



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA - UFPB
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS - PPGL

**O *BRICOLEUR* NA TELA: PONTO DE VISTA E DIALOGISMO NO FILME O
HOMEM QUE COPIAVA, DE JORGE FURTADO**

DANILO LUNA DE ALBUQUERQUE

JOÃO PESSOA | PB
2016

DANILO LUNA DE ALBUQUERQUE

**O *BRICOLEUR* NA TELA: PONTO DE VISTA E DIALOGISMO NO FILME O
HOMEM QUE COPIAVA, DE JORGE FURTADO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal da Paraíba, como pré-requisito para a obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Antonio Mousinho Magalhães

JOÃO PESSOA - PB
2016

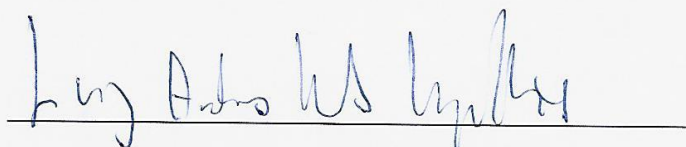
A345b Albuquerque, Danilo Luna de.
 O Bricoleur na tela: ponto de vista e dialogismo no filme O
 Homem que copiava, de Jorge Furtado / Danilo Luna de
 Albuquerque.- João Pessoa, 2016.
 94f.
 Orientador: Luiz Antonio Mousinho Magalhães
 Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHL
 1. Furtado, Jorge Alberto, 1959- crítica e interpretação.
 2. Cinema - crítica e interpretação. 3. Dialogismo.
 4. Intertextualidade. 5. Bricolagem. 6. Focalização.

UFPB/BC

CDU: 791.43(043)

Dissertação intitulada "O BRICOLEUR NA TELA: PONTO DE VISTA E DIALOGISMO NO FILME O HOMEM QUE COPIAVA, DE JORGE FURTADO", de Danilo Luna de Albuquerque, defendida e aprovada, no dia 16 de Maio de 2016, como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras, pela Universidade Federal da Paraíba.

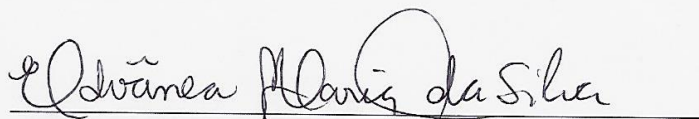
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Luiz Antonio Mousinho Magalhães

Orientador

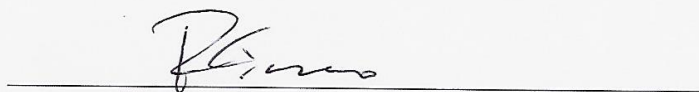
UFPB



Prof. Dr. Edvânia Maria da Silva

Avaliadora

IFPE



Prof. Dr. Rodrigo Octavio D'Azevedo Carneiro

Avaliador

UFPE

AGRADECIMENTOS

Ao meu Pai, Fernando, por sempre me lembrar de olhar vida por outra perspectiva.

À minha mãe, Berenice, sinônimo de fortaleza, dedicação e amor.

Ao meus irmão, Rafael e Plínio, por toda cumplicidade e parceria.

À minha namorada, Sarah, por acompanhar tão de perto e ternamente essa jornada. Em dias de cinzentos ou ensolarados.

A Matheus, Dido e Filipe, que estavam sempre a uma porte de distância durante todo o processo de escrita deste trabalho

Aos meus colegas de turma.

Aos amigos Rildo, Matheus, Rafael, Lucas, Itamar, Paulo, Pablo e Joel, que foram e são minha família mais próxima em João Pessoa.

Aos colegas do grupo de pesquisa, por todos os momentos que passamos juntos.

Ao professor Rodrigo Carreiro, pelas contribuições acadêmicas e pelo exemplo de docente.

À querida professora Edvânea Maria, pelo carinho e atenção de sempre.

Ao professor Luiz Antonio Mousinho, mestre e amigo, que orientou tão de perto e com tanta dedicação este trabalho.

À CAPES pelo apoio financeiro nos dois anos de mestrado.

Ao Programa de Pós Graduação em Letras (PPGL/UFPB).

“Se nace lo que se es, o se será aquello lo que se crea...”
(Jorge Drexler)

DE ALBUQUERQUE, Danilo Luna. *O bricoleur na tela: ponto de vista e dialogismo no filme O homem que copiava*, de Jorge Furtado. 2016. 100 fl. Dissertação. (Mestrado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2016.

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo a análise do longa-metragem *O homem que copiava* (2003), do cineasta gaúcho Jorge Furtado. O trabalho procura observar a construção fílmica a partir do conceito de dialogismo (BAKHTIN; STAM, 1992 e 2013), sobretudo discorrendo sobre a utilização e contribuição dos recursos intertextuais para a economia narrativa, através dos processos de citação, alusão e estilização (KRISTEVA, 2005). Somado a isto, busca perceber a composição da tessitura cinematográfica a partir da utilização de colagens de outras séries discursivas, como os quadrinhos, os games e a televisão, numa fusão de estéticas, por meio da estratégia de bricolagem para efetivar a produção de sentido no filme (LÉVI-STRAUSS, 1976; GENETTE, 2006). Esse arranjo de distintos elementos textuais surge como representação do universo fragmentado da personagem protagonista, que se expande para o plano fílmico. Nesse sentido, a pesquisa dedica-se também a examinar a estruturação do ponto de vista na obra (FRIEDMAN, 2002; BRITO, 2007), através do conceito de focalização narrativa formulado por Gérard Genette (1980), atentando, para o uso da voz *over* e do regime em fluxo de consciência (CARVALHO, 1981) como ferramentas fundamentais para condução e legitimação da perspectiva focal escolhida. Pelo suporte dessas categorias a pesquisa também se interessa em observar as problematizações da série social que o filme ativa, procurando entender como são tematizadas e construídas – a partir de um dar-a-ver sobre o modelo de desenvolvimento econômico contemporâneo – as relações sociais ficcionalmente representadas, e a postura ética dos personagens. Por fim, o trabalho considera uma possível formulação do estilo (BORDWELL, 2013; CARREIRO, 2014) de Jorge Furtado em seu fazer cinematográfico, considerando a recorrência de certos padrões estético-narrativos em suas obras, como a bricolagem (AUMONT, 2012) e a voz *over*.

Palavras-chave: cinema; dialogismo; intertextualidade; bricolagem; focalização; Jorge Furtado,

DE ALBUQUERQUE, Danilo Luna. The *bricoleur* on screen: point of view and dialogism on film *O homem que copiava*, by Jorge Furtado. 2016. 100 fl Dissertation. (Master's Degree Dissertation) – Federal University of Paraíba, João Pessoa, 2016.

ABSTRACT

This dissertation aims to analyze the film *O homem que copiava* (2003) by Jorge Furtado. The study observes the filmic construction from the concept of the dialogism (BAKHTIN, STAM, 1992 and 2013), mainly discusses the use and contribution of intertextual resources for narrative economy, through the quotation process, allusion and stylization (KRISTEVA, 2005). Added to this, seeks to understand the composition of the film contexture from the use of collages of other discursive series such as comics, games and television, a fusion of aesthetics, through the bricolage strategy to effect the production of meaning in film (LEVI-STRAUSS, 1976; GENETTE, 2006). This arrangement of different textual elements emerges as a representation of the fragmented universe from the protagonist character, which expands to the filmic plan. In this sense, the research is also dedicated to examining the structure of point of view in the movie (FRIEDMAN, 2002; BRITO, 2007), through the concept of narrative focus formulated by Gérard Genette (1980), with attention to the use of voice over and the regime in flow of consciousness (CARVALHO, 1981) as fundamental tools for driving and legitimacy of the chosen focal perspective. With the support of these categories the dissertation also interested in observing the problematizations social series that the active film, trying to understand how are themed and built – considering the contemporary model of economic development – the social relations represented, and ethical behavior of the characters. Finally, the study considers a possible style formulation (BORDWELL, 2013; CARREIRO, 2014) by Jorge Furtado as a filmmaker, considering the recurrence of certain aesthetic and narrative patterns in his works, such as bricolage (AUMONT, 2012) and the voice over.

Keywords: cinema; dialogism; intertextual; bricolage; narrative focus; Jorge Furtado.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figuras 1 e 2 – Recortes dos quadrinhos como representação da prática do protagonista..	39
Figuras 3 e 4 – Recortes de quadrinhos como representação da prática do protagonista...	40
Figuras 5 e 6 – Momento em que André tem acesso pela primeira vez ao Soneto 12.....	45
Figuras 7 e 8 – Jeff, personagem de <i>Janela Indiscreta</i> (1954), observando os vizinhos.....	48
Figuras 9 e 10 – André, em <i>O homem que copiava</i> (2003), espiando a vida alheia.....	48
Figuras 11 e 12 – O personagem Kale, em <i>Disturbia</i> (2007), olhando a vizinha.....	49
Figuras 13 e 14 – Memória de André quando seu pai foi embora.....	52
Figuras 15 e 16 – Momento em que André fura o olho do amigo na escola.....	53
Figuras 17 e 18 – Romanos matando Santa Cecília, André matando Antunes.....	54
Figuras 19 a 22 – Sequência de planos sobre o momento de abandono do pai.....	55 e 56
Figura 23 - Fotocópias tiradas por André sobre a estética de Keith Haring.....	63
Figura 24 - André passando na frente da loja das camisas estampadas com a estética de Keith Haring.....	63
Figura 25 – Plano geral da loja que André passou com imagens que ele viu nas fotocópias.....	64
Figura 26 – Plano fechado de André olhando para vitrine da loja de brinquedos.....	64
Figura 27 – Contra plano com a composição cênica da vitrine.....	64
Figura 28 – Travelling do plano que mostra enquadra Van Gogh quando André gasta seu dinheiro em uma livraria.....	66
Figuras 29 e 30 – A imaginação de ter muito dinheiro que se realizou.....	67
Figuras 31 e 32 – Sequência em bricolagem para explicação da origem do dinheiro de papel.....	68

Figuras 33 e 34 – Utilização da estética de Andy Warhol e o desenho de André como reunião de todas as informações presentes no seu imaginário sobre o surgimento do dinheiro.....	68
Figuras 35 e 36 – Referência de Santa Cecília e Santa Clara no filme.....	70
Figuras 37 e 38 – Santa Cecília associada a ideia de assassinato de Antunes.....	71
Figuras 39 e 40 – A imagem religiosa ajudando André nas suas empreitadas.....	72
Figuras 41 a 44 – Sequência de plano / contra plano depois que André realiza seu primeiro crime.....	73
Figuras 45 e 46 – Vista dos Gondoleiros da casa de André.....	74
Figuras 47 e 48 – Gondoleiros presentes no momento do assalto, e no encontro do casal.....	74
Figuras 49 e 50 – Citação de Shakespeare e Créditos com a estética dos game.....	79
Figuras 51 e 52 – O mundo dos games presente no filme.....	79
Figuras 53 a 58 – Sequência de planos do dia em que Chico conheceu Roza.....	82
Figuras 59 e 60 – Estética do game investigativo.....	84
Figuras 61 e 62 – A lógica dos games usada no filme.....	85
Figuras 63 e 64 – Percurso de Duca e Isa para o presídio, e o encontro com outra realidade.....	86

SUMÁRIO

1. Introdução	10
2. Ponto de vista: questões gerais	16
2.1 Focalização narrativa	16
2.2 Perto demais: fluxo de consciência e voz <i>over</i>	17
2.3 Outras possibilidades: câmera subjetiva, paralelepse e mudança de focalização	19
3. O discurso dialógico	22
3.1 Muitas vozes e uma só: polifonia	25
3.2 Rede de informação: intertexto e hipertexto.....	26
3.3 A bricolagem e o uso de outras estéticas	30
4. Cenas analisadas	32
4.1 O início da construção focalizada.....	32
4.1.1 Operador de fotocopiadora	34
4.1.2 Destino ou burrice.....	36
4.1.3 Sem dinheiro, sem gurias.....	38
4.1.4 Observador do mundo.....	39
4.1.5 Sílvia	41
4.1.6 Inclinações criminais	42
4.2 Pedacos de fotocópia: a incursão intertextual.....	44
4.2.1 Citação: Shakespeare	44
4.2.2 Alusão: o cinema	47
4.2.3 Estilização e bricolagem: desenho animado, revista e televisão.....	51
4.2.4 <i>Carta ao Pai</i>	54
4.3 Outras análises	
4.3.1 Dinheiro é só um pedaço de papel	60
4.3.2 <i>Alegria do pecado às vezes toma conta de mim / e é tão bom não ser divina</i> ...	69
4.3.3 <i>Houve uma vez dois verões e Meu tio matou um cara</i> : aproximações estilísticas....	76
5. Considerações finais	88
Referências Bibliográficas	91

1. Introdução

A proposta desta dissertação é promover a análise e interpretação do filme *O homem que copiava* (2003), de Jorge Furtado, investigando a estruturação narrativa, a composição da linguagem cinematográfica, e observando os vetores semânticos indicados na obra. Portanto, este trabalho considera o texto fílmico em suas diversas arestas, para desenvolver o processo interpretativo, como propõem Francis Vanoye e Anne Goliot-Leté no texto *Ensaio sobre análise fílmica* (1994).

analisar um filme não é mais vê-lo, é revê-lo, e mais ainda, examiná-lo tecnicamente. Trata-se de outra atitude com relação ao objeto-filme, que, aliás, pode trazer prazeres específicos: desmontar um filme, é, de fato, estender seu registro perceptivo e, com isso, se o filme for realmente rico, usufruí-lo melhor (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p.12).

O longa-metragem expõe características fílmicas distintas em sua construção, evidenciando a utilização de fragmentos textuais oriundos de outras linguagens para compor sua produção de sentido. Em paralelo a esse arranjo, articula uma orientação espectral determinada por um ponto de vista interno, restrito a personagem protagonista por sua perspectiva focal. Além de se ater a estas categorias que compõe o texto cinematográfica em *O homem que copiava* (2003), esta pesquisa se debruça aos dados simbólicos e informativos gerados por essa estruturação, investigando os “(...) elementos sociais que formam a sua matéria, as circunstâncias que influíram na sua elaboração, ou para a sua função na sociedade” (CANDIDO, 1980, p.11).

O homem que copiava (2003) é o segundo longa-metragem do diretor Jorge Furtado, que também assina o roteiro. As incursões do cineasta gaúcho como diretor e roteirista de longas metragens começaram em 2002 com o filme *Houve uma vez Dois Verões*. Em 2003, lança seu longa-metragem mais premiado, *O homem que copiava*, seguindo pelas ficções *Meu tio matou um cara* (2004), *Saneamento básico, o filme* (2007), *Real Beleza* (2015) e pelo documentário *O mercado de notícias* (2014). Furtado também contribui intensamente como roteirista para outros filmes brasileiros, a exemplo de *Caramuru – A invenção do Brasil* (2001), *Benjamim* (2003), *Lisbela e o prisioneiro* (2003), *O coronel e o lobisomem* (2005), *Romance* (2008) e *Antes que o mundo acabe* (2010); além de um extenso trabalho na televisão como roteirista e diretor de séries, minisséries e telefilmes, como *Cena aberta*

(2003), *Decamerão – a comédia do sexo* (2009), e *Doce mãe* (2014).

O homem que copiava (2003) é ambientado na cidade de Porto Alegre e conta história de André, um jovem pobre, que trabalha como “operador de fotocopadora” em uma papelaria no subúrbio da capital gaúcha. André se apaixona pela vizinha, Sílvia, que ele espiona com o binóculo da janela do seu quarto todas as noites. Disposto a mudar de vida, ficar rico, conquistar a moça, e sair daquela cidade, André planeja golpes criminosos como a saída para sua libertação, falsificando notas de cinquenta reais, assaltando um carro-forte e assassinando o pai da garota. Com a ajuda de seus amigos, os personagens Marinês (Luana Piovani) e Cardoso (Pedro Cardoso) e já com Sílvia ao seu lado, o jovem tem sucesso em todas as suas empreitadas além de ter a sorte de ganhar na loteria apostando na improvável incrível sequência 01, 02, 03, 04, 05 e 06. Saindo impune de todas as empreitadas e picaretagens, os personagens se deleitam em uma orgia de consumo, indo morar no Rio de Janeiro, começando uma nova vida.

Neste trabalho procuramos observar como se constrói a questão do ponto de vista no filme, a partir da escolha de um regime de focalização que filtra e regula a informação narrativa para a experiência espectral, na medida em que engendra um olhar interno. Para esse processo analítico, sedimentamos a pesquisa a partir das contribuições de Norman Friedman (2002), Jean Pouillon (s/d), e, sobretudo, Gérard Genette (1980), quando discorre sobre as categorias do modo narrativo e suas variações.

Destacamos como a focalização interna a partir de André, se constitui a partir da escolha e do emprego de procedimentos narrativos, como o fluxo de consciência e a voz *over*¹, e como também se estabelece pelo próprio tempo de tela que ocupa a personagem protagonista dentro do texto fílmico. A condução narrativa a partir do ponto de vista da personagem, é um aspecto central para a produção de sentido do filme, na medida em que restringe a experiência do espectador a uma versão dos fatos, e a um único campo de informação e atenção.

Esse regime de focalização instaurado no longa está diretamente relacionada à identidade fragmentada da personagem protagonista, representada não só na narração em voz

¹ Mousinho (2012, p. 82) esclarece que, “grosso modo, chamamos de voz *over* ao som não *diegético*, ou seja, à fala do personagem que não corresponde à fala ou ao diálogo de uma ação que se desenrola naquele momento”.

over, a partir da revelação dos pensamentos da personagem, como também na própria montagem do filme, pelo emprego de uma estratégia de colagem de diversos produtos textuais em razão do plano fílmico.

Portanto, considerando a natureza dialógica do filme ao incorporar esses pedaços textuais para sua composição estética, procuramos analisar como esses fragmentos se agregam na textura fílmica, e mais, como funcionam narrativamente dentro do enredo e na construção de uma focalização limitada. Para essa proposta de observação, consideramos o trabalho de Mikhail Bakhtin a respeito do dialogismo e os desdobramentos teóricos que surgiram desde então, como a polifonia e os aspectos da textualidade (intertextualidade e hipertextualidade), a partir das concepções de Julia Kristeva (2005), Robert Stam (1992 e 2013) e Gérard Genette (2006).

O dialogismo remete à necessária relação entre qualquer enunciado e todos os demais enunciado (um enunciado, para Bakhtin, diz respeito a qualquer “complexo de signos”, de uma frase dita, um poema, uma canção, uma peça, até um filme). O conceito de dialogismo sugere que todo e qualquer texto constitui uma interseção de superfícies textuais (STAM, 2013, p. 225 e 226).

