



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA - UEFS
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E
DIVERSIDADE CULTURAL – PPGLDC



A NARRATIVA FÍLMICA EM CENA: LINGUAGENS, SIMULACRO
E FRAGMENTARISMO EM *O HOMEM QUE COPIAVA*.

MANOELA FALCÓN SILVEIRA

FEIRA DE SANTANA
2008

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Ficha Catalográfica – Biblioteca Central Julieta Carteado

Silveira, Manoela Falcón

S589m A narrativa fílmica em cena: linguagens, simulacro e fragmentarismo em O homem que copiava / Manoela Falcón Silveira. – Feira de Santana, 2008.
137f.

Orientador: Cláudio Cledson Novaes

Dissertação (Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural) – Universidade Estadual de Feira de Santana.

1.Literatura. 2.Cinema. 3. Narrativa. 4.Fragmentarismo.I. Novaes, Cláudio Cledson. II. Universidade Estadual de Feira de Santana. III. Título.



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA - UEFS
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E
DIVERSIDADE CULTURAL – PPGLDC



A NARRATIVA FÍLMICA EM CENA: LINGUAGENS, SIMULACRO
E FRAGMENTARISMO EM *O HOMEM QUE COPIAVA*.

MANOELA FALCÓN SILVEIRA

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO APRESENTADA AO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E DIVERSIDADE CULTURAL DA UEFS, TENDO COMO ORIENTADOR O PROFESSOR DOUTOR CLÁUDIO CLEDSON NOVAES, COMO REQUISITO PARCIAL PARA A OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM LITERATURA.

FEIRA DE SANTANA, 29 DE FEVEREIRO DE 2008.



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA - UEFS
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E
DIVERSIDADE CULTURAL – PPGLDC



A NARRATIVA FÍLMICA EM CENA: LINGUAGENS, SIMULACRO
E FRAGMENTARISMO EM *O HOMEM QUE COPIAVA*.

MANOELA FALCÓN SILVEIRA

DISSERTAÇÃO SUBMETIDA AO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
LITERATURA E DIVERSIDADE CULTURAL, AVALIADA E APROVADA POR

PROFESSOR DOUTOR CLÁUDIO CLEDSON NOVAES (ORIENTADOR)

PROFESSORA DOUTORA ÂNGELA FREIRE PRYTHON (MEMBRO)

PROFESSOR ROBERTO HENRIQUE SEIDEL (MEMBRO)

EM 29/02/2008

FEIRA DE SANTANA, FEVEREIRO/2008

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Cláudio Cledson Novaes, por ter acreditado desde o início neste trabalho, orientando-o com atenção e generosidade.

Aos amigos do NUES – Núcleo de Estudos da Subalternidade, pelas discussões e estudos que acabaram contribuindo no desenvolvimento da pesquisa.

Aos professores e colegas do Mestrado em Literatura e diversidade cultural, pelas reflexões compartilhadas. Em especial aos professores Jorge Araújo, Elvya, Rubens, Gislene, Cláudio e Roberto Seidel pelo interesse demonstrado em relação ao trabalho de pesquisa desenvolvido; e aos colegas Leandro, Vigna, Carla e Rosana pelo companheirismo e atenção. A Carol e Valquíria, da turma de 2005; Denílson, Laikui, Joabson e Maurício, da turma de 2007, pela amizade compartilhada.

Aos alunos da disciplina Literatura Brasileira V - UEFS, pelas reflexões sobre literatura e cinema compartilhadas durante as aulas.

Ao mestre Osmar Moreira, amigo incentivador e orientador da IC. Os orientadores são para sempre!

À coordenação do PPGLDC, representada pelo Prof. Francisco Lima, pelo empenho e disponibilidade em atender, sempre que possível, às solicitações feitas pela turma.

Às secretárias do programa, Lúcia, Gislene e Lindinalva, pela atenção que sempre me dispensaram.

À família Lago/Menezes, em especial a Rita, Rildo e Maurício, pela acolhida em Feira de Santana.

Aos meus pais e irmãos, pelo carinho e atenção, em especial a Nara Falcón, por ter interrompido suas férias para me ajudar no trabalho com a formatação e inserção das imagens no texto.

A todos os amigos que me apoiaram.

A Cristiane Sodré, pelo trabalho de revisão do texto.

Ao Adroaldo, pela ajuda com a tradução do resumo da dissertação

Ao meu filho Bruno, pela paciência, compreensão e amor.

Ao Luiz Antonio, pela valiosa ajuda na digitação do trabalho, pela paciência nos momentos de instabilidade emocional, enfim, por tudo. Sem a sua compreensão, ajuda e companheirismo o caminho teria sido bem mais difícil.

À CAPES, pelo apoio financeiro.

RESUMO

Neste trabalho, o diálogo entre a literatura e o cinema é estudado a partir da análise de algumas técnicas de criação, em particular o recorte e a colagem, que ao serem utilizadas pelas narrativas literárias e cinematográficas, produzem formas de intersecção entre as duas linguagens. A pesquisa desenvolvida procurou analisar como as imagens da narrativa cinematográfica em *O Homem que Copiava* (2003), do diretor Jorge Furtado, investe na utilização dessas técnicas de criação e mantém o diálogo com a literatura a partir das citações de romances, poemas e evocações de outras linguagens artísticas na narrativa fílmica. Na perspectiva de um estudo ético-estético, pretendeu-se refletir sobre o contexto sócio-cultural de produção da obra cinematográfica *O Homem que Copiava*, para que pudéssemos averiguar como vem sendo estabelecida a relação entre a sua estrutura narrativa fragmentária e a do sujeito fragmentado representado por ela. A metodologia utilizada está pautada numa pesquisa bibliográfica baseada fundamentalmente em estudos teórico-literários desenvolvidos por Antoine Compagnon, que ao desenvolver uma teoria 'original' da citação mostra como o trabalho de toda citação implica no processo de identificação da pluralidade de sentidos que ela engendra; da crítica materialista de Fredric Jameson; da crítica cultural de Nestor Garcia Canclini, aplicadas aos objetos culturais na contemporaneidade, e da teoria cinematográfica desenvolvida por Ismail Xavier, Robert Stam, Christian Metz, Sergei Eisenstein, Pasoline, entre outros referenciais teóricos significativos à garantia de uma base teórico-metodológica frente à transdisciplinaridade da pesquisa. Espera-se, por fim, que possamos contribuir tanto para a ampliação dos estudos intersemióticos desenvolvidos sobre aspectos formais, pertencentes às narrativas literárias e cinematográficas, quanto à projeção do reconhecimento, cada vez maior, da produção cinematográfica brasileira enquanto corpus relevante à análise da atual sociedade (em contato com os objetos culturais em transformação) e das suas práticas e representações no atual contexto social brasileiro.

Palavras-chave: Fragmentarismo, identidade, narrativa, literatura, cinema.

ABSTRACT

In this work, the dialogue between the literature and the movies is studied starting from the analysis of some creation techniques, in matter the cutting and the collage, that to be used by the literary and cinematographic narratives, they produce intersection forms between the two languages. The developed research tried to analyze as the images of the cinematographic narrative in *The man who copied* (2003), by Jorge Furtado as the director, it invests in the use of those creation techniques and it maintains the dialogue with the literature starting from the citations of novels, poems and evocations of other artistic languages in the film narrative. In the perspective of an ethical-aesthetic study, it was intended to contemplate on the social-cultural context of production of the cinematographic work *The man who copied*, so that we could discover how the relationship has been established between its fragmentary narrative structure and the one of the fragmented subject acted by it. The used methodology is ruled in a bibliographical research based fundamentally on theoretical-literary studies developed by Antoine Compagnon, that shows as the work of all citation when developing an “original” theory of the citation implicates in the process of identification of the plurality of senses that its engenders; Fredric Jameson’s materialistic critic; Nestor Garcia Canclini’s cultural critic, applied to the cultural objects in the modern time, and of the cinematographic theory developed by Ismail Xavier, Robert Stam, Cristhian Metz, Sergei Eisenstein, Pasoline, among other significant theoretical references to the warranty of a base theoretical-methodological front to the transdisciplinarity of the research. It is waited, finally, that can contribute so much for the enlargement of the studies intersemiotics developed on formal aspects, belonging to the literary and cinematographic narratives, as for the recognition, every time larger, in the Brazilian cinematographic production while relevant corpus to the analysis of the current society (in contact with the cultural objects in transformation) and of their practices and representations in the current Brazilian social context.

Keywords: Fragmentarism, identity, narrative, movies.

SUMÁRIO

| | |
|---|------------|
| CONSIDERAÇÕES INICIAIS | 09 |
| 1 NARRATIVA E IDENTIDADE FRAGMENTÁRIA EM <i>O HOMEM QUE COPIAVA</i> | 14 |
| 1.1 ASPECTOS DO FRAGMENTARISMO NA NARRATIVA FÍLMICA..... | 19 |
| 1.2 A CULTURA DO ZAPPING E A EXPERIÊNCIA FRAGMENTÁRIA DO SUJEITO CONTEMPORÂNEO..... | 30 |
| 2 AS CITAÇÕES EM MOVIMENTO: PROJEÇÕES DA NARRATIVA CINEMATOGRÁFICA | 43 |
| 2.1 VISÕES DE UM VOYER: ASPECTOS DO CINEMA DE POESIA | 55 |
| 2.2 FULGURAÇÕES POÉTICAS EM O HOMEM QUE COPIAVA | 63 |
| 2.3 A NARRATIVA POÉTICA: CENAS DE UM DIÁLOGO ENTRE A LITERATURA E O CINEMA..... | 73 |
| 3 O HOMEM QUE COPIAVA E SUA “MOSTRAGEM” DESVIANTE..... | 85 |
| 3.1 FOTOCOPIANDO TEXTOS, REPRODUZINDO A VIDA | 96 |
| 3.2 A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA DO PRESENTE HISTÓRICO | 101 |
| 3.3 A CENA E O INTERDISCURSO: OS NOMES, OS SENTIDOS E AS COISAS..... | 108 |
| 3.4 TRAMAS INTERTEXTUAIS: “A VIDA E OS MODOS DE USAR”. | 112 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 123 |
| REFERÊNCIAS | 126 |
| ANEXOS | 136 |

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Os diálogos implícitos, as citações, as “transcrições” realizadas a partir da utilização dos textos literários nunca deixaram de cruzar o espaço das relações entre a literatura e o cinema. O estudo da confluência entre esses dois campos, privilegiado neste trabalho, volta-se para a análise da utilização da montagem guiada pela expressividade, pelo “jogo de detalhes justapostos” que fornecem ao cinema “um laconismo máximo para a representação visual de conceitos abstratos” (EISENSTEIN, 1929, p. 163). A plasticidade das imagens produzidas pelo processo criativo de justaposição-combinação de fragmentos visuais, como sugere o cineasta Eisenstein, ao associar esse processo criativo ao ideograma chinês e às formas poéticas da poesia japonesa, fornece-nos os primeiros subsídios para analisarmos a presença dos traços poéticos na narrativa fílmica de *O Homem que Copiava* (2003), do diretor e roteirista Jorge Furtado.

Em *O Homem que Copiava*, os traços poéticos também são mantidos pelo caráter híbrido das linguagens articuladas no decorrer da narrativa fílmica. A hibridização das linguagens oriundas das histórias em quadrinhos, das animações ou dos textos publicitários, assim como a utilização do pastiche e das citações das obras literárias, sugerem uma irônica crítica pós-moderna refletida pelo caráter intertextual apresentado na narrativa fílmica. Essa hibridização aquece a discussão da relação crítica dessas narrativas com o “mundo” do discurso, sem que deixemos de apontar para a condição de produção da obra, assim como para a significação que elas assumem no atual sistema cultural.

O cinema, parafraseando Walter Benjamin (2006), enquanto última fantasmagoria da modernidade, mais do que uma revolução técnica, tem apresentado novas formas de pender a razão e a emoção, possibilitando a atividade da análise crítica do sujeito (por meio da intervenção política), numa sociedade capitalista em que a imagem tornou-se a essência do mercado capitalista.

No primeiro capítulo da dissertação, apontamos os caminhos traçados pelo questionamento da concepção da imagem enquanto mercadoria alienante, ao operar o deslocamento da noção de experiência do sujeito contemporâneo em contato com os objetos culturais imagéticos.

Mapeando o conceito de fragmentarismo associado à condição da formação identitária do sujeito pós-moderno, problematizaremos como a sintaxe articulada pelo sujeito esquizóide

ou fragmentado tem desestabilizado a narrativa periodizante representada pelos interesses do mercado global, quando as expressões culturais participantes do nosso presente histórico interligam o cultural ao econômico. Na seqüência, manteremos um diálogo com a crítica realizada por Fredric Jameson em relação aos atuais aspectos desempenhados pela cultura no período de transição da experiência do capitalismo tardio vivida pelo sujeito, assim como as considerações de Félix Guattari quando afirma a possibilidade da emergência dos processos criativos utilizados pelas expressões artísticas (cinema, televisão, etc.) para a reversão da lógica de que as imagens produzidas servirão apenas como suporte para os agenciamentos capitalistas. Um exemplo da fuga destes agenciamentos pode ser percebido através da estética assumida pela narrativa fílmica em *O Homem que Copiava*, a exemplo da representação da cultura do *zapping*, apresentada pelo protagonista do filme em determinadas cenas em que a retórica fragmentária admite um outro tipo de relação resultante do contato do sujeito com as imagens.

A estrutura fragmentária da narrativa fílmica será ampliada no segundo capítulo, quando avaliaremos os sentidos que as citações literárias presentes no filme *O Homem que Copiava* assumem no contexto da produção cultural contemporânea. Partindo do conceito de citação em que Compagnon (1996) atribui à noção de apropriação, problematizaremos como sua utilização torna-se uma prática fundamental para a diversidade das práticas culturais na literatura e no cinema. Na análise das citações do filme em questão, podemos verificar a presença da citação no processo intenso de reescrita, exercitado no filme através do processo repetitivo do recorte e da colagem. Estes, associados às referências de uma cultura pop norte-americana, podem representar os índices dos processos inter-culturais e globalizadores aos quais estamos todos submetidos. O contato dos espectadores com os objetos culturais vindos de diversas localidades globais marca a ruptura sofrida pelo processo de formação identitária do sujeito, que passa a ser constituído de forma fragmentada, coincidindo com o próprio traço estrutural dos processos globalizadores. A presença das citações no filme coloca em movimento a possibilidade da ativação do sentido e da ressignificação do discurso engendrado pela cultura dominante.

Analisaremos também as formas discursivas encontradas no desenvolvimento do diálogo tenso estabelecido entre o campo literário e cinematográfico, através de algumas cenas do filme *O Homem que Copiava* que, se deslocando dos limites da adaptação literária, mantém a ligação com a literatura a partir das citações de poemas e evocações de outras linguagens artísticas para compor a sua narrativa fílmica. Nesse sentido, a análise se deterá na abordagem

das técnicas utilizadas na composição dessa narrativa, na qual estará em evidência a discussão do conceito de monólogo interior presente em *O Homem que Copiava*, avaliada a partir da diferença entre o monólogo literário e o monólogo cinematográfico proposto por Eisenstein, assim como a implicação deles para a constituição de um *cinema de poesia* (PASOLINI, 1981).

No terceiro capítulo discutiremos os processos de identificação utilizados pelas técnicas que investem numa estética narrativa fragmentária e que atestam o descentramento dos sujeitos e das identidades representadas por ela. A identificação dos espectadores com a estética utilizada também é característica das produções fílmicas comerciais que buscam ser inseridas no mercado cultural.

Voltado para os aspectos que englobam o cotidiano da nossa sociedade de consumo, o filme *O homem que copiava* conta a história de André (Lázaro Ramos), um jovem de vinte anos de idade que trabalha como operador de copiadora, e que alimenta uma paixão secreta por Sílvia (Leandra Leal) e mora com a mãe num modesto apartamento localizado no bairro do quarto distrito, na cidade de Porto Alegre. Nas horas vagas, André gosta de desenhar. Cria diversas histórias em quadrinhos, chegando a enviar algumas para revistas do gênero, na tentativa de conseguir assinar algum contrato, mas as editoras nunca respondem.

André trabalha ao lado de Marinês (Luana Piovani), garota fútil que passa a maior parte do tempo se deslumbrando com revistas sobre “pessoas famosas” e sonhando com um homem rico que mude radicalmente a sua vida. Marinês namora um alemão que vive na Holanda, mas termina se envolvendo com Cardoso (Pedro Cardoso), um grande amigo que para ela tinha apenas dois grandes defeitos: ser pobre e fumante. Sílvia mora próximo ao edifício de André, a paixão que nutre por ela é produto do voyeurismo praticado pelo protagonista, em cenas que aludem diretamente ao filme *Janela Indiscreta*, de Alfred Hitchcock. Ela mora com o pai, (figura a qual nega durante todo o filme) e trabalha como balconista numa loja de artigos femininos.

Desde a primeira seqüência, vemos encenado na tela o paradoxo instaurado entre a exclusão e a vontade de consumo. A cena de abertura do filme acontece no interior de um supermercado, mais especificamente diante da caixa registradora, e os planos enfocam a necessidade versus a possibilidade de compra do protagonista. Esta seqüência, filmada em um dos lugares mais apropriados para se pensar o investimento da produção subjetiva do sistema capitalista no imaginário do consumidor, mostra como esse investimento age, transformando a vontade e o poder de compra na “promessa do ideal de liberdade”.

Beatriz Sarlo (1997), em seu livro *Cenas da Vida Pós-Moderna: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina*, faz uma análise da relação entre o mercado e a promessa do ideal de liberdade, ressaltando os efeitos gerados pelo processo de exclusão promovido na sua contra-face. Sarlo mostra como esses processos acontecem: “(...) assim como o racismo se desnuda na entrada de algumas discotecas, cujos porteiros são especialistas em diferenciações sociais, o mercado escolhe aqueles que estarão em condições de, no seu interior, fazer suas escolhas” (SARLO, 1997, p. 41).

Um outro aspecto abordado neste capítulo refere-se ao caráter interdiscursivo possibilitado pela utilização da linguagem verbal e não-verbal, no qual a interpretação do discurso, a inscrição não-verbal através da projeção da imagem colaboram para proclamar a atividade interdiscursiva, atentando para as diferenças dessa atividade produzida pela literatura e pelo cinema. A leitura do filme, enquanto um texto formado pelos cruzamentos e intersecções com outros textos, outras linguagens e expressões artísticas, garante o caráter interdiscursivo considerado na “decodificação” da narrativa fílmica e das relações transtextuais sugeridas por Genette, como a hipertextualidade presente no filme através do *hipotexto A vida: modo de usar*, do escritor francês Georges Perec e o *hipertexto* em questão.

A escolha do hipotexto de Perec (1991) foi realizada pela aproximação entre as regras de composição da narrativa literária do romance *A vida: modo de usar* com a narrativa fílmica do diretor Jorge Furtado. Os cruzamentos das histórias dentro do romance, a composição da narrativa associada à configuração dos jogos de armar, articulados quando o escritor ou cineasta constrói a narrativa, garantindo os espaços de rasuras que elas engendram, permitem ao leitor/espectador o preenchimento desses espaços através do reconhecimento de determinados códigos que compõem a lógica da narrativa apresentada no texto final. Este livro é considerado pela crítica como o mais importante das obras do autor, como afirma Ítalo Calvino (1990):

Creio que este livro, publicado em Paris em 1978, quatro anos antes da morte prematura do autor, aos 46 anos seja o último verdadeiro acontecimento na história do romance. E isto por vários motivos: o incomensurável do projeto nada obstante realizado; a novidade do estilo literário; o compendio de uma tradição narrativa e a suma enciclopédica de saberes que dão forma a uma imagem do mundo; o sentido do hoje que é igualmente feito com acumulações do passado e com a vertigem do vácuo; a contínua simultaneidade de ironia e angústia; em suma, a maneira pela qual a busca de um projeto estrutural e o imponderável na poesia se tornam uma só coisa (CALVINO, 1990, p. 135).

Georges Perec e Ítalo Calvino faziam parte do *OuLipo (OUvvoir de Littérature POtentielle)*, grupo de literatura experimental formado por escritores e matemáticos que, tendo como mestre Raymond Queneau, procuravam estabelecer regras para a efetivação de suas produções literárias. Só em 1965 Georges Perec consegue publicar seu primeiro romance, *As Coisas*, que recebeu o prêmio mais importante na França para autores estreados, transformando-se em sucesso de vendas. Segundo Cláudia Amigo Pino (2004), este livro, “desde o final dos anos sessenta até hoje, é leitura obrigatória nas escolas francesas” (2004, p. 56). As obras de Perec, pouco conhecidas no Brasil, mas que retratam através da experimentação com a linguagem, da descontinuidade e da utilização de regras matemáticas a possibilidade de relativização da forma como vem sendo organizada a sociedade de consumo, podem ter seus estudos ampliados para além dos horizontes franceses, à medida que refletem sobre as condições e subjetividades tão atuais experimentadas pelo sujeito. Os diálogos entre *A vida: modo de usar* e *O Homem que Copiava* realizados aqui, debruçam-se sobre os aspectos estruturais da composição da narrativa, mas não deixam de estabelecer uma certa relação com as semelhanças sócio-culturais descritas pela narrativa literária e fílmica que se encontram marcadas pela própria descrição dos personagens que têm suas identidades orientadas pela condição de apropriação dos bens materiais simbólicos na sociedade de consumo em que as obras são contextualizadas.

1 NARRATIVA E IDENTIDADE FRAGMENTÁRIA EM *O HOMEM QUE COPIAVA*

O desenvolvimento do discurso cinematográfico tem apresentado a importância operatória do cinema para o sujeito contemporâneo ao identificarmos que grande parte da produção fílmica tem servido como *flash* na memória dos espectadores. Como se formassem espectros, a película tem feito os olhos verem o que eles não viam, agindo no mundo “imaginário” de forma cirúrgica.

A busca por um cinema que refletisse sobre os problemas experimentados pelo sujeito sempre foi um dos objetivos perseguidos pelos cineastas que viam na produção fílmica a possibilidade de intervenção política do sujeito diante do mundo. Para atender a essa preocupação, diversos cineasta recorreram às produções literárias na tentativa de aproximação e utilização dos aspectos narrativos e das temáticas literárias na realização da obra fílmica. Com o desenvolvimento das narrativas cinematográficas, as aproximações entre literatura e cinema ganharam um acesso de mão dupla, garantindo a importância do papel do romancista e do cineasta, que de acordo com as palavras de Buñuel, ao retomar as palavras de Engels, afirma que

O romancista terá cumprido honrosamente sua tarefa quando, mediante um retrato fiel das relações sociais autênticas, houver destruído a representação convencional da natureza dessas relações, abalado o otimismo do mundo burguês e obrigado o leitor a questionar a permanência da ordem vigente, mesmo que não nos indique diretamente uma solução, mesmo que não tome partido ostensivamente. (ENGELS apud XAVIER, 1983, p. 337).

Ao retomar as palavras de Engels e propor a troca do termo romancista pelo de realizador cinematográfico, Buñuel mostra-nos como a sua luta pelo desenvolvimento do discurso cinematográfico implicava não apenas no cinema dedicado exclusivamente à expressão do fantástico e do misterioso, mas, sobretudo, àquele que trata dos problemas fundamentais relacionados à sociedade moderna, do cinema, que traz a relação do sujeito com a própria vida.

Um aspecto significativo levantado por Buñuel (apud, XAVIER, p. 337), observado na transcrição da conferência *Cinema: Instrumento de poesia*, é a forma como este diretor atribui, com a mesma intensidade, a importância do papel do cineasta e do romancista,

investindo na desconstrução de uma hierarquia que costumava privilegiar uma forma narrativa em detrimento da outra. Situação, muitas vezes, resultante da comparação ideológica burguesa que constantemente investia na relação espectador/leitor instaurando uma espécie de atributo valorativo à experiência estética promovida pelo contato com o texto escrito - o romance - e sua adaptação para a tela.

Como afirma Eneida Leal Cunha, ao prefaciá-lo livro *Olhares roubados: cinema literatura e nacionalidade*, de Marinize Prates de Oliveira, se durante muito tempo as transposições de obras literárias para o cinema carregaram o peso da condenação produzida pelo preconceito de uma hiper-valorização da cultura letrada e da arte canônica que garantiam à literatura o lugar de destaque na cultura ocidental,

atualmente, através dos estudos comprometidos com a reavaliação da transposição de linguagens, com a tradução intersemiótica, com a discussão sobre os contextos da arte cinematográfica e da literária (a relação com o mercado, a veiculação, a legitimação e a recepção), podemos visualizar outras cenas para o diálogo entre a literatura e o cinema, "para além do valor" hierárquico atribuído à "fidelidade" das adaptações. (OLIVEIRA, 2004)

Nesse cenário teórico e crítico, inserimos a discussão sobre o diálogo produzido pelas citações literárias na narrativa fílmica de *O homem que copiava*, do diretor e roteirista Jorge Furtado, na qual as referências ou alusões à literatura aparecem na forma oral, visual e escrita (leitura do soneto shakespeariano), planos que focalizam capas ou páginas de livros, citações diretas de romances como *A vida, modo de usar*, de Georges Perec; *A noite de São Lourenço*, de Paolo e Vittorio Taviani; *Hamlet*, do diretor Laurence Oliver; *O impulso duplicador*, de Daniel Boorstin; *O homem de La Mancha*, de Arthur Hiller; *Viagem à roda do meu quarto*, de Xavier de Maistre; *Revista Dundum* e texto livremente adaptado da *Carta ao meu pai*, de Franz Kafka, além de outras referências cinematográficas e literárias usadas de forma direta para a construção do protagonista André (Lázaro Ramos).¹

¹ Em entrevista concedida a Maria do Rosário Caetano, O Estado de São Paulo, São Paulo, 5 out. 2001; Jorge Furtado afirma que duas referências diretas percebidas na construção do protagonista do filme, André (Lázaro Ramos), dirigem-se ao Holdan Caulfield, o garoto perturbado de *O apanhador no campo de centeio*, de J. D. Salinger e ao Billy Pilgrim, de *Matadouro nº 5*, de Kurt Vonnegut Jr.



Sequência 1: As referências literárias no filme.

Pelo viés do olhar comparativo desconstrutor, interessa-nos observar como as estratégias narrativas assumidas no filme e em algumas obras literárias que foram citadas nele, conseguem problematizar o fragmentarismo exposto pelo sujeito contemporâneo na ficção, narrando a relação que este sujeito estabelece consigo mesmo e com o “outro”.

O conceito de “fragmentarismo”, desenvolvido neste trabalho, associa-se às discussões mantidas pelo processo de formação identitária experimentado constantemente pelo sujeito pós-moderno, um sujeito que pertence a uma sociedade organizada por uma nova forma de capitalismo e que vê desestabilizada a política clássica de classes para mergulhar no espaço movediço das “políticas de identidades”. Políticas que assumem os formatos organizados pelo caráter descentrado e pluralista em que se encontra fundamentada a noção de pós-modernismo.

Referimo-nos à concepção de pós-modernismo e de pós-modernidade mais voltadas para as questões culturais do que filosóficas, dialogando com Terry Eagleton, quando afirma que:

Pós-modernismo refere-se em geral a uma forma de cultura contemporânea, enquanto pós-modernidade a um período histórico específico. Pós-modernidade é uma linha de pensamento que questiona as noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade, a ideia de progresso ou emancipação universal, os sistemas únicos, as grandes narrativas ou os fundamentos definitivos de explicação. [...] Pós-modernismo é um estilo de cultura que reflete um pouco essa mudança memorável por meio de uma arte superficial, descentrada, infundada, auto-reflexiva, divertida, caudatária, eclética e pluralista, que obscurece as fronteiras entre a cultura “elitista” e a cultura “popular”, bem como a arte e a experiência cotidiana. (EAGLETON, 1998, p.7).

Como também nos sugere Homi Bhabha, “o termo “pós” não significa a cronologia linear ou os antagonismos (anti-modernismo), mas aponta para o além, enquanto lugar possível de transformação do presente”, nesse sentido, para apreendermos o sentido do pós, e conseqüentemente trabalharmos com ele, devemos considerar as múltiplas vertentes do moderno, de uma modernidade que não é oposta à pós-modernidade, mas que é utilizada para pensar o mundo contemporâneo.(BHABHA, 1998, p.242)

Embora não tenhamos a intenção de descrever os caminhos traçados pelo conceito de pós-modernismo, buscamos verificar como "o incansável reexame e o diagnóstico da funcionalidade política e ideológica deste conceito, assim como o papel que ele repentinamente passou a representar hoje em nossas resoluções imaginárias, sobre as nossas reais contradições" (JAMESON, 2006, p. 69-70), servem para pensarmos as formas como nos relacionamos com os modos de produção, e com os bens culturais na atualidade.

Na análise dos modos de produção cultural produzidos pela imagem, utilizaremos alguns conceitos utilizados pelo teórico Frederic Jameson, por acreditar na relevância dos estudos desenvolvidos pelo crítico marxista, sobretudo em relação às análises da produção cultural contemporânea e suas implicações políticas e sociais no pós-modernismo. Em particular, verificaremos como o crítico observa a influência das imagens produzidas, principalmente, pelo cinema contemporâneo, sem deixarmos de pontuar que mesmo tendo realizado nos últimos anos uma revisão (de suas próprias produções) voltada para algumas interpretações em relação aos aspectos culturais que envolvem o "espaço pós-moderno", ainda é possível flagrar o ressentimento e o olhar elitista que este crítico destina às *Transformações da imagem na pós-modernidade*.

O prefixo "pós", parafraseando Bhabha (1998, p.297), pode nos remeter tanto ao contexto cultural globalizado proposto por Jameson quanto à noção do sujeito psicologizado lacaniano, coincidindo com a posterioridade Freudiana na qual nem o passado é morto, nem o presente é ausência do passado. Seria uma espécie de “entre-lugar” para deslocar aquilo que foi recalçado no passado, como um lampejo, quebrando as relações de causa e efeito, assim como o desejo e a vontade de linearidade. Se o tempo já não é mais o tempo presente, o sujeito e suas narrativas também já dizem de uma atemporalidade, de uma formação identitária produzida pelos processos de fragmentação experimentados em contato com a cultura contemporânea.

Para analisarmos as questões implícitas ao fragmentarismo do sujeito contemporâneo, representado pelo protagonista do filme *O Homem que Copiava*, realizaremos uma discussão

sobre a teoria cultural fundamentada no contexto globalizado indicado por Fredric Jameson (1984), Linda Hutcheon (1991) e Stuart Hall (2003), considerando a leitura do teórico Homi Bhabha (1998), na qual chama atenção para a importância do redirecionamento da dialética materialista realizado por Fredric Jameson nas últimas décadas.

Bhabha considera que Jameson, ao redirecionar o movimento da dialética materialista marxista, começa a nomear a sintaxe social da condição pós-moderna, uma sintaxe articulada pelo sujeito esquizóide ou fragmentado, que “desestabiliza a narrativa periodizante das transformações globais do capital” (BHABHA, 1998, p. 23).

Neste sentido, não vemos como separar o sujeito pós-moderno do seu contexto histórico, das experiências e relações sócio-culturais vividas por ele, nem como afirmar categoricamente que o sujeito pós-moderno “é”. Se analisarmos o próprio caráter paradoxal do contexto social proporcionado pelo sistema capitalista globalizado, podemos verificar que ao produzir artefatos culturais investindo num processo de alienação do indivíduo, o próprio sistema pode ser surpreendido por uma reversão dos resultados esperados pela economia política do neoliberalismo. O indivíduo, em contato com o objeto cultural, pode produzir outras significações, pode reverter o caráter alienante do objeto para pensar uma forma de escapar dos aprisionamentos culturais impostos pela sociedade capitalista.

As expressões culturais que participam do nosso presente histórico interligam o cultural ao econômico. Como aponta Fredric Jameson (2006, p. 81), ao utilizar o termo pós-modernismo “para nomear um ‘modo de produção’, no qual a produção cultural tem um lugar funcional específico, cuja sintomatologia é, sobretudo, derivada da cultura”, percebemos que a relativização do período em que vivemos, esse período de estágio, de transição, da experiência do contato do capitalismo tardio e das relações culturais que assumimos na contemporaneidade, num certo sentido, é também um produto pensado pelo pós-modernismo, pelo viés do contexto estético, pela produção de um devir estético geralmente projetado através da arte expressa pelos meios de produção capitalista, como o cinema.

De acordo com Jameson (2006), a arte expressa pelo capitalismo tardio promove a inversão da lógica cultural na qual a cultura deixa de ser a superestrutura para ser a infraestrutura, a base para a formação subjetiva dos trabalhadores, dos sujeitos econômicos e sociais inseridos no atual quadro do capitalismo global.

Inseridas na atual sociedade de consumo, as expressões culturais, sejam elas pertencentes ao domínio literário ou cinematográfico, dependem do bom funcionamento de uma lógica cultural, não para negar os efeitos do capital, mas para poder reverter este

“culturalismo” em arma de resistência. No entanto, RESISTIR A não significa se OPOR A, a arte pós-moderna tem conseguido afirmar-se de forma idêntica à cultura do capital, para depois, de forma deliberada, atacar os princípios de valor desta ordem e sentido investidos pela cultura capitalista.

Na análise da narrativa fílmica de *O homem que copiava*, vemos o resultado da produção de um cinema considerado comercial, mas podemos verificar como a utilização de uma matéria-prima que fala da realidade social e da nossa experiência cotidiana, transforma-se em conteúdo político, ao permitir ao público identificar-se através das contradições formais no filme, ou muitas vezes, pela própria incompreensão destas, ao possibilitar o questionamento das imagens e a reflexão sobre o que o espectador vê representado na tela.

1.1 Aspectos do fragmentarismo na narrativa fílmica

A estruturação da narrativa fragmentada no filme não reproduz o “retrato fiel das relações sociais autênticas”, como sugere Engels, pois o contexto de suas produções reivindica o deslocamento das concepções de verdade, originalidade, autenticidade, para afirmar a potencialidade do múltiplo, e da cópia enquanto simulacro de qualquer experiência “real”, levando o leitor/espectador a questionar a verdade da ordem vigente, chamada de realidade.

Em *O Homem que Copiava*, a primeira cena projetada desenvolve-se num supermercado, atendendo aos padrões de montagem da narrativa clássica, reproduzindo a lógica do olhar em que os planos e as personagens parecem fluir de acordo com a necessidade narrativa, fornecendo ao espectador uma visão privilegiada da narrativa e do universo diegético. Mas a quebra dessa estrutura é realizada numa seqüência de cenas que inverte a noção da temporalidade cronológica da narrativa, o movimento entre as ações e os cortes rápidos das cenas em que o protagonista André surge queimando cédulas de cinquenta reais, o que representa o início de uma narrativa que se desenvolverá de forma fragmentária.



Sequência 2: Queimando cédulas de cinquenta reais.

A estrutura fragmentária promovida pela narrativa fílmica permite que o espectador visualize os estados emocionais e as ações experimentadas pelas personagens, buscando a recriação de suas emoções ou pensamentos em imagens marcadas pela subjetividade; o agir da personagem transforma-se para o espectador na metáfora do seu mundo interior projetado na tela.

Num prólogo que dura cerca de 30 minutos, André (voz-off) demonstra como vem sendo (in)formado por uma cultura totalmente fragmentada. Trabalhando como operador de fotocopiadora, passa os dias lendo poucas linhas de cada livro, revista ou material escolar que copia.

A projeção dessa narrativa na tela, o enquadramento das imagens copiadas em primeiro plano, possibilita a análise do texto construído por uma abordagem de diversos aspectos que mapeiam hoje a formação da identidade do sujeito exposto aos conflitos culturais existentes na cultura contemporânea. Na narrativa fílmica, há toda uma construção estética fundamentada em aspectos baseados na noção de reconhecimento por parte do espectador. Mas o fato da técnica cinematográfica investir nas estratégias de reconhecimento do espectador através das imagens projetadas na tela, não repercute na produção de um cinema nostálgico, como veremos ser colocado por Jameson a seguir, pelo contrário, afirma uma estratégia de resistência utilizada pelo texto cinematográfico, para se contrapor à sua própria condição de representante do materialismo cultural engendrado pelo poder midiático e pela revolução industrial.

