figurativo da imagem. Mitry identifica dois tipos fundamentais de justaposição de planos: a justaposição com valor comparativo e a justaposição com valor metafórico. A primeira ocorre quando os dois elementos comparados pertencem ao universo narrativo do filme — isto é, estão inseridos na diegese — e, portanto, mantêm entre si uma relação de proximidade lógica e contextual. Já a segunda, quando um dos termos de comparação não pertence diretamente à ação do filme, rompe com o espaço diegético

⁵ Sergei Eisenstein, teórico e diretor soviético, nascido em 1898 e falecido em 1948, elabora a teoria da montagem cinematográfica de forma em não se limitar na junção de cenas, mas como as imagens e os cortes podem ser manipulados para criar significado emocional e intelectual no público. Em sua teoria, a montagem não era apenas uma questão de edição técnica, mas sim de uma forma de arte em si mesma, capaz de evocar respostas emocionais e intelectuais no espectador. Propôs diferentes tipos de montagem, como a montagem métrica (baseada na duração das cenas), a montagem tonal (baseada no conteúdo emocional das cenas) e a montagem intelectual (baseada em associações de ideias). A importância de Eisenstein na história do cinema não se limita apenas às suas contribuições teóricas, mas também às realizações como diretor. Seus filmes mais famosos, como “O Encouraçado Potemkin” (1925) e “Outubro” (1928), são exemplos notáveis do uso inovador da montagem para transmitir mensagens políticas e sociais poderosas. Suas obras continuam sendo estudadas e celebradas como um marco fundamental no desenvolvimento do cinema como forma de arte e expressão. Para um aprofundamento em sua teoria ver: A forma do filme. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2002.

e assume um caráter metafórico, produzindo um deslocamento interpretativo mais livre e subjetivo.

A partir dessa distinção, torna-se possível estabelecer um paralelo com a linguagem literária, especialmente no que diz respeito à diferença entre comparação e metáfora. Em literatura, a comparação explicita os termos relacionais através de conectivos como “como”, “tal qual” ou “parece”, preservando a distância entre os elementos. A metáfora, por outro lado, elimina esse intermediário, fundindo os termos em um único significado simbólico. No cinema, embora não haja palavras a mediar diretamente a comparação, os efeitos de sentido ocorrem no interior da imagem e também por meio da montagem — especialmente pela justaposição de imagens. Assim, a comparação cinematográfica diegética pode ser entendida como aquela em que a relação entre os elementos é sustentada por sua coexistência na narrativa, sem que haja um rompimento de lógica espaço-temporal ou simbólica. Já a metáfora cinematográfica não diegética emerge quando a montagem insere um elemento visual estranho à diegese, funcionando como signo simbólico que convida o espectador a uma interpretação associativa ou poética.

Para melhor ilustrar esse paralelismo, observamos um exemplo literário clássico em que há comparação e metáfora em funcionamento. Em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis (2006, p. 52), ao descrever Capitu, Bentinho afirma que tinham “olhos de cigana oblíqua e dissimulada” — trata-se aqui de uma metáfora: a imagem não está subordinada a um conector comparativo, fundindo a personagem à figura simbólica da cigana. Já em outro momento, o narrador declara que Capitu era “como uma tempestade prestes a explodir” (p. 87), explicitando a relação de semelhança por meio da conjunção “como” e estabelecendo, portanto, uma comparação. Do mesmo modo, o cinema, ao empregar imagens justapostas com ou sem relação diegética direta, constrói sentidos comparativos ou metafóricos com base na forma como o espectador é levado a associar ou interpretar os elementos apresentados em sequência.

Um exemplo emblemático de metáfora visual no cinema pode ser observado em *2001: Uma Odisseia no Espaço* (1968), de Stanley Kubrick. Em uma das cenas mais célebres do filme, após um macaco ancestral lançar um osso ao ar — usado

como ferramenta e arma —, a montagem corta abruptamente para a imagem de uma nave espacial flutuando no espaço. Essa justaposição entre um objeto rudimentar e uma tecnologia futurista não diegética cria um poderoso encadeamento simbólico: o osso torna-se metáfora do progresso humano, da evolução técnica e da violência, ao mesmo tempo em que conecta dois tempos históricos distintos por um elo conceitual e visual. Trata-se de uma metáfora construída exclusivamente pela associação imagética, em que um elemento estranho à continuidade temporal da narrativa funciona como signo poético e filosófico.

Ainda seguindo Johnson (1982), o autor retoma outra contribuição significativa de Mitry ao discutir as diferentes formas de codificação do tempo e do espaço nas linguagens literária e cinematográfica. Para Mitry, no romance, o tempo é construído linguisticamente, por meio de verbos, advérbios e estruturas sintáticas que expressam duração, sucessão e simultaneidade. No cinema, por outro lado, o tempo é codificado visualmente, a partir de imagens e sons de ações concretas. Como observa Johnson, “o tempo do filme é, pois, percebido como análogo ao tempo real, em que percebemos ação e movimento e não o tempo” (JOHNSON, 1982, p. 32). Nesse sentido, a duração no cinema, geralmente é situada objetiva e geograficamente, ou seja, a realidade espacial é apresentada e percebida em conjunto com a duração. O espaço fílmico, construído pela imagem e pela mise-en-scène, torna-se o elemento primeiro da percepção narrativa, enquanto o tempo emerge como efeito da movimentação, não apenas na sucessão dos planos, mas também em seu interior, onde a própria duração da tomada carrega uma densidade temporal que imprime ritmo e intensidade à cena. Tal perspectiva dialoga com reflexões de cineastas e teóricos que veem no plano não só a sequência narrativa, mas a materialização de uma pressão temporal capaz de condensar experiências e sentidos⁶.

Essa perspectiva leva Mitry a sugerir uma inversão na predominância dos elementos narrativos em relação às duas linguagens: na literatura, em prosa, o tempo é o elemento estruturante, já que a sucessão de acontecimentos e o desenvolvimento dos personagens ocorrem sintagmaticamente por meio da sucessiva ordenação

⁶ A esse respeito, ver Andrei Tarkóvski em *Esculpir o tempo* (1998), no qual o cineasta desenvolve a ideia de que o tempo não se limita à montagem sucessiva dos planos, mas se faz presente na própria duração interna de cada tomada.

temporal do discurso. O espaço, nesse contexto, é antes conceitual, imaginado pelo leitor a partir das indicações verbais. No cinema, por sua vez, é o espaço que se impõe de forma imediata, sendo visualmente manifesto, enquanto o tempo é percebido em decorrência das ações, dos movimentos e do ritmo da montagem. Dessa forma, conclui-se que, para Mitry, seguindo Johnson (1982), a literatura tende ao tempo, enquanto o cinema tende ao espaço — uma afirmação que, longe de opor rigidamente os dois campos, revela antes suas complementaridades, evidenciando os modos diversos como cada linguagem constrói a experiência narrativa. A aproximação entre literatura e cinema, nesse contexto, também se dá pela maneira como ambas, mesmo com estruturas distintas, articulam o tempo cronológico em suas formas narrativas, tornando possível a análise cruzada entre os signos verbais e visuais.

Há três níveis de tempo cronológico no romance: a duração dos eventos narrados, o tempo do narrador e o tempo da leitura. No filme, o tempo que o espectador leva para ver o filme normalmente coincide com o tempo do narrador, simplificando um pouco o problema (Johnson, 1982, p. 32).

Neste contexto, podemos dizer que, por convenção, o tempo do espectador na sala de cinema, tende a se situar pragmaticamente em cerca de uma hora e meia a duas horas e pouco, embora o tempo da memória possa se prolongar infinitamente, como aliás também ocorre na leitura. Já na literatura, o tempo pragmático de leitura pode variar grandemente, dependendo da extensão da obra — como no caso de um conto ou romance — e de sua capacidade de atenção, ritmo de leitura ou envolvimento emocional.

Segundo Randal Johnson (1982), ao transpor uma obra literária para o cinema, o cineasta frequentemente se vê “obrigado” a condensar o material dentro de parâmetros temporais relativamente fixos. Ainda assim, tanto o cinema quanto a literatura possuem meios próprios de manipular a duração dos eventos narrados. No romance, isso ocorre principalmente por meio do desdobramento discursivo e da estrutura narrativa, jogando com a diferença entre o tempo do leitor e o tempo dos acontecimentos. No cinema, os recursos visuais e sonoros — como o uso de câmera lenta, montagem paralela, fusões temporais, flashbacks e elipses — permitem, de modo igualmente eficaz, tanto a dilatação quanto a condensação do tempo fílmico.

Como aponta Johnson: “O filme e o romance são, assim, diferentes, mas não tão diferentes” (Johnson, 1982, p. 32).

Além dessas estratégias mais convencionais, o cinema possui recursos únicos e altamente expressivos para marcar a passagem do tempo — como a alternância entre luz e sombra, variações cromáticas, mudanças de figurino, envelhecimento de personagens por maquiagem ou efeitos, a transição de estações do ano ou ainda a transformação progressiva de cenários. Todos esses elementos visuais, a depender de cada artifício (técnica a serviço da arte) e de cada artífice (criador/cineasta), oferecem ao espectador uma percepção temporal sensível, fluida e orgânica. Um exemplo recorrente é o uso das estações do ano como metáfora visual para o ciclo da vida ou para mudanças internas dos personagens, como ocorre em filmes que acompanham arcos emocionais sutis ao longo do tempo, sem que uma única linha de diálogo seja necessária para indicar tal passagem. Em minha experiência como cineasta, percebo que a montagem — mais do que qualquer outro elemento — é o que permite ao filme estabelecer uma lógica temporal própria. Ao escolher o ritmo dos cortes, as transições entre cenas e a justaposição de planos, o cineasta não apenas conduz a narrativa, mas procura modelar a experiência temporal do espectador. Nesse sentido, o tempo do filme não é apenas medido em minutos, mas sentido por meio do movimento, da repetição, do silêncio ou da aceleração do ritmo.

Portanto, ao final deste percurso, é possível reconhecer que literatura e cinema, embora fundados em meios expressivos distintos — palavra e imagem em movimento — compartilham diversas estratégias narrativas e sensíveis. Através das aproximações destacadas, observamos que ambas as linguagens se valem de estruturas complexas para construir sentido, seja por meio da composição do tempo e do espaço, da elaboração simbólica, ou da construção de atmosferas e subjetividades. A transposição de uma obra literária para o cinema não deve ser compreendida como uma simples adaptação formal, mas sim como um gesto criativo, no qual a linguagem cinematográfica se debruça sobre a obra original, dialogando com ela e produzindo novos sentidos. Ao explorar aspectos como tempo narrativo, metáfora, estrutura diegética e expressão/impressão afetiva, evidenciamos que tanto o texto literário quanto o fílmico são capazes de operar transformações na percepção do real. Mais do que diferenças, portanto, interessa-nos destacar os pontos de

contato, as ressonâncias e as possibilidades de diálogo entre essas duas formas de arte. Esse entrelaçamento revela que literatura e cinema, cada um a seu modo, continuam a reinventar a experiência humana por meio da narrativa — seja ela verbal ou audiovisual —, abrindo caminhos para um pensamento estético que ultrapassa fronteiras formais e sustenta uma escuta atenta do mundo e das emoções que nele habitam.

2.2 AFINIDADES FÍLMICAS DE CAO GUIMARÃES

“Meu processo criativo é muito variado, disperso e intuitivo. Mas sempre muito impregnado pela realidade⁷” (Guimarães, 2005, p. 03). Como um dos fundamentos para desenvolver suas obras, o diretor Cao Guimarães fala sobre a ociosidade, um estado em que se predispõe a estar aberto, disponível ao conhecimento.

Ócio, palavra portuguesa para ociosidade (do grego scholé), deriva da palavra escola. No dia em que descobri isso, senti uma espécie de confirmação do que eu vinha praticando intuitivamente desde que era estudante. Um dos alicerces do meu processo de trabalho é a ociosidade. Poderia assim dizer que uma das “máquinas” que podem construir o meu trabalho não é um verbo, mas um substantivo que designa um estado de ser. Pelo menos no começo. Antes de agir é preciso deixar-se dominar pelo desejo de agir, é preciso deixar-se conquistar por essa vontade. E sinto a “disposição” como uma espécie de nuvem ou revestimento atmosférico que lentamente começa a envolver o meu ser; geralmente aparece quando estou confortável, ou seja, quando estou disponível e aberto à chegada dessa vontade⁸ (Guimarães, 2008, p. 14).

Em seu processo reflexivo artístico, Cao Guimarães desenvolveu um método criativo de realização que intitula como *Cinema de Cozinha*, termo que descreve as produções em que trabalha como diretor, fotógrafo e editor de seus próprios filmes. Em “Inventário da obra audiovisual de Cao Guimarães” a pesquisadora Cássia Hosni (2016, p. 46) aponta que a ideia do Cinema de Cozinha é atribuída ao início da carreira do diretor, para abordar a produção fílmica em curta-metragem de maneira individual e intimista, como um exercício de observação solitária do mundo.

⁷ Cao Guimarães em entrevista concedida à Revista de Cinema, em agosto de 2005, arquivada no site do artista. Disponível em: <<https://www.caoguimaraes.com/wordpress/wp-content/uploads/2012/12/revista-de-cinema-agosto-2005.pdf>>. Acesso em 13 de abril de 2024.

⁸ Cao Guimarães junto da artista Marilá Dardot em entrevista cedida à Bomb Magazine, em 2008, arquivada no site do artista. Disponível em: <https://www.caoguimaraes.com/wordpress/wp-content/uploads/2015/02/Bomb_Magazine1.pdf>. Acesso em 13 de abril de 2024.

O cinema, assim como a culinária, precisa perfazer todo este processo, não podemos desconsiderar que fazemos filmes para que alguém os veja, e mais que isso, para que alguém reinvente o tempero através da saliva, reinvente a imagem através do líquido ocular, do prisma ocular, das veias oculares que transportam toda a informação para ser processada em um cérebro único, personificado, individual, reinventando o filme, multiplicando-o⁹ (Guimarães, 2008, p.01).

Segundo Hosni, o termo surgiu durante o período em que o diretor viveu em Londres, e justamente era na cozinha em que realizava a montagem e telecinagem de seus filmes. Essa prática está associada em suas vivências e ao processo particular que experimentava da diferente realidade em relação ao que fazia na capital mineira. Nesse modo, permitia-se investigar os processos fílmicos sem imposições ou cobranças, pela experimentação. A pesquisadora ainda expõe que ao falar sobre o Cinema de Cozinha, Cao diz que o termo é, por excelência, o lugar do outro que ressignifica e reinventa a proposição inicial do artista. “O outro, no caso o espectador, é considerado pelo artista como aquele que será capaz de reinventar o filme e que fará as associações livres e pessoais diante do próprio repertório” (Hosni, 2016, p. 47).

É visto que o estado intimista do diretor, desde a fase inicial de seu desenvolvimento experimental e criativo, incorpora, como tema de significação de seu processo, a própria solidão. Em “Cao Guimarães: arte, documentário e ficção”, a pesquisadora Consuelo Lins (2019) retrata o percurso de realizações do artista e aponta que a ideia de realizar uma trilogia fílmica sobre diferentes formas de solidão surgiu durante a idealização de *A alma do osso* (2004). “Depois de filmar uma solidão ‘estática’, Cao Guimarães quis registrar o que chama de ‘solidões em movimento’ em andarilhos às margens das estradas e por fim uma solidão urbana na cidade de Belo Horizonte” (Lins, 2019, p. 101). A autora coloca que o projeto proporciona um recorte particular de um tema central que é presente na filmografia das obras do diretor. Seja nas próprias experiências em seus curtas e fotografias, como nos solitários indivíduos da obra *Rua de mão dupla* (2002), nas viagens pelo Brasil do protagonista de *Ex-isto* (2010) ou mesmo em diversos momentos de *Acidente* (2006), como o próprio diretor

⁹ Texto escrito por Cao Guimarães para a Mostra Restrospectiva “Cinema de Cozinha”, exibida no SESC SP e SESC Vila Mariana, em São Paulo. Outubro de 2008, arquivada no site do artista. Disponível em: < <https://www.caoguimaraes.com/wordpress/wp-content/uploads/2012/12/cinema-de-cozinha.pdf>>. Acesso em 13 de abril de 2024.

diz, segundo a autora: “Solidão é fundamental para a existência, acho que sem solidão ninguém consegue viver, mas as pessoas estão desaprendendo a ficar só” (Guimarães, *apud* Lins, 2019, p. 101).

2.2.1 A Trilogia da solidão

A concepção do projeto da solidão partiu da figura de um homem que chamou a atenção do diretor enquanto visitava a cidade de Conceição do Mato Dentro, no interior de Minas Gerais, como conta em entrevista publicada na seção UOL Diversão e Arte (2006).

Vi um personagem maravilhoso, um senhor, um velho com uma barba grande, que estava cruzando a rua, e perguntei para o cara do bar quem era essa pessoa. Ele disse que ele morava numa gruta e fazia carvão vegetal, que vinha à cidade, de quando em vez, para vender esse carvão vegetal (Guimarães, 2006, p. 04).

O diretor comenta que ficou curioso e junto do técnico de som foram até a gruta, mas o homem não estava. Cao permaneceu no local por umas quatro horas idealizando o ser humano vivendo naquele universo, junto dos pássaros, isolado e foi aí que surgiu a ideia de fazer um filme sobre eremitas.

A ideia surgiu aí, nasceu desse personagem. E quando a gente voltou depois, quando eu fui filmar realmente o eremita, ele já tinha morrido. Quando eu comecei a filmar o projeto sobre eremitas, realmente eu achei que estava ficando doido, porque eremita não está a fim de ser descoberto, na minha cabeça era isso. Foi quando eu descobri o Dominginhos da Pedra, que é um eremita entre aspas, que vive isolado numa caverna, por isso podemos chamá-lo de um eremita, de um ermitão (Guimarães, 2006, p. 04).

O primeiro projeto da trilogia da solidão se forma com *A Alma do osso* (2004), o documentário que revela, pouco a pouco, a existência aparentemente isolada de Dominginhos, 72 anos, um ermitão que vive numa caverna encravada numa montanha de pedra. O filme constrói-se com longos silêncios onde o ermitão executa as tarefas do dia a dia, como cozinhar e limpar, e com imagens que vão para além do seu território. Ao final descobrimos que, na vida do ermitão, o silêncio é o lugar comum, o estado normal em que o tempo passa e a fala é o estado de exceção.

Em seu processo criativo, Cao propõe observar os pequenos rituais cotidianos do personagem. Dominginhos com a água, fazendo café ou comida, imerso no próprio universo, com uma concentração prodigiosa, quase impenetrável, examinando o tempo, um importante elemento de percepção na narrativa. “Eu não estava a fim de fazer um filme sobre o Dominginhos, sobre esse personagem, a história da vida dele, não é isso. Eu queria transmitir um pouco para o espectador a sensação do passar do tempo naquela caverna” (GUIMARÃES, 2006, p.05). Para o diretor, o filme explora a construção e desconstrução do personagem de maneira em que o espectador se aprofunda na existência do ser.

No momento em que eu cheguei lá, ele começou a falar e não parou durante cinco dias, até eu começar a entender aquela musicalidade da língua dele que é maravilhosa. E ele contando caso o tempo inteiro, ele é um dos grandes tagarelas que eu já vi na minha vida. O tanto que ele fala! E, às vezes, histórias ancestrais, primitivas, mitológicas, como a que dá nome ao filme, do Corisco com o raio, a espada (feita) do osso que ele enterrou. São histórias maravilhosas que vêm de gerações e gerações (Guimarães, 2006, p.05).

O segundo projeto como parte da trilogia da solidão se realiza com *Andarilho* (2006), o documentário que trata da relação entre o caminhar e o pensar. Explora o lugar do deslocamento constante das coisas que não se fixam, dos pensamentos transitórios, das imagens e dos sons efêmeros, da vida como uma mera passagem.

Cao Guimarães retrata, nesse projeto, os andarilhos de estrada: um gaúcho, um mineiro e um baiano, três personagens em constante deslocamento, que foram encontrados no norte de Minas, numa estrada entre Salinas, na região de Montes Claros e Pedra Azul. Cada um em seu modo, em seus universos particulares. Segundo o próprio diretor: “É uma solidão que move, são seres, pessoas que estão na estrada há anos e é um filme justamente de outro encontro, porque eles se encontram, os andarilhos se cruzam entre si” (Guimarães, 2006, p.02). Cao conta que um deles faz o mesmo trajeto a vida inteira, outro está há 25 anos dando voltas pela América Latina e o terceiro, mais consciente, carrega uma casa como um caramujo e se apresenta, com consciência do ser andarilho.

Em seu processo fílmico, o diretor comenta que é um projeto que se identifica pois também se vê como caminhante, por estar sempre entre cidades e o pensar em vidas que passam horas caminhando, o tempo todo, sem endereço ou casa própria, foi o que o impulsionou a desenvolver a narrativa. “Eu estava muito interessado no

fluxo do pensamento dessas pessoas e o filme trata um pouco disso” (Guimarães, 2006, p.03).

Para Consuelo Lins (2019) os personagens destes filmes, tanto o ermitão quanto os andarilhos, são sobreviventes de dramas que não sabemos, cujo cotidiano é solitário, sem família ou amigos, passagens de breves encontros, fortuitos e efêmeros. Diferentemente de situações comuns em documentários que tratam de personagens marginais em que se expõem conversas para conhecerem suas histórias de vida, Cao propõe acompanhar, durante um tempo, ouvindo-os, sem ter como finalidade recuperar suas trajetórias. “Nós pensamos mecanicamente que eles estão fugindo de alguma coisa. Se estão fugindo, estão fugindo do que pensamos sobre eles, ou do que desejamos deles, ou do que delimitamos para eles” (GUIMARÃES *apud* LINS, 2019, p. 102). Segundo Lins, Cao filma o que chama de “tempo próprio”, coisas que estão fora do tempo contemporâneo, ou seja, um sentido temporal consciente que se estabelece na relação do diretor e seus personagens durante a criação da obra. “Tempo próprio que, em um filme, se mistura necessariamente com o tempo do diretor” (Lins, 2019, p. 102).

O terceiro projeto que conclui a trilogia da solidão é *O Homem das Multidões* (2013), nosso principal foco de interesse neste estudo. Inspirado no conto homônimo de Edgar Allan Poe, escrito em 1840, a literatura aborda uma narrativa que ilustra a solidão urbana, os modos de flunar pelas ruas de Londres do século XIX. Em sua transposição, Cao explora um filme que retrata a vida de Juvenal, um maquinista de metrô em Belo Horizonte, acometido de ansiedade na medida em que se vê sozinho em sociedade. Dirigido em parceria com o cineasta pernambucano Marcelo Gomes, os cineastas reinventam, trazendo vida para a personagem feminina Margô, supervisora do tráfego de trens, que sofre de uma solidão contemporânea, submersa em telas. Para a pesquisadora Lins (2019, p. 103), se, no conto, o narrador mostrava que não havia saída para o personagem fora da vida em meio a multidão, no filme, a sutil alteração acontece com o protagonista taciturno que acaba sendo, à revelia, tocado pela presença de uma mulher em sua vida. Cao e Gomes expõem de um lado, Juvenal, que alterna imersões na massa de anônimos com momentos mais prazerosos na observação de situações e indivíduos, temendo o vazio de gente; do

outro lado, Margô que sufoca em meio à turba. A obra propõe uma reflexão sobre diferentes formas de solidão e amizade no universo urbano brasileiro.

No decorrer desses projetos fílmicos dessa trilogia e de outros processos criativos, Cao Guimarães parece querer delimitar um conceito que estabeleça uma afinidade particular entre eles, no qual fosse possível refletir sobre os diferentes modos de se relacionar com a realidade. Para a pesquisadora Cássia Hosni (2016, p. 52) trata-se de uma forma de o diretor pensar sobre a sua presença e função no mundo, em que a obra seria o resultado dos questionamentos em relação ao mundo e do seu debate interno sobre eles. Chamado de *Metáfora do lago*, o diretor segue o pensamento de observar a realidade como a superfície de um lago, onde o realizador é aquele que pode estabelecer três formas de se relacionar ao que se vê à realidade.

A realidade é uma coisa híbrida, multifacetada pela incidência de olhares diversos, espelho sem fundo de um homem, uma cultura, um país. Se a pensarmos como esta lâmina reflexiva, que nos reflete e nos faz pensar, se a compararmos à superfície de um lago, podemos nos relacionar com ela de pelo menos 3 maneiras¹⁰ (Guimarães, 2007, p. 03).

A primeira maneira de se relacionar com a realidade, segundo o pensamento de Cao, está ligada à contemplação. O diretor compara esse gesto a sentar-se à beira de um barranco, observando, à distância, a superfície de um lago. Essa posição sugere um certo distanciamento da realidade, uma relação filtrada pelo olhar, que percorre a superfície sem nela intervir diretamente. O olhar é longínquo, atento ao que se revela externamente, seguindo os contornos do mundo sem necessariamente atravessá-los. Nesse modo de abordagem, a realidade se apresenta como uma experiência visual e essencialmente contemplativa.

Na segunda maneira, o realizador se posiciona à margem do lago, mas agora age ativamente sobre ele: lança uma pedra na água para observar as reverberações que ela provoca. Esse gesto simbólico representa a introdução de um elemento externo — uma ideia, um conceito, um dispositivo — que rompe a aparente estabilidade da realidade e a põe em movimento. Para Cao, essa postura funda uma lógica de ação e reação, como em um jogo, no qual o gesto do autor não é isolado,

¹⁰ Cao Guimarães em Documentário e subjetividade: uma rua de mão dupla, publicado no livro “Doc: expressão e transformação”. Itaú Cultural, 2007, arquivada no site do artista. Disponível em: <<https://www.caoguimaraes.com/wordpress/wp-content/uploads/2012/12/documentario-e-subjetividade.pdf>>. Acesso em 13 de abril de 2024.

mas aciona um campo de interações com o outro. A autoria, nesse contexto, se desloca e se amplia: a provocação inicial do realizador espera uma resposta do mundo, instaurando uma dinâmica colaborativa e dialógica

Por fim, a terceira maneira propõe uma imersão total. O diretor, nesse caso, não apenas observa nem provoca à distância: ele lança-se diretamente no lago, mergulha em suas águas e se permite submergir no desconhecido. Trata-se de uma entrega à experiência, um movimento de investigação sensível e temporária, que busca acessar o que está para além da superfície. Cao descreve esse gesto como a abertura de um vínculo direto com a realidade, não aquela que se apresenta cotidianamente, mas uma outra — misteriosa, deslocada — com a qual o realizador se entrelaça. Essa relação implica risco, escuta e descoberta, em um envolvimento profundo com o que ainda não se conhece.

Para a pesquisadora Cássia Hosni (2016) as três formas de interação de Cao com o lago/realidade podem funcionar em conjunto, não somente de uma maneira isolada. Elas podem ser complementares em seu processo de atuação. “Em primeiro lugar, o olhar elege algum elemento que lhe chame atenção. Depois da observação, o artista decide por um movimento ou ação de interferência na superfície do lago/realidade” (HOSNI, 2016, p. 54). Para a autora, a Metáfora do Lago pode ser interpretada de diferentes maneiras, porém, em todo pensamento do diretor existe uma influência filosófica marcante. Cao estudou filosofia na UFMG em meados de 1995, algo que perpassa suas reflexões, como ele mesmo menciona em entrevista concedida à Cássia em abril de 2013.

O fazer filosofia, o fato de, ou de ter lido, muita literatura ou ter de adorar Dostoiévsky ou Guimarães Rosa, ou sei lá, as influências de um modo geral, tudo que você faz na vida influencia meu trabalho, e filosofia apesar de ser uma coisa muito complexa, acadêmica e muito difícil para mim porque eu sou, eu tenho esse lado preguiçoso, eu não to a fim de ficar lendo sete livros de filosofia por semana, entendeu. Acho que é muito cruel também o que eles exigem de um acadêmico, de um aluno e tal, e tem muita coisa que não me interessava, naturalmente, então eu levava pau em várias matérias, o cara pedia para fazer um tratado sobre Kant, um trabalho lá, eu pegava Dostoiévski e fazia Dostoiévski com os mesmos conceitos e tal. Tinha muita coisa que não me interessava ler e eu achava chato, ler Kant eu nunca consegui ler direito. Já ler Walter Benjamin, Nietzsche, pessoas que têm a forma literária do escrever, mesmo o texto filosófico, isso me fascinava muito mais. Não era aquela coisa árida de um texto de lógica, lógica então eu nem passei do primeiro período. Então é óbvio que eu não me formei em filosofia, mas foi muito importante entrar em contato com esses filósofos, com esses conceitos todos, com esse exercício do pensar, ou de criar conceitos. E isso eu acho que é uma ferramenta muito importante para o artista. A filosofia, ela é uma irmãzona assim da arte que ela provê a arte de milhões de

possibilidades, que é fascinante esse mundo abstrato dos conceitos, digamos assim (Guimarães, 2016, p. 252-253).

Dessa forma, em um primeiro olhar ao projeto da Trilogia da Solidão, revela-se não apenas a densidade poética presente nas obras, mas também a intencionalidade de um gesto artístico que se constrói na relação sensível com o tempo, o espaço e o outro. A atenção às superfícies, portanto, não se dá por superficialidade, mas como estratégia inicial de aproximação — como quem primeiro observa o lago antes de decidir se aproximar, lançar uma pedra ou mergulhar. Esse movimento preliminar de escuta e observação nos permite delinear as camadas que compõem o pensamento criativo de Cao, preparando o terreno para incursões mais profundas, nas quais a singularidade de sua linguagem cinematográfica poderá ser compreendida em sua plenitude.

Dentro desse processo criativo, a dimensão sensível não se dá apenas no olhar, mas também na escuta. A construção do discurso fílmico na trilogia articula-se de modo intrínseco pela conjunção entre imagem e som, elementos indissociáveis na elaboração dos sentidos. Nesse contexto, o termo de *paisagem sonora*, no original *soundscape*¹¹, é um conceito formulado por R. Murray Schafer, que aborda três categorias principais: o *som fundamental* (como o vento, a água, etc); o *sinale sonoro* (um som mais destacado, como um apito de trem); e a *marca sonora* (um som característico de uma comunidade específica). Esse modelo é útil para compreender a relevância do duo mineiro “O Grivo”, formado por Nelson Soares e Marcos Moreira (também conhecido como Canário) no projeto fílmico da trilogia. A prática artística do duo O Grivo transita entre a arte sonora, a música experimental aplicada à construção de trilhas sonoras.

De acordo com a pesquisadora Marina Mapurunga de Miranda Ferreira (2014), em sua tese: *Culinária Sonora: uma análise da construção sonora d’O Grivo em cinco “micro-dramas da forma”* de Cao Guimarães, o Grivo iniciou-se, na década de 1990, dentro do contexto da música experimental. Segundo a pesquisadora Cássia Hosni (2016, p. 61), o nome do duo foi inspirado no personagem Grivo do conto “Cara-de-

¹¹ Para um maior aprofundamento no assunto, ver o livro SCHAFFER, Murray. *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado mais negligenciado do nosso ambiente – a paisagem sonora*. São Paulo: Unesp, 2001.

Bronze”, presente na obra *Corpo de Baile*, de Guimarães Rosa. A escolha se deu de maneira quase aleatória, durante a leitura do livro. Seu primeiro concerto aconteceu por incentivo da pianista Berenice Menegale, diretora da Fundação de Educação Artística (FEA)¹², instituição onde ambos os artistas estudaram. Na época, Marcos era guitarrista e Nelson, baterista. Utilizando um gravador Tascam de quatro canais, eles já experimentavam com sons gravados, além dos instrumentos tradicionais, abrindo espaço para novas práticas e explorando a música como campo de experimentação.

Essas experiências, somadas à efervescência da cena de música contemporânea em Belo Horizonte, influenciaram não só O Grivo, mas também outros artistas locais. Ferreira (2014, p. 33) destaca que, para O Grivo, “a música contemporânea tem uma forte relação com o som de cinema ao abrir, expandir nossos ouvidos para um mundo de sons”. Desde cedo, a dupla promovia oficinas com objetos cotidianos como lápis, papel, galhos e caixas de fósforos, criando paisagens sonoras e partituras gráficas. Esse ambiente de criação colaborativa acabou por aproximá-los de outra linguagem artística: o cinema.

Marcos (Canário), em entrevista à Ferreira (2014, p. 34), conta que ele e Cao Guimarães já nutriam o desejo de colaborar. A oportunidade surgiu em 1998, quando Lucas Bambozzi conseguiu financiamento para realizar o curta-metragem *Otto, eu sou um outro*, dirigido por Guimarães. O Grivo foi convidado a compor a trilha, e, durante o processo, acabou assumindo também a reconstrução dos sons diretos, perdidos pela equipe original. O êxito da experiência resultou na continuidade da parceria em *O Fim do Sem Fim* (2001), consolidando a colaboração entre Guimarães e O Grivo.

Nos projetos fílmicos com Cao Guimarães, é comum que O Grivo acompanhe todo o processo de realização do filme - da captação do som acústico, edição, até a finalização do som. Essa imersão permite que a construção sonora seja elaborada em sintonia com os sentidos do filme, desde a construção do *som fundamental*, a realização do desenho de som; o *signal sonoro* e o desenvolvimento da *marca sonora*, criando toda uma identidade de sonorização do filme.

¹² A Fundação de Educação Artística (FEA) foi criada em 1963 por um coletivo de artistas insatisfeitos com o panorama musical então vigente em Belo Horizonte, marcado por tendências conservadoras e pela defasagem em relação às inovações musicais contemporâneas. Trata-se de uma instituição sem fins lucrativos e independente de vínculos governamentais, amplamente reconhecida no Brasil e no exterior por suas iniciativas voltadas à democratização do ensino musical e ao estímulo à criação artística. Sua escola de música oferece formação tanto em música popular quanto em música erudita.

Segundo Hosni (2016, p. 62), O Grivo entende a trilha sonora como resultado de uma articulação entre o projeto fílmico e a intenção do diretor. Tanto ruídos ambientais quanto composições musicais são utilizados com igual expressividade, dependendo do contexto narrativo. Uma das referências declaradas por Soares é o cinema do armênio Artavazd Peleshyan, cujas obras realizam uma fusão indissociável entre imagem e som. O Grivo procura esse tipo de integração sonora e imagética em suas trilhas, como afirmam:

Num determinado momento, o som direto é tão expressivo quanto a música, tão narrativo quanto a música, é tão cheio de simbolismo quanto a música e vice-versa. E fica até indivisível em determinados filmes do Peleshyan você falar da trilha sonora sem falar do filme. É absolutamente mesclado. Você consegue uma precisão da articulação dos elementos, tanto da edição, quanto da captura de imagens, quanto da captura do som, quanto do jeito de fazer esse som funcionar, que as coisas se tornam uma amálgama muito perfeita. E em um certo sentido, a trajetória da gente de trabalhar com som direto e a música percorre um pouco desse caminho, de tentar de alguma forma que os sons que a gente colhe da natureza, tenham uma função para além de tentar tornar o filme realista, mas de buscar ali uma narrativa, um simbolismo, uma superação do próprio material (O Grivo, 2013a).

No processo criativo de O Grivo, a captação sonora costuma ocorrer, em um primeiro momento, por meio do uso de microfones e gravadores posicionados diretamente nos locais de filmagem. Após essa coleta inicial, os sons são levados ao ambiente digital, onde são manipulados com softwares específicos. Contudo, como observa Soares, ainda que o computador desempenhe um papel importante na geração de certas sonoridades, “a maior parte do trabalho ocorre inicialmente na captação acústica dos sons da natureza” (O Grivo, 2004).

Canário amplia essa observação ao refletir sobre o papel da captação acústica. Segundo ele, o próprio ato de posicionar um microfone ou gravador já implica em uma escolha, em um “enquadramento sonoro”, ou seja, uma atenção específica ao que se deseja registrar. Como um recorte, um fragmento, esse gesto evidencia determinados sons em função de uma intenção estética relacionada ao filme. Durante a montagem, conforme explica Canário, essa sonoridade é organizada de forma a estabelecer uma musicalidade própria, capaz de provocar tensão ou sugerir um estado de repouso em relação à imagem.

Essa abordagem está presente em toda a produção artística da dupla — nas trilhas sonoras, concertos e instalações — e revela um processo contínuo de

investigação sonora. O Grivo busca constantemente novas possibilidades de escuta, explorando aspectos como textura, repetição, fragmentação, densidade e organização espacial dos sons. Uma das inquietações recorrentes dos artistas é justamente criar sonoridades que expandam as formas tradicionais de percepção. Antes de funcionar como elemento narrativo, o som em suas obras busca despertar sensações que dialoguem com a construção visual da imagem.

A montagem se configura como etapa fundamental para esse trabalho, pois é nela que se decide o que intensificar, o que retirar, e como cada som será percebido. Canário observa que, enquanto a imagem carrega uma carga de informações assimiladas quase que instantaneamente, a sonoridade opera de forma temporal — ela precisa de tempo para ser compreendida. Por isso, é na montagem que os sons são ajustados para criar nuances perceptíveis ao espectador, como um acorde mais intenso que chama atenção ou um momento de silêncio que prolonga a sensação de pausa entre cenas.

Foi também a partir da convivência com O Grivo que Cao Guimarães passou a explorar o silêncio como recurso expressivo. Para Hosni (2016, p. 66), o diretor admite que sua tendência inicial era preencher os espaços com música, muitas vezes de forma densa e contínua. O diálogo com o duo mineiro o levou a compreender a importância dos vazios sonoros — momentos em que o silêncio se torna parte ativa da composição. Assim, quando o som surge, ele carrega intencionalidade e não aparece de maneira gratuita. Soares destaca, nesse sentido, a influência do compositor John Cage, cuja obra propõe uma escuta expandida e um entendimento profundo da função expressiva do silêncio.

A gente tem uma referência muito forte que é o John Cage, que é o compositor norte-americano. E que ele, em várias composições dele, e ele trabalha um dos materiais é não ter som. Tem uma valorização imensa de uma escuta um pouco mais atenta do que acontece. Aí nos filmes do Cao a gente, quando a gente começou a trabalhar, e até hoje, tem essas coisas muito fortes. Uma coisa de uma economia muito grande do que está usando para que se valorize a hora que entre. E também essa produção muito forte de deixar as pessoas atentas, ter uma curiosidade e conduzir a escuta muito em função dessa variação dos timbres (O Grivo, 2013b).

Soares afirma que a colaboração com Guimarães se estrutura menos a partir de um planejamento rigoroso e mais pelo exercício da experimentação sensível — um processo intuitivo de escuta, de sentir as sonoridades, de testar e manipular sons

diversos. Nesse contexto, a dimensão sonora nos projetos filmicos de Cao com O Grivo não se configura primariamente como um componente intelectual ou narrativo, mas antes como uma experiência sensorial.

O processo criativo sonoro da trilogia da solidão indica que o diretor Cao Guimarães, compreende o caminhar dos personagens, de maneira geral, como um gesto que mobiliza a percepção dos elementos ao redor de seus universos. Essa percepção se traduz na montagem, em uma composição entre imagem e som que busca, provocar efeitos sensoriais de sentido. Para o diretor, tal operação só se torna plenamente eficaz com a contribuição sonora do grupo O Grivo, cuja atuação ultrapassa o papel de trilha incidental para tornar-se uma camada narrativa fundamental. Como destaca Hosni: “Cao diz que durante a montagem o som tem uma característica elementar, até mesmo mais que a imagem, para criar um sentido de percepção para o espectador” (Hosni, 2016, p. 129).

Em depoimento concedido por ocasião da exposição de seus projetos na Galeria Nara Roesler (2010), Guimarães reforça essa perspectiva de criação partilhada com o duo mineiro, sublinhando a sensibilidade despertada na experiência de sentir e ver por meio do som.

Dois cérebros e quatro ouvidos, duas entidades delicadas, duas paralelas complementares, em cujos nomes já estão incorporadas as características de cada um: o Nelson é o neossom, e o Canário é um canário. Como nas esculturas de Amílcar de Castro, O Grivo é uma dobra (um dobrado). Os sons estão todos aí, expostos a um sol sem clave. É preciso proteger a existência de cada partícula sonora para que seu corpo flua límpido em nossos ouvidos. A grivolândia é uma espécie de fábrica de para-sol para partículas sonoras ou uma máquina coletora do ordinário sonoro expressivo esquecido por nós. Antes ou depois do som (ou mesmo dentro dele), existe o silêncio. O Grivo ensinou-me a escutar! Paralelamente à coleta, existe a geração de sons. Traquitanas, geringonças, microfones, radiolas, gravador de rolo, fios de cabelo, gominhas, folhas secas, latas amassadas, fitas magnéticas, sensores infravermelhos, utensílios domésticos, brinquedos de criança, cemitério de instrumentos, cordas de náilon, crina de cavalo... qualquer coisa que vibre propagando ondas. Para além do ouvido, existe o olho. A grivolândia é também um parque de fantasias para nossos olhos. A precariedade como forma do sublime, a simplicidade (que não é simplista) estampada em cada gesto, em cada pensamento. O som do Grivo é um pensamento que retumba e ecoa na caixa acústica da história (Guimarães, 2014).

A parceria entre O Grivo e Cao Guimarães revela-se como uma simbiose estética marcada pela escuta sensível, pela experimentação e pela imersão no som como matéria narrativa e sensorial. A trajetória da dupla é marcada pela busca incessante de novas formas de perceber e criar som no cinema, transformando a trilha sonora

em elemento ativo da imagem. O trabalho de O Grivo, nesse sentido, amplia as possibilidades da escuta cinematográfica, aproximando o espectador de uma escuta mais atenta, expandida e poética.

2.2.2 A Alma do osso

Cao Guimarães apresenta como o primeiro projeto da trilogia da solidão o seu longa-metragem *A Alma do osso*, que se inicia com a epígrafe de Guimarães Rosa: “Solidão é a gente demais”. Nos minutos iniciais do documentário, o ermitão de 72 anos, Dominginhos, prepara seu café. O diretor registra os feitos do personagem de dentro de uma caverna, o local onde vive. Na sua rotina, Dominginhos prepara a lenha, acende o fogo, limpa a panela e cantarola enquanto a água ferve, até então tomar seu café.

O diretor constrói o retrato da solidão de um ser humano desligado da sociedade. Seu olhar propõe uma poesia imagética entre imagens de película, captado por uma câmera em super 8 e imagens digitais, por uma estética que evidencia esse isolamento. Em seu texto “*Breve nota sobre o eremita*” Cao (2012) relata sua experiência em conviver com o personagem durante o processo de filmagem e expõe sua percepção nos diferentes hábitos de convivência.

Armamos uma barraca ao lado de sua gruta e passamos alguns dias convivendo com ele. Para o nosso pequeno fogão a gás ele tinha um fogãozinho na pedra movido a graveto, lenha e fogo. Para os nossos cantis de água, recipientes de plástico, garrafas velhas de refrigerante cortadas ao meio e devidamente tampadas para proteger a água dos ratos e das baratas. Para as nossas modernas lanternas de luz halógena, a luz das estrelas, do fogo e a rápida dilatação das pupilas na escuridão. Para o nosso café coado, café com borra. Para a nossa ansiedade em satisfazer o estômago que entorpece o cérebro e o corpo, a alimentação pela palavra e a voracidade do pensamento de estômago vazio interrompido de quando em vez por mordidas em bananas ou o que estiver disponível. Para a nossa dificuldade em dobrar as pernas, sentar-se de cócoras, deitar-se no chão duro, agachar, levantar, dobrar, esticar o corpo, o balé natural de um homem-mola, homem-elástico, homem-osso-veia-carne na medida do necessário (Guimarães, 2012, p. 01).

Em processo de reflexão na realização do projeto, o diretor contextualiza o sentido narrativo na solidão do personagem, destacando o reconhecimento do silêncio como lugar comum.

Ao contrário do que esperávamos ele só parava de falar para fazer café, dormir, tocar viola e exercer rituais bastante particulares que fomos identificando pouco a pouco. O silêncio para ele parece ser já o lugar comum, o estado normal em que o tempo passa. A fala é o estado de exceção. Se esquia de perguntas relacionadas à sua vida afetiva como das cobras. Ao contrário, adora uma investigação sobre laços de família e sobre o que está acontecendo no mundo (Guimarães, 2012, p. 01).

Nos primeiros momentos do filme, Cao convida o espectador a acompanhar de perto, entre planos detalhes e próximos do personagem, a vida solitária do ermitão, suas ações, comportamentos e pensamentos. Após tomar seu café, Dominginhos transpassa pela natureza, observa a região do alto da montanha e vai até um rio para pegar água. Cao elabora uma sucessão de imagens que transmitem sensações, combinando formas abstratas da natureza como partículas de água, vegetação, peixes, bolhas e o mar, de maneira a representar, uma certa imaginação do personagem em contemplação quando observa a água.

Para a pesquisadora Cássia Hosni (2016) esses momentos sequências, é uma imaginação do diretor, a criação de um olhar possível do que o personagem poderia pensar ao ver uma bolha d'água. Através da montagem, Cao constrói a narrativa relacionando as imagens abstratas com Dominginhos, propondo o sentido ao espectador, como conta em entrevista:

Aquele momento em que ele vai pegar a água, ele olha para a gotinha e eu vou até o mar. Ou seja, é uma projeção minha sobre o que ele está sonhando, o que ele está pensando. Então é uma imaginação do que ele estaria pensando naquele momento na água, depois eu volto para ele. São liberdades poéticas, digamos, que a gente tem (Guimarães, 2016, p. 112).

A liberdade poética que Cao usa para criar o primeiro projeto da trilogia, conduz o leitor a observar Dominginhos e suas ações diante do tempo. Próximos aos 43 minutos que o espectador ouve sua voz pela primeira vez, quando expõe o seu sonhar, o quanto sonha por si e pelos outros, entre vida e morte, enquanto manipula madeiras em chamas na fogueira que cria, durante a noite. Após sua rotina no dia seguinte, compartilha com um grupo de alunos que o visitam a história em que Cao cria o título do filme, um homem que é marcado para morrer por um “corisco” (raio) próximos de seus 80 anos. Na história de Dominginhos, o homem, aborrecido com a notícia, sai andando pelo mundo, até se deparar com alguns ossos humanos que

estavam sendo comidos por um cachorro. O homem resgata os ossos e os enterra, quando o corisco aparece para matá-lo, a alma dos ossos o impede.

