

## FRAGMENTARISMO, CONSUMO E MODELIZAÇÃO DO SUJEITO EM O HO- MEM QUE COPIAVA

Prof. Mestranda Manoela Falcón Silveira (UEFS)<sup>1</sup>

**RESUMO:** *As narrativas literárias e cinematográficas têm recorrido constantemente a um aspecto que coexiste de forma intensa no cotidiano do homem contemporâneo: as informações fragmentadas. A análise do diálogo entre o filme O homem que copiava, do roteirista e diretor Jorge Furtado, e a obra literária A vida, modo de usar, de George Perec que reflete sobre o fragmentarismo identitário produzido pela relação triádica homem - trabalho - consumo, baseado na análise de alguns conceitos desenvolvidos por Stuart Hall, Nestor Garcia Canclini e pelo dialogismo Bakhtiniano em que o “eu é outro, eu se esconde no outro e nos outros”, analisaremos como as narrativas literárias e cinematográficas produzem em suas formas de narrar a configuração da identidade transformada em coisa, que ao contrário da visão tradicional que lhe colocava ao lado do centro de expressão do sujeito, aparece de forma descentrada, construída sobre os fragmentos do mundo contemporâneo, colocando em foco questões de gênero, raça, sexualidade, etnia e classe.*

**PALAVRAS-CHAVE:** *Cinema, Literatura, Identidade, Reificação.*

*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 (Terry Eagleton).*

Desenvolveremos nesse ensaio uma leitura pautada na concepção de que toda literatura é “intertextual” à medida que é refutada a noção de “originalidade” literária, assim como o convencional comparativismo sustentado nas análises das “influências” fundadas numa obra primeira, para focarmos na ampliação da noção de que toda obra é plural e difusa em seus múltiplos significados, em seus emaranhados de significantes. Que todo texto “redigível”, como nos sugere Eagleton (2006, p. 207), é formado por uma trama de códigos e fragmentos de códigos com os quais podemos abrir seu próprio caminho errante.

Nesse sentido, a análise da narrativa fílmica em *O homem que copiava*, 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. A relação do diálogo entre a narrativa fílmica e literária será evidenciada a partir da interpretação e utilização do conceito de “Dialogismo”, de Michael Bakhtin, que incide na observação do processo de construção da polifonia dentro do texto, no qual várias vozes se cruzam e se neutralizam num jogo dialógico.

Considerando também sua reflexão de como a polifonia romanesca traduz-se num cruzamento de várias ideologias<sup>2</sup>, mostraremos que as relações entre literatura e cinema podem ocorrer através dos diálogos implícitos, citações, evocações, cruzamentos imprevistos, que, como explicita Maria Esther Maciel (2003, p. 107) nunca deixaram de atravessar e dinamizar o espaço dessas relações, visto que “as relações entre literatura e cinema não se 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

<sup>1</sup> Manoela Falcón Silveira é mestranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural (PPGLDC), na Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS); endereços eletrônicos: manoelafalcon@uol.com.br e manoelafalcon@hotmail.com.

<sup>2</sup> 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.

maioria dos estudos comparados de cinema e literatura, o diálogo entre os dois códigos não se justifica apenas nos limites das adaptações.

Maria Esther Maciel chama a atenção para a presença do diálogo através dos interstícios textuais que habitam as duas narrativas, refutando a idéia de que “comparar” é voltar-se para a “busca de analogias”, para o estabelecimento de fontes e determinações de influências”, o débito e o crédito, os paralelismos, a semelhança do texto influenciado, como elementos constitutivos do valor crítico.

Assim, a atividade comparativa realizada neste ensaio, 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, procura pôr em relação as obras literária e cinematográfica para produzir fulgurações, 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.

Essas narrativas dialogam com outras referências que habitam a história, de forma a colocar em contato a tensão que se estabelece entre uma imagem objetiva e um olhar subjetivo, enfatizando o jogo instaurado no campo verbal-visual, entre literatura e cinema.