No desenvolvimento dessa prática intertextual, a montagem cumpre um papel “que consiste em aproximar planos a fim de comunicar um ponto de vista” (BETTON, 1987, p.74), orientada pela focalização interna do protagonista. Nesse viés, o trabalho discute essa construção da perspectiva focal fragmentada da personagem projetada no tecido cinematográfico, a partir da estratégia da bricolagem (LÉVI-STRAUSS, 1976), com a utilização de colagens de vários elementos da cultura, que se ajustam e adequam para formular um processo discursivo ressignificado.

Por fim, a dissertação aponta um possível desdobramento analítico, considerando o estilo (BORDWELL, 2013; CARREIRO, 2014) de Jorge Furtado como cineasta, pela recorrência da bricolagem, “tratando a película encontrada ou imagens muito simples, que ele organiza em estruturas elementares” (AUMONT, 2012, p. 56) para compor a linguagem dos seus filmes; e pela reincidência em questões temáticas e outros aspectos técnico-narrativos, como a utilização da voz *over*.

Dessa forma, a partir de uma focalização interna intensa e próxima ao espectador, revelando na tessitura fílmica uma maneira fragmentada de enxergar e perceber o mundo a partir da bricolagem, *O homem que copiava* (2003) propõe reflexões sobre a condição do sujeito oprimido perante uma sociedade desigual e consumista, pautando sua relação entre desejo e realização dentro de um sistema de consumo, e problematizando as alternativas para a ascensão social a todo custo.

2. Ponto de vista: questões gerais

A questão do ponto de vista, ou do foco narrativo, está situada no centro da estruturação das narrativas. Junto a ela, se relaciona a construção e posição do narrador, que “pode saber tudo sobre a estória que conta ou dela só conhecer certos fatos; pode fazer parte dela ele próprio, ao contrário, lhe ser alheio, etc.” (BRITO 2007, p.7). Apesar de muito discutido no âmbito da teoria literária, não temos a pretensão neste trabalho de fazer uma ampla revisão conceitual sobre o ponto de vista na ficção; mas debater, centralmente, alguns aspectos, esclarecendo classificações que possam render a investigação sobre a categoria na elaboração narrativa, e na produção de sentidos em *O homem que copiava* (2003).

Para cumprimento desta intenção, nos limitamos às propostas, mais que suficientes, de Jean Pouillon, Norma Friedman e, sobretudo, Gérard Genette para tratar da temática, buscando uma abordagem que facilite a compreensão dos termos, e resulte na sua aplicabilidade analítica. Também utilizamos o trabalho de João Batista de Brito (2007) para discutir o assunto a partir das características semióticas da linguagem cinematográfica, ao lidar com a definição de câmera subjetiva/plano ponto de vista.

Em *O tempo no romance*, Jean de Pouillon busca, inspirado em Sartre, uma teoria das visões da narrativa relacionada ao tempo. Para ele haveria três possibilidades de narração: a visão “com”, a visão “por trás”, e a visão “por fora”. Na primeira delas o narrador restringe-se ao conhecimento de uma personagem, portanto, a narração teria um ponto de vista limitado, e se estabelece em primeira pessoa. “Escolhe-se um único personagem que constituirá o centro da narrativa, ao qual se atribui uma atenção maior, ou, em todo caso, diferente da que se atribui aos demais” (POUILLON, S/D, p. 54).

Na visão “por trás”, o narrador sabe tudo sobre a vida das personagens, o que pensam,

dizem e fazem, conduzindo em terceira pessoa os caminhos narrativos de forma onisciente, isto é, tendo plena ciência do destino da narração e dos integrantes que compõem a diegese. Na visão “de fora” o narrador não conhece todos os fatos, mas relata apenas alguns de maneira externa e objetiva, sem conhecer os sentimentos das personagens.

Norman Friedman, em *O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico* (2002), procura traçar uma linha dos estudos literários sobre a problemática do ponto de vista, partindo desde Platão e Homero, até os prefácios de Henry James na sua obsessão “pelo problema de encontrar ‘um centro’, um ‘foco’ para suas histórias (...)” (2002, p. 169.). Também observa os trabalhos a partir da segunda década do século XX, por Percy Lubbock, Edith Wharton, Selden L. Whitcomb, E.M. Forster, Allen Tate e, por último, Mark Shchorer que nos anos de 1940 contribuiu de forma significativa para a questão, observando “os usos do ponto de vista não apenas como um modo de delimitação dramática, mas, mais particularmente, de definição temática” (apud FRIEDMAN 2002, p. 17).

Todo o levantamento realizado por Friedman lhe possibilita uma proposta de identificação e categorização da problemática do narrador a partir de um conjunto de quatro questionamentos norteadores, importantes para dar suporte à investigação da construção do ponto de vista em *O homem que copiava* (2003). O primeiro deles diz respeito à natureza do narrador, ou seja, quem fala ao leitor? Podendo ser o “autor na primeira ou na terceira pessoa, personagem na primeira ou ostensivamente ninguém?”. Depois atenta a posição (ângulo) onde a história é contada, seja “de cima, da periferia, do centro, frontalmente ou alternado”. O terceiro questionamento diz respeito aos canais de informação usados pelo narrador para transmitir a história, sejam eles “palavras, pensamentos, percepções e sentimentos do autor; ou palavras e ações do personagem; ou pensamentos, percepções e sentimentos do personagem”. A última questão diz respeito à distância que o narrador coloca o leitor da história, “próximo, distante ou alternado?” (FRIEDMAN, 2002, 172). Importante destacar que as aplicações propostas por Friedman foram retomadas e ampliadas por Gérard Genette, quando este desenvolveu o conceito de modo narrativo.

A partir desses questionamentos, e buscando sobretudo a aplicabilidade dos termos que envolvem a questão do ponto de vista, corroboramos a leitura e classificação realizada por João Batista de Brito, em seu trabalho, *O ponto de vista no cinema* (2007), ao tratar de

onisciente “aquele narrador que conhece a estória de cabo a rabo”, e de limitado “o que dela só tem um conhecimento parcial”, independente se eles fazem parte ou não da diegese. Quando faz “parte do universo ficcional, será dito homodiegético, e se não, heterodiegético” (BRITO, 2007, p. 7 e 8).

Ainda que de forma elementar, para iniciar o diálogo com o objeto fílmico, podemos dizer que em *O homem que copiava* (2003) a história é narrada, primordialmente a partir de um centro fixo, ou seja, de um “olhar” limitado da personagem protagonista (André). Portanto, o narrador se configura como limitado e homodiegético, ainda que em certos momentos do filme o ponto de vista seja onisciente, como nos momentos entre Marinês e Cardoso, ou ganha uma nova narração limitada, no caso por Sílvia, no desfecho do enredo.

Esta relação entre interno e limitado e externo e onisciente, isto é, a um narrador personagem o conhecimento limitado, e ao narrador não inserido na diegese a ciência de tudo; se manteve como regra nos discursos literários até a chegada do romance moderno, que por sua vez recebia forte influência do cinema e, portanto, de suas características semióticas que possibilitam a inversão desses conceitos.

Acontece, porém, que desde o seu surgimento o cinema desenvolveu uma tendência natural a não respeitar as regras do jogo e ser, entre outras coisas, onisciente quando não podia e limitado quando não devia. Com o passar das décadas, esses desrespeitos se tornaram tão normais que foram consagrados pela recepção e definitivamente incorporados ao essencial da linguagem fílmica (BRITO 2007, p. 8).

Aprofundamos melhor esta possibilidade do cinema em romper uma padronização acerca do ponto de vista, tratando as possíveis variações na limitação de “visão” do narrador, quando detalhamos, mais a frente, os conceitos de câmera subjetiva e paralepse, que se relacionam de forma direta com a temática do foco narrativo.

2.1 A focalização narrativa

Gérard Genette, em seu livro *O discurso da narrativa* (1980), a partir de um vasto catálogo das teorias narrativas e suas problemáticas em relação à questão da narração, amplia e desenvolve a temática do ponto de vista indicando que as narrativas possuem maneiras

diferentes de serem contadas. Para ele, as histórias podem “manter-se a maior ou menor distância daquilo que contam”, constituindo a *distância*, e podem ser direcionadas a partir da escolha de um ponto de vista restritivo, de um foco, seja de um personagem ou não, instaurando a *perspectiva*. Esses dois conceitos são “as duas modalidades essenciais dessa regulamentação da informação narrativa que é o *modo*” (GENETTE, 1980, p.160). Portanto, a partir das contribuições de Genette, o conceito ponto de vista estaria alinhado à perspectiva, isto é, ao foco narrativo ou a focalização, que segundo o *Dicionário de teoria da narrativa*, se refere à:

representação da informação diegética que se encontra ao alcance de um determinado campo de consciência, quer seja o de um personagem da história, que o do narrador heterodiegético; conseqüentemente, a focalização, além de condicionar a quantidade de informação veiculada (eventos, personagens, espaços, etc.), atinge a sua qualidade, por traduzir certa posição afetiva, ideológica, moral e ética em relação a essa informação (REIS; LOPES, 1988, p.246).

É importante destacar que o foco narrativo responde à pergunta sobre qual personagem orienta a perspectiva narrativa, ou quem é o focalizador, e que, não necessariamente é igual ao narrador. O narrador é quem narra, e o focalizador é quem vê, aquele que regula a informação a ser passada ao espectador. Obviamente é possível que o narrador também possa ser o detentor da focalização, caso de André em *O homem que copiava* (2003), e que por essa razão, utilizaremos daqui por diante os termos de forma sinônima para o trabalho analítico sobre o objeto fílmico.

Nesse sentido, relacionando contribuições de Jean Pouillon e Norma Friedman ao trabalho de Gérard Genette, podemos observar a questão do ponto de vista a partir de uma tipologia em possibilidades. A primeira, na qual o narrador é onisciente, e se estabelece a visão por “trás”, por isto, a narrativa tem uma focalização zero. A segunda seria a narração objetiva, a visão “de fora”, onde o narrador é menor que o personagem, portanto, uma focalização externa. E, a mais valiosa a este trabalho, por estar presente em *O homem que copiava* (2013), seria a narrativa na qual o narrador é igual ao personagem e diz apenas o que sabe; a visão “com”, isto é, possui um campo restrito, logo, uma focalização interna.

A propósito de análise, em *O homem que copiava* (2003), a narrativa é focalizada

predominantemente a partir de André. É pelo olhar da personagem que somos apresentados a universo diegético e seus personagens. Com a narração em voz *over*, o protagonista se coloca de forma íntima e confidencial em relação ao espectador, apresentando toda sua realidade, hábitos, pensamentos, medos, planos e sonhos. Essa maneira de observar o filme a partir de uma perspectiva, promove, necessariamente, uma seleção do que pode ser “visto” ou não na obra, interferindo e censurando o fluxo de informação, como destacou Genette.

Portanto, a focalização interna a partir de André se estabelece na obra não só pelos momentos de narração a partir da voz *over* em sincronia com a *misen-en-scène* executada no plano cinematográfico, mas, sobretudo, pelo tempo de tela que ocupa o personagem na montagem do filme, e sua relação com o enredo, os personagens, e o espaço diegético.

2.2 Perto demais: fluxo de consciência e voz *over*

Em *O homem copiava* (2003) há um emprego intenso da narração em voz *over* como fio condutor da narrativa. A voz que se escuta é de André, que desde a primeira sequência após os créditos iniciais, se apresenta como sujeito, fala sobre seu trabalho cotidiano, do lugar onde vive, sua percepção das pessoas ao seu redor, revela seus questionamentos existenciais, e, em forma associativa livre, expõe as informações fragmentadas que circulam em seu imaginário. Dessa forma, a narração vai se construindo de maneira íntima, espontânea, a partir de encadeamento em *fluxo de consciência*, isto é, pela “apresentação idealmente exata, não analisada, do que se passa na consciência de um ou mais personagens” (CARVALHO, 1981, p.51).

Aos poucos, a personagem revela tudo o que se passa na sua mente, mostrando seus problemas, suas poucas certezas, mas também suas fantasias, seu imaginário fragmentado, inventivo e lúdico, aproximando o espectador como um confidente de sua consciência.

ANDRÉ (VS): Da janela do meu quarto eu vejo um clube, o Gondoleiros. No teto do prédio tem uma gôndola. Eu não sei se em Porto Alegre já teve alguma gôndola.

ANDRÉ(VS): Eu trabalho nesta papelaria, sou operador de fotocopiadora. De vez em quando a máquina tranca, aí tem que abrir e tirar o papel, e a

cópia tem que jogar fora. (FURTADO, 2003).²

Além da condução em fluxo de consciência, a colocação dos pensamentos de André na narrativa se apresenta como tudo aquilo que o protagonista não verbalizou na *diegese*, como se estivesse dialogando consigo mesmo, daí o termo monólogo interior, sendo este “a apresentação direta e imediata, na literatura narrativa, dos pensamentos não falados de um personagem, sem a intervenção do narrador”. Apesar de ser um conceito distinto de fluxo de consciência, em *O homem que copiava* (2003), a questão do monólogo interior se insere de maneira combinada ao primeiro, pois corresponde “a estados de consciência pré-verbais, apresentado de forma truncada, ou caótica, ou meramente associativa” (CARVALHO, 1981, p. 53 -54).

Podemos dizer que a articulação das estratégias de fluxo de consciência e monólogo interior em *O homem copiava* (2003), é realizada de forma precisa, se portando como um aspecto central para construção de uma focalização interna intensa, que aproxima o espectador da *diegese*, e sobretudo, de forma empática a personagem de André, mesmo depois de suas peripécias criminais.

Essa questão é observada especialmente nos primeiros minutos do filme, quando a narrativa apresenta ao espectador, pela percepção de André, de maneira aproximada, toda sua realidade dentro da *diegese*, introduzindo índices narrativos fundamentais para a compreensão da obra, como destacaremos no capítulo de análise das cenas.

2.3 Outras possibilidades: câmera subjetiva, paralepse e mudança de focalização

Ainda tratando das terminologias que cercam a questão do ponto de vista, sobretudo no âmbito cinematográfico pela capacidade icônica do cinema, isto é, pela possibilidade semiótica de não precisar “apresentar” aquilo que quer dizer, e sim apenas mostrar; se faz necessário o esclarecimento da distinção entre ponto de vista, no sentido de foco narrativo, e

² As citações diretas são do roteiro final do filme, disponível no site da Casa de Cinema de Porto Alegre: <http://www.casacinepoa.com.br/os-filmes/roteiros/o-homem-que-copiava-texto-final>. A sigla (VS) é o indicativo de utilização da narração em voz *over*.

câmera subjetiva.

Na gramática cinematográfica, a câmera subjetiva ocorre quando o plano fílmico se apresenta por um ângulo de um personagem, isto é, o que é mostrado na tela é equivalente a posição e ao campo de visão de uma das personagens. Portanto, o espectador tem acesso a um *plano ponto de vista*, como se estivesse “com os olhos” da personagem³. Essa possibilidade imagética proporcionada pela linguagem do cinema não relaciona, necessariamente, o ponto de vista do filme, no sentido de foco narrativo, com o que está sendo apresentada no plano cinematográfico.

Portanto, diferente da câmera subjetiva, o termo ponto de vista diz respeito ao regime focal que está sendo empregado no filme, isto é, a condução da narrativa a partir de uma restrição de informação, da percepção dos eventos por um personagem ou um grupo de personagens, como esclarece João Batista.

A primeira diferença a marcar entre câmera subjetiva (ou por extensão, plano subjetivo) e ponto de vista diz respeito à dimensão, pois enquanto o plano em “câmera subjetiva” é microestrutura, setorizado, fragmentário, o ponto de vista narrativo, ao contrário, é macroestrutural, ou seja, se refere ao filme por inteiro (BRITO, 2007, p.10 e 11).

Para efeito de aplicabilidade, tratamos daqui por diante o termo ponto de vista de maneira mais abrangente, dizendo respeito ao foco narrativo presente no filme, a orientação da história a partir de uma focalização, assim como o emprego de outros termos derivados, como “olhar” e “visão”, por exemplo, a visão de André do mundo.

Nos casos em que há a utilização do efeito da câmera subjetiva, como nas sequências em que André espiona seus vizinhos com o binóculo da janela do seu quarto, estamos tratando, portanto, de um plano ponto de vista, ou de uma ocularização, que “caracteriza a relação entre o que a câmera mostra e o que personagem deve ver” (JOST, 1983 apud GAUDREAU; JOST, 2009, p.168).

Uma outra possibilidade de desdobramento da categoria ponto de vista ocorre quando a narrativa possui infrações ao regime de focalização que até então vem sendo utilizado na

³ “Plano em que a câmera assume a posição de um sujeito de modo a nos mostrar o que ele está vendo” (BRANINGAN, 2005, p.251).

obra, ou seja, quando há um furo em relação à restrição do regime de focalização predominante.

Gérard Genette vai classificar essas infrações ao regime de focalização em dois termos: paralipse e paralepse. A primeira delas diz à “omissão de certa ação ou pensamento importante do herói focal, que nem o herói nem o narrador podem ignorar, mas que o narrador prefere esconder do leitor” (GENETTE, 1980, p. 194), enquanto a segunda se trata justamente do inverso: mostrar um excesso de informação em relação ao que o regime de focalização possibilita.

Constituindo uma modalidade específica de alteração da perspectivação, a paralepse consiste em facultar mais informação do que a normalmente permitida pela focalização instituída. Se tivermos em conta a inexistência de limitações informativas própria da focalização onisciente, concluiremos que só é pertinente falar em paralepse a propósito da focalização interna, ou da focalização externa, por se tratar de modos de representação por natureza afetados por restrições de informações (REIS; LOPES, 1988 p.270)

No filme, vamos entender como infrações à focalização interna de André os momentos onde não existe a condução em voz *over* pelo protagonista nem sua presença de tela, dando brecha a condução onisciente, isto é, quando há cenas em que seria impossível a personagem principal descrever, ou “mostrar” ao espectador. Como por exemplo, sequência entre Marinês e Cardoso na suíte do hotel de luxo, depois do sucesso da empreitada criminosa. Essa infração, portanto, se configura como “uma informação incidente sobre os pensamentos de uma personagem que não a personagem focal, ou sobre um espetáculo que ela não pode ver” (GENETTE, 1980, p.195)

Apesar de encontrarmos em *O homem que copiava* (2003) a construção de uma focalização interna predominante a partir de André, vários momentos da narrativa são pontuados por focalizações externas, ou mesmo por mudanças na focalização interna. Nesse sentido, “o partido tomado pela focalização não é necessariamente constante em toda a extensão narrativa”, pois “a fórmula de focalização nem sempre se aplica ao conjunto de uma obra, portanto, mas antes um segmento narrativo determinado” (GENETTE, 1980, p. 189).

Na última sequência do filme percebemos a intervenção de um novo modo focal, a partir também de focalização interna, quando há uma troca da narração que até então se

encontrava posicionada por André, para Sílvia. Tudo que até o momento se mostrava como “observado” passa a ser “observador”. O espectador passa a ter acesso ao fluxo de consciência em voz *over* da personagem, descobrindo a sua versão de ser espionada pelo protagonista. Os acontecimentos descritos por André durante todo percurso narrativo se refazem pela ótica de Sílvia num *flashback* rápido e revelador de informações inéditas.