Douglas Kellner (2001), numa discussão sobre as relações de poder, dominação, resistência e luta promovida pela atual produção midiática, afirma que:

A produção da mídia está, portanto, intimamente imbricada em relações de poder e serve para reproduzir os interesses das forças sociais poderosas, promovendo a dominação ou dando aos indivíduos força para a resistência e a luta. Mas o materialismo cultural também focaliza os efeitos materiais da cultura da mídia, insistindo em que suas imagens, espetáculos, discursos e signos exercem efeitos materiais sobre o público. Para o materialismo cultural, os textos da mídia seduzem, fascinam, comovem, posicionam e influenciam seu público. A cultura da mídia tem efeitos materiais e eficácia, e um dos objetivos dos estudos culturais é analisar de que modo determinados textos e tipos de cultura da mídia afetam o público, que espécie de efeito real os produtos da cultura da mídia exercem, e que espécie de potenciais efeitos contra-hegemônicos e que possibilidades de resistência e luta também se encontram nas obras da cultura da mídia. (KELLNER, 2001, p. 64).

Frederic Jameson, no artigo *Reificação e utopia na cultura de massa* também analisa os aspectos ideológicos trazidos por alguns filmes comerciais norte-americanos, que embora invistam no despertar de uma “falsa consciência” por parte do público, é capaz de produzir a ativação de esperanças e fantasias da coletividade:

[...] a hipótese é que as obras de cultura de massa não podem ser ideológicas sem serem, em certo ponto e ao mesmo tempo, implícita ou explicitamente utópicas: não podem manipular a menos que ofereçam um grão genuíno de conteúdo, como paga ao público prestes a ser tão manipulado [...].

Precisamos, assim, de um método capaz de fazer justiça simultaneamente às funções ideológicas e às utópicas ou transcendentais da cultura de massa. É o mínimo necessário, como pode testemunhar a supressão de algum desses termos: Já comentamos a esterilidade do antigo tipo de análise ideológica, o qual, ignorando os componentes utópicos da cultura de massa, culmina na denúncia vazia da função manipulatória e do estado degradado daquela. Mas parece igualmente óbvio que o extremo complementar – um método que celebraria os impulsos utópicos, na ausência de qualquer conceito ou menção da vocação utópica da cultura de massa – simplesmente reproduz as ladainhas da crítica de mitos, na sua forma mais acadêmica e esteticizante, e priva esses textos de seu conteúdo semântico, ao mesmo tempo que lhes subtrai sua situação social e histórica concreta. (1995, p. 30).

O posicionamento adotado por Kellner retoma alguns aspectos problematizados por Jameson (1995) em *As marcas do visível*, mas ao analisar algumas obras produzidas pelo cinema contemporâneo, no artigo intitulado *Transformações da imagem na pós-modernidade* (JAMESON, 2001, P. 95-142), vemos que Fredric Jameson exerce uma crítica às imagens produzidas pela cultura de massa que se choca completamente com o posicionamento crítico

adotado na análise do filme *O Poderoso Chefão*, desenvolvida no artigo *Reificação e utopia na cultura de massa* (JAMESON, 1995, p. 9-35), assim como na maioria dos artigos desenvolvidos em *As marcas do visível*. Nesse artigo, Jameson afirma que as duas partes de *O Poderoso Chefão* recapitulam a tradição do gênero dos filmes de gângsters ao reinventar o “mito” da Máfia, associando o texto cinematográfico ao fio utópico expressado pela configuração da antiga família patriarcal. Segundo o autor, no filme *O Poderoso Chefão*, a narrativa desenvolvida desempenha a função ideológica do deslocamento estratégico gerado pelo sistema capitalista norte-americano, no qual as atividades associadas aos grandes negócios foram substituídas pelo crime:

[...] Com efeito, quando refletimos sobre uma conspiração organizada contra o público, que atinge cada esquina de nossas vidas cotidianas e estruturas políticas, para exercer uma nefasta violência ecocida e genocida, a mando de tomadores de decisão distantes e em nome de um conceito abstrato de lucro – com certeza, não é na máfia e sim nos negócios americanos que estamos pensando, no capitalismo americano em sua forma corporativa mais sistematizada e computadorizada e “multifuncional”. (1995, p. 32).

Jameson destaca como as duas partes do filme “O poderoso chefão” refletem politicamente sobre o contexto das classes sociais e econômicas norte-americanos da época. Ele defende a tese de que:

[...] toda obra de arte contemporânea – seja da alta cultura e do modernismo, ou da cultura de massa e comercial – contém como impulso subjacente, embora na forma inconsciente amiúde distorcida e recalçada, nosso imaginário mais profundo sobre natureza da vida social, tanto no modo como a vivemos agora como naquele que – sentimos em nosso íntimo – deveria ser. Em meio a uma sociedade privatizada e psicologizada, obcecada pelas mercadorias e bombardeadas pelos *slogans* ideológicos dos grandes negócios, trata-se de reacender algum sentido do inerradicável impulso na direção da coletividade, que pode ser detectado, não importa quão vaga e debilmente, nas mais degradadas obras da cultura de massa, tão certo como nos clássicos do modernismo. Eis a indispensável pré-condição de qualquer intervenção marxista significativa na cultura contemporânea. (JAMESON, 1995, p. 35).

Em Transformações da imagem na pós-modernidade, após tecer algumas considerações sobre o retorno, na pós-modernidade, para uma teoria estética típica do modernismo, um retorno ao estético promovido particularmente pela cultura da imagem e sua enorme difusão por

toda sociedade, Jameson pontua que essa teoria, assim como já havia sido considerada debilitada no modernismo, continuaria mal equipada para lidar com a dimensão estética da pós-modernidade. Ele avalia as conseqüências visuais desse “retorno estético” para a produção das imagens no cinema contemporâneo, analisando primeiramente as obras de três cineastas; do inglês Derek Jarman (*Caravaggio*, 1986), do africano Souleymane Cissé (*Yeelem / The Light*, 1987) e do mexicano Paul Leduc (*Frida*, 1984 / *Latino Bar*, 1990), antes de problematizar a recente produção fílmica da alta cultura européia.

Justifica que esta escolha não parte de questões voltadas para influências individuais, mas pela forma de mediação que esses cineastas encontraram para fugir e, ao mesmo tempo, se opor a um sistema americano de produção de filmes para exportações, através de uma cultura internacional de festivais de cinema.

Segundo ele, em *Caravaggio* (1986), de Derek Jarman, o caráter representativo do conteúdo e das formas por meio das estratégias pictóricas, em que forma e conteúdo buscam a imitação de um quadro preexistente, confirma “[...] as qualidades de simulacro da imagem cinematográfica ao utilizar uma imagem aleatória para reconstruir o “mundo real” do qual a imagem é apenas uma simulação visual” (JAMESON, 2001, p. 130).

A sucessão dessas imagens, de forma estática, findando uma espécie de seqüência, ações como mero pretexto para as imagens, inscreve-se no filme como um tipo de monotonia que se afasta da história narrada pelo enredo clássico e transforma este enredo em alegoria. Outro aspecto para o qual ele chama atenção neste filme é a presença dos anacronismos mágico-realistas: o barulho de um trem ao vermos projetado na tela a cama dos amantes, ou ao vermos membros da corte vestidos em seda fina tirar a calculadora de bolso e efetuar contas. Para Jameson, essas são:

[...] as tecnologias de uma concepção expandida das mídias, abrangendo o transporte e a comunicação, cristalizados densamente e então projetados no passado pictórico sob a forma de dispositivos mecânicos diversos, objetos reveladores que são os sintomas de um complexo de impulsos mais complexos agindo aqui, sinalizando as relações entre a estética e a tecnologia no pós-moderno e dando a ver os laços dialéticos entre essa concepção do belo e a estrutura tecnológica do alto capitalismo (JAMESON, 2001, p. 131-132).

Já em *Yeelen* (*The Light*, 1987), de Souleymane Cissé, Fredric Jameson vê o afastamento do realismo social característico do diretor, para a narrativa mítica e de notável esplendor visual, narrando a fábula de um pai cruel (ogro mágico) que à caça de seu filho (que também

busca a sua porção mágica), acabam num duelo no qual os dois são destruídos juntamente com o mundo orgânico através de uma explosão atômica que deixa tudo deserto.

Para Jameson, a recorrência ao mito do período modernista, a encenação da explosão atômica, cria uma substituição de um tipo de narrativa à outra, que serve para verificar como o fechamento de uma narrativa que apresentava dificuldades estruturais pode, através do “procedimento mítico” mais pós-moderno, ser melhor entendido como um pretexto para colocar uma imagem no lugar de uma contradição narrativa que não pode ser solucionada de outro modo (2001, p. 133).

Diferente da legitimação da imagem que ocorre na narrativa fílmica de *Latino Bar* (1990), o diretor Paul Leduc, evitando qualquer motivação mítica, investe na falta de diálogos em troca da presença do “fluxo” de música popular em sua trilha sonora, retornando às dinâmicas dos filmes mudos. Mas na falta de diálogos o filme se reinventa numa narrativa simples sobre amor e ciúme; violência e luta; através de um sistema de cores virtuais escurecidas que podem ser associadas às tinturas usadas na produção fílmica do cinema mudo.

O interessante nessa longa análise de Jameson sobre o cinema é a maneira como o autor associa a imagem à liberação das temporalidades complexas de um enredo que é preciso ler e reconstruir a todo instante, exigindo uma atenção visual diferente, algo que ele assemelha a uma espécie de “hermenêutica visual que o olho analisa em busca de camadas de significado cada vez mais profunda”. (JAMESON, 2001, p.134).

A esse enfraquecimento do tempo narrativo na cinematografia contemporânea, Jameson associa como aspecto determinante na produção fílmica aquilo que ele denominou de filmes de nostalgia. Embora afirme que se trata de um sentido de nostalgia diferente daquele atribuído no sentido modernista, pois:

[...] sua relação com o passado é aquela do consumidor adicionando outro objeto raro à sua coleção, ou outro sabor ao banquete internacional – o filme de nostalgia pós-moderno é precisamente esse conjunto consumível de imagens, frequentemente acompanhadas pela música, moda, estilos de cabelo, veículos e automóveis (pois é difícil para a forma em questão acomodar períodos mais distantes do que a própria era moderna). (JAMESON, 2001, P 136).

Ao atribuir o conceito de filme nostálgico à produção de Souleymane Cissé, por exemplo, Jameson o faz considerando que esse retorno aos acontecimentos históricos acontece de forma saudosista sem que haja atribuição de um novo significado aos acontecimentos históricos.

Em algumas seqüências do filme *O Homem que Copiava*, podemos perceber as estratégias de um retorno às lembranças do passado do protagonista para repensar o presente, ou mesmo verificar a significação do valor da experiência passada para o momento presente, uma espécie de atividade crítica analítica em que o passado e o presente são julgados.

Um outro exemplo que podemos considerar é que ao recordar quem foi Santa Cecília ou Mao-Tsé-Tung, o protagonista confronta o passado com o presente, repensando ironicamente os acontecimentos. Quando ele se propõe a repensar os fatos ocorridos no passado, o olhar da personagem pode indicar, ou não, outras possibilidades de leitura e de sentidos atribuídos ao presente. Como nos sugere Linda Hutcheon:

[...] decididamente o repensar irônico pós-modernista da história não é nostálgico. [...] Numa reação direta contra a tendência de nossa época no sentido de valorizar apenas o novo e a novidade, ele nos faz voltar a um passado repensado, para verificar o que tem valor nessa experiência passada, se é que ali existe mesmo algo de valor (1991, p. 63).



Seqüência 3: A associação do passado ao presente: a morte de Santa Cecília.

Mas para Jameson a característica mais marcante dos filmes de nostalgia seria a ilustração de uma “realidade” reconhecida pela grande massa de espectadores através da projeção de estereótipos que confirmariam as narrativas. O interesse estaria no deslocamento do visual de imagens magníficas antes ocupadas pela linearidade das antigas narrativas cinematográficas, típica dos filmes comerciais contemporâneos, pois, para este autor, a pós-modernidade na narrativa dos filmes de nostalgia concentra-se na maneira como ela “empacota o passado como

uma mercadoria e o oferece ao espectador como um objeto de puro consumo estético”. (Jameson, 2001, p. 138).

Após a análise dos três filmes, já citadas, Jameson afirma que há neles um caráter histórico que é uma marca característica do cinema nostálgico, pois ele desloca todo interesse para a imagem, para o visual, para qualquer imagem que remeta-nos às antigas narrativas.

Essa visão das complexidades e do potencial criativo das práticas culturais produzidas pela literatura ou pelo cinema contemporâneo já foi alvo da crítica de Linda Hutcheon (1991) contra os teóricos que vêem o pós-modernismo como “ahistórico ou, caso utilize a história, só o faz com ingenuidade e nostalgia” (1991, p. 38). A autora afirma ser ingênua a crença reducionista de que as imagens ou narrativas que remetam ao passado devam assemelhar-se necessariamente a uma espécie de nostalgia sentimental (saudosista), pois o que o contato com o filme ou a obra literária sugere é o confronto, a contestação do passado em nome do futuro. Neste sentido, o processo de criação estaria orientado pela estética da “presentificação” do passado, em que “o pós-modernismo não nega a existência do passado, mas de fato, questiona se jamais podemos conhecer o passado a não ser por meio de seus restos textualizados”. (HUTCHEON, 1991, p. 39).

Por isso, o pastiche, a paródia, a citação e a colagem resistiam à estética modernista, para na “pós” serem utilizados textualmente na indústria cultural, podendo contestá-la por dentro.

Ao prefaciá-lo livro *A cultura do dinheiro* (JAMESON, 2001), Maria Elisa Cevalco já pontuava que a discordância de alguns aspectos analisados por Jameson, ao tecer a análise crítica da cultura globalizada, poderia ser facilmente realizada pelo leitor, devido ao próprio caráter dialético do método de análise do autor, "mas virtualmente impossível engajar-se no debate sobre cultura em nossos dias sem passar pelas ordenações levadas a efeito em sua obra." (2001, p. 13). Esse aspecto fica mais visível quando, na área cultural, a pós-modernidade é associada a todas as formas de arte, através da produção de imagens. Quanto a isto, Jameson encerra o ensaio intitulado: *Transformações da imagem na pós-modernidade*, afirmando que:

[...] Hoje, a imagem é a mercadoria e é por isso que é inútil esperar dela uma negação da lógica da produção de mercadorias. É também por isso que toda beleza hoje é meretrícia e que todo apelo a ela no pseudo-esteticismo contemporâneo é uma manobra ideológica, e não um recurso criativo. (2001, p.142).

Essa leitura estandarizada da imagem como mercadoria é incapaz de investir contra a lógica de produção de mercadorias, pois carrega um certo ressentimento em relação à formação da subjetividade contemporânea, resultante do contato com as imagens enquanto artefatos culturais produtores dessas subjetividades.

Além de não apontar as condições possíveis de resistência humana a essas formas de apropriação, Jameson deixa transparecer um posicionamento negativista e, ao mesmo tempo, elitista das “possíveis transformações” que a imagem poderia utilizar na atual conjuntura cultural. Ele parece desconsiderar que a imagem pode instaurar o jogo, promover o deslocamento para se pensar a condição de simulacro que ela reproduz. Ainda que as imagens reproduzam o “nostálgico”, considerado por Jameson como lugar do reconhecimento e identificação do espectador com processos de estereotipações, não podemos descartar a possibilidade de ressignificação dessas imagens, ao permitirem o questionamento do lugar comum da produção mercadológica (dos produtos culturais), uma vez que ao sugerir essa ressignificação faz emergir do processo criativo e dos recursos utilizados pelo cineasta a reversão da lógica de que as imagens produzidas servirão apenas como suporte para os agenciamentos capitalistas.

Pensando no que querem e no que podem esses agenciamentos, trazemos algumas considerações feitas por Félix Guattari em *As três ecologias* (1990)², ao problematizar a forma como a grande mídia trabalha sobre a psicologia de massas maleáveis, identificando não só o método utilizado nesse processo de agenciamento, mas indicando que é possível percorrer outros caminhos, investindo em outros processos.

Guattari afirma que o fundamento para a “ecologia social” encontra-se na efetivação de um investimento efetivo e pragmático entre os grupos humanos diversos. Esses grupos apresentariam duas formas de lidar com a subjetividade primária: 1. através da “triangulação personológica da subjetividade (pai-mãe-filho)”, na qual a construção do “Eu” e do “outro” ocorreria da identificação e imitação do pai, do chefe, e das estrelas da mídia. 2. pela “constituição de grupos-sujeito auto-referentes se abrindo amplamente ao socius e ao cosmos”, aqui passam a entrar em ação o que ele chama de “traços de eficiência diagramáticos”.

De acordo com Guattari, os indivíduos que possuem uma “ecologia mental” orientada pela triangulação citada, são aqueles que facilmente são capturados pelos investimentos da

² Para Guattari, as três ecologias são a do meio ambiente, a das relações sociais e a da subjetividade humana. Aqui, a ênfase recai nas duas últimas.

grande mídia, para a subjetividade primária que se encontra territorializada pelo desejo de identificação com os padrões sócio-econômicos-culturais agenciados pela lógica midiática.

Enquanto a constituição de grupos-sujeitos, seu traço diagramático, manifesta-se pela formação de cadeias discursivas interligadas ao referente, o que promove um certo grau de desterritorialização. Mas isso não significa que esses grupos-sujeitos não possam recair no estado amorfo e alienante, pois eles não estão imunes ao contato com outros tipos de subjetividades fabricadas pela sociedade capitalista. Para Guattari:

[...] Um ponto programático primordial da ecologia social seria o de fazer transitar essas sociedades capitalistas da era da mídia em direção a uma era pós-mídia assim entendida como uma reapropriação da mídia por uma multidão de grupos-sujeito, capazes de geri-la numa via de ressingularização. Tal perspectiva pode hoje parecer fora de alcance, mas a situação atual de uma maximização de alienação pela mídia não depende de nenhuma necessidade intrínseca. Nesse campo, a visão fatalista das coisas me parece corresponder ao desconhecimento de vários fatores: a) as bruscas tomadas de consciência das massas, que continuam sempre possíveis; b) o desabamento progressivo do stalinismo e de seus autores, o que dá lugar a outros agenciamentos de transformação das lutas sociais; c) a evolução tecnológica da mídia, em particular sua miniaturização, a diminuição de seu custo, sua possível utilização para fins não capitalísticos; d) a recomposição dos processos de trabalho sobre os escombros dos sistemas de produção industriais do início do século, o que reclama uma crescente produção de subjetividade “criacionista”, tanto no plano individual quanto no plano coletivo. (GUATTARI, 1990, p.47).

Os fatores apontados por Guattari tensionam a concepção da imagem enquanto mercadoria associada à recepção das massas como resultado de uma produção alienante. Assim como desloca a noção de experiência do sujeito contemporâneo em contato com os objetos culturais imagéticos.

Quando Jameson afirma que o cinema comercial produzido na pós-modernidade “embrulha o passado como uma mercadoria e o oferece ao espectador como um objeto de consumo puramente estético” (2006, p.211), associa ao espectador um alienado quase que irreversível. Para justificar essa afirmação, o autor chega a usar como contraponto a referência ao filme *Todas as manhãs do mundo* (1992), de Alain Corneau. Para Jameson, trata-se de um filme que expressa muito bem o neo-esteticismo:

[...] O filme é nacionalmente codificado como uma contribuição francesa ao mercado cinematográfico mundial; é elegante, simboliza o que chamamos de alta cultura, marca um afastamento da americanização e da violenta cultura consumista, das brutais manifestações do negócio contemporâneo e da sociedade de mercado, ao mesmo tempo que ainda participa desta última de maneira digna, como uma opção europeia diferente. O filme é, portanto, um bem de consumo de alta classe, oferecido sob o disfarce da arte e da estética, como um item de exportação distintamente europeu. (JAMESON, 2006, p. 213).

Também enquanto objeto cultural a serviço do mercado, o filme *Todas as manhãs do mundo* é diferenciado pelo caráter elitista que ele concentra. O próprio conceito de alta-cultura utilizado por Jameson leva-nos ao questionamento da interpretação deste autor diante dos objetos culturais produzidos no espaço imagético contemporâneo.

Quando pontuamos o caráter negativista da noção da imagem enquanto mercadoria, associada por Jameson no artigo *Transformações da imagem na pós-modernidade*, não ignoramos o fato de que inúmeras vezes as imagens utilizam-se dos artefatos culturais para servirem às manobras ideológicas. Não desacreditamos na ocorrência desse processo. O que questionamos é a visão totalitarista ou teleológica de que “[...] toda beleza hoje é prostituída e o apelo a ela pelo pseudoesteticismo contemporâneo é uma manobra ideológica e não um recurso criativo” (JAMESON, 2006, p. 216).

Aliás, paradoxalmente, quando o próprio autor, no artigo *Cultura e capital financeiro* (JAMESON, 2006), aborda a intrínseca relação entre o atual capitalismo financeiro e a produção cultural, coloca em jogo as possibilidades de “linhas de fuga”³ das imagens projetadas pelo cinema produzido na pós-modernidade, quando ele diz que toda a rapidez da edição e das seqüências de tomadas iniciadas na modernidade, hoje, se duplica intensivamente, gerando um número extraordinário de tomadas ou imagens distintas, sem causar estranhamento ou perplexidade no espectador. Isto afirma o processo da lógica extremamente fragmentária das projeções das imagens na contemporaneidade e ele considera que essa retórica do fragmento passa a saturar e neutralizar os vazios deixados pela crise da modernidade (a morte de Deus, o fim da religião e da metafísica).

³ Este conceito Deleuziano coincide com o caráter rizomático do pensamento na contemporaneidade. Os indivíduos que são atravessados pelas linhas precisam mantê-las e inventar constantemente as linhas de fuga criadas pelo pensar rizomático para poder investir no devir. Deleuze afirma que como uma espécie de “corpos cartográficos”, os sujeitos encontram-se divididos por linhas e também cruzados por elas, as linhas de fuga são “uma questão de cartografia. Elas nos compõem, assim como compõem nosso mapa. Elas se transformam e podem mesmo penetrar uma na outra. (DELEUZE; GUATTARI, 1996, P. 75-76).

O preenchimento dos espaços por essa retórica fragmentária admite um outro tipo de relação resultante do contato do sujeito com as imagens. A cultura do zapping, típica da estética televisiva, invade outros meios de comunicação audiovisuais, entre eles o cinema contemporâneo.

1.2 A cultura do zapping e a experiência fragmentária do sujeito contemporâneo

O *zapping* e a intensidade das imagens interagindo com o espectador através do manuseio do controle remoto garantem uma espécie de poder simbólico que, segundo Beatriz Sarlo (1997), é exercido através das leis ensinadas pela televisão. Leis comprometidas com: 1. a maior acumulação possível de imagem (imagens de alto impacto e baixa quantidade de informação, ou alta quantidade de informação indiferenciada, produzindo o “efeito de informação”); 2. a velocidade de exposição de conteúdos do meio, maior que a nossa capacidade de retê-los; 3. a estética dos meios de massa (a repetição das imagens e o seu fluxo contínuo); 4. o preenchimento do vídeo com imagens diferentes, evitando a troca de canal. Sarlo (1997) observa que o sucesso da televisão e do *zapping* deriva dessas leis. A autora afirma que a atração antes sustentada pelas imagens, hoje passa a ser sustentada pela velocidade. As possibilidades de cortes e de montagem a partir do posicionamento das três câmeras vão além “dos longos planos gerais fixos e da dança do *switcher*”:

O *switcher* é a arma dos diretores de câmera, muitas vezes sem que nem por que, eles apertam seus botões e passam de um ponto de vista a outro. O controle remoto é uma arma dos espectadores que apertam botões fazendo cortes onde os diretores de câmera não tinham previsto e montando essa imagem truncada com outra imagem truncada, produzida por outra câmera, em outro canal ou em outro lugar do planeta. [...] O controle não ancora ninguém em parte alguma: é a sintaxe irreverente e irresponsável do sonho produzido por um inconsciente pós-moderno que embaralha imagens planetárias. (SARLO, 1997, p. 58-59).

As seqüências apresentadas na narrativa fílmica *O Homem que Copiava*, do diretor Jorge Furtado, assume essa sintaxe irreverente do inconsciente pós-moderno. André se informa através dos fragmentos de textos que copia, assiste a TV zapeando as imagens e retirando o som, e da janela do seu quarto o protagonista monta as referências sobre o bairro em que mora, juntando as informações fragmentárias adquiridas no trabalho. Além disto,

quando pratica o voyeurismo é o olhar da câmera, como nos sugere Bordwell (1985), que o torna antropomórfico, como uma espécie de olho que vê e faz sentir. Olhos que se debruçam sobre a criação das imagens e que procuram ver e sentir o mundo em cada imagem singular, com o poder de engendrar uma nova experiência e levar o espectador a zapear conjuntamente com as seqüências de planos sobrepostos.

Nesse processo, vemos o deslocamento incessante de um plano a outro, isto acontece como se o olhar do personagem zapeasse o tempo inteiro. O *zapping* invade a tela e embaralha as imagens para que o espectador organize-as e atribua uma lógica (pessoal) para aquilo que vê.

Na cultura do *zapping* ocorre a desapareição da montagem, que supunha uma hierarquia de planos, nela o espectador ativo pode contradizer as velhas teorias da manipulação midiática. Estratégia também utilizada pela técnica cinematográfica adotada em *O Homem que Copiava*, quando a velocidade, pensada como a forma de atingir o chamado ritmo visual, concentra-se em cenas curtas (enquadramentos cada vez mais curtos), mas que tem o poder de reter a atenção do público.

Cena, André (voz off):

Daqui dá pra ver a ponte.

Todo dia ela sobe pra passar algum navio.

É divertido ficar bem de longe e ver uma pessoa bem de perto.

Às vezes, dá pra ler uma revista na loja...



Seqüência 4: O zapping pela Janela do quarto.

Esses enquadramentos reproduzem a repetição de imagens proposta pela estética televisiva (já que a repetição é um de seus traços), mas também nos remete à estrutura do folhetim oitocentista, através de repetição dos tipos de personagens e das temáticas sociais. A cópia e a repetição passam a reproduzir o ideal de felicidade sustentado pela indústria cultural.

Para Sarlo (1997) o ritmo acelerado e a ausência de silêncio ou de vazio de imagem são características típicas da televisão de mercado, que precisa evitar o silêncio e o vazio da imagem para se distanciar do *zapping*. Mas a narrativa do filme *O Homem que Copiava* distancia-se, de certa forma, desse ideal de felicidade sustentado pela indústria cultural à medida que a noção de cópia invade as cenas justamente para tensionar o valor dos objetos reproduzidos pelo sistema capitalista que orienta essa indústria. A própria atividade do *zapping* praticada pela personagem diverge da proposta investida pela estética televisiva.

A personagem não se orienta pela noção da presença versus ausência das imagens e do som para ativar o controle remoto, mas opta por assistir em silêncio. Monta as cenas pelo prazer de ver as imagens passando pelos olhos como alguém que dirige um filme, que opera os cortes e cola as cenas, guiado apenas pela “trilha sonora” produzida mentalmente.

Assim, o zapear de André mostra-nos o oposto. Ao assistir um pouco de tudo, sem som, imagina uma lareira ou um aquário iluminado através da luz em movimento.

Cena I, do *zapping* de André (narrativa em off):

E vou pra sala.

Ligo a TV.

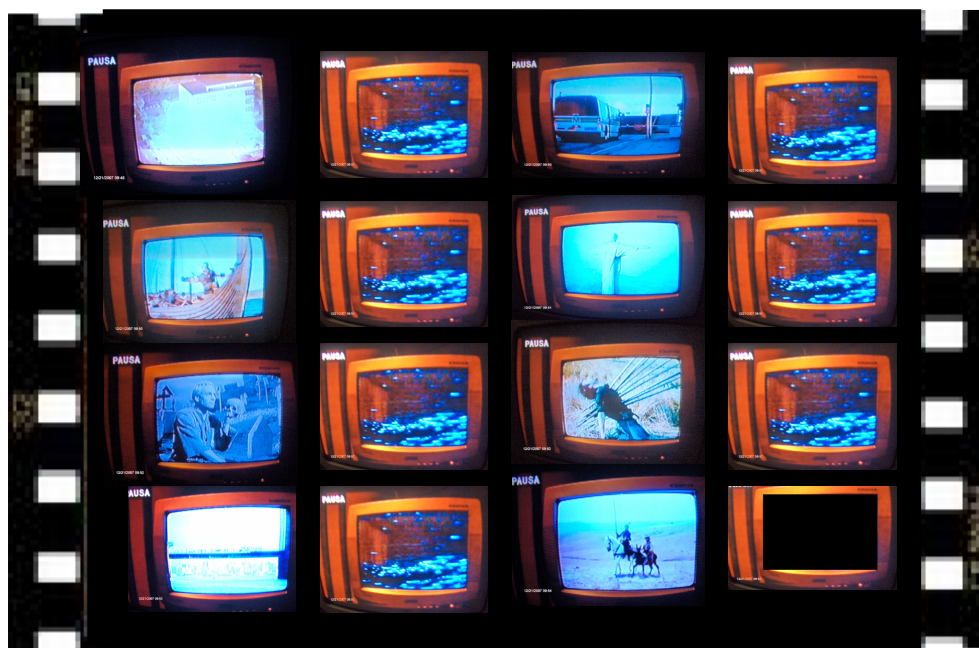
E fico vendo um pouco de tudo.

Eu prefiro ver sem som, é como se fosse uma lareira ou um aquário iluminado, só aquela luz em movimento.

A luz, para André, aparece como uma representação fílmica da própria vida. A luz e o silêncio podem servir de metáfora para a atual condição da propagação das imagens, que parecem significar cada vez menos no mundo contemporâneo, mas, paradoxalmente, são cada vez mais importantes.

Cena do *zapping* de André (narrativa em off):

A imagem de um prédio (Plano Geral), uma bomba explode em suas mediações. Controle remoto. Um ônibus movimenta-se numa estrada. Controle remoto. Uma caravela navegando sobre o mar, um homem em traje épico atira algo no mar. Controle remoto. Paisagem do Rio de Janeiro, o cristo redentor em primeiro plano. Controle remoto. Um homem no cemitério segurando uma caveira em uma das mãos. Controle remoto. A morte de um homem atingido por várias lanças na região abdominal. Controle remoto. Uma ponte onde movimentam-se pessoas e um ônibus, a imagem da cidade (plano de fundo). Controle remoto. Um cavaleiro medieval montado num cavalo branco no alto de uma coluna na companhia de um subalterno.



Sequência 5: O zapping televisivo.

Mas além da presença do *zapping* na encenação do protagonista na narrativa filmica, podemos perceber que nos deslocamentos da câmera para diversas imagens distintas, zapeamos sem parar, seja através dos fragmentos da memória de André (off), da prática do seu voyeurismo ou das seqüências encenadas por um fluxo narrativo atemporal.

O zapear de André aproxima-se da idéia da experiência tecnoestética de Couchot, problematizada por Arlindo Machado no texto “O sujeito no ciberespaço”⁴; no qual a experiência entre o sujeito e a máquina passaria pelo processo de subjetividade do sujeito que atualmente encontra-se interligado às aparelhagens tecnológicas. Para Machado, confirmando as idéias de Couchot em *La technologie dans l’art*, há um jogo dialógico na relação e construção da subjetividade a partir do contato entre o sujeito e os meios, pois é perceptível a presença de um sujeito “modelado pelas máquinas e processos técnicos, e de um sujeito que é a expressão de uma subjetividade irreduzível a qualquer mecanismo técnico, a qualquer hábito perceptivo, uma subjetividade ligada ao imaginário e à história individual de um criador”.

Nesse sentido, a atividade do zapping realizada por André, coloca-o na condição do “sujeito aparelhado” que através das combinações das cenas visualizadas na TV cria uma espécie de narrativa automática em que a subjetividade do sujeito é exercida pela realidade do

⁴ Texto disponível em 12 de dez.2008:

<http://reposcom.portcom.intercom.org.br/dspace/bitstream/1904/4654/1/NP7MACHADO.pdf>

Apresentado por Arlindo Machado no XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação – INTERCOM-MS, realizado em Campo Grande, setembro de 2001.

seu contato com a virtualidade do meio tecnológico. O zapear desse personagem não limita-se a atividade exercida diante da TV. André, ao praticar o voyerismo, espiando os hábitos dos vizinhos na janela do seu quarto, zapeia todos os acontecimentos numa tentativa de ordená-los, mas como é típico do zapping, o que ele obtém é, no limite, uma desconexão absoluta das narrativas de cada vizinho, uma desconexão que em determinados momentos do filme tenta ordenar.

Cena:

Uma coisa que eu descobri olhando os vizinhos, é que os gordos dormem tarde. Eu não sei porquê, é só uma estatística. Entre os últimos caras a dormir sempre tem pelo menos um gordo (imagem do vizinho gordo dançando no apartamento). Queria saber que música ele ouve.

Essa cena ocorre no início do filme, quando André explica ao espectador sobre a atividade do voyerismo. Mais tarde, quase no final do filme, antes da realização do assalto ao banco, André encontra o mesmo vizinho gordo numa Magazine, olhando alguns CDs, e consegue descobrir o tipo de música que ele ouve. Daí em diante, no filme, toda vez que vê o vizinho dançando, é executada uma música da banda.

Cena:

André: - Bom dia! É que eu tô fazendo uma pesquisa.

- Eu tô fazendo uma pesquisa pro colégio...

Vizinho: - Que pesquisa?

André: É sobre música (...). Será que o senhor poderia responder algumas perguntas?

Vizinho: Tu quer saber que tipo de música eu prefiro?

André: É.

Vizinho: Rock.

André: Rock.

Tem alguma banda preferida?

Vizinho: Creedence.

Jean-Claude Carrière, em seu livro *A linguagem secreta do cinema* nos chama atenção para o caráter expressivo de criação obtido pela realização do *zapping* e sua relação direta com os interesses comerciais. Ao refletir sobre as diferenças da receptividade do espectador nas pausas produzidas por um texto escrito e pelo filme, observa que neste último a pausa se torna imperativa:

[...]se estou uma noite em casa, assistindo a um filme na tevê (pois é nela que geralmente vemos filmes ou os revemos pela segunda vez), e perco a paciência com o tipo de quietude de que me desacostumei, ou estou aborrecido com a intrusão inesperada de um comercial, rapidamente, com o controle remoto, mudo para outro canal. E se acho um filme interessante, esqueço tudo sobre o primeiro; o novo filme me prende totalmente a atenção. Assim — como autor acidental, favorecido pelo acaso — , recrio, com uma só mão, o caos de imagens e sons que hoje em dia constituem a textura de tantas de nossas noites. O *zapping* se tornou uma forma objetiva de criação. Goste-se ou não disso, o aparelhinho preto de controle remoto é o mais recente instrumento individual de realização de filmes. (CARRIÈRE, 2006, P.26-27)

Para este autor, a atividade do *zapping* é considerada uma conquista individual à medida que o indivíduo, de modo inconsciente, realiza diversas criações cinematográficas a partir dos cortes e montagens produzidos pelo troca-troca de canais, “[...] essa ‘afirmação pessoal’ que se realiza ao apertarmos o botão do controle remoto, quase sempre de modo inconsciente, é a última palavra em criação cinematográfica;” (CARRIÈRE, 2006, P. 27).

O fato é que hoje o *Zapping* nos aproxima da narrativa pela própria condição de espectadores televisivos, e o cinema não perde com a inserção dessa técnica, assim como, paralelo ao cinema comercial, podemos somar à narrativa uma crítica que engendre a própria submissão do sujeito e da produção cultural ao poder especulativo do capitalismo financeiro.