A relação entre a imagem objetiva e o olhar subjetivo joga com a projeção da constituição da identidade de cada personagem do filme. Muitas vezes chegamos até a assumir o olhar do personagem como forma de enxergar o mundo e o que se deseja visível no espaço fílmico. Nas cenas em que André assume a posição de voyeur, por exemplo, podemos perceber como a câmera torna-se subjetiva ao assumir o ponto de vista do protagonista e ao proporcionar para o espectador nada menos que a sua experiência visual.

Neste momento, ocorre o processo que teóricos, como Ismail Xavier, denominam de mecanismo de identificação:

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 estabilidade da situação (XAVIER, 1977, p. 26).

O processo de identificação, em *O homem que copiava*, é constantemente utilizado para fazer com que o espectador mergulhe no universo do protagonista, assista o seu teatro com seus acidentes e imprevistos, sem julgar suas atitudes no palco. Entre os temas abordados pelo filme, podemos destacar a busca pelo dinheiro e as possibilidades de uma vida melhor, em meio a uma rotina praticamente medíocre, como principal estratégia para pensar a relação entre consumo e identidade na atual sociedade de consumo.

Nesse sentido, a presença do dialogismo bakhtiniano é marcante quando a preocupação da narrativa é enfatizar a forma como se dá a relação do homem com o próprio trabalho, o próprio consumo e a própria identidade no quadro contemporâneo. Qual o peso que a relação sujeito-consumo-identidade assume no decorrer da narrativa fílmica?

A narrativa está altamente impregnada da crítica ao processo de reificação do homem pela sociedade industrial. Na seqüência descrita, veremos como o protagonista reflete sobre esse processo.

Cena do diálogo com a guria:

Guria: – E o que é que tu faz?

André: – Eu, eu sou operador de fotocopadora.

Guria: – E o que é que é isso?

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

Guria: – Tipo xerox?

André: – É, mas só que de uma outra marca.  
Guria: – Ah, trabalha na xerox 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?

Outras cenas expressas pelo filme também evidenciam a crítica à reificação e ao conseqüente processo de alienação do sujeito em relação à vida.

Para André, a necessidade de obter trinta e oito reais estava interligada a única possibilidade de conquistar o amor de sua vida. Para Marines (Luana Piovani – colega de trabalho de André), 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 coisa, ao contrário da visão tradicional que lhe colocava ao lado do centro de expressão do sujeito, aparece de forma descentrada, construída sobre os fragmentos do mundo contemporâneo, colocando em foco questões de gênero, raça, sexualidade, etnia e classe. Na vida, ou melhor, no filme, a antiga estabilidade identitária dá lugar a vestígios altamente tensivos.

Stuart Hall associa este processo à relação de 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, 1997, p. 13).

De fato, 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 de Marinês, a condição de pertencimento à sociedade projetada pela aparência, não significa necessariamente uma perda do centro e uma conseqüente desintegração do social por parte dos personagens, diz, antes, de um reordenamento que permite uma vivência policêntrica, com todas as angústias que isso possa representar.

Os personagens lutam por um reordenamento orientado pelo poder de acesso aos bens materiais que, conseqüentemente, lhes incluiria enquanto sujeitos pertencentes à sociedade de consumo.

Uma cena que ilustra essa relação entre “ser”/ “parecer ser” é projetada no encontro de André e Cardoso no antiquário:

André: – Tu me disse que trabalhava com antiguidade.  
Cardoso: – Ué! Que é que é? Tu ta vendo alguma coisa nova aqui?  
André: – Não, mas é que eu achei que tu tinha grana.  
Cardoso: – Ué! Mas por que achou que eu tinha grana?  
André: – Não, é tu chegou lá se fazendo de apertadinho [...]  
Cardoso: – Ué! Tu queria que eu falasse o quê para uma mulher maravilhosa daquela, mulher da [...], pô entendeu? Eu ia dizer para ela o quê? Que eu trabalhava num lugar que só vende coisa velha?  
Cardoso: – Tu também! Tu ficou botando aquela banca de que era operador de fotocopidora [...].