SÍLVIA (VS)

A primeira vez que eu vi o André ele estava me espiando da janela do quarto dele. Eu fui até a sala, no escuro, e vi que ele estava na janela, de binóculo, olhando para o meu quarto.

SÍLVIA (VS)

Voltei para o quarto, abri uma fresta na janela, botei uma calcinha nova e passei na fresta, bem devagar. Depois corri para a sala para ver se ele tinha visto. Ele tava durinho na janela. (FURTADO, 2003).

Essa alternância possibilita ao espectador reconfigurar toda a trajetória narrativa a partir do olhar de Sílvia, como uma complementaridade de olhar, de perspectiva, trazendo um dado de surpresa e ineditismo para tudo que já parecia esgotado e resolvido dentro da história. O novo olhar da personagem traz ao espectador a percepção de que havia, a todo o momento, uma vontade mútua, bilateral, de que o casal se conhecesse, e pudessem juntos, sair da condição em que viviam.

ANDRÉ (VS): "Obrigado a você". Ela já disse aquilo dobrando o chambre, foi assim uma coisa automática. Obrigado a você.

SÍLVIA (VS): Respondi "Obrigado a você", assim olhando para baixo, para ele não perceber que eu estava interessada. Eu tive certeza que ele não ia aparecer nunca mais (FURTADO, 2003).

Essa engenhosidade narrativa no desfecho do filme ratifica a ideia de restrição a partir de um foco, trabalhando a lógica do visível e do invisível, pois quando uma história se orienta a partir de um ponto de vista, outro universo de informações da ficção se omite.

3. O discurso dialógico

Para complementar o processo de leitura e interpretação do filme *O homem*

que copiava (2003), nos debruçamos a partir das ideias do teórico russo Mikhail Bakhtin sobre a natureza dialógica de toda produção cultural, observando como as estruturas textuais são formadas e instauram o processo comunicacional necessariamente com base em outros discursos, e jamais de maneira isolada. “O discurso não se constrói sobre o mesmo, mas se elabora em vista do outro. Em outras palavras, o outro perpassa, atravessa, condiciona o discurso do eu” (BARROS; FIORIN, 1999, p. 29).

O conceito de dialogismo é desenvolvido por Bakhtin a partir da percepção da alteridade, pois o “eu necessita da colaboração de outros para poder definir-se e ser ‘autor’ de si mesmo” (STAM, 1992, p. 12). Assim também seria o discurso, que se reconhece como tal, na medida em que se identifica como diferente de outros, sendo uma “necessária e produtiva complementaridade de visões, compressões e sensibilidades” (STAM, 1992, p. 17).

O pensamento bakhtiniano estabelece o princípio dialógico como constitutivo de todo o discurso, implicando dessa forma o tensionamento entre vozes, textos e informações no cerne do processo discursivo, mas que de forma colaborativa compõe o núcleo significante da linguagem, como comenta Brait:

Por um lado, o dialogismo diz respeito ao permanente diálogo, nem sempre simétrico e harmonioso, existente entre os diferentes discursos que configuram uma comunidade, uma cultura, uma sociedade. É nesse sentido que podemos interpretar o dialogismo como o elemento que instaura a constitutiva natureza interdiscursiva da linguagem (BRAIT, 1997, p. 98)

Nessa mesma linha, as teorias de Bakhtin vão influenciar os estudos sobre o texto, unidade básica dos processos discursivos, de maneira abrangente, para além dos limites literários convencionais. Para ele, a construção textual diz respeito a “toda produção cultural fundada na linguagem”, e que de forma dialógica considera “todos os seus outros: o autor, o intertexto, os interlocutores reais e imaginários, e o contexto comunicativo” (apud STAM, 1992, p.13; 73).

Para Diana Luz Barros (1997), o conceito de dialogismo formulado pelo teórico russo define o texto como um “tecido de muitas vozes, ou de muitos textos ou discursos, que se entrecruzam, se completam, respondem umas às outras, ou polemizam entre si no interior do

texto” (BARROS, 1997, p.34). Este horizonte de percepção para a natureza do texto, instaurando sua essência dialógica, possibilita uma outra compreensão dos processos de produção de sentido, considerando a relação e o intercâmbio de significação entre autores e obras, alargando a construção discursiva.

A formulação do conceito de discurso enquanto “instância significativa, e entrelaçamento de discursos que, veiculados socialmente, realizam-se nas e pelas interações entre os sujeitos” (BRAIT, 1997, p.99), nos é muito valiosa para a leitura e interpretação do filme objeto deste trabalho. A partir dela, procuramos observar a representação de questões que dizem respeito às relações sociais e interpessoais presentes na cultura brasileira, e, ainda, de que forma, esses diálogos existentes no fazer fílmico contribuem ou não para uma proposta de produção de sentido, conforme acentua Robert Stam.

A maneira como os autores tratam o discurso de seus personagens, ou a maneira como os personagens literários tratam o discurso de outros personagens, é análoga aos processos discursivos da vida cotidiana, e revela o *ethos* de uma cultura e de uma sociedade (STAM, 1992, p.34).

Este *modus operandi* das relações sociais que estão imbricadas e representadas no processo dialógico da significação, seja na plataforma cinematográfica ou não, se revelam muitas vezes de maneira sutil, pois “o discurso não é apenas o conteúdo ostensivo, aquilo que é dito, mas também o suposto, tudo o que se deixa por dizer” (STAM, 1992, p. 28). Dessa forma, é na minúcia da entonação que o “sujeito falante estabelece contato com o seu ouvinte inteiramente social”, servindo de “barômetro para as alterações na atmosfera social” (STAM, 1992). No que diz respeito à linguagem cinematográfica, que atrela as perspectivas da imagem e do som, a entonação pode estar relacionada a um simples movimento de câmera, a colocação de uma trilha em um dado momento da ação narrativa, na composição cenográfica, em um caco de conversa entre os personagens, ou no detalhamento da encenação dos atores.

No livro *Bakhtin: da Teoria Literária à cultura de massa*, Robert Stam trata da entonação como a representação sensível do processo dialógico, do significado presente nas entrelinhas, que se situa na esfera da suposição, do conteúdo implícito:

O dialogismo se refere à relação entre o texto e seus outros, não só em formas bastante cruas e óbvias como o debate, a polêmica e a paródia, mas também em formas muito mais sutis e difusas, relacionadas com os *overtones* e as ressonâncias: as pausas, a atitude implícita, o que se deixou de dizer, o que deve ser deduzido (STAM, 1992, p. 74).

As formulações de Bakhtin acerca do dialogismo possibilitam uma leitura do filme a partir das suas nuances discursivas, na medida em que a focalização interna do filme, a regulação da informação a partir do “olhar” de André, está atrelada diretamente a sua construção simbólica, concebida de forma fragmentária, a partir dos pedaços de informações extraídos, entre uma fotocópia e outra.

A visão fragmentária da personagem principal, não só vai problematizar as questões relacionadas à identidade do sujeito, e justificar diversos posicionamentos existentes dentro do filme, dos quais trataremos mais adiante, como também se apresenta com uma alegoria para construção da própria obra cinematográfica, na medida em que a mesma se utiliza de processos discursivos variados para sua constituição.

A este modo, nos interessa rastrear esses ‘fragmentos textuais’ e perceber de que forma eles contribuem para a produção de sentido do filme, seja na esfera narrativa, a partir da hipertextualidade e intertextualidade, na construção da focalização interna, seja no âmbito estético, verificando e interpretando a representação dialógica na plástica cinematográfica, pelo uso e reajuste das colagens para compor a tessitura fílmica a partir de bricolagem.

Para tanto, como antes referido, se faz necessário tratar de alguns desdobramentos do pensamento dialógico de Bakhtin, partindo da polifonia, até a tradução do conceito para a intertextualidade e a hipertextualidade, apontados por Julia Kristeva e Gérard Genette, e a formulação e aplicação da bricolagem a partir de Lévi-Strauss e Jacques Derrida.

3.1 Muitas vozes e uma só: polifonia

O conceito de polifonia surge quando Bakhtin se debruça sobre a produção artística do russo Dostoiévski, percebendo a originalidade e maestria do escritor em harmonizar a sua voz como autor, e as vozes dos personagens em completa relação de liberdade.

trata-se, antes de mais nada, da liberdade e independência que elas assumem na própria estrutura do romance em relação ao autor, ou melhor,

em relação às definições comuns exteriorizantes e finais do autor. Isto, obviamente, não significa que a personagem saia do plano do autor. Essa independência e liberdade integram justamente o plano do autor (BAKHTIN, 1981, p.8)

Nesse sentido, Bakhtin assegura a construção do romance polifônico, como a grande contribuição de Dostoiévski para a literatura moderna, orquestrando “uma pluralidade textual de vozes e consciências diferenciadas” (STAM, 1992. p. 37). Ao considerar a importância dos personagens em diálogo como a posição do autor dentro do romance, Bakhtin afirma que a “essência da polifonia consiste justamente no fato de que as vozes, aqui, permanecem independentes e, como tais, combinam-se numa unidade de ordem superior a homofonia” (BAKHTIN, 1981, p. 16).

O conceito de polifonia é muitas vezes percebido como sinônimo ao dialogismo nos escritos do teórico russo. A confusão pela semelhança dos termos se justifica pela constituição do mesmo princípio: são categorias relacionadas à comunicação através da diferença.

Entretanto, Diana Luz Barros propõe uma diferenciação dos conceitos, compreendendo o dialogismo como “o princípio dialógico constitutivo da linguagem e do discurso”, enquanto a polifonia se caracteriza por um “tipo de texto em que o dialogismo se deixa ver, aquele em que são percebidas muitas vozes, por oposição aos textos monofônicos que escondem o diálogo que os constituem”. Nesse sentido, a depender da estratégia de construção empregada, os produtos textuais podem ser polifônicos ou monofônicos. “Monofonia e polifonia são, portanto, efeitos de sentido, decorrentes de procedimentos discursivos, de discursos por definição e constituição dialógicos” (BARROS, 1997, p. 35).

A partir desta distinção, podemos observar *O homem que copiava* (2003) dentro da proposta de obra polifônica, pois expressa em diversos níveis os diálogos que o compõe, e é justamente sua essência dialógica que ampara a construção da personagem principal e do foco narrativo no filme.

3.2 Rede de informação: Intertexto e hipertexto

Considerando o processo dialógico como a relação essencial entre os textos, seja de forma indireta ou indireta, a escritora búlgaro-francesa, Julia Kristeva, no final dos anos

sessenta, traduz e reutiliza o termo bakhtiniano de dialogismo como intertextualidade, percebendo nos produtos textuais e artísticos a existência do diálogo não só com outros textos, mas todo universo simbólico que os compõe, ressaltando o aspecto do interlocutor dentro da proposta dialógica.

(...) todo o texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla (KRISTEVA, 2005, p.68).

A esta questão, da centralidade do conceito na capacidade do receptor em perceber os processos textuais que estão dialogando dentro do discurso, Michel Riffaterre corrobora o sentido proposto por Kristeva, ao dizer que o intertexto é a “percepção pelo leitor das relações entre uma obra e outras, que a precederam ou as sucederam” (apud GENETTE, 2006, p. 9). Tal concepção, perspectiva primordial do trabalho de análise do *O homem que copiava* (2003), possibilita uma leitura intertextual das obras a partir de um repertório cultural existente, que pode reconhecer o posicionamento e entrecruzamento de vozes, e sua funcionalidade narrativa.

Observando a natureza interdisciplinar e multidimensional, a intertextualidade considera a associação histórica entre autores e seus respectivos processos criativos. Configura-se como “a relações de vozes, que se intercalam e se orientam por desempenhos anteriores de um único autor e/ou autores diferenciados”, transcendendo o campo literário, para toda produção cultural, seja ela pictórica, musical, ou cinematográfica. Define-se, portanto, como uma relação entre textos “que se estende por vários meios e períodos” (ZANI, 2003, p. 126 e 127).

Ao considerar a questão da recepção, a intertextualidade se apresenta como a “incorporação de um elemento discursivo a outro”, em construção articulada e comunicacional de uma obra a partir de “referências a textos, imagens ou a sons de outras obras e autores, e até por si mesmo, como uma forma de reverência, de complemento e de elaboração do nexos e sentido do texto/imagem” (BARROS; FIORIN, 1999 apud ZANI, 2003, p. 121).

É importante destacar que os trabalhos desenvolvidos acerca da intertextualidade,

foram, inicialmente, pautados a partir das teorias literárias, isto é, da investigação das citações nos textos, para observar questões de reprodução e reestilização. No entanto, é possível utilizar o termo para observar a construção narrativa de outras produções textuais, a exemplo dos produtos cinematográficos, como ressalta Robert Stam considerando a origem dialógica da intertextualidade:

(...)se aplicando a um fenômeno cultural como um filme, por exemplo, referir-se-ia não apenas ao diálogo dos personagens no interior do filme, mas também ao diálogo do filme com filmes anteriores, assim como ao “diálogo” de gêneros ou de vozes de classe no interior do filme, ou ao diálogo entre as várias trilhas (entre a música e a imagem, por exemplo) (STAM, 1992, p.34).

Nessa perspectiva, procuramos observar as relações intertextuais em *O homem que copiava* (2003), da forma como se apresentam dentro da textura fílmica, da serventia para a economia narrativa do filme, da feitura da própria obra cinematográfica a partir de uma montagem dialógica, e, sobretudo, da contribuição para construção do ponto de vista no filme, a partir do emprego de algumas estratégias narrativas e plásticas, como o fluxo de consciência, a voz *over* e a bricolagem.

Para cumprimento desta intenção, investigamos a intertextualidade como procedimento de construção, produção ou transformação de sentido, a partir de três processos: *a citação, a alusão, e a estilização*. No primeiro deles a relação discursiva se estabelece explicitamente, o discurso é citado integralmente, isto é, “basicamente, um elemento dentro de outro já existente” (ZANI, 2003, p.123). Para este processo nos detemos centralmente na aparição do *Soneto 12* de Shakespeare dentro do filme, a partir do acesso fragmentado de André ao poema do escritor inglês, durante sua atividade rotineira de tirar fotocópias na livraria onde trabalha, investigando a formação da “consciência” simbólica da personagem proporcionada por sua condição social, e, sobretudo, apontando como o escrito funciona como o elo entre o protagonista e Sílvia, e todas as consequências narrativas decorrentes dessa relação para a continuidade da história.

A *alusão*, diferente da citação, não se apresenta de forma explícita, mas “como uma construção que reproduz a ideia central de algo já discursado e que, como o próprio termo deixa transparecer, alude a um discurso já conhecido do público em geral” (ZANI, 2003, p.

123). Neste sentido, investigamos primordialmente a relação intertextual com o cinema de Alfred Hitchcock, especificamente no filme *Janela indiscreta* (*Rear Window*, 1954), atentando para a escolha dos planos cinematográficos que representam André, assim como Jeff (protagonista do filme americano), como o espectador do mundo a partir da janela da sua casa, observando a vida alheia por seu binóculo de forma solitária, e ao mesmo tempo meticulosa, ao saber precisamente os horários e as práticas cotidianas dos seus vizinhos. Este “olhar” afastado da personagem se estabelece como um espaço fundamental para o desenrolar de questões centrais do enredo do filme, como a paixão por Sílvia, o assalto ao banco, e a descoberta da natureza incestuosa do pai da moça.

Para além do cinema de Hitchcock, o filme faz alusão a alguns gêneros cinematográficos, como o *cinema noir* e a comédia romântica, investindo em conjuntos de procedimentos estético-narrativos que se assemelham a estas tipologias.

Por último a estilização, como “a reprodução de um conjunto de procedimentos do discurso do outro, isto é, do estilo de outrem”, considerando estilo como o “conjunto de recorrências formais, tanto no plano da expressão quanto no plano do conteúdo que produz efeito de sentido de individualização.” (GARCIA, 2000, p.34). Para este tipo de análise, observamos em *O homem que copiava* (2003) a apropriação e utilização de fragmentos da linguagem televisiva e do desenho animado como representação do fluxo de consciência em *voz-ver*, e suas funcionalidades plásticas dentro da concepção de montagem do filme, muitas vezes substituindo o próprio plano cinematográfico.

Hipertextualidade

Também contribuindo para os estudos relacionados à questão dialógica da produção textual e de todo o discurso, Gérard Genette, em seu livro *Palimpsestos* (2006), trata do objeto da poética, não como sendo o texto em si, mas a arquitextualidade do texto, o “conjunto de categorias gerais, ou transcendentais – tipos de discurso, modos de enunciação, gêneros literários, etc. – do qual se destaca cada texto singular”. Portanto, a matéria da poética estaria relacionada à transtextualidade, com tudo que coloca o texto “em relação manifesta ou secreta com outros textos” (GENETTE, 2006, p. 7).

Ao tratar de vários aspectos da textualidade, Genette concebe de maneira restritiva o conceito de intertextualidade, afirmando como “uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro” (2006, p. 8).

Aspecto de maior interesse para este trabalho, a hipertextualidade é uma condição mais complexa do processo de encadeamento entre textos, pois situa o processo dialógico de forma temporal, considerando a continuidade, isto é, todo o texto veio de um outro, e comporá um seguinte. Nas palavras de Genette, a hipertextualidade seria, portanto, a “relação que une um texto B (que chamarei de hipertexto) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei de hipotexto) do qual ele brota, de uma forma que é a do comentário (GENETTE, 2006, p. 12). Nesse sentido, de forma macro, ao tratar da questão global do discurso, todo texto se portaria como um hipertexto do processo redacional anterior, e um hipotexto do seguinte. “Do primeiro esboço à última correção, a gênese de um texto é um trabalho de auto hipertextualidade” (GENETTE, 2006, p.40).

Com o advento da internet e do ambiente virtual, formado por um número incontável de informações nos mais diversos formatos, a teoria da informação se apropria do termo hipertextualidade e o amplia de maneira significativa, considerando o hipertexto como a porta de entrada de uma sistematização de conteúdo infinita, que atrela os dados de forma sequencial. Conforme explica o filósofo francês da cibercultura, Pierre Lévy.

(...) um hipertexto é um conjunto de nós ligados por conexões. Os nós podem ser palavras, páginas, imagens, gráficos ou partes de gráficos, sequências sonoras, documentos complexos que podem eles mesmos ser hipertextos. Os itens de informação não são ligados linearmente, como em uma corda com nós, mas cada um deles, ou a maioria, estende suas conexões em estrela, de modo reticular. Navegar em um hipertexto significa portanto desenhar um percurso em uma rede que pode ser tão complicada quanto possível. Porque cada nó pode, por sua vez, conter uma rede inteira (LÉVY, 1993, p.33).

No filme, narrado em voz *over* por André, o processo hipertextual aparece de maneira intensa a partir do fluxo de consciência, revelando o imbricamento das informações que compõe o universo simbólico da personagem como índices de um conteúdo que leva a outro, e ao seguinte, e assim por diante.