Em *O Homem que Copiava*, um filme que se enquadra na produção do cinema comercial, podemos perceber, em algumas seqüências, como o protagonista pensa as características abstrata do dinheiro, pensando relativamente sobre essa abstração de que todos acreditam que ‘um pedaço de papel’ vale alguma coisa, o diretor projeta na tela o questionamento sobre o surgimento do valor de troca, a superação do valor de uso pela função “fetichista da mercadoria”.

Também não podemos deixar de mencionar que, como se trata de uma produção cultural gerada pelo processo e pela lógica da fragmentação das linguagens mediáticas, como pontua Jameson (2006), as linguagens da pós-modernidade são universais porque são midiáticas, a narrativa não deixa de demonstrar um conteúdo que, de acordo com este autor, “não passa de um preenchimento de imagens e estereótipos, [...] de banalidades em visuais elegantes, conscientemente oferecidos para o consumo dos olhos”. (JAMESON, 2006, p. 249). Mas isso não faz dela uma narrativa pautada no excesso de sentido, por ter sido formada pelos fragmentos que carregam a lógica cultural do consumo reproduzida pela mídia.

É sobre esse novo contexto da produção e propagação das imagens que concordamos com Jameson, quando ele nos chama a atenção, no artigo *Cultura e capital financeiro* (2006), para o fato de que toda teoria que envolve o capitalismo financeiro deve superar o mapeamento dos efeitos da produção cultural, pois a tríade cultura de massa, globalização e nova tecnologia da informação é tanto econômica e política quanto qualquer outra área produtiva do capitalismo tardio.

Os produtos culturais, enquanto “atos sociais simbólicos”, representam o terceiro estágio ou o atual momento cultural vivido pela pós-modernidade, e são de fundamental importância para a compreensão estrutural de aspectos do capitalismo que deixaram de ser considerados ao longo dos anos. Neste sentido, consideramos importante problematizar os aspectos implicados no processo de cristalização do capital financeiro. “Por que o monetarismo? Por que os investimentos e o mercado de ações estão ganhando mais atenção do que a produção industrial, que parece a ponto de desaparecer por completo? Como é possível, antes de tudo ter-se lucro sem produção?” (JAMESON, 2006, p. 219). O artigo de Jameson problematiza sobre o papel do dinheiro nos processos decorrentes dos três estágios do capitalismo, e interessa-nos aqui pela condição que o dinheiro assume no decorrer da narrativa fílmica em *O Homem que Copiava*. Segundo o diretor Jorge Furtado, “o dinheiro é quase um quinto personagem da história”, a necessidade de obter R\$ 38 reais para fazer a compra na loja de Sílvia (Leandra Leal) mapeia aspectos significativos da relação que André estabelece com o dinheiro no atual sistema capitalista globalizado, uma relação que espelha a representação do sujeito contemporâneo na narrativa fílmica.

Quando André pensa em sua impossibilidade de conseguir os R\$ 38 reais, reflete sobre a materialidade atribuída a uma cédula de papel, à qual foi imposta simbolicamente um determinado valor, ou seja, ele reflete sobre o grau de abstração representado nos sistemas de valores criados pelo monetarismo. Essa abstração resultante das relações capitalistas, para Jameson, tem sido uma espécie de fundamentação e sustentação da pós-modernidade como tal.

No filme, a narrativa (em off) da história da vida de André é contada através da estética fragmentária que sustenta essa lógica abstrata do capital globalizado.

Cena:

Eu ganho dois salários mínimos.

São R\$ 302,00 por mês.

Com os descontos R\$ 290,00.

O preço de um tênis.
Não gasto em transporte, vou a pé pra loja e não saio nunca.
Minha mãe paga o super com a pensão dela.
Eu pago metade do aluguel.
Dois quartos, com dependência de empregada: isso se a gente tivesse empregada e ela dormisse em pé [...].



Sequência 6: O assalariado mal remunerado.

De acordo com Jameson, fragmentos como estes, de imagens narrativizadas, são produtos de uma linguagem estereotípica pós-moderna, em que uma nova dimensão cultural dos estereótipos produzidos por ela nunca são desprovidos de “verdades” e nem são apenas “o fluxo contínuo dos circuitos da especulação financeira”.

A estrutura da narrativa em *O Homem que Copiava* atende ao fluxo rápido das imagens e das informações, marcada por seqüências de cenas em que os planos apresentam cortes seguidos, resultando, como já foi dito, num fragmentarismo tanto do ponto de vista espacial quanto temporal. O processo de montagem de *O Homem que Copiava* apresenta 1448 planos, que, num ritmo acelerado, busca prender a atenção dos espectadores à tela.

Observa-se que a experiência fragmentária proposta pela narrativa também invade a lógica particular do personagem, enquanto narrador (off) da história, vemos que o pensamento de André é que vai delineando a temporalidade da narrativa. Como a formação cultural do personagem é garantida pelo contato com os fragmentos textuais que copia no trabalho, ou com as imagens zapeadas na TV, André acaba sendo o representante do sujeito fragmentário contemporâneo que está inserido no circuito cultural transnacional das tecnologias e da comercialização de bens culturais.

Se a formação identitária antes era orientada pela narrativa dos acontecimentos fundadores de uma nação – reproduzidas pelos livros escolares, rituais cívicos, discursos políticos e pela projeção de filmes que conformaram essa narrativa até meados do séc. XX –

que considerava os indivíduos de uma sociedade pertencentes a uma só cultura homogênea, a partir da segunda metade deste século, ao entrar em contato com as redes globalizadas de produção e circulação simbólica dos bens de consumo, ela passa a orientar-se de outra forma.

Quando o acesso às novas tecnologias de informação e comunicação permite ao sujeito a circulação das mensagens, do capital, e de pessoas se relacionando com as diversas culturas nacionais, vemos como as identidades já não podem mais ser definidas pela construção narrada a partir da noção cultural hegemônica de pertencimento a uma comunidade nacional isolada.

A dissolução das fronteiras transformam as nações em cenários multiculturais e multifacetados, a identidade, antes fundamentada pelos aspectos diferenciadores, agora se quer híbrida, como sugere Canclini:

[...] as nações se convertem em cenários multideterminados, onde diversos sistemas culturais se interpretam e se cruzam. Só uma ciência social – para a qual se tornem visíveis a heterogeneidade, a coexistência de vários códigos simbólicos num mesmo grupo e até em um só sujeito, bem como os empréstimos e transações interculturais – será capaz de dizer algo significativo sobre os processos identificadores nesta época de globalização. Hoje, a identidade mesmo em amplos setores populares, é poliglota, multiétnica, migrante, feita com elementos mesclados de várias culturas (1999, p. 177).

Esse caráter poliglota, migrante e multiétnico do processo de formação identitária ressoa na produção cultural produzida na contemporaneidade. Seja na literatura, no cinema, na música, na arquitetura ou na pintura, podemos perceber como a transnacionalização econômica tem interferido no processo criativo das “culturas-mundo exibidas como espetáculo multimídia”, narrando as identidades. (CANCLINI, 1999. 163-177).

No filme *O Homem que Copiava*, vemos como a formação identitária de André surge como uma construção imaginária que se narra e como seus referentes não estão localizados apenas nas artes, na literatura e na cultura popular, mas na relação que mantém com os diversos textos que copia, com os diversos ícones produzidos pela mídia cinematográfica e com a própria condição da vida urbana globalizada à qual ele pertence e se perde.

Em algumas seqüências da narrativa fílmica, o protagonista narra (em off) as histórias de sua vida através de fragmentos de memória que se mesclam às atividades do cotidiano, mas em todas elas percebemos como o aspecto econômico do acesso ao consumo de bens

simbólicos da cultura globalizada reflete a sensação de pertencimento social do sujeito identificado com esses bens.

Cena:

Uma vez eu li que um cara que
desenhava bonecos na parede...
ficou muito rico.
Só que ele morreu logo.
O cara se rala a vida inteira trabalhando
pra deixar a grana pra sei lá quem...
que nem filho o sujeito teve tempo pra ter.
Não. O negócio é ficar rico logo...
o mais rápido possível e se mandar.
O problema é como.



Sequência 7: O sentimento de exclusão social.

Não podemos esquecer que todo o contexto cultural expresso pela narrativa fílmica, de alguma forma coincide com a atual condição de sua produção cultural no atual contexto histórico da produção cinematográfica brasileira. Como afirma Stuart Hall, no artigo *Codificação/Decodificação* (2001, p. 365-381) toda análise dos circuitos da economia política e do sistema de produção deveria pautar-se não tão intensamente nas análises centradas no texto cultural e no público, mas também na análise da relação que abrange a produção-distribuição-consumo-produção. Dessa forma, Hall acredita que poderíamos avaliar melhor a forma como as instituições da mídia produzem mensagens e como são colocadas em circulação, além de percebermos melhor o modo como o público utiliza e decodifica as mensagens para produzir significado. Hall afirma que:

A abstração dos textos em relação às práticas sociais que os produziram e dos locais institucionais onde foram elaborados é uma fetichização. [...] Com isso, oblitera-se o modo como determinada ordenação da cultura chegou a ser produzida e mantida: as circunstâncias e as condições da reprodução cultural que as operações da “tradição seletiva” tornou naturais, “pressupostas”. Mas o processo de ordenação (organização, regulação) é sempre resultado de conjuntos concretos de práticas e relações (2001, p. 373).

O aspecto abordado por Hall é extremamente significativo para que haja a problematização da cultura através da visibilização dos processos pelos quais ela vem sendo (in) formada. Uma abordagem deste tipo pode ser aplicada ao atual contexto da produção cinematográfica brasileira, que como nos mostra Ismail Xavier, em entrevista ao jornal Folha de S. Paulo⁵, a atual produção cinematográfica tem espelhado o momento político brasileiro vivido nos últimos tempos, fazendo uma análise de alguns temas recorrentes nos filmes produzidos a partir do ano de 2001. Para o crítico, a partir desse ano, a tônica dos filmes brasileiros passa a figurar o "pragmatismo de pobre" e o "ressentimento da classe média". Os personagens envolvidos no quadro do pragmatismo são vistos como retrato (ou reflexo) da violência urbana, da crise de valores e da hegemonia do consumo que circundam a vida do sujeito contemporâneo. Xavier afirma ainda que o pragmatismo encenado na tela, de certa forma, coincide com aquele buscado pelos produtores de cinema nacional à medida que temos hoje "um cinema mais preocupado em se legitimar", pois precisa garantir os incentivos disponibilizados pela Lei do Audiovisual e, nesse sentido, a práxis dessa legitimação perpassa pela necessidade de uma penetração social que amplie a comunicação com o público.

Como podemos observar, a relação entre produção-economia-subjetividade está intrinsecamente ligada às condições culturais impostas pelo sistema capitalista. Para exemplificar a forma como alguns filmes encarnam a temática do “pragmatismo de pobre”, o crítico cita algumas cenas de filmes que reproduzem a lei desse sistema, entre elas uma cena do filme *O Homem que Copiava*, afirmando que "A regra era ser pragmático, seguir um dito de Marins: 'pai pobre é destino. Marido pobre é burrice'. Admitindo que a regra social é a lei da vantagem, resta montar o estratagema do logro a partir dos meios à mão".

⁵Entrevista concedida por Ismail Xavier à jornalista Silvana Arantes/Folha Ilustrada, do Jornal Folha de S. Paulo, em 3 de Fevereiro de 2007.

O uso de expedientes pragmáticos para sobreviver faz parte da "realidade" enfrentada pelos personagens. Se as cenas projetadas coincidem com uma espécie de espelho do país⁶, podemos pensar com Guattari (1990), de que forma os agenciamentos do “Capitalismo Mundial Integrado” tem investido na formação subjetiva do sujeito contemporâneo em qualquer lugar do mundo que compartilhe das regras desse sistema.

Verificamos que esse sistema, atualmente, tem capitalizado o poder subjetivo tanto da elite, como do proletariado, ao deslocar o poder que antes concentrava-se nas estruturas de produção de bens e de serviços para as estruturas produtoras de signos, de sintaxe e de subjetividade, utilizando como suporte fundamental o controle dos meios midiáticos. Os sonhos e os desejos do Ser passam agora pelas imposições midiáticas do Ter.

Sabemos que todo capitalismo sempre esteve propenso a apropriar-se do poder subjetivo, a diferença hoje é o reconhecimento da crucial importância dessa capitalização na relação com a subjetividade.

Para Guattari, os quatro principais regimes semióticos que sustentaram o “Capital Mundial Integrado” foram as semióticas econômicas, jurídicas, tecno-científicas e as “semióticas de subjetivação”. Numa avaliação de como tem se comportado esses regimes ao longo das transformações do capitalismo, ele afirma que tem sido cada vez mais complicado "sustentar que as semióticas econômicas e aquelas que concorrem para a produção de bens materiais ocupam uma posição infra-estrutural com relação às semióticas jurídicas e ideológicas, como postulava o marxismo. O objeto do “Capitalismo Mundial Integrado” é, hoje, num só bloco: produtivo-econômico-subjetivo". (GUATARI, 1990, P.32)

Portanto, produção, economia e subjetividade são palavras-chave para analisarmos os agenciamentos produzidos pelo sistema capitalista em torno do sujeito contemporâneo. Mas é importante também considerarmos o quanto o poder capitalista que avaliamos atualmente foi deslocado, desterritorializado, ao mesmo tempo em que ampliou seu domínio sobre o conjunto social, econômico e cultural das sociedades.

Nesse sentido, a análise resultante do contato com qualquer objeto cultural implica na observação desse universo semiótico capitalista. Embora não delimite o objeto a produzir sentido apenas nesse espaço. Um exemplo disso é que se considerarmos a presença do "pragmatismo de pobre" nas cenas do filme *O Homem que Copiava*, poderemos localizar

⁶ Título da matéria: Espelho do país. Nela o crítico cita que "O pragmatismo de pobre envolve personagens contemporâneos que viabilizam uma saída – de sobrevivência (Buscapé, em *Cidade de Deus*); de alpinismo social (*O Homem que Copiava*) ou de reinvenção de si mesmo para preservar uma liberdade de movimentos (*O céu de Suely*).

tanto aspectos da narrativa que reforçam a ideologia capitalista vigente, como os que deslocam o sentido dessa ideologia, possibilitando a organização de novas práticas micropolíticas e micro-sociais, novas práticas estéticas e novas formas de investir na formação da consciência a partir do inconsciente.

2 AS CITAÇÕES EM MOVIMENTO: PROJEÇÕES DA NARRATIVA CINEMATOGRAFICA

A presença das citações literárias no filme *O Homem que Copiava* reelabora o espaço da narrativa que, ao abordar temáticas voltadas para os aspectos da cópia e do simulacro, intensamente vividos pelos sujeitos na contemporaneidade, permite-nos analisar os deslocamentos que essas citações provocam num processo de economia fílmica estruturado pelas regras do intercâmbio entre as linguagens literárias e cinematográficas.

Considerando o intertexto como um indício de rasura, numa economia da escritura em que a enunciação é considerada um processo de apropriação da língua, identificamos na atividade prática do “trabalho da citação” um exercício intertextual indispensável ao processo de apropriação do discurso, ao colocar em jogo na economia da linguagem o seu caráter de propriedade construído num domínio privado. Enquanto na língua o caráter é de domínio público, no discurso surgiria da propriedade privada.

No século XVIII, quando Hegel afirma o regime jurídico da propriedade literária, fundamentado nos conceitos de posse e propriedade, deixa de fora a possibilidade e a legitimidade dos processos de apropriação, que segundo Compagnon (1996, p. 148) permanece mais próximo da verdade escrita do que a noção de propriedade, considerada por ele “uma miragem da detenção simbólica de um objeto imaginário, a escrita” e de posse como “um engodo da apreensão imaginária de um objeto bem real”. O autor reflete sobre a possibilidade do processo de apropriação, enquanto citação, afirmando que:

Não somos súditos de um rei, não estamos subjugados, que cada um abandone o estatuto de intérprete, que cada um fale, não em seu nome, mas em nome de alguém, fale de outro modo o discurso do outro. Que cada um se autorize a si mesmo: esse é o emblema da apropriação. (COMPAGNON, 1996, p. 148-149).

Partindo da noção de apropriação sugerida por Compagnon, buscaremos nesse capítulo problematizar e verificar as funções que as citações literárias presentes no filme *O Homem que Copiava* assumem no decorrer da narrativa. Analisaremos as cenas em que elas aparecem de forma direta ou indireta usando como aporte teórico os trabalhos desenvolvidos por autores como Antoine Compagnon, Stuart Hall, Umberto Eco, Jesus

Martin-Barbero, Pier Paolo Pasolini e outros que vêm na utilização da citação uma prática fundamental para a diversidade das práticas culturais na literatura e no cinema.

Ao procurarmos demonstrar as funções das citações na narrativa fílmica, não faremos sem levarmos em considerações que a citação só acontece a partir da ação, de um trabalho que a movimenta e que só posteriormente lhe atribui um sentido. Como afirma Gilles Deleuze (2001), retornando a noção de sentido desenvolvido por Nietzsche, o sentido de qualquer coisa está na força que se apropria dela, e que nela se exprime. Sendo assim, aqui, o campo das forças atuantes é que vai indicar o sentido da citação. O que ela quer dizer? Por que a imagem se apodera de outra para tentar dizer algo diferente? São estas as questões que nos interessam, pois relativizam o trabalho da citação ao produto da força promovido pelo seu deslocamento.

Se a citação implica em si mesma uma ação voltada à referência de um autor, um texto, uma pintura, um filme, enfim, ao já dito, podemos afirmar que ela subsiste num processo intenso de reescrita, exercitado, muitas vezes, pelo processo repetitivo do recorte e da colagem. Nesse processo de reescrita, precisamos considerar os conselhos de Borges para que o texto reescrito deferencie-se da cópia. Em “Pierre Menard, autor do Quixote,” Borges percebe o ato de reescrita como dever do ato de citação, não se deseja uma cópia, Pierre Menard:

[...] não queria compor um outro Quixote – o que é fácil – mas o Quixote. Inútil acrescentar que ele nunca imaginou uma transcrição mecânica do original, não se propunha copiá-lo. Sua admirável ambição era reproduzir algumas páginas que coincidissem – palavra por palavra e linha por linha – com as de Miguel de Cervantes. (BORGES, 2001, p 53).

Essa escrita, enquanto reescrita, pautada no conto de Borges traduziria o que podemos considerar como o devir do ato de citação.

No filme, o próprio título traduz esse devir. Se pensarmos na função primeira do título, que é a de referência, percebemos como o título transforma-se numa citação da narrativa fílmica ao estabelecer uma correspondência direta com o filme em sua extensão. *O Homem que Copiava* cita a profissão do protagonista da narrativa, mas não é pensado na sua unicidade, André (Lazaro Ramos) copia os textos e também as cédulas de cinquenta reais, copia os desejos e os sonhos de um adolescente que vive à margem da sociedade capitalista. A

vida, enquanto simulacro, vai sendo encenada, parodiando a epígrafe trazida na capa do DVD, localizada logo abaixo do título: “A vida é original. O resto é cópia”.

Para Compagnon (1996), a epígrafe também se constitui numa citação por excelência, seria uma espécie de “quintessência da citação”, pois carrega um valor complexo ao se comportar como um símbolo, à medida que permite a relação de um discurso como outro discurso, e como um ícone ao descortinar para o leitor o caminho a ser pensado no decorrer da narrativa. A epígrafe se comportaria, ao mesmo tempo, como citação e simulacro, e como citação “[...] é sempre questão de discurso, de enunciação; não há citação que engaje apenas o enunciado, que se libere dos sujeitos da enunciação e que não tenha intenção de persuadir” (COMPAGNON; 1996 P. 80). Cabe-nos analisar as condições de persuasão assumidas pelas citações ao longo da narrativa fílmica. Num primeiro momento, debruçaremos-nos sobre uma análise mais ampla, abordando a presença de alguns produtos culturais citados no filme. Em seguida, desenvolveremos dois subcapítulos que descreverão a presença da citação literária, de forma direta, na obra fílmica.

Começamos pela descrição da própria atividade que Compagnon denominou como um gosto arcaico do trabalho da citação: o recorte e a colagem. André, trabalhando como operador de fotocopadora, utiliza as cópias imperfeitas para recortar e fazer colagens nas paredes de seu quarto. A construção de uma grande tela com imagens superpostas nas paredes do quarto de André, através da técnica de colagem (recurso *pop* por excelência), consegue projetar para o espectador uma espécie de “visão antropológica dos clichês do mundo moderno”, como analisa Hoisel:

No plano da iconografia, o *pop* representou graficamente tudo que antes era considerado insignificante, irrelevante pela arte, todos os níveis de ilustração publicitária, revistas, jornais, estrelas de cinema, ídolos políticos, etc., fazendo ainda sobressair o aspecto Kitsch dos objetos que circulam no mundo cotidiano. [...] Se a antiguidade criou seus mitos e fetiches valendo-se, com freqüência, de elementos tomados do mundo natural, o homem moderno cria mitos e fetiches tomando-os de empréstimo os elementos pré-fabricados, com freqüência mecânicos, produzidos pelo homem, porém desumanizados. [...]

O repertório iconográfico do *pop* se insere num sistema de temas convencionais e postos em circulação pelo *mass media*. Os símbolos e ícones de que se utiliza podem ser agrupadas em unidades temáticas anteriores inclusive a própria obra, uma vez que eles apenas são parodiados quando da sua apropriação pelos diversos artistas. (HOISEL, 1980, p. 137).

Entre as colagens podemos visualizar diversas citações contextualizadas com a dominação cultural e mercadológica do mundo globalizado; a cópia da tela de Andy Warhol (retratos de Marilyn Monroe); gravuras da Betty Bopp; Elvys Presley; super-heróis e rostos cortados de alguns ícones do cinema norte-americano; recortes de Marlyn Monroe; recortes do papel-moeda norte-americano, gravuras de celulares, aparelhos de sons de última geração etc. Para Hoisel (1980), essa “estética da consumibilidade” proposta pela cultura *pop* não ocorre de forma acrítica e desprovida de uma postura política. A arte *pop*, ao se manifestar de forma múltipla, investe, conseqüentemente, numa arte alegórica.



Sequência 8: Política e alegoria na “estética da consumibilidade”.

A utilização do recorte e da colagem nas cenas projetadas no filme *O Homem que Copiava* colabora para que a imagem citada torne-se uma espécie de fórmula autônoma dentro da narrativa. Sua projeção distancia-o da sua função anterior, a qual será posteriormente preenchida pela junção dos fragmentos de imagens, indicando-lhe uma outra narratividade, assumindo outros sentidos, fazendo explodir o texto primeiro, deslocando-o. A análise desse exercício praticado pela linguagem cinematográfica acaba por descobrir e reter alguns fatos que a narrativa deseja interpretar.

Para o espectador, o deslocamento operado pode levá-lo ao estado de reconhecimento (de uma outra narrativa fílmica ou literária, de uma pintura ou peça teatral...) que lhe permita o encontro com uma cena que lhe seja legível. O papel da citação nesse caso seria garantir a acessibilidade e a acomodação da narrativa por parte do espectador, ou o (re)conhecimento pelo estranhamento do aparentemente conhecido, do “original”.

A função da citação na narrativa fílmica assemelha-se à literária à medida que usa o encontro do espectador/leitor com a narrativa apresentada, como indica Compagnon, ao demonstrar que o texto literário deve oferecer um ponto de acomodação para o leitor.

A citação é um elemento privilegiado da acomodação, pois ela é um lugar de reconhecimento, uma marca de leitura. É sem dúvida a razão pela qual nenhum texto, por mais subversivo que seja, renuncia a uma forma de citação. A subversão desloca as competências, confunde sua tipologia, mas não as suprime em princípio, o que significaria privar-se de toda leitura. [...] a citação é um lugar de acomodação previamente situado no texto. Ela o integra em um conjunto ou em uma rede de textos, em uma tipologia das competências requeridas para a leitura; ela é reconhecida e não compreendida, ou reconhecida antes de ser compreendida. [...]. (COMPAGNON, 1996, p. 22)

Nesse sentido, a primeira função assumida pela citação seria associada à utilização do processo fático, onde lhe caberia o papel de proporcionar, manter ou interromper a comunicação entre o sujeito leitor/espectador e a obra.

Mas o trabalho da citação é anterior à prática do recorte e da colagem, ele se dá primeiramente no processo de leitura dos objetos culturais. No caso da citação literária na obra fílmica, ela indicaria que no processo de leitura da capa do livro de Perec, o protagonista André tenha relacionado os fragmentos textuais que ficaram presos, fixados em sua memória. Nesse sentido, ele se moveria enquanto o próprio sujeito da citação.

As referências a uma cultura *pop* norte-americana nas paredes do quarto de André podem ser concebidas como resultantes dos processos interculturais e globalizadores aos quais estamos todos submetidos. O contato com objetos culturais vindos de diversas localidades globais marca a ruptura no processo de formação identitária do sujeito, que passa a ser constituído de forma fragmentada, coincidindo com o próprio traço estrutural dos processos globalizadores. Canclini (2007) apresenta esse traço, de uma forma muito clara, quando afirma que “o que se costuma chamar de “globalização” apresenta-se como um conjunto de processos de homogeneização e, ao mesmo tempo, de fragmentação articulada do mundo, que reordena as diferenças e as desigualdades sem suprimi-las” (CANCLINI, 2007; p. 44-45). Nesse sentido, a globalização não somente homogeneiza as subjetividades dos indivíduos, ela também aproxima, multiplica as desigualdades e as diferenças.

Quando André escolhe as gravuras que serão recortadas e coladas na parede, o faz elegendando os objetivos através de um processo de identificação com a cultura massiva da qual

é membro participativo, mas na atividade da colagem também estão presentes os processos de exclusão e diferenciação face à noção de distanciamento real que aqueles objetos têm em sua vida. O contato com as imagens faz parte de sua relação com “os fluxos culturais” partilhados pela cultura globalizada. André, como a representação do sujeito pertencente ao atual sistema sócio-cultural, vê sua identidade ser constituída pelos atuais sistemas midiáticos interligados globalmente e orientados para uma interna vinculação do desejo dos bens de consumo.

As citações de objetos, rosto de pessoas, ou melhor, ídolos facilmente reconhecidos no mundo inteiro, fazem parte das estratégias midiáticas utilizadas como investimento no fenômeno conhecido como “homogeneização cultural”. Esse fenômeno tem sido constantemente discutido pelos teóricos culturais quando avaliam a transformação das identidades, analisando a tensão estabelecida entre o “global” e o “local”. Para eles essa tensão seria sustentada pela difusão do sistema econômico fundamentado nas relações consumistas.

O teórico Stuart Hall, em *A identidade cultural na pós-modernidade*, ao analisar os efeitos da globalização sobre as identidades afirma que:

os fluxos culturais, entre as nações, e o consumismo global criam – possibilidades de “identidades partilhadas” – como “consumidores” para os mesmos bens, “clientes” para os mesmos serviços, “públicos” para as mesmas mensagens e imagens – entre pessoas que estão bastante distantes umas das outras no espaço e no tempo.

[...]

Quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as identidades se tornam desvinculadas – desalojadas – de tempos, lugares, histórias e tradições específicas e parecem “flutuar livremente”. Somos confrontados por uma gama de identidades (cada qual nos fazendo apelos, ou melhor, fazendo apelos a diferentes partes de nós), dentre as quais parece possível fazer uma escolha. Foi a difusão do consumismo, seja como realidade, seja como sonho, que contribui para esse efeito de “supermercado cultural”. (HALL, 2006, p. 74).

Em *O Homem que Copiava*, as imagens que focalizam as gravuras coladas nas paredes do quarto de André, embora possam estabelecer certo vínculo com a identidade construída pela relação da vontade de consumo de objetos materiais, estaria, antes, comprometida com uma crítica radical ao próprio fenômeno da “homogeneização cultural”. Na narrativa fílmica percebemos que toda descrição do protagonista (voz-off) em torno de sua profissão, das

atividades diárias e da sua relação com o mundo se dá de forma fragmentária, indicando a perspectiva de uma identidade que se constrói na diversidade cultural experimentada pelo sujeito contemporâneo. As imagens que vemos projetadas parecem endossar que:

a globalização tem, sim, o efeito de contestar e deslocar as identidades centradas e “fechadas” de uma cultura nacional. Ela tem um efeito pluralizante sobre as identidades, produzindo uma variedade de possibilidades e novas posições de identificação e tornando as identidades mais posicionais, mais políticas, mais plurais e diversas; menos fixa, unificadas ou trans-histórica. (Hall. 2006, p. 87).

Se pensarmos sobre o caráter de deslocamento das identidades a partir da interpretação do conceito de hegemonia desenvolvido por Gramsci, como evidencia Martin-Barbero (2006), veremos como o investimento dos meios de comunicação, enquanto instrumento homogeneizador de um sistema econômico globalizado, pode inverter a ideologia implícita no sistema, por conta da estrutura cultural fragmentária, inorgânica e degradada de nossa sociedade. O processo de homogeneização, para Gramsci, só aconteceria se o indivíduo conseguisse identificar nele algum interesse pessoal, nesse sentido, acredita-se que os processos de dominação social sejam efetivados com a presença dos sujeitos, não como medidas vindas apenas de um exterior.

Dessa forma, o autor desmistifica o caráter de uma crítica cultural acostumada a atribuir um super poder homogeneizador associado, principalmente, às produções televisivas e cinematográficas contemporâneas. Ao adotar uma configuração móvel da hegemonia enquanto processo ativo, afirma que “na medida significa aqui que não há hegemonia, mas sim que ela faz e desfaz, se refaz permanentemente num “processo vivido”, feito não só de força, mas também de sentido, de apropriação do sentido pelo poder, de sedução e de cumplicidade” (Gramsci apud Martin – Barbero, 2006 p. 112). O sujeito seria, portanto, membro participativo da construção das “pseudo” hegemonias, o que nos permite afirmar que nem todo empreendimento investido pelos “sujeitos de hegemonia” é uma garantia à reprodução do sistema.

Com as gravuras citadas no filme *O Homem que Copiava*, pode acontecer esse processo de inversão ou de “desfuncionalização” da ideologia dominante. Quando André recorta e cola as gravuras de Marilyn Moroe na parede do seu quarto, traz para a tela a encenação do processo de reconhecimento do mito. Mas em outras seqüências, quando reflete sobre o valor

atribuído a alguns bens materiais, faz uso do mesmo mito para questionar o sistema e a produção simbólica resultante dos "investimentos capitalísticos" (sic).

Esse acontecimento pode ser percebido claramente na cena em que pergunta à colega de trabalho Marinês (Luana Piovani) se antiguidade dá dinheiro.

Cena:

ANDRÉ: Marinês, antiguidade dá dinheiro?

MARINÊS: Um vestido que a Marilyn usou foi vendido por US\$ 1.267.000,00. Um novo, igualzinho, deve custar uns US\$ 500,00.

Após o comentário de Marinês, o protagonista passa a parodiar a figura do mito desenhando a caricatura de Marilyn Monroe em cédulas de dinheiro criadas por ele. Além da caricaturização da atriz, André também expõe a figura de Mao-Tsé-Tung em notas às quais atribui o valor de \$5 Tungs, entretanto, o maior valor fica para as cédulas de \$10 Monroes.



Sequência 9: A criação do dinheiro e a negação de valores.

Ao indicar o processo de reversão da lógica utilizada pela “cultura do dinheiro”, o personagem apropria-se das imagens produzidas por essa cultura e joga estrategicamente com a possibilidade de negação de seus valores. André age utilizando a tática apontada pelo crítico Martin-Barbero (2006), quando problematiza a necessidade de reconfiguração da postura sócio-cultural do sujeito, diante das tecnologias da comunicação que investem na materialização da racionalidade de *uma* certa cultura e de um “modelo global de organização do poder”. (2006, p. 259). Para este autor, uma possível saída para a reversão desse modelo seria:

[...] tomar o original importado como *energia*, potencial a ser desenvolvido a partir dos requisitos da própria cultura. Sem esquecer que às vezes a única forma de assumir ativamente o que nos é imposto será a anticonfiguração, a configuração paródica que inscreve o objeto de tal imposição num jogo que o nega como valor em si. [...] (MARTIN-BARBERO, 2006, p. 259).

Apostando nessa configuração paródica, as citações utilizadas por André exemplificam a possibilidade da ativação do sentido, ressignificando o discurso engendrado pela cultura dominante. Nesse sentido, a presença das citações no filme confirma o poder atribuído pela sua própria etimologia, *Citare*, em latim – pôr em movimento; fazer passar do repouso à ação.

Na narrativa fílmica, tanto as imagens citadas na parede do quarto de André quanto a citação de capas de livros ou fatos históricos colocam em movimento a leitura que o protagonista faz da realidade, das relações que estabelece com o cotidiano. Vemos que nesses movimentos, a narrativa em off de André encontra-se constantemente voltada à análise de sua condição de consumo, de habitação (espaço – tempo) e trabalho. A cena em que a capa do livro “*A vida, modos de usar*”, do escritor francês Georges Perec (1991), aparece sendo copiada, exemplifica a associação que o protagonista estabelece entre as lembranças das imagens experimentadas na infância e a precariedade da sua condição financeira. A citação surge quando a colega de trabalho Marinês, pensando sobre os aspectos e condições sociais do sujeito (evidencia o alpinismo social praticado por alguns indivíduos), de forma determinista afirma que:

Cena:

Marinês – Pai pobre é destino, agora marido pobre é burrice.

– Pobreza é isso: ou destino, ou burrice.

André – Pois é.

André (em off) – Destino ou burrice. No meu caso, um pouco dos dois.

– Meu Pai foi embora quando eu tinha quatro anos.

– Essa é a parte do destino.

– Eu estava vendo desenho na televisão.

Um cenário com uma casa sem as paredes... pra gente poder ver dentro.

Vi a capa de um livro que era assim.



Sequência 10: Lembranças da infância.

A capa do livro “*A vida, modos de usar*”, de Georges Perec, aparece como índice da lembrança do dia em que o pai saiu de casa pedindo-lhe para guardar as correspondências que chegassem para ele (a maioria delas eram cartas de cobranças e anúncios), levando-o a refletir sobre a possível interferência do fato de ter sido abandonado pelo pai ainda na infância, e a sua atual condição social.

As imagens fragmentadas do que assistiu, do que copiou no trabalho, retornam sempre à memória de André, que, à maneira do personagem “memorioso” de Borges, expressa-se como “[...]o solitário e lúcido espectador de um mundo multiforme, instantâneo e quase intolerantemente preciso” (BORGES, 2001, P. 119).

Também suspeito, que como Funes, André não era muito capaz de pensar para esquecer as diferenças, pois no seu mundo,, tão abarrotado de imagens quanto o de Funes, “não havia senão detalhes, quase imediatos”. Mas a necessidade de descrever os detalhes, de apreender o mundo pela associação das imagens, leva-o a narrar constantemente a sua condição de cidadão consumidor.

Na cena em que fala sobre a sua profissão visualizamos como relaciona o espaço de suas atividades cotidianas ao espaço da reflexão sobre o consumo, fundindo tudo no “locus” da desigualdade social.

Cena: André (Voz-off)

André: Eu ganho dois salários mínimos, são trezentos e dois reais por mês, duzentos e noventa com os descontos.

André caminhando na calçada.

André: Não gasto em transporte, vou a pé para a loja e não saio nunca.

Mãe de André abrindo a geladeira. Detalhe do carnê da imobiliária.

André: Minha mãe paga o super com a pensão dela, eu pago a metade do aluguel.

Planta baixa do apartamento de André. Detalhe do quarto de empregada.