Nas sequências finais, Cao retrata Dominginhos como uma figura mítica, cria uma atmosfera visual através de relâmpagos que iluminam repentinamente o rosto do personagem, durante relâmpagos da noite chuvosa. Na caverna, em outro momento, entre as gambiarras e a cerca de bambu, o personagem ouve um antigo radinho de pilha, depois, compartilha seus pensamentos que vão de choques elétricos até a alimentos saudáveis para o cérebro e experiências de vida. “Eu não vivi pouco, não. Estou com 71 anos. Se eu morrer já depressa, eu vivi bastante, não vivi não?” (2004, 1h05 min). O elo entre diretor e personagem torna-se evidente quando Dominginhos, presenteia Cao Guimarães como herdeiro de seus bens mais simbólicos: um canivete e uma nota de dólar. Esse gesto carrega não apenas um sinal de confiança, mas revela um afeto silencioso entre os dois, construído ao longo do tempo e mediado pela escuta atenta do cineasta.

No desfecho de *A Alma do Osso*, essa relação atinge seu ponto mais sensível e simbólico. Cao estrutura uma *mise-en-scène* em que Dominginhos assiste à própria imagem projetada, ouvindo suas reflexões gravadas, num jogo das instâncias de observador e observado. Nesse instante, instala-se a figura do “duplo” — conceito que remete a uma duplicação do sujeito, não como mera reprodução, mas como confronto entre o ser e sua representação. Ao se ver e se ouvir, Dominginhos se reconhece e se estranha: há ali um espelhamento poético, no qual o personagem se torna espectador de si mesmo, revelando dimensões que talvez lhe fossem ocultas no cotidiano silencioso que habita. Essa operação de duplicidade não se limita ao personagem, mas também implica o próprio diretor, que compartilha com Dominginhos a experiência de olhar e ser olhado, dissolvendo as fronteiras entre autor e personagem.

Nesse primeiro projeto da chamada trilogia da solidão, Cao transmite, pela janela de sua própria sensibilidade, o reconhecimento da grandeza de Dominginhos em seu universo particular. É uma solidão que se revela nos gestos mínimos e nos rituais cotidianos, captada com precisão e respeito pela câmera. Como o próprio diretor afirma, em entrevista presente no material extra do DVD do filme: “[...] O segredo do existir não está nas grandes conquistas, mas nas pequenas coisas do

cotidiano e na sua relação amorosa e efetiva com esses gestos cotidianos [...]” (Guimarães, 2004, DVD).

Assim, o filme não apenas documenta a vida de um eremita, mas propõe uma escuta do mundo que se dá na imersão, na lentidão e na atenção às minúcias. A presença do “duplo” torna-se, então, um gesto de espelhamento entre o dentro e o fora, entre o vivido e o filmado, entre o real e sua tradução poética. É nesse intervalo que se inscreve a alma do osso: na fissura entre a dureza/calcário da existência e a delicadeza/tutano do olhar que a revela.

2.2.3 Andarilho

O longa-metragem de documentário *Andarilho* (2006) é o segundo projeto da trilogia da solidão, inicialmente com o título “Com os pés um pouco fora do chão¹³”, o diretor Cao Guimarães apresenta o projeto sobre a relação entre o caminhar e o pensar, entre as rodovias BR-251, BR-135 e BR-122 do nordeste do estado de Minas, retratando Valdemar, Nercino e Paulão entre as estradas de Salinas, Montes Claros e Pedra Azul.

Segundo Cao, “é um filme de três personagens, ele tem essa coisa dos personagens em constante deslocamento e cada personagem é complementar ao outro. São universos muito pessoais, são loucuras em movimento bastante interessantes” (Guimarães, 2006, p. 02).

O diretor inicia com Valdemar, apresentando suas reflexões sobre estar no mundo, num olhar direto para a câmera. Um homem maltrapilho, barbudo, louro de olhos claros, sentado num saco no meio de uma mata na beira de uma estrada de terra. Diz ele: “Sabe o que é a morte? Pior que a morte? Ficou a vida!” (2006, 06min). O personagem devaneia em palavras ininterruptas sobre Deus, o número de policiais

¹³ Segundo a pesquisadora Cássia Hosni (2016, p. 127) o título inicial proposto por Cao se baseia no escrito de John Cage: “Numa conferência sobre Zen-budismo no inverno passado, o dr. Suzuki disse: ‘Antes de estudar Zen, homens são homens e montanhas são montanhas. Enquanto se estuda Zen as coisas se tornam confusas: não se sabe exatamente o que é o que e qual é qual. Depois da conferência foi feita a pergunta: ‘Dr. Suzuki, qual é a diferença entre homens são homens e montanhas são montanhas depois de estudar Zen?’. Suzuki respondeu: ‘A mesma coisa, só um pouco como se você tivesse os pés um tanto fora do chão’”. In: CAGE, John. De segunda a um ano: novas conferências e escritos. São Paulo: Hucitec, 1985.

no Brasil, a bandidagem e narra que em 4 de setembro de 81 foi quando emitiram nele uma energia maligna, um espírito ruim que o deixa doido e atrapalha seus pensamentos, o que o levou a uma desesperança da vida.

O segundo personagem é Nercino, surgindo da mata, apoiado num tronco, como um cajado, o personagem caminha na beira da estrada sem olhar diretamente para a câmera. Diferente de Valdemar, Cao mostra Nercino mais distante, em um momento, contemplativo num ponto de ônibus, expressando reflexões para si mesmo quase que incompreensíveis, mas que o diverte em alguns momentos quando ri. Depois, o personagem segue a estrada carregando alguns grandes sacos nas costas, uma impressionante imagem ondulada que imprime o sol no asfalto.

Próximos dos trinta minutos, Cao apresenta Paulão, o terceiro personagem que segue a estrada empurrando um carrinho. Num plano-sequência, é possível perceber o peso que carrega. Enquanto empurra o carrinho, próximo, transitam caminhões, até que para de empurrar por um momento, apoia os braços na lombar e se distancia do carrinho, cruzando a estrada, desaparecendo do quadro filmico que o registra. Pouco tempo depois, após alguns veículos, surge novamente, retornando até os pertences. Cao constrói uma imagem que alucina, através de uma fotografia em cores fortes e quentes, destacando o personagem e os veículos que momentaneamente transpassam próximos dele, por um efeito de ondulações que representam o quanto quente está o asfalto, uma pintura visual ao sentido da percepção de uma distorção de uma realidade presente aos caminhantes.

O processo criativo de Cao mostra três personagens que se complementam em suas diferentes relações com a estrada. O primeiro, Valdemar, é o mais performático, carrega um saco com poucos pertences, é visto de forma direta com o olhar para a câmera, de todos, o mais presente no filme. Filmado de longe e de perto, o que parece, em alguns momentos, atuar para a câmera, como na sequência quando tenta escrever uma carta, ou se limpando num banheiro ou explorando locais abandonados. O segundo, Nercino, já é uma relação mais indireta, parece estar distante, carregando já mais pertences em mais sacos, é visto de uma forma consciente de que está sendo filmado, porém parece obter algo psíquico que implica na falta de interação com pessoas, se mostra em devaneios consigo mesmo. O terceiro, Paulão, retrata uma função particular, carrega em seu carrinho diversos

pertences, como uma casa ambulante, demonstrando estar preparado para algo que possa vir a necessitar. É visto se expressando de maneira lúcida e tranquila ao se encontrar com Waldemar próximo do fim da obra.

Nessa obra, Cao propõe traduzir, através de seu olhar, o que os andarilhos vivem no cotidiano, impulsionando o espectador na imaginação da vida de seres em suas estradas, explorando suas reflexões e devaneios, por um recorte de detalhes de suas vidas, uma forma de expressão que faz parte de seu processo como realizador.

A percepção dos acontecimentos reais sempre estará intimamente relacionada ao imaginário. Nenhum olhar é isento de si ao olhar para fora. Vejo, e ao ver, também me vejo. Vendo-me inserido nisso ou naquilo, aquilo inserido em mim, a coisa se forma, um algo mais, o inesperado. Imagino, ajo na direção do que imagino, depois salto para o lado de lá, para o lugar do desconhecido, que é muitas vezes mais forte e intenso do que o que antes eu imaginava. O cinema do real é a arte deste encontro, um encontro com o que você imagina e no entanto revela-se de outra forma. Nessa revelação, nesse susto, somos convocados diante de um espelho que te mostra um outro rosto. Qualquer realidade é a extensão de você mesmo e você a extensão da realidade¹⁴ (Guimarães, 2007, pp. 1-2).

Para a pesquisadora Cássia Hosni (2016) o diretor mergulha nos personagens e tenta retratar em imagens, o que eles pensam, perpassam, algo que, segundo ela, o próprio Cao percebeu, durante o processo de filmagem, no que acontecia ao redor deles, como os caminhões que transpassavam pelas estradas enquanto caminhavam.

A forma do pensamento, a forma meio aluviada, meio desfocada, meio evanescente, meio exaltatória do asfalto quente. E o caminhão para mim... eu imaginava justamente os caminhões, porque a quantidade de caminhão que passava o tempo inteiro andando na beira da estrada... é muito louco. Você fica pouco tempo ali e já começa, e eles ali tem um vácuo, o caminhão traz um corpo que traz um vácuo que te joga pro lado (Guimarães *apud* Hosni, 2016, p. 129).

A forma como Cao cria as narrativas dos personagens em *A Alma do Osso* e *Andarilho*, segundo a pesquisadora Consuelo Lins (2019), “estão distantes de um cinema que investiga a palavra do outro” (Lins, 2019, p. 117). Podemos identificar a fala como um importante elemento narrativo, explorado por Cao de maneira mais bruta, selvagem e menos organizada. Seguindo Lins, esse pensamento se aproxima do que o círculo de Mikhail Bakhtin tinha abordado em *Marxismo e filosofia da*

¹⁴ Cao Guimarães em entrevista publicada no livro Doc: expressão e transformação. Itaú Cultural, 2007. Arquivada no site do artista. Disponível em: <<https://www.caoguimaraes.com/wordpress/wp-content/uploads/2012/12/documentario-e-subjetividade.pdf>>. Acesso em 13 de abril de 2024.

linguagem, ao descrever o nível inferior da atividade mental, em que os pensamentos ainda estão confusos e informes, “se acendem e se apagam nas nossas almas, em que palavras fortuitas e inúteis emergem e submergem, sem lógica ou unicidade” (1995, p. 120). Cao mantém as falas dos personagens num fluxo de integralidade verbal, seja pelo que é dito, seja pelas sonoridades em geral, permitindo ao espectador acompanhar o percurso das ideias e os desvios do pensamento. Para Lins, “isso só é possível de ser experimentado na continuidade de uma fala, na duração estirada de um plano” (Lins, 2019, p. 117). Nesse sentido, o propósito não é exatamente compreender o conteúdo da fala, mas sim experienciar seu ritmo e sua vibração no tempo. É perceptível que os personagens falam conscientes da presença de Cao e de sua equipe — suas falas são provocadas pelas filmagens e pela escuta presente. Para Bakhtin (1995, p. 112), “não é a atividade mental que organiza a expressão, mas ao contrário, é a expressão que organiza a atividade mental, que a modela e determina sua orientação”. Assim, as falas nos filmes constroem, por meio de passagens abruptas de reflexão, uma imagem em movimento dos pensamentos, que se corporificam nas expressões dos personagens. Os gestos, silêncios e hesitações não apenas acompanham as palavras, mas as ampliam, revelando o modo como o pensamento se dá em carne e presença. Desse modo, o espectador não apenas escuta, mas partilha da experiência da fala como vivência — uma escuta que convoca à imaginação, à sensibilidade e à reflexão diante dessas existências solitárias que se revelam, fragmentadas e potentes, no intervalo entre o que se diz e o que se cala.

2.2.4 O Homem das multidões

O longa-metragem de ficção *O Homem das Multidões* (2013) conclui a trilogia da solidão. O diretor Cao Guimarães, estabelece uma parceria com o cineasta Marcelo Gomes para dividir a direção do projeto, para usar sua metáfora do lago, procura um parceiro para experimentar conjuntamente as maneiras de interagir com o lago. Uma relação que se iniciou em 2003, em Belo Horizonte, quando os diretores foram apresentados pela montadora Karen Harley. Gomes conta que o encontro foi quando assistiu ao primeiro corte do curta dirigido por Cao, *Da Janela do Meu Quarto* (2004)

e, a partir de então, passaram a estabelecer um laço de amizade, trocando experiências.

Ele me mostrou *A Alma do Osso* (2004), que estava ficando pronto, e eu mostrei a ele *Cinema, Aspirinas e Urubus* (2005). Ele me disse que queria fazer a Trilogia da solidão e tinha vontade de que o terceiro filme fosse uma ficção. Mas ele não manejava ficção e ficou muito impressionado com o trabalho de atores do *Aspirinas* (Gomes, 2013, p. 09).

Segundo Marcelo, foi no ano de 2005 em que a decisão de realizarem o filme juntos foi concretizada. “Cao foi chamado para uma oficina de cinema no Festival de Inverno de Diamantina, e eu fui dar um curso de direção no mesmo evento. E numa boa conversa de bar decidimos fazer esse filme” (Gomes, 2013, p. 09).

Cao Guimarães, em pleno processo criativo do último filme da trilogia, encontra em Poe um lago suficientemente misterioso e em Marcelo Gomes um parceiro para enfrentá-lo. O diretor expõe como se deu a ideia do roteiro que despertou o interesse de Gomes:

O personagem do conto tem uma força interessante, uma estranheza que me agrada, um tipo de solidão que é justamente o contrário: a necessidade de estar no meio de muita gente. É uma solidão no múltiplo, não apenas no estar só. Ele fica seguindo as pessoas na rua o tempo inteiro. O conto é uma fonte de inspiração por causa desse personagem, que vai vendo a cidade ficar vazia, virando a noite. Achei nisso uma possibilidade dramática incrível e serviu como primeira faísca para Eu e o Marcelo escrevermos o roteiro de *O Homem das Multidões* (Guimarães, 2013, p. 09).

No início do processo de criação do roteiro de *O Homem das Multidões* (2013), os diretores Cao Guimarães e Marcelo Gomes buscaram aprofundar-se em reflexões filosóficas acerca da subjetividade do personagem central. As primeiras conversas entre os cineastas foram marcadas por diálogos sobre a solidão no contexto da vida contemporânea, procurando compreender as formas de existência daquele homem que, ao mesmo tempo em que está inserido na multidão, pode parecer não pertencer a ela, como uma figura que a mimetiza. A leitura de autores como Walter Benjamin, Charles Baudelaire e o próprio Edgar Allan Poe, foram fundamentais para alimentar essa investigação inicial, como relata Marcelo Gomes:

No começo era uma viagem filosófica, a gente conversava sobre esse personagem que mimetiza a multidão. Líamos Walter Benjamin, Charles Baudelaire e o próprio conto do Edgar Allan Poe. Batíamos papo sobre quem era aquele homem solitário no novo século (Gomes, 2013, p. 09).

Obtendo como ponto de partida do projeto, o conto do escritor norte-americano, já que Benjamin e Baudelaire são ilustres intérpretes dele, retrata como personagem principal a figura de um anônimo narrador que, do interior do Café D., observa as pessoas que passam por uma das ruas mais movimentadas de Londres. Ao longo do tempo, entre fumar um charuto, ler um jornal e observar ao redor, o personagem fica classificando os transeuntes que perpassam diante da janela do café. Dentre inúmeros semblantes de diversas classes sociais, de mulheres a executivos e proletariados, a figura específica de um homem idoso fixa a atenção do personagem observador. O grande fascínio que sente por ele leva-o a segui-lo pelas movimentadas ruas e becos vazios, até virar o dia. O narrador então, vencido pelo cansaço, desiste de persegui-lo; entre múltiplas leituras possíveis, ele parece tomar ciência de que o sujeito não se permite ser lido, é incompreensível a motivação de seus atos, sendo inútil segui-lo, assim, seria um homem da multidão.

Para a transposição da literatura para o cinema, o projeto fílmico consiste na retratação de personagens fictícios que vivem o drama da solidão em um ambiente urbano, como contam em entrevista:

A ideia central deste projeto é a solidão do homem contemporâneo, cidadão de uma grande metrópole no Brasil: Belo Horizonte. Resolvemos compor nossos personagens relacionando-os de forma obstinada com esta espécie de alteridade compacta presente nas grandes cidades: a multidão. No mundo contemporâneo podemos pensar em duas formas de multidões. A multidão real, verificável na realidade das ruas, nos aglomerados de pessoas na urbe; e a multidão virtual, intermediada por uma tela (de computadores, celulares e outros aparatos eletrônicos) que redefine toda a sensorialidade presente em nosso estar no mundo (Guimarães; Gomes, 2013, p. 08).

Segundo os diretores, a partir de dois personagens (Juvenal e Margô), figuras arquetípicas de uma sociedade industrial e moderna, obtém-se a intencionalidade de refletir sobre o processo de isolamento do indivíduo e da massificação das estruturas sociais. “As relações perdem a naturalidade do olhar, do falar, do ouvir, ou seja, de tudo o que nos faz estabelecer contato com o outro. Nossos personagens são a incorporação radical desta sensação” (Guimarães; Gomes, 2013, p. 08).

A narrativa de *O Homem das Multidões* revela a gradual relação de Juvenal (Paulo André) e Margô (Silvia Lourenço), funcionários do metrô de Belo Horizonte.

Margô é a chefe do setor e monitora o fluxo dos trens e passageiros pelas câmeras de vigilância, enquanto Juvenal é o condutor de trens, um maquinista.

A história ilustra a aproximação dos dois personagens, iniciada pelo convite de Margô para que Juvenal seja padrinho de seu casamento. Margô vive com o pai (Jean-Claude Bernardet), suas relações são virtuais, veste sempre uma munhequeira, indicando a tendinite devido o excesso de uso de computadores. Sua rotina, além do trabalho, é ficar no quarto, interagindo digitalmente, alimentando um peixe virtual e simulando viagens para a lua. Ela encontrou seu noivo pela internet, mas não tem amigos íntimos e pessoais para o casamento.

Juvenal vive sozinho, na cobertura de um prédio comercial, seus pertences indicam que o espaço é pouco habitável com raros móveis, uma mesa, cama, uma geladeira quase vazia, contendo apenas garrafa d'água e um fogão fechado. Sua rotina se resume em conduzir o trem, limpar o apartamento e nas horas vagas passa as tardes e noites andando pelas ruas entre as multidões que encontra.

Segundo Marcelo, um dos diretores, a figura do “homem das multidões” é anacrônica para os tempos de hoje. “As metrópoles têm muitas fricções inerentes às grandes cidades, e essas fricções mudaram demais em relação à época em que o Poe escreveu o conto” (GOMES, 2013, p. 10). Para os diretores, a solidão na contemporaneidade assume contornos diferentes daquela do passado. Se antes ela era mais “artesanal”, hoje tornou-se uma experiência industrial e mediada por tecnologias, cada vez mais virtuais. Marcelo Gomes comenta que houve a intenção de preservar o personagem do conto de Poe — aquele que se esconde atrás da multidão —, mas também de atualizar essa condição existencial por meio da personagem Margô. Como afirma o diretor: “Nada melhor que trazer ao filme os dois tipos de solidão (a ‘analógica’, do Juvenal, e a ‘digital’, da Margô) e fazer ambos dialogarem, de uma forma ou de outra” (Gomes, 2013, p. 10).

Para Guimarães, a personagem Margô, marcada pela solidão virtual, simboliza um tipo de vínculo humano efêmero, característico da contemporaneidade, no qual as relações se estabelecem quase exclusivamente por meio de telas. Na narrativa, é justamente a ausência de conexões significativas que a leva a procurar Juvenal, que ela observava com frequência pelo menos no tempo do filme após o anúncio do casamento, como última alternativa para conseguir um padrinho para as bodas. “Essa

personagem é nossa tentativa de aproximar o filme do tempo atual e também possibilitar novas formas narrativas para a trajetória do Juvenal” (Guimarães, 2013, p. 10).

O longa-metragem foi produzido pelas empresas Cinco em Ponto e Rec Produtores Associados, tendo sua estreia em 2013 no Festival do Rio, onde recebeu o prêmio de melhor direção. Em 2014, integrou a 37ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo e foi exibido na 64ª Berlinale, na Alemanha. No mesmo ano, recebeu o Grand Prix de Coeur no Festival Cinélatino Rencontres de Toulouse, além do prêmio especial do júri e de melhor fotografia (Ivo Lopes Araújo) no Festival Internacional de Guadalajara, e o de melhor ator para Paulo André no Festival Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira, em Portugal. Comercialmente, o filme estreou nos cinemas brasileiros em julho de 2014.

Com o objetivo de compreender o processo de criação do projeto fílmico *O Homem das Multidões*, buscamos, a seguir, pensar nos elementos estilísticos e estruturais presentes no conto homônimo de Edgar Allan Poe. Tal exame nos permitirá compreender melhor as escolhas narrativas e estéticas realizadas pelos diretores na adaptação cinematográfica, assim como identificar, no conto original, aspectos da construção do personagem e da atmosfera urbana que influenciaram a concepção do roteiro e a linguagem visual do filme.

2.3 AFINIDADES LITERÁRIAS DE EDGAR ALLAN POE

Entre os grandes nomes da tradição literária moderna, Edgar Allan Poe ocupa um lugar de destaque por sua contribuição singular à construção de atmosferas narrativas densas e personagens enigmáticos que expressam reflexões profundas sobre a condição humana. Sua obra, marcada por uma linguagem precisa e um estilo narrativo refinado, influenciou gerações de escritores, críticos e artistas ao redor do mundo, atravessando séculos como referência incontornável em distintas áreas do conhecimento e da criação estética.

Poe não apenas consolidou um repertório temático que abarca o mistério, o estranhamento e os labirintos da mente, mas também propôs inovações formais que fizeram de seus textos verdadeiros estudos sobre o olhar, o tempo, a cidade e o

indivíduo. Entre essas criações, destaca-se o conto “O Homem da Multidão”, publicado originalmente em 1840 na revista “*Graham's Magazine*”¹⁵ (Figura 1).

Nessa narrativa breve, mas carregada de inquietações filosóficas e sensoriais, o autor se debruça sobre a figura de um homem solitário que, embora imerso na multidão urbana, parece radicalmente apartado dela.



Figura 1 - “The man of the crowd” (Poe, 1840, pp. 267-270).

Em *O Homem da Multidão*, acompanhamos um narrador anônimo enquanto ele observa, intrigado, um homem que vagueia pelas ruas movimentadas de Londres. Este homem, cujos traços são obscuros e indistintos, parece “flutuar” entre as multidões sem nunca se integrar verdadeiramente a elas. É como se ele estivesse, ao mesmo tempo, presente e ausente — uma figura enigmática que desafia qualquer tentativa de categorização ou compreensão.

A narrativa se desenrola em meio ao turbilhão da vida urbana, onde o protagonista anônimo segue o homem misterioso por horas a fio, numa tentativa

¹⁵ Segundo o pesquisador Frank Luther Mott em *A Brief of Graham's Magazine* (1928 pp. 362-374) a revista *Graham's Magazine* começou em 1840 com a fusão das revistas *Casket* e *Burton's Gentleman's Magazine*. O primeiro número publicado com o nome de *Graham's* foi datado em dezembro de 1840 e numerado como “volume 7, número 6”. Neste volume há o conto original de Edgar Allan Poe que recebe o título “*The man of the crowd*” (1840, p. 267). O repositório de conteúdo online *HathiTrust* contém o volume com a publicação, disponível em: <<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015011390716&view=1up&seq=579>>. Acesso em 14 de abril de 2024. As edições foram encadernadas seguindo a numeração da *Burton's Gentleman's*, de modo que a edição de janeiro de 1841 da *Graham's* foi numerada como “volume 18, número 1”. A revista *Graham's Magazine* deixou de ser publicada em 1858.

frenética de decifrar seus segredos. No entanto, quanto mais o observa, mais o narrador se vê confrontado com sua própria incapacidade de verdadeiramente compreender o objeto de sua observação. *O Homem da Multidão* se revela como um enigma indecifrável, uma encarnação da essência elusiva da condição humana no mundo moderno.

A princípio, o conto configura no leitor uma reflexão penetrante sobre a natureza da existência e o labirinto da mente humana. Por meio de uma prosa habilmente construída numa atmosfera densa, Poe parece nos convidar a contemplar os mistérios da vida e da morte, da solidão e da conexão humana, num mundo onde as fronteiras entre realidade e imaginação são tênues e fluidas. Para nosso propósito, é essencial compreendermos a poética e a estética do autor através da perspectiva dos ensaios de Charles Baudelaire (1821-1867). O poeta e ensaísta foi um dos primeiros críticos a reconhecer a genialidade de Poe e o impacto potencial de sua obra na literatura mundial. Em seus ensaios, discute a profunda admiração que nutria pelo trabalho de Poe, destacando sua capacidade de criar atmosferas sombrias e melancólicas que refletem as complexidades da condição humana. Em *Ensaio sobre Edgar Allan Poe* (2003) o autor observa que “a peça de Edgar Poe que se vai ler é de um raciocínio por vezes excessivamente sutil, de outras vezes obscuro e, de tempos em tempos, singularmente audacioso” (Baudelaire, 2003, p. 11). Poe é considerado pelo autor como um dos maiores mestres do horror, do terror e da decadência, e destaca sua habilidade em explorar recantos sombrios da psique humana.

Os ecos desesperados da melancolia que atravessam as obras de Poe têm um acento penetrante, é verdade, mas é preciso dizer também que é uma melancolia bem solitária e pouco simpática ao comum dos homens (Baudelaire, 2003, p. 51).

Para a compreensão da experiência urbana moderna, Charles Baudelaire introduz uma figura crucial para a análise do conto de Poe: o *flâneur*. Trata-se do observador atento da cidade, um caminhante solitário que percorre as ruas sem destino fixo, movido pelo desejo de absorver os fragmentos da vida cotidiana. Essa noção ganha forma no ensaio *O Pintor da Vida Moderna*, publicado por Baudelaire no final de 1863, no jornal *Le Figaro*. No texto, que se tornaria uma referência fundamental para os estudos sobre a modernidade na arte e na literatura, o poeta francês analisa a obra do artista Constantin Guys, a quem atribui a capacidade

singular de captar os traços essenciais da modernidade: a instantaneidade, o transitório, o fugidio e o contingente.

Para Baudelaire, o flâneur é justamente esse indivíduo sensível ao efêmero da cidade — alguém que circula pela multidão, observa intensamente, mas permanece à margem, sem estabelecer contato direto. Essa figura do observador errante ressoa diretamente na composição de Poe em *O Homem da Multidão*, aproximando a narrativa do escritor norte-americano das inquietações estéticas e filosóficas que mais tarde seriam articuladas no contexto europeu da modernidade.

A multidão é seu universo, como o ar é o dos pássaros, como a água, o dos peixes. Sua paixão e profissão é *desposar a multidão*. Para o perfeito *flanêur*, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e, contudo, sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a linguagem não pode definir senão toscamente. O observador é um *príncipe* que frui por toda a parte o fato de estar incógnito (Baudelaire, 2006, p. 857 grifo do autor).

O flâneur de Baudelaire é como alguém que passeia, perdido na multidão; uma figura possível de se encarnar perfeitamente na experiência tanto do narrador quanto do personagem no conto de Poe. Veremos adiante numa análise do conto que o narrador, fascinado pela vida urbana e pela multidão que o cerca, encontra-se imerso em uma busca incessante por significado e compreensão.

Em seus ensaios sobre o autor, numa leitura crítica de *O Homem da Multidão*, Baudelaire observa que Poe, sem cessar, mergulha no seio do povo e se aprofunda na natureza do humano, o que configura um estilo criativo de escrita, trazendo subjetividade na narração e destacando a solidão como tema de significação no conto.

Quando cai o crepúsculo cheio de sombras e de luzes trêmulas, ele foge dos bairros pacíficos e procura com ardor aqueles onde se agitava vivamente a matéria humana. À medida que o círculo de luz e da vida se retrai, procura seu centro com inquietação: como os homens do dilúvio, ele sobe desesperadamente aos últimos pontos culminantes da agitação política. E é tudo. É ele um criminoso que tem horror da solidão? É um imbecil que não pode suportar a si mesmo? (Baudelaire, 2003, p. 60-61).

Poe explora, no conto, um conflito interno do ser humano, por duplicidade, com a figura de um narrador que, instigado, busca seguir um homem pelas ruas de Londres descrevendo suas ações. Segundo Baudelaire, essa escrita de Poe é estilística,

característica, reconhecida e presente em vários de seus contos, uma forma simplista e particular que usa como recurso em seus processos criativos. “Ele abusa do *eu* com uma monotonia cínica. Dir-se-ia que ele está seguro de interessar que pouco se inquieta em variar seus recursos. Seus contos são quase sempre relatos ou manuscritos do personagem principal” (Baudelaire, 2003, p. 67 grifo do autor).

Dessa maneira, Poe consegue conduzir o leitor pelo mistério, utilizando a narração literária em primeira pessoa como recurso estilístico, produzindo uma curiosidade que, até então, provoca uma aproximação do personagem narrador ao próprio leitor que, assim, assume a subjetividade proposta no enredo.

Em *Alguns Aspectos do Conto* (2006, pp. 152-153), Julio Cortázar destaca que o contista trabalha com um material significativo, ancorado em um fato ou acontecimento — real ou fictício — capaz de conter uma misteriosa propriedade que irradia algo para além de sua superfície. Para o autor, “um conto é significativo quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta” (Cortázar, 2006, p. 153). Nessa perspectiva, a ideia de significação no conto está intrinsecamente ligada à intensidade e à tensão narrativa, elementos que não se restringem ao tema em si, mas se manifestam sobretudo no modo como esse tema é tratado literariamente — isto é, na técnica empregada para desenvolvê-lo.

Em *A filosofia da composição* (1981) Edgar Allan Poe apresenta processos com os quais constitui a criação de uma obra literária. Em seu ensaio, o escritor considera que ao criar uma unidade de impressão, uma narrativa breve, não excessivamente longa, permite ao leitor uma apreciação mais completa da obra. Isso se deve ao fato de que o leitor não terá sua atenção dispersa, já que não precisará de um tempo excessivamente longo para concluir a leitura. Segundo o autor, a brevidade da composição, de acordo com sua intencionalidade, propicia ao leitor uma experiência de efeito emocional. “Pois é claro que a brevidade deve estar na razão direta da intensidade do efeito pretendido, e isto com uma condição: a de que certo grau de duração é exigido, absolutamente, para a produção de qualquer efeito” (Poe, 1981, p. 913).

Considerando os elementos fundamentais da composição narrativa — como espaço, tempo, personagens e narrador —, Edgar Allan Poe sustenta que apenas ao

manter o desfecho constantemente em mente o autor é capaz de conferir ao enredo o necessário senso de consequência ou causalidade. Como ele afirma: “fazendo com que os incidentes e, especialmente, o tom da obra tendam para o desenvolvimento de sua intenção” (Poe, 1981, p. 911). Sob essa perspectiva, *O Homem da Multidão* se estrutura como uma narrativa de efeito unificado e intensidade concentrada, articulando uma pluralidade de sentidos que se abrem à leitura. O conto envolve o leitor em um movimento de curiosidade e estranhamento que acompanha o narrador-observador em sua busca por compreender o outro — e, indiretamente, a si mesmo —, por meio de um percurso labiríntico que transforma a solidão em estratégia narrativa e em espelho da condição humana.

O crítico literário Roland Barthes (1992) em sua obra *S/Z* lançada em 1970, faz uma análise profunda do conto *Sarrasine* de Honoré de Balzac. O autor emprega em seu trabalho o conceito de códigos narrativos numa busca ao reconhecimento de sentido à narrativa por uma identificação plural de significação. Na sua obra, Barthes vai além dos paradigmas estruturalistas¹⁶, propondo uma desconstrução na abordagem das estruturas. Embora a desconstrução tenha suas origens no âmbito linguístico, seu propósito principal é expor mecanismos alternativos de atribuição de significado que transcendem a estruturação semiótica.

Segundo Barthes, deve-se considerar redes múltiplas que se entrelaçam num texto ideal de maneira em que “os códigos que mobiliza perfilam-se a perder de vista, eles não são dedutíveis (o sentido, neste texto, nunca é submetido a um princípio de

¹⁶ Na linguística, os paradigmas estruturalistas referem-se a abordagens teóricas que se concentram na análise da estrutura interna das línguas. Essas abordagens surgiram no início do século XX e foram influenciadas por figuras proeminentes como Ferdinand de Saussure. Dentre os principais pontos dos paradigmas estruturalistas na linguística incluem: Ênfase na Estrutura, onde os estruturalistas estudam as línguas por meio de sua estrutura interna, em vez de se concentrarem principalmente em seu uso ou função social. Sincronia, onde os estruturalistas estão mais interessados na linguagem em um único ponto no tempo (sincronia), em oposição à diacronia, que considera a evolução da linguagem ao longo do tempo. Oposições Binárias, onde os estruturalistas tendem a analisar as unidades linguísticas em termos de oposições binárias, como fonemas contrastantes em fonologia ou morfemas em morfologia. Linguagem como Sistema, no qual veem a linguagem como um sistema organizado de elementos inter-relacionados, onde cada elemento influencia e é influenciado por outros elementos. Agrupamento de Unidades, onde os estruturalistas frequentemente agrupam unidades linguísticas em classes ou categorias com base em suas propriedades estruturais comuns. Métodos de Análise Formal: Eles utilizam métodos formais de análise, como diagramas e tabelas, para representar a estrutura linguística. Para um aprofundamento nestes aspectos, Eni Puccinelli Orlandi em “Introdução à Linguística: Objetos Teóricos” (2007), oferece uma introdução aos principais conceitos da linguística, incluindo uma discussão sobre os paradigmas estruturalistas, sua origem e suas contribuições para o campo linguístico.

decisão, e sim por um lance de dados)” (Barthes, 1992, p. 39-40). Seguindo o autor, toda vez que aproximamos de um texto que permite sua análise em termos de uma gramática ou de uma lógica narrativa, estamos lidando com textos incompletamente plurais, montados a partir de plurais que podem ser delimitados e discerníveis. Dessa maneira, o código narrativo é o elemento que fornece contornos metodológicos que permitem a análise de plurais que fundam um texto. No caso, o código diz respeito a uma estruturação, na medida em que “se o texto é submetido a uma forma, esta forma não é unitária, arquitetada, acabada” (Barthes, 1992, p. 54).

No caso, o código proposto por Barthes é um estudo formal na medida em que se busca a articulação de sentidos (plurais) em um texto, levando em consideração a própria estruturação da narrativa. “Aquilo a que nós, aqui, chamamos *Código* não é uma lista, um paradigma que é necessário reconstruir obrigatoriamente. O código é uma perspectiva de citações, uma miragem de estruturas” (Barthes, 1992, p. 54 grifo do autor). O autor entende que cada código é uma das forças que podem apropriar-se do texto (de que o texto é a rede), “uma das Vozes que compõem a malha do texto” (Barthes, 1992, p. 54).

Nessa ótica, a narrativa não pode ser simplificada como um diagrama, mas sim, é a partir desse *insight* que o papel do código na construção narrativa pode ser equiparado à ideia de entrelaçamento de vozes em um texto. Sob essa perspectiva, os códigos não se referem apenas a uma estrutura textual em si, mas sim a um processo de organização narrativa, resultando em um conjunto dinâmico de elementos que se entrelaçam.

Segundo Barthes, “interpretar um texto não significa atribuir-lhe um sentido (mais ou menos fundamentado, mais ou menos livre), mas sim avaliar sua pluralidade” (Barthes, 1992, p.39). Nesse contexto, o papel do código na composição da escrita refere-se a um movimento de organização narrativa, formando “uma espécie de rede, de tópicos pelos quais o texto todo passa (ou melhor, torna-se texto ao passar)” (Barthes, 1992, p. 53). Assim, podemos dizer que o código na composição narrativa, seguindo Barthes, expressa-se no conjunto de vozes atualizadas em um texto, elas se manifestam a cada enunciado proferido e, em conjunto, formam uma escrita interligada.

Em seu objetivo, Barthes (1992, p. 54) define como ferramenta analítica do conto, “os cinco códigos, as cinco vozes” sendo: Voz da Empiria (os proietismos), Voz da Pessoa (os semas), Voz da Ciência (os códigos culturais), Voz da Verdade (os hermetismos), Voz do Símbolo. Cada uma dessas vozes corresponde ao código específico.

O código proiarético atua em esboçar a trajetória dos comportamentos e ações dos personagens em uma história. Este conceito é inspirado na terminologia aristotélica que liga a práxis à proiarésis, indicando que as ações só podem ser atribuídas ao seu agente se resultarem de decisões deliberadas, não aleatórias. Para o autor “o que delibera a ação não é o personagem, e sim o discurso” (Barthes, 1992, p. 53). É um efeito discursivo que estrutura os personagens e suas ações, o leitor reúne informações através de nomeações gerando assim sequências que darão o ritmo da narrativa.

O código semas (semântico) é o princípio a partir do qual podemos discernir uma unidade coesiva de significado. Este conceito se refere à conotação intrínseca, ao significado essencial que evoca nuances de sentido que se entrelaçam ao longo do texto. Como Barthes (1992, p. 24) descreve, a técnica narrativa é impressionista: ela fragmenta o significante em pequenas partículas de linguagem verbal, onde apenas a concretude confere sentido. A narrativa joga com a distribuição de um discurso descontínuo, construindo assim o “caráter” de um personagem.

O código cultural aborda os momentos na narrativa em que há menção a uma autoridade científica ou moral, que se estabelece como um ponto de referência, um conhecimento validado e amplamente difundido na sociedade. Essa é uma voz que emerge como anônima e coletiva, originária de um suposto entendimento comum, reconhecível e aceito pela sociedade.

O código hermenêutico desempenha um papel na identificação e resolução de enigmas, processos nos quais um mistério é formulado, delineado, apresentado, adiado e, por fim, revelado (Barthes, 1992, p. 44). Esses são momentos em que pistas são fornecidas e possíveis soluções são preparadas para os eventos narrados.

O código simbólico refere-se às ações de seleção que a narrativa executa para abrir possibilidades de substituição e variação no enredo. Em algumas narrativas, por

exemplo, toda a trama é estruturada em antíteses, formando uma grande simbologia que se desdobrará mais tarde em nomes ou ações específicas.

Para nosso propósito de investigação, buscamos observar alguns aspectos narrativos da obra de Poe seguindo os conceitos dos códigos narrativos de Barthes, procurando compreender uma possível pluralidade ao sentido da narrativa na obra. Para nossa análise, utilizaremos a versão da edição impressa do conto traduzido por Marcia Heloisa em “Edgar Allan Poe: medo clássico: volume 2”, lançado pela editora Darkside Books de 2018.

2.3.1 Apontamentos analíticos de O Homem da Multidão

Em *O Homem da Multidão* (2018), Poe apresenta um narrador que assume a primeira pessoa do conto, retratado como um observador, curioso e perdido na contemplação de transeuntes que passam pelo vidro do café em que está sentado, após a descrição de alguns tipos, ele se fixa em um misterioso homem e o segue pelas ruas de Londres, passando a vivenciar pela narrativa seu contato com a diversidade e alteridade da multidão de transeuntes. Esse personagem misterioso parece estar sempre entre pessoas, e no labirinto de sua busca parece enfronhar-se na multidão da vida moderna para evitar a solidão. A técnica de Poe projeta a curiosidade sobre o personagem no leitor, por um efeito subjetivo, através de um narrador que expõe suas impressões sobre a multiplicidade de personagens que trafegam pelo cenário urbano moderno, fixando-se em um determinado indivíduo exemplar de uma humanidade resultante desse novo contexto.

Poe nos apresenta uma obra magistral, de forma não apenas cativante com sua narrativa envolvente, mas também por oferecer uma profunda exploração da condição humana. Nossa leitura analítica propõe observar a pluralidade ao sentido da solidão pela ótica dos cinco códigos narrativos de Barthes.

O escritor inicia o conto com um prólogo, introduzindo o leitor ao texto por uma epígrafe que referencia o escritor francês *Jean La Bruyère* apresentando um enunciado a um sujeito/personagem, subjetivando-o na necessidade de estar entre

peessoas. Poe (2018, p. 53) retrata a solidão do sujeito numa incapacidade de estar só. “*Ce grand malheur, de ne pouvoir être seul – La Bruyère* –”¹⁷.

De acordo com Barthes (1992), o código proairético refere-se à sequência de eventos que compõem a narrativa — ou seja, à progressão das ações ao longo do tempo. Por meio do comportamento e das atitudes dos personagens, esse código organiza os acontecimentos de forma a criar tensão, expectativa e, eventualmente, uma resolução. Em *O Homem da Multidão*, Poe inicia a cadeia narrativa com o narrador situando o leitor no tempo e espaço da ação: “Não faz muito tempo, em um entardecer de outono, estava eu sentado junto à ampla janela do café D. em Londres” (POE, 2018, p. 54). A partir dessa ambientação inicial, o personagem-narrador passa a desempenhar o papel de observador da sociedade. Suas ações — fumar um charuto, ler um jornal, contemplar o movimento das ruas — revelam um sujeito em convalescença, imerso em momentos de distração, mas atento ao mundo ao seu redor. Ele comenta sobre os anúncios do jornal, e ao mesmo tempo descreve, com precisão, a movimentação das pessoas do lado de fora, que observa através da ampla janela. Essa sequência de pequenos gestos cotidianos marca o início de uma construção narrativa que, aos poucos, vai se aprofundando na investigação do outro e de si mesmo, ampliando o efeito de suspense e mistério que marca o conto.

Dentro da lógica do código simbólico — aquele que se dedica à análise dos símbolos e imagens presentes na narrativa — é possível observar como tais elementos são mobilizados por Poe para representar ideias, temas ou conceitos abstratos. Essa abordagem considera tanto a forma como os símbolos são construídos ao longo do texto quanto o modo como são interpretados pelos leitores, contribuindo significativamente para a compreensão mais ampla da história. Um exemplo marcante ocorre quando Poe insere a imagem da “ampla janela” (Poe, 2018, p. 54), a partir da qual o narrador observa o movimento urbano. Essa janela não é apenas um elemento descritivo do cenário, mas funciona como metáfora da perspectiva subjetiva do narrador — um ponto de vista ampliado que revela seu olhar

¹⁷ “Esta grande infelicidade de não poder estar só!” (POE, 2018, p. 53). Ver o conto completo em: Edgar Allan Poe: medo clássico: volume 2. Tradução de Marcia Heloisa. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2018. A epígrafe que Poe usa em “O Homem da Multidão” se refere a Jean de La Bruyère, escritor francês da obra “*Les Caractères*” que faz parte de uma coleção de ensaios sobre a natureza humana, publicada em 1688. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/caracteres.pdf>>. Acesso em 8 de maio de 2024.

particular sobre o mundo. Ao adotar essa posição, o personagem assume uma postura crítica, que o conduz a uma forma de autoconhecimento mediada pela observação do outro. Trata-se de um julgamento silencioso da natureza humana, construído por meio de pequenos gestos e comportamentos anônimos, que aparecem como reflexos de uma sociedade complexa e contraditória. Nesse sentido, a narrativa se abre para uma leitura simbólica da vida, em que a cidade e suas multidões tornam-se espelhos da própria condição existencial do sujeito.

Seguindo o código hermenêutico que considera as pistas deixadas pelo autor para orientar a interpretação do leitor, Edgar Allan Poe estrutura sua narrativa com o uso de simbolismos, metáforas e ambiguidades que instigam a busca por significados mais profundos. Em “O Homem da Multidão”, esses elementos não apenas enriquecem a narrativa, como também intensificam o mistério e provocam um estado constante de curiosidade. “Alguns segredos não se permitem ser contados” (Poe, 2018, p. 53), afirma o narrador, sugerindo que há sempre algo oculto, inalcançável, que escapa à compreensão imediata. Poe utiliza seu narrador para induzir o leitor à expectativa de uma revelação — uma verdade latente ou um segredo que pode emergir a qualquer instante — o que reforça o clima de tensão e enigma. “A consciência humana carrega um fardo tão pesado em seu horror que só encontra alívio no tumulto. Assim, a essência de todos os crimes permanece oculta” (Poe, 2018, p. 53), escreve ele, apontando para a obscuridade inerente à alma humana. Ao longo do conto, surgem enunciados que mantêm essa atmosfera de inquietação e estranhamento: “Nunca vivenciara semelhante situação naquele período específico do anoitecer, e o tumultuado mar de rostos arrebatava-me com uma prazerosa emoção sem precedentes” (Poe, 2018, p. 54). Dessa forma, Poe constrói uma narrativa marcada por enigmas contínuos, que não cessam de produzir efeitos mesmo após a leitura.

Seguindo o código cultural — aquele que aborda os elementos históricos, sociais, políticos e culturais inseridos na narrativa —, é possível compreender como esses aspectos contribuem para contextualizar a história e influenciar diretamente sua interpretação. No conto, Poe destaca o espaço urbano ao mencionar, por exemplo, o Café D., utilizando esse cenário como um recurso para revelar, de forma crítica, os costumes da sociedade londrina, suas hierarquias sociais e disparidades de classe. A

ambientação detalhada aproxima o leitor da atmosfera e do contexto histórico-cultural da época: “A rua em questão, uma das principais da cidade, estivera apinhada de transeuntes durante todo dia” (Poe, 2018, p. 54). Ao longo da narrativa, a descrição minuciosa feita pelo narrador oferece pistas para a compreensão da temporalidade, marcada por detalhes como o acendimento dos lampiões ao anoitecer e o aumento do fluxo de pessoas. Tais elementos não apenas situam a ação, mas ampliam a leitura crítica sobre o cenário urbano e sua transformação constante. Poe utiliza o olhar do narrador para revelar, de modo incisivo, as diferenças entre as camadas sociais, como demonstra o seguinte trecho: “Sem dúvida eram fidalgos, negociantes, advogados, comerciantes, acionistas [...] havia os auxiliares de escritórios de firmas importantes – jovens com casacas apertadas, botas lustrosas, cabelos engomados e lábios arrogantes” (Poe, 2018, p. 55). Ao observar os comportamentos, vestimentas e movimentos das figuras sociais que circulam pela cidade, o narrador conduz o leitor a uma crítica à modernidade e à burguesia nascente. À medida que acompanha o fluxo urbano e as mudanças ao longo do dia, sua atenção se desloca do coletivo para o individual, abrindo espaço para uma investigação mais profunda sobre a vida privada e o sujeito moderno, inserido em uma realidade marcada por contrastes e anonimato.