ANDRÉ (VS): Eu moro em Porto Alegre, uma cidade no sul do Brasil. Moro na Presidente Roosevelt, que é essa rua. Fica no Quarto Distrito. Roosevelt foi presidente dos Estados Unidos, ele era casado com uma gordinha que era prima dele. Ele ficou muito conhecido por causa da Doutrina Roosevelt, que não deu tempo de eu ler o que era. Nem sei direito o que é doutrina, acho que é um monte de regras. Parece o nome de uma velha. Vó Doutrina (FURTADO, 2003).

A caracterização da hipertextualidade dentro da proposta de fluxo de consciência permite que as informações textuais, absorvidas por André, possam ser associadas e apresentadas de forma não-linear e multiforme (imagem, texto, som) durante a narração do filme. Portanto, a representação da consciência da personagem, de forma fracionada e dividida compõe o painel semântico de André, como sujeito, a partir de uma condição social desprivilegiada e limitada quanto ao acesso informativo.

Tal conformação contribui para a construção do ponto de vista na obra, a partir do “olhar” da personagem para o mundo diegético e, por conseguinte, para a condução da história, estando expresso tanto no âmbito narrativo, quanto na textura fílmica, a partir a estratégia da bricolagem na montagem fílmica, como trataremos a seguir.

3.3 A bricolagem e o uso das outras estéticas

O termo bricolagem surge a partir do trabalho do antropólogo francês Lévi-Strauss, em seu livro *O pensamento selvagem* (1976), designando um método de trabalho, ou de representação artística através da seleção e combinação de elementos culturais já existentes. O conceito parte da proposta de oposição entre o pensamento científico e o pensamento mítico, no qual o segundo, como a bricolagem, no plano prático, tem por objetivo “elaborar conjuntos estruturados, não diretamente com outros conjuntos estruturados, mas utilizando resíduos e fragmentos de acontecimentos” (LÉVI-STRAUSS, 1976, p.43). A realização da bricolagem estaria a cargo do *bricoleur*, que seria aquele que trabalha com “as mãos”, utilizando da materialidade existente em seu espaço de alcance para elaboração de um projeto simbólico.

O *bricoleur* é o que executa um trabalho usando meios e expedientes que denunciam a ausência de um plano preconcebido e se afastam dos processos e normas adotados pela técnica. Caracteriza-o especialmente o fato de

operar com materiais fragmentários, já elaborados, ao contrário, por exemplo, do engenheiro, que para dar execução ao seu trabalho, necessita da matéria prima (LÉVI-STRAUSS, 1976, p. 37).

A partir do trabalho de Lévi-Strauss, Jacques Derrida (1971) reinterpreta o conceito de bricolagem, aproximando-o das pesquisas da teoria literária e da propriedade discursiva, como a colagem de textos nas obras. Como assinala Derrida: “se denominarmos bricolagem a necessidade de ir buscar os seus conceitos ao texto de uma herança mais ou menos coerente ou arruinada, deve-se dizer que todo discurso é *bricoleur*” (1971, p.239). Ainda dentro âmbito da literatura, Gérard Genette também reconhece na bricolagem uma relação com os aspectos da textualidade, sobretudo da sua proposta de hipertextualidade, ressaltando a capacidade de produção de conteúdo original, a partir da reunião e reajustamento de elementos já gastos do ponto de vista semântico.

A hipertextualidade, à sua maneira, é do domínio da bricolagem. (...) Digamos somente que a arte de “fazer o novo com o velho” tem a vantagem de produzir objetos mais complexos e mais saborosos do que os produtos “fabricados”: uma função nova se superpõe e se mistura com uma estrutura antiga, e a dissonância entre esses dois elementos co-presentes dá sabor ao conjunto (GENETTE, 2006, p. 45).

A questão de um cinema *bricoleur* se manifesta de maneira central em *O homem que copiava* (2003), na medida que são utilizados conjuntos textuais formados dentro da cultura, como por exemplo, o *Soneto nº 12* de Shakespeare, a *Sinfonia Júpiter* de Mozart, *Carta ao pai* de Kafka, os trechos da linguagem televisiva e dos quadrinhos animados.

Essa disposição tem um objetivo de representar e compor o ponto de vista no filme, a partir do “olhar” de André, e, sobretudo, para construir e ressignificar a própria linguagem cinematográfica, no revezamento de planos, numa montagem dialógica, que incorpora todas essas “colagens”.

Dessa forma, percebemos a função de *bricoleur*, tanto na própria construção da consciência da personagem focalizadora do filme, como na própria direção da obra, pois se direciona inicialmente de forma retrospectiva, voltando-se para “um conjunto já constituído, formado de ferramentas e materiais” (LÉVI-STRAUSS, 1976, p.39) para concepção de uma proposta estética inventiva, ressignificada a partir das colagens, e de uma nova justaposição

de elementos semânticos.

Para este contexto de análise, em diálogo com os três processos intertextuais explicados anteriormente – citação, alusão, e estilização - a observação do emprego da estratégia de bricolagem, está, centralmente, atrelada à terceira, pois se relaciona com a estrutura formal do discurso cinematográfico, compondo a montagem do filme.

Portanto, nos interessa investigar como esses conjuntos de dados da cultura se apresentam, se posicionam, se adequam e contribuem dentro da textura fílmica, para a construção do efeito de sentido da obra.

4. CENAS ANALISADAS

4.1 A perspectiva de André: O início em voz over

Antes mesmo dos créditos iniciais, a primeira cena do filme traz André na fila do supermercado, passando suas compras domésticas, carne, detergente, esponja e etc. Percebendo que o valor da compra será maior do que a quantia que possui, ele avisa a atendente do caixa que tem que deixar um dos itens, pois ainda precisa levar os fósforos, que não foram contabilizados. “Mas eu já registrei a carne”, diz a moça impaciente. “Desculpe, mas é que eu preciso levar os fósforos”, acrescenta o protagonista. A solução é chamar o gerente para “abrir o caixa” e cancelar o cadastro de um dos produtos já registrados. A situação embaraçosa se instala, pela demora na conclusão da resolução do problema, pela irritação da funcionária do supermercado e dos outros clientes que esperam na fila, e, sobretudo, pela vergonha do próprio André em não ter dinheiro suficiente para conseguir o que precisa.

Depois de sair do supermercado, enquanto os créditos iniciais vão surgindo, André se direciona a um terreno baldio e faz uma fogueira com várias notas de cinquenta reais. Uma sequência paradoxal, mas que introduz de forma aberta, a partir de uma narração onisciente, não só uma prática importante da personagem do filme (falsificação de notas), mas, sobretudo, a temática central da história, isto é, a relação entre dinheiro (consumo), realização pessoal e inclusão social.

É logo após esta sequência do supermercado e do terreno baldio, que a narrativa

começa a ser norteadada a partir do olhar de André. A grande ferramenta condutora é a utilização da voz *over*, de maneira intensa e contínua. Nos primeiros trinta minutos, a obra instaura o diálogo com o espectador, a partir da perspectiva focal de André, e procura, minuciosamente, apresentar e descrever toda a realidade diegética em que a personagem está inserida, confidenciando práticas, pensamentos e sensações. Há o emprego, portanto, do fluxo de consciência, como estratégia de aproximação.

Substitui-se o narrador por uma voz diretamente envolvida no que narra, narrando por apresentação direta e atual, presente e sensível pela própria desarticulação da linguagem, o movimento miúdo das suas emoções e o fluxo dos seus pensamentos. E, com isso, anula-se a distância entre o narrado e a narração, alterando-se também outro princípio básico da narrativa clássica: a causalidade (LEITE, 1989, p. 72).

Esta parte do filme se constrói como um certo tipo de prólogo⁴, no qual são apresentados por André, dados informativos centrais para a leitura e entendimento do filme. Dessa forma, observamos nesse trecho inicial um momento fundamental para construção da focalização predominante no prosseguimento da narrativa, na medida em que introduz, de forma aproximada e confidencial, ao espectador, índices semânticos elucidativos para a trama que vai se desenrolar.

A narração em voz *over* parece ser conduzida a partir de um ponto fixo, da bancada de trabalho de André, ainda que haja um encadeamento com sequências que temporalmente e espacialmente não estão relacionadas, mas que respeitam a não linearidade da consciência que está sendo apresentada. Ou seja, a personagem descreve os botões da máquina de cópias que utiliza, e a imagem os focaliza, em seguida devaneia e fala da gôndola que existe perto da sua casa, e o plano a enquadra, mas sempre retorna para o espaço onde está tirando

⁴ “Do grego *prólogos* (o que se diz antes), constitui, na tragédia grega, a parte anterior à entrada do coro e da orquestra, e na qual se enuncia o assunto da peça. Esta espécie de introdução tornou-se uma prática comum nas peças dos séculos XVII e XVIII, sendo por norma escrita em verso. Neste espaço preliminar ao da representação, e pela voz de um dos actores que integram o elenco da peça, o dramaturgo dirige-se ao seu público, aproveitando para tecer comentários satíricos, convocar a indulgência dos espectadores, ou especular sobre os temas da própria peça”. Fonte: E-dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/business-directory/6162/prologo/>

fotocópias, para continuar a apresentação. “Eu não falei da Marinês. Ela tinha ido ao centro, pagar uma conta”, diz André ao retornar o prelúdio narrativo para o âmbito da loja em que trabalha, em um determinado tempo ficcional. Dessa forma, procuramos analisar os índices narrativos expostos pela personagem focalizadora durante esse início do longa, observando a relação com temáticas centrais no desenvolvimento do enredo fílmico, e a respectiva funcionalidade para a produção de sentidos na obra.

Antes, alertando para a importância desse trecho inicial, é necessário destacar que a focalização a partir da visão de André se mantém durante todo o percurso do filme, mesmo que existam algumas variações, como já citamos anteriormente. Porém, é nesta primeira apresentação que o espectador é fisgado pela restrição do ponto de vista partir da personagem, a partir da condução acentuada e continuada em voz *over*, estabelecendo uma relação próxima e empática com a condição social de André, seu universo simbólico, e suas atitudes para alcançar seus objetivos no decorrer no filme.

4.1.1 Operador de fotocopiadora

André apresenta sua atividade de trabalho de forma metódica, mecanizada. Aos poucos, descreve ao espectador cada etapa necessária para a realização do serviço, o que não demora muito, apontando a qualidade simplista de sua prática profissional. “Muito legal. Start, stop, o papel com a luz, a gaveta, o botão sempre no meio, quantas cópias e vai minha filha. Quantos neurônios um sujeito precisa para fazer essa merda?” (FURTADO, 2003), diz a personagem, entre inquieta e conformada com a limitação do seu fazer diário.

O trabalho do protagonista verticaliza aspectos semânticos dentro da estruturação narrativa. O primeiro deles diz respeito à construção da imagem de pobreza e opressão a qual André está submetido, dentro de um sistema social materialista e consumista, como funcionário de uma livraria que lhe paga apenas trezentos e dois reais, “o preço dum tênis”, como ele mesmo diz. Não é o ofício escolhido por vontade e talento, é o disponível no mercado para um jovem negro e sem formação escolar, mas que ajuda a pagar as despesas da casa divididas com uma mãe aposentada.

Com vergonha da sua profissão, tenta dar algum prestígio a sua atividade quando perguntam com o que ele trabalha. “– Eu? Eu sou operador de fotocopiadora. – E o que que

é isso? – Eu opero uma máquina de fotocópias. – Tipo ... xerox? – É, mas só que de outra marca” (FURTADO, 2003), diz a narração do diálogo entre o protagonista e uma garota.

A condição na qual a personagem está inserida, isto é, possuir um trabalho que impossibilita a realização de seus desejos materiais e emocionais – como comprar um novo binóculo e conquistar uma garota, por exemplo, será o terreno de atuação de mudança de André. É a partir dessa conjuntura que o protagonista busca a melhoria de vida, e uma escalada social meteórica, ainda que de maneira eticamente discutível, mas, aparentemente compreensível, ao olhar focalizador.

A atividade de operador de fotocopadora também é um aspecto fundamental para a natureza dialógica do filme, na medida em que a narração em voz *over* da personagem e sua representação na montagem fílmica, estruturada como bricolagem, são compostas a partir das informações existentes no universo imagético de André, extraídas das fotocópias durante o trabalho. “Às vezes dá para ler alguma revista na loja, mas a maior parte do tempo eu fico lendo as coisas que as pessoas trazem para copiar. Enquanto eu tou tirando as cópias, só consigo ler algumas linhas de cada folha. Já é alguma coisa” (FURTADO, 2003).

Os textos extraídos na atividade de operador de fotocópia terão funções importantes no filme, como o Soneto 12 de Shakespeare, na relação com Sílvia, da qual trataremos mais detidamente a seguir, quando analisaremos a presença dos processos intertextuais na obra.

O espectador fílmico é, portanto, apresentado a uma forma de narração intertextual que encadeia as informações adquiridas pela personagem em sua atividade de trabalho, refletindo seus processos mentais, a não linearidade discursiva do pensamento, mas, sobretudo, a natureza fragmentária como sujeito no mundo.

Essa condição é citada de maneira sutil em uma placa de propaganda presente no filme que diz: “Você é o que você lê – Crime e Castigo”, e dialoga sobre a identidade dos sujeitos na pós-modernidade, pois esta seria “formada e transformada continuamente em relação as formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (HALL, 2006, p. 12).

Portanto, a montagem em bricolagem do filme é uma grande alegoria da cabeça de André, e do seu arsenal de informações picotadas adquiridas durante o turno de trabalho.

Um outro aspecto relacionado ao trabalho da personagem, e que terá uma função

narrativa importante no filme, diz respeito ao próprio procedimento da realização das cópias. O mesmo serviço que contribui para a imersão da personagem numa realidade de opressão, frustração e descontentamento, é o que servirá para sua libertação e mudança de vida. O trabalho de falsificar notas é o início de um conjunto de ações que resultaram na saída do protagonista do contexto em que vive. André possui o entendimento técnico para realizar as cópias das cédulas de cinquenta reais.

ANDRÉ (VS): Procurei um tipo de papel mais parecido com o do dinheiro. A maior dificuldade de fazer uma nota de dinheiro aqui é que tu tem que imprimir os dois lados e é muito difícil ficar certinho, uma nota em cima da outra. Levei umas cinco horas fazendo isso. Consegui uma nota bem parecida com a verdadeira (FURTADO, 2003).

A falsificação das notas é o gatilho para efetivação de outras empreitadas criminosas realizadas pelo protagonista e pelos seus amigos, na busca pela libertação da vida regradada, forçada pela sociedade desigual.

Esta libertação se configura na esteira da afirmação dos signos e vivências glorificados pelo *status quo*, baseada em rotinas de consumo, posições de privilégio pelo poder econômico e sua ostentação.

4.1.2 Destino ou burrice

Nesta primeira apresentação em voz *over*, o filme situa a condição de pobreza da personagem focalizadora atrelada à desestruturação do contexto familiar e a falta de oportunidades. Marinês, colega de trabalho de André na papelaria, que assim como ele almeja outra vida, com dinheiro e conforto, e que irá auxiliar o protagonista nas peripécias criminosas mais adiante, sentencia: “Pobreza é isso: ou destino ou burrice.”

O narrador atesta: “No meu caso, um pouco dos dois”. André diz que tinha apenas quatro anos, e estava assistindo desenho animando quando seu pai foi embora. Esta seria a parte do destino. A burrice seria sua expulsão do colégio, ainda quando criança, depois de deixar um dos colegas de classe cego, por fazer chacota da sua esperança pelo regresso do pai, mesmo depois de sete anos.

Nessa sequência que introduz a questão da ausência da paternidade e da violência no

colégio por parte de André, há uma interferência na montagem fílmica a partir da estratégia de bricolagem, inserindo trechos de desenhos animado, dialogando com o universo simbólico da personagem no período da infância em que aconteceram os fatos narrados.

Como vamos observando, nesta primeira parte do filme também há um índice importante para a continuidade da história: o aspecto da paternidade. A ausência da figura paterna como ponto decisivo na existência dos personagens está relacionada ao contexto de André, mas, sobretudo ao de Sílvia, que não reconhece em Antunes sua filiação, e, portanto não lhe deve gratidão ou respeito. Muito pelo contrário, os progenitores são apontados dentro do texto fílmico como pessoas desprezíveis, e como obstáculos para que os personagens tracem suas próprias decisões, e tomem as rédeas das mudanças em suas vidas.

A representação da quebra da relação é forte. André queima de maneira catártica as cartas que guardou para o seu pai durante todo o período de ausência em uma fogueira, juntamente com várias cédulas copiadas, denotando a natureza falível e falsa das duas relações. Sílvia vai mais além, e arquiteta o assassinato do próprio Antunes, de maneira impiedosa e desalmada.

A costura desse aspecto temático na narrativa será retomada ao final do filme, a partir de uma composição intertextual, entre o longa e a novela literária *Carta ao pai* de Franz Kafka, que analisaremos mais adiante.

4.1.3 Sem dinheiro, sem gurias

André introduz ao espectador de forma metódica toda sua realidade financeira, destacando o uso de cada real do seu pequeno salário, trazendo o leitor para dentro do seu contexto social e econômico, para perceber as possibilidades, e, sobretudo, as impossibilidades que estão implicadas em sua condição.

A temática da pobreza e da situação social em que o personagem se encontra é o grande mote de discussão crítica a respeito do sistema de merecimento vigente na sociedade capitalista, e das alternativas para ascensão social, ou ao menos de possíveis melhorias para uma vida digna, onde é possível ter, de maneira sóbria e justa, as coisas que se deseja.

Entretanto, desde o início da condução da narrativa aproximada em voz *over*, a personagem focalizadora incorpora um discurso obsessivo e, até caricatural a todo o sistema

de consumo, aceitando e acentuando a relação condicional entre dinheiro e satisfação pessoal, saindo em busca, de qualquer forma possível, dessa realização.

No início do filme, essa relação é expressa por André, sobretudo, no âmbito da inclusão social afetiva, isto é, na constatação do personagem de que para conquistar uma “guria” ele precisaria mudar de vida, ganhar dinheiro e transformar sua realidade.

Gurias são muito espertas. Gurias reconhecem um operador de fotocopiadora em poucos segundos. Gurias não sonham em passar a vida ao lado de um operador de fotocopiadora, viajar pelo mundo com um operador de fotocopiadora, ter filhos de um operador de fotocopiadora. Pelo menos eu, até agora, não encontrei nenhuma guria que sonhasse isso. (FURTADO, 2003).

A pressão para conseguir dinheiro e transformar sua realidade é reiterada diversas vezes no filme, seja nas lições da Vó Doutrina, personagem de quadrinho criado por André, que vai insistir na máxima da sociedade de consumo de que sem dinheiro não dá para fazer nada do que você deseja; seja na aventura criminal de conseguir trinta e oito reais para comprar a “chambre” na loja em que Sílvia trabalha, pois em caso contrário teria que esquecer a moça.

Como mais um ponto temático tratado na apresentação do filme, a percepção de André de como as coisas funcionam na sociedade, será pautada em todo o restante da obra, e ganha força no percurso da narrativa, na medida em que o protagonista consegue tudo que anseia, inclusive Sílvia, quando começa a ganhar mais dinheiro, ainda que de forma criminosa.