André: ... dois quartos com dependência de empregada, se a gente tivesse empregada e ela conseguisse dormir de pé.
Sala do apartamento, a janela aberta.
André: Sala, vista para o prédio em frente, tudo isso por apenas...
Detalhe dos recibos.
André: ... trezentos e trinta reais, trezentos e oitenta com o condomínio.
Detalhe das contas de André.
André: Sobram cem.
Anúncio de preços de televisores numa vitrine da loja. Televisão na sala de André.
André: Pago metade da prestação da TV, quatorze polegadas, controle remoto, sessenta e quatro reais, trinta e dois é a minha parte, sobram sessenta e oito.
André tomando uma cerveja num bar.
André: Gasto com bobagens: uma revista, uma cerveja...
André desenha uma guria.
André... uma caneta.
André com o binóculo na janela.
André: Para comprar meu binóculo eu precisei economizar um ano: pentax, doze por cinquenta cpf. Não sei o que significa este cpf, sei que não tem nada a ver com aquele CPF da carteirinha, certificado de pessoa física.



Sequência 11: Refletindo sobre o consumo.

A reprodução das casas comerciais, dos objetos materiais produzidos em série pela indústria, as roupas de grife, assim como as linguagens e formatos que aparecem no filme (animações, quadrinhos etc.) compõem uma narrativa que, assumindo o formato do filme comercial, também serve de “dispositivo ativador de uma competência cultural, terreno no qual a lógica mercantil e a demanda popular às vezes lutam, e às vezes negociam”. (Martin – Barbero, 2006, p. 293)

A narrativa em *O Homem que Copiava* utiliza a estratégia da repetição e do reconhecimento para que possa atingir o maior número de leitores/espectadores sociais possíveis. E as citações das obras literárias utilizadas também cumprem esse papel, elas inscrevem-se nas demandas e dispositivos de ações desenvolvidas pelo que Martin-Barbero

denominou de competências culturais – para o crítico, esta competência está intimamente relacionada à regra “estética” da maior adequação possível ao gênero⁷, regra seguida à risca pelos textos da cultura de massa.

No filme, as representações das etapas da vida de André assumem diversos gêneros. Ao narrar as lembranças da infância vemos a narrativa sendo projetada na tela através de animações ou da produção de histórias em quadrinhos, escritas pelo protagonista; as aventuras de uma narrativa policial também invadem a tela, a velocidade das ações, o suspense e as fugas estão presentes na narrativa que se diferencia dos formatos policiais hollywoodianos pela ausência de corridas de automóveis e dos acidentes com seus grandes efeitos especiais, mas que cria, através da percepção dos diversos gêneros, uma textualidade que sempre remete a outro texto.

Assumindo essa dinâmica cultural através do uso de diversos gêneros, o filme ativa a competência cultural, possibilitando ao espectador dar conta das diferenças sociais que o atravessa, confirmando o que Martin-Barbero escreve a respeito da atuação da dinâmica cultural de televisão, que atua pelos seus gêneros: “(...) os gêneros, que articulam narrativamente as serialidades, constituem uma mediação fundamental entre as lógicas do sistema produtivo e as do sistema de consumo, entre a do formato e a dos modos de ler dos usos” (MARTIN-BARBERO, 2006, p. 300-301).

Em *O Homem que Copiava* a articulação desses gêneros aproxima o espectador da narratividade televisiva, exigindo dele a construção de uma pragmática que dê conta de um reconhecimento nessa comunidade cultural, uma vez que se encontra inserido nela. Mas na lógica assumida pelo filme, esse re-conhecer não significaria alienar-se, mas antes a interpelação através de questionamentos acerca dos sujeitos e de suas constituições; de uma espécie de auto-avaliação das formas, de como eles se apropriam ou são apropriados pelo discurso materialista na atual sociedade globalizada.

Concordamos com Martin-Barbero (2006) quando afirma que a lógica do sistema produtivo e do sistema de consumo, mediado pela produção televisiva, e aqui consideramos também a cinematográfica, associam estratégias de comercialização antes mesmo de finalizados os produtos culturais, elas fazem parte do processo de criação, montagem e divulgação para que o produto possa ser colocado, de fato, no circuito cultural. Se o sistema produtivo precisa estar vinculado ao sistema de consumo, isso não indicaria, necessariamente,

⁷ A noção de gênero aqui indica uma estratégia de comunicabilidade em que o mesmo se faz presente e analisável no texto, e não a noção literária do gênero como propriedade de um texto, ou com a redução taxonômica estruturalista.

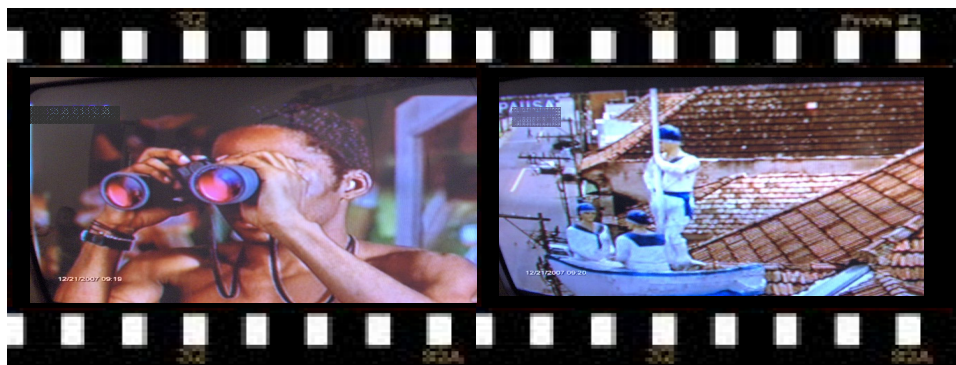
que as obras produzidas estariam mais comprometidas com os valores mercadológicos do que com os valores culturais.

No filme, vemos como as citações presentes na narrativa reproduzem os valores de uma cultura ocidental globalizada. As citações promovem num primeiro momento o reconhecimento entre o espectador e a imagem, para em seguida deslocar os seus significados, satirizando a lógica cultural mercadológica que os representa. Mas, como afirmou Compagnon (1996), esse sentido pode ser imediatamente percebido ou não, pois em se tratando de citação, é preciso que nos livremos desse desejo pelo sentido. Na citação, “a mola do trabalho não é uma paixão pelo sentido, mas pelo fenômeno, pelo working ou o playing, pelo manejo da citação. A leitura (solicitação e excitação) e a escrita (reescrita) não trabalham com o sentido: são manobras e manipulações, recortes e colagens. E se, ao final da manobra, reconhece-se nela um sentido, tanto melhor, ou tanto pior, mas já é outro problema.” O leitor não deve perceber o trabalho”: a paixão, o desejo e o prazer” (COMPAGNON, 1996, p. 46).

Para além da paixão, do desejo e do prazer obtidos pela análise da “teoria do jogo”, fundamentada na atividade do recorte e da colagem em *O Homem que Copiava*, continuaremos nos próximos subcapítulos a tecer análises sobre essa “teoria do jogo” presente na narrativa fílmica, verificando de que forma as citações poéticas trabalham o filme e como o filme trabalha as citações poéticas.

2.1 VISÕES DE UM VOYER: ASPECTOS DO *CINEMA DE POESIA*

A presença das citações em *O Homem que Copiava* não se circunscreve às obras literárias. Na narrativa fílmica, o diretor e roteirista Jorge Furtado faz uma referência direta ao filme *Janela Indiscreta*, do diretor Alfred Hitchcock. O protagonista André, da janela de seu quarto, utilizando um binóculo, observa Sílvia, moradora do edifício vizinho, por quem se apaixona e passa a acompanhar diariamente todos os gestos, hábitos e preferências, apreendendo tudo o que sua lente permite captar.



Sequência 12: O voyerismo de André.

A lente do binóculo de André, que se confunde com a lente da câmera subjetiva, capta as imagens, mas só pode deduzi-las a partir da própria experiência do protagonista, do que já viu, do que acredita saber sobre as pessoas, sobre a vida, sobre o mundo, numa narrativa que também estimula a subjetividade do espectador que se identifica com os fatos narrados, ao mesmo tempo em que atualiza o seu inventário imagético.

O Homem que Copiava poderia ser interpretado como uma homenagem à Janela Indiscreta, não somente pelas cenas de voyerismo praticado por André, mas pela construção de uma estrutura narrativa semelhante a do filme de suspense, gênero eleito por Hitchcock pela sua possibilidade de permitir ao espectador colecionar as informações e os dados que lhe pareçam relevantes, mesmo que o surgimento de determinados elementos cênicos na tela não tragam uma identificação imediata ao espectador.

No filme de Jorge Furtado vemos que logo nas primeiras seqüências projetadas, a estrutura desta narrativa se faz presente, convidando o espectador a participar do jogo, a montar o quebra-cabeça a partir da rememoração constante dos indícios observados no decorrer da narrativa.

A primeira cena que marca a utilização dessa estrutura é a cena ambientada num terreno baldio, quando André tira da mochila várias notas de cinquenta reais, acende um fósforo e queima todas as cédulas. Ao mesmo tempo em que sugere ao espectador que guarde aquela imagem na memória, indicando-lhe os indícios dos futuros conflitos, também justifica a condição de não ter saído do supermercado sem ter adquirido a caixa de fósforos.



Sequência 13: Queimando cédulas, montando o jogo.

Neste momento, instaura-se a sensação mágica propiciada pelo cinema, a sensação de que o espetáculo se dá no presente, ao mesmo tempo em que esclarece ao espectador o seu papel na trama: lembrar esses indícios, atualizá-los e montar o quebra-cabeça.

O cinema de suspense de Hitchcock soube garantir ao público a especificidade do cinema enquanto a arte do simulacro, uma vez que o registro do ocorrido passava a ser compartilhado. Na narrativa de Jorge Furtado, percebemos como a referência ao diretor inglês e ao gênero de suspense remete-nos ao trabalho da citação enquanto um procedimento cirúrgico, no qual cabe ao cirurgião inscrever o seu saber no corpo do paciente. Em *O Homem que Copiava*, o sucesso da operação é o resultado das escolhas e dos procedimentos aplicados pelo diretor, confirmando o que Compagnon pensa a respeito deste processo:

A citação é uma cirurgia estética em que sou ao mesmo tempo o esteta, o cirurgião e o paciente: pinço trechos escolhidos que serão ornamentos, no sentido forte que a antiga retórica e a arquitetura dão a essa palavra, enxerto-os no corpo de meu texto (como as papeletas de Proust). A armação deve desaparecer sob o produto final, e a própria cicatriz (as aspas) será um adorno a mais. (COMPAGNON, 1996, p. 37-38)

O resultado da cirurgia estética operada na narrativa fílmica garante ao cirurgião a construção de uma narrativa diretamente influenciada pela subjetividade da personagem (que pode ser entendida, em alguns casos, como a própria subjetividade do diretor), é ela quem passa a ordenar a revelação das informações e a visualidade empregada. Mas como problematizou Pasolini (1981), o cineasta é a pessoa que seleciona os momentos significativos do cinema e os transforma em narrativa coerente e significativa, é ele quem

corta, recorta e cola, apresentando os fragmentos de imagem articulados pela montagem do filme.

Para Pasolini é o caráter de iconicidade estabelecido entre a aparência exterior do objeto e a imagem cinematográfica que carrega em si uma iconicidade flagrante, fazendo com que a câmera reproduza tudo que lhe é apreensível pelo olhar humano, na vivência direta do presente. A câmera assume a subjetividade de um primeiro olhar, o olhar do cineasta, é ele quem insere, a partir de suas escolhas, a própria presença física de objetos e pessoas, designando quais serão os signos a serem decifrados pela imagem representada.

O conceito de iconicidade utilizado está baseado na proposta teórica da semiótica peirceana, em que o ícone é um signo de primeiridade, considerado em termos de sua referência a um objeto. Quando o objeto pode ser representado por via de uma similaridade, a imagem consegue transpor pela iconicidade apresentada o seu analogismo com a percepção humana da realidade.

Mas a percepção do signo em sua função icônica, como nos sugere Eco (1980), é extremamente convencional, distanciando-se da proposição de naturalismo do signo icônico proposta por Peirce, à medida que identifica que toda iconicidade é determinada por um conjunto de regras, uma convencionalidade que é responsável pelo processo de transformação entre o objeto de sua representação icônica. Nesse processo, a seleção dos signos icônicos deve ser capaz de apresentar semelhanças aos objetos culturais pertencentes a uma determinada comunidade.

A característica fundamental do *cinema da poesia*, proposta por Pasolini (1981), assume a iconicidade da imagem fílmica como a própria representação da realidade. As regras da iconicidade das imagens cinematográficas coincidiriam com as próprias regras de iconicidade da “realidade” vivida, onde os objetos e seres da vida cotidiana são ícones de si próprios. Para Pasolini, a analogia entre os “signos da realidade” e os “signos cinematográficos” vivia da relação icônica que ambos mantêm com o modelo original, a partir da sua aparência mais exterior.

Na narrativa fílmica do diretor Jorge Furtado, podemos observar como a construção das personagens e a descrição das atividades desenvolvidas por elas são elaboradas e descritas enquanto cenas do cotidiano apresentadas pela percepção humana da “realidade”. A forma cinematográfica de narrar busca reproduzir o processo pelo qual o indivíduo interioriza e constitui o sistema sógnico em que vive. Nas primeiras seqüências do filme, somos levados a acompanhar (pela narrativa em off de André) as experiências vividas pelo protagonista em seu

cotidiano. As cenas projetadas na tela procuram produzir um certo fascínio no espectador, pois este, ao identificar-se com as imagens do cotidiano vivido pelo protagonista, acaba participando do jogo oferecido pela técnica utilizada na narrativa, estabelecendo os primeiros indícios de uma técnica que investe numa narrativa cinematográfica poética.

Uma outra observação sobre a tendência para um *cinema de poesia* no filme, ocorre pela centralização da narrativa na figura do protagonista André. A personagem aparece tão constantemente no domínio da narrativa que esta começa a indicar a representação de sua subjetividade, a expressão dos seus sentimentos e desejos mais íntimos.

Na seqüência em que André consegue observar Sílvia através da lente do seu binóculo e da cortina japonesa do quarto dela, vemos como seu olhar, fundido com o da câmera, mostramos a sensação de desespero que o protagonista vive ao “presenciar” a violência representada pelo pai de Silvia (masturba-se ao olhá-la tomando banho pelo buraco da fechadura). Nesse momento, a câmera subjetiva indireta busca reconstituir a subjetividade do personagem, interrogando, como é próprio da imagem cinematográfica, aquilo que é percebido pelas ações desenvolvidas pelo personagem; sua aparência, seus gestos, suas atitudes, e toda carga emocional que se pode intuir através delas. A câmera, ao re-apresentar ao espectador os indícios de sensações internas vividas pelo protagonista, também interfere no desenvolvimento da narrativa, que passa a ter sua ordenação influenciada pelo estado emocional do protagonista.



seqüência 14: Voyerismo e impotência: aspectos do cotidiano.

A utilização da câmera subjetiva determina o processo que críticos como Ismail Xavier (2005) denominam de “participação afetiva” pelo grau de credibilidade específica da “impressão de realidade” provocada no espectador, na cena descrita percebemos como a câmera subjetiva,

[...] em boa parte das situações em que é utilizado, o fato de que o espectador observa as ações através do ponto de vista de uma personagem, permanece fora do alcance de sua consciência. É neste momento que o mecanismo de identificação torna-se mais eficiente (não surpreende que seu uso sistemático seja nos momentos de maior intensidade dramática). Nosso olhar, *em princípio identificado com o da câmera*, confunde-se com o da personagem; a partilha do olhar pode saltar para a partilha de um estado psicológico, e esta tem caminho aberto para catalizar uma identidade mais profunda diante da totalidade da situação. (XAVIER, 2005 p. 35).

Retomando a seqüência fílmica descrita, podemos observar que nela não há qualquer sinal de voz do protagonista ou dos outros personagens, a sonoridade é preenchida inicialmente pela atmosfera tranqüila da “Sinfonia Júpiter”, de Mozart, que vai aos poucos modulando o ambiente tensivo a ser instaurado na cena. A narrativa convoca o espectador a participar dos dramas das personagens, pretendendo com isso manter ou ampliar o diálogo com o seu público.

A presença sensível da técnica é a marca de outro procedimento comum no *cinema de poesia*. Pasolini afirma que a presença dela efetiva o ponto de separação entre a prosa e a poesia cinematográfica (conceitos que serão discutidos e problematizados nos subcapítulos seguintes).

No *cinema de poesia*, assim como na literatura, para que haja o processo de comunicação entre a mensagem e o leitor/espectador é preciso que o código seja reconhecido. Assim como o leitor do romance, ou dos poemas escritos, precisa ter sido alfabetizado para a leitura do código, no *cinema de poesia* o espectador também precisa ter sido alfabetizado no código utilizado e nos sentidos denotativos e conotativos da comunicação transmitida pelo contato com as imagens cinematográficas. Sem esse domínio, é difícil que o espectador consiga perceber a ruptura e o deslocamento empregado pela estratégia narrativa.

No caso da representação do mundo interior do protagonista do filme *O Homem que Copiava*, além do uso da câmera subjetiva, outros recursos técnicos são utilizados para encenar a subjetividade do protagonista, os cortes rápidos e o retorno de uma cena passada,

por exemplo, são usados pela narrativa no intuito de relacionar as lembranças do protagonista ao processo de configuração do seu mundo interior. A utilização do close-up da mão de André ao reproduzir as cópias de um trabalho escolar também expõe o espectador a outras formas de leituras.

O interesse em estar relativizando esses processos de decodificação e construção de significação é podermos verificar como as técnicas utilizadas pelo *cinema de poesia* que, de certa forma, não abandona a narrativa tradicional (no sentido de estar comprometido com o contar uma história), conseguem ser compreendidas pelos espectadores que já se encontram, em sua maioria, alfabetizados para a leitura dos códigos imagéticos.

A câmara torna-se, pois, sensível por boas razões: a alternância de diversas objectivas, 25 ou 300 para o mesmo rosto, o emprego pródigo do *zoom*, com as suas objectivas muito alongadas, que se colam às coisas dilatando-as como se fossem pães levedados em excesso, os contraluzes contínuos e fingidamente acidentais, com seus reflexos na câmara, os movimentos manuais da câmara, os *travellings* exasperantes, as montagens falseadas por razões de expressão, os *raccords* irritantes, as intermináveis paragens sobre uma mesma imagem, etc., etc. – todo esse código nasceu quase por insatisfação com as regras, pela necessidade de uma liberdade irregular e autêntica ou deliciosa: mas tudo isto se tornou também depressa cânone, patrimônio lingüístico e prosódico, que interessa simultaneamente a todas as cinematografias mundiais. (PASOLINI, 1981, p.151)

Como Pasolini havia previsto em seu texto “*o cinema de poesia*”, o que tem ocorrido na realização contemporânea desse cinema é resultado da sua incorporação ao inventário cinematográfico convencionalizado. Como ressaltou o autor, à medida que o cineasta conseguisse identificar no ícone o atributo de uma convenção, a forma de construção da narrativa passaria a incorporar novas propostas e estratégias que tenderiam a ser rapidamente incorporadas à gramática cinematográfica. A rapidez com que as estratégias narrativas desse cinema foram incorporadas a essa gramática cinematográfica fez com que o seu caráter de ruptura à regra fosse substituído por uma convencionalização à gramática.

A narrativa clássica cinematográfica, possibilitando o reconhecimento e a familiarização do espectador com a montagem clássica, teve um papel significativo no processo de formação (alfabetização) do espectador. A seqüência de imagens projetadas pela narrativa clássica ao garantir a continuidade narrativa (dissolvendo a descontinuidade visual) possibilitou a percepção do conjunto de imagens como um universo contínuo em movimento. Nesse processo, a utilização da montagem paralela foi fundamental para o desenvolvimento da

linguagem cinematográfica. Como afirma Ismail Xavier (2005), a percepção de algumas relações lógicas nas imagens projetadas a partir da descoberta da montagem paralela promoveu o salto da narrativa clássica:

Determinadas relações lógicas presas ao desenvolvimento dos fatos, e uma continuidade de interesses no nível psicológico conferem coesão ao conjunto, estabelecendo a unidade desejada.

Historicamente, este procedimento – montagem paralela – constituiu um dos pólos de desenvolvimento da narração cinematográfica. [...] inegavelmente, a montagem paralela e a mudança do ponto de vista na apresentação de uma única cena constituíram duas alavancas básicas no desenvolvimento da chamada “linguagem cinematográfica”. (XAVIER, 2005, p. 30).

Essa construção narrativa, que intercala duas ações que acontecem ao mesmo tempo em lugares diferentes, achando o seu correspondente no “enquanto isto...” da estrutura literária, relativizou a organização espaço-temporal do cinema e abriu a possibilidade do surgimento de novas estratégias utilizadas no desenvolvimento da narrativa cinematográfica. Foi a familiaridade com os procedimentos desta narrativa que possibilitou ao espectador o reconhecimento da presença de novos traços na produção cinematográfica, entre eles os traços do *cinema de poesia*.

Como apresenta-nos Pasolini (1981), o cinema de poesia, como uma realização, só aconteceu após certa convencionalização, pois o fato da narrativa clássica ter sido tomada como um padrão da produção mundial, pressupôs uma alfabetização do espectador em torno de suas estratégias. Neste sentido, o surgimento de outras possibilidades narrativas configurou-se na utilização e subversão de estratégias tidas como clássicas e convencionais. Foi a partir do estranhamento provocado na sensibilidade perceptiva do espectador que começou a desenvolver-se novas formas de narrativas cinematográficas, a partir do desvio da norma.

É no desvio da narrativa convencional do cinema clássico que o *cinema de poesia* afirma-se enquanto outra possibilidade de produção, predisposta a explorar as possibilidades expressivas e a qualidade onírica intrínseca ao cinema. Mas esse desvio, para Pasolini, não implicaria numa total ruptura com essa narrativa, o *cinema de poesia* seria uma possibilidade de suplemento ao carácter naturalista e objetivo do cinema narrativo. Pasolini descreve sobre este aspecto que, “através das imagens, pelo menos até à data, posso tão somente fazer

cinema”, manifestando-se a respeito da impossibilidade de dissociação entre a “linguagem de poesia” e a “linguagem de prosa” desenvolvidas pela arte cinematográfica que, diferentemente da literatura, não teria conseguido um desenvolvimento independente para os dois gêneros narrativos.

A discussão sobre a presença da “linguagem de poesia” e da “linguagem de prosa” na narrativa cinematográfica será ampliada nos próximos subcapítulos, quando analisaremos a forma como se apresentam na narrativa fílmica em *O Homem que Copiava*. Buscaremos identificar na narrativa os traços do cinema de poesia caracterizados pela presença da ambigüidade, do imaginário, da subjetividade, do não-concreto, do impalpável, que se diferenciam do cinema de prosa por investir na pluralidade interpretativa e não na univocidade da compreensão da mensagem.

2.2 FULGURAÇÕES POÉTICAS EM *O HOMEM QUE COPIAVA*.

A relação entre literatura e cinema abordada aqui objetiva refletir sobre as formas discursivas encontradas na análise do diálogo tensivo estabelecido no campo literário e no cinematográfico, a partir da análise de algumas cenas do filme *O Homem Que Copiava* (2003), do roteirista e diretor Jorge Furtado, que, deslocando-se dos limites da adaptação, estabelece grande ligação com a literatura a partir das citações de romances, poemas e evocações de outras linguagens artísticas para compor a sua narrativa fílmica.

Um outro aspecto importante na análise em questão diz respeito às técnicas utilizadas na composição dessa narrativa. A presença constante do monólogo interior em *O Homem que Copiava* faz com que verifiquemos de que forma a presença do monólogo influencia e/ou distancia-se da narrativa fundada na tradição clássica da “gramática cinematográfica” de Griffith. Também propomos a problematização da noção de monólogo literário e de monólogo cinematográfico adotado por Eisenstein quando este tentava afirmar a existência daquilo que denominava “cinema do espírito”⁸.

Em *O Homem que Copiava* a presença das “transcrições”, citações e evocações de textos em prosa e verso possibilita a abertura do diálogo entre o texto literário e cinematográfico à medida que aspectos narrativos predominantemente literários invadem as

⁸ Eisenstein denomina de “cinema do espírito” o cinema “capaz de reconstruir todas as especificidades do procedimento do pensamento”.

cenas e ressaltam a função poética da linguagem, investindo na articulação entre o poético e o fílmico.

O filme apresenta uma configuração poética que por ser articulada via estratégia suplementar, reflete uma narrativa que não coloca em oposição o cinema de poesia e o cinema de prosa⁹, o que ocorre é a existência deles num processo de deslocamento em que se cruzam e tensionam o objeto narrado. Nesse sentido, a narrativa fílmica em questão não se contrapõe ao modelo narrativo representado pela tradição criada por David W. Griffith. Os diálogos e disfunções entre as duas formas narrativas são travados até o final, de maneira não esquemática, se desdobrando entre os elementos cinematográficos e literários construtivos da narrativa fragmentária e uma tentativa de linearidade narrativa, ambos como problematização da função do narrado, da narrativa e do meio na comunicação semiótica na contemporaneidade.

Tentaremos ativar um olhar desconstrutor sobre a linguagem cinematográfica, investindo na idéia de que os aspectos do *cinema de poesia* presentes no filme não se encontram em oposição à configuração do *cinema de prosa*, o que acontece é um conflito interno à imagem refletida pela interdependência dessas duas configurações. Enquanto o cinema de prosa é marcado pela busca de comunicabilidade através da univocidade interpretativa, o cinema de poesia privilegia a expressividade poética através da busca pela ambigüidade. Com essa dupla natureza da imagem, a narrativa oscila entre a prosa e a poesia. Para Pasolini, o cinema de poesia seria aquele que, de certa forma, coincidiria com o próprio momento da estilização:

A formação de uma “língua de poesia cinematográfica” implica, por conseguinte, a possibilidade de criar, pelo contrário, pseudo-narrativas escritas na língua da poesia: a possibilidade, em suma, de uma prosa da arte, de uma série de páginas líricas, cuja subjetividade será garantida pelo uso do pretexto as “Subjetiva indireta livre”: onde o verdadeiro protagonista é o estilo. (PASOLINI, 1981, p.151).

Essa idéia do cinema de poesia foi, na verdade, uma retomada realizada pelos críticos do cinema experimental e moderno, como indica André Parente em *Narrativa e Modernidade*, a idéia de cinema de poesia é muito antiga e remonta à Chklovski: “há um cinema de prosa e

⁹ Termo utilizado por Pasolini na investigação sobre a possibilidade da existência do discurso indireto livre no cinema (= a uma língua de poesia), vê no uso desse discurso o espaço propício para a demarcação do limite entre um cinema de prosa e um cinema de poesia.

um cinema de poesia”. O que os distingue é que, no primeiro, os momentos formais prevalecem, ao passo que no segundo são os momentos semânticos, sinônimos de argumentos: “O cinema sem argumentos - diz Chklovski – é um cinema poético” (PARENTE, 2000, p.62). Pasolini, entretanto, encarregaria-se de desenvolver o conceito e problematizá-lo na tentativa de criação de uma gramática cinematográfica.

Quanto à idéia de oposição, problematizada por Pasolini, diríamos, parafraseando Christian Metz (2004), em *A significação no cinema*, que a idéia de oposição entre o “cinema de prosa” e o “cinema de poesia” é frágil pela própria noção de prosa e poesia ligada ao uso da linguagem verbal, pois se entendêssemos a poesia como presença direta do mundo, do sentimento das coisas, teríamos que reconhecer que todo empreendimento cinematográfico é sempre poético em sua primeira instância. Já se recorrêssemos à noção dela pela sua acepção técnica (como código lingüístico), o corte na transposição para o cinema seria fatal, pois se daria na ausência de uma língua cinematográfica.

A acepção da linguagem sugerida por Foucault (1999) em “A prosa do mundo”, exemplifica como a linguagem, seja ela literária ou cinematográfica, é sempre resultante das transformações ocorridas no cotidiano da sociedade. Para Foucault, esse caráter ilimitado do movimento do discurso passa a estar presente na literatura a partir do século XIX, quando identificamos uma literatura que:

[...] repõe à luz a linguagem no seu ser: não, porém, tal como ela aparecia ainda no final da Renascimento. Porque agora não há mais aquela palavra primeira, absolutamente inicial, pela qual se achava fundado e limitado o movimento infinito do discurso; doravante a linguagem vai crescer sem começo, sem termo e sem promessa. É o percurso desse espaço vão e fundamental que traça, dia a dia, o texto da literatura (FOUCAULT, 1999, p. 61).

A linguagem, reestabelecendo a interdependência com o mundo, promoveria novamente o entrecruzamento entre “o visto e o lido, o visível e o enunciável”, as coisas e as palavras juntam-se para que o olho, o ouvido e o discurso possam além de ver, ouvir e dizer, investir em outras tarefas.

Metz afirma que “a distinção entre prosa e poesia só tem sentido no interior de uma distinção maior que separa a literatura do uso do idioma como simples utensílio” (2004, p. 192). Nesse sentido, os “toques poéticos” seriam possíveis pela significação das citações,

evocações, colagens, que permeiam as cenas, chamando a atenção de que os mesmos não podem ser confundidos com estruturas poéticas.

Na análise do filme *O Homem que Copiava*, a presença dos “toques poéticos” pode ser observada com maior frequência nas cenas em que o protagonista André descreve a sua profissão através do monólogo interior em alternância com o monólogo narrativo. O monólogo interior no cinema representaria o “discurso revivido” pelo personagem, enquanto o monólogo narrativo corresponderia ao que na obra literária identificamos como “discurso indireto livre”, caracterizado pela participação do escritor na estruturação da psicologia e da língua da sua personagem. No monólogo narrativo cinematográfico a presença da construção interior do personagem seria realizada sob o olhar do diretor que centraliza o domínio da narrativa em torno de uma personagem central, esse fato marcaria a tendência para um cinema de poesia, na medida em que o domínio sob a narrativa acontece de tal forma, que esta parece representar a própria subjetividade do personagem. Segundo Pasolini, a releitura do “discurso indireto livre” e do “monólogo interior”, que são recursos próprios da literatura, como uma “subjetiva indireta livre” é que viabilizam uma “língua técnica da poesia no cinema”. (PASOLINI, 1981 p. 144)

Logo após a cena em que o protagonista informa a sua profissão, acompanhamos na tela o momento em que chega do trabalho e dirige-se ao seu quarto. Ao entrar, o olhar da câmera remete às citações polifônicas transmitidas pelas imagens que aparecem fixadas na parede do quarto, confirmando o que Metz (2004) diz sobre a posição de que nenhum filme pode estar relacionado com a prosa e nem com a poesia em sentido estrito.

Um outro exemplo trazido pela narrativa do filme, que mostra como ele é constituído mais por um mosaico poético de imagens, vozes, letras e citações do que por uma narrativa linear clássica é a citação do romance *A vida modo de usar*, de George Perec¹⁰ (1991), que permite-nos verificar como o enredo, as técnicas e estratégias narrativas utilizados no romance foram re-apropriados pelo diretor Jorge Furtado e incorporados à narrativa fílmica. Aqui, fica mais evidente como o sistema significativo e perceptivo do protagonista não interfere apenas no desenvolvimento narrativo, mas também na articulação dos planos, enfim, na estrutura do filme. O olhar de André vai orientando e modulando o movimento da

¹⁰ Numa cena do filme, a capa deste livro aparece em primeiro plano, deixando-nos indícios de que a própria narrativa fílmica assemelha-se, em muitos aspectos, à forma como a obra de Perec narra a vida de seus personagens, como uma espécie de história que se insere em múltiplas histórias, um romance composto por vários romances.

narrativa, que ora fragmenta-se, ora anda aos pulos, sem deixar de representar o próprio fragmentarismo da vida da personagem.

As referências literárias implícitas no filme não param por aí, o próprio cineasta em entrevista concedida a Maria do Rosário Caetano para a revista de cinema¹¹, afirma que no processo de criação dos roteiros da maioria de seus filmes, acaba incorporando muitas técnicas e estratégias oriundas do texto literário.

Esse processo experimentado desde quando Griffith fundou as regras da gramática do cinema, baseado nos “indícios cinematográficos” detectados na obra de Dickens, evidencia o diálogo entre o literário e o cinematográfico. Diálogo no qual Maria Esther Maciel (2003), no ensaio intitulado *Para além da adaptação: Formas alternativas de articulação entre literatura e cinema*, chama a atenção de que foi exatamente através da irrupção do “não-cinema” dentro do cinema, por meio da “adaptação” feita por Griffith de artifícios literários oriundos de um certo modelo narrativo, que se concretizou a conquista pelo cinema de uma certa autonomia (leis e princípios próprios), passando a ser referência para a literatura do séc. XX à medida que a “sétima arte” permitiu uma reinvenção da linguagem literária.

Embora a narrativa fílmica em *O Homem que Copiava* estabeleça um trânsito entre as duas linhagens narrativas, enfatizaremos no momento a análise da configuração poética representada por Sergei Eisenstein (2002) e por Pier Paolo Pasolini (1981), enquanto forma alternativa de diálogo com a literatura que, ao romper com os princípios de continuidade e paralelismo, encontra na poesia de várias tradições e nos experimentos narrativos de Joyce, a base de suas formulações da verossimilhança.

Nesse sentido, comecemos por uma análise do monólogo interior, recurso técnico explorado por Eisenstein para atestar a importância da “função poética” da linguagem na experiência estética desenvolvida pelo cinema, que buscava uma montagem guiada pela expressividade e por um ritmo ditado por uma unidade interna e orgânica.

Em seu famoso artigo de 1935 intitulado *Vamos! Sirvam-se — um discurso sobre adaptação*, Eisenstein (2002) afirma que embora o monólogo interior tenha sido inventado pela literatura, sua expressividade total só poderia ser evidenciada através do cinema, pois para ele o filme se encarregaria de transformar-se inteiramente num monólogo, despertando, conseqüentemente, a consciência do espectador. Neste artigo, Eisenstein marca a diferenciação entre monólogo literário e cinematográfico, atribuindo ao primeiro a propriedade de fazer a mímese do monólogo interior de um único homem, e ao segundo por

¹¹ Entrevista disponível no site da revista.

“ser capaz de reconstruir todas as especificidades do procedimento do pensamento”, através da fusão entre pensamento/ imagens visuais/ som (sincronizado ou não) / ruídos/ informes/ imagens sonoras com sons objetivamente figurativos.

A tese eisensteniana pautada na diferenciação entre monólogo interior literário e cinematográfico sustentava-se, como podemos verificar no artigo de 1935, por atribuir ao monólogo interior a idéia de equivalência a um “movimento da consciência”, no qual enfatizava a capacidade do cinema de produzir com grande êxito esse movimento. Já em relação ao aspecto literário, o autor descrevia que a presença desse movimento era realizada somente a partir da representação do pensamento de uma personagem que invadia ‘a cena’. Mas se a tese atribui ao cinema o poder de atingir com maior propriedade esse movimento, o que diríamos então sobre a obra literária caracterizada justamente pela pluralidade dos “fluxos de consciência” assumidos pelas personagens? Ou ainda, como avaliaríamos esse movimento, numa literatura produzida através da apropriação de recursos técnicos cinematográficos como ferramenta utilizada pelos escritores no intuito de possibilitar que a “tela também invadisse a página”¹² e desestabilizasse, de uma vez por todas, a noção de um fluxo contínuo antes direcionado univocamente da página para a tela?

Através da análise do monólogo interior ocorrido nas primeiras seqüências da narrativa fílmica desenvolvida em *O homem que copiava*, observamos que um outro aspecto colocaria em suspensão a diferenciação entre monólogo interior cinematográfico e monólogo interior literário proposta por Eisenstein: o monólogo de André reproduz a mimese do monólogo interior de "um único homem", associando ao monólogo em questão as características designadas ao processo definido como tipicamente literário, mas nem por isso a narrativa deixa de assumir o papel de despertar a consciência do espectador.

A presença do monólogo literário dentro da produção narrativa cinematográfica representa a inter-relação que estas duas linguagens vêm entrelaçando na esteira da produção cultural ao longo do tempo.

Essa utilização de recursos técnicos da narrativa literária, na qual o monologismo literário expõe na “tela grande” os efeitos poéticos do texto reproduzido pelo protagonista, é marcada também pela sonoridade das palavras e das modulações da voz que as pronuncia.