Tanto André quanto Cardoso agem pela lógica da aparência. E pensar como se dá esse reordenamento é fundamental para entender como a sociedade 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 (1997, p. 39) 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”.

No filme, a lógica do consumo assumido pela sociedade pós-moderna é também traduzida pelo pensamento fragmentário do protagonista que por vezes se realiza impregnado por uma resistência que se opõe a tal lógica.

André (voz *off*): “Dinheiro é só um pedaço de papel que todo mundo acredita que vale alguma coisa”.

Mesmo consciente de que precisa ter dinheiro para conseguir inserção na comunidade de consumidores, para se projetar enquanto cidadão, André 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 com que todos acreditassem que um pedaço de papel valia o equivalente a um quilo de arroz<sup>3</sup>.

Ainda de forma fragmentária, associando informações textuais com as lembranças do que a amiga Marinês lhe disse a respeito do valor de um vestido utilizado por Marlyn Moroe, ele 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 de símbolos.

No filme, pelo viés dialogista, verificamos a presença de uma estrutura que obedece à lógica da (dis)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 e da utilização da voz em *off*, num prólogo que dura cerca de 30 minutos.

Durante o filme, a voz em *off* retorna sempre que as lembranças da vida ou das informações fragmentadas passam pela mente do protagonista.

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 utilizados para refletir sobre a vida e os valores da atual sociedade.

Essa experimentação serve para representar o próprio fragmentarismo da vida de André. E a vida, assim fragmentada em flashes quase instantâneos, serve como metáfora do cotidiano desenvolvido no filme, em que os planos acontecem num ritmo ágil, com cortes rápidos, assumindo uma forma quase frenética de narrar.

Além dos planos e cortes rápidos, das falas em *off*, a narrativa também é constituída por um grande “quebra-cabeça” de imagens, citações e significados.

Toda a estrutura narrativa é montada pela óptica que organiza os jogos de armar, conhecidos como puzzle ou quebra-cabeças. 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.

---

<sup>3</sup> O referente do trecho do filme é exposto através da recordação do protagonista de uma fragmentação de texto fotocopiado (voz *off*).

Independente da linguagem utilizada, o que chama a atenção na narrativa é a forma como as disjunções estão sempre dispostas, aguardando para ser montada pelo espectador atento. Além do recurso utilizado pelo protagonista, citado anteriormente, uma série de cenas vão representar essa disjunção de forma disfarçada, e somente na última cena do filme vamos ser conscientizados pela personagem Sílvia, representada pela atriz Leandra Leal, 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 onde elas iriam se encaixar em primeira mão.

No preâmbulo do romance *A vida, modo de usar*, de Perec (1991, p. 15), o autor 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 ardil, a ilusão, de maneira premeditada”.

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.

Mas é justamente aí, que tanto no filme quanto no livro, o caráter de uma narrativa monológica é completamente desconstruído pela 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 pelo 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:

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 retorna, 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).

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 que logicizam o filme, afirma que “a vida é um quebra-cabeça, quando a gente conta, ela passa a ter mais sentido”.

A 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.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 8. ed. São Paulo: Hucitec, 1997.  
CANCLINI, Nestor García. *Consumidores e cidadãos; conflitos multiculturais da globalização*. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.  
EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução Waltensir Dutra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.  
HALL, Stuart. *Identidade cultural*. Tradução Vanderli Silva. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina/SEC, 1997.

MACIEL, Maria Esther. Para além da adaptação: formas alternativas de articulação entre literatura e cinema. In: NASCIMENTO, Evandro et al. (Org.). *Literatura em perspectiva*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2003.  
PEREC, George. *A vida modo de usar: romances*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977.

O HOMEM que copiava. 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.