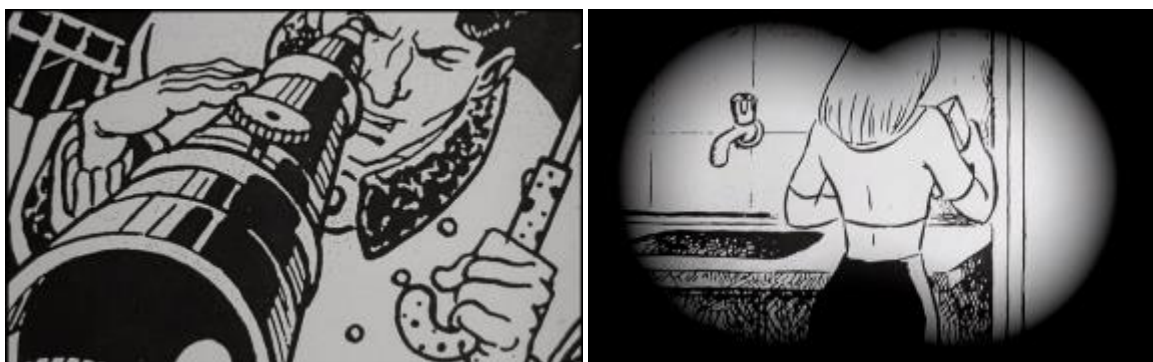
4.1.4 Observador do mundo

André também revela neste início de condução narrativa seu hábito de espionar os vizinhos com seu binóculo, que ele teve que economizar durante um ano para adquirir. O protagonista observa o mundo de maneira distante, isolada, da janela do seu quarto, na calada da noite, de forma pragmática e até científica, decorando horários e hábitos das pessoas, e da vida que acontece “lá fora” sem sua participação.

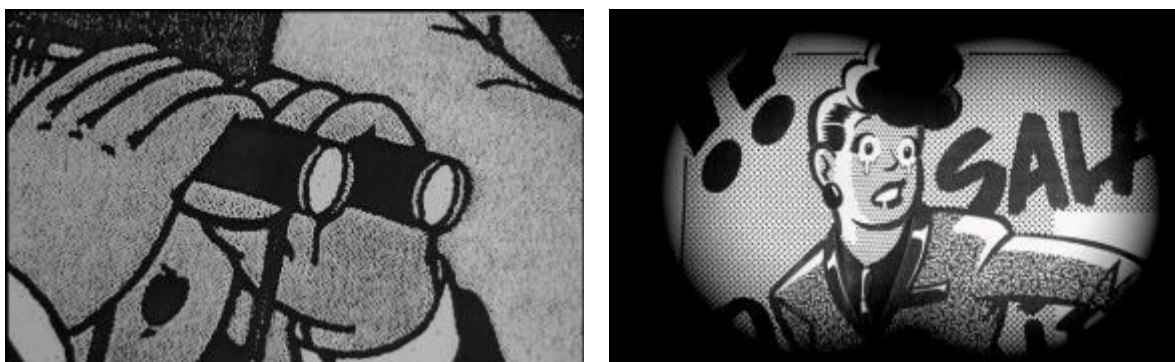
Com o recurso da bricolagem para amparar a produção de sentido, o filme traz

fragmentos do universo dos quadrinhos/gibis para representar as práticas de *voyeurismo*⁵ de André. O artifício introduz o espectador ao hábito soturno do protagonista de maneira relacionada ao seu hobby (criar desenhos), e tal relação se mantém durante todo o longa.

Figuras 1 e 2 – Recortes dos quadrinhos como representação da prática do protagonista



Figuras 3 e 4 – Recortes de quadrinhos como representação da prática do protagonista



Em *O homem que copiava* (2003), a personagem focalizadora narra de um ponto de distante, sem contato, pois de alguma forma a realidade social, o “mundo lá fora” lhe é hostil a sua condição como sujeito. Assim, neste primeiro momento do filme do qual estamos tratando, o protagonista se porta como um narrador pós-moderno, isto é, “aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador. Ele

⁵ Aqui o termo não é utilizado no sentido psicanalítico, como uma psicopatologia relacionada ao prazer sexual, mas no sentido senso comum, da tradução em francês de “*voyeur*”, como “aquele que vê”, tratando de uma pessoa que espia a intimidade dos outros sem participar, a distância; apesar de que há um certo nível de interesse sexual do protagonista quando observa Sílvia de calcinha e sutiã, depois de dar de forma intencional a moça, uma cortina japonesa translúcida.

narra da plateia, da arquibancada ou de uma poltrona na sala de estar ou na biblioteca; ele não narra enquanto atuante (SANTIAGO, 1989, p.38).

Nos primeiros minutos da obra, ao tratar do comportamento de espionagem de André, a focalização vai se resumir, rapidamente, a quatro planos pontos de vista, que terão relação direta com aspectos centrais no desenrolar do filme. O primeiro deles é a descoberta de Sílvia, como paixão platônica e ícone transformador da realidade do protagonista, como discutiremos mais à frente.

O segundo mostra um homem gordo, dançando na sala da sua casa. “Queria saber que música ele ouve”, diz André. A curiosidade da personagem só é saciada no dia do assalto ao banco, quando o protagonista encontra o vizinho e o questiona sobre seu gosto musical. A resposta do “gordo” – rock, especialmente a banda Creedence, passa a incorporar a linguagem do filme como trilha sonora da cena do crime que está prestes a acontecer.

A inserção da peça musical desconstrói toda a possibilidade de tensão ou suspense que poderia haver na execução do delito, apresentando de forma lúdica, e até cômica, a atividade ilícita da personagem focalizadora.

O terceiro e o quarto plano estão associados aos futuros atos de banditismo cometidos por André. Com seu olhar metódico e pragmático, o protagonista percebe a dinâmica de horários da chegada do carro forte, e a troca da guarda no banco. Também observa atentamente o cronograma de elevação da ponte, que mais à frente vai lhe servir como alternativa de fuga na emboscada que ele mesmo arquitetou para matar Feitosa, amigo traficante que lhe vendeu a arma para realizar o assalto, mas que foi preso por isso, e volta para extorquir o protagonista, chegando a ameaçar a vida de Sílvia e da mãe de André.

4.1.5 Sílvia

Também é neste início em voz *over* que André apresenta Sílvia, personagem central para o desenvolvimento da narrativa. A partir da sua observação pela janela, vai descrevê-la e sistematizar suas ações.

A primeira vez que eu vi Sílvia ela tava tomando café de pijama de flanela. Comia a bolacha Maria e tomava o café com leite. Molhava a bolacha Maria

no café e comia. Me apaixonei. Eu passei a olhar pra casa da Sílvia todos os dias. Sabia a hora em que ela acordava e chegava (FURTADO, 2003).

Diferente do que até então vinha sido colocado como apresentação da vida de André, o olhar sobre Sílvia é delicado. A trilha sonora, assinada por Léo Henkin, se torna mais terna e intimista, e será assim durante outras aparições da moça.

A edição também sofre alteração. As imagens recortadas rapidamente nos primeiros minutos de apresentação do trabalho do protagonista, são trocadas por cenas mais extensas. É o olhar de André mais demorado. Por uma fresta da janela dela, ele vai formando imaginativamente a espacialidade do quarto da moça a cada momento em que o espelho da porta do guarda-roupa, que nunca fecha de primeira, rebate e revela uma visão parcial do ambiente.

André fala de Sílvia com carinho. “Ela chegou. Linda. Ela vai direto pro quarto”. O sentimento que o protagonista nutre platonicamente pela moça será a grande mola propulsora da narrativa. É por meio desse sentimento que ele vai resolver sair da sua condição oprimida, para cometer os crimes, ficar rico e conquistar a vizinha. Sílvia, portanto, é a personagem estruturante da obra, o ponto de motivação na vida da personagem principal. É por ela que André toma força e independência, para traçar seu próprio destino, à maneira que sua condição lhe permite, e mudar de vida.

A relação entre os dois se apresenta dentro da narrativa como um contrapeso de esperança e felicidade em relação à angústia e solidão do protagonista, e da tensão trazida durante as cenas que envolvem os crimes. Os momentos de encontro entre Sílvia e André vão trazer uma certa leveza ao filme, e de alguma forma vão representar, ainda que minimamente, a caricatura de um amor idealizado, pelo qual vale a pena se aventurar.

4.1.6 Inclinações criminosas

Por último, mas não menos importante, a narração em voz *over* vai dar indícios do que André é capaz de fazer para conseguir dinheiro e ascender socialmente. “Agora eu penso muito mais em ganhar dinheiro, muito dinheiro”, comenta o protagonista. Os elementos voltados a possíveis contextos de realização de crimes são introduzidos de maneira subjetiva

e desconectada ao espectador. Talvez o índice narrativo mais importante seja a apresentação do personagem Feitosa, um amigo traficante, transgressor, que tenta convencer André a entrar em seu mundo criminoso para ganhar mais dinheiro.

Feitosa oferece uma arma a André, e planta a semente de uma ideia que viria a se concretizar, mas que até então, àquela altura da condução narrativa, não passe de mais um pensamento que está sendo encadeado de forma não-linear.

Com uma arma eu podia assaltar alguém e conseguir uma grana. Só que isso não resolve o problema... a não ser que eu assaltasse alguém com muita grana, para poder assaltar uma vez só. Quando tu começa a assaltar todo dia, é óbvio que uma hora dessas tu dança. O bom mesmo é roubar um banco(...) Da minha janela, eu vejo um banco. Antes de trabalhar na loja, eu passava um tempão em casa. Sabia todos os horários do banco, a hora e os dias em que o carro forte chegava. Quanto será que tem de grana num saco daqueles? (FURTADO, 2003).

Para além do assalto ao banco, essa primeira parte do filme contém uma antecipação narrativa importante para a realização do pior crime de André: o assassinato premeditado do amigo Feitosa após sua chantagem. Essa antecipação é muito discreta, e se apresenta em um ponto da condução em voz *over* totalmente desconexo de um contexto de violência.

A cena ocorre quando André está tomando um café em um bar na frente da loja onde Sílvia trabalha. O protagonista abre o saleiro que está na bancada do estabelecimento, e enfia três palitos de dente na porção de sal, aludindo à mesma maneira que o protagonista arquiteta a morte Feitosa, com estacas enfiadas num monte de areia, onde o amigo costumava pular para cortar caminho, quando os dois brincavam amistosamente.

Assim, o dado narrativo é introduzido ao espectador de maneira inocente e sem correlação imediata, para depois compor uma leitura semântica da atividade fria e cruel da personagem focalizadora.

É neste período de tempo fílmico inicial que *O homem que copiava* (2003) sedimenta e fortalece a proposta de condução narrativa a partir do olhar de André, com uma estratégia de focalização em fluxo de consciência contínua, precisa e confidencial ao espectador. Após esse trecho da obra, a narração em voz *over* se torna cada vez mais espaçada e pontual, até suplantar a sequencialidade temporal dos eventos do enredo. A esta altura, o “leitor” já possui

todos os elementos necessários para compreensão da história, como um glossário de aspectos narrativos que vão facilitar a sua posição perante a interpretação fílmica.

É neste ponto que podemos observar a importância dessa fase de apresentação como tática substancial para construção da focalização interna na obra, e sua relação de aproximação com o espectador, pois os índices narrativos tratados nesse trecho inicial do filme foram apresentados com a voz, traquejos e trejeitos de André.

Essa particularidade discursiva possibilita, no decorrer do longa, ainda que de maneira não consciente, uma concordância e empatia por parte do espectador em relação às decisões, e à trajetória do protagonista dentro da trama, mesmo esta sendo recheada de ações eticamente questionáveis.

4.2 Pedacos de fotocópia: a incursão intertextual

Neste tópico, com base nos conceitos teóricos discutidos anteriormente sobre a natureza dialógica do discurso, sobretudo pelo prisma das reflexões atribuídas a Bakhtin, e os trabalhos que se desenvolveram a partir da questão, procuramos observar como os dados intertextuais presentes em *O homem que copiava* (2003) se inserem dentro da estruturação narrativa do filme, e de que maneira interferem na produção de sentido da obra e na sua construção estética como linguagem cinematográfica.

Como indicamos na seção passada, o modo de conduzir a narrativa em *O homem que copiava* (2003) está diretamente relacionado à natureza fragmentária da personagem focalizadora. Ou seja, a forma como André compõe seu universo informativo, absorvendo elementos textuais da cultura, de maneira incompleta e fracionada, interfere de maneira importante na regulação da informação exposta ao espectador, e na sua experiência de leitura e interpretação do filme. O ponto de vista é construído a partir desses recortes textuais intrínsecos ao repertório cultural da personagem, que encharcam a condução narrativa pela voz *over* em fluxo de consciência, e tecem a montagem do filme, a partir da estratégia de bricolagem.

Portanto, reconhecendo a importância da natureza polifônica em *O homem que copiava* (2003), procuramos analisar algumas dessas incursões textuais na construção narrativa, e sua funcionalidade semântica e estética, a partir, sobretudo, da intervenção na

textura fílmica, isto é, analisando o plano cinematográfico como suporte imagético da focalização na obra. Para cumprimento desta intenção, como antecipamos na fundamentação teórica, utilizamos a metodologia de observar as relações dialógicas a partir dos três processos intertextuais: citação, alusão e estilização; estando acoplado a esse último conceito, a observação de técnicas de bricolagem.

4.2.1 Citação: Shakespeare

Realizando a leitura do *O homem que copiava* (2003), percebemos que vários fragmentos textuais aparecem de forma citada, isto é, de forma integral, com uma representação exata do conteúdo original. Mas como proposta de análise, atentaremos para a inserção do *Soneto 12* de Shakespeare na textura do filme, observando sua aparição a partir da tradução de Ivo Barroso (1991).

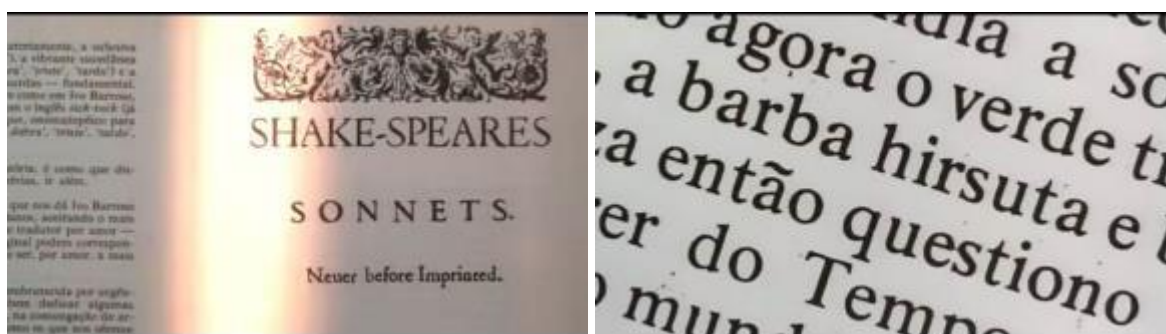
Quando a hora dobra em triste e tardo toque
E em noite horrenda vejo escoar-se o dia,
Quando vejo esvaír-se a violeta, ou que
A prata a preta tẽmpora assedia;
Quando vejo sem folha o tronco antigo
Que ao rebanho estendia a sombra franca
E em feixe atado agora o verde trigo
Seguir o carro, a barba hirsuta e branca;
Sobre tua beleza entãõ questiono
Que há de sofrer do Tempo a dura prova,
Pois as graças do mundo em abandono
Morrem ao ver nascendo a graça nova.
Contra a foice do Tempo é vãõ combate,
Salvo a prole, que o enfrenta se te abate.⁶

O primeiro momento de manifestação do poema do escritor inglês acontece logo no início do filme, quando André, personagem focalizadora, se apresenta em voz *ver* para o

⁶ Original: “When I do count the clock that tells the time / And see the brave day sunk in hideous night / When I behold the violet past prime / And sable curls all silver'd o'er with White /When lofty trees I see barren of leaves / Which erst from heat did canopy the herd / And summer's green all girded up in sheaves / Borne on the bier with white and bristly beard / Then of thy beauty do I question make / That thou among the wastes of time must go / Since sweets and beauties do themselves forsake / And die as fast as they see others grow / And nothing 'gainst Time's scythe can make defence / Save breed, to brave him when he takes thee hence” Shakespeare, William. *Sonnet 12*. Ed. Amanda Mabillard. Shakespeare Online. 20 Aug. 2000. (access in 25/04/2016) < <http://www.shakespeare-online.com/sonnets/12.html> >

espectador, explicando sua rotina de trabalho como operador de fotocopiadora. O serviço da personagem lhe possibilita o acesso de leitura do material que está sendo copiado, ainda que de forma fragmentada. No pouco tempo que tem, o protagonista, entre uma xerox e outra, vai absorvendo o conteúdo diverso que se apresenta no seu dia-dia. É nesse contexto que aparece o *Soneto 12* de Shakespeare. A medida que em que o jovem o lê mentalmente, há um *close* para página do livro que está sendo copiado, e o plano cinematográfico é preenchido pelas frases do poema, na sua integridade gráfica.

Figuras 5 e 6 – Momento em que André tem acesso pela primeira vez ao Soneto 12.



A leitura do texto é interrompida pela “guria” que chega para buscar suas cópias. “Não entendi nada nem consegui ler a última linha. E não sei o que é hirsuta”, diz o protagonista. Como todos os fragmentos que absorve de sua atividade profissional, a palavra hirsuta vai compor o universo simbólico do protagonista, e será aproveitada como nome de uma das personagens da história em quadrinho que André utiliza para representar um episódio da infância. Dona Hirsuta é a diretora bizarra da escola, com a qual a mãe procura falar para explicar a ausência do filho, depois que o jovem tem vergonha de ir para aula por não ter como devolver o dinheiro que tinha pegado emprestado com um amigo.

Aparentemente, durante um longo período do filme, a inserção do texto de Shakespeare aparece de forma isolada e improdutiva, mas depois se mostrará fundamental na resolução da relação de André e Sílvia, em um dos poucos momentos “românticos” da obra. Antes disso, a dúvida sobre o termo “hirsuta” vai reaparecer de maneira despretensiosa em uma das conversas do casal, na qual a jovem se propõe a buscar no dicionário o significado do termo, e que é apresentado posteriormente ao protagonista durante uma

caminhada dos dois pela beira do cais.

É nessa mesma caminhada, quase como uma repetição da cena primeira, que Sílvia vai dar de presente a André o livro de Shakespeare que contém o soneto completo. O contexto da conversa entre os dois é tenso, o protagonista acaba de informar a jovem que vai precisar viajar para o Rio de Janeiro por um tempo, justamente quando a relação entre os dois estava se intensificando. Sílvia, já desapontada e desanimada, começa a explicar frase por frase do poema, na medida em que André o lê. “É tudo sobre o tempo, André. O tempo passando”, e que a única maneira de enganar o tempo, é a prole, os filhos, isto é, fazer uma cópia de si mesmo.