Vejamos como a citação da poesia de Shakespeare no filme traz a carga do texto poético não pela evocação do poema em si, mas por outros traços que descreveremos a seguir.

¹² Marinize Prates de oliveira discute essa questão estética relativa ao cinema e a literatura em seu livro *E a tela invade a página* (2002), afirmando a heterogeneidade e o trânsito de imagens e signos que habitam o espaço literário e cinematográfico, podendo levar-nos a assistir uma cena da obra literária e vice-versa.

André (Voz-off):

Quando a hora dobra
Em triste e tardo toque
E em noite horrenda
Vejo escoar-se o dia
Quando vejo esvair-se
A violeta
Ou que a prata
A preta têmpera assedia
Quando vejo sem folha
O tronco antigo
Que ao rebanho estendia
Sombra franca
E em feixe atado
Agora o verde trigo
Seguiu o carro
A barba hirsuta e branca
Sobre a tua beleza*
Então questiono
Que há de sofrer do tempo
A dura prova
Pois a graça no mundo
Em abandono
Morre ao ver nascendo
A graça nova
Quando a foice do tempo
É vão combate.



Sequência 15: A cópia e a leitura do soneto shakespeariano.

O texto poético shakespeariano é literalmente (re)citado por André (voz-off), na cena em que recebe de uma cliente da loja em que trabalha o livro de Shakespeare *24 Sonetos* para fotocopiar algumas páginas. Acompanhando a cena, percebe-se que a partir da leitura do verso “sobre a tua beleza” ocorre a nítida alteração modular da voz do protagonista, que

dimensiona uma intensa carga emotiva à cena. A citação do soneto faz com que a personagem ao pronunciar-lo percorresse os lugares sugeridos e reconstruísse algumas imagens, lembrando-nos o que Compagnon (1996) descreveu no capítulo “*Vox*”: *A possessão*, em *Trabalho da citação*: o autor afirma que sobre a dinâmica entre as palavras e as coisas: o que determinaria a ocorrência de duas espécies de citação sem a repetição de pensamentos e a repetição de palavras. Compagnon afirma que a citação na contemporaneidade deve eleger a repetição de pensamento como forma de expressão, “[...] quando as próprias palavras são efetivamente repetidas, e quando se trata de uma citação no sentido contemporâneo, fazer valer ainda esta última como uma forma de repetição de pensamento” (COMPAGNON, 1996, p. 84).

A repetição de pensamento seria aquela voltada para a construção das imagens na memória, esse tipo de citação “fica próximo das coisas, toca o sentido e os sentidos, sobrevive à sua enunciação, pois é antes de tudo conceitual” (COMPAGNON, 1996, p. 87).

André repete as palavras do soneto, mas as imagens ficam em sua memória cobrando-lhe atribuição de sentido. Ele possui o poema no ato da fala, mas posteriormente também se vê possuído por ele, o protagonista vivencia o processo de possessão descrito por Compagnon quando:

(...) o orador que vocaliza perde o controle de si mesmo e do discurso, ele é inspirado por um poder que o transcende (o do já dito); é possuído como o profeta, o adivinho ou o poeta da Grécia arcaica. Platão dizia dos poetas líricos: “um apega-se a uma musa, outro a uma outra, e nós chamamos isso ser possuído, porque é alguma coisa como uma possessão, visto que o poeta pertence a musa”. (1996. p. 88).

Além da análise da presença da citação pela repetição de pensamentos, interessa-nos aqui verificar que a leitura do poema não acontece para reproduzir através da projeção da imagem o conteúdo da narrativa poética, não há o investimento em recursos para tornar a leitura do poema correspondente à imagem cinematográfica, antes, ocorre o investimento na afirmação de que o literário pode estar presente na narrativa fílmica sem necessariamente precisar ser mimetizado por ela.

O texto poético, ao ser recitado por André, desloca a visibilidade do protagonista, antes fixada nas imagens, para o texto escrito. Nesse processo, a internalização do poema acontece através do reconhecimento feito no campo das sensações, e não do sentido do texto. Quando André diz a Sílvia que viu a palavra *hirsuta* num poema de Shakespeare, repete os versos

iniciais (Quando a hora dobra/ em triste e tardo toque) ressaltando a semelhança com o som de um relógio.

O poema encena os processos imaginativos elaborados por André, confirmando o que Ítalo Calvino descreve distinguindo a existência de dois tipos de processos imaginativos:

[...] o que parte da palavra para chegar à imagem visiva e o que parte da imagem visiva para chegar à expressão verbal. O primeiro processo é o que ocorre normalmente com a leitura: lemos, por exemplo, uma cena de romance ou reportagem de um acontecimento num jornal, e conforme a maior ou menor eficácia do texto somos levados a ver a cena como se esta se desenrolasse diante de nossos olhos, se não toda a cena, pelo menos fragmentos e detalhes que emergem do indistinto. (CALVINO, 2000, p. 99).

Dessa *visibilidade* proposta por Calvino surge a questão do imaginário: ato da consciência, como modo de perceber o mundo ao nosso redor.

Nesse sentido, a mimese enquanto imagem assumiria ao mesmo tempo o dispositivo e o pano de fundo para que tanto o protagonista quanto o espectador se apropriasse do poema, não por exposição realista do que engendra, mas pelo auto-reconhecimento de uma subjetividade a partir de sua leitura, atingindo o espectador tanto na representação quanto na produção de imagens, o que para Costa Lima, em *Mímesis e modernidade*, equivaleria a dizer que “[...] a mimesis não se origina da vontade de se assemelhar a algo, a alguém ou a alguma forma de conduta sua, mas sim da demanda de constituir uma identidade para quem a empreende”. (COSTA LIMA, 2000, p. 323), no nosso caso, tanto protagonista quanto espectador.

A função explicitamente poética dentro da narrativa literária surge então da fusão entre o visual e o sonoro, produzindo e instaurando o jogo sinestésico característico de toda poesia. A análise sobre a presença da citação poética realizada aqui corresponde ao primeiro momento em que o soneto surge na narrativa fílmica, no próximo subcapítulo ampliaremos essa discussão ao analisarmos o segundo momento da sua aparição no filme.

Em se tratando da análise de um filme que contempla tanto o monólogo literário, através do monólogo interior de "um único homem", quanto o monólogo cinematográfico, através das citações; evocações; colagens; fragmentos; metáforas e alusões, percebemos que a expressividade do primeiro não se sobressai a do segundo, e vice-versa, portanto não promove uma demarcação da diferença através de analogias ou oposições. O que visualizamos é que a

imagem-poesia produzida entre eles é completamente suplementar, transformando o pensamento no movimento-pensamento que reflete tanto na “cine-língua” quanto na “cine-poesia” enquanto matéria básica para a produção da arte do movimento.

Nesse sentido, a discordância em relação ao que Eisenstein afirma como sendo características que marcam a diferença entre monólogo literário e cinematográfico, persiste, no sentido de que a abrangência dos mesmos não pode ser mensurada pela noção de uma pseudo “totalidade” que contempla a consciência dos espectadores. Embora saibamos que o autor não tenha pronunciado a inexistência do monólogo literário dentro de uma narrativa fílmica, o que visualizamos como ponto de tensão, passível de discussão, é justamente a problematização da afirmativa de superioridade do monólogo cinematográfico sobre o monólogo literário, tomando como aspecto central a questão de uma expressividade que só seria “totalizada” através do cinematográfico.

Nesse sentido, preferimos contrapor a essa noção de superioridade, aquilo que Pasolini propõe como impossibilidade de estabelecer limites entre um cinema de prosa e um cinema de poesia, uma vez que os mesmos não se excluem, e sim intercambiam através da dupla natureza da imagem cinematográfica, entre a objetividade e a subjetividade, entre a prosa e a poesia, entre a comunicação e expressividade. Afirma que como cineasta não lhe importaria a condição de reprodução de uma expressividade pura, pois sua narrativa cinematográfica deveria estar comprometida com a possibilidade de língua de poesia, na qual a expressão mesclaria-se à narrativa.

Quanto a mim, continuo a acreditar no cinema que narra, ou seja: na convenção através da qual a montagem escolhe, de entre planos-sequência infinitos que poderiam ser rodados, os traços significativos e de valor. Mas fui também o primeiro a falar explicitamente de “cinema de poesia”. Ao falar, no entanto de cinema de poesia, entendi sempre falar de poesia narrativa. A diferença seria de técnica: em vez da técnica narrativa do romance de Flaubert ou de Joyce, a técnica narrativa de poesia. (PASOLINI, 1981. p. 209).

2.3 A NARRATIVA POÉTICA: CENAS DE UM DIÁLOGO ENTRE A LITERATURA E O CINEMA

A definição de poema de Epstein¹³ (1983, p. 269): "O poema: uma cavalgada de metáforas que se empinam", concentra a plasticidade das imagens que será o fio condutor para trilharmos os caminhos em que o cinema se encontra com a poesia, um território de fácil acesso, mas extremamente movediço.

Para Epstein, o poder plástico da imagem produzido por um texto, assim como o ritmo que se configura em um movimento contribuem para a intensificação das potencialidades expressivas do texto literário ou fílmico. Para o cineasta e poeta, muito teriam a ganhar os escritores e cineastas que utilizassem a língua (suas unidades), objetos e coisas do mundo como um sistema sempre em movimento, sempre associada à fotografia em movimento, ampliando e intensificando as potencialidades expressivas pertencentes às duas narrativas.

Avaliaremos o poder que a plasticidade da imagem assume no filme *O Homem que Copiava*, ao investigarmos a inter-relação entre a poesia e a prosa na narrativa fílmica do roteirista e diretor Jorge Furtado. Neste sentido, faremos uma breve verificação das relações tensivas entre os conceitos de poesia e prosa desenvolvidos por alguns críticos literários, como Massaud Moisés, Ralph Freedman e Jean-Yves Tadié¹⁴, que trazem à superfície a noção de narrativa poética, gênero híbrido tão significativo para a compreensão da leitura de textos literários e fílmicos.

Para verificarmos a presença da poesia na narrativa fílmica em *O homem que copiava*, faremos a análise decupada de algumas cenas projetadas na tela. Utilizaremos alguns aspectos da teoria semiótica peirciana, por considerarmos ser uma das teorias que se adequa à avaliação do impacto perceptivo produzido por estas imagens/mensagens na tela.

No filme, o trânsito estabelecido entre a prosa e a poesia acontece não só pela ordem que determina o arranjo das imagens que descortinam os sentidos ocultos do mundo (resultando no que Pasoline (1985) denomina de efeito poético), como pela própria inserção

¹³ Jean Epstein (1983) além de cineasta exercia o ofício de poeta. Podemos ver o desenvolvimento das idéias aqui apresentadas no seu ensaio *O cinema e as letras modernas*.

¹⁴ O norte-americano Ralph Freedman com a obra *The Lirical Novel* e o francês Jean-Yves Tadié com a obra *Récit poétique*, são apresentados pela crítica como os principais responsáveis pela difusão de uma teoria crítica sobre a narrativa poética na contemporaneidade. A referência aos dois autores partiu da leitura de alguns textos trabalhados durante o curso: *Narrativa poética: Poesia, memória e narrativa*, ministrado pela Profa. Dra. Fani Miranda Tabak/ UESB, no II Seminário de Teoria e História Literária.

da poesia Shakespeariana, (re) citada em algumas cenas pelo protagonista André. A narrativa filmica possibilita a abertura de trazermos para o primeiro plano a antiga tensão existente entre essas duas linhagens narrativas.

No quarto capítulo do livro *A criação Literária: Poesia*, de Massaud Moisés, intitulado Poesia e Prosa, este autor aponta para as discussões que críticos e historiadores literários estabeleceram em relação aos dois gêneros. O autor descreve que as análises que pretendiam distinguir através da pontuação de diferenças e regras rígidas os aspectos definidores entre poesia e prosa, não conseguiram obter resultados convincentes em função do próprio caráter subjetivo da arte.

Em relação à distinção entre a prosa e o verso, o autor afirma que se pode diferenciá-los por “um simples golpe de vista”, pois “são as formas, tecnicamente diferentes, da expressão literária”. (MOISÉS, 1993, p. 75). Já em relação à poesia manteria identificação com a emoção, a prosa se identificaria com o juízo. O autor defende que se a poesia passasse a ter o poder de julgamento (valor de juízo) deixaria imediatamente de ser poesia para ser a prosa em verso.

Ainda que consideremos problemática a exposição dessa última afirmação (lembramos dos poemas concretistas), concordamos com este autor quando relativiza a presença da poesia ao dizer que “todas as artes, dadas as suas características comuns, possuem aspectos, à falta doutro rótulo, poéticos” (MOISÉS, 1993, p.83).

De acordo com o autor, a subjetividade é a característica que mais assemelha a poesia da prosa, sendo através dela que autores como Friedman e Tadié também investem na construção de uma crítica voltada para uma identidade literária que vê e percebe o mundo de uma nova forma.

Essa percepção descortina a origem de uma das problemáticas enfrentadas na ficção moderna e contemporânea: a expressão do eu em sua multiplicidade.

Para explorar essa problemática, os autores das narrativas poéticas transgridem estruturalmente as fronteiras entre os gêneros. No filme *O homem que copiava* podemos constatar a presença de outros gêneros além do poético. Quando o protagonista lembra dos acontecimentos da infância, a cena é projetada através da linguagem adotada nos desenhos animados ou assumem a estrutura das histórias em quadrinhos, o que contribui para que a narrativa sustente uma estrutura fragmentária e mantenha uma “deliberada ambigüidade” na medida em que transpõe para o espectador um lirismo produzido através da propagação da

imagem com ritmos diferentes, próprios, o que é extremamente significativo na construção da narrativa poética.

Emil Staiger, no primeiro capítulo do livro *Conceitos Fundamentais da Poética* (1972) — Estilo Lírico: A recordação — como o próprio título indica, já estabelece a relação intrínseca entre o ato de recordar e a criação lírica, relativizando a diferença entre o "eu" lírico de uma escrita poética e o da escrita autobiográfica, chamando atenção para o seguinte aspecto direcionado ao autor da primeira:

Só se pode escrever sobre a própria vida quando a época abordada ficou para trás e o eu pode ser visto e descrito de um ponto de observação mais alto. O autor lírico não se "descreve" porque não se "compreende". As palavras "descrever" e "compreender" pressupõem um defrontar objetivo. Se a primeira se presta a composições autobiográficas, a última serve para um diário em que o homem pode se dar conta das horas também já passadas. Somente aparentemente, somente no tempo medido pelo relógio é que o tema, neste caso, está mais próximo que na autobiografia, pois quem escreve um diário faz também de si o objeto de uma reflexão. Reflete, inclina-se sobre o passado. [...] O passado como objeto de narração pertence à memória. O passado como tema do lírico é um tesouro de recordação. (STAIGER, 1972, p. 54-55)

A projeção dos acontecimentos da infância de André ocorre de forma direta, fazendo com que o protagonista recorde o passado e através dele possa localizar uma série de indícios dos acontecimentos vividos no presente, como apontou Staiger, a escrita do passado, a descrição de narrativas pessoais transformam o sujeito em objeto de análise. Neste sentido, vemos que assim como Freedman, Staiger entende a narrativa poética como criadora de um mundo no próprio ato de construção de si mesma, pois a referencialização não está na realidade em si, mas na busca pelo entendimento de uma forma de ver o mundo.

No filme, quando as outras linguagens emergem para narrar os acontecimentos da infância ou fatos guardados na memória de André, é como se a própria linguagem se tornasse personagem ou narradora de si mesma. É nesse entrecruzamento das diversas linguagens, que observamos um novo tipo de ritmo narrativo, o ritmo da circularidade poética.

Outros aspectos da narrativa poética presentes em textos literários teorizados por Freedman e Tadié demonstram que nesse tipo de narrativa os sentimentos se expressam, mas não são analisados. Geralmente não há indicação precisa do tempo, da época; a tentativa de descrição do espaço se passa em outro plano da narrativa; há poucos personagens essenciais; a

presença do narrador em primeira pessoa é acompanhada pela manifestação da sua memória sempre falha e a espera da imaginação para complementá-la.

Em relação à participação da memória na narrativa poética, Tadié descreve que muitas narrativas poéticas que remetem à infância são, na verdade, restos de infância refeitos pela imaginação.

A presença da narrativa poética neste filme também pode ser evidenciada a partir de aspectos estruturais em que a circularidade dos acontecimentos predomina na estrutura da narrativa. O retorno à lembrança do poema shakespeariano e a outros fragmentos de textos fotocopiados por André são uma constante na narrativa, as recordações surgem sempre para estabelecer uma associação direta entre os fatos vividos no presente e os fragmentos lidos.

Para Bergson (1999), as lembranças seriam imagens fotografadas retiradas sobre o objeto e imediatamente consecutivas à percepção, as lembranças atuariam como uma espécie de eco da percepção. O autor afirma que:

[...] por trás dessas imagens idênticas ao objeto existem outras, armazenadas na memória, que têm apenas semelhança com ele, outras enfim que têm apenas um parentesco mais ou menos remoto. Todas elas se dirigem ao encontro da percepção e, alimentadas por esta, adquirem suficiente força e vida para se exteriorizarem com ela. [...] toda imagem-lembrança capaz de interpretar nossa percepção atual insinua-se nela, a ponto de não poder-mos mais discernir o que é percepção e o que é lembrança. (BERGSON, 1999, p. 117).

As “imagens-lembranças” de André encontram-se refletidas na criação ativa da imagem idêntica ou semelhante ao objeto, quando o personagem recorre às lembranças dos textos lidos ou das imagens assistidas na TV, para refletir sobre fatos experimentados no presente, promovendo assim o movimento de progressão do passado ao presente, como sugere Bérqson (1999), a utilização das lembranças do passado são pontos de partida para a materialização da percepção do presente.

[...] A verdade é que a memória não consiste, em absoluto numa regressão do presente ao passado, mas pelo contrário, num progresso do passado ao presente. É no passado que nos colocamos de saída. [...] [...] lembrança e percepção tornam-se estados da mesma natureza, entre os quais só se pode achar uma diferença de intensidade. Mas a verdade é que nosso presente não deve se definir como o que é mais intenso: ele é o que age sobre nós e o que nos faz agir, ele é sensorial e é motor, – nosso presente é antes de tudo

o estado de nosso corpo. Nosso passado, ao contrário, é o que não age mais, mas poderia agir, o que agirá ao inserir-se numa sensação presente da qual tomará emprestada a vitalidade. É verdade que, no momento em que a lembrança se atualiza passando assim a agir, ela deixa de ser lembrança, torna-se novamente percepção (BERGSON, 1999, p. 280-281).

Em *o homem que copiava*, observa-se que o narrador, expresso em primeira pessoa, numa postura centralizadora, tudo vê, pensa e sente, construindo a narrativa num espaço fértil para o desenvolvimento da imaginação poética. A formação fragmentária de André também marca o aspecto fragmentário em que a narrativa fílmica vai se estruturando.

Cena em que André descreve seu dia-dia na papelaria:

André lê um gibi. Detalhes do gibi.

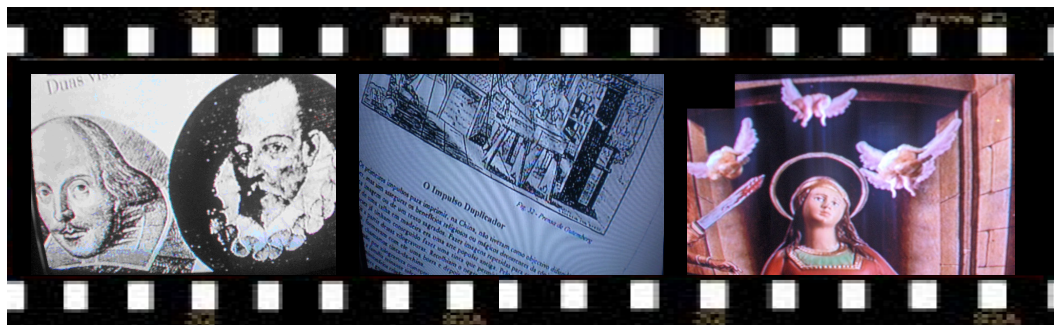
ANDRÉ: Pelo menos sobra tempo para ler na loja.

André faz cópias.

ANDRÉ: A maior parte do tempo eu fico lendo as coisas que as pessoas trazem para copiar. Enquanto eu estou tirando as cópias, só consigo ler algumas linhas de cada folha. Já é alguma coisa.

Ilustrações de um trabalho sobre Shakespeare e Cervantes.

ANDRÉ: Shakespeare e Cervantes morreram no mesmo dia: vinte e três de abril de mil seiscentos e dezesseis. Eles nem se conheceram e morreram bem pobres. Cervantes foi enterrado numa vala comum, porque eu não sei. Nem sei bem o que significa vala comum. Que diferença faz? Nunca li nada que eles escreveram. Já vi uns filmes.



Sequência 16: Fragmentos de cópias, a formação cultural de André.

A voz em off de André localiza-se entre a história narrada e as imaginações que eclodem de sua mente, permitindo que o seu monólogo caminhe por uma estrutura amalgamada, oscilando paradoxalmente entre as bases da narrativa e da poesia.

Ainda em sua perspectiva estrutural, verificamos que o eixo sintagmático da narrativa vai sendo invadido pelo eixo paradigmático da poesia.¹⁵ Como afirma Levin (1975), a presença dos dois planos, um plano sintagmático em que a narrativa se apóia e se estreita na representação do real, e um plano paradigmático no qual a poesia cria livremente sua própria objetividade, é uma característica intrínseca à narrativa poética. Sendo que, aqui, interessa-nos problematizar os aspectos que emergem deste último plano.

Neste sentido, buscaremos através da análise da cena em que o soneto Shakespeariano é fotocopiado e (re)citado por André, verificar como a poesia através da progressão das imagens na tela, do ritmo presente na cena narrada, consegue criar sua própria objetividade.

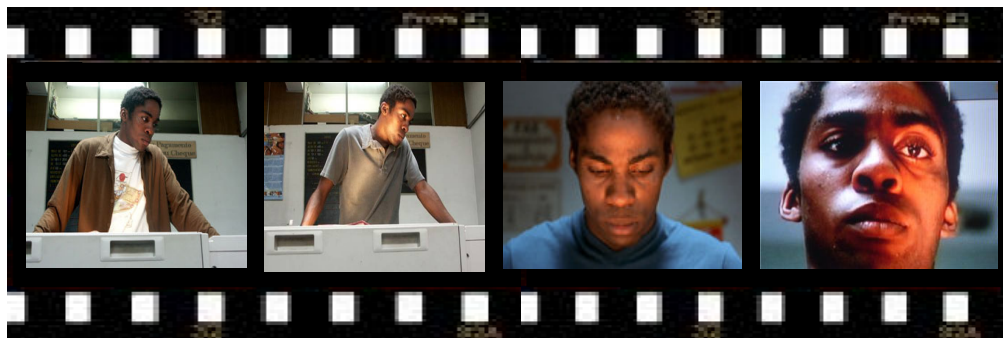
A cena que analisaremos faz parte da seqüência em que o protagonista apresenta sua profissão, mais precisamente, quando solicitado por uma cliente a fotocopiar algumas páginas do livro “24 sonetos”, de Shakespeare.

A cliente entrega o material e avisa que volta para pegá-lo mais tarde. André, enquanto copia, (re)cita quase todo o poema. André (voz off):

Quando a hora dobra
Em triste e tardo toque
E em noite horrenda
Vejo escoar-se o dia
Quando vejo esvair-se
A violeta
Ou que a prata
A preta têmpera assedia
Quando vejo sem folha
O tronco antigo
Que ao rebanho estendia
Sombra franca
E em feixe atado
Agora o verde trigo
Seguiu o carro
A barba hirsuta e branca
Sobre a tua beleza*
Então questiono
Que há de sofrer do tempo
A dura prova
Pois a graça no mundo
Em abandono
Morre ao ver nascendo
A graça nova
Quando a foice do tempo
É vão combate

¹⁵ No terceiro capítulo do livro, o autor descreve a importância do plano paradigmático para a construção da poesia.

Na cena em que o poema é fotocopiado, a posição da câmera em primeiro plano, se movimentando e provocando alguns efeitos expressivos no rosto do personagem, assim como a reflexão da luz, que incide em seu rosto, alterna com o enquadramento da página escrita do livro que também sofre o efeito da movimentação da câmera, produzindo uma cena composta pela presença marcante do sintagma poético.



Quadro 17: Movimentando a câmera, reproduzindo o sujeito.

O cineasta e poeta Jean Epstein também privilegiou o primeiro plano como sendo o portador da “alma do cinema”. Maria Sther Maciel mostra que para Epstein:

[...] O poético se manifestaria, assim, no ponto em que o discurso fílmico, decompondo “um fato em seus elementos fotogênicos”, liberta-se-ia da lógica da seqüencialidade do relato e, através dos recursos técnicos de que se constitui, revelaria a essencialidade de um gesto, de um objeto, de um sentimento. (MACIEL, 2004.p. 72)

No filme, quando a câmera enquadra a página escrita do poema e passa a movimentar-se a partir da leitura do protagonista, percebe-se que o diretor metaforiza uma circunstância de tempo passageira, é como se o poema inteiro gritasse: “tudo passa, tudo repete”, ou como se a expressividade imagética produzida, assumisse o papel de protagonizar e ampliar os efeitos das significações resultantes da cena.

Após sofrer a interrupção da leitura do poema pela cliente que retorna para pegar o livro e a cópia solicitada, André começa a processar uma série de questionamentos a respeito daquela experiência de leitura. Ao dizer que não tinha entendido nada, nem lido a última

linha, e que ignorava o significado da palavra "hirsuta" no poema, o protagonista deixa exposto ao espectador a forma de inter-relação possibilitada pela experiência vivida.

Entretanto, a curiosidade sobre o significado da palavra "hirsuta", aparece freqüentemente na cabeça de André. Na cena em que encontra com Sílvia na lanchonete, arranja um jeito de tentar saber dela o significado de tal palavra.

Cena:

André: Tu sabe o que é "hirsuta"?

Sílvia: "Hirsuta" com "H"?

Como era a frase?

André: "A barba hirsuta e branca".

Sílvia: "Hirsuta" e branca? Não sei.

Tem que olhar no dicionário.

No filme, o retorno ao significado da palavra hirsuta marca a sua relação enquanto ícone e índice no próprio poema, seu sentido é percebido dentro e fora do referente e da referência, como veremos posteriormente ao analisarmos a presença de algumas ferramentas semióticas na narrativa fílmica.

A citação da poesia Shakespeariana no filme emite a carga do texto poético não pela evocação do poema em si, mas por outros traços, como na nítida alteração modular da voz do protagonista a partir da leitura do verso "sobre a tua beleza". O som das palavras e a modulação da voz implicam numa espécie de concerto visual das imagens que promovem uma percepção intensa entre a "pele/tela" onde se inscrevem. "Nesse jogo sinestésico, a transitividade do enredo é atravessada e desviada de suas funções imediatas para adquirir uma função explicitamente poética" (MACIEL, 2004, p. 78).

Cena em que Sílvia entrega a André parte de um texto com a significação do termo hirsuto:

ANDRÉ: Obrigado.

SÍLVIA: De nada. Barba hirsuta é uma barba de pelos longos. De onde você tirou aquela frase, a barba hirsuta e branca?

ANDRÉ: De um poema. Do Shakespeare. Um livro de sonetos.

SÍLVIA: Você gosta?

ANDRÉ: Só li este. Quando a hora dobra em triste e tardo

toque. Parece o som de um relógio.
SÍLVIA: É. Como é que a barba entra no poema?
ANDRÉ: Não sei. Não entendi nada. Nem li até o fim.

A função poética encontra-se associada ao caráter lírico provocado pela percepção do som e das imagens produzidas pelo poema. Confirmando o que Staiger define como característica e "valor" fundamental do estilo lírico: "O valor dos versos líricos é justamente essa unidade entre a significação das palavras e sua música. É uma música espontânea, enquanto a onomatopéia – *mutatis mutandis* e sem valoração – seria comparável à música descritiva" (1972, p. 22).

André afirma uma incompreensão diante do poema, ao mesmo tempo em que associa os primeiros versos ao som de um relógio, intuindo sobre a temática refletida no soneto, o protagonista terá sua impressão confirmada num segundo momento da leitura do poema no filme, na cena em que ele e Sílvia exercerão uma atividade interpretativa do poema shakespeariano.

Partindo da análise que considera a experiência representada na cena como fenômeno (trata-se da primeira seqüência em que o poema é encenado, faltando a leitura de alguns versos finais), por apresentar tudo aquilo que é percebido pelo sujeito, seja real ou não, utilizaremos nesta análise algumas "ferramentas" da semiótica peirciana para investigarmos a função que a citação do poema assume na cena, assim como os sentidos produzidos por este fenômeno.

Segundo Lúcia Santaella (1983), na teoria peirciana os fenômenos aparecem para a consciência de acordo com as categorias que expressam os modos de operação do pensamento signo na mente: 1. a primeiridade (signo presente e imediato, não estabelece relações), diz respeito à qualidade sensível das coisas; 2. a secundidade (interação dialógica), caracteriza-se pela existência do signo em relação a alguma coisa; 3. a terceiridade, (domínio da legislação) ação mediadora entre o interprete e os fenômenos.

Voltemos agora para a cena. A percepção das palavras dispostas na página escrita do livro de Shakespeare (início da leitura de André) aparece em nível de primeiridade. O signo aparece e é visualizado/sentido sem estabelecer relação com algo – um ícone, por apresentar uma imagem primeira em sua virtualidade.

Ao alterar a modulação da voz a partir da leitura do verso "sobre a tua beleza então questiono" percebemos a passagem para a categoria da secundidade. O poema passa a existir no sujeito, a alteração modular da voz funciona como um índice de que algo mudou em relação à percepção e ao sentimento do protagonista diante de sua leitura, instaurando a zona

de conflito da relação existencial expressa entre o poema e a própria condição existencial do personagem André.

Ao findar a leitura do poema sem ter conseguido ler o último verso, o protagonista admite não ter entendido nada. Neste momento, a terceiridade encontra-se presente, à medida que a palavra "hirsuta" torna-se o símbolo do desconhecido e funda uma espécie de busca pelo conhecimento, perseguida pelo personagem ao longo da narrativa. Era preciso descobrir o poema, entendê-lo, relacioná-lo à vida, o que acaba ocorrendo na cena em que Sílvia, ao presentear-lhe com o livro, retoma a citação do poema.

Interessa-nos observar como neste segundo momento a palavra hirsuta desloca-se da categoria de terceiridade para primeiridade. Ao associar o termo hirsuta ao significado de peluda, cerdosa não há um processo de mediação entre o primeiro e o segundo, visto que a categoria é própria do primeiro enquanto um signo presente, imediato. Verificar a alteração da representação dos signos nas categorias é de suma importância para romper com a idéia ingênua que apontava apenas para uma teoria do signo construtivista, herdeira do estruturalismo.

A análise do deslocamento entre as categorias confirma a importância conferida ao movimento, atribuída por Peirce. Para ele o movimento era o grande responsável pela regência das relações dos signos, pois estes não têm um lugar fixo e estável em uma estrutura.

Já na segunda seqüência em que o poema é (re)citado por André, podemos perceber que mesmo fazendo uso da atividade interpretativa, o poema continua configurando-se como uma metáfora da temporalidade vivida pela personagem. A sensação de ouvir o som de um relógio ao pronunciar: Quandoahora-dobra-emtriste-tardo-toque, passa a ser alternada pela relação que o protagonista estabelece com a passagem do tempo, e de tudo o que tempo pode transformar na vida das pessoas.

Cena:

André e Sílvia caminham, perto do rio.

SÍLVIA: Quanto tempo?

ANDRÉ: Não sei ainda. Depende do trabalho.

SÍLVIA: Mais que... um ano?

ANDRÉ: Não. Seis meses, no máximo.

SÍLVIA: Eu sempre quis conhecer o Rio.

ANDRÉ: Quem sabe você me visita? Nas férias?

SÍLVIA: Falta ainda.

Caminham em silêncio. Ela lhe entrega um livro.

SÍLVIA: Seu presente. É o livro de sonetos, do

Shakespeare. Você leva na viagem. Está marcado na página daquele que você leu. (lê) "Quando a hora dobra em triste e tardo toque".

ANDRÉ: Você entendeu?

SÍLVIA: Entendi. É bonito.

ANDRÉ: (lendo) "Quando a hora dobra em triste e tardo toque e em noite horrenda vejo escoar-se o dia, quando vejo esvair-se a violeta..."

SÍLVIA: A flor. Esvair-se é evaporar. Murchar. Morrer.

ANDRÉ: "Ou que a prata a preta têmpera assedia".

SÍLVIA: Sabe a prata escurecendo?

ANDRÉ: "Quando vejo sem folha o tronco antigo que ao rebanho estendia a sobra franca".

SÍLVIA: A árvore sem folhas, onde os bois e as vacas tomavam sombra, quando ela tinha folhas.

ANDRÉ: "E em feixe atado, agora o verde trigo, seguir no carro, a barba hirsuta e branca." O trigo cortado, indo embora numa carroça.

SÍLVIA: A barba hirsuta e branca. É tudo sobre o tempo. O tempo passando.

ANDRÉ: "Sobre a tua beleza então questiono, que há de sofrer do tempo a dura prova".

SÍLVIA: Isso é...

ANDRÉ: Eu entendi. "Pois as graças do mundo em abandono morrem ao ver nascer a graça nova. Contra a foice do tempo é vão combate, salvo a prole, que o enfrenta se te abate". O que é isso?

SÍLVIA: É o jeito de ganhar do tempo, de enganar a morte. A prole. Os filhos.

ANDRÉ: Entendi. É bonito mesmo. Obrigado.

SÍLVIA: Eu tenho que ir trabalhar.

ANDRÉ: Claro.

Pausa.

ANDRÉ: Você me espera?

SÍLVIA: Espero.

ANDRÉ: Você quer casar comigo e sair daqui?

SÍLVIA: Claro que sim.

Beijam-se.

ANDRÉ: Pode demorar, uns seis meses.

SÍLVIA: Eu espero. Espero mais até. Te cuida.



Sequência 18: A reflexão sobre o tempo.

No fundo, fica-nos a sensação de que a imagem do protagonista em primeiro plano, assim como a percepção da passagem do tempo através dos recursos técnicos usados na cena em que o soneto é copiado, parafraseando Cañizal (1996), não passam de objetos fotogênicos que se transformam em personagens. Produzindo uma “cavalgada de metáforas” que alternam os significados das narrativas e que investem em outras possibilidades de leitura, em outras produções de sentido, empinando assim, “as crinas das alucinações líricas” (1996, p.359-360).

3 O HOMEM QUE COPIAVA E SUA “MOSTRAGEM” DESVIANTE

Se a ampliação do universo interpretativo da produção literária tem permitido o questionamento de uma hierarquia que sacralizava formas ditas literárias (institucionalizadas), responsáveis por setorizar outros segmentos da cultura, o diálogo entre a narrativa literária e cinematográfica também surge para permitir a visualização do cenário tensivo no qual os conflitos recorrentes dos conceitos clássicos de estética, através das interseções em que estas narrativas se opõem e se cruzam, acabam contribuindo para a produção de conhecimentos capazes de desconstruir e problematizar os condicionamentos de cada enunciação. Como afirma Anamaria Fadul, “hoje, o universo da literatura não se limita à página impressa do livro, mas está em toda parte, na crônica do jornal, no script do cinema, do rádio e da televisão” (FADUL apud AVERBUCK, 1984).

Ao propormos interpretar as relações que essas narrativas estabelecem entre si, trazendo para “a cena” alguns aspectos sócio-culturais mimetizados pela narrativa em *O homem que copiava*, pretende-se repensar como a “sociedade do espetáculo”¹⁶, retratada no filme, participa da construção do espetáculo, não como um conjunto de imagens, mas como relação social flagrante entre sujeitos, e mediada por imagens. É nessa sociedade que as identidades passam a orientar-se através das relações travadas entre o sujeito e o consumo.