Dentro do código semas — que se refere aos possíveis significados individuais das palavras, considerando tanto aspectos denotativos quanto conotativos —, observa-se como esses elementos interagem para criar múltiplas camadas de sentido na narrativa. Em *O Homem da Multidão*, Poe utiliza o narrador para marcar o deslocamento do foco narrativo para o exterior, sinalizando ao leitor o rumo que a história tomará: “Por fim, abandonei todas as distrações que me ocupavam no café para ficar absorto na contemplação da cena lá fora” (Poe, 2018, p. 54). Esse gesto de contemplação revela não apenas o interesse do narrador pela movimentação urbana, mas também introduz um significado mais profundo: a observação da multidão torna-se um meio de leitura crítica da sociedade. A seguir, Poe aponta: “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). Essa descrição conota uma sociedade regida por metas individuais e deslocamentos apressados, na qual a coletividade não anula o isolamento subjetivo. O autor, por meio do narrador, constrói uma reflexão sobre a solidão no seio da multidão, dando à palavra e à imagem textual uma carga simbólica intensa: “Outra vasta parcela da turba era composta por 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). Assim, a narrativa amplia seus significados ao apresentar a multidão não apenas como um elemento cenográfico, mas como uma metáfora da alienação moderna, em que o convívio coletivo evidencia, paradoxalmente, o isolamento individual.

Por meio do código proairético, é possível identificar como Poe constrói significados a partir da sequência de eventos narrativos, imprimindo à história um tom de inquietação e mistério. A ação se intensifica com a chegada da noite, marcada pela escuridão crescente, pela transformação da paisagem urbana à medida que os lampiões são acesos e pelo fluxo contínuo de diferentes grupos sociais nas ruas. Esses elementos criam uma atmosfera que remete à modernidade e suas contradições. Nesse momento, a narrativa avança com a introdução de um novo elemento: o narrador nota a presença de uma figura misteriosa que desperta sua atenção. A partir daí, Poe descreve com minúcia os gestos e comportamentos desse personagem, ampliando o suspense e conduzindo o leitor a um estado de curiosidade crescente diante dos enigmas que se desdobram no relato.

Com a testa encostada no vidro, estava assim entretido no escrutínio da multidão quando, de repente, despontou um semblante (um velho decrepito, de uns sessenta e cinco anos ou setenta anos de idade) que, de imediato, capturou e absorveu todo meu interesse, pela absoluta idiossincrasia de sua expressão (Poe, 2018, p. 58).

A figura misteriosa que surge diante do narrador provoca um fascínio imediato — algo inédito em meio a tudo o que ele havia observado até então. Diferente dos outros transeuntes, esse homem escapa à decodificação fácil, revelando-se enigmático e incompreensível. Até aquele momento, o narrador analisava a multidão sob uma ótica social, reconhecendo padrões e comportamentos previsíveis. No entanto, diante dessa presença incomum, ele se depara com um enigma: que história estaria por trás daquele sujeito? A partir desse ponto, o conto assume uma nova direção narrativa. O foco desloca-se para a perseguição empreendida pelo narrador, que, impelido pela curiosidade, passa a seguir obsessivamente o homem pelas ruas de Londres. Inicia-se, assim, um verdadeiro labirinto narrativo, em que o mistério conduz a ação. “Fui invadido então pelo ácido desejo de não perder aquele sujeito de

vista – de saber mais sobre ele. Vesti depressa meu casaco, apanhei meu chapéu e minha bengala, e corri para a rua [...]” (Poe, 2018, p. 58).

Através do código semas, podemos observar que Poe trata como significado a subjetividade, incorporando na narração o pensamento do narrador como fala, de maneira a identificar suas motivações, quando propõe: “Senti-me entusiasmado, surpreso, fascinado. ‘Que história formidável não estará escrita nesse peito! Pensei’” (Poe, 2018, p. 58). Ao mesmo tempo, ao descrever as características do homem que chamou sua atenção, o narrador traz uma perspectiva ameaçadora ao leitor. “O rosto exprimia vasta capacidade intelectual, cautela, penúria, avareza, frieza, malícia sanguinolenta, triunfo, jovialidade, terror, excesso e desespero intenso - supremo.” (Poe, 2018, p. 58). A posição ameaçadora de intriga, conduz o leitor ao mistério, estabelecendo então intencionalmente o jogo narrativo.

Ainda sob a perspectiva do código semas, observa-se que, mesmo sem revelar sua própria identidade por meio de um nome, o narrador atribui um termo simbólico ao homem que observa: chama-o de “estranho”. Esse gesto de nomeação produz um efeito de ambiguidade, marcando simultaneamente a distância e a fascinação que ele sente por aquela figura enigmática. “Uma leve mudança de rumo nos levou até uma praça muito iluminada, pululando de vida. O estranho voltou a se comportar como antes” (Poe, 2018, p. 59). A escolha vocabular do narrador, ao descrever as ações do homem, revela sua tentativa de interpretar os gestos como indícios de uma busca por si mesmo, imersa em uma solidão silenciosa.

A narrativa que se desenrola aponta para um sujeito sem rumo definido. O homem vaga pelas ruas de forma errática, entra e sai de estabelecimentos sem aparente propósito, aproxima-se da multidão e logo dela se afasta, ora mergulhado em pensamentos, ora agindo de forma aleatória. Essa imprevisibilidade acentua a atmosfera de mistério que permeia o conto.

Durante a perseguição, o narrador utiliza uma linguagem precisa e descritiva, o que contribui para construir um ambiente bem delimitado. Por meio do código cultural, Poe evoca o contexto histórico da Londres oitocentista, imbuindo a narrativa de um efeito de sentido que convida o leitor a mergulhar na densidade daquele cenário urbano, onde o anonimato e a solidão coexistem em meio ao turbilhão da vida moderna.

A rua era estreita e cumprida, e ele a percorreu por quase uma hora, e nesse meio tempo o número de passantes diminuiu gradualmente a quantidade que se costuma ver à noite na Broadway, nas proximidades do parque - indicativo da grande diferença que existe entre a população de Londres e a da mais frequente cidade norte-americana” (Poe, 2018, p 59).

Pelo código simbólico, podemos ver o homem observado pelo narrador da seguinte forma: “era baixo, muito magro e, aparentemente, muito frágil (Poe, 2018, p 58). O narrador traz a figura do sujeito de uma maneira característica, na qual é possível idealizar seus aspectos físicos, numa fragilidade expressiva. Ao mesmo tempo, destaca pontuais objetos e vestimentas de seu uso como a capa de “segunda mão”, um diamante e uma adaga. “Tais detalhes acentuaram minha curiosidade, e decidi continuar seguindo o estranho” (Poe, 2018, p. 59). O narrador envolve o leitor para o mistério que cria, que passa a “ver” o sujeito por sua perspectiva. “Como ele não olhou para trás nem uma vez sequer, não percebeu que estava sendo seguido” (Poe, 2018, p.59). Poe constrói um simbolismo na função de um *stalker*, um sentido em que o perseguido apenas segue seu caminho, o leitor segue a jornada como perseguidor num efeito subjetivo estabelecido como significado. O narrador reforça ao leitor o efeito de sentido da solidão no enunciado, objetivamente, transcreve seu ponto de vista quando o perseguido encontra a multidão. “Sua transformação de comportamento foi notável. Pôs-se a caminhar mais vagarosamente e parecia menos determinado do que estivera até então, mais hesitante” (Poe, 2018, p. 59). Poe deixa claro, como simbolismo, uma leitura de que o homem não tem objetivo aparente, a não ser, justamente, estar entre pessoas, e propõe a solidão como resposta ao sentido estabelecido.

Através do código cultural, podemos notar que Poe estabelece uma orientação ao leitor de maneira sequencial, a narrativa é cronológica numa cadeia de eventos que são narrados pontualmente com identificação de passagens de tempo; da mesma forma o espaço geográfico, quando em determinado momento relata as passagens por um bazar na região em que se encontram. “Soaram onze horas da noite em estrondosas badaladas, e rapidamente o bazar foi se esvaziando” (Poe, 2018, p. 60). Toda a territorialidade é contextualizada e Poe formula uma ambiência geográfica que direciona a construção do suspense ao longo do labirinto narrativo.

O estranho apressou-se, olhando nervosamente ao redor, e depois arremeteu com inacreditável ligeireza por ruas tortuosas e desertas, até

desembocarmos de novo na via principal, a rua do café D. O local, porém, estava muito diferente: continuava bem iluminado, mas a chuva caía torrencialmente e quase não se via mais ninguém por perto. O estranho empalideceu. Após caminhar melancólico pela outrora movimentada avenida, suspirou e virou-se na direção do rio (Poe, 2018, p. 60).

Poe constrói uma atmosfera densa ao delinear os espaços percorridos pelo narrador por meio de um jogo labiríntico entre caminhos e descaminhos. A perseguição ao sujeito observado não se dá apenas em termos físicos, mas também simbólicos, pois permite aprofundar o retrato psicológico do personagem. O autor reforça esse caráter ao descrever minuciosamente gestos e atitudes que evidenciam seu estado de solidão. Pelo código hermenêutico, percebe-se como essas descrições comportamentais funcionam como pistas interpretativas que orientam a leitura do tema central. “O estranho estacou e, por um instante, pareceu perdido em seus pensamentos, antes de avançar às pressas, com sinais evidentes de nervosismo [...]” (Poe, 2018, p. 61). O gesto súbito e inquieto indica uma alteração emocional, como se o personagem vacilasse entre o impulso de desaparecer e o desejo de se manter presente. Essa oscilação atinge seu ápice ao reencontrar a multidão:

Enquanto seguíamos, porém, o burburinho da multidão tornava-se mais audível e, por fim, nos deparamos com inúmeros grupos da população mais abandonada de Londres, perambulando de um lado para outro. O ânimo do Velho reacendeu, como uma lamparina que reluz intensa em seus estertores, prestes a apagar de vez” (Poe, 2018, p. 61).

Esse último trecho é particularmente revelador: a metáfora da lamparina prestes a se apagar sintetiza a fragilidade do personagem, seu esgotamento físico e simbólico. O breve reacendimento de seu ânimo diante da marginalidade urbana não é sinal de renovação, mas sim um derradeiro lampejo — um esforço final antes da extinção. Poe, com isso, sugere que a inserção na multidão oferece ao personagem não pertencimento, mas apenas uma efêmera ilusão de vitalidade antes da dissolução completa de sua identidade.

Seguindo o código semas, nota-se que a perseguição realizada pelo narrador ultrapassa o limite de um único dia, estendendo-se por um ciclo temporal mais amplo. Poe sugere essa duração ao descrever a passagem do tempo com a emergência do amanhecer: “Enquanto caminhávamos, o sol nasceu e, quando alcançamos a grande artéria da populosa cidade, a rua do café D., o turbilhão de gente e a atividade humana

eram apenas discretamente inferiores aos que eu vira na véspera” (Poe, 2018, p. 62). Essa continuidade temporal reforça a ideia de um movimento circular, em que a repetição de ações substitui qualquer expectativa de clímax. Embora o ritmo da narrativa se intensifique, Poe frustra possíveis antecipações dramáticas: nenhum ato transgressor ou revelação extraordinária ocorre. Em vez disso, o sujeito mantém-se constante, repetindo gestos, trajetos e padrões de comportamento. O narrador, atento, compartilha com o leitor a observação desse circuito repetitivo, por onde o homem vagueia e retorna, refazendo caminhos já trilhados, como se estivesse aprisionado numa rotina espectral. Essa circularidade, marcada pela ausência de resolução, contribui para a construção de um personagem cuja existência se define pela errância e pela solidão. A insistência nos mesmos percursos revela não apenas a estagnação do sujeito, mas também o esvaziamento de qualquer propósito evidente, deixando o narrador — e o leitor — diante de um enigma que persiste justamente por sua banalidade. Assim, Poe oferece um retrato inquietante da modernidade urbana, onde o anonimato e a repetição se tornam experiências existenciais.

Quando as sombras da noite desceram sobre nós, senti um cansaço mortal e postando-me diante do Velho, o encarei fixamente. Ele nem sequer me notou, retomando sua caminhada solene, enquanto eu, desistindo de segui-lo, permaneci absorto em contemplação (Poe, 2018, p.62).

No epílogo do conto, Poe constrói um desfecho em que o narrador elabora sua própria interpretação do sujeito observado, encerrando a narrativa com uma conclusão que revela tanto sua limitação quanto sua tentativa de compreensão. Seguindo o código proairético, nota-se que Poe incorpora os pensamentos do observador como uma espécie de resolução do enigma narrativo: “‘Este Velho tem o tipo e a inteligência do autêntico criminoso’, conclui 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). Esse encerramento não apenas conclui o enredo, mas ressignifica-o, ao colocar a solidão, que aparecera já na epígrafe, como núcleo temático central, articulada com o conflito de duplicidade entre o narrador e o homem observado. A estrutura narrativa conduz o leitor a uma contemplação que se aproxima do mistério, instaurando uma curiosidade subjetiva em torno de uma figura que, por definição, escapa à apreensão. Desde o instante em que o narrador o enxerga pela primeira vez — através da janela do Café D. — até a longa perseguição que se

estende por um dia inteiro pelas ruas de Londres, a figura do homem estranho encarna o tom e a unidade de efeito que Poe propõe na solidão como experiência radical da existência urbana.

A resolução proposta pelo narrador não é de fato uma decifração, mas sim uma constatação da sua própria impotência diante do enigma: compreender que não há mais o que descobrir porque nada há que se revele. Poe encerra assim a narrativa com uma reflexão que retorna ao ponto inicial, estabelecendo uma circularidade estrutural e simbólica. A reaparição da expressão em alemão — “*er lässt sich nicht lesen*” (Poe, 2018, p. 61) — reforça essa estratégia, funcionando como um emblema da indecifrábilidade do sujeito observado. Metaforicamente, “O Homem da Multidão” é aquele que “não permite ser lido” — ou seja, sua subjetividade permanece inacessível, mesmo ao olhar atento e racional do narrador. Nesse sentido, o conto propõe uma leitura da impossibilidade da razão de captar, em sua totalidade, a singularidade do outro. “O Homem da Multidão” figura, assim, o caráter opaco da alteridade urbana, a persistência do indecifrável no coração da experiência moderna. Poe conduz o narrador — e, por extensão, o leitor — ao reconhecimento de que certos mistérios resistem à lógica e à interpretação, e que há, no outro, uma zona de sombra que não se deixa iluminar.

Podemos ver que *O Homem da Multidão* transcende o interesse meramente literário, ressoando temas universais e questões existenciais. Ao aplicarmos os conceitos dos cinco códigos narrativos de Barthes (1992), somos conduzidos a uma compreensão de camadas de significado e complexidade que tornam o conto fascinante e atemporal.

Através de seus códigos, Barthes (1992) busca os plurais de um texto de modo a não pensar a narrativa como um sistema fechado, mas por vozes que atravessam entre a escrita que a compõe. Para a pesquisadora Eliza Cassadei (2012) que discute as diferentes noções de códigos narrativos nas obras de Barthes, compreender a narrativa nesse contexto é reconhecer como um conjunto de códigos se interpõe em sua elaboração. “Mas, mais que isso, implica também uma crítica bastante radical acerca do modo como a referencialidade de uma narrativa é articulada” (Cassadei, 2012, p. 12). Essa referencialidade diz respeito a representação do realismo, que, segundo a autora, refere-se à manifestação de um sistema de códigos convencionais,

uma espécie de gramática tão onipresente que nem notamos como ela estrutura a narrativa moderna. Nesse sentido, há sempre um fundo de irrepresentação pressuposto em qualquer tipo de representação do mundo, de forma que, segundo Barthes:

O realismo não pode ser [...] a cópia das coisas, mas o conhecimento da linguagem; a obra mais 'realista' não será a que 'pinta' a realidade, mas a que, servindo-se do mundo como conteúdo [...] explora o mais profundamente a realidade irreal da linguagem (Barthes *apud* Cassadei, 2012, p. 12).

Seguindo esta lógica, tal efeito de referencialidade, por um realismo construído numa obra, se dá a partir de uma série de procedimentos estilísticos, de um saber narrar específico, por códigos que estruturam formas narrativas.

Em *O Homem da Multidão*, Poe cria um efeito de referencialidade, de maneira que o leitor assume a posição do observador, através do narrador, que então persegue o sujeito do enunciado. Tal efeito pode ser visto como uma estratégia discursiva articulada nos códigos do texto e pelos códigos condizentes com subjetividade de cada leitor, que vivencia uma experiência justamente pelo ponto de vista do narrador, que descreve em primeira pessoa, a história ocorrida no passado.

Pensando no processo criativo de Poe, podemos observar que na elaboração do conto, o escritor cria um estilo de escrita no uso da técnica em primeira pessoa. O conto é lido pelo olhar do narrador que observa o estranho “O Homem da Multidão”. Seu estilo de escrita cria uma ambiguidade, através de uma pluralidade textual observada entre códigos, podendo trazer a leitura da necessidade de integralização do homem solitário à multidão, ao mesmo tempo, em que demonstra existir uma ação comportamental que o leva ao anonimato, como uma conformidade e necessidade em não ser reconhecido. Em sua perseguição pelo narrador, podemos ver uma metáfora na busca por desvendar o que existe além da singularidade de um ser humano. Através de um contraste, podemos ver que, ao mesmo tempo, que o escritor apresenta uma multidão que possui, de certo modo, uma padronização entre transeuntes de diferentes classes que se transpassam sem se colidirem, “O Homem da Multidão” não apresenta hábitos padronizados, ao contrário, observa-se que anda sem um destino, perpassa por lugares aleatórios, acaba retornando para a mesma

região, não aparentando ter um objetivo específico, além do principal motivo que é o de se recusar a estar só.

Procurando identificar esse narrador relativamente ao conceito de *flâneur* que Baudelaire aplica sobre a moderna experiência urbana, ele, ao observar o misterioso homem que perambula pelas ruas de Londres, torna-se um *flâneur*, envolvendo-se na vida da cidade e buscando desvendar os mistérios que o cercam.

Assim o apaixonado pela vida universal entra na multidão como se num reservatório de eletricidade. Pode-se igualmente compará-lo a um espelho tão imenso quanto essa multidão; a um caleidoscópio dotado de consciência, que, a cada um de seus movimentos, representa a vida múltipla e o encanto cambiante de todos os elementos da vida (Baudelaire, 2006, p. 857).

A forma de escrita e o traço estilístico de Poe enfatizam uma unidade de efeito em sua literatura, destaca uma impressão única e dominante sobre o leitor. Como o próprio escritor diz em sua filosofia da composição: “Eu prefiro começar com a consideração de um efeito. Mantendo sempre a originalidade em vista” (Poe, 1981, p. 911). No conto, podemos ver que essa unidade de efeito é enunciada no prólogo, a solidão e todo o enigma é construído e alcançado pela atmosfera sombria e opressiva que permeia toda a narrativa, mantendo o leitor intrigado até o final. Como observa Baudelaire (2003).

Nos livros de Edgar Poe, o estilo é cerrado, concatenado; a má vontade do leitor ou sua preguiça não poderão passar através das finas malhas dessa rede traçada pela lógica. Todas as ideias, como flechas obedientes, voam para o mesmo alvo (Baudelaire, 2003, p. 67).

Em sua narrativa, Poe mergulha nas profundezas da mente do narrador, revelando suas obsessões e angústias enquanto ele tenta decifrar o enigma do homem misterioso que observa na multidão. Cria uma atmosfera opressiva e sinistra através de descrições vívidas e detalhadas, retrata a cidade como um lugar sombrio e ameaçador, povoado por figuras enigmáticas, até que o narrador é consumido pela alienação e pelo desconforto enquanto percorre as ruas de Londres. A compreensão da existência do indecifrável, o levam ao reconhecimento de si frente ao mistério encontrado.

Em suma, os apontamentos analíticos através dos códigos observados no conto *O Homem da Multidão* revelam não apenas as complexidades da narrativa e o

estilo único de Edgar Allan Poe, mas também abrem portas para uma compreensão mais profunda das temáticas subjacentes, como a alienação urbana e a natureza humana. Através da investigação minuciosa das técnicas literárias empregadas pelo autor, pudemos desvendar camadas de significado que ecoam além das páginas do conto.

Esta análise serve como um alicerce para o próximo capítulo, que se concentrará na adaptação cinematográfica de *O Homem da Multidão* realizada por Cao Guimarães e Marcelo Gomes. Ao entendermos as nuances do texto original e os recursos estilísticos utilizados por Poe, estaremos preparados para examinar criticamente como esses elementos são reinterpretados e traduzidos para a linguagem visual do cinema. A análise comparativa entre a narrativa literária e sua adaptação cinematográfica na elaboração do roteiro, não apenas enriquecerá nossa compreensão da obra original, mas também nos permitirá explorar os desafios e as possibilidades inerentes à transposição de uma forma de arte para outra.

Assim, ao avançarmos para o próximo capítulo, carregamos uma base de conhecimento e compreensão, prontos para mergulhar na interseção fascinante entre literatura e cinema, e descobrir como diferentes meios de expressão podem capturar e transmitir a essência de uma história de maneira única e cativante.

3 **TRANSPOSIÇÃO FÍLMICA: a criação do roteiro de *O Homem das Multidões***

Ao estabelecer um diálogo entre as afinidades estilísticas presentes na literatura de Edgar Allan Poe e na criação fílmica dos diretores Cao Guimarães e Marcelo Gomes, este capítulo propõe uma reflexão sobre o processo de transposição da palavra literária para a linguagem cinematográfica, com foco na elaboração do roteiro do filme *O Homem das Multidões*. O que se busca compreender é como a tradução intersemiótica da obra original, mais do que uma adaptação, configura-se como um ato criativo em si, exigindo escolhas estéticas e técnicas que reformulam o texto-fonte à luz das especificidades do cinema.

Nesse sentido, este capítulo observa de que maneira os diretores constroem a forma narrativa do filme a partir de suas intenções dramatúrgicas e da arquitetura visual projetada no roteiro. A análise se detém sobre o percurso de criação, observando as estratégias utilizadas para transpor os elementos essenciais do conto de Poe — atmosfera, personagens, tempo e espaço — para a tessitura sensível da imagem em movimento. Este estudo propõe uma abordagem que valoriza o roteiro como etapa crucial de reinvenção poética e formal. A partir do caso específico da escrita roteirizada dos cineastas, buscamos ampliar a compreensão sobre os modos como o cinema pode reinterpretar a literatura, não apenas como reflexo, mas como recriação autônoma e expressiva, reafirmando a vitalidade desse trânsito entre formas artísticas na contemporaneidade.

3.1 A tradução como forma de criação

No artigo *Da tradução como criação e como crítica*, o crítico literário Haroldo de Campos propõe uma abordagem inovadora do ato tradutório, defendendo-o como uma forma de criação autônoma e não apenas como reprodução linguística. Apoiado na teoria da informação estética de Max Bense, Campos analisa os desafios específicos que envolvem a tradução de textos literários, especialmente aqueles em que a forma e a expressividade são elementos centrais da significação. Bense entende a informação como “todo processo de signos que exhibe um grau de ordem”

(Campos, 2006, p. 32) e a classifica em três tipos: a informação documentária, que diz respeito aos dados objetivos e referências factuais do texto; a informação semântica, referente ao seu conteúdo e às ideias transmitidas; e a informação estética, que abrange os aspectos formais, estilísticos e sensoriais da obra — aquilo que provoca uma resposta emocional ou artística no leitor.

É sobre essa última categoria — a informação estética — que recai o maior grau de complexidade e fragilidade de uma tradução. Como destaca Campos, ao acompanhar o pensamento de Bense, essa informação “é igual à sua codificação original” (Campos, 2006, p. 33), ou seja, ela não pode ser dissociada de sua forma. A maneira como os signos são organizados no texto — sua sintaxe, ritmo, sonoridade e estrutura — é indissociável do seu valor estético. Assim, alterar essa forma significaria modificar a própria substância estética da mensagem. Um verso poético, por exemplo, não pode ter sua ordem de palavras alterada sem comprometer sua eficácia expressiva. Nesse contexto, Campos considera que a tradução estética, por princípio, é intraduzível no sentido tradicional da equivalência literal. O que se torna possível, no entanto, é a recriação — ou, mais precisamente, a transcrição. Como ele afirma:

Admitida a tese da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade, também em princípio, da recriação desses textos. Teremos, como quer Bense, em outra língua, uma outra informação estética, autônoma, mas ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema (Campos, 2006, p. 34).

A proposta da transcrição parte, portanto, da aceitação de que cada tradução literária é, necessariamente, um novo texto. A fidelidade não está na repetição literal, mas na recriação da energia formal e simbólica da obra original em um novo sistema linguístico e cultural. Para isso, o tradutor precisa, antes de tudo, realizar uma leitura crítica da obra. Campos afirma que “o significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora” (Campos, 2006, p. 35). A transcrição exige, então, um processo duplo: primeiro, a “desconstrução” metalinguística do texto original e, depois, a construção de um novo texto, em outro idioma, que dialogue formalmente com esse modelo. Como resume o autor: “O tradutor constrói paralelamente (paramoficamente) ao original o texto de sua transcrição, depois de ‘desconstruir’ esse original num primeiro momento metalinguístico” (Campos, 2011, p. 48).

Dessa forma, o ato tradutório torna-se também um gesto de crítica — uma forma de leitura criativa, que interpreta e transforma. Ao reconhecer o tradutor como um recriador, Haroldo de Campos amplia os horizontes da tradução e aproxima sua prática da criação artística. Essa perspectiva será fundamental, neste capítulo, para pensar os desafios da transposição intersemiótica da literatura para o cinema, especialmente quando a transposição exige não apenas traduzir o conteúdo, mas também reinventar a experiência estética da obra original.

Considerar o processo de adaptação da literatura para o cinema implica reconhecer os desafios inerentes à tradução de uma mesma mensagem por meio de sistemas de significação distintos. Tal transposição — ou, na perspectiva mais inventiva de Campos, transcrição — demanda escolhas complexas que ultrapassam a noção de mera fidelidade ao texto original. Nesse sentido, Randal Johnson (1982) reúne contribuições fundamentais de diversos autores, oferecendo reflexões relevantes sobre os limites e as possibilidades dessa prática e evidenciando os conflitos entre literalidade e reinvenção na adaptação cinematográfica. Embora o termo adaptação esteja em constante revisão e crítica, opta-se aqui por empregá-lo, acompanhando autores que ainda o utilizam como categoria operacional, ainda que sob ressalvas.

De acordo com Cristiane Passafaro Guzzi, em *Por uma Imagem da Literatura: a poética do escancaramento do diretor Luiz Fernando Carvalho* (2015), Johnson observa que “os próprios estudiosos do que comumente se chama adaptação caem no equívoco de tratar das linguagens separadamente, desconsiderando o efeito sincrético como resultado desse efeito de totalidade” (Guzzi *apud* Johnson, 2015, p. 39). O pesquisador, referência nas discussões sobre as relações entre cinema, televisão e literatura, acrescenta que a linguagem crítica em torno das adaptações tem sido frequentemente marcada por um viés “moralista”, recorrendo a termos que sugerem que o cinema e a televisão teriam, de alguma forma, desrespeitado a literatura. Proliferam, assim, expressões como “infidelidade”, “traição”, “deformação”, “violação”, “abastardamento”, “vulgarização” e “profanação”, cada uma carregada de sua própria conotação negativa: “infidelidade” evoca o pudor vitoriano; “traição” remete à perfídia ética; “abastardamento” sugere ilegitimidade; “deformação” alude à

monstruosidade estética; “violação” lembra violência sexual; “vulgarização” indica degradação de classe; e “profanação” implica sacrilégio religioso e blasfêmia¹⁸.

Em *Literature and Film*, de Robert Richardson (1969), o autor manifesta uma preferência pela literatura ao se dedicar a revelar as origens literárias presentes em diversas técnicas cinematográficas. No entanto, ele reconhece as dificuldades inerentes ao processo de adaptação.

Uma boa peça não pode ser refeita como um poema; um bom poema não pode ser colocado em forma de romance. Assim também o bom filme dramático, a forma mais comum de filme é aquela que normalmente mostra uma estória sobre pessoas, não pode ser feito com sucesso de outra forma... Estórias podem ser traduzidas, mas o que faz um bom romance raramente faz um bom filme (Richardson *apud* Johnson, 1982, p. 7).

No caso de *Novels into Films*, de George Bluestone (1973) o autor examina algumas diferenças entre o romance e o filme, discutindo adaptações filmicas. Segundo Johnson (1982), Bluestone observa que a transposição é um “processo metamórfico que transforma peças de ficção em novas entidades artísticas” (Johnson, 1982, p. 7). O autor entende que é inevitável que ocorram mudanças quando se abandona o meio linguístico e passa-se para o meio visual. Como exemplo, observa que caso examinassem *Guerra e Paz* (1956), de King Vidor ou *Moby Dick* (1956), de John Huston, nas obras, haveria “inevitavelmente mais de King Vidor e John Huston do que de Tolstói e Melville” (Bluestone *apud* Johnson, 1982, p. 7). Nesse sentido, Bluestone postula a adaptação como recriação.

O crítico francês Jean Mitry (1965) também argumenta sobre o processo de diretores traduzirem literatura para filme em *Esthétique et psychologie du cinéma*. Segundo Johnson (1982), Mitry aborda a ideia de que a adaptação envolve o princípio paradoxal de que os valores e significados existem de forma independente do significante expressivo que os materializa. Ao transitar de um sistema para outro, ocorre uma alteração nos significantes. Segundo Mitry, os valores expressos em uma obra existem exclusivamente como uma função da forma que lhes conferiu sentido. “Pode-se é claro, descrever o filme em linguagem verbal, mas não se pode recuperar o mesmo sentido nem obter o mesmo conteúdo latente que caracteriza o filme” (Mitry

¹⁸ Informações fornecidas pela pesquisadora Cristiane Passafaro Guzzi, obtidas na disciplina concentrada Literatura, Cinema e Televisão, ministrada pelo Prof. Dr. Randal Johnson na FCLAr, entre 26 e 30 de setembro de 2011, bem como nas orientações recebidas durante o doutorado sanduíche (julho a novembro de 2014), realizado na UCLA sob sua supervisão.

apud Johnson, 1982, p. 8). O autor enxerga que existem duas opções para o realizador adaptar uma obra literária para uma obra cinematográfica: uma seria seguir passo a passo a história e tentar traduzir, não a significação da palavra, mas as coisas referidas pelas palavras - nesse caso o filme não seria uma expressão criativa autônoma, mas apenas uma representação ou ilustração da literatura. A segunda seria tentar “repensar o assunto na íntegra, dando-lhe outro desenvolvimento e outro sentido” (Mitry *apud* Johnson, 1982, p. 8). A nosso ver, a segunda opção na proposta de Mitry tem consonâncias à proposta de tradução como recriação e crítica na teoria de Haroldo de Campos.

Pode-se observar que, ao traduzir uma obra literária para o cinema, o cineasta parte de um modelo pré-existente que, inevitavelmente, sofre desvios no processo de transposição, ainda que permaneça inscrito no mesmo espaço semântico geral. Conforme Johnson (1982), “a segunda obra, a tradução, ganha então significância autônoma precisamente através de suas inevitáveis e necessárias divergências da obra original” (Johnson, 1982, p. 10). O autor, entretanto, adverte que a ideia de uma autonomia plena é inviável, uma vez que o texto literário opera como uma espécie de “forma-prisão”. Nesse sentido, Johnson acrescenta que “na maioria dos casos o modelo original é reduzido a um subcódigo do filme” (Johnson, 1982, p. 10), funcionando como referência adicional apenas para aqueles que já leram e compreenderam a obra literária.

Em seu ensaio sobre “A Tarefa do tradutor”, o crítico alemão Walter Benjamin (2018)

apresenta uma visão sobre a tradução, tratando-a não apenas como um meio de transpor o conteúdo de um texto de uma língua para outra, mas como um processo artístico e filosófico com sua própria forma e propósito. Para Benjamin, a tradução não é uma mera cópia do original, mas uma forma de sobrevivência da obra literária. Ele argumenta que cada obra literária tem uma vida além de seu contexto original, e a tradução é um meio de prolongar essa vida, permitindo que a obra sobreviva em diferentes épocas e culturas.

Benjamin vê a tradução como uma forma que visa a alcançar uma expressão mais pura da linguagem. “A tradução é uma forma. Para compreendê-la enquanto tal, é necessário regressar ao original, pois nele reside a lei da tradução, contida na sua tradutibilidade.” (Benjamin, 2018, p. 88). Para o autor, a tarefa do tradutor é revelar a

essência do original, que está além do significado literal das palavras. Ele sugere que a verdadeira tradução deve capturar o “modo de intenção” do original, a sua essência espiritual e estética, e não apenas seu conteúdo superficial.

Benjamin enfatiza que a tradução deve ser fiel à forma do original, mas isso não significa uma fidelidade literal. Ele critica a ideia de que a tradução deve ser transparente e invisível. Em vez disso, a tradução deve evidenciar seu próprio caráter linguístico e cultural, apresentando uma nova forma literária que reflete tanto o original quanto a linguagem de destino. Esta nova forma deve fazer justiça ao original e ao mesmo tempo enriquecer a linguagem de chegada.

A traduzibilidade é essencialmente inerente a certas obras – o que não quer dizer que sua tradução seja essencial para elas, mas antes que uma determinada significação inerente aos originais se manifesta na possibilidade de eles serem traduzidos (Benjamin, 2018, p. 88).

Benjamin argumenta que o significado não é fixo e estável, mas relativo e mutável. Assim, a tarefa do tradutor é encontrar correspondências que possam transmitir as múltiplas camadas de significado do original, levando em conta que a tradução nunca será uma reprodução exata, mas uma interpretação que reflete a relação dinâmica entre as línguas envolvidas.

Na visão de Benjamin, o tradutor é um artista que deve criar uma obra nova e autônoma, que ao mesmo tempo reflete e dialoga com o original. “Essa tarefa consiste em encontrar a intencionalidade, orientada para a língua da tradução, a partir da qual nesta é despertado o eco do original” (Benjamin, 2018, p. 94). Para o autor, o tradutor não é apenas um mediador passivo, mas um criador ativo que contribui para a evolução da linguagem e da literatura.

A sua intencionalidade não visa apenas qualquer coisa de diferente da literatura original, nomeadamente uma língua na sua totalidade, a partir de uma única obra de arte numa língua estrangeira; ela própria, enquanto tal, é totalmente diferente: a intencionalidade do poeta é ingênua, primeira, intuitiva, a do tradutor derivada, última, ideativa (Benjamin, 2018, p. 95).

Seguindo Benjamin, a tradução é uma forma de arte que tem sua própria validade ou vitalidade e que deveria ser apreciada não apenas pela fidelidade ao original, mas também por sua capacidade de criar novas formas e significados.

Nesse contexto, a forma literária considerada como base para se construir uma obra cinematográfica é a criação do roteiro. Em *Teoria e Prática do Roteiro*, David Howard e Edward Mabley (2002) observam que uma história cinematográfica pode

ser adaptada a partir das mais diversas fontes: peças teatrais, romances, contos, experiências reais, poemas ou até músicas.

À primeira vista, adaptar uma obra pré-existente pode parecer mais simples do que criar uma história completamente original. No entanto, os autores alertam que “adaptar uma história tirada de outra fonte em geral exige mais habilidade e maior compreensão do veículo cinematográfico do que criar uma história nova (Howard e Mabley, 2002, p. 36).

Cada tipo de material artístico traz seus próprios desafios. Os romances, segundo os autores, costumam apresentar excesso de conteúdo, muitas vezes pouco visual ou excessivamente intimista. Já as peças teatrais são geralmente construídas em função das limitações do palco, o que exige uma reconfiguração cinematográfica, com a câmera assumindo o papel de narrador. Dessa forma, a narrativa pode se expandir para além dos cenários fixos e representar ações apenas sugeridas no texto dramático. No caso dos contos — que, inclusive, constituem a base do objeto de análise deste trabalho —, Howard e Mabley apontam que, frequentemente, “falta um primeiro ato completo, e às vezes não há material suficiente ou, como nos romances, são intimistas demais ou então pouco visuais” (Howard e Mabley, 2002, p. 37).

A partir do momento em que o roteirista se debruça sobre uma adaptação, surge uma questão central: até que ponto é necessário — ou desejável — manter fidelidade à fonte original? Para os autores, a resposta não é simples. Muitas vezes, a adaptação mais fiel pode resultar no pior dos filmes, especialmente quando o material, apesar de poderoso em sua forma literária, não se adapta bem à linguagem audiovisual. Como observam: “Em geral, e na tela certamente, o drama exige compreensão e intensificação” (Howard e Mabley, 2002, p. 37).

Para Howard e Mabley (2002), eventualmente, quando as pessoas se veem diante de uma história impressa, ou de fatos sobre como, exatamente, algo aconteceu, existe a tendência natural de se seguir a leitura às custas do drama. Nesse sentido, ocorre a difícil tarefa do escritor em conseguir equilibrar aos dois lados: a fidelidade à fonte original e a necessidade dramática em sua intensidade. Numa relação de experiências nesse processo, os autores observam:

Para o roteirista iniciante, portanto, é provável que a adaptação seja mais um empecilho do que uma muleta. Ao mesmo tempo, pode vir a ser um desafio agradável para um bom roteirista, para alguém que saiba o que procurar, o que conservar e quando. Mais: porque e como alterar o material original, tudo

para que o drama funcione na tela. O adaptador experiente procura sob a superfície dos fatos o drama subjacente, descobre meios de juntar elementos díspares de modo que se encaixem temática e dramaticamente com o restante da história e, ao mesmo tempo, tenta se manter fiel ao espírito da história original (Howard e Mabley, 2002, p. 38).

O conceituado professor norte americano Robert Mckee (2006) estabelece alguns princípios para a transposição da literatura para o cinema em seu livro *Story*. Para o autor, quando se trata em adaptar uma história em prosa (romance, novela, conto), a base de sua força e encanto estão na dramatização do conflito interno.

Seja em primeira ou terceira pessoa, o romancista desliza para dentro do pensamento e do sentimento com sutileza, densidade e imagens poéticas para projetar na imagem do leitor, o turbilhão de paixões do conflito interno. No romance, o conflito extrapessoal é delineado através da descrição, imagens em palavras das personagens lutando com a sociedade ou com o ambiente, enquanto o conflito pessoal é moldado através de diálogos (Mckee, 2006, p. 342).

Segundo Mckee (2006) para expressar o conflito pessoal, o roteirista deve fazer com que o diálogo seja naturalista, exceto em casos específicos em que a intenção seja traduzir e preservar uma expressão de origem ou dialeto de um povo ou período histórico. O roteiro requer uma linguagem específica para as nuances de ângulo, iluminação, expressões e gestos dentro de sua intencionalidade e proposta narrativa. O autor aponta que a dramatização do conflito interno na tela “está exclusivamente no subtexto, enquanto a câmera olha através do rosto do ator e vê os pensamentos e sentimentos que estão lá dentro” (Mckee, 2006, p. 343). Para o autor, a vida interior pode ser expressa impressionantemente em um filme, mas jamais alcançará a densidade ou a complexidade de um romance.

Diante da complexidade e dos desafios no processo de transposição de uma obra literária em filme, Mckee (2006) propõe o seguinte princípio de adaptação: esteja disposto a reinventar. O autor sugere contar a história num ritmo fílmico enquanto se mantém o espírito do original.

Reinventar: não importa em qual ordem os eventos do romance são contados, reordene-os cronologicamente do primeiro ao último, como se eles formassem uma biografia. A partir disso crie um esboço, usando, quando valer a pena, os designs da obra original, mas sinta-se livre para contar, cortar cenas e, se necessário, criar outras novas. O mais desafiador de tudo, transforme tudo que é mental em físico. Não encha a boca das personagens com diálogo autoexplicativo, encontre a expressão visual para seus conflitos internos. É aí que se encontra o sucesso e o fracasso. Procure um design que expresse o espírito do original, mas ainda assim fique com o ritmo do filme, ignorando o risco de que os críticos digam ‘mas o filme não é como o livro’ (Mckee, 2006, p. 345).

Um dos mais influentes teóricos de roteiros cinematográficos, Syd Field (1995), amplamente reconhecido por suas contribuições ao estudo e à prática da escrita de roteiros, propõe que a adaptação “é definida como a habilidade de ‘fazer corresponder ou adequar por mudança ou ajuste’ — modificando alguma coisa para criar uma mudança de estrutura, função e forma” (Field, 1995, p. 174). Para Field, adaptar um livro para um roteiro significa transformar um — o livro — em outro — o roteiro —, e não simplesmente sobrepor um ao outro.

O roteiro trabalha essencialmente com exterioridades, com aquilo que pode ser visualizado, construindo-se através de detalhes que organizam a narrativa em imagens, dentro de uma estrutura dramática. Assim, para Field, na essência, o roteirista que escreve um roteiro inspirado em uma obra preexistente está, na verdade, escrevendo um roteiro original. Como ele afirma: “Uma adaptação deve ser vista como um roteiro original. Ela apenas começa no romance, livro, peça, artigo ou canção. Essas são as fontes, o ponto de partida. Nada mais” (Field, 1995, p. 175, grifo do autor).

Desse modo, Field defende que pensar a escrita do roteiro parte de como se escolhe abordar a vida de determinado sujeito ou situação. Essa escolha define o enredo básico, que é, para ele, a espinha dorsal da narrativa. Afinal, sem enredo não há história, e sem história não há roteiro. Para o autor, o roteirista parte de uma ideia, de um tema, de uma ação ou de um personagem, para então construir o enredo que irá dramatizá-lo.

Você tem apenas 120 páginas para contar sua história. Escolha seus eventos cuidadosamente de forma que eles possam valorizar e ilustrar seu roteiro com bons componentes visuais e dramáticos. O roteiro deve ser baseado nas necessidades dramáticas de sua história. A fonte é, afinal, a fonte. E um ponto de partida, não um fim em si mesma (Field, 1995, p. 182).

Com base nas contribuições dos autores analisados, é possível afirmar que o processo de adaptação de uma obra literária para o cinema implica considerar a tradução como uma forma de arte em si. Nesse contexto, a construção da obra cinematográfica não se limita à fidelidade literal ao texto de origem, mas envolve uma reinterpretação criativa, que exige do roteirista e do diretor a recriação da narrativa por meio da linguagem visual e sonora do cinema.

A escrita de roteiros cinematográficos constitui um campo amplo e multifacetado, sustentado por uma diversidade de métodos e manuais que orientam roteiristas na construção de suas narrativas. Entre os autores mais influentes nesse campo, destacam-se Blake Snyder (2005), com o método *Save the Cat!*, que propõe uma abordagem prática e acessível; Christopher Vogler (2015), em *A Jornada do Escritor*, que adapta a estrutura mítica da jornada do herói de Joseph Campbell ao roteiro cinematográfico; John Truby (2008), com *The Anatomy of Story*, que apresenta uma proposta mais complexa e aprofundada, com ênfase na construção de personagens e trama; Linda Seger (2013), autora de *Making a Good Script Great*, que se dedica à análise e refinamento de roteiros; e David Trottier (2019), com *The Screenwriter's Bible*, que oferece um guia abrangente sobre estrutura e formatação de roteiros. Esses e outros autores têm desempenhado um papel fundamental no desenvolvimento teórico e prático da escrita de roteiros, cada qual contribuindo com metodologias e perspectivas distintas para a criação de narrativas cinematográficas eficazes.

Para compreendermos a forma narrativa em processo na criação do roteiro de *O Homem das Multidões*, de Cao Guimarães e Marcelo Gomes, optamos por tomar como base um modelo clássico de estrutura cinematográfica. Nesse sentido, a teoria de Syd Field (1995), que organiza o roteiro em três atos — apresentação, confronto e resolução —, foi escolhida como referencial analítico. Essa escolha se justifica pela clareza, profundidade e aplicabilidade prática que o modelo oferece, permitindo uma leitura objetiva da obra sem a complexidade de integrar múltiplas abordagens teóricas. O objetivo deste estudo, portanto, não é comparar diferentes métodos de escrita, mas aplicar uma estrutura narrativa funcional que nos permita compreender como os realizadores conceberam a transposição de uma narrativa literária densa, como o conto de Edgar Allan Poe, em uma obra cinematográfica instigante.

3.1.1 Um olhar à forma do roteiro

Syd Field (1995) popularizou-se na indústria do cinema ao propor observar o roteiro cinematográfico por uma estrutura de três atos em seu livro: *Screenplay: The Foundations of Screenwriting*. Essa estrutura remonta à dramaturgia clássica, particularmente às obras de Aristóteles, que definiu as três unidades de ação

dramática: tempo, espaço e ação da narrativa com começo, meio e fim. No entanto, foi Syd Field quem formalizou e adaptou este conceito para o cinema moderno, delineando uma fórmula prática e acessível para roteiristas através de um paradigma.

Uma história é um todo, e as partes que a compõem — a ação, personagens, cenas, sequências, Atos I, II, III, incidentes, episódios, eventos, música, locações, etc. — são o que a formam. Ela é um todo. Estrutura é o que sustenta a história no lugar. É o relacionamento entre essas partes que unifica o roteiro, o todo. Esse é o paradigma da estrutura dramática (Field, 1995, p. 2).