Tomado pela força do sentido do texto, ao denotar a passagem do tempo para realização de seus sonhos e da mudança de vida, relacionado com o seu período de ausência recém anunciado, e seu amor por Sílvia, relação básica para poder, talvez, enganar o tempo; André se encoraja, pede Sílvia em casamento, e os dois se beijam.

A funcionalidade narrativa do soneto nesta cena promove uma nova percepção da personagem da moça no filme. Sílvia passa a representar uma função de preenchimento na trajetória de André. É através dela que o sentido textual (poema), mas também existencial da vida se revela para o protagonista. É o olhar que complementa a natureza fragmentada. Que vem para dar significado ao que parece incompleto, e, portanto, incompreensível.

Essa relação de complementaridade a partir do olhar Sílvia também estará representada no desfecho da narrativa, quando ao assumir a narração em voz *over*, a jovem apresenta informações ao espectador que mudam, ou completam, o entendimento do filme.

Nesse sentido, a função narrativa do soneto, pelo modo como é trazido e interpretado por Sílvia, como um olhar agregador, parece se relacionar com a gênese dialógica da linguagem centrada na alteridade, proposta por Bakhtin, na qual a percepção e diálogo com o “outro” possibilitam que o discurso se reconheça e se realize plenamente.

4.2.2 Alusão: o cinema

O segundo processo intertextual que pretendemos observar, diz respeito à alusão, isto é, quando uma produção textual está contida em outra, mas de forma indireta, referencial a algum contexto já existente na cultura. Ou seja, “apresenta-se como um processo de

reprodução substitutiva, mostrando uma adaptação quase que paródica” e para sua percepção o “espectador necessita estar ambientado com o objeto e o tema proposto” (GARCIA, 2000, p.34).

Esse tipo de classificação intertextual também foi observada, desenvolvida e ampliada por Noel Carroll, traçando a expressão *alusionismo* como “um termo guarda-chuva que cobre práticas variadas como as citações, a memorização de gêneros do passado, a reconstrução desses gêneros, homenagens, e a recriação de cenas clássicas, planos, tramas, diálogos, temas, gestos, e assim por diante (CARROLL, 1998, p.240).

Sobre a ótica deste processo, *O homem que copiava* (2003) estabelece uma relação intertextual no que diz respeito à representação cinematográfica de André como observador do mundo, que espiona a vida de seus vizinhos a partir janelas do seu quarto.

Nesse sentido percebemos a relação dialógica do objeto desta pesquisa com outras obras da linguagem do cinema. Primeiro, o clássico hollywoodiano, *Janela indiscreta* (1954), de Alfred Hitchcock, e depois, um filme de produção posterior à obra brasileira, chamado *Distúrbio* (2007) do diretor norte-americano D.J Caruso, como um exemplo mais recente de produto cinematográfico que também utiliza da temática do protagonista como observador da vida alheia, e suas prerrogativas cinematográficas, para compor sua construção narrativa.

A conexão entre os filmes ocorre, primeiramente, na própria escolha de concepção do personagem principal, isto é, na construção e apresentação de um observador do mundo a partir de sua realidade isolada, distante; e os desdobramentos cinematográficos que acompanham esta escolha, como o uso dos planos ponto de vista.

Outra questão importante é a inserção do dado do suspense. Nas três obras, é através dessa condição de espionar o alheio que são introduzidos elementos narrativos que promovem ansiedade e tensão na narrativa. O longa articula a relação plástica entre os planos das três produções, pelo ponto de vista do observador e do observado, estabelecendo que “um filme jamais é isolado, participa de um movimento ou se vincula mais ou menos a uma tradição” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p.24).

Figuras 7 e 8 – Jeff, personagem de *Janela Indiscreta* (1954), observando os vizinhos.



Figuras 9 e 10 – André, em *O homem que copiava* (2003), espiando a vida alheia.



Figuras 11 e 12 – O personagem Kale, em *Distúrbia* (2007), olhando a vizinha.



As referências cinematográficas nesse caso figuram na linha teórica apresentada por Gérard Genette, sobre os aspectos da textualidade, especificamente o da hipertextualidade, como tratamos anteriormente, quando ressalta que todo o texto se situa como hipertexto de uma anterior, e como um hipotexto para a seguinte. Esta estruturação “tem em si mesmo o mérito específico de relançar constantemente as obras antigas em um novo circuito de sentido” (GENETTE, 2006, p. 48).

É a partir da utilização dos planos ponto de vista, trazidos pelo olhar da personagem focalizadora, que aspectos estruturais da narrativa se apresentam no filme, como a descoberta de Sílvia e a possibilidade de assalto ao banco, através do estudo prévio dos horários de

chegada e partida do carro forte. Também é da janela da sua casa que André descobre a natureza incestuosa do pai da garota. Essa revelação traz ao enredo do filme, dados dramáticos de suspense, antecipando a realização de um ato violência, assim como nos dois outros longas que relacionamos neste tópico.

A título de destaque, a cena em que o protagonista descobre que Antunes espiona Sílvia enquanto ela toma banho merece uma melhor descrição. Não só por sua consequência narrativa, isto é, o adiantamento do plano de André de enriquecer rapidamente e tirar sua amada daquele contexto, mas por sua construção como encenação regida pelas variações harmônicas da trilha sonora.

A música escolhida é a *Sinfonia Nº 41 – Júpiter*, de Wolfgang Amadeus Mozart⁷, que estabelecerá o tom narrativo para a descoberta da personagem protagonista. Dado a combinação entre “clássico” e “popular”, o filme corrobora seu cerne dialógico, a vista do pensamento bakhtiniano, pois a” intertextualidade não se limita a um único meio; ela autoriza relações dialógicas com outros meios e artes tanto populares como eruditos” (STAM, 2013, p.227). Apesar de resultar de uma prática associada a alusão – assunto desta seção, a inserção de um trecho da peça musical se instaura como a categoria intertextual da citação, pois é introduzida de forma integral, sem transformações.

A sequência inicia com o olhar feliz de André, que pela primeira vez pode observar o espaço integral do quarto de Sílvia. Esta possibilidade é causada pelo próprio personagem, quando dá de presente à jovem, de maneira interessada, uma cortina Japonesa, que ao contrastar com a luz, passa a ser translúcida para quem observa de fora. O protagonista está em deleite por ver a amada em trajes íntimos, e neste primeiro momento a trilha sonora denota felicidade, plenitude e satisfação. Sentimentos bem representados na atuação de Lázaro Ramos.

De repente, depois que a jovem entra no banheiro do cômodo, o arranjo musical se

⁷ A escolha da Sinfonia Júpiter também se destaca como uma colagem intertextual. Em entrevista ao programa Jogo de Ideias em 2005, Jorge Furtado informou que soube da música a partir de um diálogo da personagem Isaac, no filme *Manhattan* (1979), de Woody Allen, falando dos motivos pelos quais vale a pena viver. Segundo a personagem os motivos seriam: “Groucho Marx, Joe Di Maggio, As maçãs de Cezanne, a Billie Holiday, o segundo movimento da sinfonia ‘Júpiter’, de Mozart, Louis Armstrong (...)”

altera para uma composição mais grave e forte, representando tensão. Antunes, suposto pai de Sílvia, entra em cena para roubar o dinheiro da bolsa da personagem e espiá-la com interesse erótico pela fresta da fechadura da porta. O olhar de André é um misto de incredulidade, espanto, nojo e desespero. A trilha, na sua condução harmônica, estabelece o clima de suspense e aflição. Atordoados, André sai em corrida disparada para o prédio da amada, e o compasso da sinfonia acelera por igual, ainda mantendo a denotação de angústia e exasperação. O final da sequência é frustrante. André chega na esquina do prédio da moça, olha para cima e percebe sua incapacidade para resolver a situação. A trilha já se acalma, e o personagem é enquadrado por um plano em *plongée*, denotando sua inferioridade e pequenez perante as atrocidades de Antunes. Sozinho, fraco e resignado, o protagonista abaixa a cabeça e retorna para casa.

Ainda na perspectiva alusiva, mas sem muito destaque para a economia narrativa, o filme também dialoga com outros dois pontos da trajetória cinematográfica de Alfred Hitchcock. A galinha usada por André e seus amigos durante a tentativa de assassinato de Antunes, é uma referência direta ao termo *McGuffin*, cunhado pelo cineasta britânico para descrever um elemento de suspense que motive os personagens na história, mas que narrativamente não tem muita explicação nem função. A outra relação intertextual se apresenta quando a focalização é invertida ao final do filme, dando a Sílvia a possibilidade de contar sua observação para tudo que até então havia sendo “enquadrado” pelas lentes de André. Essa mudança focal reveladora também ocorre no clássico *Vertigo*, de Hitchcock, quando Judy assume o foco narrativo de Scottie.

4.2.3 Estilização e bricolagem: desenho animado, revista e televisão

Por estilização entendemos a reprodução formal ou de conteúdo de um “modo de fazer” já existente, dentro de um outro discurso textual, em nosso caso, a inserção de fragmentos de outras linguagens na textura fílmica de *O homem que copiava* (2003). Para a realização desse processo destacaremos a função de Jorge Furtado como realizador do filme, isto, é como *bricoleur* da obra, na medida em que reutiliza elementos textuais produzidos dentro de uma cultura para compor uma feição de montagem cinematográfica, empregando, portanto, a estratégia da bricolagem.

É bem verdade que a colagem dos mais diversos processos textuais na obra, atua no filme como uma representação do ponto de vista, isto é, a partir da consciência fragmentária da personagem focalizadora, como discutimos anteriormente. Mas sobre esta questão, nos parece mais rentável perceber, do ponto de vista autoral, como a escolha deste procedimento técnico-estético contribui para a estruturação formal da linguagem cinematográfica e para a arquitetura narrativa em *O homem que copiava* (2003).

A proposta desse enfoque encontra amparo na sugestão de Bakhtin, ao tentar formular uma ideologia subjacente ao formalismo, definindo uma “estética dos materiais”. Isto é, “os materiais - linguagem na literatura, som, imagem e linguagem no cinema – determinam as formas artísticas” (STAM, 1992 p.23). Nesse sentido, observamos Jorge Furtado no filme aqui tratado, na função de *bricoleur*, incorporando procedimentos formais de outras linguagens (como a televisão e a revista), a sua proposta estética.

Portanto, voltando para discursos já existentes, o cineasta gaúcho aplica a lógica de que o conjunto de materiais e meios utilizados “são recolhidos ou conservados, em virtude, do princípio de que “isto sempre pode servir” (LÉVI-STRAUSS, 1976, p.39).

A maneira como Jorge Furtado constrói seus filmes, a partir da estruturação em bricolagem, sugerem uma possível assinatura estilística de seu fazer cinematográfico, percebido em quase todas suas obras, desde o curta-metragem *Ilha das flores* (1989), até os longas de temática juvenil *Houve uma vez dois verões* (2002) e *Meu tio matou um cara* (2004)⁸, como observamos mais à frente. Neste ponto, procuramos verificar como essa estratégia se realiza em *O homem que copiava* (2003), a partir da composição intertextual.

Partindo de um recorte de função narrativa, escolhemos duas construções de colagem que trazem uma contribuição para a construção da personagem, e para a maneira como o espectador lê pontos de crueldade no filme. O primeiro deles acontece quando a personagem focalizadora descreve o momento em que seu pai o abandona na infância, atrelando a esta atitude um fato decisivo para condição social de André. A montagem, portanto, traz ao plano cinematográfico a imagem do mesmo desenho animado televisivo que o protagonista assistia

⁸ O processo de análise sobre a recorrência de procedimentos formais, que indicam um possível estilo do diretor gaúcho, será desenvolvido no texto final da dissertação, como indicado no sumário.

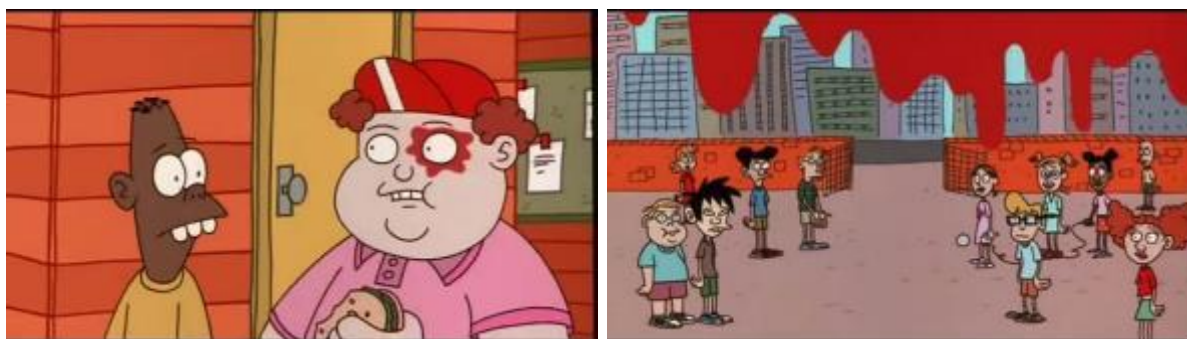
quando recebeu a fatídica notícia. A colagem do discurso televisivo, no cinema. Ironicamente, a imagem apresenta o “padrão” de família ideal, onde o pai, afetuosamente, se despede também da família, mas para ir ao trabalho diário, condição totalmente diferente da narrada pela personagem.

Figuras 13 e 14 – Memória de André quando seu pai foi embora.



O narrador complementa a explicação de sua condição de pobreza, contando um episódio da escola, que resultou em sua expulsão. Diz que furou o olho de um amigo em um ataque de fúria, quando foi zombado por ainda ter dúvida de que o pai regressaria mesmo após sete anos de sua saída. O evento é apresentado no plano fílmico a partir de uma inserção também de desenho animado, mas com traços e textura do quadrinho (ilustração) que o protagonista desenvolve como passatempo preferido.

Figuras 15 e 16 – Momento em que André fura o olho do amigo na escola.



Nos dois casos apresentados, a construção em bricolagem busca produzir uma verossimilhança com o contexto etário em que os fatos ocorreram, mas, ao mesmo tempo parece criar certa atmosfera lúdica e não habitual para amenizar a experiência do espectador

diante de duas situações horrendas relacionadas à André como personagem focalizador dentro do enredo: o abandono de um pai, e a ação violenta que resultou na cegueira de uma criança. A mesma sensibilização de leitura para uma construção violenta, no campo semântico, acontece quando, o protagonista explica ainda na primeira parte do filme, em forma de hipertexto, a história da morte da santa que nomeia o nome do prédio onde Sílvia mora.

ANDRÉ (VS): Eu esperei na frente do prédio dela. O nome do edifício é Santa Cecília.

Os romanos cozinham Santa Cecília numa sala com vapor, mas ela não morreu, aí eles não conseguiram pensar em nada mais divertido e cortaram a cabeça dela (FURTADO, 2003).

A explicação é acompanhada no plano fílmico por recortes de imagens que sequenciados dialogam com a narração. Os pedaços parecem ser de livros didáticos e enciclopédias. Esta referência apresentada no início do longa será associada, mais à frente no enredo do filme, ao momento de diálogo entre André e Cardoso no bar, onde os dois discutem possibilidades de punição para o pai incestuoso de Sílvia. Assim como os romanos que não “conseguiram pensar em nada mais divertido”, André cogita matar a personagem.

Figuras 17 e 18 – Romanos matando Santa Cecília, André matando Antunes



Nestes casos que escolhemos observar, a estratégia de bricolagem incorpora a narração do filme um olhar jocoso e juvenil perante ações de extrema violência, ou de extrema tristeza, como no caso do abandono do pai. Existe na obra uma certa preocupação em desconstruir, ou abrandar aquilo que é eticamente questionável no filme, e que se associa à imagem da personagem protagonista. Mas ressaltamos que tal preocupação não parece

figurar como uma bandeira anárquica, mas sim, como um fazer pensar as alternativas de melhoria de vida que restam aos sujeitos situados no contexto de pobreza e de falta de perspectiva, imersos em uma sociedade consumista e desigual.

4.2.4 *Carta ao pai*

Ainda dentro da perspectiva dialógica intertextual em *O homem que copiava* (2003), o filme traz a referência de outros textos para articular a construção das personagens em relação à paternidade, e como esse vínculo é fundamental para a economia narrativa.

No que diz respeito a André, o longa apresenta a relação do protagonista com a figura paterna de forma aproximada ao universo infantil, como observamos anteriormente, a partir da colagem de peças de desenhos animados, mas também de maneira resignada, triste e nostálgica, quando apresenta o protagonista guardando as cartas que chegam para seu pai, aumenta cada vez mais o tamanho das caixas durante os anos, para comportar o acúmulo das correspondências. É a representação de uma ingenuidade da personagem pela falsa esperança do retorno do seu progenitor.

A construção dessa representação, como adiantamos na seção anterior, é edificada em uma sequência a partir da bricolagem e hipertextualidade, na reunião e utilização de colagens de desenhos animados, aludindo ao período de infância de André. André tem quatro anos e está assistindo um episódio do desenho animado da “Família trapo”⁹ na televisão, quando o seu pai pede para guardar as correspondência para ele. O texto infantil mostra uma casa sem a parede da frente, dando a possibilidade de ver a família andando pelos cômodos. Em seguida o filme articula o plano, de maneira hipertextual, com a capa do livro *A vida – modo de usar*, do escritor francês Georges Perec, que André teve acesso durante seu trabalho como operador de fotocópia, e que também tem uma imagem de uma casa sem a parede da frente.

Para completar a o sentido, a sequência retorna para um plano de ambientação infantil com outro desenho animado, onde uma personagem (figuras 21 e 22) fica dia e noite aguardando algo ao lado da caixa dos correios, em correlação com a inocência de André em

⁹ Referência contida no roteiro do filme. Acesso em 22/04/2016. Disponível em: <http://www.casacinepoa.com.br/sites/default/files/homcop2.txt>

aguardar o pai que nunca retornaria.

Figuras 19 a 22 – Sequência de planos sobre o momento de abandono do pai.



Apesar de não decorrer do texto fílmico essa relação direta entre os dois não ganhar mais tempo de tela, ela se coloca como um dos fatores determinantes para composição do cenário de pobreza e imobilidade social no qual vive a personagem. Com o andamento da trama, e a evolução do empoderamento do protagonista como fazedor do seu destino, as cartas guardadas nas caixas de sapato já não fazem mais sentido, e a ideia inocente de um possível retorno do pai, desaparece. André não precisa mais desse apego, dessa ilusão. Então, descarta as cartas guardadas no fogo, junto com suas notas falsificadas de cinquenta reais. É um rompimento significativo. Uma libertação de algo que deveria determinar seu futuro – o destino, segundo Marinês, para uma vida feita por próprias escolhas e as proporcionais consequências.