Nesse sentido, o filme pode também ser visto como uma forma direta de apreensão e exploração de dados reais a fim de convertê-los em unidades representativas (simbólicas e/ou alegóricas) para atingir o grau de espetacularização objetivado.

No processo de espetacularização, a linguagem adotada pelo cinema, através de um conjunto de signos naturais escolhidos e ordenados intencionalmente, é um dos principais recursos para fazer com que o discurso cinematográfico possa agir diretamente sobre o público antes mesmo de fazê-lo acionar uma inteligência crítica, pois se dirige rapidamente à sensibilidade perceptiva.

A ilusão de “fidelidade” ao real produzida pelas imagens em movimento sustentou a relação visceral entre cinema e realidade, assumindo esta um papel fundamental na evolução técnica e artística desse meio de comunicação de massa. É essa relação estabelecida entre o mundo ficcional e o mundo real que nos permite compor uma análise fílmica que pretende

¹⁶ Guy Debord afirma em *A sociedade do espetáculo* que esta sociedade é o próprio espetáculo, a forma mais perversa de ser da sociedade de consumo. O espetáculo é a aparência que confere integridade e sentido a uma sociedade esfacelada e dividida. É a forma mais elaborada de uma sociedade que desenvolveu ao extremo o fetichismo da mercadoria (felicidade identifica-se a consumo).

levantar o grau de complexidade existente entre a produção da ideologia fílmica, apresentada através das imagens, figuras, códigos, mitos e o aparato técnico cinematográfico, ao questionarmos o modo como este objeto-filme é utilizado, ora como material e recurso para a construção de identidades, ora como lugar de resistência e desmistificação desse mesmo fim.

Segundo Robert Stam, Guy Debord, ao tecer a observação de que os acontecimentos vividos estavam sendo transformados no mundo contemporâneo como uma espécie de mera representação, isto já indicava a antecipação do pós-modernismo (sem o uso do termo) em seu livro *Sociedade do espetáculo*, pois Debord conseguia deslocar e desmistificar alguns paradigmas preexistentes, a exemplo da “atenção voltada para a economia política em si, desviada para a economia do signo e para a espetacularização da vida cotidiana” (STAM, 2003, p. 328).

Na análise da narrativa fílmica em *O Homem que Copiava*, vemos como essa espetacularização estabelece uma relação com a teoria do cinema, desenvolvida através de um contexto e de uma abordagem multidimensional, ao perceber o pós-modernismo simultaneamente como um estilo, um discurso, e uma época.

No filme, o estilo ou a estética é marcada pelo que Stam (2003) caracteriza de alusão autoconsciente e pela instabilidade narrativa, predominante na maneira fragmentária de narrar a história e nas citações utilizadas ao longo da narrativa. O autor, ao avaliar a relação do pós-modernismo com a teoria do cinema, afirma o caráter de reflexividade e ironia estabelecido pela arte pós-moderna. Nesse sentido, indica como a reflexividade pós-moderna da televisão e de alguns filmes comerciais são incessantemente reflexivos, “mas cuja reflexividade é, na melhor das hipóteses, politicamente ambígua” (STAM, 2003, p. 331). Destaca ainda que com certa frequência, no lugar de produzir efeitos de alienação, os produtos midiáticos televisivos e cinematográficos têm sido enredados por uma auto-referencialidade que banaliza a mensagem autoparodiada, trazendo como exemplo o anúncio da rede norte-americana ABC, que cria uma mensagem publicitária na qual “alerta” o espectador sobre o caráter prejudicial da sua própria programação: “Oito horas por dia, é tudo o que pedimos”, diz uma chamada, e a próxima: “Não se preocupe, você tem bilhões de neurônios”; como afirma Stam, há aí o interesse midiático em canibalizar “a teoria da reflexividade para os seus próprios fins “culinários” (STAM, 2003, p. 332)”.

É possível percebermos que na narrativa fílmica desenvolvida em *O Homem que Copiava* a encenação dessa canibalização midiática é descartada, e, de certa forma, substituída pelas estratégias de alusão, consideradas por Stam como estratégias centrais na cultura

popular pós-moderna. Na cena em que André sai do *Bar Mana Grave* e vai ao ponto para pegar o ônibus, vemos a referência ao livro de Dostoiévski, *Crime e Castigo*, entre outras há também a alusão indireta ao texto *Carta ao meu pai*, de Franz Kafka, no final da narrativa fílmica. Mas todas estas alusões estão intrinsecamente relacionadas à possibilidade de identificação pelo espectador:

O que Noel Carroll designa como “cinema de alusão”, enquanto isso trabalha com espectadores que supostamente possuem conhecimentos de história do cinema. A questão é combinar referências às mais diversas fontes possíveis em um jogo lúdico que se estabelece com o espectador, cujo narcisismo é exaltado não por velhas e desusadas identificações secundárias com as personagens, mas pela ostentação de capital cultural possibilitado pelo reconhecimento das referências. Dessa forma, os próprios títulos dos filmes pós-modernos prestam homenagem a esta estratégia de reciclagem [...]. (STAM, p. 333).



Sequência 19: André no ponto de ônibus.

O título *O Homem que copiava* pode funcionar como uma homenagem ao livro *O homem que calculava*, de Malba Tahan, mas a estratégia de alusão só será percebida se o capital cultural do espectador for compatível com a estratégia utilizada. Embora a utilização dessa estratégia possa aparentar um certo caráter elitista, ao sugerir a identificação de algumas obras por parte do espectador, antes, surge na narrativa de forma recombinação, que, paradoxalmente, investe no fim da originalidade, seguindo de mãos dadas com o declínio das utopias, afirmando a “era remakes, seqüências e reciclagens, vivemos no reino do já dito, do já lido e do já visto; já se esteve lá, já se fez isso” (STAM, 2003, p. 333).

O uso das estratégias de alusão pelos diretores e roteiristas do cinema contemporâneo não associa, ou melhor, não limita as referências ao poder de articular o entendimento da

narrativa, pois o espectador que não consegue estabelecer a relação imediata com a referência indicada na tela não tem o entendimento comprometido pelo seu desconhecimento, e ainda pode interrogar-se a respeito do aparecimento daquela pintura, ou daquela música em determinados momentos da narrativa.

O contato com os objetos culturais, o (re)conhecimento deles a partir da sua projeção na tela grande, permite ao cinema contemporâneo a possibilidade de dissolução dos objetos produzidos pela “alta cultura”, democratizando o acesso aos bens simbólicos e trazendo para a “cena” a valorização social e política da cultura de massa.

Em *O Homem que Copiava* temos uma narrativa cinematográfica que, além de aludir aos objetos culturais resultantes da cultura canonizada e massiva, adequa-se à condição denominada por Robert Stam (2003) de pós-cinema, ao cruzar com os recursos estéticos dos outros meios audiovisuais, recursos que fazem parte da atual “cultura visual” dos espectadores contemporâneos. A utilização de técnicas visuais advindas do campo da publicidade ou mesmo da computação gráfica (animações) produzem no filme o efeito de uma “cultura visual”, entendida por Stam como:

[...] um diversificado campo de interesses envolvendo a centralidade da visão e do visual na produção de sentidos, na estruturação das relações de poder e na configuração da fantasia em um mundo contemporâneo no qual a cultura visual ‘não é apenas parte de seu cotidiano, ela é o seu cotidiano’. (Mizoeff 1998 apud STAM, 2003, p. 345).

O cinema comercial, ao escolher uma linguagem que se aproxime da utilizada na publicidade, não o faz inocentemente. Como um produto cultural inserido num mercado de bens materiais e simbólicos, o filme pretende ser visto por um maior número possível de espectadores, por isso, ao adotar uma linguagem que faça parte da “cultura visual” comum a grande parte dos espectadores televisivos, o filme pode ampliar logo de saída a possibilidade do encontro com o público. No filme *O Homem que Copiava*, quando André recorda o motivo que o levou a abandonar a escola, vemos que toda a lembrança da personagem é mostrada através do uso da animação por computador, garantido pela introdução da mídia digital.



Sequência 20: Lembranças do tempo de menino.

Um outro aspecto que devemos levar em consideração é o fato de que a inserção de novas tecnologias na narrativa fílmica repercute não só na estética, mas na condição de produção, definindo o quantitativo do orçamento. Entretanto, como ressaltou Guattari no texto *O divã do pobre*, do livro *Psicanálise e Cinema*, o cinema comercial “não é simplesmente uma droga a baixo preço. Sua ação inconsciente é profunda, talvez mais do que a de qualquer meio de expressão” (1980, p. 114). Neste sentido, a inserção dos novos meios propicia o entrecruzamento e a reciclagem de formas midiáticas, produzindo algum efeito reflexivo no espectador. Este decide o que as imagens têm em comum e em que grau elas podem divergir ou imitar a “realidade”.

Robert Stam, ao associar as afinidades encontradas entre os novos meios e o que se costumava chamar de práticas de vanguarda, relaciona a condição de baixo custo de produção permitida pelas novas tecnologias com a “estética da fome” dos anos 60, afirmando que:

[...] os videomakes com baixos orçamentos podem formular uma espécie de minimalismo cibernético, atingindo um máximo de beleza e de efeito com custos mínimos. A aparelhagem de vídeo permite a divisão horizontal ou vertical da tela, com *wipes* e *inserts*. Os *choma Keys*, os *mattes* e as fusões, juntamente com a computação gráfica, multiplicam as possibilidades audiovisuais no que diz respeito à fratura, ruptura e polifonia. Uma colcha de retalhos eletrônica entrelaça sons e imagens em formas que promovem uma ruptura da narrativa linear centrada sobre a personagem. (STAM, 2003, p. 354)

Em *O Homem que Copiava* vemos que boa parte da ruptura da narrativa acontece a partir da inserção de seqüências produzidas pelos processos de animação realizados pela computação gráfica¹⁷. Quando André recorda alguns momentos vividos na infância, as seqüências animadas são projetadas na tela sem que haja necessidade de uma locação externa ou interna (do aparato e recursos gastos na gravação dessas tomadas). As criações feitas a partir da utilização dos novos meios digitais certamente diminuem o custo de produção nas filmagens, mas não necessariamente reduz a qualidade das narrativas fílmicas. Quando o diretor opta por trazer à cena os aspectos da infância do personagem através da animação, também coloca em jogo a questão do espetáculo. A maioria dos espectadores contemporâneos são adeptos de uma linguagem televisiva que investe antecipadamente na formação do seu público. As crianças brasileiras da metade do século XX tiveram em sua formação cultural a influência dos desenhos animados que fizeram (fazem) parte das grades de programação das emissoras de TV.

Enquanto espectadores, ao vermos as lembranças da infância de André sendo projetadas na tela, sentimo-nos identificados com a estética utilizada na narrativa, quase de imediato. O mesmo ocorre com as cenas em que a narrativa é contada a partir da criação das personagens das histórias em quadrinhos, a “vó doutrina” é um exemplo cabível desse processo de identificação estabelecido entre as linguagens utilizadas e os tradutores delas.



Seqüência 21: Recordações da escola.

O Homem que Copiava é um filme comercial e, como tal, busca os caminhos de inserção no mercado cultural. A narrativa de um jovem que é (in)formado de forma fragmentária e que vive grande parte dos seus conflitos pessoais através da relação entre

¹⁷ As animações do filme *O Homem que Copiava* foram realizadas pela equipe de produção dirigida por Allan Sieber, Lica Stein e Denise Garcia; animação e calque por Sacha Geiffman e Fernando Miller; Scanner e pintura por Fabio Cassula Eis e montagem de animação por Fábio Cassula Eis e Silvia Guimarães.

sujeito versus consumo, o que representa na tela o dilema vivido por uma parcela significativa de pessoas que habitam as margens ou as periferias dos núcleos urbanos brasileiros, mas que também poderia ser estendido às periferias das cidades capitalistas no mundo inteiro.

A forma fragmentária do narrar, que atesta o próprio descentramento do sujeito e das identidades representadas na narrativa fílmica, refletem, de certa forma, em algumas características do “terceiro cinema”, apontadas por Ângela Prysthon¹⁸, ao avaliar a atual emergência do cinema periférico nos grandes centros:

[...] a “diferença”, a história e as identidades periféricas tal como representadas pelo cinema contemporâneo tornam-se peças constitutivas da tentativa de integração no modelo capitalista global. A idéia de articulação periférica e da identidade nacional com uma roupagem “globalizada” nesses filmes não só faz parte do *establishment*, como mostra de forma muito clara o funcionamento do mercado cultural globalizado. (2007, p. 147).

Em *O Homem que Copiava* há o investimento nessa montagem, e suas imagens, paralelamente ao sistema imposto pelo mercado globalizado, confrontam as regras estabelecidas por esse sistema e passam a representar um importante espaço para a apresentação das tensões existentes entre as subjetividades organizadas em torno desse sistema e a possibilidade de resistência cultural dos indivíduos, ao refletir subliminarmente sobre as condições de acesso aos produtos desse mercado.

Neste sentido, o avanço fílmico e simbólico alcançado pelo cinema ao longo dos anos assume uma grande importância para que possamos entender tanto o fascínio quanto o poder de sedução que esta forma midiática produz diante dos seus espectadores, através dos processos utilizados na projeção do material fílmico na tela grande. Saber como ocorreu a evolução das técnicas cinematográficas (e qual o sistema que financiou a sua expansão), de certa forma elucida a reflexão sobre o atual contexto desse meio de produção cultural em que, como sugere Bordwell (1985), a câmera e o microfone se tornaram antropomórficos, uma espécie de olho que vê e faz sentir. Olhos que se debruçam sobre a criação das imagens e que procuram ver e sentir, em cada imagem singular, o poder gerador de uma nova experiência de “mundo visível”.

¹⁸ No artigo: *Entre mundos: diálogos interculturais e o terceiro cinema contemporâneo*, publicado na Revista SocioPoética, EDUEP, Campina Grande, n. 1, p. 143-149, 2007.

O autor nos mostra a relação visível estabelecida pela visibilidade (re)produzida através da projeção do material fílmico na tela, que, freqüentemente, oferece-nos um conjunto de apresentações que remetem direta ou indiretamente à sociedade “real” em que estamos inseridos. Nesse sentido, o filme pode também ser visto como uma forma direta de apreensão e exploração de dados reais, a fim de convertê-los em entidades representativas (simbólicas e/ou alegóricas) e atingir o grau de espetacularização objetivado.

No processo de espetacularização, a linguagem adotada pelo cinema, através de um conjunto de signos naturais escolhidos e ordenados intencionalmente, é um dos principais recursos para fazer com que o discurso cinematográfico possa agir diretamente no subconsciente do público, antes mesmo de fazer falar sua inteligência crítica, pois se dirige rapidamente à sensibilidade perceptiva.

Em relação à evolução do cinema ao longo dos anos, Ismail Xavier (1977), através da tessitura de algumas “considerações históricas” nas malhas da genealogia do cinema mundial, mostra-nos como este filho da tecnologia e da linguagem começa a se definir pelas características técnicas básicas da fotografia, por volta de 1850, com a criação de engenhos capazes de dar movimento às imagens fotograficamente fixadas.

A descoberta do celulóide flexível, como base para a emulsão fotográfica, e a perfuração da tira do filme, para garantir a velocidade durante a filmagem e a projeção, trouxeram à técnica cinematográfica a simplificação suficiente para transformar câmeras, filmes e projetores em produtos passíveis de industrialização. A partir desse momento, veracidade, magia e consumo tornaram-se os pilares sobre os quais se assentaram as bases da indústria cinematográfica.

O grande “boom” da indústria cinematográfica no séc. XX ocorre nos Estados Unidos. E se a partir daí se intensificaram as relações econômicas e culturais não só da América Latina como sugere Cancline (1999)¹⁹, mas em grande parte do mundo ocidental, não podemos negar as alterações que essas mudanças tecnológicas e culturais, através das quais novas identidades começaram a se organizar, giram hoje cada vez menos em torno de símbolos nacionais para engendrar-se a partir dos modelos propostos, por exemplo, nos scripts de Hollywood.

Uma exceção para este aspecto tem sido evidenciada pelo lugar de destaque que os cinemas periféricos vêm alcançando nos grandes centros. O tema da exclusão social (pobreza) e da opressão, aliados às múltiplas estratégias formais adotadas com a utilização de técnicas

¹⁹ Em *consumidores e cidadãos*, o autor busca repensar a formação da cidadania em conexão com o consumo, fazendo uma análise de como se estrutura as identidades em meio ao consumo dos bens oferecidos pelos meios de comunicação de massa.

abertas e simples, promovem o distanciamento ou a aproximação crítica dessas produções dos scripts hollywoodianos. Os filmes do denominado “terceiro cinema”, com suas temáticas voltadas para a representação das problemáticas vividas pelos subalternos e excluídos, como nos sugere Ângela Pristhon²⁰, retomam essas temáticas:

[...] sem deixar de privilegiar os aspectos técnicos do cinema (a maior parte da produção contemporânea periférica tem imagem e som comparáveis às grandes produções do cinema (*mainstream*), o cinema periférico contemporâneo estaria atualizando o discurso do terceiro mundismo (ou seja, uma maneira pós-moderna de falar da subalternidade, do periférico) retirando dele o tom politicamente engajado explícito, a “estética da fome” e a técnica propositadamente limitada. (2007, p. 148).

A inserção das temáticas voltadas para a subalternidade e a exclusão na filmografia contemporânea acaba mesclando os aspectos sócio-culturais vividos no atual contexto de uma economia globalizada experimentada pelos países periféricos, sem descartar as influências, ou conseqüências, que os indivíduos pertencentes a esses processos terminam enfrentando para inserir-se sócio-econômico-culturalmente. No texto intitulado “as identidades como espetáculo multimídia”, Nestor Garcia Canclini (1999) discute a questão de como o papel das culturas nacionais foram diminuindo a partir da abertura da economia de cada país aos mercados globais. O autor descreve como as redes globalizadas de produção e circulação de bens simbólicos, como os estilos de artes, editoriais, publicidade e moda estão submetidas às decisões tomadas pelos representantes dos meios de comunicação dos grandes centros, como EUA e Europa. Ao mesmo tempo, Canclini destaca a necessidade de se pensar as relações culturais hoje através da utilização do conceito de hibridização e não mais pela noção daquilo que separa (diferencia) um grupo do outro, pois, com o caráter intercultural ativo na construção das identidades, verifica-se que elas se organizam não só pelas diferenças culturais, “mas também pelas maneiras desiguais com que os grupos se apropriam de elementos de várias sociedades, combinando-os e transformando-os”. (CANCLINI, 1999, p. 166).

A hibridização e apropriação aparece constantemente diluída entre os produtos culturais de diversos países. As técnicas e a “estética de produção” em série já encontra-se infiltrada nesses produtos. Diríamos que o mesmo ocorre com o cinema em relação às apropriações das técnicas e da estética proposta pelos scripts de Hollywood. É interessante verificar como

²⁰ Refere-se ao artigo da Revista SocioPoética, EDUEP, Campina Grande, n. 1, p. 143-149, 2007.

alguns filmes jogam com os mandamentos deste tipo de cinema norte-americano produzido em Hollywood para assegurar as expectativas de quem vai assisti-lo, ao mesmo tempo deslocando os sentidos da nova narrativa por dentro das fórmulas consagradas no grande cinema clássico, conseguindo, às vezes, a dupla resposta: do público de massa e do público “seleto”.

Se compararmos o cartaz do filme *O homem que copiava* na pré-estréia no Brasil e nos EUA, perceberemos que as alterações das imagens feitas em terras norte-americanas indicam ao espectador as fórmulas imaginárias internalizadas pelo público, que na compra do filme terá o pacote mágico: ação, humor, amor e sexo (ou presença de um símbolo sexual).



Figura 1: Cartaz do filme na pré-estréia no Brasil.



Figura 2: Cartaz do filme nos EUA.

A análise da imagem do cartaz do filme na pré-estréia no Brasil coincide com a capa do DVD no país, assim como a imagem do cartaz para o lançamento do filme nos EUA é a mesma do DVD lançado naquele país, a diferença entre elas encontra-se na “codificação” e “decodificação” presentes na mensagem através da representação visual. Enquanto a versão brasileira enfatiza os protagonistas e a suposta relação com o dinheiro e a cópia, a norte-americana acrescenta as imagens retiradas de algumas cenas do filme, em que a primeira representa a cena de humor; a segunda a cena de um romance; a terceira a da mulher fatal e a quarta representa uma cena de ação. Essa visada estratégia faz parte da adaptação da tradução para o circuito que envolve a produção e a recepção dos produtos midiáticos, levando-se em consideração os aspectos associados à diversidade cultural dos sistemas interculturais que, como afirma Cancilini (1999), se interligam e se cruzam no mundo globalizado.

Nesta perspectiva, as nações se convertem em cenários multi-determinados, onde diversos sistemas culturais se interpenetram e se cruzam. Só uma ciência social – para a qual se tornem visíveis a heterogeneidade, a coexistência de vários códigos simbólicos num mesmo grupo e até em um só sujeito, bem como os empréstimos e transações interculturais – será capaz de dizer algo significativo sobre os processos identificadores nesta época de globalização. Hoje a identidade, mesmo em amplos setores populares, é poliglota, multi-étnica, migrante, feita com elementos mesclados de varias culturas (CANCLINI, 1999, P. 166).

Se considerarmos que a natureza da sociedade, da política e da vida cotidiana vem sendo organizada pelas relações de consumo estabelecidas pelos indivíduos, poderemos verificar que as identidades deslizam entre os espaços de dominação e resistência. Nesse sentido, a maioria dos produtos da literatura ou do cinema contemporâneo são resultantes de “produções complexas que incorporam discursos sociais e políticos cuja análise e interpretação exigem métodos de leitura e crítica capazes de articular sua inserção na economia política, nas relações sociais e no meio político em que são criados, veiculados e recebidos”. (HILNER, 2001, p. 12).

Os cartazes do filme *O Homem que Copiava* exibidos no Brasil e nos EUA manifestam, de certa forma, o interesse econômico embutido na possibilidade de identificação do espectador ao decodificar as imagens expostas pelos cartazes. O filme, como grande parte da produção cultural midiática, precisa ser visto e vendido. O interessante em relação à projeção das cenas de ação, amor, sexo e comédia no filme *O Homem que Copiava* é que a narrativa desloca as formas banalizadas destes acontecimentos. Se analisarmos as cenas de ações ocorridas no filme, veremos que André assalta o carro forte de um banco, mas, na fuga, em vez da corrida frenética entre automóveis, a personagem corre a pé para conseguir pegar e pagar um ônibus para escapar do local do crime. O percurso do ônibus tomado por André e Cardoso faz com que, ao invés do distanciamento do local do crime, ocorra o contrário, a aproximação. O ônibus passa em frente ao local do roubo ao carro forte. O que causa uma reação inesperada no público do cinema de massa comum, reação esta interpretada pelos personagens, numa espécie de auto projeção do espectador.



Sequência 22: O assalto ao Banco.

3.1 FOTOCOPIANDO TEXTOS, REPRODUZINDO A VIDA

Na corrida pelo dinheiro vai se estruturando a narrativa fílmica em *O Homem que Copiava*. André empunha uma arma porque precisa ter acesso às cópias que contam: dinheiro; a reprodução de um valor em papel pintado. No filme, não só o dinheiro se reproduz de modo falso e passa de mão em mão; a vida também é encenada minuto a minuto. Nessa relação da vida enquanto simulacro, como sugere Deleuze (1974), como o efeito do funcionamento do simulacro enquanto maquinaria, máquina dionisíaca, assume aqui o sentido puramente afirmativo.

A máquina de xérox passa a funcionar como uma metáfora da sociedade em que não existe mais possibilidade de resgate do “original”, o que existe são simulacros e, nesse sentido, enquanto cópia, André retém pedaços do que vê, pedaços que, juntos, dão o sentido da sua vida, aparentemente sem sentido.

A estrutura do filme também obedece à lógica da junção de peças, da reunião de fragmentos. A estrutura narrativa se desenvolve rompendo com a estrutura comum a filmes clássicos. *O Homem que Copiava* conta sua história a partir da narrativa interna do protagonista. Durante o filme, a voz em off retorna sempre que as lembranças da vida ou das informações fragmentadas passam pela mente do personagem.

A quebra da estrutura narrativa linear também é posta em prática por meio da experimentação. O diretor opta por estéticas híbridas, pelo uso de metalinguagens que assumem o formato de colagem. O uso da animação para contar a infância do protagonista, o humor, os quadrinhos e a poesia (Shakespeariana) são recursos também utilizados para refletir sobre a vida e os valores da atual sociedade. Essa experimentação, que serve para representar

o próprio fragmentarismo da vida de André, através de flashes quase instantâneos, serve como metáfora do cotidiano desenvolvido no filme, em que os planos acontecem num ritmo ágil, possibilitando a eficácia da narrativa fílmica através da *Rapidez* proposta por Calvino, encontrada “precisamente naquela sucessão de acontecimentos que se respondem uns aos outros como as rimas numa poesia” (1990, p. 49).

Calvino demonstra como a estrutura e o estilo das narrativas em que a rapidez predomina pela economia, ritmo e logicidade garantem a sua eficácia através das diversas maneiras que encontram de manter aceso no leitor/espectador o desejo de ouvir/ver o resto da história.

[...] A rapidez de estilo e de pensamento quer dizer antes de mais nada agilidade, mobilidade, desenvoltura; qualidades que se combinam com uma escrita propensa às divagações, a saltar de um assunto para outro, a perder o fio do relato para reencontrá-lo ao fim de inumeráveis circunlóquios (CALVINO, 1990, p. 59).

A forma de narrar fragmentada assumida pelo protagonista do filme, os cortes rápidos e as digressões feitas pelo mesmo garantem ao espectador esse desejo de ver/ouvir o que a história tem a contar. Em *O Homem que Copiava* um outro aspecto que também concentra-se sob a proposta de rapidez de Calvino está presente em relação à eleição de um objeto que concentre o campo de forças da narrativa, no caso em questão vemos que o dinheiro no filme acaba protagonizando quase toda a narrativa, é ele que determina a movimentação dos personagens e, de certa forma, estabelece todas as relações entre eles. Calvino afirma que o objeto que determina essa movimentação:

[...] é um signo reconhecível que torna explícita a correlação entre os personagens ou entre os acontecimentos: uma função narrativa cujas origens podemos encontrar nas sagas nórdicas e nos romances de cavalaria, e que continua a aparecer nos poemas italianos do renascimento. No *Orlando furioso* assistimos a uma série interminável de troca de objetos – espadas, escudos, elmos, cavalos – cada qual dotado de uma propriedade característica, de tal forma que se poderia descrever o enredo pelas mudanças de proprietário de um certo número de objetos dotados de certos poderes, que determinam as relações entre certo número de personagens (1990, p. 47)

Em *O Homem que Copiava* vemos que as relações entre as personagens são determinadas pela busca do dinheiro e da possibilidade de acesso a uma vida melhor, ainda que isso aconteça em meio à exposição de uma rotina diária praticamente medíocre, mas utilizada pelo diretor como principal estratégia para atrair a curiosidade; garantir a atenção do espectador e para pensar a relação entre consumo e identidade na atual sociedade de consumo.

Nesse sentido, o que importa aqui não é se a forma dessa busca é amoral, mas como ela acaba se relacionando com alguns aspectos da relação do homem com o próprio trabalho, consumo e identidade no mundo contemporâneo. Qual o peso que a relação sujeito-consumo-identidade assume no decorrer da narrativa fílmica?

A narrativa em *O Homem que Copiava* é marcada pela crítica ao processo de reificação do homem na sociedade industrial. As cenas do filme evidenciam essa crítica e o conseqüente processo de alienação do sujeito como produto dessa relação. Na seqüência descrita a seguir, veremos como o protagonista reflete sobre esse processo, que remete ao clássico modelo cinematográfico da alienação do indivíduo pela máquina a partir do modelo fordista de produção em série, como na representação do filme *Tempos Modernos*, de Charles Chaplin.

Cena do diálogo com a guria:

Guria: – E o que é que tu faz?

André: – Eu, eu sou operador de fotocopiadora.

Guria: – E o que é que é isso?

André: – Eu opero uma máquina de fotocópia....

Guria: – Tipo xérox?

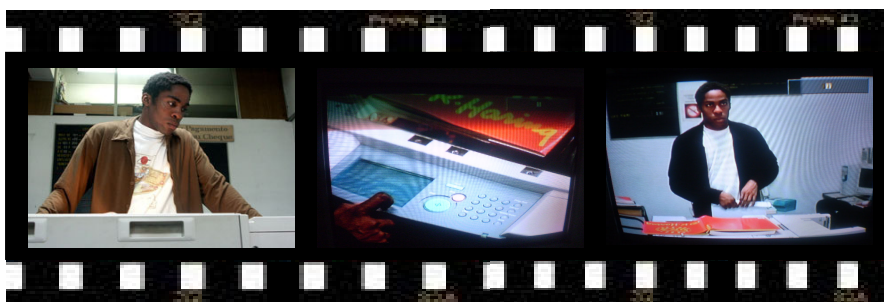
André: – É, mas só que de uma outra marca.

Guria: – Ah, trabalha na xérox de uma firma?

André: – não, não. Numa loja.

Guria: – Legal!

André (voz-off): Muito legal! Start-stop, o papel com a luz, a gaveta, o botão sempre no meio, quantas cópias e vai minha filha... Quantos neurônios o sujeito precisa para fazer essa merda?



Seqüência 23: A reificação do sujeito.

Outras cenas expressas pelo filme também evidenciam a crítica à reificação e ao conseqüente processo de alienação do sujeito em relação à vida na sociedade de consumo. Para André, a necessidade de obter trinta e oito reais estava interligada a única possibilidade de conquistar o amor de sua vida. Para Marinês, a efetivação de uma relação sexual serviria como uma espécie de troca, pois só se concretizaria quando encontrasse um parceiro muito rico ou um homem lindo “do tipo galã de cinema”.

A identidade transformada em objeto, ao contrário da visão tradicional que colocava no centro o sujeito, que agora aparece de forma descentrada, construída sobre os fragmentos do mundo contemporâneo, coloca assim em foco questões de gênero, raça, sexualidade, etnia e classe como variações do tema da identidade centrada.

Na vida, ou melhor, no filme, a antiga estabilidade identitária dá lugar a vestígios altamente tensivos. De acordo com Hall, este processo está diretamente ligado à exposição do indivíduo aos múltiplos processos culturais:

[...] o sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo constantemente deslocadas. (HALL, 2006, p. 13).

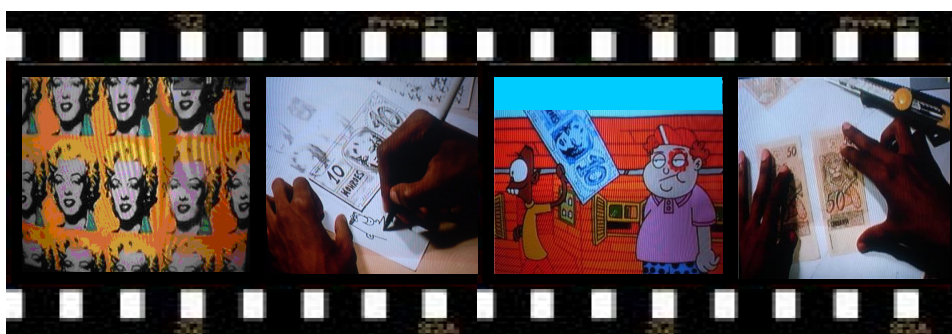
De fato, como nos sugere Hall, as identidades continuam ligadas a determinados valores que permitem produzir sentido diante do mundo, só que agora os processos são múltiplos, criam-se diferentes modos de posicionamento para o indivíduo.

Tanto no caso de André como no de Marinês, o fato de que precisam ter dinheiro para se enquadrar na sociedade de consumo não significa necessariamente uma perda do estatuto da subjetivação, nem desintegração do social por parte das personagens, é, antes, um reordenamento que permite uma vivência policêntrica, com todas as angústias que isso possa representar.

Quando André (voz-off) afirma que “dinheiro é só um pedaço de papel que todo mundo acredita que vale alguma coisa”, reflete, de certa forma, sobre a condição provisória dos processos simbólicos gerados pelo sistema capitalista, o que leva o personagem a colocar em questão a própria maneira como o sujeito lida com os seus desejos e necessidades em relação ao consumo de bens materiais, identificando que, freqüentemente, envia-se ao subconsciente

a mensagem de que é preciso ter dinheiro para conseguir inserção na comunidade de consumidores, para projetar-se enquanto cidadão.

O protagonista critica o processo de surgimento da primeira cédula em dinheiro. Fala da forma opressora que ela impunha quando foi criada por um imperador chinês, que obrigava que todos acreditassem que um pedaço de papel valia o equivalente a um quilo de arroz²¹; e, ainda de forma fragmentária, ele associa informações textuais com as lembranças do que a amiga Marinês lhe disse a respeito do valor de um vestido utilizado por Marlyn Moroe; André desenha cédulas de dinheiro com as caricaturas de Moroe e Mao-Tsé-Tung. Para as primeiras atribui o valor de dez Moroes, para a segunda, cinco Tungs. Ativando não só o questionamento dos valores impostos pela força opressora do dinheiro, mas também pelo poder exercido pela mitificação desses símbolos.



Sequência 24: A valorização do mito.

Os personagens do filme lutam por um reordenamento orientado pelo poder de acesso aos bens materiais, portanto, pensar como se dá esse reordenamento é fundamental para apreender como a sociedade contemporânea se estrutura em função do consumo.

Para a vida que se encena cotidianamente pelo “parecer ser”, vemos toda a projeção da identidade formada a partir do nosso exterior, como confirma Hall, ao se referir à construção da identidade no sujeito pós-moderno, analisando o “outro” como elemento central do processo identitário, pois a identidade surge “[...] de uma falta de inteireza que é preenchida a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos pelos outros” (HALL, 2006, p.39). No filme, a lógica do consumo assumida pela sociedade pós-moderna é também traduzida pelo pensamento fragmentário do protagonista, que, por vezes,

²¹ O referente trecho do filme é exposto através da recordação do protagonista de uma fragmentação de texto fotocopiado (voz-off).

se realiza como indivíduo contemporâneo impregnado por uma resistência que se opõe a tal lógica. Fragmentário, mas não acrítico. O pensamento pós-moderno que se estrutura pelo consumo intenso das informações produzidas pelas novas tecnologias, não necessariamente transforma o sujeito em um ser acrítico, pois as estratégias discursivas utilizadas pelo sujeito para se relacionar com as informações consumidas é que vão dizer de uma postura crítica ou não.

Assim, em *O homem que copiava* vemos que a reelaboração da identidade contemporânea passa pela lógica da sociedade de consumo, mas também pelo jogo e articulação de estratégias discursivas para lidar criticamente com esta sociedade. Girando em torno da relativização entre o original e a falsificação; a cópia e o simulacro; a simbolização e a mitificação, a narrativa aponta para o atual contexto social pós-moderno em que a vida, assim como o dinheiro, não passa de uma criação que, algumas vezes, pela lógica do sistema capitalista, deixa de se inventar para se copiar sem a aura do valor do original, mas com a potência, “a mais alta potência do falso”²² (DELEUZE, 1982, p. 262).

3.2 A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA DO PRESENTE HISTÓRICO

No subcapítulo anterior, ao percebermos como as imagens dos cartazes da pré-estréia do filme *O Homem que Copiava* foram montadas no Brasil e nos Estados Unidos, vimos como as estratégias utilizadas pela produção (para que houvesse a correspondência da narrativa fílmica com o público) fizeram do pastiche a forma mais apropriada para atingir o objetivo desejado. Veremos, agora, como a utilização do pastiche tem sido uma das alternativas encontradas pelos produtores dos objetos culturais para relacionar a ficção com as experiências estéticas vividas no presente.