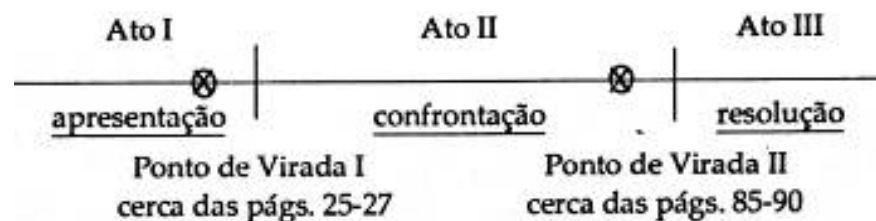


Figura 2 - Paradigma do roteiro de Syd Field (FIELD 1995, p. 108).

A estrutura do paradigma de Field do roteiro cinematográfico em três atos principais se forma como: Ato I - Apresentação; Ato II - Confrontação; Ato III - Resolução. Cada ato é subdividido em pontos de virada específicos que propulsionam a narrativa, criando um ritmo e uma progressão dramática que envolvem o espectador na história do filme.

Segundo Field (1995, p. 3) um filme hollywoodiano tem normalmente a duração aproximada de duas horas, ou 120 minutos, ao passo que os europeus, ou filmes estrangeiros, têm aproximadamente 90 minutos. O autor considera uma página de roteiro equivalente a um minuto de projeção. Não importa se o roteiro é todo descrito em ação, todo em diálogos ou qualquer combinação de ambos; em geral, uma página de roteiro corresponde a um minuto de filme. Seguindo o paradigma:

Ato I: Apresentação. O primeiro ato, geralmente ocupa os primeiros 25-30 minutos do filme, é onde os personagens e o mundo do filme são apresentados. Elementos-chave deste ato incluem: *Set-Up* - introdução dos personagens principais e do ambiente. *Inciting Incident* (Incidente Incitante): um evento que desestabiliza a vida do protagonista e dá início à jornada narrativa. *Plot point 1* (Primeiro Ponto de

Virada): uma reviravolta que muda a direção da história, levando ao segundo ato. Geralmente esse episódio acontece entre as páginas 25 a 27 do roteiro.

Dez minutos são dez páginas de roteiro. Esta primeira unidade de ação dramática de dez páginas é a parte mais importante do roteiro, porque você tem que mostrar ao leitor quem é o seu personagem principal, qual é a premissa dramática da história (sobre o que ela trata) e qual é a situação dramática (as circunstâncias em torno da ação) (Field, 1995, p. 4).

Ato II: Confrontação. O segundo ato é o mais extenso, geralmente ocupando de 50 a 60 minutos. É onde a maior parte do desenvolvimento da história ocorre como as funções: *Fun and Games* (Diversão e Jogos), explorando as premissas e conflitos principais da história. *Midpoint* (Ponto Central), um evento significativo que muda a dinâmica da narrativa, geralmente ocorre no meio do filme. Crise, ocorre uma crescente tensão e complicações que preparam o terreno para o clímax. *Plot point 2* (Segundo Ponto de Virada): Uma nova reviravolta que leva a história ao ato final. Esse episódio acontece geralmente entre as páginas 85 a 90 do roteiro.

Ato III: Resolução. O terceiro ato, que geralmente ocupa os últimos 20-30 minutos, concentra-se na resolução dos conflitos apresentados: Clímax: O ponto alto da tensão, onde o protagonista enfrenta o conflito central. Desfecho: Resolução das subtramas e conclusão da história.

A estrutura de três atos de Syd Field tornou-se uma ferramenta essencial para roteiristas e produtores. Seu paradigma oferece uma fórmula clara e testada¹⁹ para construir narrativas coesas e emocionantes, o que é particularmente valioso em um ambiente altamente competitivo como o de Hollywood. Porém, apesar de sua popularidade, a estrutura de três atos de Field não está isenta de críticas. Primeiro por sua previsibilidade; de certa maneira, existe a rigidez pensada como uma fórmula que pode levar a roteiros previsíveis e pouco inovadores. Da mesma forma, pode-se levar a uma limitação cultural, em que uma ênfase excessiva na estrutura pode sufocar a criatividade dos roteiristas, ou mesmo, para uma análise de observação, como a que se intenta neste estudo, a estrutura pode não se aplicar igualmente bem, assim como em diferentes culturas cinematográficas ou gêneros. No entanto, é reconhecido mundialmente que o paradigma de Syd Field, na estrutura de três atos, revolucionou

¹⁹ Em *Manual do Roteiro*, Syd Field (1995) faz a aplicação de seu paradigma em diversas filmes, americanos e europeus, vencedores e não vencedores de prêmios como um dos mais conhecidos da indústria, o Oscar (*The Academy Awards*). Para ver alguns exemplos mais aprofundados veja o Capítulo 9: Ponto de virada, p. 96.

a maneira como os roteiros são escritos e analisados. Apesar de possíveis limitações, continua a ser uma ferramenta valiosa para profissionais e estudantes de roteiro em todo o mundo.

Compreender e tomar esta estrutura como base permite-nos averiguar como os cineastas podem criar suas narrativas e, ao mesmo tempo, avaliar se é possível ou não conceber o roteiro do filme, como no caso de *O Homem das Multidões*, ao paradigma de Field, observando-o numa estrutura de três atos. Assim, ao mesmo tempo, avalia-se o quanto a proposta criativa dos diretores é inventiva, inédita, propondo uma forma narrativa envolvente e emocionalmente ressonante, garantindo uma experiência em que o espectador permaneça envolvido na tela do começo ao fim.

3.2 A transposição criativa da literatura para o roteiro de *O Homem das Multidões*

Inicialmente, o projeto cinematográfico *O Homem das Multidões* previa duas partes: uma documental, com depoimentos sobre o que é a solidão, e outra ficcional, baseada especificamente no conto *O Homem da Multidão* de Edgar Allan Poe. Segundo Cao Guimarães o roteiro foi escrito em 2007, durante dois meses, enquanto os diretores participavam de uma residência artística de desenvolvimento de roteiro em Berlim. Durante o processo, Cao comenta que o personagem Juvenal foi pensado durante a escrita.

O Juvenal é um personagem construído no roteiro, e depois junto com o ator, numa história ambientada numa metrópole do Terceiro Mundo. Na cidade, você precisa construir elementos narrativos que gerem a sensação de solidão, e isso é algo muito perigoso, pois quisemos evitar que o Juvenal parecesse uma pessoa patológica. Queríamos alguém comum, tímido, introspectivo (Guimarães, 2013, p. 9).

Segundo Cao Guimarães, antes de definirem um ator, fizeram muitas gravações com pessoas solitárias, para verem se chegavam a um ator não profissional, pois, segundo ele, um filme como esse não combinava com alguém famoso – e nem seria possível levar um “*star system*” para o meio da rua. Porém, os diretores preferiram um profissional, devido à carga dramática exigida no papel que criaram.

O Paulo e a Silvinha são excelentes e também ‘anônimos’, digamos assim, por estarem fora desse “star system” brasileiro. O Paulo se encaixou muito bem, ele é intimista como o personagem. A Silvinha trouxe ainda mais força ao filme, que é sobre dois personagens, e não sobre um só. Os trabalhos dos dois ultrapassaram a nossa própria forma de entender o que seria esse filme (Guimarães, 2013, p. 12).

Para o diretor Marcelo Gomes, o ator Paulo André tinha em seu gesto, um olhar de profunda emoção que os impressionava, o que auxiliou para a caracterização e composição do personagem de acordo com a idealização do roteiro.

Ele tem o andar do personagem, o jeito, o corpo, o olhar que a gente queria. Alguém que viu as imagens dele me disse que nunca viu uma pessoa comer um doce de leite com tanta emoção. A Silvinha eu já conhecia. Ela tem um trabalho de roteirista também, o que era ótimo, porque ela nos dava ideias para a personagem, entendia tudo e passou o tempo inteiro das filmagens em Belo Horizonte, mesmo quando não tinha cenas para filmar. Isso foi importante, porque a gente criava novas situações a partir da presença dela ali (Gomes, 2013, p. 11).

Para o desenvolvimento de Juvenal e Margô, segundo os próprios atores que também contribuíram com os diretores no processo de construção dos personagens, ambos comentam que incorporaram suas sensibilidades para a composição de criação. Silvia Lourenço, que interpreta Margô, comenta: “compartilhei com ela a solidão que senti longe da minha casa, das pessoas que eu amo, do meu cotidiano habitual, isolada num apartamento em BH. Nossa solidão era exatamente a mesma” (Lourenço, 2013, p. 14). Já para o ator Paulo André, que interpreta Juvenal: “É um personagem paradoxal. Um solitário que gosta e sente prazer de estar junto a uma multidão, no meio de pessoas que não conhece, sem ser notado. Um solitário que se exaspera, se angustia quando está só” (André, 2013, p. 14).

Para as gravações que aconteceram no fim de 2012, os diretores Cao Guimarães e Marcelo Gomes, utilizaram o roteiro em sua versão final. Para nosso propósito de investigação, buscamos, a seguir, analisar alguns aspectos estruturais da narrativa, seguindo como base de orientação o paradigma de Syd Field (1995) observando o roteiro pela estrutura de três atos. O intuito é compreender o sentido fílmico criativo em sua forma narrativa inicial, para posteriormente o compararmos com a tradução em sua versão cinematográfica final, exibida nos cinemas.

O roteiro de *O Homem das Multidões* foi inspirado diretamente do conto *O Homem da Multidão*, de Edgar Allan Poe e escrito por Cao Guimarães e Marcelo Gomes. A versão final utilizada para a gravação do filme foi finalizada no dia 30 de outubro de 2012, contendo em sua versão digital: 37 páginas e 94 cenas.

1	ABERTURA Tela preta e aos poucos no canto da tela aparece a frase abaixo e, em seguida, a sua respectiva tradução. <i>Ce gran malheur de ne pouvoir être seul.</i> La Bruyère “É uma grande desgraça não poder estar só”	1
2	CENAS DO FILME A ALMA DO OSSO Dominguinhos da Pedra está em sua caverna. Ele prepara o café da manhã solitariamente. Por cima das imagens ouvimos o depoimento de Cao Guimarães. CAO GUIMARÃES (OFF) A Alma do Osso é um filme que revela a existência isolada de Dominginhos da Pedra, um eremita que vive por 40 anos em uma caverna encravada numa montanha de pedra. Dominginhos solitário contempla a paisagem. CAO GUIMARÃES (CONT'D) (OFF) Descobrimos, no final, que na vida do eremita o silêncio é o lugar comum, o estado normal em que o tempo passa. A fala é o estado de exceção. Meu nome é Cao Guimarães e fiz o filme sobre Dominginhos da Pedra onde a epígrafe é uma frase de Guimarães Rosa: solidão é a gente demais. A solidão é, definitivamente, um tema que me atrai.	2
3	CENAS DO FILME ANDARILHO Sobre as imagens dos andarilhos caminhando na estrada escutamos o depoimento de Cao Guimarães. CAO GUIMARÃES (OFF) Decidi voltar ao tema da solidão no documentário que registra a passagem de três andarilhos, por uma estrada do norte de Minas. Enquanto a solidão do eremita é estática, a dos andarilhos é móvel. (MORE)	3

Figura 3 - Página 1 do roteiro oficial de *O Homem das Multidões*, escrito por Cao Guimarães e Marcelo Gomes em 2012. O roteiro foi cedido pelo próprio diretor Cao Guimarães para este estudo.

Na primeira página do roteiro os diretores apresentam o projeto cinematográfico com uma referência direta ao conto de Poe, ao utilizarem a mesma

epígrafe que o escritor norte americano usa em sua obra: “*Ce gran malheur de ne pouvoir être seul*” de *La Bruyère*.

Seguindo o paradigma de Syd Field, observando o Ato 1: Apresentação, podemos observar que o roteiro apresenta como personagem o próprio diretor Cao Guimarães. Na cena 2, os diretores exibem cenas do filme *A Alma do osso* (2004) – o primeiro projeto que compõe a trilogia da solidão e o diretor Cao, narra em voz *off* (o personagem não aparece fisicamente na cena), do que se trata o filme e expõe o tema de seu interesse: “A solidão é, definitivamente, um tema que me atrai” (Guimarães e Gomes, 2012, p. 01).

Na cena 3, exibem cenas de *Andarilho* (2006) – o segundo projeto que compõe a trilogia da solidão, e a narração de Cao expõe comentários sobre o modo como vê a plasticidade da solidão narrativa entre os personagens nos dois filmes.

Nessa introdução, nas três primeiras cenas do filme, a escolha de utilizar a técnica em narração *off*, numa exposição por comentários em primeira pessoa, aproxima-se da forma estilística com que o escritor Poe trabalha em sua literatura. Da mesma maneira em que, no conto, o personagem narrador expõe comentários sobre a solidão e o que vê pela janela do Café D., o diretor Cao expressa, no roteiro, sua maneira pessoal de ver a solidão dos personagens através da janela de seus dois filmes.

Seguindo o paradigma de Field (1995, p. 4), a primeira unidade de ação dramática, nos primeiros dez minutos, revela o personagem principal, a premissa da história e a situação nas circunstâncias da ação. Os roteiristas trazem um incidente incitante logo na cena 4, página 2 do roteiro.

4

EXT. PRAÇA SETE - DIA

4

Imagens aéreas em que a multidão aparece desfocada, uma massa sem contornos definidos, como uma pintura impressionista.

CAO GUIMARÃES (OFF)

Decidi continuar a investigação sobre a solidão do ser humano na sociedade contemporânea em mais um projeto, o último dessa trilogia. A inspiração veio a partir do conto homônimo de Edgar Allan Poe: O Homem das Multidões.

Trata-se da retratação de um personagem fictício que não consegue estar jamais sozinho, seguindo aglomerados de pessoas sem nunca conseguir se relacionar com elas.

Decidi então enveredar pelos caminhos da ficção e para isso convidar o cineasta Marcelo Gomes para essa empreitada, por admirar o trabalho dele e também porque solidão é um tema que lhe interessa bastante.

Figura 4 - Página 2 do roteiro oficial de *O Homem das Multidões*, escrito por Cao Guimarães e Marcelo Gomes em 2012.

A cena 4 do roteiro, prevendo os minutos iniciais do filme, mostra a intenção dos diretores em revelar uma imagem impressionista, uma multidão desfocada, como uma massa sem contornos definidos. Unindo com a imagem, na narração em voz *off*, os roteiristas deixam clara a proposta narrativa sobre o projeto da trilogia da multidão, assumem que partem do conto de Poe, o convite em dividir a direção de Cao em parceria com Marcelo Gomes e a proposta fílmica de realização da obra como ficção.

A partir da cena 5 os roteiristas revelam o jogo metanarrativo, que não faz parte da versão final do filme exibido, ao exporem o processo de pré-produção do filme. Nesse momento, parte da equipe técnica — como a maquiadora e o diretor de arte — são descritos em cena, no salão do Brasil Palace Hotel, em Belo Horizonte. Em conjunto com os diretores, discutem como envelhecer visualmente os personagens, por meio da maquiagem, no modo que possam aparecer no filme.

Essa cena evidencia a construção do roteiro como uma obra de metalinguagem, que é voltada para o próprio fazer cinematográfico, à semelhança do que ocorreria no estágio de análise metalinguística, tal como pensado por Haroldo a partir de Max Bense. Ao explicitar os bastidores da criação, o filme revela a transposição em andamento, partindo da literatura e se desdobrando em cinema.

Na cena 6, o narrador Cao Guimarães assume o protagonismo, a indicação técnica do roteiro mostra a passagem da narração em voz *off* de Cao para *on* e na descrição da ação, a imagem os revela, mais jovens e tomando a decisão de escrever

o roteiro do filme no próprio hotel em que a equipe se encontra: “Achamos que o fato de estarmos imersos no meio de uma multidão impregnaria a escritura do roteiro” (Guimarães e Gomes, 2012 p. 3).

6 EXT/INT. BRASIL PALACE HOTEL - DIA 6

CAO, sem barba e cabelo curto e MARCELO, também mais jovem, cabelo totalmente preto e sem barba, trabalham sentados em uma mesa no grande salão. Estão sentados à distância, gritam um para o outro.

CAO GUIMARÃES (ON + OFF)
 Decidimos escrever o roteiro do filme no Brasil Palace Hotel por estar no centro nervoso da cidade de Belo Horizonte.
 Achamos que o fato de estarmos imersos no meio de uma multidão impregnaria a escritura do roteiro.

Cao se levanta vai até a janela e chama Marcelo. Os dois são vistos silhuetados com a cidade ao fundo. Páginas do roteiro voam pela janela.

Figura 5 - Página 3 do roteiro oficial de *O Homem das Multidões*, escrito por Cao Guimarães e Marcelo Gomes em 2012.

Continuando a cena, Cao fala que o Hotel em que estão, faz frente com o Cine Brasil e conta uma experiência de ter convidado dois mendigos para assistirem ao filme “As mil e uma noites” de Pasolini, pois havia apenas três pessoas e o cinema exibiria o filme com no mínimo cinco espectadores. Ambos dividiram as entradas do mendigo e Cao revela que após o filme, todos ficaram num bar ao lado a madrugada adentro comentando sobre o filme.

Podemos ver que as ações e gesto do personagem / diretor Cao, no roteiro, se assemelha aos do narrador personagem de Poe no conto. Seguindo Field (1995), é possível notar que os escritores tratam a solidão de forma direta ao tema, ao mesmo tempo em que a usam como subtexto pela descrição nos gestos e ações do personagem de Cao, narrador.

Nas próximas cenas os escritores revelam os créditos e avançam no processo colaborativo na elaboração do roteiro. A narração de Cao expõe a criação do perfil do personagem para a idealização da ficção e apresenta o título do filme. As seguintes cenas, revelam os diretores em criação, imersos na solitude em seus lares.

8	INT. BRASIL PALACE HOTEL - DIA	8
	Imagens das outras janelas do salão onde aparecem os grandes prédios do centro da cidade.	
	CAO GUIMARÃES (OFF) Mas voltando ao nosso roteiro, começamos então a compor nosso personagem relacionando-o de forma obstinada, quase doentia, com esta espécie de alteridade compacta presente nas grandes cidades: a multidão.	
	Sobem os créditos.	
	O HOMEM DAS MULTIDÕES	
9	INT. CASA DE CAO - DIA	9
	Cao, mais velho e mais gordo, de barba, faz ginástica abdominal usando o roteiro como suporte. O roteiro é grande com centenas e centenas de páginas fazendo um grande volume embaixo de sua cabeça.	
10	EXT. CASA DE MARCELO - DIA	10
	Marcelo, mais velho, cabelo grisalho e barba, usa o roteiro como papel de rascunho, fazendo desenhos e esculturas involuntárias. Ele está no quintal de sua casa e toma água com gás. O telefone toca, Marcelo atende.	
	CAO GUIMARÃES (OFF) Sem dinheiro para filmar e ocupados em outras atividades, acabamos deixando de lado o roteiro do filme que virou travesseiro para fazer alongamento e rascunho para anotações diversas.	
11	INT. BRASIL PALACE HOTEL - NOITE	11
	Imagens de Marcelo e Cao, ainda barbados e mais velhos, fazem leitura do roteiro no hotel, na mesma mesa e no mesmo lugar.	

Figura 6 - Página 4 do roteiro oficial de *O Homem das Multidões*, escrito por Cao Guimarães e Marcelo Gomes em 2012.

Na cena 10, através da narração, Cao narra a falta de dinheiro para o filme, deixando então de lado o roteiro inicial criado, sendo utilizado por outras funções físicas. Na cena seguinte, os escritores criam uma elipse, um “salto” no tempo em que demonstram estar mais velhos, na narração em *off*, o diretor Cao Guimarães expõe: “A verba para realização do filme chegou anos depois. Retomamos o projeto com uma leitura do roteiro no mesmo lugar em que foi escrito” (Guimarães e Gomes, 2012, p. 5). No tempo atual, os personagens se encontram no Hotel, reunidos para a leitura do roteiro, a narração inicia com a leitura da capa: “Homem das multidões, Belo Horizonte, inverno de 2007” (Guimarães e Gomes, 2012, p. 5). Podemos observar que os escritores optam por datar no ano em que iniciaram a escrita do projeto, após a

residência de desenvolvimento do roteiro em Berlim. Na ação, os escritores discutem cenas que poderiam ser cortadas e destacam os temas discutidos:

Vários momentos de discussão de Cao e Marcelo onde eles debatem sobre diferentes temas:

- 1 - Questionando o roteiro como uma prisão.
- 2 - Questionando o processo do filme.
- 3 - Questionando sobre cinema = imagem + som, palavra = literatura.

MARCELO (CONT'D)
Vamos chamar o Eduardo Coutinho pra
fazer esse filme?

Figura 7 - Página 5 do roteiro oficial de *O Homem das Multidões*, escrito por Cao Guimarães e Marcelo Gomes em 2012.

Na ação da cena, os escritores riem com a pergunta do Marcelo e optam por continuar a discussão no próximo dia, na cena seguinte. Os escritores deixam claro na descrição da ação, que se trata de um filme em metalinguagem, reproduzindo em cenas o que vivenciaram durante o processo de produção do filme. Na cena 12, Marcelo está trabalhando sozinho, reclama que Cao chega atrasado, ele empurra um carrinho de bebê, seu filho Otto, representado por um boneco. A ação descrita demonstra se tratar de uma encenação idealizada propositalmente.

12 INT. BRASIL PALACE HOTEL - DIA 12

Outro dia. Marcelo trabalha sozinho e Cao chega atrasado e empurrando o carrinho de bebê do Otto, mas na verdade no carro existe um boneco que é mostrado em primeiro plano.

Marcelo reclama do atraso e Cao explica que não tinha com quem deixar o Otto.

Cao explica ainda que está em crise com o roteiro inteiro e não quer mais filmá-lo e fica passeando com o Otto para desespero de Marcelo.

Marcelo vai até o canto da sala e liga no celular do produtor João Júnior e fala para ele conversar com o Cao pela falta de empenho e pelo fato dele querer abandonar o projeto.

Passagem de tempo.

Marcelo liga para Beto, o outro produtor, e diz que leu em uma jornal que existe um menino de 17 anos em Belo Horizonte que escreveu um livro sobre solidão e propõe ao Beto trazer o menino para uma conversa. Diz Marcelo para Beto que o rapaz poderia nos ajudar na feitura do roteiro, mas o ideal é não contar nada para o Cao.

Figura 8 - Página 5 do roteiro oficial de *O Homem das Multidões*, escrito por Cao Guimarães e Marcelo Gomes em 2012.

Seguindo Field (1995), podemos observar que a apresentação do ato 1 aos poucos formaliza o jogo narrativo entre os personagens diretores que vivenciam o conflito de como realizarão o filme. Na seguinte cena, o roteiro indica que os diretores

entrevistam o jovem personagem indicado pelo produtor, Marcelo o convida para partilhar da escrita, Cao se surpreende e o roteiro indica uma nova discussão: “O rapaz vai embora e Cao e Marcelo ficam discutindo sobre literatura e cinema, documentário e ficção” (Guimarães e Gomes, 2012, p. 6).

Na cena 14, os escritores problematizam de que forma irão seguir com o filme, documentário ou ficção? O roteiro indica que os personagens estão no centro de BH e Marcelo comenta a posição de câmera e como imagina a cena com um ator profissional, em que vive o personagem título caminhando no meio da multidão. Cao se espanta com a indicação na escolha de atores e sugere ser mais interessante saírem com a equipe de som captando aleatoriamente para depois editarem como um bizarro mosaico das conversas que surgirem. Ambos decidem fazer das duas formas para juntos então avaliarem.

ATENÇÃO USAREMOS O MESMO TAKE DA MESMA CENA DUAS VEZES NO
FILME, APENAS MUDAREMOS O NOME DO DIRETOR NA CLAQUETE BATIDA
NO INÍCIO DO PLANO. ISSO SERÁ FEITO EM COMPUTAÇÃO GRÁFICA.

16 INT. STUDIO DO CAO - NOITE 16

Marcelo e Cao assistem as duas cenas em duas versões que ficaram semelhantes em estilo.

Os dois diretores ficam em silêncio e pensativos por alguns momentos.

Marcelo fala para Cao.

MARCELO
Seja documentário ou ficção, o todo é sempre uma grande mentira que contamos. Nossa arte consiste em contá-la de modo que acreditem nela. Se uma parte é documentário e outra parte é reconstituição, isso diz respeito ao método de trabalho, não ao público. O mais importante é alinhar uma série de mentiras de modo a alcançar uma verdade maior. Mentiras irreais, mas de algum modo verdadeiras. É isso que importa. Tudo é inteiramente mentira, nada é real, mas o todo sugere a verdade.

CAO GUIMARÃES
Foi você que pensou isso?

MARCELO
Abbas Kiarostami.

Marcelo abre uma romã e começa a comer.

Pausa. Os dois ficam em silêncio.

Figura 9 - Página 8 do roteiro oficial de *O Homem das Multidões*, escrito por Cao Guimarães e Marcelo Gomes em 2012.

Na continuação da cena 16, Cao propõe a Marcelo que voltem à fonte de origem, ele vai até a estante, pega o livro do conto de Poe e começa a ler partes do conto. Junto à narração do conto, o roteiro indica a imagem de pessoas aleatórias,

como um retrato fotográfico, em que estão mudos “olhares que sugerem solidão” (Guimarães e Gomes, 2012, p. 9).

Cao termina de ler o conto na cena seguinte e então decidem desistir do roteiro novamente.

18	EXT/INT. STUDIO DO CAO - NOITE Cao termina de ler o conto. Eles ficam em silêncio. CAO GUIMARÃES Talvez a chave esteja aí. Acho melhor abandonarmos o roteiro e, como escreveu Alan Poe a quase dois séculos atrás, tentar encontrar o Homem das Multidões real, como ele imaginou ou algo parecido com isso, pelas ruas de Belo Horizonte. Vamos discutir essa transposição literária: como pegar esse personagem que vivia em uma Londres sombria para a solidão dos trópicos em uma Belo Horizonte ensolarada. Em vez de forjar uma Londres porque não tentar encontrar esse personagem nas ruas de BH. Cao e Marcelo pegam os roteiros e saem para tomar um ar.	18
19	EXT. RUAS DA CIDADE - NOITE Cao e Marcelo caminham pela rua, à noite, passam por um caminhão de lixo e atiram o roteiro em sua caçamba. 19A INT. CABINE DO CAMINHÃO DE LIXO - NOITE O motorista do caminhão de lixo dirige pelas ruas da cidade enquanto escuta o programa “Ponto de Encontro” da Rádio Itatiaia.	19

Figura 10 - Página 9 do roteiro oficial de *O Homem das Multidões*, escrito por Cao Guimarães e Marcelo Gomes em 2012.

Segundo Field (1995) podemos observar que os escritores criam aqui o primeiro *plot point* (ponto de virada). Ocorre uma mudança de direção na história. Os personagens diretores decidem encontrar o personagem título como indica na cena 22, página 10 do roteiro

22 **INT. ESTÚDIO - DIA** 22

Pessoas, em close, são ENTREVISTADAS sobre esses momentos de solidão. (fazer as entrevistas em estúdio com Chroma key verde)

Seguem depoimentos.

1 - Depoimento de mulher contando que vive sozinha e não consegue sair desse estado.

2 - Depoimento de homem dizendo que se mudou para a cidade por conta de um trabalho e nunca conseguiu fazer amigos.

3 - Depoimento de outro homem falando do estado dele de solidão.

Outras entrevistas seguem. Algumas pessoas estão com a roupa de trabalho outras não. Escutamos somente as entrevistas sem muita presença do som ambiente.

Um dos entrevistados é MARGÔ que fala muito (**escrever depoimento de Margô que será interpretado pela atriz**).

Outro entrevistado permanece silencioso o tempo inteiro. Ele é JUVENAL. Ele está com a respiração ofegante e transpira. Situações de interação direta lhe desconfortam. Zoom in.

Figura 11 - Página 10 do roteiro oficial de *O Homem das Multidões*, escrito por Cao Guimarães e Marcelo Gomes em 2012.

A partir da cena 23, os escritores assumem uma nova linha narrativa, mudam radicalmente a estrutura que vinham construindo, optam pela forma ficcional sobre a qual discutiram no início do roteiro. Seguindo Field (1995), observando como estrutura de três atos aqui se inicia o Ato 2: confrontação. Os escritores destacam o personagem Juvenal que então passa a assumir o protagonismo no ato.

23 **EXT. PRAÇA DA ESTAÇÃO - DIA** 23

A câmera segue Juvenal de muito perto. Vemos planos detalhes de seu corpo, sua epiderme. Juvenal segue caminhando, em plano sequência. O ritmo de sua respiração, antes ofegante, vai decrescendo e se funde com o áudio da multidão. Pouco a pouco a câmera revela mais do entorno, que é visto fora de foco.

A partir dessa sequência, todas as cenas com Juvenal nas ruas terão o entorno desfocado. O tom narrativo da multidão é dado pela paisagem sonora, sons de conversa, trânsito, ambulantes, etc.

Figura 12 - Página 10 do roteiro oficial de *O Homem das Multidões*, escrito por Cao Guimarães e Marcelo Gomes em 2012.

Nas cenas seguintes, os escritores elaboram ações sequências que levam o personagem Juvenal por gestos que demonstram se aproximar aos do personagem solitário e perseguido pelo narrador no conto de Poe. Como na cena 25 que acontece na praça 7 de BH:

Juvenal está no meio de várias PESSOAS que esperam o sinal abrir. O sinal abre. Ele atravessa a rua e caminha junto com a multidão. De repente observa outra multidão, ainda maior, indo no caminho contrário. Ele faz meia volta e segue o outro grupo que agora atravessa, o mesmo sinal, no sentido contrário. Juvenal dá voltas ao redor da praça sete (Guimarães e Gomes, 2012, p. 11).

As cenas seguintes sugerem Juvenal em variados espaços de maneira que passaria o dia caminhando entre diferentes multidões, como na cena 32 quando o personagem no entardecer vai até um bar da av. Aarão Reis em BH.

Juvenal está em pé no balcão de um bar em frente a um terminal de ônibus. Observa as pessoas dispostas em filas esperando suas respectivas conduções para voltar para casa após mais um dia de trabalho. A GARÇONETE serve um conhaque e um café sem lhe perguntar (o que indica ser ele um freguês costumaz do local). Sem mexer os olhos e tão pouco a expressão, Juvenal beberica o café e o conhaque alternadamente olhando fixamente para o movimento lá fora (Guimarães e Gomes, 2012, p. 12).

Assim como ocorre no conto de Poe, aqui os escritores também criam elipses de passagem de tempo entre diferentes lugares com o personagem título vivendo experiências diversas em busca de multidões. Ora se encontra num prostíbulo observando os clientes percorrendo os corredores, indicado na cena 33, e ora entre ruas vazias no centro da cidade, na cena 36. O ritmo das cenas segue até os escritores indicarem a ida de Juvenal ao seu apartamento, já tarde da noite, quando fecha a porta e indicam a passagem de tempo para a manhã no dia seguinte.

38A INT. EDIFÍCIO DE JUVENAL/ CORREDOR DO APARTAMENTO - DIA

Em uma elipse de tempo é dia e Juvenal já aparece novamente abrindo a porta de seu apartamento e saindo de casa com a roupa de trabalho.

INT/EXT. METRÔ/ CORREDORES - DIA

39

Juvenal percorre as passarelas de acesso à estação e os corredores do metrô. Ele caminha pelas estações: Central, Minas Shopping, São Gabriel e Vilarinho onde a câmera de segurança grava imagens dele.

INT. METRÔ/ ESPAÇO DE CONVIVÊNCIA - DIA

40

Juvenal está calado e escuta Margô. Seus olhos estão baixos e os ouvidos atentos.

Um amigo do trabalho toma café ao longe. Eles conversam em uma linguagem técnica que, de tão técnica se torna incompreensível como se fosse um código cifrado.

Figura 13 - Página 14 do roteiro oficial de *O Homem das Multidões*, escrito por Cao Guimarães e Marcelo Gomes em 2012.

Seguindo o paradigma de Field, no ato 2 ocorrem as funções *fun and games* em que se explora as premissas e conflitos principais. De acordo com o roteiro, a partir da cena 40, na página 14 do roteiro, os escritores apresentam a personagem Margô e mostram-na como a responsável pelo fluxo de trechos da mesma forma, nas cenas seguintes, revelam Juvenal como maquinista. De acordo com a narrativa, nas cenas seguintes, os escritores mostram os personagens, cada um em sua maneira, em suas características particulares. Na cena 43, a personagem Margô, “compulsivamente checa e-mails, abre diversas abas de seu navegador, conversa no chat, busca produtos para comprar. Num detalhe da tela do laptop vemos anúncios de uma loja de alianças” (Guimarães e Gomes, 2012, p. 16). Na cena 44, Juvenal: “Nos labirínticos corredores da Galeria vemos Juvenal olhando e seguindo multidões” (Guimarães e Gomes, 2012, p. 16).

O conflito dramático entre os personagens acontece na cena 45 do roteiro, quando Margô e Juvenal almoçam juntos e ela o convida para ser seu padrinho de casamento.

45 INT. RESTAURANTE MERCADO NOVO - DIA 45

Juvenal e Margô almoçam no restaurante.

Eles estão sentados em uma mesa de canto próximo a um grande vidro que os separa da rua.

Margô conta como foi sua entrevista para a equipe do filme, quanto recebeu e pergunta sobre solidão. Ela conta que não esperava e falou desgovernadamente. Já Juvenal fica mudo e não relata sua experiência. Silêncio. Margô muda de assunto.

MARGÔ
Esse PF tem um feijãozinho que é
uma delícia.
Oce conhecia aqui?

Juvenal diz que não com a cabeça.

MARGÔ (CONT'D)
Você viu o meu convite de casamento
no vestiário?
Você vai né?

Juvenal fica em silêncio e não responde. Está envergonhado com a pergunta.

MARGÔ (CONT'D)
Vou me casar no último domingo do
mês pela manhã.

Pausa para engolir algo. Margô respira fundo, tenta relaxar.
Silêncio.

Figura 14 - Página 16 do roteiro oficial de *O Homem das Multidões*, escrito por Cao Guimarães e Marcelo Gomes em 2012.

Seguindo Field (1995) o convite de Margô para Juvenal pode se enquadrar como um evento narrativo de mudança significativa *midpoint* no ato 2, pois a partir daqui muda a dinâmica da narrativa, desestabilizando o personagem Juvenal que não esperava por isso. Na cena, os escritores demonstram, a princípio, a recusa ao pedido; ela insiste e eles reforçam a personalidade dele na ação.

Ele (Juvenal) fica sem saber o que dizer. Está sensibilizado e, de certa forma, identificado com o drama de Margô - a vergonha de se revelar como uma pessoa solitária, sem amigos, vivendo como que à deriva dos acontecimentos que exigem uma sociabilização. Fica ali em silêncio observando o desespero dela (Guimarães e Gomes, 2012, p. 18).

Nas cenas seguintes, os escritores constroem a narrativa dando continuidade ao fluxo do drama que afeta os personagens, primeiro mostram Juvenal distraído, cometendo uma falha no trabalho, na cena 46. Depois mostram um encontro entre os personagens que aos poucos vão se aproximando cada vez mais, na cena 48. Os escritores, então, seguem um arco narrativo entre momentos íntimos dos personagens e eventualmente os avanços e aproximações de sua amizade.

Na cena 51, os roteiristas apresentam os pais de Margô; nas cenas seguintes, ela em seu quarto na vida virtual, ora fazendo uma viagem a Lua, ora utilizando objetos coloridos que piscam estilo *made in china*. Na cena 55 é o personagem Juvenal em estado de solidão no apartamento onde mora, os escritores demonstram um cuidado de detalhes de acordo com a descrição na cena, reforçam o protagonismo do personagem e a importância de seus gestos e comportamentos que o caracterizam.

Enquanto escuta esta notícia, Juvenal lava um copo deixado na pia da cozinha. Juvenal parece estar ansioso para sair de casa. Ele termina de lavar o copo e vai até a geladeira. Dentro da geladeira vê-se quatro garrafas de água e nada mais. Juvenal coloca água no copo e a bebe com pressa. Desliga a cafeteira e vai até a pia onde lava rapidamente o copo para em seguida colocar café com uma quantidade excessiva de açúcar no mesmo copo que tomou a água. Bebe o café e deixa o copo sujo dentro da pia, no mesmo lugar que estava no início da cena. A torneira da cozinha pinga (Guimarães e Gomes, 2012, p. 21).

Os escritores seguem o ritmo das cenas nesse contexto de intimidade de cada um dos personagens até a cena em que juntos passam pela experiência de Juvenal experimentar o terno que usará no casamento. Na 61 os roteiristas criam uma aproximação maior entre Juvenal e Margô; ao saírem da loja do terno, carregando

diversas sacolas, deparam-se com uma grande multidão e Margô fica atordoada, Juvenal a auxilia retirando-os do conglomerado até um bar, na cena 62. “Ele (Juvenal) faz ela (Margô) sentar em uma mesa, vai até o balcão e volta com duas garrafas d’água. Os dois se olham esboçando leve sorriso. Perto deles tem uma TV ligada que detém a atenção de Margô” (Guimarães e Gomes, 2012, p. 24).

Nas cenas seguintes Cao e Gomes vão cada vez mais aperfeiçoando a aproximação dos personagens. Na cena 65 ambos chegam no apartamento de Juvenal, que fica perturbado com uma pessoa em sua casa. Ele sempre mais introspectivo, silencioso e ela falante e explorando áreas do espaço, quando pede para ir ao banheiro. Os escritores vão avançando no envolvimento dos personagens de maneira que cada um deles possa a fazer parte um do outro e refletir sobre seus estados de solidão. Na cena, Margô sai do banheiro e vai até a cozinha enquanto Juvenal também vai ao banheiro, a descrição da cena pontua a solidão do personagem.

MARGÔ

Juvenal, vou pegar um pouco d'água.

Ela entra na cozinha e vê um copo de vidro sujo de café dentro da pia.

Abre os armários da cozinha a procura de outro copo e não encontra.

Procura mais e não encontra nada apenas um único prato junto de um único conjunto de talher. Abre as dispensas e a única coisa que vê são várias latas de doce de leite.

Ela olha para o fogão que está fechado com vários pacotes em cima. Ela decide lavar o copo que está sujo na pia. Margô lava rapidamente o copo, abre a geladeira e vê as quatro garrafas d'água e mais nada. Se espanta com o vazio da geladeira.

Ela bebe a água, vai até a sala e fica olhando tudo ao redor, ruminando sobre o que é a vida de Juvenal. Tudo está em foco na casa e pouco a pouco Margô vai nos revelando cada detalhe da decoração: um mapa na parede, uma varanda com as marcas dos braços de Juvenal na parede, uma cadeira de visitas nunca usada.

Margô conclui que tudo ali exala solidão.

Juvenal sai do banheiro e ela o olha com perplexidade.

Ela vai até a janela e fica olhando o movimento lá embaixo.

Pausa. Silêncio.

Juvenal está sereno, todo o nervosismo se esvai. Ele fica observando aquela mulher de costas emoldurada pela janela de sua casa tendo a rua com a multidão ao fundo.

Margô vira-se para ele e diz:

MARGÔ (BAIXANDO A VOZ)

Juvenal...

Ele olha no olho dela.

Ela tenta dizer algo. As palavras não chegam. Faz um esforço tremendo para dizer algo importante.

Ele fica esperando alguma revelação, mas as palavras não são ditas. O olhar de Margô está longe.

MARGÔ (CONT'D)

Deixa pra lá!

Eles ficam por longo tempo em silêncio. Ele olhando para ela que está mirando fixamente o chão de tacos envelhecidos.

Figura 15 - Página 27 do roteiro oficial de *O Homem das Multidões*, escrito por Cao Guimarães e Marcelo Gomes em 2012.

A partir da fórmula de Field (1995), a cena é construída de maneira crescente, estabelecendo uma tensão do personagem com a presença de Margô na casa. Essa forma narrativa se assemelha ao que o autor aponta como crise do ato 2. Em sua continuação, a personagem diz que precisa ir embora e os escritores criam o comportamento de Juvenal inquieto, perturbado profundamente com a partida da personagem deixando a porta do apartamento aberta, ele não a fecha, apenas a observa ir embora. Os roteiristas, nesse momento, criam um evento por meio de uma intervenção sonora que reforça o efeito de crise, adicionam no roteiro uma narração em voz *off* de Cao, assim como um *insert* de imagens na cena seguinte.

MARGÔ (CONT'D)
Eu preciso ir agora.

Margô caminha para a porta sem olhar para Juvenal. Abre a porta e sai.

Juvenal fica assistindo a partida de Margô. Ele nem vai fechar a porta. A visita daquela mulher o perturbou de uma forma muito profunda.

CAO (OFF)
Sua cabeça gira. Tem vontade de chorar ou de tirar alguma coisa grande de dentro de si, algo que o oprime desde sempre. Se soubesse gritar, gritaria, se pudesse correr, correria, mas não faz nada, fica quieto, imóvel, olhando para a porta aberta, ouvindo os passos de Margô pelo corredor, o barulho do elevador que desce por aquele volume de concreto onde vive. Naquele momento não se sente mais tão sozinho. Guarda para si, como um pedaço de nada que lhe dá as mãos, o que Margô finalmente não disse. O não-dito estranhamente preenche sua alma, insere uma semente desconhecida naquela terra árida de sentimentos.

Juvenal vai até a janela e olha a multidão. Enquanto ouvimos o OFF a multidão vai ganhando foco lentamente.

66 EXT. AV. AARÃO REIS/ TERMINAL DE ÔNIBUS - NOITE 66

Juvenal observa a multidão esperando o ônibus. Ele olha para a placa de um ônibus. Plano fechado dos olhos recebendo a luz dos faróis.

(Insert) FILME COLETIVO DE CAO: Série de imagens em closes com nomes dos bairros da cidade em placas de ônibus. Todas as placas são nomes de mulheres. Juvenal observa as placas pensativo.

Figura 16 - Página 27 do roteiro oficial de *O Homem das Multidões*, escrito por Cao Guimarães e Marcelo Gomes em 2012.

Nas próximas cenas, com a aproximação do casamento de Margô, os roteiristas criam cenas em que o leitor acompanha os estados íntimos dos personagens. Na cena 68, Juvenal se encontra num prostíbulo, tem relações sexuais com uma prostituta, timidamente e de forma rápida. Na cena 69, Margô encontra-se no trabalho e, na sequência, Juvenal acompanha um show num bar.

Os escritores seguem a narrativa avançando o ritmo da intimidade dos personagens. Na cena 72, Margô planeja seu penteado vendo virtualmente diferentes tipos de cabelo e agendando o serviço para o dia seguinte, depois vai até o apartamento de Juvenal e não o encontra. Na cena 78, Juvenal está comprando uma luminária de presente de casamento para Margô e na cena 79, Margô recebe o presente no trabalho.

De acordo com o paradigma de Field (1995), os escritores utilizam um evento que provoca uma mudança na narrativa, podemos identificar como o segundo ponto de virada, *plot point 2*, na cena 81 do roteiro. Os roteiristas criam uma sequência de

sonhos, que difere narrativamente de tudo o que foi elaborado até então, como mostra a figura.

81	SONHO - INT. METRÔ/ VAGÕES - NOITE	81
	<i>IMAGENS DE ARQUIVO: Imagens pixelizadas dos monitores da sala de controle, das estações vazias em um dia de greve.</i>	
	Na linha de estacionamento dos vagões de metrô, vemos um grande número de vagões estacionados, lado a lado, separados por pequenas plataformas. Juvenal caminha por este labirinto que se forma entre os vagões. Sai de um, entra em outro, olha pelas janelas.	
	Juvenal está em pré dentro de um dos vagões vazios quando avista Margô num outro vagão em movimento, passando em sentido contrário.	
82	SONHO - INT. METRÔ/ VAGÕES - NOITE	82
	Um vagão vazio em movimento onde está Margô. Ela avista Juvenal no outro vagão.	
83	SONHO - INT. METRÔ/ VAGÕES - NOITE	83
	Um vagão vazio e uma poça de água no meio do vagão.	
84	SONHO - EXT. METRÔ/ LAVA JATO - FIM DE TARDE	84
	Um vagão vazio passa por um lava-jato de vagões.	

Figura 17 - Página 31 do roteiro oficial de *O Homem das Multidões*, escrito por Cao Guimarães e Marcelo Gomes em 2012.

A partir da cena 85, seguindo a estrutura de três atos, é onde se encontra o Ato 3: Resolução. De acordo com a narrativa, é o dia do casamento; na ação, os escritores se concentram no personagem Juvenal, numa rotina em que desperta, vai até a janela, observa a cidade vazia, vai até a cozinha, pega o copo vazio, coloca água, bebe, depois faz exercícios na varanda. É possível observar o quanto se demarca a solidão do personagem no preparo para o casamento, até revelarem na cena 87, o galpão de casamento coletivo acontecendo e o juiz anunciando o nome dos noivos.

Na cena 88, seguindo Field (1995), os escritores se concentram na resolução do conflito apresentado entre os personagens. Casada, ao longo da festa e feliz, Margô agradece a Juvenal, emocionada e ele a retribui. A cena segue com Margô se despedindo como se fosse para a lua de mel, enquanto Juvenal se encontra com o pai de Margô e ambos dividem garrafas de cerveja na mesa.

As cenas seguintes correspondem ao clímax e os roteiristas criam uma sequência de cenas que faz novamente uma referência direta ao personagem do conto de Poe. Juvenal caminha pelas ruas, passando entre a praça da estação,

edifício JK, rua Tamoios, até chegar a feira hippie na cena 92. “Juvenal caminha em uma rua deserta e se depara com uma cena inusitada. Várias pessoas dançam na rua como se fosse um baile a céu aberto” (Guimarães e Gomes, 2012, p. 35). A construção da ação é o personagem encontrando a multidão.

Uma MULHER puxa Juvenal pelo braço e o leva para a pista de dança. Começa a dançar já um pouco embriagada sorrindo para Juvenal que meio parado apenas mexe um pouco a cabeça desengonçadamente (Guimarães e Gomes, 2012, p. 36).

O desfecho da narrativa do roteiro, seguindo Field (1995), é a resolução na conclusão da história que acontece na cena 93.