A queima das cartas junto às notas falsificadas elabora uma associação do falível, daquilo que não se sustenta por não ser verdadeiro, e denota a derrubada deste ancoramento

afetivo, que impede o porvir da personagem. No texto *Corrosão social, pragmatismo e ressentimento* (2006), Ismail Xavier trata sobre a questão paterna no filme de Jorge Furtado, apontando sua construção no longa.

A paternidade é também uma convenção que não vale se não acreditarmos. Num mundo de valores sem lastro, tudo é uma questão prática de “ter acesso” ou assumir um legado. Não há dívidas. Apenas a autoprodução que descarta a esfera da culpa (XAVIER, p.148, 2006).

A questão da paternidade relacionada a Sílvia é mais forte e constante no filme. Ao perder sua mãe, a personagem se viu prisioneira de uma relação marcada por ausência, indiferença e imoralidade com seu próprio progenitor. O mau-caratismo de Antunes, além de compor a identidade e história da personagem, tem a função narrativa de ser o grande acelerador do plano dos jovens namorados para cometer os crimes e viajar para o Rio de Janeiro. Retirar a jovem dessa ambiente hostil com o pai, passa a ser o maior estímulo para André realizar suas empreitadas criminosas e fugir com a moça.

Tanto no caso da jovem como no de André, a questão paterna se atrela a uma condição determinante para seus contextos, e engessa à primeira vista, quaisquer possibilidades de transformação e mudança. Essa influência dos progenitores, seja pela ausência – André, seja pela “escrotagem” (adjetivo usado por Sílvia para descrever o pai), é tão maléfica e danosa aos dois que se faz necessária a emancipação, por qualquer via, para que eles consigam realizar seus sonhos.

O fato de ter uma experiência negativa com Antunes não retira de Sílvia o desejo de ter uma relação contributiva e carinhosa com a paternidade. Nessa busca, idealiza em Paulo (Paulo José), ex-namorado da mãe, a figura paterna ideal, insinuando inclusive, a possibilidade dele ser mesmo seu pai biológico. “Minha mãe era louca por um outro cara. Um lindo, ela tinha uma foto dele. Ele era artista, se mudou pro Rio. Minha mãe achava que eu era dele. Eu também acho. Mas ele foi embora... Ela tava noiva do Antunes... Acabou casando” (FURTADO, 2003).

Como estamos tratando, *O homem que copiava* (2003) articula sua linguagem cinematográfica pela intertextualidade, considerando cada fragmento textual “como atração e rejeição, resgate e repelência de outros textos” (BARROS; FIORIN, 1999, p. 50). Assim,

para arranjar a relação da personagem com a paternidade, o longa traz a referência direta à novela literária *Carta ao pai*¹⁰, do escritor tcheco Franz Kafka, publicada em 1953, na última sequência do longa, quando Sílvia, personagem focalizadora naquele momento, narra em voz *over* uma carta enviada para Paulo, que mora no Rio de Janeiro.

SÍLVIA (VS): P.S. Têm uns detalhes que eu não posso ou não quero contar, não importa. Numa carta tudo acontece rápido, parece que as coisas se encaixam. A vida é mais complicada que um quebra-cabeças. Mas acho que eu consegui, escrevendo esta carta, contar quase a verdade. E só isso já me deixa mais tranquila. Agora parece mais fácil entender a vida (FURTADO, 2003).

É claro que na realidade as coisas não se encaixam tão bem como as provas contidas na minha carta, pois a vida é mais que um jogo de paciência; mas com a correção que resulta dessa réplica — que não posso nem quero estender aos detalhes — alcançou-se a meu ver alguma coisa tão próxima da verdade que pode nos tranquilizar um pouco e tornar a vida e a morte mais leves para ambos (KAFKA, 2002, s/n).

Apesar da relação óbvia nos últimos trechos das duas obras, quase que em forma de citação, percebemos no texto completo de Kafka várias relações semânticas com a carta escrita por Sílvia, ampliando a contribuição da ferramenta intertextual no longa-metragem.

Kafka, autobiograficamente, escreve uma carta que nunca foi postada para seu pai, Herman Kafka, um judeu tcheco. O texto, de extrema profundidade sentimental, é quase como uma autoterapia, e desenvolve uma narrativa de desabafo sobre os danos causados em sua vida pelas ações e posturas do seu pai durante sua infância, juventude e até mesmo em sua vida adulta. Sílvia escreve para Paulo, um ex-namorado da mãe, com o qual nunca teve contato anterior. Fala da sua vontade de sair de Porto Alegre e conhecer o Rio de Janeiro. Sem muita explicação, por se tratar de um desconhecido, cita a natureza incestuosa de Antunes, mas de maneira rápida, sem se deter muito no assunto. Se concentra mais detalhadamente em todas as etapas que cumprira para chegar à Cidade Maravilhosa, lugar onde sugere o encontro entre os dois.

Em *Carta ao pai*, é pelo excesso de presença, pela postura intimidante e totalitária do pai que muitos dos traumas do narrador floresceram. “Você assumia para mim o que há

¹⁰ Nos créditos do filme a referência do texto de Kafka é colocada como tradução livre.

enigmático em todos os tiranos, cujo direito está fundado, não no pensamento, mas na própria pessoa. Pelo menos assim me parecia” (KAFKA, 2002, s/n). Para a jovem gaúcha, diferentemente, a relação com o pai provinha de um lugar de distanciamento, ausência e separação. Seja por Antunes que pouco se importava com ela, seja pela distância geográfica e física de Paulo.

Nos dois os excertos a fuga surge como única alternativa para alforriar-se da relação com o pai. “O resultado exterior imediato de toda essa educação foi que fugi de tudo o que, mesmo à distância, lembrasse você” (KAFKA, 2002, s/n). Para Sílvia a saída do apartamento que vivia com Antunes estava também associada a uma forma de recomeço, ao cumprimento de um sonho e uma busca por felicidade. “Tudo o que eu queria era que o André tivesse dinheiro para me tirar daqui e me levar para o Rio” (FURTADO, 2003).

A ausência de detalhes, em ambas as cartas, assumida pelos próprios autores, destaca não só a uma possível retirada de culpa, de reconhecimento de erros próprios, a fim de suavizar o impacto da narração - caso de Sílvia; como também se relaciona, sobretudo no caso de Kafka, à complexidade que existe na relação pai e filho, e todos os sentimentos e marcas afetivas geradas a partir desse vínculo.

No caso de *O homem copiava* (2003), Sílvia “seleciona o mais inocente, deslizando sobre gestos decisivos”, escondendo as tramoias realizadas em conchavo com André. Vende uma versão suportável dos fatos (XAVIER, 2006, p.148), endossando sempre na sutileza a proposta fílmica de observação e incorporação da perspectiva focal das personagens. Essa maneira de agir, por assim dizer, e como tratamos anteriormente, é oferecida ao espectador de forma complacente e até certo ponto empática, a partir de estratégias de aproximação e condução pela voz *over*, e pela construção dos planos a partir da bricolagem.

Portanto, no que diz respeito à construção narrativa, as cartas dialogam como uma jornada com as mesmas etapas, e aparentemente com os mesmos objetivos. Primeiro a delação de chagas pessoais provenientes de uma paternidade perturbada, seguida pela necessidade de fuga para libertação desse efeito de clausura e imobilidade causado pela relação pai e filho(a), e por fim, o desabafo como forma de autoterapia e busca por algum tipo de tranquilidade existencial e resolutividade pessoal.

Apesar de todos essas relações entre os dois textos, a nosso ver, é na utilização da

possibilidade de mudança focal onde a inserção do trecho de Kafka contribui mais efetivamente para a economia narrativa do filme. Em *Carta ao pai*, o narrador, já no final do texto, narra de outra perspectiva focal, e escreve como possivelmente o progenitor iria responder e justificar todas aquelas acusações e revelações feitas por ele. É um segundo olhar, ainda que interno, para um mesmo fato. Um reajuste de lente para observar os acontecimentos do outro lado, de quem está diretamente envolvido. Para Kafka, realizar isso sozinho possibilita o acesso a uma resposta que ele nunca tivera, mas que simula uma “conversa” que, como ele mesmo diz no final, trata de alguma coisa “próxima da verdade que pode nos tranquilizar um pouco e tornar a vida e a morte mais leves para ambos” (KAFKA, 2002, s/n).

Em *O homem que copiava* (2003), a narração da carta em voz *over* por Sílvia inicia imediatamente o fim de todo o regime focalizado por André até então na obra fílmica. É da mesma forma revelador. E também se situa ao final da obra, apresentando o olhar complementar aos fatos descritos de forma tão íntima pelo protagonista até aquele momento. Porém, diferente da narrativa de Kafka, é feito por uma outra personagem de fato existente no ambiente diegético.

Ao trazer a referência da novela do escritor tcheco, o longa, como já discutimos, legitima sua proposta fílmica pelo viés dialógico na medida em que considera os textos como “tecidos de fórmulas anônimas inscritas na linguagem, variações dessas fórmulas, citações conscientes e inconscientes, combinações e inversões de outros textos” (STAM, 2013, p. 226).

Portanto, com a contribuição intertextual do texto de Kafka, a obra de Jorge Furtado articula a relação da personagem com a paternidade, ao mesmo tempo que usa o artifício narrativo da mudança da perspectiva focal para promover o complemento da experiência fílmica e da produção de sentido proposta pelo texto cinematográfico.

4.3 Outras análises

4.3.1 Dinheiro é só um pedaço de papel

O filme, mantendo a contraposição como artifício narrativo, constrói o retrato de uma sociedade de consumo geradora de desigualdades e impossibilidades, estabelecendo o caráter

emblemático e ao mesmo tempo defectível do dinheiro como representação dessa engrenagem. Apresenta o aspecto financeiro não como fim, objetivo, mas como o meio, o rejunte que conecta as partes importantes. Como o acesso para realização das vontades individuais. Em sentido contrário, a obra também evidencia o caráter falível do dinheiro como matéria física, objeto sem importância utilitária. Afinal, como sentencia fatidicamente André: “dinheiro na verdade é só um pedaço de papel” (FURTADO, 2003).

Na oposição desses sentidos, o longa articula a função do dinheiro dentro de uma sociedade consumista, como o promotor de bem estar, responsável pela ascensão e aceitação social; mas sempre ponderando sua composição precária e defectível como imagem-símbolo. Para construir essa ambientação conflitante, *O homem que copiava* (2003) edifica a partir da utilização da condução narrativa em voz *over*, da montagem em estratégia de bricolagem, e uma detalhista direção de arte, uma atmosfera opressora e insuportável causada por uma sociedade desigual, regida pela lógica danosa do consumo, e suas consequências sociais implacáveis na vida das personagens, como os subempregos e a baixa renda.

Como falamos anteriormente, logo em sua apresentação, o protagonista descreve o uso de cada real de seu pequeno salário, escrachando os limites das impossibilidades que são impostas para quem se encontra naquela situação. Quando explica sua rotina na papelaria, André descreve toda dinâmica do seu trabalho e a relação entre ele, como empregado, o patrão (Gomide) e a família do patrão.

ANDRÉ (VS): Quase sempre tu só tem de apertar estes dois botões, start, stop, start, stop, start, stop. É melhor parar, o Bolha acaba me vendo pelo espelho bolha dele. Ele diz que o espelho é para a segurança da loja. O Bolha pensa que eu sou otário. Considerando o que ele me paga, ele não deixa de ter uma certa razão. O nome do bolha é seu Gomide. (FURTADO, 2003)

ANDRÉ (VS): A dona bolha se chama Maria. Só aparece aqui na loja para ver revista e pegar dinheiro. O nome do bolhinha é Rodrigo. Ou Diogo. Eles chamam o bolhinha de Guigo, acho que é Rodrigo. Ele fica abrindo o armário do papel, por causa da luz (FURTADO, 2003).

A descrição aponta relação de poder entre empregado e empregador, como uma estrutura de contraste gerada pelas prerrogativas de uma sociedade capitalista. A lógica de desconfiança e vigilância do patrão com André, o mísero salário pago ao jovem, e a falta de

proximidade entre os familiares de Gomide com o protagonista, evidenciam a desigualdade social entre as personagens e destaca o processo de exclusão da personagem focalizadora pela sua condição de classe e, por consequência, financeira.

O reforço do dinheiro como imagem de representação de um sistema materialista, e como vetor condicionante da posição social dos indivíduos está presente na fala de todos os personagens, muito além apenas dos lamentos de André, que o espectador acompanha de maneira aproximada pela condução em voz *over*. Marinês fala da pobreza como um problema existencial (destino ou burrice), Sílvia confessa que “tudo o que eu queria era que o André tivesse dinheiro para me tirar daqui e me levar para o Rio”, Feitosa recorre a sugestão do crime como atalho para conseguir dinheiro, e Cardoso faz chacota da condição paupérrima do protagonista – “Mas tu é muito pobre, hein, vou te dizer, cara, Nossa Senhora”.

Ao longo do filme, a imagem do dinheiro como questão central e determinante para condição de vida e o destino das personagens é reiterada a todo tempo. Mas essa relação é simbólica, o longa propõe uma visão do dinheiro como símbolo de uma sociedade desigual, e desumanamente injusta, imersa na lógica do consumo como fábrica de plenitude e realizações. Portanto, como diz Ismail Xavier, o dinheiro se situa como um “ícone religioso, ou seja, uma imagem – fetiche” (2006, p.149), que as personagens buscam como alternativa de sobrevivência e libertação da condição oprimida em que vivem.

Nessa perspectiva, as restrições financeiras não só impedem o protagonista de ter acesso aos bens de consumo que deseja (como binóculo, livros e materiais para as ilustração), mas também limitam sua interação social, isto é, “a lógica do dinheiro como norma das relações” (XAVIER, 2006). Tal condição é tão incorporada pela personagem focalizadora, que ela atribui de maneira radical o sucesso de suas investidas amorosas à sua condição financeira. Os dois exemplos no filme são taxativos. Primeiro “a guria” que não se interessa por operador de fotocopiadoras – relação entre subemprego e pouco sucesso financeiro, e depois, mais importante para o desenvolvimento narrativo, a relação com Sílvia, sua musa: “Agora eu ia ter que conseguir trinta e oito reais e comprar o chambre, ou então esquecer para sempre que a Sílvia existe” (FURTADO, 2003).

O filme aos poucos vai compondo um dar-a-ver sobre a prática do consumo como regra para determinar o lugar social dos indivíduos, atrelado a lógica condicional entre desejo

e realização pelo aspecto financeiro. Esse cenário é endossado pelo longa através da exemplificação de hábitos consumistas, e supervalorização de bens supérfluos. Enquanto folheia revistas de pessoas famosas e suas mansões, Marinês, informa que um vestido usado pela Marilyn Moore foi vendido “por um milhão, duzentos e sessenta e sete mil dólares”, colocando em contraste absurdo o valor da peça usada pela atriz americana com a realidade e necessidade financeira de André.

A composição dialógica intertextual, pela bricolagem e hipertextualidade contribui nesse sentido. Em uma das sequências do longa, enquanto tira cópia de um livro do artista gráfico Keith Haring¹¹, o protagonista dispara: “Uma vez eu li que um cara que desenhava uns bonecos na parede ficou muito rico”. O trecho é falado enquanto André caminha para descobrir onde Sílvia trabalha. Em um plano médio, vemos as lojas ao fundo que destacam quadros e camisas estampadas com os mesmos desenhos do artista americano retratado no livro xerocado por André. Em seguida, no mesmo percurso, através de um plano e contra plano, o filme enquadra a personagem olhando para uma vitrine que, por sua composição de cenário, contém indícios narrativos relacionados à maneira como o protagonista viabilizará seu plano de ganhar muito dinheiro rapidamente.

Figura 23 - Fotocópias tiradas por André sobre a estética de Keith Haring.



¹¹ [Artista gráfico e ativista estadunidense](#). Seu trabalho reflete a cultura [nova-iorquina](#) dos [anos 1980](#). Fonte: Wikipédia.

Figura 24 - André passando na frente da loja das camisas estampadas com a estética de Keith Haring



Figura 25 – Plano geral da loja que André passou com imagens que ele viu nas fotocópias



Figura 26– Plano fechado de André olhando para vitrine da loja de brinquedos



Figura 27 – Contra plano com a composição cênica da vitrine



O último enquadramento da sequência (figura 27) revela uma composição cênica como antecipação narrativa, um *flashforward*. Em seu livro *Imagens Amadas* (1995), João Batista de Brito, ao tratar sobre o tempo no cinema, associa esse tipo de representação ao termo narratológico da *prolepse*, isto é, um fato estilístico que “nos informa sobre o futuro enredo do filme, num momento que ainda não temos condição semiótica de conhecer o seu desenvolvimento ou desenlace” (BRITO, 1995, p. 189).

Esse plano final da vitrine da loja de brinquedos ressalta o aspecto juvenil e lúdico que o filme associa à personagem focalizadora, e dá indícios narrativos sobre o assalto que as personagens vão realizar como forma de enriquecer rapidamente. O binóculo revela sua prática de *voyeur* como hábito fundamental para efetivação de seu plano criminoso. A arma de brinquedo faz referência à arma de fogo que André comprou a Feitosa para realizar o crime no Banco que, não por coincidência, tem o mesmo nome do jogo de tabuleiro focado na imagem: Banco Imobiliário. A sequência de cenas nesse trecho do filme é finalizada pela narração simultânea do personagem: “O negócio é ficar rico logo, o mais rápido possível, e se mandar. O problema é: como?” (FURTADO, 2003). A composição cênica do último plano sugere a resposta à personagem, e oferece sutilmente ao espectador os indicativos de leitura sobre a ação que virá mais à frente. Para João Batista, essa é a maneira mais bem elaborada de realizar o uso do *flashforward* imagético, pois esse é “muito mais efetivo quando não traz a marca de enunciação de um modo tão explícito” (BRITO, 1995, p. 189).

Nessa primeira sequência, uma outra antecipação é inserida durante a caminhada de André, e que é tão sutil “que sua ocorrência pode escapar ao espectador desatento” (BRITO,

1995, p.187). A mesma loja de camisas que André passa na frente (figura 25) durante seu percurso para conhecer Sílvia, também vende quadros, e um deles é o auto – retrato de Van Gogh. Já perto do fim do longa, a mesma imagem do pintor holandês é enquadrada estrategicamente, por um plano em *travelling*, dentro de uma livraria, quando André, depois de ganhar o prêmio da loteria, gasta seu dinheiro com livros, itens de papelaria e um binóculo novo. A alusão ao mundo da arte, dentro de uma livraria, denota a escolha da personagem em utilizar sua pequena fortuna para fortalecer e complementar seu imaginário fragmentado pela função de operador de fotocopiadora.

O dinheiro para André serve como acesso a informação que faltava, que lhe foi privada, e que se apresenta também como uma forma de libertação da ignorância; diferente de seus amigos (Marinês e Cardos) que se entregam sorridentes “à máquina do consumo” (XAVIER. 2006, p. 149), gastando suas fortunas com caricaturas da prática consumista como o “carrão conversível importado” e uma diária na suíte presidencial de um hotel de luxo.