Consideraremos num primeiro momento a crítica feita por Fredric Jameson à dificuldade encontrada hoje em associar essas experiências à produção cultural contemporânea. A crítica tecida pelo teórico sobre a dificuldade que a sociedade tem hoje de lidar com as representações estéticas das experiências vividas contemporaneamente, apontando para o “(...) sintoma alarmante e patológico de uma sociedade que se tornou incapaz de lidar com o tempo e a história” (Jameson, 2006 p. 29) é marcada por uma análise

²² Trata-se do falso como potência, Pseudos, no sentido em que Nietzsche diz: a mais alta potência do falso. Reafirmado por Deleuze em seu texto “Platão e o simulacro”.

da lógica do sistema social e do funcionamento dentro do novo momento do capitalismo tardio de consumo. Identificando e correlacionando os novos aspectos formais da cultura com o surgimento de um outro tipo de vida social e econômica, Jameson reforça a necessidade de adequação do conceito de pós-modernismo vinculado à noção de periodização, chamando atenção para o surgimento do mesmo como reações específicas contra o alto modernismo instaurado nas academias, museus, galerias de arte, etc.

Abolindo as fronteiras entre a alta cultura e a cultura de massa, a textualidade pós-moderna incorpora os elementos da alta cultura à cultura de massa:

(...) boa parte dos recentes pós-modernistas ficou fascinada exatamente por aquela paisagem de anúncios e motéis das avenidas de Las Vegas, pelo Late Show e pelo cinema B de Holywood, pela chamada pára-literatura, como os seus best-sellers de aeroporto, que se alternam entre as categorias do gótico e do romance, da biografia popular e do mistério de assassinato, da ficção científica e do romance fantástico. Eles não mais “citam” tais “textos”, como teriam feito um Joyce ou um Mahler, eles os incorporam, a ponto de parecer cada vês mais difícil traçar a linha que separa a alta arte das formas comerciais. (JAMESON, 2006, p. 19).

Para este autor, um dos modos mais significativos encontrados pelos artistas contemporâneos para expressar culturalmente a nova ordem social do capitalismo tardio no espaço pós-moderno, tem sido a prática do pastiche. Ao contrário da paródia, que visa a ironia ao ridicularizar a singularidade de determinado estilo “original”, o pastiche surge sem a sátira, sem o riso. “O pastiche é a paródia pálida, a paródia que perdeu o seu senso de humor; o pastiche está para a paródia assim como aquela coisa curiosa, a prática moderna de um tipo de ironia pálida (...)” (JAMESON, 2006, p. 23). Ao diferenciar a utilização da paródia no alto modernismo e do pastiche no pós-modernismo, Jameson pontua que a escolha deles talvez possa indicar a própria condição sócio-econômica e cultural implícita em cada época. Nesse sentido, afirma que as alterações sócio-econômicas ocorridas nas décadas que sucederam o desenvolvimento dos estilos modernos possam indicar o início da fragmentação social que possibilitou a prática significativa do pastiche enquanto uma espécie de máscara estilística. Essa máscara tem sido constantemente associada ao aspecto estilístico adotado por alguns filmes comerciais. Como já citamos num outro momento, Jameson atribui ao “cinema nostálgico” a característica de associar as imagens e outros recursos técnicos para um passado histórico de forma saudosista. Mas a diferença entre as possibilidades de identificação de uma

narrativa fílmica com o cinema nostálgico pode se dar na forma como a nostalgia remete ao passado. O filme pode remeter o espectador ao passado não para “reinventar uma imagem do passado na sua totalidade vivida; ao contrário, ao reinventar a sensação e a forma de objetos de arte característicos de um período anterior (os seriados), ele procura reacender um sentido de passado associado àqueles objetos” (2006, p. 27). Jameson tece a seguinte afirmativa ao avaliar o aspecto nostálgico presente no filme *Guerra nas estrelas*; para o autor trata-se de um filme que reinventou a experiência do nostálgico na forma de pastiche ao fazer reviver os artefatos estéticos dos seriados das tardes de sábado das décadas de 1930 a 1950.

(...) não há sentido em se pensar uma paródia desses seriados, uma vez que eles foram extintos há muito tempo. Longe de ser uma sátira sem sentido dessas formas mortas, *Guerra nas estrelas* satisfaz um anseio profundo (será que se poderia dizer reprimido?) de experimentá-los novamente; é um objeto complexo no qual, em primeiro nível, crianças e adolescentes podem aprender apenas as aventuras, ao passo que o público adulto pode realizar um desejo muito mais profundo, e mais propriamente nostálgico, de voltar a esse período anterior e revivê-lo através dos seus estranhos e antigos artefatos estéticos. Esse filme é portanto, por metonímia um filme histórico ou nostálgico. (JAMESON, 2006, p. 27) .

A descrição desses exemplos explicitados por Jameson nos interessa por trazer à tona a dificuldade que existe e persiste tanto na literatura como no cinema contemporâneo ao focalizar as experiências vividas no nosso próprio presente. Essa dificuldade é, sem dúvida, ampliada em função do caráter fragmentário assumido pela sociedade contemporânea. *Em tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*, Beatriz Sarlo (2007) mostra-nos como a própria condição fragmentária do sujeito contemporâneo interfere na relação do sujeito com a memória dos acontecimentos experimentados por ele. Num primeiro momento a autora traça uma diferenciação entre as lembranças de um fato vivido pelo sujeito e aqueles que são recorrentes de narrações ou imagens alheias e mais remotas no tempo [A autora avalia essa dupla utilização do “lembrar” apoiada nos estudos sobre a memória de James Young e Marianne Hirsch]²³ (SARLO, 2007, p. 93).

²³ Discutindo o conceito de *pós-memória* a uma memória considerada por Young como vicária, Sarlo afirma que "(...) toda narração do passado é uma representação, algo dito *no lugar* de um fato. O vicário não é específico da pós-memória", pois como empregada por Hirsch e Young (no caso das vítimas do holocausto), "a pós-memória seria a reconstituição memorialística da memória de fatos recentes não vividos pelo sujeito que os reconstitui", o que levaria Young a qualificá-la como "vicária".

Sarlo (2007) remete-nos à impossibilidade de lembrar “em termos de experiência fatos que não foram experimentados pelo sujeito. Esses fatos só são ‘lembrados’ porque fazem parte de um cânone de memória escolar, institucional, política e até familiar (a lembrança em abismo: ‘lembro que meu pai lembraria’, ‘lembro que na escola ensinariam’, ‘lembro que aquele monumento lembrava’)” (Sarlo, 2007 p. 90).

Esse tipo de lembrança é chamado por Marianne Hirsch de “pós-memória” por referir-se a uma dimensão mais específica de temporalidade e subjetividade, o seu traço diferencial estaria marcado pelo caráter de ser sempre uma lembrança mediada. Hirsch e Young advertem que mesmo os fatos passados de uma memória direta da experiência são reconstituídos às vidas dos sujeitos através da interferência do olhar e de “lembrança” de terceiros, pois os sujeitos sempre estão sendo informados através do discurso de terceiros sobre os acontecimentos contemporâneos a eles.

Em *O Homem que Copiava* vemos como as lembranças da infância do protagonista estão sempre vinculadas às mediações televisivas, quando André lembra dos fatos trágicos ocorridos no passado a tela é invadida pelas cenas que remetem a experiência vivida, mas que só conseguem ser “lembradas” ou reconstituídas com o auxílio das mediações, no caso, a televisiva.



Sequência 25: A TV e a formação identitária do sujeito.

Outras seqüências da narrativa fílmica indicam a complexidade enfrentada pelo sujeito contemporâneo que tem sua memória constituída freqüentemente pelos deslocamentos das lembranças do que foi vivido e do que foi recolhido nos meios de comunicação. A narrativa fílmica em *O Homem que Copiava* coloca em primeiro plano a representação das experiências do presente histórico vivida pelo sujeito que se encontra inserido numa sociedade em que os

meios de comunicação assumem um peso muito grande na construção/formação do público, e que, conseqüentemente, exercem influência direta sobre as construções do passado.

Como sugere Sarlo, essa memória mediada por um discurso produzido em segundo grau teria no prefixo *pós* uma indicação habitual, para a autora, o *pós* neste contexto:

(...) é o que vem depois da memória daqueles que viveram os fatos e que, ao estabelecer com ela essa relação de posterioridade, também tem conflitos e contradições característicos do exame intelectual de um discurso sobre o passado e de seus efeitos sobre a sensibilidade.

Apresenta-se como novidade algo que pertence à ordem do evidente: se o passado não foi vivido, seu relato só pode vir do conhecido através de mediações; e mesmo se foi vivido, as mediações fazem parte desse relato. (2007, p. 92).

Hoje podemos afirmar que quase toda experiência do nosso presente histórico perpassa pela construção discursiva dos meios de comunicação de massa, os “fatos midiáticos” podem mencionar os acontecimentos de um passado tão forte e persuasivo como a lembrança de uma experiência vivida. Os jornais, programas de televisão, filmes, vídeos e fotografias podem não só aludir ao passado como, muitas vezes, se confundir com as lembranças do mesmo.

No filme, André vive a experiência traumática do abandono do lar pelo pai, mas entre a lembrança da experiência vivida e daquilo que é lembrado existe um vazio que marca qualquer experiência de rememoração. Para Beatriz Sarlo (2007) é esse vazio que caracteriza o aspecto fragmentário de toda memória, nesse sentido, a *pós*-memória também seria caracterizada pelo lacunar, pelo mediado, pela resistência à totalização. Essa lembrança traumática vivida por André não deixa de ser apresentada colocando "em cheque" uma das funções clássicas da memória (e da *pós*-memória) que é a dimensão identitária, fundando um presente em relação com um passado.

André associa a atual condição financeira aos aspectos do passado, todos vindos à tona a partir do comentário feito por Marinês: “Pai pobre é destino, marido pobre é burrice.” É a partir desse comentário que o personagem passa a “lembrar” e condicionar a sua atual formação identitária às experiências vividas no passado.

Mas é nesse espaço lacunar, no vazio processado pela rememoração de André que o aspecto fragmentário do discurso da memória utiliza instrumentos, como os registros imagéticos televisivos, para fazer com que a rememoração opere sobre algo que não está

presente, mas produzindo uma “presença” discursiva. No caso desses relatos lacunares, Beatriz Sarlo considera que:

O "vazio" entre a lembrança e aquilo que se lembra é ocupado pelas operações lingüísticas, discursivas, subjetivas e sociais do relato da memória: as tipologias e os modelos narrativos da experiência, os princípios morais, religiosos, que limitam o campo do lembrável, o trauma que cria obstáculos à emergência da lembrança, os julgamentos já realizados que incidem como guias de avaliação. Mais que de um vazio, trata-se de um sistema de defasagens e pontes teóricas, metodológicas e ideológicas. (2007, p. 99).

O campo do lembrável encontra-se sustentado por um sistema que traduz qualquer experiência de relato numa possível reconstituição de fragmentos da memória conduzidos tanto pela experiência vivida quanto pelas mediações em torno do sujeito. Esse aspecto compartilharia com a afirmativa feita por Sarlo sobre a consideração de que: “o sujeito que fala é uma máscara ou uma assinatura” (2007, p. 33), a autora tece essa afirmativa avaliando a crítica da subjetividade e da representação realizada por Derrida (ao ler *Ecce homo*, de Nietzsche) de que todo relato autobiográfico se desenvolve buscando persuadir, alertando que não há um crédito na existência se ele não vier, antes, do próprio autor do texto, demonstrando a insignificância do caráter vicário do relato de pós-memória, já que no ínterim do texto “não houve um sujeito capaz de pretender ser sujeito verdadeiro de seu verdadeiro relato” (SARLO, 2007, p.33).

Essa análise faz “lembrar” um conto de Borges intitulado “*As ruínas circulares*”, em que o protagonista da história ao relatar as preocupações com as possibilidades de descoberta por parte do filho de sua condição fantasmagórica, se dá conta da própria condição de simulacro. O mago, mesmo tendo providenciado a garantia de esquecimento total dos anos de aprendizagem do filho, se dá conta de que a condição de simulacro resultante da projeção dos seus sonhos e desejos durante a formação do filho não está livre de ser desmascarada pelo fogo:

o mago lembrou-se bruscamente das palavras do deus. Recordou que de todas as criaturas que compõem a orbe, o fogo era a única que sabia ser seu filho um fantasma. Essa lembrança, apaziguadora no princípio, acabou por atormentá-lo. Temeu que seu filho meditasse nesse privilégio anormal e descobrisse de algum modo sua condição de mero simulacro. Não ser um homem, ser a projeção do sonho de outro homem, que humilhação incomparável, que vertigem! (Borges. 2001, p. 71).

Em *As ruínas circulares*, Borges evidencia a condição de simulacro vivida pelo homem em tempos diferentes. Quando o mago percebe que toda vida, de certa forma, é conduzida pela projeção dos sonhos de uma outra pessoa, podemos refletir sobre a condição de simulacro vivida pelo homem em qualquer época, possibilitando-nos perceber que a diferenciação dessa condição da de outros tempos é marcada pelos sonhos e desejos projetados em cada época.

No final do conto, quando o mago percebe que sua existência também não esteve imune à condição de simulacro, a circularidade imposta à relação entre o ser e a aparência vem à tona:

Porque se repetiu o acontecido faz muitos séculos. As ruínas do santuário do deus do fogo foram destruídas pelo fogo. Numa alvorada sem pássaros, o mago viu cingir-se contra os muros o incêndio concêntrico. Por um instante, pensou refugiar-se nas águas, mas depois compreendeu que a morte vinha coroar sua velhice e absolvê-lo de seus trabalhos. Caminhou contra as línguas de fogo. Estas não morderam sua carne, estas o acariciaram e a inundaram sem calor e sem combustão. Com alívio, com humilhação, com terror, compreendeu que ele também era uma aparência, que outro o estava sonhando. (Borges, 2001 p. 72).

Pensar essa relação do ser e da aparência, manifesta na sociedade ao longo do tempo, é fundamental para permitir-nos verificar que as mudanças em relação a elas só podem ser analisadas se levarmos em consideração as alterações ocorridas nos processos sócio-econômicos e culturais pré-estabelecidas em cada época, o que se apresentaria como outra forma de condicionamento do meio, o contexto e as percepções marcadas por agenciamentos ativos e não mais passivos como no naturalismo clássico.

A experiência do presente histórico vivida pelo sujeito contemporâneo vem demonstrando que estamos sendo sonhados pelo que desejam os meios de comunicação dominantes em nossa sociedade. Aliados aos objetivos do atual sistema capitalista globalizado, o ser, hoje, passa a ser compreendido enquanto sujeito do consumo. E, nesse sentido, a narrativa fílmica em *O homem que Copiava*, como considera Luiz Henrique Oliveira²⁴ (2005) ao associar a liberdade humana ao acesso que os indivíduos têm ao

²⁴ Doutor em História, coordenador do Laboratório de pesquisa em Imagem e som (LAPIS/UFSC-SC), desenvolveu artigo interessante questionando a noção de verdade, de moralidade e temporalidade no filme de Jorge Furtado, o artigo intitulado " O verdadeiro e o falso segundo *O Homem que Copiava*".

mercado, sem explicitar um posicionamento de aceitação dessas condições de liberdade voltadas para o reino da mercadoria ou da crítica a estas condições, insistiria em avisar que é este, e não outro, o nosso presente histórico.

3.3 A CENA E O INTERDISCURSO: OS NOMES, OS SENTIDOS E AS COISAS

A análise das relações entre narrativa literária e cinematográfica circunscrita neste subcapítulo colocará em discussão a presença da atividade interdiscursiva engendrada pela literatura e pelo cinema, avaliando os aspectos culturais implícitos para a produção de sentido dentro da atual sociedade.

A análise da atividade interdiscursiva em duas cenas da narrativa fílmica *O homem que copiava* permite-nos observar como a presença do interdiscurso pode aceitar pacificamente o já dito, ou negá-lo, adotando uma postura de re-significação das expressões cotidianas e dos discursos tão reproduzidos na cultura contemporânea.

Na análise da discursividade da narrativa, trabalharemos com: 1) o conceito de linguagem adotado por Adam Schaff (apud SEIXAS, 1981, p. 110) ao defender que a linguagem está diretamente associada a função cognitiva do pensamento. Para o autor, o pensamento só pode ser realizado através da linguagem e esta última não consegue se realizar sem o pensamento, fundando em sua teoria da linguagem o conceito que ele denominou de *unidade linguagem-pensamento*, um produto inteiramente feito, e, conseqüentemente, recebido da sociedade, ou seja, percebe a linguagem como uma unidade verbal e mental que é projetada pela experiência sócio-cultural do sujeito; 2) Com o conceito de interdiscurso elaborado por Michel Pêcheux, que afirma a existência da relação dinâmica entre um enunciado atual e enunciados anteriores, classificados como pré-construídos.

A *formação ideológica*²⁵ serve de base para que o pré-construído comande a *formação discursiva*, neste sentido, o interdiscurso constitui-se através do ordenamento ideológico que garante a existência de discursos já produzidos, transformados por um novo ato interlocutório. Como nos sugere Foucault, as relações entre os enunciados:

²⁵ O discurso tem uma dimensão *ideológica* que relaciona os traços deixados no texto com as suas condições de produção, e que se insere na formação ideológica. A dimensão ideológica do discurso pode tanto transformar quanto reproduzir as relações de poder.

[...] mesmo que não constituam o lugar de trocas que podem ser determinadas, relações entre enunciados ou grupos de enunciados e acontecimentos de uma ordem inteiramente diferente (técnica, econômica, social, política). Fazer aparecer, em sua pureza, o espaço em que se desenvolvem os acontecimentos discursivos não é tentar restabelecê-lo em um isolamento que nada poderia superar; não é fechá-lo em si mesmo; é tornar-se livre para descrever, nele e fora dele, jogos de relações. (FOUCAULT, 2000, p. 33)

No filme analisado, esses jogos são apresentados em algumas cenas que explicitam essa re-significação feita através de novos atos interlocutórios. Na cena em que André é apresentado a Cardoso, verificamos a projeção do interdiscurso no diálogo realizado pelos personagens:



Sequência 26: A imagem e o interdiscurso.

- Você faz o quê? (Cardoso)
- Eu? (André)
- É.
- operador de fotocopadora.
- Ah, lá na loja com a Marinês?
- É, lá na loja. E tu?
- Eu trabalho com antiguidades... mobiliário, louças.
- Desculpe perguntar... mas tu tem que trabalhar de gravata?
- Não.

Esse diálogo marca o momento em que André é apresentado a Cardoso. Sem qualquer informação prévia a respeito da vida um do outro, os personagens passam a se orientar por meio da observação dos signos verbais e não-verbais que transitam entre ambos no decorrer da conversa.

O protagonista começa a relacionar o termo gravata e antiguidade ao sentido comumente construído pela sociedade ao longo do tempo. A formação discursiva presente no diálogo, enquanto formação ideológica produzida no seio da sociedade capitalista globalizada em que se insere a personagem, reflete os aspectos sócio-culturais nos quais os indivíduos encontram-se identificados e projetam suas identificações.

Além do interdiscurso realizado a partir da interpretação do discurso verbal, a inscrição não-verbal, através da projeção da imagem, colabora para proclamar a atividade interdiscursiva. Aí encontramos alguns aspectos diferenciadores na utilização interdiscursiva produzida pela literatura e pelo cinema, enquanto na primeira ela ocorre através da decodificação do texto escrito, no último contamos com a projeção das imagens para reforçar o caráter interdiscursivo possibilitado pela utilização da linguagem verbal e não-verbal.

Para a sociosemiótica, o exame do descentramento do sujeito social dos discursos sociais modernos implica numa observação da constituição e transformação desse sujeito na prática social. Esse sujeito não foge à condição fragmentária da sociedade contemporânea e de sua relação com os bens de consumo.

O fato de o protagonista associar determinados signos à condição sócio-econômica do enunciador evidencia a produção e a recomposição de unidades lingüísticas historicizáveis que são submetidas a uma orientação argumentativa (SOUZA, 2006, p. 131): Cardoso tem celular, toma uísque e usa gravata. Cardoso tem dinheiro.

A presença da inscrição sócio-ideológica na troca comunicativa leva André a crer na boa condição financeira de Cardoso, associando imagetivamente os objetos: celular, copo com uísque e gravata, aos objetos (signos) geralmente pertencentes a um determinado grupo social, o protagonista lista e organiza seu pensamento baseando-se nos elementos verbais e não-verbais como garantia da posição social do enunciador.

A significação que esses signos assumem na mente do protagonista entra em confluência com o que Adam Schaff defende em sua teoria da linguagem. Schaff considera a linguagem como uma unidade verbal e mental. O autor afirma ser através da unidade de linguagem-pensamento, enquanto produto social inteiramente feito para ser consumido pelo ser humano, que o mesmo aprende não só a falar, mas também a pensar.

Concordando com Schaff, verificamos que quando André pensa sobre a possível condição social de Cardoso, baseado na significação que os signos verbais e não-verbais assumem naquele contexto, fica implícito o caráter relacional existente entre a linguagem e a cultura, confirmando as proposições da filosofia marxista da linguagem defendida pelo autor,

quando considera “que a língua não é, apenas, um dos elementos integrantes da cultura, mas uma das forças responsáveis pela sua criação”.

A sociedade cria os seus mitos, re-significa a cultura, investe incessantemente na (re) produção simbólica dos artefatos culturais, buscando, ora a aproximação entre as relações do fenômeno da interpelação-identificação com os aparelhos ideológicos do Estado, ora a negação dessa identificação.

Em uma outra cena, já citada anteriormente em outro subcapítulo, podemos avaliar como a produção de alguns mitos disseminados pela cultura ocidental são postos em suspensão, a partir de uma atividade crítica que contribua para o deslocamento dessas construções, ao invés da tentativa de negação de sua existência. A cena mostra imagens do personagem André (ainda investigando a condição social de Cardoso) perguntando a sua colega de trabalho Marinês (Luana Piovani) se antiguidade dá dinheiro. Marinês responde que um vestido que a Marilyn usou foi vendido num leilão por US\$ 1.267.000,00, e que um novo igualzinho deveria custar uns US\$ 500,00.

Em seu quarto, André desenha na folha de papel em branco cédulas de dinheiro com a caricatura de Marilyn Moroe ocupando o centro da cédula e ao lado dela a inscrição 10 MOROES.

Ao repetir e dar sentido às palavras ouvidas, André não só utiliza o interdiscurso, como também trabalha e se posiciona em relação a ele. Institui-se como sujeito, (re)estabelecendo relações de saber e poder com o outro e atribuindo sentido ao mundo. Neste caso, mais precisamente ao mundo globalizado e suas relações de constituição do sujeito a partir da sua relação com os bens de produção e consumo.

Assim, a escolha das cenas analisadas neste artigo procura incorporar, através do olhar semiológico, a visão do sujeito não como aquele que tem o controle absoluto do sistema, nem como sujeito nulo, plenamente identificado a ele (submetido pela alienação), mas de potencializar a contradição que se estabelece nas subjetividades.

Dessa forma, acreditamos que continuando a investir numa concepção da linguagem que estabeleça o primado do interdiscurso sobre o discurso, seja na literatura, no cinema ou em qualquer outro campo de expressão artística e cultural, possamos ampliar a possibilidade de instaurarmos caminhos profícuos para identificar a participação do sujeito no jogo de produção de significados. Consumindo o interdiscurso, produzindo novos sentidos.

3.4 TRAMAS INTERTEXTUAIS: “A VIDA E OS MODOS DE USAR”

A leitura pautada na concepção de que toda literatura é “intertextual”, à medida que é refutada a noção de “originalidade” literária, assim como rejeita-se o convencional comparativismo sustentado nas análises das “influências” fundadas numa obra primeira, orienta-nos para a ampliação da noção de que toda obra é difusa em seus múltiplos significados, em seus emaranhados de sentidos. Se todo texto é “redigível”, como nos sugere Eagleton, ele é formado por uma trama de códigos e fragmentos de códigos com os quais podemos abrir o caminho para outras significações textuais. “Não há começos nem fins, não há seqüências que não possam ser invertidas, nenhuma hierarquia de “níveis” de texto para nos dizer o que é mais significativo ou menos significativo” (EAGLETON, 2006, p.207).

Nesse sentido, a análise da narrativa fílmica *O homem que copiava* neste subcapítulo, se realizará através da consideração da leitura do filme enquanto um texto formado pelos cruzamentos e intersecções com outros textos, outras linguagens, outras expressões artísticas, além do desenvolvimento da noção de jogo, tão pertinente para a análise do cruzamento do filme com o romance de Georges Perec, *A vida: modo de usar*. Esta relação no diálogo entre a narrativa fílmica e literária será evidenciada a partir da interpretação e utilização de conceitos como “intertextualidade”, de Julia Kristeva, “dialogismo”, de Michael Bakhtin, “transtextualidade”, de Gerard Genette e “jogo”, de Johan Huizinga.

A partir da contribuição desses autores para uma outra forma de se “ler” o texto literário/cinematográfico, foi possível realizar uma atividade menos repressiva e mais libertária em relação à própria análise das intersecções literárias presentes no filme analisado. Utilizamos a concepção de dialogismo de Bakhtin a partir da sua identificação dos traços fundamentais da organização do romance em Dostoiévski, da polifonia dentro do texto, no qual várias vozes se cruzam e se neutralizam num jogo dialógico.

Considerando também a reflexão de como a polifonia romanesca traduz-se num cruzamento de várias ideologias²⁶, mostraremos que as relações entre literatura e cinema podem ocorrer através dos diálogos implícitos, citações, evocações, cruzamentos imprevistos, que, como explícita Maria Esther Maciel²⁷, nunca deixaram de atravessar e dinamizar o espaço dessas relações. A autora afirma que “As relações entre literatura e cinema não se

²⁶ Bakhtin fala de uma interpretação da polifonia como um cruzamento de várias ideologias, como um texto que escuta a história mas não a representa, antes joga, confronta.

²⁷ Ensaio de Maria Esther Maciel. In: *Literatura em perspectiva*, 2003, p. 107.

circunscrevem apenas ao trabalho de adaptação fílmica de textos literários ou à incorporação, por parte destes, de elementos e estratégias oriundos do discurso cinematográfico”, ainda que essa transposição tenha sido objeto da maioria dos estudos comparados de cinema e literatura, como se só nos limites da adaptação o diálogo entre os dois códigos se justificasse.

Maria Esther Maciel chama a atenção para a presença do diálogo através dos interstícios textuais que habitam as duas narrativas, refutando a idéia de limitação da atividade comparativa ao estudo das fontes e influências entre os textos. A atividade comparativa realizada neste subcapítulo, ao colocar em diálogo a obra literária *A vida, modo de usar*, de George Perec e o filme *O homem que copiava*, do roteirista e diretor Jorge Furtado, compartilha com Maria Esther Maciel (2003) e Osmar Moreira (2002) a noção de que produzir um diálogo entre duas obras é mais que simplesmente comparar, é pôr em relação algo da obra literária com algo da obra cinematográfica para produzir fulgurações, por isso também refutamos a “a idéia de que “comparar” é voltar-se para a “busca de analogias”, ou seja, é estabelecer as fontes e determinar as influências”, o débito e o crédito, os paralelismos, a semelhança do texto influenciado, como elementos constitutivos do valor crítico” (MOREIRA, 2002, p. 15).

Seguindo a lógica do dialogismo na qual o “eu é outro, eu se esconde no outro e nos outros”, seja na narrativa literária garantida pela leitura da palavra escrita ou pela cinematográfica propagada predominantemente pela imagem, o dialogismo produz formas de narração e de narrativas que ordenam e configuram as identidades das personagens que compõem o filme ou a obra literária.

Vemos que, de fato, isto não se limita apenas ao diálogo de uma obra de arte que inclui outras obras de arte do mesmo estatuto, o texto literário dialogando com outras obras literárias, o filme com outras películas e etc. Os analistas semióticos que conduzem a noção de intertextualidade para além de concepção filológica de “influência”, como Robert Stam (2003), reafirmam a significância do conceito de intertextualidade desenvolvido por Julia Kristeva na década de 60²⁸, chamando atenção para o aspecto de que este conceito, além de não estar redutível às discussões sobre fonte e influência:

[...] a intertextualidade não se limita a um único meio; ela autoriza relações dialógicas com outros meios e artes, tanto populares como eruditos.

²⁸ Para Stam, o termo “intertextualidade” introduzido por Kristeva como tradução para “dialogismo”, termo cunhado por Bakhtin na década de 30, sofre uma perda dos contornos humanos e filosóficos do termo original.

A intertextualidade é um conceito teórico valioso, na medida em que relaciona o texto individual particularmente a outros sistemas de representação, e não a um mero e amorfo “contexto”. Até mesmo para discutir a relação de uma obra com suas circunstâncias históricas, devemos situar o texto no interior do seu intertexto, para então relacionar tanto o texto como o intertexto a outros sistemas e séries que constituem o seu contexto. (STAM, 2003, p. 227).

Concordando com a noção de intertextualidade retomada por Stam, vemos ainda que a análise comparativa entre o filme *O homem que copiava* e algumas obras literárias com as quais ele mantém um diálogo interdiscursivo, também percebemos o caráter “transtextual” proposto por Gerard Genette²⁹ (apud. STAM, 2003, p. 231), pois verifica-se que os cinco tipos de relações transtextuais propostas por Genette encontram-se presentes na narrativa fílmica em foco.

Quando a citação do poema Shakespeniano “invade a tela” ou quando ocorre a alusão ao filme “Teixeirinha a 7 provas” (1972, Milton Barragan) acontece o primeiro tipo de relação transtextual colocada por Genette, através das citações, plágios ou alusões a outros textos; o segundo, a “paratextualidade” pode ser percebido nos pôsteres de pré-estréias do filme ou na capa do DVD através da seguinte afirmativa inscrita no cartaz do filme: “A vida é original. O resto é cópia”. Como afirma Genette, a “paratextualidade” diz respeito à relação no interior da totalidade da obra literária, entre o texto propriamente dito e seu “paratexto”, isto é, às mensagens e comentários acessórios que se põem a cercar o texto (STAM, 2003, p. 232). O paratexto referido coloca em questão a própria noção de cópia e “originalidade” instaurada pela narrativa fílmica analisada, de modo que a vida é o tempo inteiro simulada a partir do olhar do outro.

É preciso considerarmos que, em alguns momentos, os trechos selecionados na narrativa do filme, para exemplificar uma tipologia da transtextualidade, podem também estar inclusos em outra tipologia, não apresentando, portanto, uma delimitação rígida, uma fixidez conceitual que aprisione o fragmento discursivo em apenas um tipo de relação transtextual.

A “metatextualidade”, considerada como o terceiro tipo de transtextualidade proposto por Genette, pode ser percebida no filme através de diversas cenas, entre elas, a que André descreve a rotina alienante do cotidiano da mãe em frente a TV, e da própria forma como ela se comporta diante deste aparelho. Aqui, por exemplo, a indicação desse trecho da narrativa

²⁹ Em *Palimpsestes*, tomando como ponto de partida as obras de Bakhtin e Kristeva, Genette usa o termo “transtextualidade” para dirigir-se a “ tudo aquilo que coloca um texto em relação, manifesta ou secreta, com outros textos.”

pode também ser avaliada como uma alusão a outros filmes, ou a outros programas presentes nas imagens da TV que os personagens assistem.

Na seqüência das tipologias propostas por Genette, a “arquitextualidade”, que “tem a ver com o desejo ou relutância de um texto em caracterizar-se direta ou indiretamente em seu título com um poema, ensaio, romance ou filme”(GENETTE apud STAM, 2003, p. 233), é representada na narrativa através do título *O homem que copiava*, que pode ser remetido ao título do romance *O homem que calculava*, de Malba Tahan, em que as narrativas coincidiriam na forma inusitada que os protagonistas encontram para solucionar problemas, sejam eles matemáticos ou do cotidiano de quem está situado à margem da sociedade de consumo.

Por fim, a “hipertextualidade”, quinto tipo de transtextualidade de Genette, com a qual trabalharemos mais detidamente na análise do filme *O homem que copiava*, ao considerarmos as relações entre o “hipotexto” *A vida: modo de usar*, de PEREC e o “hipertexto” em questão.³⁰

O romance *A vida: modo de usar*, do escritor Georges Perec (1991), é composto por várias histórias que se cruzam no desenvolvimento da narrativa. As histórias contadas no romance, por conta dessa multiplicidade de narrativas, trazem no seu subtítulo o termo *Romances* e acontecem num prédio em que as distribuições de apartamentos por andar são determinadas pela condição social de cada morador. Na última parte do romance (dividido em 6 partes), encontramos uma planta do prédio com as divisões dos apartamentos identificados pelos nomes dos seus moradores³¹.

Como um pequeno exemplo do que acontece nos capítulos desenvolvidos no romance, demonstraremos alguns aspectos encontrados no capítulo XLVI (p. 217), intitulado “Quartos de empregada, 7 - Senhor Jérôme”. Neste capítulo tomamos conhecimento que o Senhor Jérôme, antes de ocupar aquele modesto quarto no sétimo andar, já havia sido morador do apartamento onde mais tarde iria morar Gaspard Winckler.

O senhor Jérôme não fora sempre aquele velho acabado e amargo em que se transformou nos últimos dez anos de sua vida. Em outubro de 1942, quando

³⁰ Robert Stam considera este quinto tipo de transtextualidade extremamente significativo para a realização da análise fílmica, pela relação que a hipertextualidade estabelece “entre um texto, ao qual Genette denomina “hipertexto”, e um texto anterior ou “hipotexto”, que o primeiro transforma, modifica, elabora ou estende”. Stam define o conceito de intertextualidade como a “co-presença efetiva de dois textos” na forma de citação, plágio ou alusão.(STAM, 2003, p. 233)

³¹ Ver em anexo a figura da planta do prédio, extraída do romance em questão (PERREC, 1991, p. 505).

veio pela primeira vez morar na rua Simon-Crubellier – não ainda neste quarto de empregada mas no apartamento que Gaspard Winckler iria mais tarde ocupar –, era um jovem professor de história, de grande competência, confiante em si, cheio de entusiasmo e de projetos. (PEREC, 1991, p. 218).

Ainda neste capítulo somos informados de que, após defender a sua tese com grande êxito, Senhor Jérôme foi nomeado adido cultural em Lahone, mudando-se de Paris, e ficando ausente durante uns três anos, período em que uma moradora do prédio ouviu falar em seu nome na época da Frente Popular, assinando vários manifestos ou apelos provenientes do Comitê de Vigilância dos Intelectuais Antifascistas. E algum tempo depois, de volta à mesma rua e ao mesmo prédio, encontra-se em condições precárias, passando a ocupar o quarto no sétimo andar, sem nunca ter comentado com alguém o que lhe acontecera. O próximo capítulo já conta a história de outro morador: Dr. Rinteville.

A narrativa de Perec permite-nos uma observação detalhada do cotidiano e do comportamento. As escadas do prédio indicam os aspectos sociológicos característicos da sociedade burguesa, além de metaforizar no romance o formato piramidal de uma sociedade estruturada em classes.

Não nos interessa aqui fazermos uma análise dos capítulos do livro de Perec, mas de verificarmos como a sua estrutura, a forma de narrar fragmentária e as manipulações dos capítulos em que várias histórias se cruzam, acabam assumindo características específicas dos jogos de armar e, conseqüentemente, estabelecendo o diálogo com a narrativa fílmica analisada.

O corte entre as narrativas, a estrutura fragmentária do romance promovem uma aproximação da narrativa literária com as técnicas utilizadas pelo cinema. “Como afirma Vinicius Fernando de F. Meira (1999), no romance de Perec, *La vie mode d’emploi*, são encontradas técnicas como a montagem (própria do cinema) e a colagem (artes plástica)”. O autor também avalia que Perec, ao usar estruturas matemáticas (entre elas os sistemas combinatórios) vincula a sua escrita à prática da Literatura Potencial Oulipo:

cadernos de alusões, citações, detalhes, charges precedem a construção do romance e evidenciam um dialogismo subjacente a toda escritura. O texto compreende citações e alusões “parfois légèrement modifiées” de Jorge Luis Borges, Ítalo Calvino, Aghata Christie, Gustave Flaubert, James Joyce, Franz Kafka, Malcolm Lowry, Herman Melville, Georges Perec, Marcel Proust, Raymond Queneau, François Rabelais, Stendhal, Laurence Sterne, Jules Verne... todos eles mais ou menos romancistas, combinados em duas

das 42 listas de elementos que compõem cada capítulo do livro. (MEIRA, 1999, p. 112).