93 INT. APARTAMENTO DE JUVENAL - DIA 93

O sol já bate forte na casa de Juvenal. Ele ainda dorme. A garrafa de conhaque sobre a mesa. Ele abre o olho lentamente. Olha ao redor. Descobre que dormiu de roupa e tudo. A cabeça dói. O corpo transpira de calor.

A campainha toca. Ele toma um susto, nem lembrava mais daquele som. Vai até a porta. É Margô. Ela entra. Tira um pequeno pacote da bolsa e coloca em cima da mesa. Parece que não dormiu direito, não fala nada. Juvenal também não fala nada.

Silêncio.

Ela vai até a janela e fica lá olhando o movimento das ruas. Juvenal vai até a cozinha, pega uma garrafa d'água e o único copo e coloca em cima da mesa. Juvenal abre o pacote. É um copo de água igual ao que está sobre a mesa. Ele olha para ela. Olhar de cumplicidade. Ele coloca água nos dois copos.

Silêncio.

Sobem os créditos com música de Gilberto Gil cantada por Chico Buarque:

LETRA DA MÚSICA

“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
(MORE)

Figura 18 - Página 36 do roteiro oficial de *O Homem das Multidões*, escrito por Cao Guimarães e Marcelo Gomes em 2012.

Os roteiristas estabelecem na cena o envolvimento dos personagens de modo em que ambos se reconhecem entre seus estados da solidão. Criam o sentido apresentando a canção de Gilberto Gil, “Copo Vazio”²⁰, uma metáfora do tema

²⁰ A canção Copo Vazio foi composta por Gilberto Gil em 1974, a pedido de Chico Buarque, para integrar o álbum Sinal Fechado, lançado por Chico naquele ano e composto por parcerias com diversos

explorado. O roteiro se encerra com uma última cena, que na descrição, apontam ser intercalada junto com os créditos, na cena 94.

37.

LETRA DA MÚSICA (CONT'D)
 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 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.

Sobem os créditos.

94 **EXT. CINE BRASIL/FACHADA - NOITE** 94
 Intercalado com os créditos, imagens da fachada reformada do
 Cine Brasil e em cartaz do filme "O Homem das multidões".
 Marcelo e Cao buscam alguns mendigos na rua para assistir a
 última sessão de segunda feira.

FIM.

** 30/10/2012

Figura 19 - Página 37 do roteiro oficial de *O Homem das Multidões*, escrito por Cao Guimarães e Marcelo Gomes em 2012.

De acordo com o paradigma de Field (1995) podemos observar que foi possível identificar na versão final do roteiro utilizado para as gravações do filme, uma estrutura de três atos. Porém, existem algumas diferenças significativas, principalmente em relação ao número de páginas correspondentes aos atos que o autor pontua.

O Ato 1 no roteiro de Cao Guimarães e Marcelo Gomes, de acordo com nossa observação, acontece da cena 1 até a cena 22, em que ocorre o ponto de virada 1, mudando a direção da narrativa. Esse ato se concentra como se fosse um documentário sobre o processo de transposição da literatura para o filme, mostrando

artistas. A versão da música utilizada no filme integra o álbum Gil Luminoso, lançado por Gil em 2006. A declaração do compositor sobre a origem da canção pode ser conferida na entrevista disponível em: <https://bit.ly/HistoriaCopoVazio>. Acesso em: 11 fev. 2025.

os conflitos dos diretores e as decisões para a realização. Essa forma de escrita acontece na página 10 do roteiro, o que difere de um tempo correspondente ao equivalente de um minuto de projeção, segundo Field, próximas das páginas 25 e 27, não se enquadra em sua proposta normativa. Por outro lado, é visto que é possível se aproximar na duração de projeção, correspondendo a 25 minutos.

O Ato 2 se inicia com a cena 22 e segue até a cena 81, correspondendo com uma ocupação narrativa mais extensa em comparação aos outros dois atos, o que se aproxima do que Field propõe. Neste ato, incluem as funções *fun and games*; *midpoint* e a crise, o que faz sentido ao tempo de duração de evolução ao longo das ações em cenas. Nesse caso, também diferem em relação ao número de páginas, o segundo ponto de virada ocorre na página 31 e para Field, normalmente seria entre as páginas 85 e 90 na maioria dos roteiros americanos. Apesar disso, de certa forma, pode se aproximar em relação à duração de projeção, justamente devido ao número de cenas e sequências, o que corresponderia em aproximados 60 minutos.

Seguindo a estrutura de três atos, o Ato 3 corresponde à cena 85, onde ocorre a resolução dos conflitos, da página 31 até a 37. Ocorrem o clímax e o desfecho da história, respectivamente na cena 93. De acordo com Field, em média um roteiro teria 120 páginas, com uma duração aproximada de 120 minutos, ou seja, mesmo que haja uma diferença no número de páginas, avaliando uma duração de projeção deste ato, aproxima-se dos previstos 20 a 30 minutos. Junto aos créditos, acrescentam ainda a cena final, 94, proporcionando uma rima em relação ao que acontece no Ato 1, indicando a estreia do filme sendo exibido nos cinemas. Essa cena permite referenciar ao conto de Poe, que produz o mesmo efeito propondo a rima literária com a epígrafe inicial.

No intuito de ilustrar o paradigma de Field (1995) como efeito gráfico de acordo com os apontamentos analíticos observados, elaboramos a seguinte figura como forma de representação de compreender o roteiro de *O Homem das Multidões* de Cao Guimarães e Marcelo Gomes, numa estrutura de três atos:

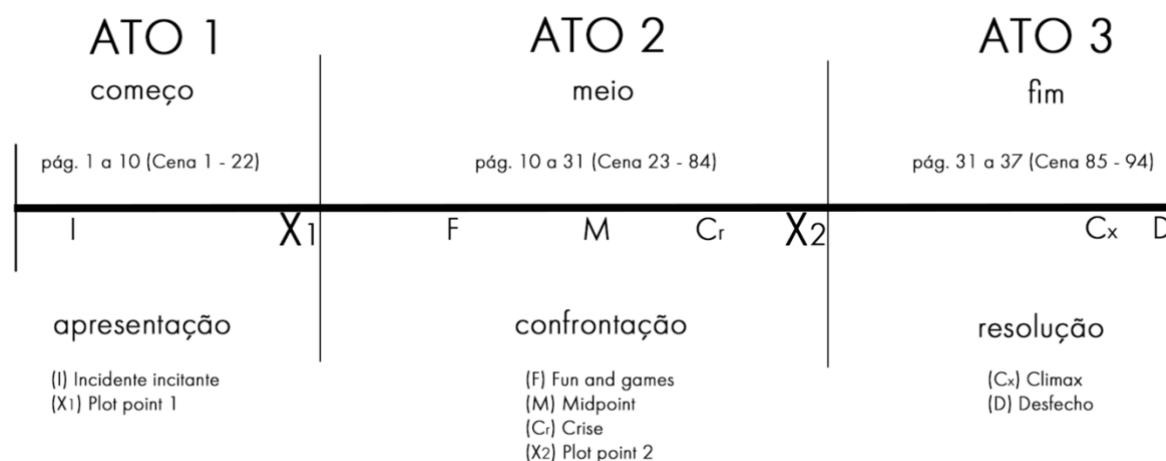


Figura 20 - Paradigma baseado na estrutura de três atos de Syd Field do roteiro oficial de *O Homem das Multidões*, escrito por Cao Guimarães e Marcelo Gomes em 2012. Criação própria.

O presente capítulo demonstrou que a aplicação do paradigma de Syd Field se revela uma ferramenta analítica de alta eficácia para a compreensão do roteiro de *O Homem das Multidões*. Mais do que verificar uma adesão estrita a padrões clássicos, a análise sob a perspectiva da estrutura de três atos permitiu mapear e valorizar as escolhas inventivas de Cao Guimarães e Marcelo Gomes, que, ao transporem a obra literária para o cinema, subverteram a linearidade tradicional em favor de uma narrativa com nuances documentais e de observação. Nesse sentido, a constatação de que o roteiro rompe com a rigidez formal, ao mesmo tempo em que mantém proximidades com a estrutura de três atos, valida a nossa proposta de um novo paradigma. Este paradigma, fundamentado no próprio roteiro do filme, oferece uma perspectiva prática e inovadora para a análise de processos de tradução intersemiótica, comprovando que a estrutura pode ser um ponto de partida para a invenção, e não um mero enquadramento.

4 O sentido fílmico: uma análise semiótica da forma e o estilo em *O Homem das Multidões*

O projeto fílmico que encerra a trilogia da solidão do cineasta Cao Guimarães, *O Homem das Multidões*, dirigido por Cao Guimarães e Marcelo Gomes foi concretizado durante o processo de montagem, no qual os realizadores optaram por focar apenas na parte ficcional vista no roteiro, definindo assim como a versão final do filme para a exibição²¹ nos cinemas.

De acordo com a pesquisadora Cássia Hosni (2016), em uma entrevista com Cao Guimarães, o diretor enxerga a exibição cinematográfica como um envolvimento profundo do espectador com a obra, permitindo que a experiência se desenvolva ao longo do tempo designado. Para Guimarães, é essencial que o espectador ingresse no início da projeção e permaneça até o seu término. Essa dimensão temporal do cinema é crucial para que a montagem se revele de maneira convincente aos espectadores. Segundo Hosni, Guimarães afirma que a montagem é o momento em que ele efetivamente consolida e cria o filme.

Cinema é esculpir o tempo. Você esculpe o tempo na montagem do filme. Quase nunca faço roteiro dos meus trabalhos. Quase sempre escrevo o filme quando edito. Saber o tempo de cada plano, da imagem, do filme, uma curva do tempo, isso tudo foi feito nos primórdios do cinema, com a interferência da literatura e do teatro muito forte e a presença da roteirização e da dramaturgia (Guimarães *apud* Hosni, 2016, p. 57).

Neste contexto, o diretor considera que o período da montagem do filme é o verdadeiro momento de sua criação, quando a organização do caos ocorre e os elementos começam a adquirir significado. A expressão “esculpir o tempo” tem origem no cineasta russo Andrei Tarkovski²² (1932-1986) em seu livro homônimo, onde o cineasta expõe sua visão de que o cinema é uma arte temporal, única em sua capacidade de capturar e manipular a passagem do tempo. Ele argumenta que, assim

²¹ Segundo a pesquisadora Cássia Hosni (2016, p. 198). No dia 6 de junho de 2014, a página do filme no Facebook, que não está mais ativa, compartilhou alguns dos depoimentos gravados durante o processo de gravação do filme e convidava os usuários a enviarem seus relatos sobre a solidão por meio do e-mail: multidaoqueinspira@gmail.com.

²² O cinema de Andrei Tarkovski é conhecido por sua abordagem profundamente filosófica e artística, dentre elas estão: “Andrei Rublev” (1966), “Solaris” (1972), “Stalker” (1979) e “O Espelho” (1975), marcados por uma estética poética e um ritmo contemplativo que desafia as convenções narrativas tradicionais. Para se aprofundar em sua teoria ver: “Esculpir o tempo” lançado pela editora Martins Fontes em 2019.

como um escultor trabalha com a matéria bruta para criar formas, o cineasta molda o tempo através da montagem e da estrutura narrativa.

Nesse sentido, observa que a verdadeira essência do cinema reside na sua habilidade de refletir sobre o fluxo do tempo e a experiência humana de forma visceral e emocional, propondo o tempo como um elemento tangível que o diretor pode manipular para expressar significados profundos e emocionais. Isso contrasta com a visão mais comum de que o cinema é primariamente uma arte visual ou narrativa. O diretor Cao Guimarães se mostra influenciado por Tarkovski ao emular essa manipulação cuidadosa do tempo em seus próprios filmes, buscando criar um envolvimento profundo e duradouro com o espectador. Nesse sentido, a montagem de um filme não entra apenas como um processo técnico, mas um ato criativo central em que o filme realmente ganha vida. De maneira que cada elemento fílmico deva ser cuidadosamente considerado para preservar a integridade temporal da experiência cinematográfica. Dessa forma, assim como Tarkovski, Cao Guimarães vê o processo de montagem como um meio de “esculpir” o tempo, dando forma e estrutura a algo tão abstrato e fugaz quanto o próprio tempo para criar,, assim uma experiência estética e emocional única para o espectador.

Segundo Cássia Hosni (2016), outra influência significativa ao processo de montagem do diretor foi “o método *cut-up*²³, popularizado por William Burroughs como uma maneira de produzir literatura aleatoriamente” (Hosni, 2016, p. 58). Essa técnica envolve cortar um texto escrito em pedaços e, em seguida, reorganizar esses pedaços aleatoriamente para criar um novo texto, com o objetivo de subverter a estrutura narrativa tradicional e explorar novas possibilidades de significado e associação, muitas vezes de forma imprevisível e surrealista.

Sobre estes aspectos de inspiração, podemos propor que o diretor constrói seus projetos fílmicos por um método próprio de montagem, através da manipulação de fragmentos narrativos que, juntos, proporcionam uma forma poética de arte. Observamos que a preocupação com a montagem é um dos princípios fundamentais da produção cinematográfica de Guimarães. Durante a edição dos filmes, o diretor

²³ Para um aprofundamento sobre o método de Burroughs ver o estudo: “Sobre máquinas de escrita e remistura: o método cut-up de William Burroughs de Paulo César Rodrigues Diógenes. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/linguaseletras/article/view/7745>. Acesso em: 31 de maio de 2024.

considera a relação entre o afeto e o acaso, nas imagens capturadas, acreditando que é nesse momento que as imagens realmente ganham forma, permitindo observar “tempos mortos”, quase como se uma divindade se manifestasse através de seu corpo, conforme aponta em entrevista.

O afeto e o acaso são essenciais. A razão está ali para administrar esse fluxo porque, enquanto você faz o filme, o filme te faz. Merleau-Ponty escreveu: ‘Não é o escultor que esculpe a escultura, é a escultura que esculpe o escultor’. Então existe uma coisa recíproca, um fluxo em que você é como um ‘cavalo no pai de santo’ do candomblé. O ‘cavalo’ é aquele que recebe o santo. É como se o filme estivesse montando em você e você vai gerando aquela forma final (Guimarães *apud* Hosni, 2016, p. 58).

Ao considerar a montagem como instância de invenção e reinvenção de sentidos, é possível perceber que, no cinema de Guimarães, a adaptação da obra literária não se limita à transposição de elementos narrativos, mas constitui-se como um processo ativo de recriação. Essa abordagem se aproxima do conceito de transcrição, em que o texto-fonte é reconfigurado não por fidelidade literal, mas pela busca de uma equivalência estética e sensível.

É nesse contexto que se insere o filme *O Homem das Multidões*, cuja recriação da obra homônima de Edgar Allan Poe não obedece a um modelo tradicional de adaptação, mas emerge como uma reinvenção radical da narrativa original, orientada pela linguagem própria do cinema. A seguir, analisamos como essa transposição se realiza e quais estratégias formais e estilísticas constroem o sentido fílmico a partir da literatura.

4.1 A transcrição como forma e estilo fílmico

O processo de transposição da obra literária ao filme se dá por meio de uma operação que se aproxima da transcrição, conceito oriundo da tradução poética, mas que aqui se expande para pensar a adaptação como um gesto criativo e interpretativo. Em *O Homem das Multidões*, essa operação se manifesta na maneira como os realizadores transformam o universo narrativo de Poe em uma experiência cinematográfica que preserva o núcleo temático da solidão e do estranhamento diante da multidão, ao mesmo tempo em que reconfigura os elementos formais da história original.

A relação entre observador/perseguidor e perseguido, central na narrativa de Poe, é recriada no filme como um eixo condutor, uma vez que transposta por meio de estratégias

visuais e sonoras que deslocam o eixo do enredo para uma experiência imersiva. A câmera capta o olhar do narrador (diretores), em sua subjetividade estilística, aproxima o espectador da interioridade das personagens, promovendo uma identificação afetiva com o olhar daquele que observa, ponto em que narrador e observador se aproximam. A montagem, o ritmo, a espacialidade urbana e a trilha sonora tornam-se elementos expressivos que condensam o sentido da solidão e da presença fantasmática na cidade e dos outros que a habitam. A estética proposta, portanto, não apenas traduz, mas recria a atmosfera do conto, propondo uma nova leitura — agora fílmica — da tensão entre anonimato e presença, visibilidade e opacidade.

Por essa reflexão, voltamos a Haroldo de Campos e ao conceito de “transcrição”, do modo como é apresentado em “Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora” (2015). No texto, ele aborda o tradutor como coautor do texto que deve recriar a obra original, reconstruindo suas qualidades estéticas e poéticas, sua informação estética, enfim (como apresentado em “Da tradução como criação e como crítica”). Isso significa que, em vez de buscar uma tradução palavra por palavra, o tradutor/cineasta tenta capturar a essência/forma da obra literária, transpondo em outra linguagem seus jogos de palavras, ritmo, sonoridade e outros aspectos estilísticos, além de estabelecer um sentido crítico da obra.

Por essa via, como vimos por Walter Benjamin (2018), devemos pensar a tradução como uma forma, “quanto mais elevada for a forma de uma obra, tanto mais ela será traduzível, ainda que a tradução aflore apenas de leve seu sentido” (Benjamin, 2018, p. 100). Cao Guimarães e Marcelo Gomes se aprofundam na solidão dos personagens do roteiro incorporando o próprio conto como intencionalidade reflexiva ao processo crítico em sua tradução como escrita cinematográfica, o que nos leva novamente a Campos:

Se a tradução é uma forma privilegiada de leitura crítica, será através dela que se poderão conduzir outros poetas, amadores e estudantes de literatura à penetração no âmago do texto artístico, nos seus mecanismos e engrenagens mais íntimos (Campos, 2015, p. 75).

Para Haroldo de Campos, a fidelidade na tradução não se limita à reprodução exata do significado das palavras, mas sim à preservação do espírito e da força poética do texto original. O autor acreditava que a tradução deveria ser uma obra de arte autônoma e paralela, que pudesse ser apreciada como tal no novo contexto de linguagem e cultura para o qual é transposta. A transcrição permitiria e até exigiria a intervenção do tradutor, que, nesses termos, deve ser inovador e criativo na sua

abordagem. Isso pode envolver a utilização de recursos linguísticos e estilísticos do idioma de destino que correspondam ou até expandam as qualidades da obra original.

Na teoria benjaminiana vejo ratificada por antecipação minha concepção da “matriz aberta” do original, como uma nova maneira, deliberadamente paradoxal, de encarar a gradação de translatabilidade dos textos poéticos (“quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação” — escrevi em meu ensaio de 1962) (Campos, 2015, p. 104).

A transcrição de Haroldo de Campos é uma abordagem que exige do tradutor não apenas conhecimento profundo da linguagem de origem e de destino, mas também sensibilidade artística e criatividade. Ela transforma o ato de traduzir em uma forma de arte, em que o tradutor se torna um recriador, preservando e renovando a força e o impacto do texto original.

Nessa perspectiva, buscamos observar a obra dos diretores a partir de um sistema fílmico, uma integração de códigos, como o teórico Christian Metz (1980) aborda em *Linguagem e cinema*. Segundo o autor, cada filme tem sua estrutura própria, que é uma organização de conjunto, uma rede onde tudo se liga, em resumo, um sistema; mas esse sistema só vale para um filme; é uma configuração que resulta de diversas escolhas, assim como de uma certa combinação entre os elementos escolhidos para sua composição através de um processo.

O que agora se considera não são mais os sistemas parciais integrados pelo filme, mas a atividade de integração (ou de desintegração) - a operação de ‘escrita’ - pela qual o filme, apoiando-se em todos esses códigos, modificando-os, combinando-os, ‘representando’, uns pelos outros, chega a constituir seu sistema singular, seu princípio último (ou primeiro?) de unificação e de inteligibilidade (Metz, 1980 p. 120).

Nesse contexto, os códigos se entrelaçam e interagem, gerando uma multiplicidade de significados, capaz de produzir um discurso fílmico. Em seu artigo *Apontamentos para uma fenomenologia da narração*, Metz (2006), propõe que se a narração se presta tão rendosamente à análise estrutural, “é por ser, de algum modo, um objeto real: o usuário ingênuo o identifica de imediato, nunca o confunde com nenhum outro” (Metz, 2006 p. 30). Para o autor, isso ocorre, pois a significação pressupõe a percepção e o principal interesse da análise estrutural é o de só poder encontrar o que já estava presente, de dar conta com mais rigor daquilo que a consciência ingênua já identificara sem analisar.

Metz admite que a análise estrutural pressupõe sempre, como estágio anterior (explícito ou implícito), uma espécie de fenomenologia de seu objeto; ou ainda, que a significação (construída e descontínua) explicita sempre o que, anteriormente, só podia ser vivido como um sentido (percebido e global). Parece-nos que essa espécie de metalinguagem sobre o objeto é o que pode ser encontrado em toda aquela primeira parte do roteiro original apresentado nos itens anteriores.

Seguindo com os pensamentos de Metz, uma narração tem um início e um fim, e alguns tipos de narração podem apresentar características evasivas, nas quais o final dos acontecimentos narrados pode estabelecer desenlaces em forma de parafusos-sem-fim.

As narrações tradicionais e 'quadradas' são sequências fechadas de acontecimentos fechados; as narrações com final 'trocado', tão ao gosto da modernidade cultural, são sequências fechadas de acontecimentos não fechados (Metz, 2006, p. 38).

Seguindo os pensamentos de Metz, podemos observar que o projeto poético de Cao Guimarães e Marcelo Gomes, em sua tradução à forma de roteiro, apresenta um segmento inicial com uma proposta de reflexão sobre a transmissão da narrativa literária em fílmica que se aproxima do documentário e, depois, no filme propriamente dito como assistimos, subverte-a chegando a uma narração fílmica, que se conclui como um final aberto, contendo um simbolismo que recontextualiza o tema da solidão dos personagens, de uma maneira subjetiva, de forma a revelar, ainda, toda uma sequência imaginária, pelo sonho do personagem, código característico de uma obra que poderíamos enquadrar no que Metz identifica como moderno.

Por ter um início e um final, para Metz, a narração é uma sequência temporal, pois há o tempo do narrado e o da narração (tempo do significado e tempo do significante). Segundo o autor, em qualquer narração, o narrado é uma sequência mais ou menos cronológica de acontecimentos; em qualquer narração, a instância-narradora reveste a forma de uma sequência de significantes que o observador leva um certo tempo para percorrer: tempo da leitura, para uma narração literária; tempo da projeção, para uma narração cinematográfica.

Segundo Metz, a narração é um conjunto de acontecimentos, e é sempre o acontecimento que constitui a unidade fundamental da narração. No caso, o autor

aponta que a narração é discurso por implicar um sujeito da enunciação e, pensando especificamente no cinema, afirma:

O filme se apoderou posteriormente da palavra, do ruído, da música; ao nascer, trouxe consigo o discurso imagético. Assim é que uma verdadeira definição do "específico cinematográfico" só pode se situar em dois níveis: discurso fílmico e discurso imagético (Metz, 2006 p. 75).

Por esta reflexão, levantamos como questionamento: qual seria então o discurso fílmico proposto pelos diretores no filme *O Homem das Multidões*? De que modo podemos compreender o constructo da obra?

Para responder a esses questionamentos, partiremos de algumas formulações sobre a construção fílmica em seu discurso pelo renomado teórico David Bordwell (2013) em suas contribuições analíticas de forma e estilo no campo da teoria do cinema. Para o autor, em *A Arte do cinema: Uma introdução* (2013), assistir a um filme pode proporcionar uma experiência envolvente que engaja os sentidos, os sentimentos, a consciência e nos encerra num processo de captação de interesse que tende a aumentar conforme cresce nosso envolvimento com a obra durante a projeção. Para Bordwell (2013), isso acontece porque o artista cria um padrão. Segundo ele, as obras de arte despertam e gratificam o desejo humano pela forma. “Os artistas projetam seus trabalhos – dão forma a eles – para que possamos ter uma experiência estruturada” (Bordwell, 2013, 109).

Por essa perspectiva, vemos a experiência fílmica através da psicologia da forma (*Gestalt*) que, segundo Ismail Xavier (2005), a partir de sua leitura de Merleau-Ponty, diz que a produção dessa significação emana de uma organização das aparências, por um arranjo espaço-temporal dos elementos formulados no princípio de que um filme não é pensado; ele é percebido.

A percepção é uma atividade organizada e marca uma relação corporal com o mundo, uma decifração estruturada, anterior à inteligência. Neste sentido, o traço fundamental de um filme como objeto de percepção é sua presença como ‘Gestalt temporal’ (Xavier, 2005, p. 91).

Dessa maneira, seguindo Merleau-Ponty (1999), procuramos pensar no objeto fílmico através de nosso olhar, por nossa experiência, buscando uma forma, um sentido. “A racionalidade é exatamente proporcional às experiências nas quais ela se revela. Existe racionalidade, quer dizer: as perspectivas se confrontam, as percepções se confirmam, um sentido aparece” (Merleau-Ponty, 1999, p. 18).

Bordwell (2013) trata a percepção como uma atividade que faz parte da vida do ser humano, com a qual a mente nunca descansa, buscando através dela uma ordem e um sentido para ver se existem quebras num padrão habitual. O autor diz que as obras de arte oferecem ocasiões organizadas nas quais exercitamos e desenvolvemos nossa capacidade de prestar atenção, prever eventos futuros, construir um todo a partir de partes e obter uma reação emocional a esse todo. Para o autor, esse interesse que nos move ocorre porque a obra fílmica nos dá pistas para executar uma determinada atividade, pistas estas que não são aleatórias, mas sim organizadas em sistemas. Entendemos que, como todo trabalho artístico, um filme tem uma forma e, por sua forma fílmica, em um sentido mais amplo, instaura um sistema geral que são as relações que percebemos existir entre os elementos de todo o filme.

Seguindo os pensamentos de Bordwell (2013), a forma fílmica é um sistema composto de um conjunto unificado de elementos interdependentes e relacionados e que, portanto, ela deve conter alguns princípios que ajudam a estabelecer uma relação entre as partes. O autor distingue cinco princípios gerais ao analisar um sistema formal de um filme:

Função: a forma no cinema é a inter-relação geral entre vários sistemas de elementos; pressupõe-se que cada elemento tem uma ou mais funções, ou seja, cada elemento desempenhará alguns papéis no sistema fílmico como um todo.

Similaridade e repetição: a repetição é a base para a compreensão de qualquer filme pois, é através de repetições que se recorda e identifica algo ou alguém e qualquer elemento significativo repetido, visto em um filme. Esse reconhecimento, é denominado *motivo*: “um objeto, uma cor, um lugar, uma pessoa, um som ou até mesmo um traço de personagem” (Bordwell, 2013, p. 129). O autor ainda diz que a forma fílmica, muitas vezes, utiliza similaridades ou uma duplicação exata de elementos formando um *paralelismo*. Para o autor, esse processo é gerado pelo modo como o filme orienta o espectador, de forma que se comparam dois ou mais elementos distintos realçando alguma similaridade.

Diferença e variação: um filme não pode se basear apenas em repetições. É importante que haja mudanças ou variações, mesmo que pequenas, para que não se torne uma obra entediante. A forma precisa de um plano de fundo estável de

similaridade e repetição, mas também é preciso que diferenças sejam criadas. Mesmo que os motivos possam ser repetidos, raramente serão exatamente iguais. Assim a diferença entre os elementos pode, muitas vezes, realçar uma oposição direta entre eles e disso se pode gerar um conflito, proporcionando envolvimento dramático no filme.

Ao pensarmos em filmes, devemos procurar por semelhanças e diferenças. Alternando entre essas duas características, podemos apontar motivos e diferenciar as mudanças pelas quais eles passam, reconhecer paralelismos, tais como a repetição, e, ainda, notar variações cruciais (Bordwell, 2013, p.134).

Desenvolvimento: Uma maneira de perceber como a semelhança e a diferença operam na forma fílmica consiste em procurar por princípios de desenvolvimento de uma para outra. O desenvolvimento é composto por uma padronização de elementos diferentes e similares. O desenvolvimento formal é como uma progressão que se move do começo, passando pelo meio até o fim de um filme. Segundo o autor, uma maneira de avaliar o desenvolvimento de uma obra fílmica é observar as semelhanças e diferenças entre o começo e o fim da história, dessa forma “podemos começar a entender o padrão geral do filme” (Bordwell, 2013, p. 137).

Unidade e não unidade: os relacionamentos entre os elementos de um filme criam o seu sistema total. Mesmo se um elemento aparente estiver completamente fora de lugar em relação ao restante da história, não se pode dizer que não faça parte dela. No máximo, o elemento não relacionado é enigmático ou incoerente. Isso pode ser uma falha no sistema integrado do filme, mas não afeta o filme como um todo. Quando todas as relações que percebemos em um filme estão claras e parcimoniosamente entrelaçadas, dizemos que o filme tem unidade. Caso o filme não apresente lacunas nos relacionamentos formais, trata-se de um filme bem amarrado, pois cada elemento presente enreda um conjunto específico de funções: as semelhanças e as diferenças são determináveis; a forma se desenvolve logicamente, e nenhum elemento é supérfluo. Nesse conceito, o autor aponta que “a unidade geral de um filme proporciona à nossa experiência uma sensação de completude e realização” (Bordwell, 2013, p. 138).

No que trata como parte da composição de um filme em seus elementos, o autor atribui alguns conceitos aos códigos em significação: *plano* é uma imagem

ininterrupta no filme, em que haja enquadramento móvel ou não; *sequência* é o termo usado para designar um segmento não muito grande de filme, envolvendo um trecho completo da ação; num filme narrativo, muitas vezes é equivalente a uma cena. *Cena* é o segmento da narrativa fílmica que transcorre num tempo e espaço determinado ou que usa montagem paralela para mostrar duas ou mais ações simultâneas. *Montagem* é a tarefa de selecionar e ligar as tomadas gravadas umas às outras, no filme finalizado, é o conjunto de técnicas que rege a relação entre os planos, estabelecendo assim a forma da obra.

Bordwell (2013) considera a *narrativa* de um filme, “uma cadeia de eventos ligados por causa e efeito, ocorrendo no tempo e no espaço” (Bordwell, 2013, p.144). Constitui *história* o conjunto de todos os eventos ocorridos em uma narrativa, tanto os explícitos quanto os inferidos pelo observador. O mundo completo da ação da história, o autor classifica de *diegese* (termo grego para “história recontada”). Já os elementos que não fazem parte do mundo da história, os identifica como *não diegéticos*. O *enredo*, o autor considera tudo o que está presente de maneira visível e audível no filme, isso inclui todos os eventos da história que nele são diretamente tratados. Para ele, haveria uma diferenciação entre história e enredo por duas perspectivas: primeira, a do narrador (cineasta), pois é quem transforma a história num enredo, podendo adicionar a ela materiais não diegéticos, identificando a história como sendo a soma total de todos os eventos narrativos; segunda, pela ótica do observador, por quem a história se cria através da mente, com base nas pistas do enredo e que também se reconhece quando se apresenta material não diegético.

Seguindo a mesma lógica vista no paradigma de Field (1995), David Bordwell (2013) postula o sistema formal de um filme em uma organização estrutural. Para o autor, “um roteiro deve ter uma estrutura em três atos, com o clímax do primeiro ato acontecendo no primeiro quarto do filme, o clímax do segundo ato, no terceiro quarto, e o clímax do terceiro resolvendo o problema do protagonista” (Bordwell, 2013, p.101).

Adaptando ao filme a ideia de transformação inerente à narrativa (uma situação A transcorre a uma situação B, na fórmula $A \rightarrow B$), aponta que uma narrativa começaria com uma situação: uma série de mudanças ocorre de acordo com um padrão de causa e efeito até que, finalmente uma nova situação surge levando ao fim da narrativa. Para o autor, comumente as personagens são os agentes de causa e efeito, pois desempenham um papel no sistema funcional do filme. “As personagens

criam causas e registram efeitos” (Bordwell, 2013, p.149). Vemos que, em sua maioria, são as personagens que fazem com que as coisas aconteçam e que reagem de acordo com os eventos apresentados na narrativa fílmica. O autor reforça que as personagens apresentam *traços* (atitudes, habilidades, hábitos, gostos, impulsos psicológicos) e outras qualidades que as tornam distintas. Neste sentido, de uma maneira geral, os traços das personagens passam a ter uma função causal na ação geral da história.

De acordo com o roteiro observado no projeto poético de Cao Guimarães e Marcelo Gomes, apresentam-se duas relações causais na história, de forma a trazer uma inventividade dos realizadores em sua tradução da obra literária. Na primeira frente, cabe reconhecer os traços de um personagem diretor como protagonista, de modo a revelar os processos para realizar a terceira parte de seu projeto da trilogia da solidão. Na segunda, a proposta se inova, surgem traços de um novo personagem que então assume um protagonismo, ele divide traços com outra personagem e ambos passam a lidar com os impulsos de algo em comum, a solidão.

Como princípio investigativo, cumpre observar o sistema formal de um filme que envolve a identificação de padrões existentes na forma fílmica. Para Bordwell (2013, p. 162), a maioria dos padrões de desenvolvimento dos eventos de um filme depende da maneira como as causas e os efeitos criam uma mudança na situação de uma personagem. A mais comum é dita como uma *mudança no que ela sabe*, que acontece quando uma personagem descobre algo no curso da ação. Outro modo é quando a personagem é *motivada por objetivos*, quando se desenvolve uma ação para alcançar um objeto ou uma situação desejada. Semelhante a essa, o autor também coloca a chamada *busca*, que se refere a personagens que são motivados a encontrar algo; e ainda outra é a *investigação*, que envolve o objetivo do personagem, que não é um objeto, mas sim, uma informação que se pretende obter.

De acordo com Bordwell (2013), o tempo e o espaço também podem fornecer padrões, o enredo pode criar uma duração específica para a ação – um final, assim como pode também criar padrões de ação repetida, por meio de ciclos de eventos. Da mesma forma, o espaço pode se tornar a base para um padrão de enredo, isso ocorre quando a ação está confinada a um único local. “Em qualquer padrão de desenvolvimento, o espectador irá criar expectativas específicas. Na medida em o filme treina o espectador para sua forma particular, essas expectativas se tornam cada

vez mais precisas” (Bordwell, 2013, p. 164). Em qualquer filme, o padrão do desenvolvimento em sua fase intermediária pode atrasar um resultado esperado, assim como pode também criar surpresa, ou a frustração de uma expectativa.

No caso do projeto desenvolvido por Cao Guimarães e Marcelo Gomes, que operam com uma lógica de significação múltipla no desenvolvimento da ação, o processo de tradução intersemiótica — do conto para o filme —, seja na análise do roteiro, seja posteriormente na concretude da obra audiovisual finalizada, revela-se como um dado fundamental para esta análise. Refletir sobre o desenvolvimento narrativo, portanto, constitui um método relevante, na medida em que permite compreender como se articulam as relações entre linguagens. Ao interpretar os elementos narrativos que estruturam o filme, do início ao fim, torna-se possível identificar, de maneira mais concreta, os limites e os procedimentos da recriação, especialmente quando se observa como o filme promove uma unificação de estratégias narrativas em relação aos expedientes utilizados na obra literária de origem.

Segundo Bordwell (2013) um filme não se inicia apenas, ele *começa*. A abertura de um filme fornece uma base para o que está por vir e nos introduz na narrativa. Para o autor, em alguns casos, o enredo buscará incitar a curiosidade inserindo o observador em uma série de ações que já começaram. Essa função o autor chama de *in medias res* (no meio das coisas), servindo-se da nomenclatura latina cunhada pelo poeta latino Horácio, em sua *Arte poética*, quando se verificam filmes que se abrem com a ação em curso. Isso condiz com uma atividade em que o observador especula sobre possíveis causas nos eventos apresentados.

Ao tratar do final de obras fílmicas, Bordwell (2013) aponta que um filme não para simplesmente, ele *termina*. Geralmente, a narrativa resolve os problemas causais através de um *clímax*, que serve normalmente para resolver problemas causais instaurados na obra. Assim, algumas narrativas são anticlimáticas, não resolvem os problemas de maneira definitiva, simplesmente cortam as expectativas formalizadas pela cadeia de causa e efeito, não apresentando uma resolução, o que pode nos influenciar na identificação da forma narrativa.

Nesses tipos de filmes, o final se mantém relativamente aberto. Ou seja, o enredo nos deixa incertos das consequências finais dos eventos da história. Nossa resposta é menos consistente do que quando um filme tem um clímax e resolução nítidos. A forma pode nos encorajar a imaginar o que acontecerá

depois ou a refletir sobre outras maneiras pelas quais nossas expectativas poderiam ter sido atendidas (Bordwell, 2013, p. 165).

O filme *O Homem das Multidões*, como já observamos no roteiro, parece constituir uma obra aberta em seu final: percebemos que existe uma solução à causa apresentada, porém, não é uma resolução nítida, de fácil compreensão. O enredo apresenta um discurso para além de seu conteúdo narrativo, um efeito que diz respeito à maneira pela qual os diretores propõem uma narração de construção estética como simbolismo ao sentido fílmico.

O enredo pode organizar as pistas de maneira que oculte as informações em nome da curiosidade ou da surpresa. Ou o enredo pode fornecer informações de uma forma que crie expectativas ou aumente a surpresa. Todos esses processos constituem a narração, o modo que o enredo tem de distribuir as informações da história com objetivo de conseguir determinados efeitos (Bordwell, 2013, p. 165).

Segundo o autor, esse processo pode alternar-se entre dois extremos: o alcance *irrestrito* (narração extremamente informativa, também conhecida como onisciente) e o alcance *restrito* (narração limitada em informação). Isso corresponde a graus variados de *objetividade* — quando a informação é limitada — e *subjetividade* — quando a informação é apresentada a partir de um ponto de vista específico. Uma forma de analisar a abrangência da narração, segundo o autor, é perguntar: “quem sabe o quê e quando?”. Para Bordwell (2013, p. 168), o espectador deve ser incluído nesse “quem”, não apenas por possuir mais conhecimento do que qualquer personagem, mas também por ter acesso a informações que nenhum deles conhece.

Nesse sentido, o enredo de um filme pode nos dar acesso ao que os personagens veem e ouvem. Podemos, por exemplo, visualizar cenas a partir da perspectiva ótica de uma personagem — o chamado plano de ponto de vista — ou escutar sons tal como ela os escuta, o que os técnicos de som denominam perspectiva sonora. Esse ponto de vista visual ou auditivo, oferecido ao público, proporciona um grau de subjetividade que Bordwell chama de *subjetividade perceptiva*. Há, no entanto, uma profundidade ainda maior: quando o enredo mergulha na mente da personagem, alcançando o que o autor denomina *subjetividade mental*. “Podemos ouvir uma voz interna que relata os pensamentos da personagem ou ver as imagens internas da personagem, representando memórias, fantasia, sonhos ou alucinações” (Bordwell, 2013, p. 169). Cabe ao espectador, a partir das pistas fornecidas,

desenvolver expectativas e construir uma narrativa coerente com base no enredo percebido.

Ao analisar o roteiro do filme, observa-se que os diretores estruturam a narrativa a partir de duas linhas de enredo. No primeiro ato, desenvolve-se a primeira dessas linhas, cuja tessitura pode ser parcialmente compreendida a partir daquilo que os próprios diretores — na função de narradores — estabelecem como processo tradutório na construção do filme. A partir do segundo ato, estendendo-se até o terceiro, emerge a segunda linha narrativa, conduzida agora pela perspectiva subjetiva de Juvenal, que passa a orientar o olhar do espectador. Na cena final, já durante os créditos, ocorre a convergência entre essas duas linhas, que se articulam por meio de recursos metafóricos e analógicos, materializados na concretização do projeto final da trilogia da solidão. Pela descrição da ação final do roteiro, junto dos créditos, há a cena do cartaz de “O Homem das Multidões” no cinema, anunciando sua estreia — uma função de metalinguagem à própria transcrição de “O Homem da Multidão” de Poe. Seguindo o conceito do código simbólico de Barthes (1992), no roteiro, o personagem/diretor Cao Guimarães, junto do codiretor Marcelo Gomes, aparecem no desfecho final num gesto de convidar os moradores em situação de rua para assistirem ao filme, reproduzem, por analogia, a própria vida — referência direta na experiência vivida por Cao no passado, quando descreve no início do roteiro — na primeira linha de enredo — que convidou dois transeuntes para acompanhá-lo na sessão do filme italiano. Desse modo, os cineastas constroem um efeito narrativo que revela uma intrincada rede de relações, o que Bordwell (2013, p. 633) denomina como “*teia da vida*”, ou seja, uma estrutura em que tramas aparentemente isoladas acabam por convergir, revelando conexões causais inesperadas e, muitas vezes, surpreendentes.

Assim, um filme não é apenas um conjunto aleatório de elementos, como todo trabalho artístico. Um filme tem uma forma e por forma fílmica, no sentido mais amplo, Bordwell (2013) propõe olhar a forma fílmica como o sistema geral de relações que percebemos entre os elementos de todo o filme.

A forma fílmica pode até nos fazer perceber as coisas de uma maneira completamente nova, sacudindo nossos hábitos costumeiros e oferecendo novas maneiras de ouvir, ver, sentir e pensar (Bordwell, 2013, p. 113).

No mesmo contexto, Bordwell (2013) também examina o estilo, que, como um sistema, interage reciprocamente com uma forma narrativa ou não narrativa. Os padrões estilísticos são uma parte essencial de qualquer filme. Em seu livro *Sobre a história do estilo cinematográfico* (2013), oferece a seguinte definição:

No sentido mais estrito, considero o estilo um uso sistemático e significativo de técnicas da mídia cinema em um filme. Essas técnicas são classificadas em domínios amplos: *mise-en-scène* (encenação, iluminação, representação e ambientação), enquadramento, foco, controle de valores cromáticos e outros aspectos da cinematografia, da edição e do som. O estilo, minimamente, é a textura das imagens e dos sons do filme, o resultado de escolhas feita pelo(s) cineasta(s) em histórias específicas (Bordwell, 2013, p.17).

Uma vez identificadas as técnicas proeminentes na obra, é possível perceber como elas são organizadas em padrões. “As técnicas terão repetições e variações, desenvolvimentos e paralelos, ao longo de todo filme ou de um segmento individual” (Bordwell, 2013, p. 477). Uma tática para perceber padrões estilísticos seria procurar descobrir de que maneiras o estilo reforça padrões de organização formal. Os cineastas muitas vezes planejavam deliberadamente o sistema estilístico do filme para sublinhar desenvolvimentos do drama e caberia ao leitor, analista, conseguir identificar e interpretar o discurso proposto.

Uma parte do trabalho do diretor é dirigir a nossa atenção, e, portanto, o estilo muitas vezes funcionará simplesmente de maneira perceptual - para nos fazer perceber coisas, enfatizar uma coisa em detrimento de outra, guiar erradamente a nossa atenção, esclarecer, intensificar ou complicar nosso entendimento da ação. (Bordwell, 2013, p. 479).

Nesse sentido, o projeto fílmico do roteiro de *O Homem das Multidões* reafirma seu compromisso com a forma, não como um molde fixo, mas como um sistema de relações que guia um olhar, organizando uma experiência estética do fazer cinema em sua transposição. Essa condução não ocorre de maneira arbitrária, mas se estrutura em um discurso que, muitas vezes, mobiliza figuras de linguagem visuais e sonoras para sugerir sentidos não ditos. O estilo, portanto, não apenas serve à narrativa, mas também propõe analogias, metáforas e correspondências simbólicas que ampliam a dimensão sensível da obra. É justamente essa relação entre forma, estilo e sentido que nos leva a observar, a seguir, como a direção de Cao Guimarães e Marcelo Gomes se orienta por uma construção analógica do discurso fílmico.

4.1.1 A direção analógica ao sentido fílmico

Para aprofundar a compreensão da construção poética em *O Homem das Multidões*, é necessário observar como a direção de Cao Guimarães e Marcelo Gomes articula imagem, som e narrativa por meio de uma lógica da analogia. Essa operação se evidencia tanto na estrutura do roteiro — transcrito pelos próprios diretores — quanto na elaboração imagética do filme, que, segundo a perspectiva estilística de Bordwell (2013), revela padrões recorrentes de composição visual e sonora. A partir desses padrões, torna-se possível identificar não apenas um estilo autoral, mas uma forma de pensamento artístico que transcende a função dramática da narrativa, instaurando um campo mais profundo de significações, orientado pela sensibilidade da direção.

Nesse contexto, a própria reflexão do diretor Cao Guimarães sobre seu processo criativo oferece uma chave interpretativa relevante. Em entrevistas e textos, conforme abordamos no item 1.2.1, o cineasta Cao Guimarães propõe a metáfora do lago como uma “imagem” que expressa sua concepção da montagem e da narrativa: uma superfície que reflete, distorce e reconfigura elementos, oferecendo múltiplas possibilidades de leitura. Tal imagem remete a uma forma de organização que não se dá por causalidade linear, mas por aproximações, ecos e ressonâncias — uma lógica poética em que os elementos se espelham e se contaminam mutuamente.

Essa perspectiva pode ser aproximada do que o escritor Julio Cortázar identifica como pensamento analógico. Para Cortázar, a analogia é uma operação de sentido que se constitui na descoberta de correspondências não evidentes — relações que escapam a uma consecutividade esperada, mas que revelam vínculos profundos entre realidades aparentemente desconexas. No campo narrativo, isso implica uma escrita — ou uma direção, no presente caso — que não apenas relata, mas sugere, insinua, propõe campos de associação, abrindo espaço para o sensível e o intuitivo.

O princípio analógico cortazariano se estende à ideia de uma figuração produzida por associações inusitadas, capazes de estabelecer relações que obedecem a uma ordenação natural culturalmente pré-determinada. Essas ligações operam entre elementos díspares, constituindo uma realidade simbólica que emerge na confluência entre real e imaginação. No caso do filme em análise, esse princípio se traduz tanto, intrinsecamente, por exemplo, na possibilidade de realização de conexões entre as

duas linhas de enredo — aquela do narrador (diretores) e a do personagem Juvenal — quanto, extrinsecamente, na articulação entre a narrativa escrita e sua transposição para o cinema.

Ao mesmo tempo, o princípio analógico permite, além da conexão entre as instâncias do narrador ou do personagem, associações entre fragmentos narrativos internos a uma mesma linha de enredo. Podemos interpretar, por exemplo, a sequência de sonho existente no terceiro ato como uma extensão simbólica dos conflitos subjetivos do personagem sonhador. Essas imagens oníricas não apenas comentam a ação dramática, mas a traduzem para um plano sensorial e metafórico, sugerindo, por analogia, reflexões sobre a própria vida. Desse modo, a analogia não é apenas uma ferramenta de construção poética, mas também um dispositivo estruturante do discurso do filme, ampliando sua complexidade estética e narrativa. Essa lógica da analogia não se restringe, portanto, a uma estratégia formal ou estilística; ela manifesta uma postura crítica frente à linguagem e à própria forma narrativa. Ao tratar da literatura, Cortázar recorre à metáfora não apenas como ornamento retórico, mas como uma estrutura que funda o próprio conto, instaurando zonas de ambiguidade que impulsionam e tensionam a construção narrativa.

Em *Obra Crítica 1 - teoria do túnel* (1998) o autor alega que a linguagem escrita cometeu a hipocrisia de deformar o informulável para fingir que formulava e, assim, exhibir falsos fragmentos que tomavam o lugar daquilo que fica de fora do âmbito expressivo. Ao conduzir a narrativa até o extremo e interrompê-la, Cortázar leva o leitor até às margens do âmbito expressivo, sem conclusões, num enigma. Desenvolvendo a narrativa em torno dessa atmosfera no vazio, “essa agressão contra a linguagem literária, essa destruição de formas tradicionais tem a característica própria de um túnel; destrói para construir” (Cortázar, 1998, p. 49). Dessa maneira, abordar a literatura de modo a colocá-la em crise em relação ao modo verbal de ser do homem, seria o mais importante para a linguagem escrita, e que as questões estéticas eram movimentos de superfície em comparação com essa questão:

A ruptura da linguagem é entendida desde 1910 como uma das formas mais perversas da autodestruição da cultura ocidental; consulte-se a bibliografia adversa ao *Ulysses* e ao surrealismo. Levou muito tempo, leva muito tempo que o escritor não se suicida como tal, que quando perfura o flanco verbal cumpre — rimbaudianamente — uma necessária e lustral tarefa de *restituição*. Diante de uma rebeldia dessa ordem, que compromete o ser mesmo do homem, as querelas tradicionais da literatura são meros e quase ridículos movimentos de superfície. Não existe semelhança alguma entre essas

comoções modais, que não põem em crise a validade da literatura como *modo verbal do ser* do homem, e esse avanço em túnel, que se volta contra o verbal a partir do próprio verbo mas já em plano extraverbal, denuncia a literatura como condicionante da realidade e avança na instauração de uma atividade em que o estético é substituído pelo poético, a formulação mediatizadora pela formulação aderente, a representação pela apresentação” (Cortázar, 1998, p. 50).

Na obra *Bestiário* (1986), Cortázar desenvolve situações ordinárias que se tornam extraordinárias graças a ferramentas que finalizam o texto de forma aberta. São imagens que fazem o observador indagar e que nunca apresentam uma resposta única possível. Se pensarmos no que consta na natureza e no que consta na fantasia como duas partes de um mesmo arquivo,²⁴ Cortázar promove uma reorganização, um embaralhamento de maneira que algumas peças fiquem deslocadas de sua classificação. Essa ruptura discursiva, sem que se torne absurda, de modo a fazer com que o texto permaneça na fronteira entre realidade e imaginação, permite que seja relacionado por duplicidade, maneira com a qual Barthes (2004) avalia obras da modernidade. Em *O Rumor da Língua*, o autor propõe que o percurso ao espaço da escrita sempre promove um sentido para então evaporá-lo em seguida.

Na escritura múltipla, com efeito, tudo está para ser *deslindado*, mas nada para ser *decifrado*; a estrutura pode ser seguida, “desfiada” (como se diz uma malha de meia que escapa) em todas as suas retomadas e em todos os seus estágios, mas não há fundo; o espaço da escritura deve ser percorrido, e não penetrado; a escritura propõe sentido sem parar, mas é sempre para evaporá-lo: ela procede a uma isenção sistemática do sentido. Por isso mesmo, a literatura (seria melhor passar a dizer a *escritura*), recusando designar ao texto (e ao mundo como texto) um “segredo”, isto é, um sentido último, libera uma atividade a que se poderia chamar contrateológica, propriamente revolucionária, pois a recusa de deter o sentido é finalmente recusar Deus e suas hipóstases, a razão, a ciência, a lei (Barthes, 2004, p. 63).

Outra questão que pode ser vista em mais contos e que se encaixa nas características da modernidade são as citações. Se na modernidade ocorre o processo de fragmentação, Cortázar se apropria de imagens conhecidas e altera seu uso, elas acertam várias camadas de significado. Antoine Compagnon (1996) em *O trabalho da citação*, reconhece que o fragmento escolhido se converte em texto, não mais fragmento de texto, mas trecho escolhido, posto em reserva. Segundo o autor, sua leitura nada tem de monótona, nem unificadora; ela faz o texto explodir, desmonta-

²⁴ Termo do conceito formulado por Jacques Derrida em *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana* (2001).

o, dispersa-o e já o procede de um ato de citação que desagrega o texto e o destaca do contexto.

A leitura repousa em uma operação inicial de depredação e de apropriação de um objeto que o prepara para a lembrança e para a imitação, ou seja, para a citação. (Repetição, memória, imitação: uma constelação semântica em que conviria delimitar o lugar da citação.) Mas o teor dessa operação preliminar não pode ser avaliado senão através de metáforas (Compagnon, 1996, p. 14).

Em *Obra Crítica 2 - para uma poética* (1999), Cortázar observa a metáfora como parte da percepção humana.

Os fatos são simples: a linguagem, de certa maneira, é integralmente metafórica, referendando a tendência humana à concepção analógica do mundo e o ingresso (poético ou não) das analogias nas formas da linguagem. Esta urgência de apreensão por analogia, de vinculação pré-científica, nascendo no homem a partir de suas primeiras operações sensíveis e intelectuais, é o que leva a suspeitar de uma força, de um direcionamento do seu ser à concepção simpática, muito mais importante e transcendente do que todo racionalismo quer admitir (Cortázar, 1999, p. 254).

O autor caracteriza esse argumento a uma *direção analógica* do homem e observa a imagem como um instrumento estrutural de uma lógica afetiva. Para Cortázar vale considerar:

1) O 'demônio da analogia' é íncubo, é familiar, ninguém pode não sofrê-lo. Mas, 2) só o poeta é aquele indivíduo que, movido por sua condição inspirada, vê no analógico uma força *ativa*, uma aptidão que se transforma, por sua vontade, em *instrumento*; que escolhe nadando ostensivamente contra a corrente comum, para a qual a aptidão analógica é *surplus*, enfeite de conversa, cômodo clichê que alivia tensões e resume esquemas para a comunicação imediata – como os gestos ou as inflações vocais (Cortázar, 1999, p. 255 grifo do autor).

Para o autor, o poeta reconhece na direção analógica um sentido além da sensibilidade humana, de maneira que o artista explora o mundo em sua essência irredutível a toda razão. Nesse contexto podemos nos servir da metáfora do lago proposta por Cao Guimarães e, nesse projeto, entendê-la compartilhada por Marcelo Gomes. O diretor considera que existem vários tipos de realidades. Segundo Cássia Hosni (2016, p. 52), Cao propõe sua *metáfora do logo* por questões filosóficas que perpassam o objeto real e que podem apresentar subjetivações, intersecções de diferentes pontos de vista, sendo que tudo depende de quem vê e como vê.

Neste sentido, pensamos na forma narrativa do roteiro, como um processo de tradução realizado em dois momentos o primeiro de ordem metalinguística, o segundo de ordem transcriativa. No primeiro, os diretores incorporam as próprias subjetivações, refletem em como interpretam a solidão do conto e imaginam a própria criação do filme, como uma espécie de documentário. No segundo, transcriam a narrativa de Poe como ficção, desenvolvendo personagens e demais instâncias narrativas à sua maneira, e finalizam a narrativa de modo que, tecnicamente, possibilite significados múltiplos, como uma obra aberta, buscando traduzir com recursos fílmicos o que ocorre na literatura. Dessa forma, os diretores no roteiro estabelecem uma construção metalinguística de criação e, depois, ilustram o próprio processo de transposição. Há uma desconstrução no processo de tradução, um ruir, um destruir, quando os diretores fazem um “abandono” do roteiro, e então, se redescobrem, ou seja, criam ao desconstruir, para então, reconstruir na ficção, realizam a transcrição do próprio roteiro, por uma direção analógica.

O filme *O Homem das Multidões* imprime um olhar incomum, leva o espectador por personagens que vão ao encontro do reconhecimento de si frente à própria solidão. Na intenção de obtermos uma compreensão da construção poética dos diretores, procuramos pensar sobre o discurso fílmico da obra.

4.2 O discurso fílmico em *O Homem das Multidões*

Dando continuidade à reflexão sobre os modos de construção poética em *O Homem das Multidões*, propomos agora, espectadores e intérpretes que somos, uma abordagem centrada no discurso fílmico da obra propriamente dita. Partimos do entendimento de que todo filme, enquanto produção simbólica, articula sentidos por meio de uma materialidade específica — e, por isso, exige também um gesto interpretativo igualmente singular.

Nesse contexto, recorreremos à perspectiva da Análise do Discurso, especialmente a partir das contribuições de Eni Puccinelli Orlandi (1996), para quem a interpretação é constitutiva de toda manifestação de linguagem: não há sentido sem interpretação. Mais do que isso, segundo a autora, é fundamental considerar os diferentes gestos de interpretação que emergem das distintas linguagens e suas formas materiais. Como afirma Orlandi, “as diferentes linguagens, ou as diferentes

formas de linguagem, com suas diferentes materialidades, significam de modos distintos” (Orlandi, 1996, p. 09). A partir dessa perspectiva, a interpretação se configura como gesto — um ato simbólico que envolve a relação do sujeito com o sentido. Esse gesto se realiza nos diversos processos de significação: na pintura, na imagem, na música, na escultura, na escrita, entre outros. A própria matéria significante — ou sua percepção — afeta o gesto interpretativo, moldando o modo como o sentido se apresenta:

O espaço de interpretação no qual o autor se insere com seu gesto - e que o constitui enquanto autor - deriva da relação com a memória (saber discursivo), interdiscurso. O texto é essa peça significativa que, por um gesto de autoria, resulta da relação do "sítio significante" com a exterioridade. Nesse sentido, o autor é carregado pela força da materialidade do texto, materialidade essa que é função do gesto de interpretação (do trabalho de autoria) na sua relação determinada (historicamente) com a exterioridade, pelo interdiscurso. O sujeito, podemos dizer, é interpretado pela história (Orlandi, 1996, p. 15).

Para Orlandi (1996), esse gesto de interpretação se constitui porque o espaço simbólico é marcado pela incompletude, estando intrinsecamente relacionado ao silêncio, que é fundante: “não há sentido sem silêncio”, pois este se apresenta como horizonte possível da significação. “A interpretação é, assim, o vestígio do possível — o lugar próprio da ideologia, ‘materializada’ pela história” (Orlandi, 1996, p. 18). Nesse processo, o autor ocupa uma posição dentro de uma filiação de sentidos — relações historicamente constituídas que conformam redes de significação e tornam a interpretação possível.

Ainda segundo Orlandi (1996), a multiplicidade das linguagens está ligada ao silêncio e à natureza aberta do sentido, já que o texto, enquanto espaço simbólico, é multidirecional. Em *Discurso e Leitura* (2008), a autora reforça que, ao compreendermos a linguagem como meio de transformação da relação entre o ser humano e sua realidade natural e social, a leitura não pode ser reduzida a uma mera decodificação, mas deve ser compreendida como um processo de interpretação. “Dessa forma, o processo de compreensão de um texto certamente não exclui a articulação entre as várias linguagens que constituem o universo simbólico” (Orlandi, 2008, p. 38).

Essa perspectiva teórica se ancora nas contribuições de Michel Pêcheux, conforme retomadas por Orlandi. Para Pêcheux, “os indivíduos são ‘interpelados’ em

sujeitos-falantes (em sujeitos de seu discurso) pelas formações discursivas que representam ‘na linguagem’ as formações ideológicas que lhes são correspondentes” (Pêcheux, 1995, p. 16). Orlandi (1996) ressalta que a Análise do Discurso não se interessa pelo texto como um fim em si mesmo, mas como uma unidade que possibilita o acesso ao discurso. Cabe ao analista percorrer os caminhos pelos quais a ordem do discurso se materializa na estruturação do texto.

O texto é a unidade de análise afetada pelas condições de produção. O texto é, para o analista de discurso, o lugar da relação com a representação física da linguagem: onde ela é som, letra, espaço, dimensão direcionada, tamanho. É o material bruto. Mas é também espaço significativo. E não é das questões menos interessantes a de procurar saber como se põe um discurso em texto (Orlandi, 1996, p. 60-61).

Nesse sentido, conforme aponta Suzy Lagazzi (2017) em *Trajeto do sujeito na composição fílmica*, a materialidade do discurso corresponde à linguagem em suas múltiplas formas significantes, como: palavra, imagem, gesto, musicalidade, aroma, cor, enunciado, cena, corpo, melodia e sonoridade — ou seja, diferentes estruturas simbolicamente elaboradas que compõem o universo sensível do discurso.

Vejamos que a língua concebida como materialidade do discurso não está dissociada do sujeito, que por ela se constitui. Da mesma forma, o aroma, a cor, a imagem, o gesto... se constituem em materialidade significativa quando em relação com o sujeito, constituindo memória discursiva e, assim, se constituindo em linguagem (Lagazzi, 2017, p. 17).

Partindo destas observações, a obra fílmica de Cao Guimarães e Marcelo Gomes parece explorar um funcionamento discursivo e narrativo que evoca, de maneira subjetiva, o efeito da solidão, desde o momento em que a parceria no projeto foi estabelecida. Os cineastas mobilizam recursos técnicos e estilísticos que possibilitam uma leitura interpretativa mediada pela perspectiva do sujeito. Trata-se de um olhar que entrelaça gestos, palavras e ruídos, e que estabelece o ritmo das cenas por meio das cores e dos silêncios, conduzindo o espectador a uma experiência sensível e imersiva. São diferentes materialidades significantes que configuram uma relação do olhar com reflexões sobre a solidão.

O Homem das Multidões nos enreda e nos conduz à compreensão de sentidos de um sujeito em busca de si mesmo, imerso em trajetos marcados por encontros e desencontros, articulados por uma composição visual que se desdobra na tela. Com

base em alguns recortes do filme e tomando como referência o paradigma da estrutura de três atos, propomos, a seguir, uma análise da composição fílmica em sua função de significação. O objetivo é investigar a tradução da imagem em relação ao roteiro com aportes ao texto de Poe, compreendendo como se estabelece a articulação entre sujeito e enunciado e como se imbricam as diferentes materialidades significantes na construção dos sentidos da obra.

4.2.1 Um olhar analítico de *O Homem das Multidões*

O recorte inicial do processo investigativo se inicia com a introdução ao enunciado, que compõe parte do *Ato I: Apresentação*, seguindo o paradigma de Field (1995). A interlocução se constrói por indagações aos elementos sensoriais que surgem na tela preta, primeiro por uma sonorização *acusmática*²⁵ que ressoa uma ambientação caótica, que não é vista, mas percebida. São ruídos de passos, vozes desconexas quase inaudíveis, veículos em movimento, buzinas, trânsito. Uma multidão? Pelas extremidades da tela, surgem pequenos pontos gráficos animados, em tom cromático bege, a cor é contrastada com o preto da tela. A cena vai se compondo graficamente, numa combinação de movimentos que, com a sonorização, mostra um entrelaçamento visual dos pontos gráficos, pontos que transpassam, cruzam entre si e formam o título que apresenta a obra.

²⁵ Segundo o teórico Michel Chion, o som acusmático significa que ouvimos sem ver a causa originária do som, ou que faz ouvir sons sem a visão das suas causas. “Em sentido estrito, o som fora de campo no cinema é o som acusmático relativamente àquilo que é mostrado no plano, ou seja, cuja fonte é invisível num dado momento, temporária ou definitivamente” (Chion, 2008, p. 62).



Figura 21 - Título gráfico do filme (minutagem: 00:49).

A imbricação entre o som ambiente e a tela preta, sobre a qual surgem pontos gráficos em movimento, parece produzir um efeito de representação simbólica dos indivíduos que transitam pelo universo urbano. Essa introdução visual e sonora antecipa a construção discursiva da obra, ao sugerir um sujeito em meio à multidão, ainda não plenamente visível, mas já em processo de significação. O título do filme em si, *O Homem das Multidões*, já gera um ponto de tensão: apesar de nomear um sujeito no singular — “o homem” —, remete à pluralidade da coletividade. Esse paradoxo é enfatizado visualmente na forma como a palavra “homem” é graficamente construída através da animação. Na segunda letra “M”, um último ponto gráfico também se destaca e, ao se unir à letra, completa a formação da palavra. Tal movimento visual pode ser interpretado por uma metáfora da constituição do sujeito: um ponto que se insere no coletivo, destacando-se ao mesmo tempo em que dele faz parte. A cena, portanto, sugere simbolicamente o gesto de constituição do sujeito urbano — aquele que emerge da multidão e que, por meio do olhar fílmico, ganha forma e visibilidade.

O primeiro plano do filme emerge por meio de um efeito técnico de *fade in*²⁶, revelando uma imagem disforme e abstrata. Desde o início, a composição visual já instaura um estranhamento estético: a imagem aparece em um formato de tela não convencional, com proporção quadrada, em clara ruptura com os padrões

²⁶ Termo que segundo o teórico Bordwell (2013, p. 745) significa a tela negra que gradualmente clareia até que o plano apareça.

hegemônicos do cinema contemporâneo, como o *scope*²⁷. Tal escolha, longe de ser accidental, reflete uma decisão estética e simbólica dos diretores, como aponta Marcelo Gomes:

Esse formato parece inspirado nas antigas polaroides, mas é também uma imagem contemporânea de como olhar para o mundo. Porque é como se fosse a tela de um iPhone ou uma fotografia no Instagram. Então *O Homem das Multidões* é o primeiro filme em formato polaroide e em formato Instagram, ao mesmo tempo (risos). E nesse formato quadrado, no qual cabem poucas pessoas dentro do quadro, você já se sente no meio de muita gente imediatamente. Como a profundidade de campo (espaço focal entre a câmera e o objeto filmado) aumenta, o personagem parece sempre mais solitário. (Gomes, 2013, p. 10).

O uso do enquadramento quadrado (1:1), portanto, opera não apenas como uma evocação nostálgica das antigas fotografias instantâneas (*polaroids*), mas também como uma crítica ou comentário visual sobre a forma como nos relacionamos com as imagens no mundo contemporâneo — especialmente nas redes sociais, como o Instagram. Trata-se de outra decisão do plano técnico/metalinguístico que adiciona mais uma tensão ao campo da representação: ao mesmo tempo que condensa a visualidade moderna, impõe uma limitação do campo visual, restringindo a entrada de corpos e espaços no quadro, mas também aprofundando o campo de visão, já que a profundidade do campo aumenta. Isso provoca, no espectador, uma sensação de clausura e de distanciamento, amplificando o sentimento de solidão e isolamento do personagem. Nesse sentido, o formato quadrado atua como signo discursivo e estético que intensifica o tema central do filme: a presença solitária no meio da multidão.

Complementando esse gesto visual, o plano inicial se apresenta em tons predominantemente beges, com baixa saturação cromática. A ausência de contrastes marcantes e a suavização das sombras criam uma harmonia visual que reforça a introspecção da cena. Essa paleta neutra, inicialmente, aliada à escolha do formato

²⁷ O termo *scope*, na linguagem cinematográfica, refere-se a uma proporção de tela ampliada, geralmente 2.39:1 (anteriormente 2.35:1), utilizada para criar uma experiência visual mais panorâmica e imersiva. Essa proporção é comum em produções cinematográficas destinadas às salas de cinema e ao formato *widescreen*, diferindo de proporções mais convencionais, como o 16:9, utilizado em televisores. O uso do *scope* expande horizontalmente o campo de visão, o que permite abarcar mais elementos no enquadramento e reforçar a grandiosidade das cenas. No caso de *O Homem das multidões*, através do diretor de fotografia Ivo Lopes Araújo, os diretores definem a proporção quadrada no aspecto (1:1).

de tela, colabora na construção de uma atmosfera emocional contida e contemplativa, marcando desde os primeiros instantes uma estética que opta por uma linguagem mais sensorial e simbólica do que convencional.

Na cena, o plano se mostra estático, traz um efeito contemplativo em sua duração, a câmera parece assumir uma posição de sentido que remete ao olhar do espectador, uma subjetividade à deformidade na imagem em movimento no quadro. Em comparação ao roteiro do filme, por analogia, na cena 4 os diretores apontam a descrição: “a multidão aparece desfocada, uma massa sem contornos definidos, como uma pintura impressionista” (Guimarães e Gomes, 2013, p. 2). A disparidade entre as cores como o branco, vermelho, azul, traz uma movimentação como a de espectros que se movem, uma composição estética visual de corpos amorfos, que transitam de um lado para outro, sem definição. A sonorização, desde a cena gráfica anterior, é mantida e ressoa na sensação de ser a fonte originária, em representação, da grande massa populacional reflexo da urbanização desde os tempos modernos que fora referida ao título apresentado, alusivo ao famoso conto de Poe.

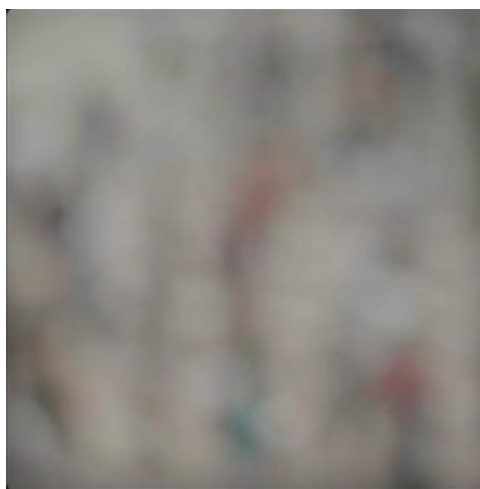


Figura 22 - Plano do filme: 01 (minutagem: 01:27).

A câmera então se altera, passa a se mover, ocorre um efeito técnico em *travelling*²⁸, o eixo do quadro fílmico se desloca do lado direito para o esquerdo e revela, nitidamente, de forma parcial, o rosto de um homem branco, loiro, de aproximadamente 40 anos. O ângulo da câmera está posicionado num eixo em

²⁸ Segundo o teórico Bordwell (2013, p. 751) é o enquadramento móvel que percorre o espaço para frente, para trás ou para as laterais.

diagonal, de cima para baixo, pouco acima dos olhos do personagem e ao mostrar o sujeito, provoca uma ressignificação do plano, pois expõe a dimensão da visão do personagem para fora, para o urbano. O plano filmico, ao mesmo tempo em que provoca uma função de um distanciamento do sujeito, em relação ao ambiente que observa, proporciona um efeito de aproximação. A composição é construída com o uso de lentes que permitem a impressão de um “achatamento”²⁹ da imagem, que consequentemente, provoca um efeito claustrofóbico, pela aproximação visual, entre os espaços que estão focados e os desfocados. Se no início do plano a imagem pôde ser observada pela perspectiva do olhar do espectador, através da movimentação da câmera, sem cortes, somos surpreendidos ao sermos apresentados a um sujeito, desconhecido, que então assume a posição de observador. A movimentação do quadro propõe uma função de significação em que a imagem vista desfocada, anteriormente, trata da ambiência que o sujeito em tela está vendo. Nesse sentido, o sujeito, distanciado dos transeuntes amorfos, pela perspectiva da composição visual que se forma na movimentação do plano, fica toma parte da multidão. Da mesma forma, o aspecto de formato de tela quadrada, centraliza a composição visual e permite reforçar a aproximação do espectador ao sujeito, principalmente quando este ocupa grande parte do quadro, como na figura 23.

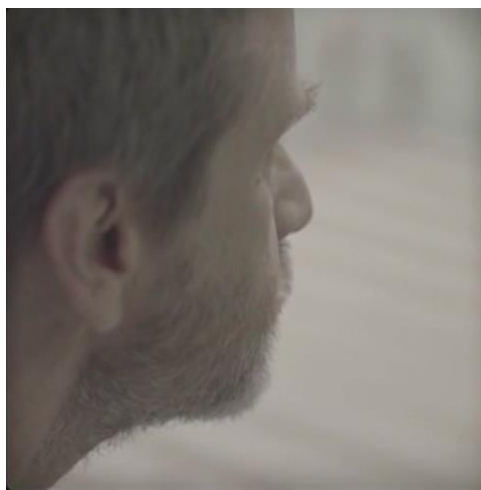


Figura 23 - Plano do filme: 01 (minutagem: 01:52). De acordo com o roteiro, o personagem Juvenal observa a multidão.

²⁹ O efeito provocado foi intencional, como aponta Cao Guimarães, um dos diretores de *O Homem das Multidões*: O formato quadrado achata a imagem e, com isso, o fundo aumenta, o que te dá a sensação de claustrofobia da imagem (Guimarães, 2013, p. 10).

A construção de sentido na composição visual da cena revela um sujeito em gesto introspectivo: cabisbaixo, solitário, aparentemente distante, mas ainda pertencente ao mundo que contempla. A imagem convida o espectador a adentrar esse universo subjetivo, assumindo o lugar de observador de um “homem” inserido — e, ao mesmo tempo, deslocado — da multidão que o cerca. Assim, a significação adquire uma função enunciativa, instaurando um vínculo entre espectador, personagem e espaço.

No plano seguinte, a câmera revela o estado do sujeito em sua espacialidade: um corpo silencioso que se apoia na sacada de um prédio — corpo que observa. O som ambiente da cidade, caótico e difuso, estabelece um contraste com a imagem de um personagem isolado, silencioso, em suspensão. A construção discursiva da cena se sustenta nessa tensão: de um lado, a presença solitária no espaço arquitetônico ampliado; de outro, a fusão sonora com a multidão urbana. O formato de tela quadrado intensifica esse efeito ao restringir o campo visual nas extremidades do quadro, centralizando o olhar. A composição guia o espectador para a perspectiva do personagem, um ponto de vista que traduz sua experiência subjetiva — de espera, de silêncio, de distanciamento. Assim, o espectador observa o “homem que observa”, instaurando um jogo de reflexividade visual e simbólica.



Figura 24 - Plano do filme: 02 (minutagem: 02:27). O personagem continua observando a multidão no mesmo tempo e espaço do plano anterior.

A composição fotográfica da cena (figura 24) apresenta uma harmonização cromática baseada em cores análogas, como o branco e o verde claro, que se estendem pela camisa do personagem e pelas paredes ao fundo. Essa escolha cromática contribui para uma sensação de continuidade visual e suavidade estética, reforçando a atmosfera contemplativa e introspectiva da cena. Em contraste, o vermelho da sacada introduz uma dissonância proposital, um ponto de tensão visual que quebra a uniformidade dos tons e atua como elemento de direcionamento do olhar do espectador. Essa cor vibrante funciona como guia compositivo, conduzindo o olhar em direção ao centro dramático da imagem: o corpo do sujeito. Ao destacar esse ponto de contraste, a imagem instaura um campo de forças entre o plano estético e o plano simbólico. O vermelho, tradicionalmente associado à intensidade e ao movimento, aqui contrasta com a imobilidade do corpo, fixado na sacada. Esse paradoxo visual reforça o gesto de solidão do personagem, cuja presença, embora contida e silenciosa, torna-se central na dinâmica do quadro. A fotografia, assim, não apenas registra, mas interpreta: convida o espectador a compartilhar o olhar do sujeito, a experienciar sua condição de observador que, mesmo em meio à multidão que observa, permanece isolado, envolto em sua própria interioridade. A escolha cuidadosa das cores e sua disposição no quadro revela, portanto, uma intencionalidade discursiva que articula estética e narrativa em um gesto de significação sensível e silencioso retratado no plano seguinte (figura 25).



Figura 25 - Plano do filme: 03 (minutagem: 02:44). O personagem caminha no meio da multidão em diferente tempo e espaço do plano anterior.

O corte da câmera instaura uma montagem elíptica que, embora altere a imagem, preserva a continuidade da ambiência sonora. O personagem permanece imerso em um ambiente denso de sons urbanos: passos apressados, conversas dispersas, motores em movimento, freadas súbitas, partidas de veículos. Tudo compõe um cenário onde as pessoas seguem em ritmos distintos, cruzam-se e se fundem em uma massa indistinta no fluxo cotidiano da cidade. Esses corpos em trânsito, ainda que distintos nas cores de suas vestes — preto, roxo, laranja, branco —, são visualmente harmonizados por uma paleta dessaturada, quase acinzentada, que sugere uma atmosfera esmaecida, desprovida de vibração e vitalidade. A escolha cromática acentua o caráter amorfo dessa multidão: são figuras que se diluem no cenário urbano, sem identidade definida, compondo um pano de fundo de anonimato coletivo.

Ao centro do quadro, delimitado por um campo focal estreito, encontra-se o sujeito. Seu gesto, o caminhar solitário entre os demais, evoca um silêncio interior que não é marcado por angústia ou tristeza, mas por uma espécie de aceitação — uma quietude que sugere pertencimento. Ele não se destaca por oposição, mas por integração silenciosa. É parte do todo, mesmo sendo um corpo singular. Na formulação dessa cena (figura 25), é possível identificar uma cadeia significativa que desenvolve o paradoxo sugerido na cena gráfica em que aparece o título: o homem da solidão está entre a multidão. Seu silêncio encontra abrigo no anonimato da massa, e a cacofonia do urbano não o oprime, mas o abriga. A escolha técnica/metalinguística dos diretores — a composição visual centrada, a textura sonora contínua, a fotografia dessaturada — constrói uma sensação de pertencimento. Há, nesse plano, uma função estética e discursiva que confere ao sujeito uma forma de reconhecimento entre tantos outros sujeitos urbanos por parte do narrador (diretores) : ele se torna, simbolicamente, *O Homem da Multidão*.

De acordo com o roteiro do filme, cena 23, os diretores indicam a ação sequencial de cenas do personagem entre a multidão: “A partir dessa sequência, todas as cenas com Juvenal nas ruas terão o entorno desfocado. O tom narrativo da multidão é dado pela paisagem sonora, sons de conversa, trânsito, ambulantes etc.” (Guimarães e Gomes, 2013, p. 10). A função de efeito é a mesma, em sua tradução

em imagem, mas difere radicalmente do roteiro em relação ao tempo e espaço. O personagem do roteiro se mostra em diversas situações em diversos lugares: passa por um bar, praça, se estende até à noite, vai até um bordel. Existe uma diferença significativa nas ações, a sequência perdura até a cena 40, um desenvolvimento narrativo que se próximo ao que acontece com o personagem no início do conto de Poe, é captado diferentemente na narrativa fílmica.



Figura 26 - Plano do filme: 04 (minutagem: 03:39).

Ao longo da narração visual do filme, os diretores estabelecem uma padronização do plano fílmico por meio de uma linguagem estética minimalista, que recorre à composição geométrica como estratégia simbólica. Linhas retas, superfícies planas e formas simétricas estruturam os enquadramentos com precisão quase matemática, criando uma espacialidade ordenada e controlada. Essa geometrização do espaço é intensificada por uma paleta tonal clara, dessaturada, que elimina contrastes vívidos e imprime à cena uma atmosfera de neutralidade e distanciamento afetivo. Tal efeito estético pode produzir uma leitura da forma de representar o domínio aparente que o narrador (diretores) tem da narrativa, como aparentemente o narrador-personagem de Poe apresenta no início do conto.

Nesse cenário, o gesto do personagem se insere como elemento coreografado: seus passos são marcados por uma cadência mecânica, regular, quase automatizada, como se respondesse a um compasso invisível ditado pela lógica repetitiva da vida urbana. O corpo caminha entre os espaços com exatidão, atravessando percursos preestabelecidos que o conduzem, diariamente, até o local de trabalho. Essa

repetição ritualística do deslocamento, articulada com a estética formalista do plano, sugere mais do que rotina: por ela o narrador (diretores) evidencia uma existência moldada por estruturas externas, um sujeito submetido à arquitetura e ao ritmo da cidade. O enquadramento geométrico não apenas organiza o espaço, mas também simboliza uma forma de contenção — um mundo onde o indivíduo, apesar de presente, é absorvido por engrenagens maiores, por circuitos sociais e laborais que delimitam seu movimento e silenciam sua singularidade. Dessa forma, a imagem guiada pelo olhar do narrador (diretores) vai além da mera representação do cotidiano: ela se converte em metáfora visual de um modo de vida padronizado, em que o sujeito é ao mesmo tempo parte da paisagem e prisioneiro dela — um corpo moldado pela cidade, que caminha com precisão, mas sem direção própria aparente.

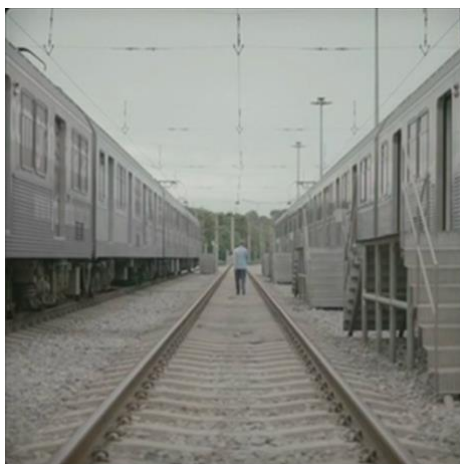


Figura 27 - Plano do filme: 05 (minutagem: 03:52).

Existe uma similaridade e repetição visual que se estabelece ao longo da narrativa por meio da fotografia: as cores análogas, o formato de tela quadrado e a regularidade dos movimentos do personagem constroem uma estética que colabora com a construção simbólica de seu estado interior. Essa repetição não é apenas formal, mas assume uma função semântica, ao instaurar um ambiente de estabilidade controlada, silenciosa e previsível — um mundo em que o sujeito parece imerso e, ao mesmo tempo, apartado. O gesto contido, a paleta dessaturada e a simetria dos enquadramentos convergem para sugerir um traço subjetivo de introspecção e reserva.

É nesse contexto que se revela uma primeira informação objetiva sobre o personagem: ele trabalha como operador de trem do metrô. Essa representação, embora esclareça sua função social, mantém uma aura de opacidade sobre sua identidade. Trata-se de uma informação que se equilibra entre o que é irrestrito e o que permanece restrito — conhecemos sua atividade, mas não seu nome; sabemos onde está, mas não quem é. Essa construção começa a dissipar parcialmente o efeito de anonimato e mistério presente no conto de Edgar Allan Poe, “O Homem da Multidão”, em que o narrador acompanha um homem pelas ruas sem jamais nomeá-lo ou compreendê-lo plenamente.

Dessa maneira, até esse momento, o filme articula uma lógica de enunciação semelhante à da obra literária, operando com um regime de informações restritas que provocam uma inquietação silenciosa no espectador. O sujeito que vemos é funcional — cumpre seu papel na engrenagem urbana —, mas escapa à categorização plena. Essa opção narrativa fílmica reforça o aspecto enigmático do personagem, cuja presença se inscreve mais pelo efeito de silêncio e repetição do que por qualquer traço biográfico. É um sujeito moldado pelo ruído da cidade, mas cujas palavras, intenções e história permanecem, como no conto, no domínio do não-dito.

Dessa maneira, os diretores criam cenas, sequencialmente, apresentando uma rotina de trabalho, propondo uma unidade de enredo em fragmentos, destacando ações pela perspectiva do personagem, próximos dos sete minutos da projeção. Assim como no conto, o personagem não recebe nomeação, a identificação de Juvenal é restrita na criação do roteiro — para melhor identificação de nosso processo de investigação, seguiremos dessa nomeação conforme definem os roteiristas. Na sequência, a personagem Margô é introduzida na história, também sem nomeação, repentinamente, enquanto o personagem Juvenal toma um café. Ela surge ao fundo, sem o rosto aparente, entre os funcionários. A ação na cena, se mostra como um momento de pausa no trabalho e ouve-se a voz feminina da personagem, que diz estar colocando o convite de seu casamento no mural de informações da central. A plasticidade da imagem é restringida apenas em Juvenal, produzindo a função de ser o centro da ação do enredo. Margô, nessa cena, é vista apenas por seus *traços*, usa uma munhequeira e impõe a ordem para que Juvenal utilize um vagão específico no dia seguinte, cuja característica é de não monitorar o limite de velocidade (figura 28).

Nesta ação, seguindo Field (1995), podemos identificar o *incidente incitante*, o evento que provoca uma mudança ao personagem. A cena revela que Margô é a controladora do tráfego do metrô.



Figura 28 - Plano do filme: 10 (minutagem: 07:45).

De acordo com o filme, seguindo a sequência de ações, Juvenal está entre pessoas numa praça, enquanto ocorre um show diante de um camelô. A narrativa do filme difere em sua ordem cênica em comparação com o roteiro, correspondente com a cena 29, em que os diretores caracterizam a seguinte função:

Juvenal está em uma rua para pedestres no centro. Um grupo de pessoas se aglomera em frente a um CAMELÔ que faz um show improvisado de rica sonoplastia. Não vemos o show, apenas o rosto das pessoas em volta do show. Juvenal é um deles, escutamos apenas a voz do camelô (Guimarães e Gomes, 2012, p. 12).



Figura 29 - Plano do filme: 12 (minutagem: 09:57).

Neste momento da narrativa, é possível identificar um deslocamento significativo entre o roteiro original e sua tradução imagética no filme. Os diretores optam por reordenar determinadas sequências, recurso que, mais do que uma simples estratégia de montagem, parece sugerir a intenção de aprofundar a compreensão do estado subjetivo do personagem, explorando seus traços psicológicos e comportamentais com maior nuance. Essa reorganização não compromete a linearidade narrativa, mas sim a enriquece, ao articular fragmentos que, mesmo pontuais, formam um tecido simbólico consistente em torno da solidão de Juvenal.

Um exemplo emblemático ocorre após o episódio da praça (figura 29), quando o personagem é mostrado sentado num banco público, observando silenciosamente o fluxo incessante das pessoas ao seu redor. A cena seguinte apresenta uma escada rolante dupla. Nela, vemos Juvenal, sozinho, subir por um dos lados, até que, ao perceber o aglomerado de pessoas descendo no lado oposto, decide atravessar e se inserir entre elas. Esse gesto, aparentemente banal, carrega um peso simbólico expressivo: sua tentativa de estar entre os outros, de se fundir momentaneamente à multidão, revela a tensão entre sua condição solitária e seu desejo — mesmo que velado — de pertencimento. Tais escolhas reforçam a abordagem minimalista e sensível com que o narrador (diretores) constrói a subjetividade do personagem. De acordo com David Bordwell (2013), são precisamente as repetições e variações entre planos similares que instauram padrões visuais capazes de atribuir intencionalidade estética à narrativa. No caso de *O Homem das Multidões*, o uso reiterado de certos enquadramentos, gestos e situações não apenas traça o perfil psicológico de Juvenal, mas também instaura um ritmo interno que organiza visualmente o sentimento de isolamento — não como um evento, mas como uma condição que atravessa a própria linguagem do filme.

Dando continuidade à construção fragmentária da rotina de Juvenal, a narrativa apresenta uma nova sequência que aprofunda sua subjetividade por meio de gestos mínimos e silêncios significativos. O personagem é visto, agora, sentado ao balcão de um bar. Permanece calado, como de costume, apenas observando a movimentação ao redor. Recebe uma bebida e um petisco, e os consome lentamente, esboçando um discreto sorriso. A câmera, sempre próxima, enquadra seu rosto e corpo com o

formato quadrado da tela, criando uma sensação de confinamento. Esse enquadramento reforça a ideia de clausura subjetiva, um espaço visual que restringe o corpo e o isola, mesmo quando este se encontra em um espaço público. Ainda assim, o personagem parece, momentaneamente, experimentar uma sensação de pertencimento — silencioso, porém presente.

A escolha por permanecer no bar até a virada da noite, revelada no plano seguinte, sugere mais do que um hábito: indica uma tentativa de diluir a solidão na presença coletiva, mesmo que sem interação verbal. É uma busca silenciosa por partilha — uma comunhão tênue com o outro, feita apenas pelo estar junto. Toda essa sequência pode ser lida, por analogia, como uma evocação direta do personagem descrito por Poe em “O Homem da Multidão”: alguém que não suporta a ausência da multidão, que necessita do ruído e da presença alheia como modo de permanecer existindo.

Na continuação, a narrativa o mostra deixando o bar e caminhando até outro estabelecimento, já em processo de fechamento. Juvenal se encontra sozinho, no meio da rua, em busca do coletivo — da multidão como espaço de apagamento e, paradoxalmente, de reconhecimento de si. Tal gesto se torna revelador: mais do que expressar solidão, manifesta a necessidade de estar entre os outros, mesmo sem qualquer vínculo direto com eles.

A sequência posterior desloca o personagem para o ambiente íntimo de seu apartamento. Ali, o narrador (diretores) explora com precisão as materialidades que cercam sua existência: o espaço que habita, os objetos que o rodeiam, seus gestos cotidianos. Essa ação em tela pode ser identificada como a cena 55 do roteiro, em que os diretores detalham uma série de elementos visuais e comportamentais que oferecem ao espectador pistas sobre os traços de Juvenal, sua interioridade. Esses fragmentos ajudam a compor um retrato silencioso e denso de sua subjetividade, reafirmando a opção estética dos realizadores por uma construção narrativa marcada pela contenção, pela observação e pelo não-dito.

Os móveis são poucos: uma geladeira velha e grande, um fogão de quatro bocas com vários objetos em cima dele (sinal que não é usado constantemente), uma pia com balcão pequeno e uma minúscula mesa com uma cadeira. Lembrar que no momento que Juvenal se sente sozinho em casa ele começa a coçar o peito. Em seguida come um pedaço de doce de leite em uma lata (Guimarães e Gomes, 2012, p. 21)

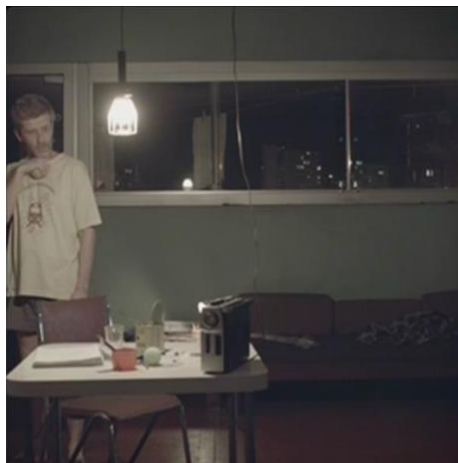


Figura 30 - Plano do filme: 22 (minutagem: 14:46).

Na continuidade da ação fílmica, a narrativa se volta ao cotidiano íntimo de Juvenal, revelando, por meio de pequenos gestos, a transformação gradual de seu estado emocional. Em cena, ele aparece limpando seu apartamento com empenho visível, demonstrando um comportamento inusitadamente entusiasmado ao comentar o incidente que o levará, na manhã seguinte, a conduzir um dos vagões do metrô — tarefa atribuída por Margô, o que é uma memória subjetiva de interação com uma alteridade específica, embora de maneira indireta já que ela não é nomeada no seu resmungar.

Essa antecipação íntima do que viria a ocorrer na narrativa se desdobra numa sequência visual silenciosa, mas carregada de significados: Juvenal observa o nascer do sol, acompanha com atenção o percurso da linha do metrô e recolhe roupas do varal. São ações banais, mas que, em sua repetição detalhista e compassada, expressam uma preparação interna, quase ritualística, do personagem para o que está por vir. A montagem, nesse ponto, favorece uma leitura simbólica da rotina como território de elaboração subjetiva e revela um momento de autorreflexão que é uma novidade em relação ao personagem de Poe.

Na manhã seguinte, já em seu ambiente de trabalho, a narrativa surpreende ao introduzir uma cena ausente no roteiro original: o encontro entre Juvenal e Margô, próximo ao setor de lavagem de vagões. Neste momento, a diegese se expande e ganha camadas de complexidade emocional. No diálogo, Margô compartilha uma

queixa sobre dificuldades enfrentadas com um funcionário, e Juvenal a escuta em silêncio, mantendo-se sério, porém atento — sua postura transmite um tipo de escuta empática e contida, que ecoa seu modo de estar no mundo: sempre observador, raramente interventivo. Esse gesto de escuta, ainda que discreto, estabelece um ponto de conexão entre os personagens.

Na sequência, o narrador (diretores) passa a expandir a perspectiva do relato, deslocando momentaneamente o foco de Juvenal para Margô. Sua rotina no trabalho é apresentada com sobriedade, revelando não apenas sua função profissional, mas também o início de um processo de vinculação afetiva em relação a Juvenal. Em especial, destaca-se a cena em que Margô observa o colega pelos monitores do circuito interno de TV. Esse olhar mediado pela tela estabelece não apenas um gesto de vigilância, mas, sobretudo, de curiosidade e interesse. A câmera, ao capturar essa ação de maneira frontal e direta, indica que algo está em mutação: o vínculo entre os personagens começa a ser tecido silenciosamente, a partir da atenção que um passa a dirigir ao outro. Com isso, o narrador (diretores) constrói gradativamente um jogo narrativo que ultrapassa a linearidade dos fatos e se ancora nas pequenas sutilezas da convivência cotidiana.

A relação entre Juvenal e Margô vai sendo delineada menos por diálogos explícitos e mais por gestos mínimos, olhares e silêncios compartilhados. É nessa tessitura sutil que a obra encontra sua força expressiva: na sugestão poética de um vínculo que nasce no terreno comum da solidão e da escuta silenciosa — espaço simbólico onde os dois personagens, lentamente, começam a se reconhecer. A presença de Margô institui um duplo dos diretores, como se ela encarnasse e dividisse com esse narrador fílmico a perspectiva do narrador-observador de Poe.