Na construção de um romance polifônico, em que ouvimos várias vozes sendo projetadas por um narrador onisciente, identificamos o princípio de amostragem da “multiplicidade potencial do narrável” indicado por Calvino (1990) nas *Seis propostas para o próximo milênio*. No capítulo “multiplicidade”, Calvino cita *A vida: modo de usar* como um “hiper-romance”, por ser um romance muito longo, mas construído com muitas histórias que se cruzam e que fundam um diferencial na história do romance por trazer a novidade do estilo literário.

O puzzle dá ao romance o tema do enredo e o modelo formal. Outro modelo é o corte de um prédio tipicamente parisiense, onde se desenrola toda ação, um capítulo para cada quarto, cinco andares de apartamentos dos quais se enumeram os móveis e os adornos e são mencionadas as transferências de propriedade e a vida de seus moradores, bem como de seus ascendentes e descendentes. O esquema do edifício apresenta-se como um “biquadrado” de dez quadrados por dez: um tabuleiro de xadrez em que Perec passa de uma casa a outra (ou seja, de quarto em quarto, ou de capítulo em capítulo) utilizando o movimento do cavalo segundo uma certa ordem que lhe permite ocupar sucessivamente todas as casas. (Teremos então cem capítulos? Não, mas noventa e nove, porque esse livro ultrapassa o acabado deixa intencionalmente uma pequena saída para o inacabado). (CALVINO, 1990, p. 135).

A aparência com a estrutura dos jogos de armar é o que mais aproxima as narrativas em questão. O “hipotexto” de Perec está introduzido no “hipertexto” de Jorge Furtado não apenas através da manipulação da imagem da capa do livro, sendo fotocopiada por André em cena que recorda um dia marcante de sua infância, mas na própria elaboração da narrativa fílmica, que vai sendo estruturada seguindo alguns aspectos da teoria do jogo proposta por Johan Huizinga:

(...) Procuraremos considerar o jogo como o fazem os próprios jogadores, isto é, em sua significação primária. Se verificarmos que o jogo se baseia na manipulação de certas imagens, numa certa “imaginação” da realidade (ou seja, a transformação desta em imagens), nossa preocupação fundamental será, então, captar o valor e o significado dessas imagens e dessa “imaginação”. Observaremos a ação destas no próprio jogo, procurando assim compreendê-lo como fator cultural da vida. (HUI ZINGA, 2005. p. 7).

Ao aproximar a experiência do jogo às funções culturais exercidas pelo indivíduo numa sociedade, o autor não quer afirmar que primeiro há o jogo e que este se transformará em cultura, mas que há um caráter lúdico em toda atividade cultural. Huizinga exemplifica que as atividades da caça e da própria linguagem exercida pelo homem, desde o início dos tempos, são práticas inteiramente marcadas pelo jogo. A linguagem enquanto instrumento utilizado pelo homem para comunicar, ensinar e comandar:

(...) Ihe permite distinguir as coisas, defini-las e constatá-las, em resumo, designá-las e com essa designação elevá-las ao domínio do espírito. Na criação da fala e da linguagem, brincando com essa maravilhosa faculdade de designar, é como se o espírito estivesse constantemente saltando entre a matéria e as coisas pensadas. (HUIZINGA, 2005, p. 7)

Na narrativa do romance “*O castelo dos destinos cruzados*”, de Ítalo Calvino (1991), poderíamos exprimir um outro exemplo do narrar fragmentário na composição de cada capítulo. A narrativa desenvolve-se à medida que as cartas do baralho de tarô são postas na mesa. A interpretação das cartas indica uma pluralidade de leituras, uma multiplicidade de significados. Para compreender cada carta, faz-se necessário concentrar-se na figura do sujeito que a coloca à mesa, estar atento à realização de seus gestos, pois o deslocamento de seu olhar pode indicar outras leituras, desconstruindo toda a interpretação formulada. A última carta mostrada por um personagem pode incitar a narrativa da história de um outro sujeito. No cruzamento dessas narrativas vemos que as cartas do tarô utilizadas nas histórias narradas anteriormente, muitas vezes repetem-se, como os fragmentos de vidas que passam a ser relatados como se as peças de um quebra-cabeças incompleto precisassem ser unidas, coladas, numa espécie de organização do caos, para logo em seguida desorganizarem-se novamente. Nesse jogo, em que as coisas vão sendo designadas através da linguagem escrita, sentimos o espírito saltar entre “a matéria e as coisas pensadas” e entre os saltos inúmeras vezes somos surpreendidos pelo caráter fragmentário que nos constitui numa sociedade em que o mundo nos pensa, o objeto nos pensa: “somos apenas fragmentos, mas, ao mesmo tempo, desempenhamos um papel essencial, o de estarmos aí, de nos determos na luz, no pensamento” (BAUDRILLARD, 2003, p. 133).

O interesse nessa forma de “representação” do fragmentário, através da análise dos planos e cortes rápidos presentes na narrativa fílmica analisada, leva-nos a um grande quebra-cabeças de imagens, citações e significados estruturados pela óptica que organiza os jogos de

armar conhecidos como puzzle, informam sobre a vida do protagonista, mas que poderia ser pensada como uma possível forma de refletir sobre a própria relação do sujeito contemporâneo na atual sociedade de consumo.

No filme analisado, vemos que as cenas que informam sobre a vida do protagonista são narradas em várias seqüências como espécies de monoblocos expostos anacronicamente, que através da produção de uma multiplicidade de cenas e linguagens são narradas ora através da projeção da linguagem do desenho animado, usado para narrar cenas trágicas ocorridas na infância (na fase escolar), ora da utilização das histórias em quadrinhos para evidenciar os planos, sonhos e desejos para o futuro.

Independente da linguagem utilizada, um outro aspecto que chama a atenção na narrativa é a forma como as disjunções estão sempre dispostas, aguardando para serem montadas pelo espectador atento. Em *O homem que copiava*, uma série de cenas vão representar essa disjunção de forma disfarçada, e, somente na última cena do filme, vamos ser conscientizados, pela personagem Sílvia, de que toda a trama desenvolvida realmente não passava de uma armação: de um jogo no qual a personagem manipulava todas as peças que iriam se encaixar posteriormente. Sílvia agia como o construtor do puzzle, que ao moldar as peças de madeira já sabia em primeira mão aonde elas iriam se encaixar.

No preâmbulo do romance *A vida: modo de usar*, Perec começa por tecer algumas considerações a respeito da arte do puzzle, afirmando que a arte do puzzle começa com os puzzles de madeira cortados à mão, quando a pessoa que os fabrica se propõe apresentar a si mesma todas as questões que o jogador deverá resolver. “Quando, em vez de deixar o acaso enredar as pistas, decide interferir pessoalmente para criar a astúcia, o artil, a ilusão, de maneira premeditada” (PEREC, 1991, p. 15).

Para o autor, a única coisa que conta nesse jogo é a possibilidade de relacionar uma peça a outras peças. Só quando reunidas, as peças assumirão um caráter legível, adquirirão um sentido. Como nos capítulos narrados em seu romance, que acabam trazendo no subtítulo a expressão “romances”, já que os capítulos organizados e distribuídos de forma completamente aleatória narram histórias de vida que só fazem sentido se correlacionadas às outras, como peças de um quebra-cabeça de madeira.

A vida, modo de usar aparece no filme através da cena em que André copia trechos do romance.

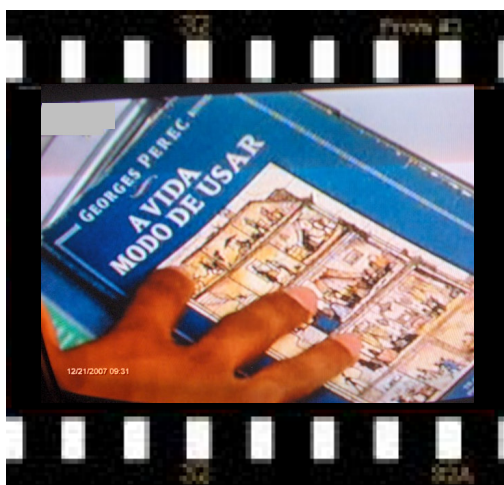


Figura 3: Capa do livro de Georges Perec.

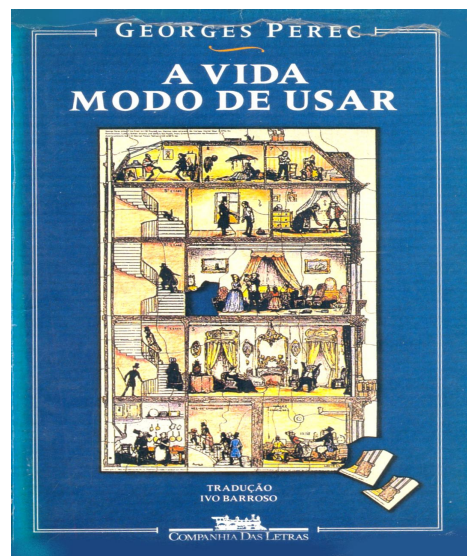


Figura 4: O quebra-cabeça da narrativa: A imagem do jogo de armar.

Uma análise da capa do livro de Perec permite-nos verificar que há intenção de antecipar a forma e o enredo do romance através da visualização da figura do prédio entrecortado, deixando à mostra a junção das peças do puzzle, que, unidas, representam o cenário onde acontece a narrativa.

Mas Perec, no preâmbulo do romance, já adverte o leitor para o caráter de falsificação presente na arte do puzzle:

A arte do puzzle começa com os puzzles de madeira cortados à mão, (...) o espaço organizado, coerente, estruturado, significativo, do quadro será cortado não apenas em elementos inertes, amorfos, pobres de significados e informação, mas também em elementos falsificados, portadores de informações falsas: dois fragmentos de cornijas que se encaixam perfeitamente, embora na verdade pertençam a duas porções bastante distintas do teto; a fivela do cinturão de um uniforme que acaba sendo afinal a braçadeira que envolve a base de um tocheiro; várias peças cortadas de maneira quase idênticas que pertencem, umas, a uma laranja-anã que está colocada sobre a console da lareira e, outras, a seu reflexo um pouco esmaecido num espelho são exemplos clássicos das ciladas que encontram os cultores do gênero. (PEREC. 1991, p. 19)

É a partir dessa estrutura proposta pelos jogos de armar (puzzles), pelo seu caráter falsificador, que podemos perceber tanto no livro como no filme, o caráter de uma narrativa

monológica que pode ser desconstruída pela própria perspectiva da disposição das narrativas, aquilo que aparentemente parecia ser produzido por uma única pessoa, na verdade, contava com a multiplicidade de vozes e pensamentos que conduziam às histórias de vidas narradas.

Quando a personagem Sílvia, nas últimas seqüências mostradas do filme, faz a junção das cenas que foram omitidas aos espectadores no decorrer da narrativa, ela mostra como a verdade última de um jogo de quebra-cabeça nunca se constrói num ato solitário.

Sobre essa teoria dos jogos de armar Perec dizia que:

(...)apesar das aparências não se trata de um jogo solitário — todo gesto que faz o armador de puzzles, o construtor já o fez antes dele; toda peça que toma e retoma, examina, acaricia, toda combinação que tenta e volta a tentar, toda hesitação, toda intuição, toda esperança, todo esmorecimento foram decididos, calculados, estudados pelo outro. (PEREC, 1991, p. 15)



Seqüência 27: Abrindo o jogo.

Cena – Sílvia (voz-off):

Meu nome é Sílvia Maria.
Mas o Maria eu não uso.
O senhor não me conhece, mas talvez se lembre da minha mãe.
O nome dela era Thelma, com “h” mesmo.
Ela morava no edifício Santa Cecília.
Minha mãe me disse uma vez que Sílvia vinha de selva... e que eu era que nem um bicho,
vivia me escondendo.
Eu vivia me escondendo mesmo, até conhecer o André.
A primeira vez que eu vi o André...
Ele estava me espiando na janela do quarto dele.
Achei que estivesse me espiando, mas não tinha certeza.
Fui até a sala no escuro e vi que ele estava de binóculo,
Olhando para o meu quarto.

Voltei para o quarto...

(...)

Passei a almoçar perto do trabalho dele, para ele poder me seguir até o restaurante.

Deu certo.

O senhor pode achar estranho eu estar lhe contando tudo isso.

A minha mãe me falava muito do senhor.

(...)

Minha mãe sempre me disse que o senhor era um artista.

Se ela estava certa, acho que o senhor vai entender minha carta.



Sequência 28: A junção das peças que faltavam.

E a narrativa fílmica que vinha sendo contada pelo protagonista André, tem seu desfecho completamente preenchido pela narrativa de Sílvia (voz-off), quando ao findar a junção de peças das cenas do filme, ela faz a seguinte observação: “A vida é um quebra-cabeça, quando a gente conta, ela passa a ter mais sentido”.

Esta frase consegue apresentar em tese o que a narrativa fílmica engendra: a síntese que a constrói, a sua forma e o sentido da obra inacabada. Da obra que permite e pede para ser prosseguida, engendrando a condição básica para a realização do diálogo intertextual.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desenvolvimento de uma pesquisa interdisciplinar que leve em consideração os fundamentos ideológicos e também estéticos que atravessam o sistema cultural contemporâneo, questionando a estrutura paradoxal da arte na contemporaneidade, levou-nos à escolha do filme comercial *O Homem que Copiava*, do diretor Jorge Furtado. Esta narrativa fílmica, por apresentar uma natureza híbrida, polifônica, descentrada, permitiu-nos a prática da análise produzida pela atividade intertextual presente hoje na maioria das expressões artísticas culturais, sejam elas teatrais, literárias, pictóricas ou cinematográficas. O intertexto, como diz Derrida em *La Dissémination*, é uma espécie de metáfora que procura descobrir as malhas ou os fios do texto apreendido em seu traçado nos diversos momentos da análise.

Em *O Homem que Copiava* buscamos puxar os fios das citações, evocações, alusões de outros textos que teceram as malhas da narrativa e encenaram o espaço conflituoso da atual construção identitária do sujeito a partir do contato com os objetos culturais artísticos contemporâneos. Neste sentido, o fragmentarismo produzido pelas técnicas de montagem utilizadas na composição da narrativa fílmica confunde-se com o próprio caráter fragmentário do pensar e agir do protagonista.

Nas identificações dos *enxertos*³² literários presentes na narrativa fílmica, por conta de alguns recortes necessários para uma melhor fluidez das questões analisadas nos capítulos, ficou de fora o estudo comparativo entre a construção do personagem André, e toda lógica interna do pensamento fragmentário e da história que anda aos saltos, como a do personagem da narrativa literária *Matadouro*, de Kurt Vonnegut Jr., em que a lógica interna do personagem Billy Pilgrim, como afirma o diretor Jorge Furtado³³, assemelha-se à do protagonista do filme *O Homem que Copiava*. Por este mesmo motivo, também deixamos de estabelecer uma análise comparativa em relação aos aspectos voltados para o *cinema de poesia* entre o filme em questão e a narrativa fílmica *Não amarás*, do cineasta Krzysztof Kieślowski.

³² A noção de enxerto, para Derrida, vai estar associada à de escritura. “A operação de enxertar é tomada na gráfica do suplemento: reconhecer num signo escrito outros signos no momento de seu enxerto em uma cadeia diferente daquela em que ele estava anteriormente”. (SANTIAGO, 1976, p. 29)

³³ Em entrevista concedida a Maria do Rosário Caetano, publicada no livro *O Homem que copiava*, produzido pela Casa de cinema de Porto Alegre.

Consideramos que a maior falta cometida neste estudo fica por conta da *ausência*³⁴ de uma análise sócio-cultural da obra do escritor francês Georges Perec. Houve tentativas de encontrar outras formas de trazê-la para o texto, mas, aos poucos, fomos verificando que o grau de complexidade que envolve esta obra extrapolaria os limites de tempo e de produção escrita requerida por este estudo.

Atentamos para o fato de que esta *ausência*, no sentido derridiano do termo, possibilita a abertura do leque para que outros estudos sobre as obras deste autor possam ser desenvolvidos com maior afinco. Tomamos conhecimento da obra de Perec, *A vida: modo de usar*, através da narrativa fílmica de *O Homem que Copiava*, da citação da obra no filme, e acreditamos que a mesma cumpriu o seu papel em relação ao seu *hipertexto*, mas, curiosamente, o interesse despertado pela obra deste autor tende a transformar-se num estudo rizomático à medida que nos propomos a enveredar com ela por outros estudos. *A vida: modo de usar* é um romance que, além de encenar as estruturas dos textos enquanto jogos de armar, traz no seu narrar fragmentário questões sócio-culturais extremamente pertinentes para a discussão do sujeito e da sua relação com o espaço habitado. Narrando os espaços de um edifício francês da década de sessenta, Perec consegue teorizar sobre os problemas identitários advindos da relação do sujeito com o espaço, problematizando a forma como os moradores do prédio lidam com ele. Este autor antecipa uma questão que hoje encontra-se no cerne das discussões sobre o espaço na contemporaneidade, na formação do sujeito, das identidades, das diferenças e das formações culturais. Filmes-documentário, como *Edifício Máster*, do cineasta Eduardo Coutinho, e *O Prisioneiro da Grade de Ferro*, de Paulo Sacramento, retratam a significância dos espaços na constituição dos sujeitos.

Os diálogos entre os textos literários e cinematográficos têm sido ampliados constantemente, as pesquisas na área têm recebido um novo fôlego a partir da intervenção dos estudos culturais, o que nem sempre nos facilita a discussão sobre o corpus pesquisado. A crítica cultural pós-moderna, pela sua própria estrutura paradoxal, permite-nos interpretações contraditórias, que em relação às normas artísticas podem, ao mesmo tempo, subverter ou inserir normas predominantes. Para Linda Hutcheon “[...] elas são ao mesmo tempo críticas e cúmplices, estão dentro e fora dos discursos dominantes da sociedade (1991, p. 279).

O objeto escolhido não deixou de apresentar essas características e dificuldades encontradas no desenvolvimento da crítica cultural contemporânea. Aliás, sem elas, e sem as

³⁴ O termo assumiria o que Derrida propõe como o movimento da suplementaridade em que todo e qualquer elemento pode vir a ocupar uma eventual “posição” de referência sempre passível de des-locação (ou de des-posição). (SANTIAGO, 1976, p. 12).

rasuras apresentadas pelo objeto, não teria sido possível puxar-lhes os fios nem tecer estas malhas.

REFERÊNCIAS

ANDREW, James Dudley. **As principais teorias do cinema: uma introdução**. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

AUMONT, Jaques. **A imagem**. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. 2ª ed. São Paulo: Papirus, 1995.

AUMONT, Jaques et al. **A estética do filme**. 2. ed. Campinas, SP: Papirus, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1987.

BARTHES, Roland. **Elementos de semiologia**. São Paulo: Editora Cultrix, 1979.

BARTHES, Roland . **Aula**. São Paulo: Editora Cultrix, 1980.

BARTHES, Roland . **Mitologias**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand, 1989.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulação**. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BAUDRILLARD, Jean. **De um fragmento ao outro**. Tradução Guilherme João de Freitas Teixeira. São Paulo: Zouk, 2003.

BAZIN, André. **O que é cinema?** Tradução A Moura. Lisboa: Horizonte, 1992.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Tradução de Irene Aron. São Paulo: Editora IMESP, 2006.

BENTES, Ivana (org). **Ecos do cinema: de Lumière ao digital**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo como espírito.** Tradução de Paulo Neves. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é o cinema.** 11ª ed. São Paulo: Brasiliense, coleção primeiros passos, nº 9, 1996.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura.** Tradução de Myriam Ávila et.al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BORDWELL, David. **Narration in the fiction film.** Madison, Winconsin: The U. of Winconsin P. , 1985.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções.** Tradução de Carlos Nejar. 3 ed. São Paulo: Globo, 2001.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia.** 6 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BUÑUEL, Luis. **Cinema: instrumento de poesia.** In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema.* Rio de Janeiro: Graal, 1991.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio: Lições americanas.** Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CALVINO, Ítalo. **O Castelo dos destinos cruzados.** Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das letras, 1991.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Consumidores e cidadãos; conflitos multiculturais da globalização.** 4 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.

CANCLINI, Nestor Garcia. **A globalização imaginada.** Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 2007.

CANIZAL, Eduardo Peñuela. Cinema e poesia. In: Xavier, Ismail. **O cinema no século.** Rio de Janeiro: Imago, 1996.

CARRIÈRE, Jean- Claude. **A linguagem secreta do cinema.** Tradução de Fernando Albagli e Benjamin Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

CERTEAU, Michel de. Making Do: Uses and tactics. In: **The practice of every life**. Trans Steven Rendall. Berkeley: U.of California Press, 1988.

CHAUÍ, Marilena. **A nervura do real**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CINEMA NO BRASIL. Disponível em: <www.casadecinema.com.br>. Acesso em: 22 abr. 2005.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

CRUZ, Décio Torres. **O pop: Literatura, mídia e outras artes**. Salvador: Quarteto, 2003.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. Platão e o simulacro. In: **Lógica do sentido**. Tradução Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DELEUZE, Gilles. **A Dobra: Leibniz e o barroco**. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Papyrus, 1991.

DELEUZE, Gilles e Félix Guattari: **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto et. al. São Paulo: Ed. 34, 1996.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2000.

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a filosofia**. Lisboa: Res Editora, 2001.

DURAND, Gilberto. **A imaginação simbólica**. São Paulo: Cultrix, 1988.

EAGLETON, Terry. **As ilusões do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

EAGLETON, Terry. **Depois da teoria: um olhar sobre os estudos culturais e o pós-modernismo.** Tradução de Maria Lucia Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura: Uma introdução.** Tradução Waltensir Dutra. 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ECO, Umberto. **Mentiras que parecem verdades.** São Paulo: Summus, 1980.

EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme.* Tradução Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2002.

ENTREVISTA COM JORGE FURTADO. Disponível em: < www.revistade_cinema.com.br >. Acesso em 17 Ago. 2006.

EPSTEIN, Jean. O cinema e as letras modernas. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema.** Rio de Janeiro: Graal, 1991.

FADUL, Anamaria. O desenvolvimento do rádio e da televisão no Brasil. In: AVERBUCK, Lígia. **Literatura em tempo de cultura de massa.** São Paulo: Editora Nobel, 1984.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso.** São Paulo: Ed. Loyola, 1996.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas.** Tradução de Salma Tannus Muchail. 8.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber.** Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 6.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

FRIEDMANN, Ralph. **The Lyrical novel.** Princeton: Princeton University Press, 1971.

GIL, José. **A imagem-nua e as pequenas percepções – Estética e Metafenomenologia.** Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1996.

GUATTARI, Félix. **As três ecologias.** Tradução de Maria Cristina F. Bittencourt. São Paulo: Papyrus, 1990.

HALL, Stuart. (org. Liv Sovik). **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. Tradução Adeleine la Guardiã Resende [et all]. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOISEL, Evelina. **Supercaos: os estilhaços da cultura em PanAmérica e Nações Unidas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens: o jogo como elementos da cultura**. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2005.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAMESON, Frederic. **As marcas do visível**. Tradução Ana Lucia Gazolla et. al Rio de Janeiro: Graal, 1995.

JAMESON, Fredric. **A cultura do dinheiro: Ensaio sobre a globalização**. Tradução de Maria Elisa Cevalco. 2 ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2001.

JAMESON, Fredric. **A virada cultural: reflexões sobre o pós-modernismo**. Tradução de Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

KAFKA, Franz. **Carta ao meu pai**. São Paulo: Martin Claret, 2000.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia: estudos culturais, Identidade e política, o moderno e o pós-moderno**. Tradução Ivone C. Benedetti. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

LAHUD, Michel. **A vida clara: linguagens e realidade segundo Pasolini**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

LEVIN, Samuel R. **Estruturas lingüísticas em poesia**. São Paulo: Cultrix, 1975.

LIMA, Luiz Costa. **Mimesis e modernidade. Formas das sombras**. Rio de Janeiro: Graal, 2000.

MACIEL, Maria Esther. Para além da adaptação: formas alternativas de articulação entre literatura e cinema. In: **Literatura em perspectiva**. Evandro Nascimento et. All.(org.). Juiz de Fora: Editora UFJF, 2003.

MACIEL, Maria Esther. **A memória das coisas: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas**. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2004.

MACHADO, Arlindo. O Efeito Zapping. In: **Maquina e Imaginário: O Desafio das Poéticas Tecnológicas**. São Paulo: EDUSP, 2001.

MEIRA, Vinicius Fernando de Farias. **La vie mode d' emploi, de Georges Perec: quatro possíveis modos de interrogação**. 1999. Dissertação de Mestrado-USP, São Paulo.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

MCLUHAN, Marshall. The médium is the message e Media hot and cold. In: **Understanding Media; The Extensions of Man**. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1995.

METZ, Christian. As Semióticas ou Sêmias. In: **Cinema, estudos de semiótica**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1973.

METZ, Christian. **A significação do cinema**. Tradução de Jean-Claude Bernadet. São Paulo: Perspectiva, 2004.

MIRANDA, Wander M. (org). **Narrativas da Modernidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária: Poesia**. São Paulo: Cultrix, 1993.

MOISÉS, Massaud . **A criação literária: Prosa II**. São Paulo: Cultrix, 1995.

MOISÉS, Massaud . **A criação literária: Prosa I**. São Paulo: Cultrix, 2003.

MOREIRA, Osmar. **Folhas Venenosas do discurso**. Salvador: Editora Quarteto, 2002.

NOVAES, Aduino (org). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

OLIVEIRA, Marinyze Prates de. **E a tela invade a página: laços entre literatura cinema e João Gilberto Noll**. Salvador: EGBA, 2002.

OLIVEIRA, Marinyze Prates de. **Olhares roubados: cinema, literatura e nacionalidade**. Salvador: Quarteto, 2004.

PARENTE, André. **Narrativa e modernidade: Os cinemas não-narrativos do pós-guerra**. Tradução Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Papyrus, 2000.

PASOLINI, P. P. **O cinema de poesia**. In: Ciclo Pasolini anos 60. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.

PASOLINI, Píer Paolo. **Empirismo hereje**. 2 ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1981.

PECHEUX, Michel. **Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. SP: Unicamp, 1995.

PECHEUX, Michel. **O Discurso: Estrutura ou acontecimento?** Campinas: Pontes, 2006.

PEREC, Georges. **A vida: modo de usar: romances**. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das letras, 1991.

PINO, Claudia Amigo. **A ficção da escrita**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

PRYSTHON, Ângela. Entre mundos: diálogos interculturais e o terceiro cinema contemporâneo. **Revista SocioPoética**, Campina Grande-PB, Ano 1, n. 1, p143-149, 2007.

RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema**. vol. I. São Paulo: Editora Senac. São Paulo, 2005.

RICOEUR, Paul. O Processo Metafórico como Coginição, Imaginação e Sentimento. In: SAKS Sheldon (org). **Da Metáfora**. Trad. Leila Cristina M. Darin. Et. Al. São Paulo: EDUC/ Pontes, 1992.

ROTEIRO DE CINEMA. Disponível em: <www.ohomemquecopiava.com.br>. Acesso em: 05 maio 2005.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SANTIAGO, Silviano. Glossário de Derrida. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976.

SANTIAGO, Silvano. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SANTIAGO, Silvano. **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural**. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTIAGO, Silvano. **O cosmopolitismo do pobre**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SARLO, Beatriz. **Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, artes e vídeo-cultura na Argentina**. Tradução Sergio Alcides. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: Cultura da memória e guinada subjetiva**. Tradução de Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SEIXAS, Cid. **O espelho de Narciso: Linguagem, cultura e ideologia no idealismo e no marxismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

SHAKESPEARE, William. **24 Sonetos**. Tradução Ivo Barroso. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1975.

SOARES, Rosana de Lima. Margens da paisagem: cultura midiática e identidades sociais. In: PRYSTHON, Ângela (org). **Imagens da cidade: espaços urbanos na comunicação e cultura contemporâneas**. Porto Alegre: Sulina, 2006.

SOUZA, Eneida Maria de (org). **Modernidades Tardias**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

SOUZA, Licia Soares de. **Introdução às teorias semióticas**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais de poética**. Trad. Celeste Ainda Galeão. São Paulo: Cultrix, 1997.

STAM, Robert. **O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação**. Tradução José E. Montezsohn. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução de Fernando Mascarello. São Paulo: Papyrus, 2003.

TADIÉ, J.- Y. **Le récit poétique**. Paris: PUF, 1975.

VANOYE, Francis; GOLIOT, Anne: **Ensaio sobre a análise fílmica**. Tradução Marina Appenzeler. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1994.

VONNEGUT Jr. , Kurt. **Matadouro**. Tradução de Cássia Zanon. Porto Alegre: L&PM, 2005.

XAVIER, Ismail. **Sétima arte: um culto moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3 ed. São Paulo: Paz e terra, 2005.

XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 2005.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

BAR, Latino. Direção: Paul Leduc. Roteiro: José Joaquín Blanco e Paul Leduc. Espanha/Cuba: Instituto cubano de Arte e Indústrias Cinematográficas (ICAIC), 1991. Longa-metragem (84 min.), son., color., 35 mm.

CARAVAGGIO. Direção: Derek Jarman. Produção: Sarah Radclyffe. Roteiro: Derek Jarman e Suso Cecchi d'Amico. Intérpretes: Nigel Terry; Sean Bean; Tilda Swinton. Música: Simon Ficher-Turner. EUA: Cinevista, 1986. Longa-metragem (93 min.), son., color., 35mm.

CHEFÃO, O Poderoso. Direção: Francis Ford Coppola. Roteiro: Mario Puzo e Francis F. Copolla. Intérpretes: Marlon Brando; Al Pacino; James Cann e outros. EUA: Paramount Pictures, 1972. Longa-metragem (175 min.), son., color., 35 mm.

COPIAVA, O Homem que. Direção: Jorge Furtado. Produção: Nora Goulart e Luciana Tomasa. Intérpretes: Lázaro Ramos; Leandra Leal; Pedro Cardoso; Luana Piovani e outros. Roteiro: Jorge Furtado. Música: Léo Henkin. Porto Alegre: Columbia Vídeo, c. 2003. 1 DVD (103 min), Dolby, colorido. Produzido por Columbia DVD Vídeo.

FERRO, O Prisioneiro da Grade de. Direção e roteiro: Paulo Sacramento. Intérpretes: Adeir Cupertino; Celso Ferreira de Albuquerque e outros. Brasil, Olhos de Cão Produções Cinematográficas; Imovision-Califórnia Filmes, 2004. Longa-metragem (123min.), son., color., 35 mm.

MASTER, Edifício. Direção: Eduardo Coutinho. Roteiro: Eduardo Coutinho e Consuelo Lins. Intérpretes: Fernando José. Brasil: Riofilme; VideoFilmes, 2002. Longa-metragem (110 min.), son., color., 35 mm.

YELEN. Direção e roteiro: Souleymane Cissé. Intérpretes: Issiaka Kane, Aoua Sangare, Namanto Sanogo e outros. Música: Salif Keita e Michel Portal. Mali/França, 1987. Atrioscop Paris, longa-metragem (105 min.), son., color., 35 mm.

ANEXO

| | | | | | | | | |
|-------------------------|-------------------|--------------|--------------------------------|------------------------|------------------------|-------------------------------|--|----------------|
| <i>Honoré</i> | SMAUTF | SUTTON | ORLOWSKA | ALBIN | <i>Morellet</i> | <i>Simpson Troyan Troquet</i> | | |
| HUTTING | GRATIOLET | | CRESPI | NIETO & ROGERS | <i>Jérôme</i> | <i>Fresnel</i> | | BREIDEL VALÈNE |
| <i>Brodin-Gratiolet</i> | DOUTOR DINTEVILLE | | | ESCADARIAS | <i>Jérôme</i> | | | |
| CINOC | | | | | WINCKLER | | | |
| <i>Hourcade</i> | <i>Gratiotel</i> | | | | <i>Hébert</i> | | | |
| RÉOL | RORSCHACH | | | | FOULEROT | | | |
| <i>Speiss</i> | | | | | <i>Echard</i> | | | |
| BERGER | <i>Grifalconi</i> | | | | MARQUISEAUX | | | |
| | | | <i>Danglars</i> | | <i>Colomb</i> | | | |
| BARTLEBOOTH | | | | | FOUREAU | | | |
| | | | <i>Appenzel</i> | | DE BEAUMONT | | | |
| ALTAMON | | | | | LOUVET | | | |
| MOREAU | | | | | | | | |
| ENTRADA DE SERVIÇOS | MARCIA, | ANTIGÜIDADES | <i>Claveau</i> SRA. NOCHÈRE | HALL DE ENTRADA | <i>Massy</i> MARCIA | | | |
| QUARTOS DE DESPEJO | CALDEIRA | | DESPEJO | MAQUINARIA DO ELEVADOR | QUARTOS DE DESPEJO | | | |

RUE SIMON-CRUBELLIER

Os nomes dos ocupantes anteriores são dados em grifo.

Figura da planta do prédio, (PEREC, 1991, p. 505)

LISTA DAS SEQUÊNCIAS DE IMAGENS E FIGURAS

| | | |
|--------------|---|--------|
| Sequência 1 | As referências literárias no filme | p. 16 |
| Sequência 2 | Queimando cédulas de cinquenta reais | p. 20 |
| Sequência 3 | A associação do passado ao presente: a morte de Santa Cecília | p. 25 |
| Sequência 4 | O zapping pela Janela do quarto | p. 31 |
| Sequência 5 | O zapping televisivo | p. 33 |
| Sequência 6 | O assalariado mal remunerado | p. 37 |
| Sequência 7 | O sentimento de exclusão social | p. 39 |
| Sequência 8 | Política e alegoria na “estética da consumibilidade” | p. 46 |
| Sequência 9 | A criação do dinheiro e a negação de valores | p. 50 |
| Sequência 10 | Lembranças da infância | p. 52 |
| Sequência 11 | Refletindo sobre o consumo | p. 53 |
| Sequência 12 | O voyeurismo de André | p. 56 |
| Sequência 13 | Queimando cédulas, montando o jogo | p. 57 |
| Sequência 14 | Voyerismo e impotência: aspectos do cotidiano | p. 59 |
| Sequência 15 | A cópia e a leitura do soneto shakespeariano | p. 69 |
| Sequência 16 | Fragmentos de cópias, a formação cultural de André | p. 77 |
| Sequência 17 | Movimentando a câmera, reproduzindo o sujeito | p. 79 |
| Sequência 18 | A reflexão sobre o tempo | p. 83 |
| Sequência 19 | André no ponto de ônibus | p. 87 |
| Sequência 20 | Lembranças do tempo de menino | p. 89 |
| Sequência 21 | Recordações da escola | p. 90 |
| Sequência 22 | O assalto ao Banco | p. 96 |
| Sequência 23 | A reificação do sujeito | p. 98 |
| Sequência 24 | A valorização do mito | p. 100 |
| Sequência 25 | A TV e a formação identitária do sujeito | p. 104 |
| Sequência 26 | A imagem e o interdiscurso | p. 109 |
| Sequência 27 | Abrindo o jogo | p. 121 |
| Sequência 28 | A junção das peças que faltavam | p. 122 |
| Figura 1 | Cartaz do filme na pré-estréia no Brasil. | p. 94 |
| Figura 2 | Cartaz do filme nos EUA | p. 94 |
| Figura 3 | Capa do livro de Georges Perec | p. 120 |
| Figura 4 | O quebra-cabeça da narrativa: a imagem do jogo de armar | p. 120 |

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)