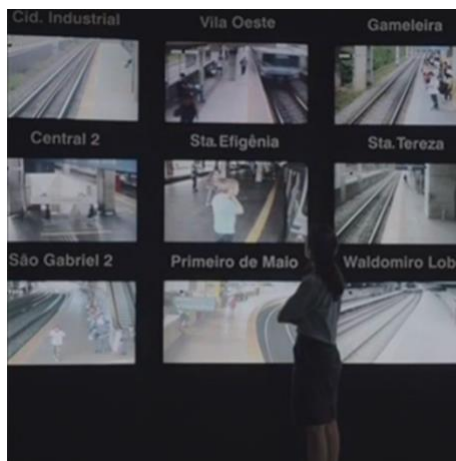


Figura 31 - Plano do filme: 26 (minutagem: 22:27).

Na sequência, Margô é vista fora do ambiente de trabalho: seu gesto, seu comportamento, seu estado de solidão em situações virtuais, o que remete a Poe trazendo informações sobre seu narrador sentado à janela do Café D. Os fragmentos narrativos mostram-na interagindo pelo computador, alimentando o peixinho digital e realizando uma viagem para a lua. O desenvolvimento das ações corresponde às que estão no roteiro em sua tradução, como a cena 52: “Margô liga o computador, de repente aparece na tela uma propaganda ‘Visite a Lua sem sair de casa’ (Guimarães e Gomes, 2012, p. 20). Porém, as cenas do roteiro diferem, em sua ordenação, vista no filme, mas seguem correspondendo com a função de efeito apresentando os *traços* da personagem. Seguindo a unidade em sua função, a narrativa revela o pai de Margô – interpretado pelo teórico/crítico/diretor/ator Jean-Claude Bernardet, um senhor quieto, silencioso e então mostra a personagem em seu quarto, fazendo Sudoku, proporcionando na ação a *objetividade* em aprofundar Margô em seus gestos.

Seguindo o paradigma de Field (1995), a cena seguinte marca o primeiro *plot point* do filme: o momento em que Margô convida Juvenal para ser seu padrinho de casamento. No roteiro, esse evento está situado na cena 45, durante o encontro dos personagens em um almoço de restaurante. No filme, porém, os diretores optam por um plano-sequência sem cortes, recurso significativo que cumpre uma dupla função. A primeira é revelar a existência de uma conexão entre os personagens, uma vez que a narrativa vinha construindo gradualmente esse vínculo de amizade: até então, ambos viviam em estado de solidão e se conheciam apenas de forma distante. O convite, portanto, inaugura uma mudança na relação. A segunda função é

desestabilizar Juvenal, que não esperava por tal proposta. O jogo estético da encenação exerce uma mudança de direção do olhar, os diretores criam a cena por um *travelling* de 360° que quebra o eixo na *regra dos 180°*³⁰. O plano inicia através de Juvenal, durante o diálogo, a câmera se movimenta num eixo circular, de modo que “quebra o eixo” passando pelas costas do personagem, revelando a imagem de Margô; no exato momento em que a câmera para é que acontece o convite, o que demonstra a intencionalidade em sua função.

Juvenal, em seu gesto de negação e comportamento, demonstra estranheza do convite e inquietação. Os diretores então repetem a ação, retornando a câmera em seu eixo de origem, novamente exercendo a função da quebra de continuidade. Margô insiste no convite, logo que a câmera retoma a imagem de Juvenal no primeiro plano; o personagem diz que vai pensar a respeito. A funcionalidade da ação, seguindo Bordwell (2013), age numa *similaridade e repetição* em um único plano. A partir de agora a história apresenta uma nova direção em seu curso narrativo. A instauração da interação com Margô e sua própria feminilidade são elementos novos em relação à narrativa de Poe, em que o observador não interage com o personagem. Margô se torna ao mesmo tempo um duplo do narrador (diretores) – possibilitando uma tradução visual do narrador fílmico – e um ponto de ruptura na solidão do homem das multidões, quando a criação do narrador (diretores) segue mais livre de sua fonte em busca de novos sentidos.

³⁰ Seguir a regra dos 180° ajuda a criar uma narrativa visual coerente e facilita a compreensão do espaço pelos espectadores. É uma técnica essencial na gramática do cinema para manter a clareza e a continuidade visual das cenas. Se a câmera cruzar a linha de ação (o que é chamado de “quebrar a regra dos 180°”), como acontece nesse caso, os personagens podem parecer trocar de lugar na tela, o que pode confundir o público. Isso só é feito intencionalmente e com um propósito específico, como criar desorientação ou tensão. Para uma discussão mais profunda sobre a regra dos 180°, ver o livro *A arte do cinema: uma introdução* (Campinas: Editora Unicamp, 2013, p. 368 e 369), de David Bordwell.

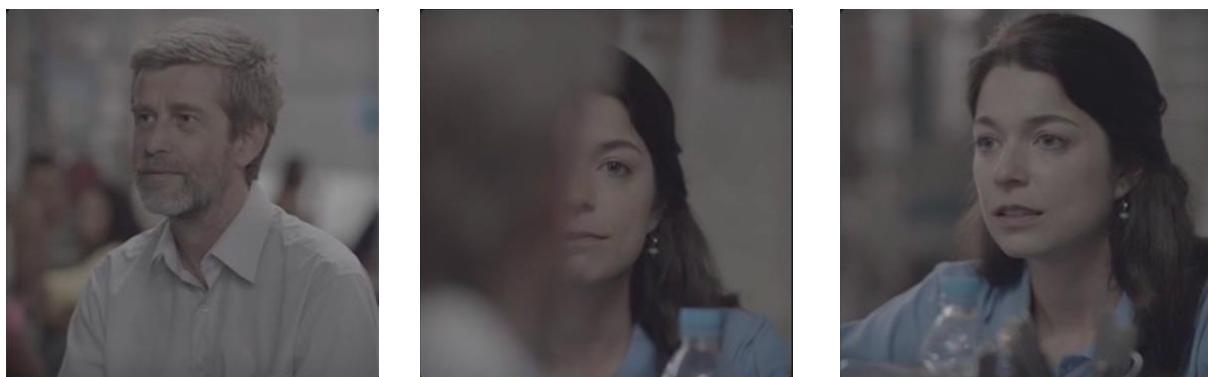


Figura 32 - Plano do filme: 51(minutagem: 31:10). Quebra do eixo na regra dos 180°.

Seguindo a narração fílmica, a partir deste ponto segue o *Ato II: Confrontação*. Os diretores optam por revelar Juvenal num conflito interno, sozinho em seu apartamento, enquanto passa pano no chão, durante a noite. O personagem expõe um comportamento de recusa, fala consigo em comentários negativos ao convite e incita que irá recusar. Logo na manhã seguinte, os cineastas mostram Juvenal em uma rotina que não havia sido mostrada, tomando café na varanda, enquanto lê jornal e pratica exercícios. No plano seguinte mostra Juvenal tirando medidas para o terno que irá vestir.

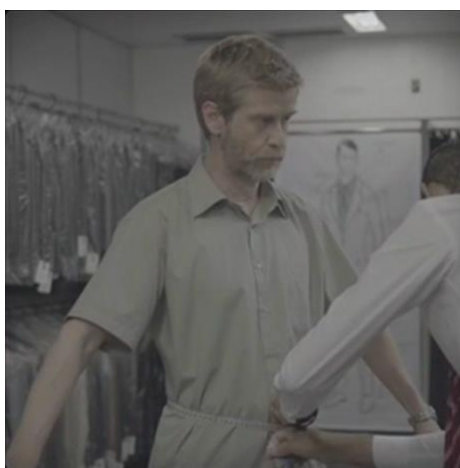


Figura 33 - Plano do filme: 58 (minutagem: 36:36).

Seguindo o paradigma de Field (1995), as sequências que se seguem se enquadram na funcionalidade *fun and games*, entre a premissa que diz respeito ao

enredo do casamento que está por vir e a proximidade de Juvenal e Margô que rompe com seus estados de solidão. De acordo com o roteiro, as próximas sequências do filme são semelhantes em sua ordenação de espaço e tempo como na cena 63 em que estão com muitos pacotes frente à portaria do prédio e a 64 em que passam por uma aula de Kung Fu. A cena 65, quando Juvenal se desestabiliza com Margô em seu apartamento, é a cena mais longa em todo o filme, sem cortes; os diretores optam por criar um movimento de câmera em *panorâmica*³¹ que revela todo o apartamento do personagem, numa duração aproximada de seis minutos ininterruptos.

Os diretores seguem o curso narrativo num jogo de fragmentos, sequências dos personagens em seus estados conflituosos na individualidade. Em primeiro lugar através de Juvenal, que após Margô sair de seu apartamento, mostra-se inquieto relativamente ao tédio da solidão. Ele liga o rádio, come o doce de leite da lata, pega uma caixa no armário e então, no período da noite, está em uma feirinha de produtos chineses, onde compra o presente de casamento para Margô. Em segundo lugar através da Margô, logo na manhã seguinte, ao chegar no trabalho ela vê o presente em sua mesa. Depois vemos ela usar o presente em seu quarto. De acordo com o roteiro, a sequência fílmica corresponde, em sua ordenação, da cena 77 a 80.

Seguindo o paradigma estrutural proposto por Syd Field (1995), a narração fílmica alcança aqui o ponto de virada central — o *Midpoint* —, momento em que os conflitos internos dos personagens são revelados de forma mais explícita e simbólica. No filme, essa passagem é construída por meio de uma composição sensível de cenas que enfatizam os diferentes modos de experienciar a solidão, revelando nuances do universo emocional de Margô e Juvenal.

Primeiramente, a narrativa se volta a Margô, em uma cena (figura 34) diurna em que ela se encontra parada diante de um vagão do metrô. A personagem permanece imóvel, hesitante. Seu corpo, tenso, transmite uma sensação de desconforto e retração. Ao notar a aglomeração de passageiros no interior do trem, Margô opta por manter distância, paralisada diante da entrada. O gesto de segurar firmemente sua bolsa — um pequeno movimento que ganha destaque no enquadramento — simboliza sua fragilidade e insegurança diante do espaço coletivo

³¹ Movimento com o corpo da câmera girando para a direita ou para a esquerda. Na tela, ela produz um enquadramento móvel que varre o espaço na direção horizontal (BORDWELL, 20013, p. 748).

e opressor da multidão. Essa cena, quase silenciosa, carrega uma potência expressiva que revela o modo como sua subjetividade se estrutura na evitação do contato e no refúgio do isolamento.



Figura 34 - Plano do filme: 82 (minutagem: 51:10).

Em contraponto, os diretores apresentam, no plano seguinte, uma cena noturna protagonizada por Juvenal. O personagem está dentro de um ônibus praticamente vazio em que é possível ver um único passageiro sentado, no fundo do veículo. Em um movimento lento e deliberado, Juvenal caminha pelo corredor e, sem dizer palavra, senta-se ao lado do desconhecido. Essa ação mínima carrega forte valor simbólico: ao contrário de Margô, que recua diante da presença alheia, Juvenal parece buscar, mesmo que de modo contido, a aproximação. A cena opera como um espelhamento invertido das posturas de ambos os personagens diante do convívio social. São estados solitários que se manifestam por gestos opostos — o retraimento de Margô e o gesto silencioso de contato de Juvenal. Os diretores, assim, reforçam a ideia de que a solidão não é um estado único, mas uma multiplicidade de modos de ser no mundo.



Figura 35 - Plano do filme: 83 (minutagem: 51:59).

Na continuidade da narrativa, os diretores criam sequências de ação, por fragmentos, evidenciando uma elaboração rítmica da psicologia do personagem. Em sequência, vemos Juvenal interagir com uma prostituta, cena que pode denotar um afloramento do desejo na sua crescente e peculiar interação com o feminino; depois, caminha solitariamente por ruas desertas; em seguida, já em seu apartamento, manipula repetidamente uma bola de tênis sobre a mesa até, por fim, adormecer no sofá.

Esses segmentos, ainda que autônomos em sua aparência episódica, compõem um ciclo de gestos que delineiam a natureza errante do personagem, sua busca sem destino por algo que o conecte a si mesmo ou ao outro. Tais imagens, carregadas de ambivalência, sugerem uma existência em suspensão, marcada por repetição e tédio, mas também por pequenos gestos de inquietação. A função narrativa desses fragmentos remete à figura do *flâneur* de Charles Baudelaire — o andarilho moderno que observa a cidade, perdido entre multidões, mas essencialmente apartado delas. Juvenal encarna esse tipo urbano que vaga por espaços anônimos, captando fragmentos de vida sem nunca de fato se inserir plenamente nela. Ao associar a jornada do personagem a essa figura emblemática da modernidade, os diretores acentuam a dimensão existencial da obra: a cidade como palco de subjetividades em constante trânsito, onde a solidão não é ausência, mas presença múltipla e silenciosa.

Dando continuidade à progressão narrativa num momento que a criação segue mais livremente a perspectiva tradutória anterior do *midpoint*, os diretores nos apresentam, na manhã seguinte, a personagem Margô na casa de Juvenal. A cena (figura 36) carrega uma densidade simbólica expressiva, marcada por uma funcionalidade significativa no gesto cotidiano: Juvenal oferece um copo d'água à visitante. No entanto, ao lavar seu solitário copo — sujo, vazio e cheio de ar, momento em que a tradução se desloca de Poe para a música de Gilberto Gil — ele o quebra acidentalmente, revelando, na materialidade desse gesto, algo que ultrapassa o plano do realismo. A quebra do copo pode ser interpretada, por analogia, como uma metáfora do rompimento de uma solidão que até então os isolava. É um gesto que marca uma transição: algo se transforma a partir da aproximação entre os personagens.

Diante da impossibilidade de oferecer o copo, Juvenal entrega a Margô, em uma espécie de hipérbole, uma garrafa de água. Ela aceita, e o silêncio que se instaura entre os dois se torna quase uma presença física na cena. A ambientação da sala é preenchida pelo vazio entre os corpos, um espaço que parece sustentar o estado melancólico que os acompanha cotidianamente. O silêncio, nesse contexto, funciona como significante da suspensão e da expectativa — um intervalo que dramatiza, discursivamente, a possibilidade de um encontro.



Figura 36 - Plano do filme: 93 (minutagem: 56:34).

Seguindo o paradigma proposto por Syd Field (1995), a função denominada “Crise” corresponde à mudança significativa no comportamento do protagonista, e pode ser identificada, aqui, na sequência correspondente à cena 46 do roteiro (figura 37). Enquanto dirige o vagão, Juvenal, tomado por distração, esquece de pressionar o botão conhecido como “homem-morto”, um dispositivo de segurança que exige atenção constante. O alarme é acionado e o trem é forçado a parar. A força simbólica desse gesto aponta para o conflito interno vivido pelo personagem: o esquecimento do botão reflete uma desestabilização subjetiva, um deslocamento de sua rotina maquinal, provocado pelas mudanças que vêm se instaurando em sua vida.

Juvenal está pensativo e de tão distraído não aperta o pedal do homem-morto. Um alarme é acionado e o trem para. Ele se assusta com o acontecido e aciona o pedal. Alguém na sala de controle fala com ele no comunicador (Guimarães e Gomes, 2013, p. 19).

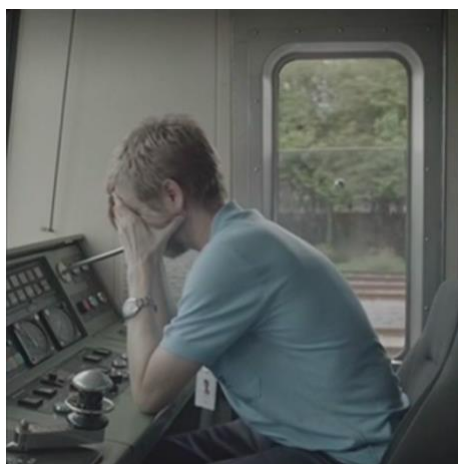


Figura 37 - Plano do filme: 97 (minutagem: 1:00:39).

A crise interna, concretizada cenicamente com o gesto de levar a mãos ao rosto e cobrir os olhos, portanto, cumpre sua função narrativa ao evidenciar o impacto da relação com Margô sobre a interioridade de Juvenal. O gesto automático de pisar no pedal — que antes era apenas uma exigência do ofício — torna-se, aqui, um marcador simbólico da transformação do sujeito. A pausa forçada do trem indica um possível despertar, um momento de inflexão na jornada existencial do personagem. “É sempre bom lembrar que um copo vazio está cheio de dor”, como marcará a música.

Nos segmentos narrativos que se seguem, os diretores estruturam uma sequência composta por fragmentos descontínuos, tanto em relação ao espaço quanto ao tempo. Essas cenas revelam momentos íntimos dos personagens, imersos em estados de melancolia e contemplação. Essas cenas, embora breves, articulam-se por um ritmo pausado e reflexivo, sustentado pelo uso de *elipses*. Os planos são curtos, objetivos e, ao mesmo tempo, densos de significado, pois delineiam estados subjetivos em contextos íntimos e familiares.

A primeira situação mostra Juvenal e Margô em uma lanchonete: estão juntos fisicamente, mas afetivamente distantes. Margô está concentrada em seu celular, respondendo mensagens, enquanto Juvenal observa, em silêncio, o ambiente vazio. A cena materializa, por meio da composição visual e sonora, a desconexão entre os personagens, mesmo quando partilham o mesmo espaço. Em seguida, vemos Margô em encontro com o noivo, cujo rosto permanece oculto. Os diretores optam por destacar apenas o olhar da personagem, que parece perdido, revelando um estado de dispersão afetiva. Na manhã seguinte, a vemos escolhendo o penteado para o casamento; depois, em casa, ela contempla a chuva pela janela; por fim, junto ao pai, com quem habita e compartilha um profundo olhar silencioso entre si.

Nesta cena, próximos de uma hora e sete minutos de projeção, a imagem se fixa nesse olhar mudo entre Margô e seu pai, enquanto a chuva molda o ambiente em torno deles, sem qualquer palavra, apenas o som persistente da água que cai, como se ali se instaurasse uma zona de suspensão temporal. Trata-se de uma pausa que não apenas tensiona a relação entre pai e filha, mas que também revela, na contenção expressiva do personagem paterno, um espelhamento com o silêncio existencial de Juvenal. A direção de Cao Guimarães e Marcelo Gomes estabelece, assim, um elo visual e afetivo também entre duas figuras masculinas que, embora apartadas por suas histórias, partilham uma mesma opacidade diante do mundo, um vínculo que é reforçado mais adiante, no casamento de Margô. A presença de Jean-Claude Bernardet — crítico e teórico essencial para a história do cinema brasileiro — não é fortuita: sua figura encarna, mesmo em silêncio, uma memória cinematográfica crítica, como se o próprio filme encontrasse nele uma forma de legitimar suas tensões internas entre ficção e realidade, presença e ausência. A cena, com sua carga simbólica e seu jogo de reflexos, ecoa também na duplicidade que marca o conto de

Poe, neste caso, o silêncio compartilhado torna-se a superfície onde essa duplicidade e espelhamento se inscreve — não em palavras, mas em gestos contidos e olhares profundos.

Seguindo esse ritmo de exposição os diretores prosseguem com imagens de Juvenal. Primeiro, o vemos em seu ambiente habitual de trabalho, conduzindo o vagão em um dia chuvoso. Em seguida, a narrativa o desloca para uma outra situação: está em uma praça pública, com trajes diferentes, observando a chuva enquanto as pessoas passam ao redor com guarda-chuvas. Esse contraste entre cenas — marcado pela mudança de espacialidade e temporalidade — reforça o uso de uma *montagem elíptica* como estratégia estética e discursiva. Os diretores produzem, assim, um efeito de suspensão narrativa, no qual os deslocamentos dos personagens não obedecem a uma linearidade causal explícita, mas sim a uma lógica afetiva e simbólica.

Continuando com o curso da narrativa, seguindo a *montagem elíptica*, a imagem mostra agora Juvenal novamente no espaço da estação de metrô, de volta ao uniforme de trabalho. Segundo o paradigma de Syd Field (1995), identificamos, neste ponto, o segundo *plot point*, que corresponde à inflexão decisiva da trama, marcada por uma mudança na linha de enredo. Nesta cena, Juvenal encara diretamente uma câmera de vigilância, em um plano que enfatiza a sua solidão e a vigilância simbólica que o cerca. Margô, por sua vez, observa-o à distância. A trilha sonora de O Grivo acompanha toda a sequência, acentuando o tom emocional da cena. O gesto de Margô, carregado de compaixão e tristeza, revela o surgimento de um afeto mais profundo — não declarado, mas perceptível nos detalhes da encenação e na expressão contida dos corpos em cena.



Figura 38 - Plano do filme: 111 (minutagem: 1:09:19).

Essa sequência (figura 38) configura-se como uma cadeia de segmentos que simbolicamente elaboram o processo de reconhecimento do sujeito em seus próprios estados afetivos. Através de uma *montagem elíptica* — recurso recorrente na linguagem dos diretores — os fragmentos narrativos revelam perspectivas da cidade: imagens de prédios, postes, e da grade do apartamento de Juvenal. Esses elementos urbanos, embora exteriores, são mobilizados de forma a refletir a subjetividade do personagem, estabelecendo uma espécie de paisagem interna projetada no espaço da cidade. O segmento culmina com Juvenal observando o nascer do sol, num gesto de pausa e contemplação que parece indicar uma inflexão interior. A musicalidade de *O Grivo*, que até então acompanhava a sequência, encerra-se nesse ponto, sinalizando, em termos de função narrativa, uma transição significativa no curso da história.

A partir deste momento, conforme o paradigma de Syd Field (1995), inicia-se o *Ato III: Resolução*, momento em que os conflitos são encaminhados e as trajetórias dos personagens encontram alguma forma de desfecho. Os diretores mantêm a fragmentação narrativa, agora marcada por gestos sutis que ganham densidade simbólica. A sequência apresenta Juvenal realizando exercícios físicos na sacada de seu apartamento; logo depois, no interior da mesma cena, o vemos vestindo um terno e calçando os sapatos — ações aparentemente simples, mas que indicam uma tentativa de reorganização subjetiva diante das transformações que se anunciam.

A montagem, ainda *elíptica*, incorpora agora a canção “Felicidade”, composta por Noel Rosa, que atua como elemento metafórico e intensificador da atmosfera emocional. Essa música, introduzida no momento em que se inicia a cerimônia de

casamento de Margô, estabelece uma contraposição entre a festividade social e o conflito interno vivenciado por Juvenal. À medida que a cena avança e ele finaliza seu preparo, a letra da canção ressoa com destaque na trilha: “Felicidade, minha amizade foi-se embora com você...”. Essa sobreposição entre som e imagem propõe, por analogia, uma possível leitura: a amizade entre Juvenal e Margô, construída ao longo da narrativa, encontra-se agora ameaçada ou transformada, uma vez que o casamento da personagem introduz um novo ordenamento em suas relações afetivas.



Figura 39 - Planos do filme: 120/121 (minutagem: 1:14:16).

A narração sequencial segue com a sequência da festa, os diretores criam todo o segmento pela *montagem elíptica*, por fragmentos pontuais em que a música acompanha em funcionalidade o sentido da amizade e vínculo estabelecido entre os personagens. De acordo com o roteiro, a sequência a partir da cena 87 até a 90 é mantida no filme em sua ordenação. O curso da ação mostra a despedida entre os personagens de maneira tímida e sincera, a música então se encerra.

Na sequência, próximos de uma hora e dezessete minutos de projeção, os diretores constroem uma cena de grande valor simbólico e afetivo. Fim de festa, com o salão restando alguns convidados, Juvenal perambula pelo espaço, inquieto, até se aproximar da mesa onde o pai de Margô está sentado. Este, ao perceber a aproximação, convida-o a sentar-se ao seu lado. Sem necessidade de palavras iniciais, ambos compartilham uma garrafa de cerveja — um gesto simples, mas carregado de densidade simbólica. O pai enche o copo vazio de Juvenal, gesto que

eco a canção de Gil, e que metaforiza a condição emocional dos personagens. Nesse preenchimento literal do “copo vazio”, instaura-se também uma forma de preenchimento da ausência: a solidão de ambos é temporariamente suspensa pelo compartilhamento do instante. A palavra “saúde”, dita quase como ritual, acompanha o brinde silencioso, enquanto o olhar entre os dois traduz um reconhecimento mútuo — como se se enxergassem um no outro. Os diretores criam um jogo narrativo baseado na aproximação e nas *similaridades*, reforçam esse espelhamento por meio da mise-en-scène: os personagens compartilham uma tonalidade emocional semelhante, são homens de poucas palavras, introspectivos, e cujas presenças se fundem no espaço fílmico por meio do silêncio. Essa duplicidade entre as figuras retoma, em chave visual e afetiva, o jogo de duplos presente no conto de Poe, cuja influência subjaz à arquitetura narrativa do filme. O gesto de compartilhar a cerveja transcende o cotidiano e transforma-se num momento de revelação: dois solitários que, ao espelharem-se, preenchem mutuamente suas ausências — ainda que por um breve intervalo de tempo. Juvenal então quebra o silêncio, num ato transformador, conta que uma vez foi acordado pelo homem morto no trabalho, o pai demonstra curiosidade e o personagem explica, como mostra na cena 88 do roteiro:

Tem um pedal na cabine do trem. Esse pedal você tem que ficar apertando todo o tempo. Se passar quinze segundos sem apertar esse pedal um alarme é acionado. Quando cochilei esqueci o pedal e o alarme me acordou (Guimarães e Gomes, 2013, p. 34).

Na construção da cena no roteiro existe uma *diferença e variação* significativa em comparação à tradução em imagem, os diretores criam a personagem da mãe de Margô, mas ela não existe na forma fílmica, a cena em questão: no roteiro, o pai de Margô é mais presente, ele interage com Juvenal com reações mais comunicativas, descontraídas, construindo um humor. Na escolha para o filme, a cena é construída na base do silêncio entre eles, o pai não expõe comentários sobre a história do homem morto de Juvenal, a câmera mostra o pai enchendo os copos novamente e depois apenas Juvenal, num comportamento tímido, constrangido, mas de uma maneira sincera, um momento compartilhado de sua vida. A funcionalidade através do silêncio produz o efeito de humor pretendido no roteiro; a escolha na variação da cena propõe unidade aos traços dos personagens, ao mesmo tempo em que revela um Juvenal agora, menos sério, mais participativo, transformado. Por analogia, o botão do homem

morto do trem, que “acorda” o personagem Juvenal, produz um efeito de sentido de sua relação com Margô, o casamento, as experiências vividas com ela, sua amizade, um sentido que através disso o fez despertar para a vida.

Seguindo a narração fílmica, a sequência seguinte mostra Juvenal após o casamento, caminhando por uma rua do centro da cidade, vestindo seu terno, ele esboça um leve sorriso no rosto, um semblante de conforto, de conformidade e completude. Na seguinte, que corresponde a cena 90 do roteiro, o personagem se encontra em uma praça com um grande chafariz, seu gesto é de admirar o efeito da água; nesse momento, seguindo o paradigma de Field (1995), é onde acontece o clímax do filme. Em seu gesto, Juvenal entra no meio do chafariz e se molha. Os diretores rompem o curso narrativo da ação e apresentam um segmento de sonho, por fragmentos narrativos oníricos.

De acordo com o roteiro, a sequência de sonho corresponde da cena 81 a 84, ela difere em sua ordenação na tradução ao filme, produzindo aqui uma função muito significativa em relação ao ápice do conflito do personagem, a sua solidão e a relação de amizade com Margô. Os diretores criam um jogo narrativo que é conduzido pela trilha de O Grivo em dez fragmentos. Por analogia, representa um simbolismo de transformação do personagem em decorrência da relação de amizade entre eles. Seguindo a própria metáfora do lago de Cao Guimarães, do plano 132 ao 137 os diretores revelam imagens de água em constante movimento, são imagens abstratas em que se destacam gotas, formas, numa combinação de volumes, num jogo de luz, sombra e contrastes. Do plano 138 ao 141 as imagens retratam Juvenal, primeiro sozinho no interior de um trem, depois entre linhas férreas, e então vemos Margô, sozinha, sentada em uma das cadeiras dentro de um vagão e ele se aproxima ocupando o assento em sua frente. Cada plano pode ser observado como a retratação da solidão de suas vidas, corpos que se envolvem ao trabalho, se aproximam e se conectam, como no plano 142.

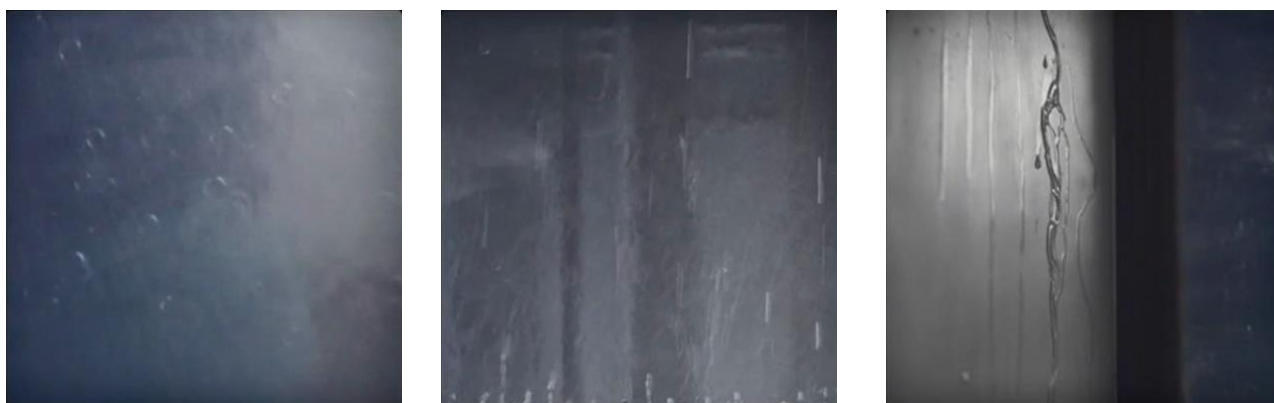


Figura 40 - Planos do filme: 135/136/137 (minutagem: 1:10:40).

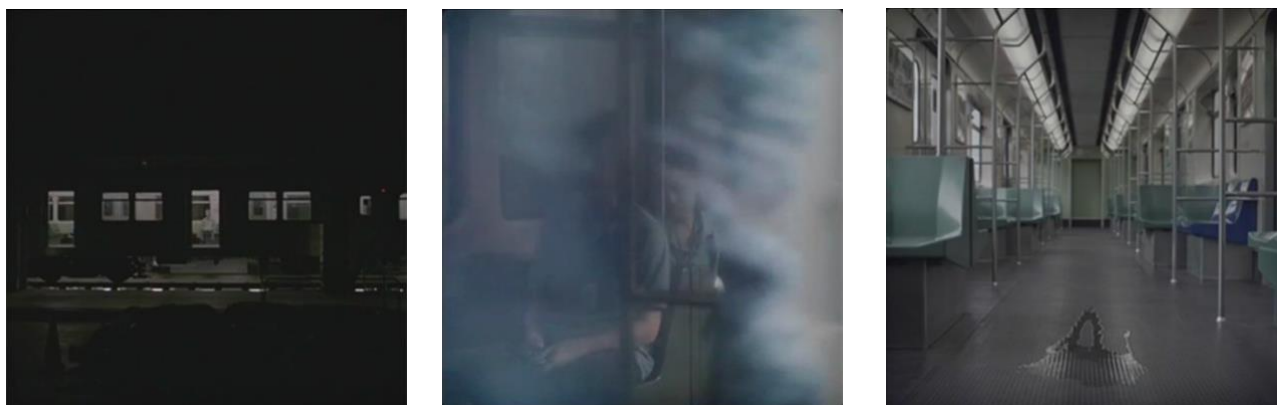


Figura 41 - Planos do filme: 138/140/142 (minutagem: 1:21:45).

Por metáfora, é possível observar no plano 142 a representação dos personagens em formas de um rastro de água que, por um impulso, se movimentam e se conectam. Corpos em seu estado da solidão que se aproximam e se transformam. A água é fluida e está em constante movimento; em sua tradução em imagem, como forma, pode representar mudanças, transformações e adaptabilidade. Pode simbolizar tanto a calma e a tranquilidade quanto a força e a destruição, o ruir no sentido de construir, transformar, recriar, renascer. Seguindo a narração fílmica, no exato momento em que o rastro de águas no chão do vagão se une, os diretores inserem um som que não pertence à diegese, um som *não simultâneo*³², o efeito

³² De acordo com Bordwell (2013), usando o som não simultâneo, o filme pode nos oferecer informações sobre acontecimentos da história sem apresentá-los visualmente. E o som não simultâneo, como o som simultâneo, pode ter uma fonte externa ou interna – isto é, uma fonte no mundo objetivo do filme ou nos domínios subjetivos da mente da personagem (BORDWELL, 2013, p. 448).

sonoro faz a ligação com o plano seguinte, a sequência dos fragmentos narrativos é uma representação dos pensamentos de Juvenal, toda a sequência de sonho retrata sua subjetividade.

Seguindo a narração fílmica, Juvenal é acordado de seu sonho com as batidas na porta de seu apartamento; é a última sequência do filme que, de acordo com o roteiro, corresponde à cena 93. Seguindo o paradigma de Field (1995) é o desfecho. A tradução em imagem apresenta uma *similaridade* com a cena do roteiro. O personagem se levanta da cama, vai até a porta, é Margô. A personagem entra, os gestos dos personagens no filme são representados pelo silêncio, como consta no roteiro:

Silêncio. Ela vai até a janela e fica lá olhando o movimento das ruas. Juvenal vai até a cozinha, pega uma garrafa d'água e o único copo e coloca em cima da mesa. Juvenal abre o pacote. É um copo de água igual ao que está sobre a mesa. Ele olha para ela. Olhar de cumplicidade. Ele coloca água nos dois copos. Silêncio (Guimarães e Gomes, 2012, p. 36).

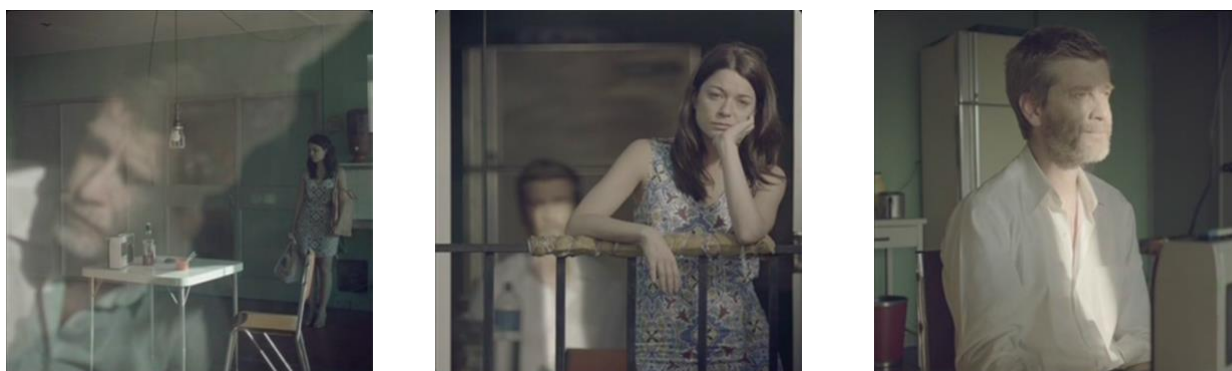


Figura 42 - Planos do filme: 143/146/147 (minutagem: 1:28:53).

Os diretores constroem uma *mise-en-scène* altamente significativa, articulando um jogo de olhares que tensiona a interioridade dos personagens. Essa construção cria uma funcionalidade narrativa baseada na cumplicidade silenciosa entre Juvenal e Margô, ambos imersos em seus estados de solidão. Trata-se de um momento de reconhecimento — de si, do outro e da presença mútua — que se realiza através de gestos mínimos, dispensando o uso da fala. Pela mediação da câmera, instaura-se um efeito de sentido ligado ao duplo, uma espécie de metáfora do espelho, em que cada personagem projeta algo de si no outro.

Nesse processo, o espectador também é interpelado: observa Juvenal, que observa Margô, que por sua vez observa a multidão — metáfora potente que retorna sobre o próprio público, convocando-o a um espelhamento existencial. Há, portanto, um deslocamento sutil que rompe a quarta parede e transforma a cena em um convite à reflexão sobre o ser humano em sua condição essencial. A direção aposta, aqui, numa analogia entre a linguagem cinematográfica e a vida, propondo uma observação sensível do mundo interno de seus personagens — e, por extensão, do espectador.

Essa camada de sentido é reforçada pela escolha musical: os diretores inserem, na última sequência fílmica, a canção “Copo Vazio”, composição e interpretação de Gilberto Gil. A letra — especialmente o trecho “um copo vazio está cheio de ar” — propõe, por meio da metáfora, uma exploração poética da complexidade da condição humana: o amor, a verdade, a dor, a forma como as experiências e emoções moldam a percepção de realidade. O “copo vazio”, nesse contexto, torna-se símbolo da incompletude, do espaço interior ainda por preencher, do desejo por algo que dê sentido à existência.

Segundo o roteiro, a cena 94 marca o desfecho narrativo, com a exibição do cartaz do filme durante os créditos finais, acompanhado pela música na voz de Gil. No entanto, na transposição audiovisual, esse cartaz não aparece. O último plano mostra Juvenal sorrindo brevemente enquanto observa Margô, seguido por um corte abrupto para a tela preta, sobre a qual ecoa o refrão da canção: “É sempre bom lembrar...”. Essa interrupção abrupta atua como suspensão reflexiva, sugerindo ao espectador o reconhecimento do que é vazio em si mesmo — da incompletude, da insatisfação, e da constante busca por preenchimento e autoconhecimento.

Tal desfecho propõe uma leitura existencialista e simbólica, em que o vazio não representa uma ausência absoluta, mas sim uma possibilidade: espaço para o afeto, para a amizade e para a reconstrução subjetiva. No universo fílmico, essa solidão compartilhada ganha sentido por meio do encontro — gesto que se configura como resistência à apatia da multidão e como sinal de que, mesmo em meio à melancolia, permanece a abertura para a transformação. Se, no conto de Poe, a perspectiva é disfórica — já que o personagem enigmático se dilui na multidão —, os diretores optam por uma resolução eufórica, ao sugerirem que um homem e uma mulher da multidão não apenas escapam da solidão, mas também se permitem encontrar.

Com o objetivo de ilustrar graficamente o paradigma de três atos proposto por Syd Field (1995) e de sintetizar os apontamentos analíticos apresentados, elaboramos a seguinte figura como representação da estrutura narrativa do filme *O Homem das Multidões*, de Cao Guimarães e Marcelo Gomes:



Figura 43 - Paradigma baseado na estrutura de três atos de Syd Field do filme *O Homem das Multidões* de Cao Guimarães e Marcelo Gomes. Criação própria.

A análise dos aspectos narrativos, visuais e sonoros de *O Homem das Multidões* evidencia uma construção cinematográfica sensível às formas do silêncio, da solidão e da incompletude. Os gestos mínimos, os fragmentos de tempo e a economia da fala tornam-se estratégias discursivas que revelam um mundo interior atravessado por ausências e afetos contidos. Através da estrutura narrativa em três atos, os diretores articulam um percurso de transformação em segmentos poéticos que instauram deslocamentos subjetivos. Nesse percurso, o sentido emerge da composição entre imagem, som e gesto, instaurando uma linguagem marcada por sua abertura e densidade simbólica. A *mise-en-scène*, o estilo de aspecto em proporção de tela quadrada e a *montagem elíptica* não apenas desenham a plasticidade e o tempo da narrativa, mas também sugerem espaços de escuta e reconhecimento de si. A partir dessa análise da estrutura narrativa e de seus efeitos de sentido, propomos agora um deslocamento do olhar para as questões do sujeito em sua inscrição discursiva no filme, compreendendo como a linguagem opera nos modos de constituição e aparecimento do sujeito na materialidade fílmica.

4.2.2 Um olhar ao sujeito de *O Homem das Multidões*

Retomando os estudos de Suzy Lagazzi (2009), em seu texto *O recorte significante na memória*³³, a autora afirma que o batimento entre estrutura e acontecimento referido a um objeto simbólico, materialmente heterogêneo, requer que a compreensão do funcionamento discursivo seja buscada a partir das estruturas materiais distintas em composição.

Realço o termo composição para distingui-lo de complementaridade. Não temos materialidades que se complementam, mas que se relacionam pela contradição, cada uma fazendo trabalhar a incompletude na outra. Ou seja, a imbricação material se dá pela incompletude constitutiva da linguagem, em suas diferentes formas materiais. Na remissão de uma materialidade à outra, a não-saturação funcionando na interpretação permite que novos sentidos sejam reclamados, num movimento de constante demanda (Lagazzi, 2009, p. 03).

A composição fílmica em *O Homem das Multidões* engendra interpretações a partir da contradição constitutiva entre diferentes materialidades significantes. Seguindo a perspectiva de Lagazzi (2017), compreender a composição material pela contradição significa reconhecer que as distintas materialidades que integram um objeto de análise se articulam no movimento de suas próprias falhas e incompletudes. Cada materialidade significativa se demanda nas demais, constituindo modos de formulação em constante movimento e relação. Para a autora, a materialidade significativa remete tanto à estrutura quanto ao processo de estruturação, funcionando como suporte que possibilita a produção de sentidos pelos sujeitos (Lagazzi, 2017, p. 17). Assim, cabe indagar quais materialidades significantes compõem os materiais de análise e permitem identificar regularidades de funcionamento discursivo.

Nessa perspectiva, consideramos a estruturação dos materiais empregados na análise — em especial a passagem do roteiro para a imagem e a forma como esses materiais materializam discursos — a fim de refletir sobre a relação entre sujeito e enunciado em sua função de significação e, desse modo, compreender a composição fílmica na formulação discursiva da obra.

³³ Estudo apresentado no III SEAD – Seminário de Estudos em Análise do Discurso, UFRGS, Porto Alegre, 2007. Publicado em *O Discurso na Contemporaneidade. Materialidades e Fronteiras*. F. Indursky, M. C. L. Ferreira & S. Mittmann (orgs.) (2009).

No caso do filme, o processo interpretativo se constrói pelo entrelaçamento de olhares, gestos, silêncios, cores e sons, imbricados em diferentes modos de formulação que produzem sua textualidade. O recorte fílmico dos segmentos analisados, evidencia, assim, a imbricação das materialidades significantes em relação ao percurso de identificação entre sujeito e enunciado.

Seguindo a eloquência do olhar na composição fílmica, de uma maneira geral, existe uma predominância na sonorização, que se mostra plana³⁴ em todo filme. Mantido de forma sequencial na maioria das cenas, o som cumpre a função de orientar o olhar do espectador para uma ambientação marcada pela presença de pessoas, pelo trânsito e pelos traços de uma urbanização concreta — compondo não apenas o espaço em que a narrativa se desenrola, mas também o modo de existência dos personagens. Essa funcionalidade sonora se estabelece desde o primeiro quadro do filme, quando gráficos animados em movimento representam o fluxo contínuo da multidão. É nesse instante inicial que encontramos um primeiro indício de significação do sujeito: um único ponto gráfico se destaca para completar a palavra “homem” no título *O Homem das Multidões*, instaurando, já na materialidade visual, uma tensão entre o coletivo e o individual, entre o anonimato da massa e a emergência singular do sujeito.

Esse processo de identificação, projeta uma cadência de sentidos que é marcante, logo na primeira imagem, quando se mostra disforme³⁵. Através do plano fotográfico em sua composição no formato de tela quadrada³⁶, a padronização cinematográfica, em sua composição, centraliza o olhar no espectador e, em alguns casos, produz um intervalar de contemplação pela duração dos planos. Seguindo uma *unidade* ao estilo visual, num reconhecimento padronizado entre planos, enquadramentos, cores, a inventividade dos realizadores permite um jogo narrativo na direção analógica, uma ideia de *subjetividade* como efeito que, em alguns casos,

³⁴ Segundos os compositores do filme, *O Grivo*: Apesar do som da cidade estar presente, optamos por ambientes planos, ou seja, ambientes em que nem um som se destacasse dos demais (Grivo, 2013, p. 17).

³⁵ Segundo o diretor de fotografia, Ivo Lopes Araújo: O desafio em *O Homem das Multidões* era construir um universo de imagens capaz de expressar a subjetividade daquele personagem solitário e silencioso rodeado por uma multidão desfigurada e ruidosa pela qual ele se sente totalmente atraído (Araújo, 2013, p. 16).

³⁶ Segundo um dos diretores do filme, Marcelo Gomes: nesse formato quadrado, no qual cabem poucas pessoas dentro do quadro, você já se sente no meio de muita gente imediatamente. Como a profundidade de campo aumenta, o personagem parece sempre mais solitário (Gomes, 2013, p. 10).

transforma-se em um novo sentido de significado. Como ocorre no primeiro plano (figura 20), que se mostra, inicialmente, de uma maneira abstrata, exercendo essa função de subjetividade no olhar do próprio espectador, orientado através do som, mas com a movimentação da câmera, ressignifica ao olhar do sujeito³⁷. O mesmo acontece no plano sequência do convite para padrinho de casamento (figura 27), quando o olhar da câmera “quebra o eixo” e leva a ação pela subjetividade do personagem Juvenal.

Através de diferentes estratégias estilísticas, os diretores de *O Homem das Multidões* constroem um mesmo efeito de sentido: a imersão na subjetividade dos personagens, em especial Juvenal. Entre essas estratégias, destaca-se a imbricação do som, cuja presença constante nos segmentos da narrativa estabelece uma continuidade sensível entre imagem e escuta. A sonoridade não apenas ambienta, mas direciona o olhar do espectador pela perspectiva do personagem, reforçando sua experiência de mundo. Esse efeito se intensifica também pelo uso do contraponto sonoro, que opera pela contradição. Em diversas cenas centradas em Juvenal, por exemplo, mesmo quando a imagem revela o personagem em estado de solidão — como quando está apoiado na sacada de um edifício, emoldurado por uma arquitetura monumental e silenciosa (figura 22) — a trilha sonora mantém o ruído ambiente da cidade e da multidão, contrastando a ausência de diálogo com a presença sonora coletiva. Esse recurso realça a tensão entre interioridade e exterioridade, silêncio subjetivo e ruído social.

Nesse plano, a imagem, por sua vez, também concorre para a construção discursiva da solidão por meio da paleta cromática. O uso de cores análogas e dessaturadas — predominantemente tons de bege e cinza — compõe uma atmosfera visual opaca, sem vida, que reflete o estado existencial do personagem. No entanto, à medida que a narrativa avança e Juvenal se aproxima de Margô, surgem sutis transformações visuais. Passa-se a notar uma maior presença de contrastes e luminosidade. Na sequência final (figura 37), por exemplo, os personagens são banhados pela luz do sol, e seus corpos se tornam superfícies de jogo entre luz e sombra, ganhando volume, cor e vitalidade. Essa mudança visual sugere um

³⁷ Segundo o ator Paulo André, que interpreta o personagem: É um personagem paradoxal. Um solitário que gosta e sente prazer de estar junto a uma multidão, no meio de pessoas que não conhece, sem ser notado (André, 2013, p. 14).

deslocamento simbólico: da invisibilidade à presença, da apatia à possibilidade de afeto.

O enunciado fílmico, portanto, se completa nessa última sequência, quando os gestos dos personagens revelam uma nova configuração do sujeito. O encontro dos olhares entre Juvenal e Margô, e deles com o espectador, culmina na aparição final da figura que encarna o título do filme: o homem da multidão. É nesse ponto que o discurso fílmico opera a articulação entre linguagem e sujeito.

Essa relação de discurso como efeito do sujeito no enunciado pode ser aprofundada por reflexões através da linguagem na semiótica³⁸, como um auxílio na percepção de sentido³⁹, especialmente quando se considera o filme como texto, ou seja, como uma textualização da linguagem audiovisual. Nesse sentido, é pertinente tomar como base reflexiva o teórico Algirdas Julien Greimas (1979) em *Dicionário de semiótica*, que afirma:

Considerado como enunciado, texto opõe-se a discurso, conforme a substância de expressão - gráfica ou fônica - utilizada para a manifestação do processo linguístico... “... textualização é o conjunto de procedimentos - chamados a se organizarem numa sintaxe textual - que visam à constituição de um contínuo discursivo... o texto, uma vez manifestado, assumirá a forma de uma representação semântica do discurso (Greimas, 1979, p. 460-61).

Segundo a pesquisadora Lucia Teixeira (2009, p. 42), a semiótica, entendida como teoria geral do texto e da significação, dedica-se à investigação dos modos de produção de sentido por meio de uma metodologia que articula dois planos — o de conteúdo e o da expressão — em conjunto com categorias analíticas capazes de, simultaneamente, abranger a totalidade dos textos em suas diferentes materialidades e identificar as estratégias enunciativas específicas de cada produção textual concreta. Em seu artigo *Textos multimodais na aula de português* (2014), a autora aprofunda essa abordagem ao destacar que tal escolha epistemológica permite à

³⁸ Segundo Greimas (1979, p. 409), o termo é empregado em sentido diferente, conforme designe (A) uma grandeza manifestada qualquer, que se propõe conhecer; (B) um objeto de conhecimento, tal qual aparece no decorrer e em seguida à sua descrição; e (C), o conjunto dos meios que tornam possíveis seu conhecimento.

³⁹ O semioticista Greimas (1979, p. 417), aponta duas abordagens ao termo: A primeira que pode ser considerado quer como aquilo que permite as operações de paráfrase ou de transcodificação, como aquilo que fundamenta a atividade humana enquanto intencionalidade. A segunda cita o teórico dinamarquês Louis Hjelmslev que propôs uma definição operatória, identificando sentido como “material” ou “suporte” graças ao qual qualquer semiótica, enquanto “forma”, se acha manifestada.

teoria semiótica abordar tanto os aspectos estruturais internos do texto quanto as relações que se estabelecem entre enunciador e enunciatário. Dessa forma, a semiótica se revela uma ferramenta potente para analisar textos audiovisuais, como *O Homem das Multidões*, na medida em que possibilita compreender os efeitos de sentido construídos por suas materialidades múltiplas — som, imagem, gesto, silêncio — e como essas materialidades convocam o espectador à experiência do enunciado.

O texto, portanto, produto das escolhas de um enunciador e do fazer interpretativo de um enunciatário, compreende uma complexa rede discursiva caracterizada pela escolha de gêneros e tipos textuais, a instauração de estratégias argumentativas e a adoção de determinados modos de interação. Além disso, todo texto faz uso de ferramentas discursivas, para demonstrar formalidade ou informalidade, construir efeitos de aproximação ou de distanciamento, simular objetividade ou subjetividade. Somam-se a tudo isso, ainda, os procedimentos da expressão que, dando forma ao conteúdo, também significam (Teixeira, 2014, p. 318)

No processo de transposição de uma obra literária para o universo cinematográfico, Teixeira (2014) destaca que é fundamental a existência de uma coerência interna, capaz de conferir aos textos unidade e homogeneidade. Essa coerência não se limita à mera adaptação de conteúdos, mas envolve a articulação dos diferentes meios de expressão presentes no filme, de modo que se estabeleça uma relação entre a variedade dos elementos significantes e a totalidade do sentido produzido pela obra. Assim, o filme não apenas traduz o texto literário, mas o recria, integrando múltiplas linguagens — visual, sonora, verbal — em um novo discurso que preserva a coesão e a identidade do enunciado original.

Com o objetivo de construir um instrumental analítico adequado para a leitura de textos que se caracterizam pelas relações entre diferentes linguagens — como é o caso da obra fílmica —, recorre-se ao conceito semiótico de sincretismo, conforme proposto por Greimas (1979):

1. Pode-se considerar o sincretismo como o procedimento (ou seu resultado) que consiste em estabelecer, por superposição, uma relação entre dois (ou vários) termos ou categorias heterogêneas, cobrindo-os com o auxílio de uma grandeza semiótica (ou linguística) que os reúne.
2. Num sentido mais amplo, serão consideradas como sincréticas as semióticas que — como a ópera ou o cinema — acionam várias linguagens de manifestação (Greimas, 1979, p. 426).

Nesse contexto, o sincretismo refere-se à articulação de diversas materialidades significantes em um único texto, permitindo que a narrativa fílmica se constitua como um todo coeso, mesmo a partir da multiplicidade de signos e códigos envolvidos, como vimos. Dessa forma, uma reflexão de análise semiótica torna-se fundamental para compreender como o filme opera essa síntese de linguagens, construindo sentidos que vão além da simples soma de suas partes e promovendo uma experiência estética singular e integrada.

Na produção fílmica, é essencial observar como a linguagem visual e sonora se articula à função actante dos sujeitos, em diálogo com elementos técnicos como movimentos de câmera, paleta de cores, iluminação, cenografia, diálogos, trilha sonora e efeitos sonoros. Esses recursos, ao se integrarem ao plano de expressão, produzem efeitos de sentido em articulação com o plano de conteúdo, oferecendo ao espectador uma experiência estética complexa e multifacetada.

Seguindo os estudos de Lúcia Teixeira (2014), compreendemos que a obra cinematográfica se configura como um texto sincrético, isto é, um texto que resulta da convergência de múltiplas linguagens — visual, sonora, verbal — organizadas de modo a criar uma unidade significativa. Conforme aponta a autora, “serão definidos como sincréticos os textos cujo plano de expressão é caracterizado pela mobilização de múltiplas linguagens engendradas na mesma enunciação” (Teixeira, 2014, p. 320). Essa perspectiva permite analisar como a mobilização articulada desses diferentes sistemas semióticos possibilita a construção de efeitos de unidade e de sentido, tornando o filme apreensível como uma totalidade coesa no plano do conteúdo.

Assim, a análise de textos sincréticos precisa considerar a relação estabelecida entre o plano da expressão e o plano de conteúdo das múltiplas linguagens que os compõem e também os modos de funcionamento específicos de cada linguagem, tais como linearidade vs. concomitância que diferenciam, por exemplo, a linguagem verbal das linguagens visuais. Com efeito, as diferentes linguagens em um texto sincrético estão submetidas à enunciação que as condensa e confere a elas o sentido de unidade (Teixeira, 2014, p. 321-22).

Neste sentido, através de observações analíticas da obra, podemos ver que a integração dos elementos técnicos e das linguagens mobilizadas pelo cinema não apenas traduz o texto literário, mas o reinventa, criando novas formas de expressão e de sentido que só se realizam plenamente no encontro entre o plano de expressão e

o plano de conteúdo, seguindo Teixeira (2014), tal como propõe a teoria do texto sincrético.

Seguindo a perspectiva do sincretismo proposta por Greimas e desenvolvida por Lúcia Teixeira, é possível compreender como o filme articula múltiplas funções actanciais e diferentes linguagens em uma unidade de sentido. Conforme analisado nos capítulos anteriores, a solidão — enquanto tema central — é expressa não apenas pelo roteiro (palavra), mas também pela composição dos enquadramentos (imagem), pelo uso recorrente do silêncio ou de uma trilha sonora minimalista (som), bem como pela paleta de cores dessaturada (cor). Esses elementos, atuando de maneira integrada, contribuem para a construção de um mesmo efeito de sentido: a solidão como experiência subjetiva e compartilhada. Tal efeito só se realiza plenamente pela articulação entre essas linguagens, cuja convergência dá forma à narrativa.

No plano actancial, os personagens assumem diferentes funções ao longo do enredo. No início da narrativa, Juvenal aparece como o sujeito que tenta evitar a solidão por meio de sua presença na multidão. Já Margô é apresentada como a personagem que busca em Juvenal a figura do padrinho para seu casamento. Ambos se beneficiam das respectivas buscas, ora como destinatários, ora como destinadores, numa dinâmica que se manifesta tanto na construção da amizade quanto no reconhecimento de suas solidões particulares. A jornada dos personagens é também auxiliada por elementos adjuvantes — o uniforme, o ambiente de trabalho, o trem, a casa de Juvenal, ou ainda os objetos trocados entre eles, como a luminária, o terno ou o copo. Contudo, esses mesmos personagens podem exercer a função de oponentes entre si: na cena do convite (figura 32), por exemplo, Juvenal recusa o pedido de Margô, ocupando a posição de obstáculo; do mesmo modo, Margô desestabiliza a rotina de Juvenal, posicionando-se como sua antagonista.

Além dessas funções narrativas, os comportamentos dos personagens podem ser lidos sincreticamente, pois mobilizam simultaneamente diferentes formas de expressão. Quando Juvenal está imerso na multidão (figura 25), seu gesto corporal, o olhar vazio, a ausência de fala e a trilha sonora compõem juntos um sujeito marcado pela solidão no coletivo. De maneira similar, Margô (figura 34) expressa introspecção e isolamento por meio de gestos contidos, olhares desviados, silêncios prolongados e uma trilha sonora que acentua sua condição emocional.

Nos momentos de interação entre Juvenal e Margô (figura 42), a montagem alternada — que ora os enquadra juntos, ora separadamente —, somada à iluminação solar que destaca seus rostos e aos silêncios compartilhados, cria um jogo de aproximação e distanciamento simultâneos. Esse movimento revela a complexidade das relações humanas e evidencia as múltiplas posições actanciais assumidas pelos personagens, o que só se torna perceptível pela leitura sincrética dos elementos em cena.

No plano do conteúdo, a solidão que atravessa os personagens também atua como um actante sincrético, podendo ser interpretada ora como objeto de busca, ora como destinador, destinatário, ajudante ou oponente. Nesse sentido, a solidão não se apresenta apenas como tema recorrente, mas como operador semiótico que estrutura os conflitos e as relações entre os personagens. Ela se manifesta nos gestos, nos silêncios, nas escolhas e, sobretudo, nas transformações ao longo da narrativa — intensificando-se em momentos de transição e revelando seu potencial de metamorfose como força dinâmica do enredo.

A abordagem semiótica de Greimas e Teixeira nos permite compreender que o filme, enquanto texto sincrético, não se limita à justaposição de linguagens visuais, sonoras e verbais. Trata-se de uma fusão articulada dessas materialidades sob uma única enunciação, capaz de conferir unidade e densidade à multiplicidade de signos mobilizados. Os recursos técnicos — como enquadramento, montagem, iluminação, trilha sonora e diálogos — são organizados de modo a entrelaçar planos de expressão e de conteúdo, permitindo que o espectador experimente uma totalidade de sentido. Assim, uma análise da montagem, junto da articulação entre as linguagens, revela como o filme constrói sua coerência interna e sua potência expressiva, favorecendo a compreensão da complexidade dos sujeitos e dos actantes que habitam sua tessitura narrativa.

Em *A linguagem cinematográfica*, Marcel Martin (2007) fundamenta teorias sobre os códigos do cinema e de acordo com a montagem cinematográfica, afirma:

A montagem atua em conjunto, por sua totalidade e sua tonalidade: os planos, individualmente, não têm uma função direta e só são percebidos enquanto tais ao nível da significação dramática; enquanto elemento criador dominante psicológica da sequência ou do filme, o plano é submetido a um processo dialético que lhe atribui valor e sentido apenas em relação aos outros planos que o precedem e lhe sucedem (Martin, 2007, p. 161).

Em seus estudos, Martin (2007) enumera tipos de montagem embasando as teorias de precursores do cinema, como Eisenstein⁴⁰, propondo compreender o aspecto técnico propriamente, de forma que promova ao leitor/espectador uma tonalidade de ordem estética e psicológica da narrativa do filme. Ao sentido do olhar que estabelece uma relação significativa entre elementos que desempenham múltiplas função, podemos relacionar que um tipo de montagem que os diretores utilizam para a construção do filme é a montagem ideológica. “Num nível superior, a montagem desempenha um papel intelectual propriamente dito, criando ou evidenciando relações entre acontecimentos, objetos ou personagens” (MARTIN, 2007, p. 152). Seguindo os pensamentos do autor, essa relação pode ser compreendida pensando nos aspectos da ação em cena: tempo, lugar, causa e consequências, por um paralelismo.

É a montagem ideológica propriamente dita; aqui, a aproximação dos planos não se baseia numa relação material explicável direta e cientificamente: a ligação é feita na mente do espectador, podendo, no limite, ser recusada por ele; depende do diretor se fazer suficientemente persuasivo; o paralelismo pode se basear tanto numa analogia quanto num contraste (Martin, 2007, p. 153).

A partir da montagem ideológica, entendida aqui em relação de complementaridade com a perspectiva analogista de Cortázar desenvolvida no item 3.1.1, podemos nos aprofundar nas observações sincréticas de análise dos personagens, revisitando duas sequência do filme: A primeira, corresponde ao *midpoint* da narrativa, em que duas situações se complementam em um único sentido, o conflito interno dos sujeitos. Como função, os elementos imagéticos e sonoros são combinados numa manifestação fluida dessa representação. Na situação A, encontra-se Margô (figura 34), diurnamente na plataforma de embarque: a câmera, posicionada dentro do vagão de trem, não é fixa — ela se movimenta de maneira orgânica, inconstante, reforçando a instabilidade emocional da personagem. O ruído sonoro intensifica essa instabilidade, o grande fluxo de pessoas que entram e saem do vagão,

⁴⁰ Serguei Eisenstein foi um cineasta soviético e um dos mais importantes teóricos e pesquisadores da montagem cinematográfica, participou ativamente da Revolução de 1917 e da consolidação do cinema como meio de expressão artística. Segundo o teórico Martin (2007), afirma Eisenstein que, a montagem “é uma ideia que nasce da colisão de dois planos independentes” (imagem fílmica unitária). Ou ainda: “a montagem é para mim o meio de dar movimento (ou seja, a ideia) a duas imagens estáticas” (Martin, 2007, p. 161).

assim que as portas se abrem, e que, momentaneamente, oculta Margô em exposição no quadro, as pessoas “invadem” o espaço, encobrindo a personagem. Esse gesto fílmico explicita o sentimento de deslocamento e reclusão de Margô, que se mostra desconfortável, insegura, num gesto que evidencia a sua interioridade, principalmente quando se “segura” em sua bolsa e não entra no vagão. Nesse contexto, Margô assume a função actancial de sujeito que busca um lugar de estabilidade, mas é constantemente atravessada por oponentes — aqui representados tanto pela multidão anônima quanto pela própria câmera instável e pela espacialidade opressora do vagão. Na situação B, logo na cena seguinte (figura 35), ocorre uma elipse, é noite, o ruído da cena anterior transpassa para essa imagem onde o foco se desloca para Juvenal, que entra em um ônibus vazio e se senta ao lado do único passageiro presente. Em contraste com a cena anterior, a câmera é estática, a ausência de movimento nas bordas do quadro e o silêncio predominante reforçam o isolamento do personagem. Juvenal assume a função actancial de sujeito que busca evitar a solidão. O paralelismo entre as cenas — câmera “solta” e multidão em Margô versus câmera “fixa” e ausência de pessoas em Juvenal — opera como uma estratégia expressiva que revela o sincretismo da linguagem cinematográfica na construção da solidão como efeito de sentido. A montagem ideológica propicia, nesse ponto, a leitura de que Juvenal ocupe a posição actancial de destinatário da solidão, absorvendo-a em sua relação passiva com o mundo ao redor.

A segunda sequência emblemática é a do sonho (figuras 40 e 41), onde os diretores constroem fragmentos narrativos por meio de imagens abstratas, utilizando a forma da água como símbolo dos estados de transformação dos personagens. Essa água em movimento dilata o tempo fílmico e assume uma função adjuvante ao representar a fluidez da relação entre Juvenal e Margô. Toda a composição sonora — marcada pela musicalidade experimental de *O Grivo* — invade os quadros com texturas sonoras que se entrelaçam à visualidade, produzindo uma ambiência onírica e subjetiva. O cenário é o espaço de trabalho, o trem, os corredores vazios — todos marcados pela causa subjacente da narrativa: a solidão. Essa solidão se torna o destinador que motiva os conflitos dos personagens, principalmente em torno do convite de casamento e das possíveis consequências que ele pode provocar. A sequência se revela um sonho a partir do plano seguinte, no qual Juvenal desperta ao

som das batidas na porta de sua casa — um retorno à realidade que reforça a oposição entre o espaço interno (subjetivo) e o externo (social).

Pensando nas relações sincréticas presentes no filme, é possível destacar diferentes dimensões que contribuem para a construção da atmosfera melancólica:

1. Cromaticamente, a fotografia adota tons análogos, evitando contrastes intensos. Essa paleta dessaturada intensifica o sentimento de vazio, colaborando para a leitura da solidão enquanto estado emocional dominante na vida de Juvenal.
2. Na organização dos espaços, os cenários exibem uma espacialidade minimalista. Juvenal é constantemente centralizado nos enquadramentos, atravessando espaços vazios e multidões indiferentes. Sua figura, destacada entre as linhas arquitetônicas, reforça sua interioridade e condição de estranhamento e ao mesmo tempo pertencimento frente ao mundo que o cerca.
3. Pela plasticidade estética, os quadros usam uma proporção de tela quadrada (1:1), numa escolha deliberada que aprisiona visualmente os personagens, potencializando o sentimento de confinamento emocional.
4. Na forma, o sincretismo entre som e imagem permite que o espectador acesse a subjetividade dos personagens. A narrativa se estrutura a partir de um efeito de paralelismo: tal como Juvenal observa a multidão, o espectador é levado a observar o personagem, num jogo de espelhamento que o posiciona como um coenunciador do sentido.
5. Na materialidade significativa, todas essas linguagens convergem numa montagem ideológica que articula as substâncias do plano de expressão (imagem, som, cor, ritmo) para formar uma unidade de sentido no plano do conteúdo. A solidão, nesse contexto, emerge como um efeito sincrético, cuja coerência só se manifesta pela articulação intersemiótica das linguagens.

O filme, assim, retrata o estado emocional dos personagens por meio de uma estética subjetiva, que se realiza no plano de conteúdo pela tematização da contemporaneidade urbana — seus gestos, silêncios e deslocamentos — e no plano de expressão pela ressignificação da linguagem fílmica em sua dimensão visual e sonora. A forma textual cinematográfica sincretiza significados em múltiplas funções

actanciais, construídas a partir das materialidades expressivas que combinam conteúdo e forma, tendo como eixo central a solidão enquanto unidade temática.

A pluralidade das materialidades significantes — gestos, encontros, silêncios, cores e sons — delinea processos de identificação entre o espectador e o sujeito do enunciado. Tais processos, sempre em movimento, reiteram o caráter intervalar e paradoxal da solidão, que não se fecha num único sentido, mas oscila entre presença e ausência, conexão e afastamento. O espectador, guiado pelos enquadramentos, pelo formato de tela quadrada, pela paleta cromática e pela textura sonora, é conduzido a uma memória coletiva do urbano. Nessa experiência de leitura, reconhece o sujeito enunciator (narrador-diretores e personagens focalizando seus pontos de vista) como sendo *O Homem das Multidões*, metáfora do homem contemporâneo — solitário mesmo quando cercado de outros corpos.

5 CONCLUSÃO

Este estudo propôs uma investigação sobre como a estética cinematográfica pode enriquecer e ampliar a experiência de transposição da literatura para o cinema, oferecendo novas possibilidades narrativas no diálogo entre obras clássicas e contemporâneas. No primeiro capítulo, analisamos as aproximações possíveis entre essas duas linguagens por meio das articulações teóricas de Randal Johnson (1982) e da concepção de articulação dupla proposta por Gianfranco Bettetini (1973). Consideramos ainda as contribuições de Christian Metz (1972), que entende a imagem cinematográfica como portadora de uma expressividade intencional, desde que situada num contexto discursivo específico. Assim, a imagem adquire sentido não apenas como representação, mas como gesto estético do cineasta, instaurando camadas de significação que vão além da simples narrativa.

Escolhemos o cineasta Cao Guimarães por sua capacidade singular de transitar entre o campo da arte contemporânea e o cinema, explorando as porosidades entre essas linguagens. Sua obra se caracteriza por uma variedade de suportes e meios expressivos que revelam um pensamento estético permeável, sensível às especificidades de cada linguagem e ao modo como elas se entrelaçam. Investigamos a gênese da trilogia da solidão e os modos de realização de seus filmes, tanto a partir dos próprios relatos do artista em entrevistas, quanto por meio de estudos críticos como os de Cássia Hosni (2016) e Consuelo Lins (2019).

A obra de Guimarães nos convida a enxergar o mundo por outra perspectiva — mais silenciosa, mais atenta, mais poética. Sua atenção ao detalhe, à repetição cotidiana e ao banal revela uma poética do ínfimo, em que o tempo se torna elemento central da experiência estética. O tempo não apenas organiza a percepção das imagens, mas estrutura a própria possibilidade de sentir: é preciso tempo para ver, tempo para ouvir, tempo para estar com a obra. Esse tempo suspenso, dilatado, torna-se a matéria-prima de sua poética.

No exercício do projeto artístico da trilogia da solidão, Guimarães mergulha na metáfora do lago, frequentemente citada em suas entrevistas, como símbolo de profundidade e de alteridade da experiência. É nesse contexto que surge a parceria com o cineasta Marcelo Gomes na realização de *O Homem das Multidões*. O filme nasce da colaboração entre dois olhares, que juntos constroem uma obra escrita e

fílmica marcada pela sensibilidade e pela abertura ao sentido. A proposta não é conduzir o espectador por uma narrativa clara e objetiva, mas sim provocar percepções que se formam a partir da escuta e da observação, convocando-o a atravessar a superfície das imagens e tocar o que há de mais sutil na natureza humana.

No interesse de compreender a transposição da obra literária para o cinema, iniciamos a análise pela investigação da matriz textual que inspirou o projeto cinematográfico. A partir do próprio Edgar Allan Poe (1981) e de leituras críticas como as de Baudelaire (2003), buscamos traçar um panorama de suas afinidades literárias, com o intuito de identificar ressonâncias entre seu estilo clássico e a sensibilidade contemporânea. Elegemos para análise o conto *O Homem da Multidão* (1840), explorando seus sentidos narrativos a partir dos códigos de leitura propostos por Roland Barthes (1992). A estratégia narrativa de Poe consiste em estreitar a relação entre leitor e narrador, colocando o sujeito da enunciação em posição de testemunha e intérprete da modernidade em movimento. A figura do *flâneur* emerge como representação daquele que foge a si mesmo no emaranhado da vida urbana, reconhecendo na solidão um traço constitutivo da condição humana. Essa aproximação é potencializada pela escolha da narração em primeira pessoa, que conduz o leitor por um labirinto de observações, culminando na constatação de que o ser enigmático que tanto fascina o narrador se recusa a ser decifrado. É um cidadão do mundo cuja forma de lidar com a solidão é dissolver-se no anonimato da multidão.

No Capítulo 2, discutimos a transposição como uma operação estética que vai além da simples transferência de conteúdo, compreendendo-a como um processo de recriação e transcrição, à luz das ideias sobre tradução de Haroldo de Campos (2006). Para o autor, a tradução não se limita à conversão do significado da mensagem, mas implica uma atenção rigorosa à materialidade do signo, exigindo um engajamento crítico do tradutor com a obra original. Walter Benjamin (2018), por sua vez, entende a tradução como forma que ecoa a intenção latente no texto de partida. A partir dessas concepções, abordamos a adaptação como escrita de roteiro cinematográfico, com base nos paradigmas estruturais propostos por Howard e Mabley (2002), McKee (2006) e Field (1995), que pensam o roteiro dentro de uma estrutura tridimensional articulada em três atos. Para a análise da adaptação de *O Homem da Multidões*, adotamos o modelo de Field como referencial metodológico, o que nos permitiu

compreender como os roteiristas traduzem a narrativa literária para uma linguagem fílmica que rompe com certas convenções formais da construção narrativa.

Field propõe que, em geral, um roteiro segue uma proporcionalidade entre número de páginas e duração em minutos. No entanto, o roteiro de *O Homem das Multidões* não segue essa equivalência com exatidão: com 37 páginas, estrutura-se em três atos e desenvolve duas linhas narrativas simultâneas. Observamos que a linha principal consiste na própria realização do filme, ou seja, o processo de transposição torna-se ele mesmo objeto da narrativa. No Ato I, há uma proposta estética de cunho documental: o próprio diretor Cao Guimarães aparece como sujeito enunciador, com narração em voz off, explicitando o desejo e os desafios de realizar o filme — trata-se de um discurso metalinguístico sobre o fazer cinematográfico. No Ato II, ocorre uma transição marcante: a estética assume um registro ficcional, dando lugar ao personagem Juvenal. Margô, por sua vez, introduz um novo eixo dramático que compõe uma segunda linha de enredo, enquanto a primeira permanece latente. A estrutura narrativa progride até alcançar o momento de crise, segundo o paradigma de Field. Neste ponto, a voz *off* do diretor retorna, desta vez inserida na ficção, reforçando a linha documental como fio condutor da obra. Essa concepção é reiterada no desfecho do Ato III, na cena 94, quando vemos o cartaz do filme sendo exibido em um cinema — um gesto que marca simbolicamente a autoreflexividade da obra. Para visualizar graficamente essa estrutura, elaboramos um paradigma específico com base no modelo de Field, adaptado às singularidades da narrativa analisada.

No Capítulo 3, aprofundamos a análise do sentido fílmico a partir de sua forma e estilo, utilizando a semiótica discursiva como método de interpretação. Nosso objetivo foi compreender como o filme se constrói como tradução visual da obra, investigando os sentidos produzidos na experiência estética do espectador. Inicialmente, partimos de Bordwell (2013), que propõe uma abordagem formalista baseada no reconhecimento de sistemas relacionais entre os elementos do filme como um todo. Associamos essa perspectiva à noção de transcrição em Haroldo de Campos (2015), compreendendo o filme como tradução do roteiro, uma operação que não apenas adapta, mas reinventa os signos em outra linguagem. A partir disso, buscamos identificar, na materialidade técnica da obra, padrões estilísticos que emergem por meio de relações de função, similaridade, diferença e variação. Essa leitura nos permite compreender a narrativa como resultado direto das decisões

formais dos diretores, sobretudo a escolha por centralizar o filme na linha de enredo ficcional — uma decisão tomada durante a montagem. Assim, examinamos os sentidos propostos pela obra a partir da relação entre sujeito e enunciado, com apoio em Orlandi (1996) e Lagazzi (2017), além de Greimas (1979) e Teixeira (2014), que refletem sobre o sincretismo semiótico no cinema — uma linguagem que conjuga conteúdo e forma, articulando múltiplas funções actanciais em torno de uma unidade temática: a solidão.

Nossa análise evidencia que a tradução imagética do roteiro não reproduz de forma linear sua estrutura narrativa, mas promove uma reconfiguração das cenas em termos de ordem e construção discursiva. Apesar dessa reorganização, o filme preserva sua unidade interna por meio de repetições, variações e simetrias, que estabelecem relações funcionais entre os elementos. Enquanto, na adaptação do conto para o roteiro, os diretores propõem uma estrutura em “teia da vida”, nos termos de Bordwell (2013), articulando duas linhas narrativas — uma documental e outra ficcional —, na passagem do roteiro para o filme opta-se por concentrar a narrativa na dimensão ficcional. Nesse ponto, o método de Field (1995) nos auxilia a propor uma leitura da obra em três atos, mas não se trata de uma estrutura linear ou de fácil reconhecimento: a inventividade estética dos diretores é que transforma a obra em algo único, reinventado, capaz de deslocar a narrativa para além das convenções clássicas.

Entre os aspectos inovadores, destacam-se o uso do formato de tela quadrado e a sonorização plana e minimalista, concebida por O Grivo, que introduzem uma dimensão subjetiva ao ponto de vista do sujeito, ampliando a experiência do espectador. Esse efeito remete à estratégia narrativa de Poe em *O Homem da Multidão*, ao permitir que o leitor compartilhe a perspectiva do narrador/observador. De modo análogo, Cao Guimarães e Marcelo Gomes alcançam resultado singular ao empregar uma montagem ideológica — no sentido proposto por Martin (2007) — que articula recursos estilísticos (cor, plano, gesto, música, som) aos conflitos existenciais das personagens, evocando uma reflexão sensorial sobre a vida, o tempo e o espaço a partir das imagens.

Nesse sentido, trata-se de um projeto de tradução poética da existência, conduzido por um processo criativo que se organiza numa direção analógica, elaborando formas narrativas por fragmentos, ideias em permanente transformação

que se recusam ao lugar-comum. O filme, assim, não se limita a uma adaptação, mas a uma invenção em movimento, que redefine a experiência do espectador em poéticas camadas visuais e sonoras. Esse gesto criativo encontra eco na própria fala do diretor, que evidencia a concepção de sua prática estética:

A maioria dos seres humanos tem a tendência de se acomodar no lugar-comum ditado pelos diversos sistemas de poder. E uma coisa que me entedia profundamente é o lugar-comum. Meu trabalho está muito pautado em uma observação permanente de situações, personagens e atitudes que se distanciam deste lugar-comum. E note que este distanciar não é um movimento racional, pensado, programado, mas fruto de uma situação de necessidade. Meus heróis são trágicos, não necessariamente românticos⁴¹ (Guimarães, 2006, p.01).

Compreendemos, portanto, que o processo de tradução é, antes de tudo, uma forma — e, como forma criativa, realiza-se plenamente na linguagem estética do cinema. Sob essa perspectiva, a transposição literária para o audiovisual não apenas preserva sentidos, mas também os enriquece e ressignifica, instaurando uma nova experiência para a obra original. No caso de *O Homem das Multidões*, o projeto fílmico não se limita a reproduzir a narrativa literária, mas propõe novas possibilidades de leitura ao cruzar a tradição da literatura clássica com a experimentação do cinema contemporâneo. Um primeiro ponto de reflexão emerge da própria estrutura do roteiro, em que os roteiristas delineiam duas linhas narrativas — uma documental e outra ficcional. A resposta dos cineastas a essa proposta, porém, não se resume à correspondência direta: trata-se de uma operação inventiva e subversiva, na medida em que transformam o roteiro em dispositivo metalinguístico, fazendo do próprio processo de realização fílmica uma forma de tradução. Essa subversão, ao deslocar a expectativa de fidelidade, evidencia que a criação cinematográfica se constrói no tensionamento entre herança literária e invenção poética.

Na linha documental, a escolha de utilizar a voz do diretor como narração em *off* confere a ele o papel de personagem principal. Esse recurso técnico estabelece uma correspondência com o narrador-observador do conto de Poe, recuperando o efeito da narração em primeira pessoa — uma subjetividade que transita entre literatura e cinema. Já a linha ficcional, assumida como eixo secundário no roteiro,

⁴¹ Cao Guimarães em entrevista publicada no catálogo da 27a Bienal de São Paulo: Como Viver Junto em outubro de 2006, arquivada no site do artista. Disponível em: <<https://www.caoguimaraes.com/wordpress/wp-content/uploads/2012/12/catalogo-27a-bienal-de-sao-paulo-como-viver-junto-outubro-2006.pdf>>. Acesso em 13 de abril de 2024.

apresenta uma figura que dialoga diretamente com o arquétipo do *flâneur*, representado por Juvenal. Os autores reconhecem a operação da transcrição e a reafirmam ao incluir, no próprio roteiro, menções explícitas à obra literária de origem. Trata-se de um gesto que simultaneamente reverencia e reinventa a literatura, operando uma transformação que é, ao mesmo tempo, fidelidade e subversão criativa.

A segunda inflexão do projeto poético se manifesta no momento da realização do filme: na montagem, opta-se por abandonar a linha documental e assumir integralmente a ficção como eixo principal. Esse gesto — que desconstrói para reconstruir — revela a potência do cinema como linguagem de transcrição. A estética da obra, tanto em sua forma quanto em seu estilo, recompõe o efeito de subjetividade já presente na literatura e no roteiro (que passa a ocupar uma instância de metalinguagem), agora mediado pelas escolhas cinematográficas: o formato de tela quadrado, o uso do som plano, as cores e a composição visual, todos articulados à subjetividade do sujeito enunciante. O sentido, assim, não é imposto, mas emerge da interpretação do espectador, no encontro sensível com a obra.

Nesse processo criativo de tradução, o próprio tradutor — os diretores — também se transforma. Como afirma Cao Guimarães: “Não é o cineasta que faz o filme, mas o filme que faz o cineasta. Ao fazer um filme, algo está nos fazendo e algo está se fazendo para além de nosso fazer. O filme se faz e com ele me faço” (Guimarães, 2007, p. 01).

Espera-se, assim, que esta tese possa contribuir para o campo em expansão dos estudos sobre transposição literária e cinematográfica, iluminando as complexas operações de tradução entre linguagens artísticas e aprofundando o entendimento sobre essa interseção rica e transformadora entre literatura e cinema. Para além do debate teórico, este estudo também busca oferecer um valor educacional: um exercício de compreensão de como se realiza criativamente o processo de transposição — da literatura ao roteiro, e do roteiro ao filme, em imagem e som. Ao propor essa reflexão, pretende-se não apenas consolidar uma ponte entre teoria e prática, mas também fomentar novas abordagens didáticas que auxiliem estudantes, pesquisadores, artistas e entusiastas de ambas as áreas. A relevância desta análise, portanto, está em ampliar a compreensão sobre o modo como a literatura pode se reinventar no cinema e como o cinema, por sua vez, pode expandir a literatura,

constituindo um campo fértil para futuros estudos que se debrucem sobre as interações entre as duas linguagens.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **A poética clássica**. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2014.

ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. São Paulo: Ática, 2006.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Texto e Gráfica, 2004.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2015.

BARTHES, Roland. **S/Z**. São Paulo: Edições 70, 1992.

BARTHES, Roland et al. **Análise estrutural da narrativa**. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

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

BAUDELAIRE, Charles. **O pintor da vida moderna: poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

BAZIN, André. O realismo cinematográfico e a escola italiana da libertação. In: BAZIN, André. **O cinema: ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. **Linguagem, tradução, literatura (filosofia, teoria e crítica)**. Tradução de João Barrento. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

BLUESTONE, George. *Novels into Films*. Berkley: University of California, 1973.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: uma introdução**. Campinas: Unicamp, 2013.

CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

CAMPOS, Haroldo de. **Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2011. (Cadernos Viva Voz).

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CAMPOS, Haroldo de. **Tradutor e traduzido**. Organização de Andréia Guerini, Simone Homem de Mello e Walter Costa. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2019.

CAMPOS, Haroldo de. **Transcrição**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; GOMES, Paulo Emilio Salles. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2019.

CHION, Michel. **A Audiovisão: som e imagem em movimento**. Lisboa: Texto e Gráfica, 2011.

CHION, Michel. *Film, a Sound Art*. New York: Columbia University Press, 2009.

CHION, Michel. *La voz en el cine*. Madrid: Signo e Imagen, 2004.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CORTÁZAR, Julio. **Bestiário**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

CORTÁZAR, Julio. **Obra crítica 1**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

CORTÁZAR, Julio. **Obra crítica 2**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

FIELD, Syd. **Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega Universidade, [197-?].

GENETTE, Gérard. **Figuras III**. Tradução de Ana Alencar. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas e sinais**. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

GLISSANT, Édouard. **Poética da relação: poética III**. Tradução de Marcela Vieira e Eduardo Jorge de Oliveira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Cultrix, 1979.

GUIMARÃES, Cao. **Cao, livro do artista**. São Paulo: Cosacnaify/Associação para o Patronato Contemporâneo, 2015.

GUIMARÃES, Cao; GOMES, Marcelo. **O Homem das Multidões: Roteiro oficial**. Belo Horizonte: Cao Guimarães, 2012.

HOSNI, Cássia T. **Inventário da obra audiovisual de Cao Guimarães**. São Paulo: Alameda, 2016.

HOWARD, David; MABLEY, Edward. **Teoria e prática do roteiro: um guia para escritores de cinema e televisão**. 3. ed. Tradução de Beth Vieira. São Paulo: Globo, 2002.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. 8. ed. Tradução de Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2001.

JOHNSON, Randal. **Literatura e cinema – Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo**. Tradução de Aparecida de Godoy Johnson. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982.

LAGAZZI, Suzana. O recorte significativo na memória. In: INDURSKY, Freda; FERREIRA, Maria C. L.; MITTMANN, Solange (org.). **O discurso na contemporaneidade: materialidades e fronteiras**. São Carlos: Claraluz, 2009. p. 67-78.

LAGE, Celina Figueiredo; WENCESLAU, Leandro Ricardo. “Trajetos do sujeito na composição fílmica”. In: FLORES, Giovana et al. (org.). **Análise de Discurso em Rede: Cultura e Mídia – volume 3**. Campinas: Pontes, 2017. p. 23-39.

LINS, Consuelo. **Cao Guimarães: arte documentário ficção**. Rio de Janeiro: Viveiro de Castro, 2019.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2007.

MCKEE, Robert. **Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro**. Curitiba: Arte e Letra, 2006.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

METZ, Christian. **Linguagem e cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

ORLANDI, Eni P. **Discurso e leitura**. São Paulo: Cortez, 2008.

ORLANDI, Eni P. **Interpretação, autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico**. Petrópolis: Vozes, 1996.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. Tradução de Eni P. Orlandi. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

PELLEGRINI, Tânia et al. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac: Instituto Itaú Cultural, 2003.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica e Literatura**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

POE, Edgar Allan. **Ficção completa, poesia e ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981.

POE, Edgar Allan. **Medo clássico: volume 2**. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2018.

RICHARDSON, Robert. *Literature and Film*. Berkeley: University of California Press, 1969.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TEIXEIRA, Lucia; OLIVEIRA, Ana Claudia de. **Linguagens na comunicação: desenvolvimentos de semiótica sincrética**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.

VILAÇO, Fabiana de Lacerda. **A figuração da experiência histórica em Edgar Allan Poe**. Coordenação de Mayumi Ilari, Daniel Ferraz. São Paulo: Pimenta Cultural, 2023.

XAVIER, Ismail. **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: GRAAL, 2003.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

CASSADEI, Eliza Bachega. As diferentes noções de código narrativo na obra de Roland Barthes: as translações de sentido em um conceito. *Estudos Semióticos*, São Paulo, Brasil, v. 8, n. 1, p. 66–79, 2012. Disponível em: <https://revistas.usp.br/esse/article/view/49366>. Acesso em: 5 maio 2024.

DAGHLIAN, Carlos. A recepção de Poe na Literatura Brasileira. *Fragmentos*, Florianópolis, v. 1, n. 17, p. 7-14, jul./dez. 1999. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/viewFile/6370/5927>. Acesso em: 9 abr. 2025.

FERREIRA, Marina Mapurunga de Miranda. **Culinária sonora: uma análise da construção sonora d'O Grivo em cinco “micro-dramas da forma” de Cao Guimarães**. 2014. 139 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, Niterói, 2014.

GUZZI, Cristiane Passafaro. *Por uma imagem da literatura: a poética do escancaramento do diretor Luiz Fernando Carvalho*. 2015. 360 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) — Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara, 2015.

LAGE, Celina Figueiredo; WENCESLAU, Leandro Ricardo. As ideias que surgem no embate da realidade: entrevista sobre os processos criativos de Cao Guimarães. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, v. 12, n. 25, mai.-ago. 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.32965>.

TEIXEIRA, Lucia; FARIA, Karla; SOUZA, Silvia Maria de. Textos multimodais na aula de português: metodologia de leitura. *Revista Desenredo*, v. 10, n. 2, 18 dez. 2014.

Documentos Eletrônicos (Sites, Entrevistas, etc.)

CAO Guimarães. Belo Horizonte: Estúdio Cao Guimarães, 2020. Disponível em: <http://www.caoquimaraes.com/>. Acesso em: 10 dez. 2020.

CAO Guimarães. **Documentário e subjetividade: uma rua de mão dupla**. Itaú Cultural, 2007. Disponível em: <https://www.caoquimaraes.com/wordpress/wp-content/uploads/2012/12/documentario-e-subjetividade.pdf>. Acesso em: 13 abr. 2024.

CAO Guimarães. **Não conseguir ficar sozinho é a maior solidão**. Entrevista concedida a UOL diversão e arte. 2006. Disponível em: <https://www.caoquimaraes.com/wordpress/wp-content/uploads/2012/12/uol-diversao-e-arte-agosto-de-2006.pdf>. Acesso em: 13 abr. 2024.

DARDOT, Marilá; GUIMARÃES, Cao. **Correspondências**. [2007?]. Disponível em: http://www.mariladardot.com/new_site/public/biblio/2007entrevista_bomb_pt. Acesso em: 13 abr. 2024.

GRIVO, O. **O Grivo: depoimento**. [maio 2013a]. Workshop realizado durante a exposição, *Ver é uma Fábulas*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Z_SC2lianA. Acesso em: 13 fev. 2025.

GRIVO, O. **O Grivo: depoimento**. [fev. 2013b]. Entrevistadora: Maria Clara Matos. Depoimento concedido para a exposição, *Ver é uma Fábulas*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DFjxhowtPQI>. Acesso em: 13 fev. 2025.

GUIMARÃES, Cao. **Breve nota sobre o eremita**. 2012. Disponível em: <https://www.caoguimaraes.com/wordpress/wp-content/uploads/2012/12/breve-nota-sobre-o-eremita.pdf>. Acesso em: 16 maio 2024.

GUIMARÃES, Cao. **Cao Guimarães: depoimento**. [ago. 2005a]. Entrevista concedida a Revista de Cinema. Disponível em: <https://www.caoguimaraes.com/wordpress/wp-content/uploads/2012/12/revista-de-cinema-agosto-2005.pdf>. Acesso em: 3 fev. 2025.

GUIMARÃES, Cao. **Cao Guimarães: depoimento**. [set. 2014]. Exposição Galeria Nara Roesler. Disponível em: <http://www.ogrivo.com/cao-guimaraes/>. Acesso em: 14 fev. 2025.

GUIMARÃES, Cao et al. Entrevista realizada por Marcelo Miranda. In: **Press Kit do filme O Homem das Multidões**, 2013. Disponível em: <https://www.caoguimaraes.com/clipping/>. Acesso em: 13 abr. 2024.

KUBRICK, Stanley. **2001: Uma Odisseia no Espaço**. EUA: MGM, 1968. 1 filme (141 min).

FILMOGRAFIA DE LONGAS-METRAGENS DE CAO GUIMARÃES

A ALMA DO OSSO. Direção: Cao Guimarães. Brasil: Cinco em Ponto, 2004. 1 filme (74 min), DVD, cor, Dolby digital 5.1/2.0.

ACIDENTE. Direção: Cao Guimarães e Pablo Lobato. Brasil: Cinco em Ponto, 2006. 1 filme (72 min), DV, 35 mm, cor, stereo.

AMIZADE. Direção: Cao Guimarães. Brasil: 88 Arte, 2023. 1 filme (85 min).

ANDARILHO. Direção: Cao Guimarães. Brasil: Cinco em Ponto, 2006. 1 filme (80 min), 35 mm, cor, Dolby digital.

ELVIRA LORELAY ALMA DE DRAGÓN. Direção: Cao Guimarães e Florencia Martinez. Brasil: Studio Cao Guimarães, 2012. 1 filme (61 min), HDSLR, cor, stereo.

ESPERA. Direção: Cao Guimarães. Brasil: 88 art cinema, 2018. 1 filme (76 min).

EX ISTO. Direção: Cao Guimarães. Brasil, 2010. 1 filme (86 min), HDV, cor, stereo.

O FIM DO SEM FIM. Direção: Beto Magalhães, Cao Guimarães e Lucas Bambozzi. Brasil: Diphusa, Bananeira Filmes, Cinco em Ponto, 2001. 1 filme (92 min), DVD, 35 mm, cor, Dolby digital 2.0.

O HOMEM DAS MULTIDÕES. Direção: Cao Guimarães e Marcelo Gomes. Brasil, 2013. 1 filme (95 min), DCP, cor, Dolby digital 5.1.

OTTO. Direção: Cao Guimarães. Brasil, 2012. 1 filme (71 min), DV, cor, stereo.

RUA DE MÃO DUPLA. Direção: Cao Guimarães. Brasil, 2002. 1 filme (75 min), DV, cor, stereo.

SANTINO. Direção: Cao Guimarães. Brasil, 2023. 1 filme (88 min).