Figura 28 – Travelling do plano que mostra enquadra Van Gogh quando André gasta seu dinheiro em uma livraria



O filme estabelece um panorama onde o dinheiro (e a falta dele) se configura como instrumento de dominação social, símbolo de uma lógica de poder, e que, por consequência, assume uma função de equivalente universal das relações pessoais e da realização dos desejos individuais. “Imagina um monte de dinheiro. Imagina um monte de coisas que dá para comprar com esse dinheiro. Imagina como as pessoas vão te tratar depois que comprar esse monte de coisa” (FURTADO, 2003).

O devaneio de André é representado esteticamente em dois planos da obra, que se

conectam pela relação entre sonho e realidade. O primeiro compõe o universo fragmentado da personagem, recheado de colagens que o filme revela logo no início da história, e o segundo é realização, a sublimação dessa “imaginação”, quando o golpe ao banco é bem sucedido, já no final do longa.

Figuras 29 e 30 – A imaginação de ter muito dinheiro que se realizou



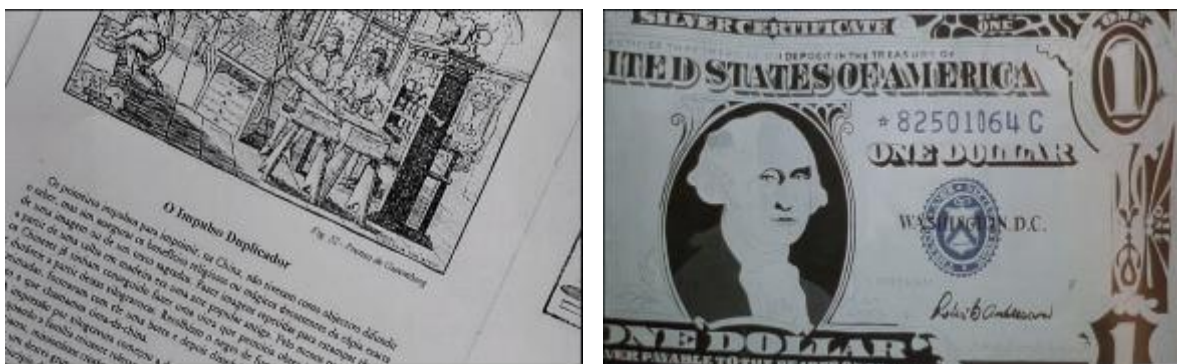
Como categoria estética central na proposta fílmica de *O homem que copiava* (2003), a bricolagem, a partir da perspectiva intertextual apresentada anteriormente, também contribui na posição da narrativa perante o dinheiro como ícone de um corpo social regido pelo consumo, que atua centralmente na criação de desigualdades, contrastes e imobilidades. No sentido contrário, o uso dessa estratégia estética também ampara e incorpora o olhar focalizador na construção do dinheiro em sua pequenez como matéria falível.

Mais uma vez se balizando por seu imaginário informativo entrecortado pela operação de fotocópia, André fala da origem do dinheiro, dizendo “foi feito na China, no século onze” e que “O imperador convenceu todo mundo que um pedaço de papel valia um quilo de arroz. Quem não acreditasse ele mandava matar” (FURTADO, 2003). A referência da informação é apresentada de forma intertextual, em caráter de citação, ao trecho do livro *Os descobridores: de como o homem procurou conhecer-se a si mesmo e ao mundo* de Daniel J. Boorstin, que no longa é apresentando com um título falso de “Impulso Duplicador”.

A explicação da origem do dinheiro como papel, a partir da montagem em colagens, traça um paralelo com outras questões do filme, presentes no imaginário fértil, mas fragmentado da personagem focalizadora. A montagem dos planos fílmicos a partir da lógica da bricolagem traz em planos fechados a citação direta do texto de Daniel J. Boorstin, seguida

pela imagem de um dólar americano; e depois, em alusão ao imperador chinês que criou a primeira nota dinheiro, traz a fotocópia do retrato do líder comunista chinês Mao Tse Tung através da estética pop de Andy Warhol. O último plano da sequência é a reunião de todos os fragmentos desse imaginário diverso. Na sua bancada de desenhos, André insere o rosto do ditador chinês em uma nota de dinheiro com o layout do dólar americano.

Figuras 31 e 32 – Sequência em bricolagem para explicação da origem do dinheiro de papel



Figuras 33 e 34 – Utilização da estética de Andy Warhol e o desenho de André como reunião de todas as informações presentes no seu imaginário sobre o surgimento do dinheiro.



Nessa sequência, a bricolagem possibilita o filme representar as associações e explicações que a personagem focalizadora realiza em torno da temática dinheiro e da sua função simbólica na sociedade de consumo; com seu repertório cultural restrito, em um jogo onde “a regra é a de arranjar-se sempre como os meios limites, isto é, um conjunto, continuamente restrito, de utensílios, e de materiais heteróclitos (LÉVI-STRAUSS, 1976, p. 38).

O longo amplia para a tessitura fílmica as conexões semânticas imaginativas de André, fortalecendo a focalização interna pelo protagonista, através da representação de uma

estética *bricoleur* que por caminhos artesanais “confecciona um objeto material que é, ao mesmo tempo, um objeto de conhecimento” (LÉVI-STRAUSS, 1976, p. 43).

Todos esses recursos técnico-narrativos citados anteriormente, em contrapeso a desigualdade e imobilidade associada à falta do dinheiro, também constroem sua natureza frágil e defectível – apenas um papel. Um dos momentos que introduz essa questão no filme é a primeira sequência, quando André queima várias notas de cinquenta reais em um terreno baldio, depois de não ter dinheiro suficiente para fazer as compras no supermercado. O trecho é um *flashforward* antes dos créditos iniciais, destacando a relação paradoxal entre o dinheiro como emblema da sociedade de consumo e, ao mesmo tempo, sua fragilidade física e natureza falível.

Nesse sentido, ao problematizar essa condição, o longa aponta o dinheiro pela sua defectividade como ferramenta e símbolo, que, como o próprio André ressalta em uma de suas falas pouco antes de assaltar o banco, “é só um pedaço de papel que todo mundo acredita que vale alguma coisa. Se ninguém acredita, não serve pra nada” (FURTADO, 2003).

Com a recorrência da temática nas falas dos personagens, o suporte de uma direção de arte preocupada em inserir dados narrativos relacionados ao sistema consumista e suas prerrogativas, e sobretudo, com o uso da bricolagem para amparar e construir a perspectiva focal relacionada a questão do dinheiro – força e fraqueza, o filme articula essa atmosfera social paradoxal que, limita a condição dos personagens na realização de seus desejos, mas ao mesmo tempo indica caminhos de libertação através das transgressões.

4.3.2 A alegria do pecado às vezes toma conta de mim / E é tão bom não ser divina¹²

O longa-metragem de Jorge Furtado trabalha com a inserção de elementos narrativos relacionados à temática sobrenatural/divino, articulando questões como a sorte e o destino nas trajetórias das personagens na obra. Esses elementos são trazidos no filme tanto pela composição cênica, como pela própria bricolagem com a utilização de outras linguagens, e também por artifícios de condução narrativa a partir da escolha dos planos cinematográficos.

À primeira vista, a inserção dos elementos relacionados à temática do divino não

¹² Trecho da canção “Carne e Osso”, dos compositores Paulinho Moska e Zélia Duncan.

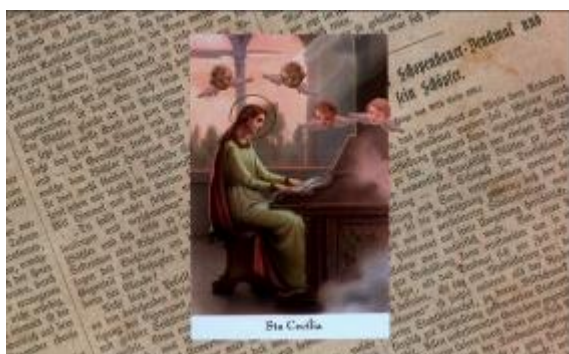
parecem ter uma força importante dentro da narrativa cinematográfica; mas a presença constante desses símbolos em momentos cruciais para o desenvolvimento da narrativa, acaba por compor a nível de interpretação, um subtexto fundamental para leitura da obra. Na maioria dos casos, quando aparecem na narrativa, esses elementos são associados a amuletos, articulando a ideia de sorte e benção para garantir o sucesso das empreitadas das personagens, mesmo quando estas destoam das indicações morais associadas a estes mesmos símbolos nos seus ambientes tradicionais.

Na perspectiva cênica, é no bairro de São Geraldo que André e Sílvia residem. Local onde muitos fatos narrativos importantes acontecem, como o assalto ao banco, o beijo entre os jovens, e a cena da corrida exasperada do protagonista depois que descobre a natureza incestuosa do pai da moça, através do seu binóculo. Já o nome de Santa Clara aparece discretamente escrito no barco que compõe o primeiro plano da sequência de ação que desencadeará no assassinato de Feitosa, orquestrado maquiavelicamente por André.

No âmbito da bricolagem, quando descreve minuciosamente em voz *over* os vários aspectos da sua vida, André destaca, em regime de hipertexto, a história sobre a morte de Santa Cecília, que nomeia o prédio de sua amada. A montagem atua nessa construção através de uma colagem da estética de revista ou enciclopédia, mostrando a imagem da santa e a maneira como ela morreu. Mais adiante, essa mesma imagem será associada a uma sugestão de assassinato de Antunes, pai de Sílvia.

A obra de Furtado não teme em posicionar a imagem das santas, ou suas referências, em momentos eticamente questionáveis do filme como os assassinatos de Feitosa e Antunes.

Figuras 35 e 36 – Referência de Santa Cecília e Santa Clara no filme



Figuras 37 e 38 – Santa Cecília associada a ideia de assassinato de Antunes



A figura de um anjo também cumpre uma função importante no desenrolar narrativo. Desesperado para conseguir trinta e oito reais e comprar o chambre na loja de Sílvia, André procura Cardoso no intuito de conseguir o dinheiro emprestado. Acaba saindo da loja de antiguidades do amigo com a figura de um anjo da guarda (que ninguém sabe se é o anjo Gabriel, um arcanjo ou São Miguel). Na volta para o trabalho, desiludido por não ter conseguido o dinheiro, apela para a imagem protetora para conseguir os trinta e oito reais. Chegando na papelaria, encontra uma nova máquina de fotocópias colorida, onde vai imprimir as primeiras notas falsas de cinquenta reais, dando início às empreitadas criminosas.

O protagonista ainda usa a figura angelical como distração duas vezes. Na primeira, amolece o coração do patrão Gomide, posando de bom filho, dizendo que comprou o anjo para dar de presente para a mãe. Sensibilizado, o patrão deixa notas cinquenta reais verdadeiras para que o funcionário pague uma conta no dia seguinte, e ainda permite que o jovem fique sozinho na loja até tarde para aprender a mexer melhor na máquina. É a brecha que o protagonista precisa. André tem as notas originais e o tempo necessário para fazer suas primeiras falsificações, e enfim comprar o chambre na loja de Sílvia.

Na segunda vez, o protagonista precisa distrair a operadora da lotérica no momento de trocar o dinheiro falso. Pergunta se ela entende de anjo, pois não sabe bem a categoria da imagem. A investida funciona. Novamente a figura religiosa cumpre sua função protetora, e resguarda a personagem do pior. Agradecido e feliz, o protagonista sai da lotérica rezando, em voz *over*, a oração do santo anjo.

Figuras 39 e 40 – A imagem religiosa ajudando André nas suas empreitadas



A imagem dos gondoleiros também se enquadra na perspectiva de inserção de elementos divinos na narrativa. André informa a presença da imagem, logo no início do filme, em voz over: “Da janela do meu quarto eu vejo um clube, o Gondoleiros. No teto do prédio tem uma gôndola. Eu não sei se em Porto Alegre já teve alguma gôndola” (FURTADO, 2003). Historicamente, os gondoleiros são conhecidos como os condutores da gôndolas na cidade de Veneza. Já na mitologia grega, se associam à figura do *Caronte*, nome dado ao barqueiro que recebe uma moeda de ouro para carregar a alma dos mortos ao mundo dos deus Hades.

No *Dicionário de símbolos* (1998), Jean Chevalier e Alain Gheerbrant falam da imagem do barco(a) como “símbolo de viagem, de uma travessia realizada seja pelos vivos, seja pelos mortos(...)meio de passagem para outro-mundo” (p. 121). Mais precisamente dentro da perspectiva do cristianismo assume um caráter de segurança, onde “os crentes ocupam seus lugares a fim de vencer as ciladas deste mundo” (p.122). Os conceitos da simbologia dialogam e reforçam a trajetória de André como personagem focalizador dentro da trama, na sua jornada pela mudança de vida, buscando transformar sua realidade social, e selando um novo destino para seus dias.

Em *O homem que copiava* (2003), a imagem dos gondoleiros também assumem a metáfora audiovisual de alguma entidade divina superior que acompanha as ações de André em momentos importantes da trama, reforçando a presença de símbolos associados ao sobrenatural pela perspectiva da observação, proteção e sorte para as personagens. Essa associação dos barqueiros é construída no texto fílmico sobretudo a partir da angulação dos planos em *plongée*, denotando um certo efeito de julgamento, inferiorização e observação

superior. A sequência de planos logo após a primeira leva de falsificações do protagonista descreve bem essa relação de vigilância dos gondoleiros. Com o jogo de plano e contra plano, abertos e médios, e com um plano em câmera subjetiva na posição de visão da gôndola, o longa constrói essa interação de supervisão da imagem-símbolo com André.

Figuras 41 a 44 – Sequência de plano / contra plano depois que André realiza seu primeiro crime



A imagem dos gondoleiros nessa metáfora de uma visão superior, que observa e acompanha a vida das personagens, também pode ser percebida em outros momentos importantes da história: na corrida depois do assalto ao banco, no encontro com Sílvia depois do jantar com Antunes, e na apresentação de André também observador do mundo, da realidade do seu quarto, com seu binóculo.

Figuras 45 e 46 – Vista dos Gondoleiros da casa de André



Figuras 47 e 48 – Gondoleiros presentes no momento do assalto, e no encontro do casal.



Essa articulação de uma entidade divina, superior, que observa mas ao mesmo tempo vela e intercede pelo sucesso das personagens é validade na última sequência do filme, a partir do viés da paternidade, do pai que cuida dos filhos e os protege. O morro do Corcovado é escolhido como locação final para o encerramento do longa, onde, aos pés do Cristo Redentor (figura paterna para o cristianismo), as personagens brindam e completam sua trajetória de liberdade e realização dos desejos, mesmo que tenham utilizado atalhos criminosos para chegar até ali.

No texto *O existencialismo é um humanismo*, o filósofo francês Jean Paul Sartre trata da questão existencial do indivíduo a partir do olhar da liberdade, isto é, da capacidade de cada pessoa de traçar seu destino, afirmando que “o homem nada mais é do que aquilo que ele faz a si mesmo” (SARTRE, 1988, p.6). Livrando de julgamento as escolhas criminosas para alcançar certos objetivos (sejam legítimos ou não), o filme de Furtado marcha nessa linha, colocando André e seus amigos neste percurso de traçar o próprio código de moral, na medida em que homem é “obrigado a inventar sozinho sua lei” (SARTRE, 1988, p. 9 e 18).

A obra audiovisual, então, assume uma postura de observação, apostando num dar-a-ver ao espectador certo estados de coisa social, esteticamente representados.

Para Sartre, a ideia da construção de uma moral individual apenas se corrobora pela busca por um ato de liberdade. “Se alguma vez o homem reconhecer que está estabelecendo valores, em seu desamparo, ele não poderá mais desejar outra coisa a não ser a liberdade como fundamento de todos os valores”, pois “a única coisa que importa é saber se a invenção que se faz, se faz em nome da liberdade” (SARTRE, 1988, p. 19 e 20).

André e seus amigos traçam esse caminho de construção de um moral contextualizada pela situação em que vivem, considerando as maneiras de sobreviver aos infortúnios da vida (questões familiares), e a uma sociedade desigual e opressora.

Nessa perspectiva, a construção de André como personagem focalizadora inserida em uma sociedade de consumo opressora e suas escolhas criminosas para inverter o jogo de dominação, se assemelha, narrativamente, com a figura do pícaro, categoria de personagem fundante dos chamados romances picarescos, iniciados na Espanha durante a primeira metade do século XVII.

Assim sendo, os romances picarescos terão sempre um forte sentido de sátira social. No caso dos romances picarescos espanhóis clássicos, a sátira aponta os mecanismos de ascensão social válidos numa sociedade que rejeitava por princípio os valores básicos da burguesia e na qual o parecer prevalecia nitidamente sobre o ser (GONZÁLEZ, 1992, pg.18).

No texto *Dialética da malandragem* (1970), Antonio Candido traça o perfil do pícaro como figura que se utiliza de investidas ilegais para realizar seus planos. Em sua essência está “o choque áspero com a realidade, que leva à mentira, à dissimulação, ao roubo, e constitui a maior desculpa das ‘picardias’” (p.69). No entanto essa sua aproximação com o mundo do crime é ressalvada e justificada pelo ambiente social desigual e desprivilegiado em que vive. “Na origem, o pícaro é ingênuo; a brutalidade da vida é que aos poucos vai tornando esperto e sem escrúpulos, quase como defesa (...)atributo por força das circunstâncias” (CANDIDO, 1970, p.69).

Como assemelhado ao pícaro, André adere às possibilidades de transgressão como saída de uma atmosfera desigual e discriminatória, criando seu próprio código moral a partir

das interferências sociais e históricas que lhe cercam. “Com efeito, não se nasce pícaro, torna-se um, sendo os fatos da vida extremamente importantes para que o pícaro possa aprender com tais experiências” (CAMPATO JUNIOR, s/d).

O uso da focalização interna por André, como escolha de regime do fluxo de informação no filme de maneira intensamente aproximada ao espectador pela voz *over*, também encontra ressonância nas características narrativas da construção picaresca.

O próprio pícaro narra as suas aventuras, o que fecha a visão da realidade em torno do seu ângulo restrito; e esta voz na primeira pessoa é um dos encantos para o leitor, transmitindo uma falsa candura que o autor cria habilmente e já é um recurso psicológico de caracterização (CANDIDO, 1970, p. 68).

No apanhar de tudo, o código moral construído por André como indivíduo a partir da lógica sartriana, o uso da focalização interna, e as prerrogativas sociais do perfil picaresco da personagem, acabam compondo no filme uma proposta de observação solidária aos caminhos escolhidos pelo protagonista e seus amigos. Nessa perspectiva os elementos narrativos associados à temática do divino que estão inseridos no longa, se associam a essas escolhas, sem trazer consigo o julgamento e as práticas morais aos quais normalmente estão associados. Pelo contrário, remetem a uma função de intercessão, cuidado e zelo sobre-humana para com eles, velando por suas jornadas.

Com a presença dessas imagens-símbolos em momentos decisivos do desenrolar narrativo, *O homem copiava* (2003) dispõe-se a tecer um argumento sobre a função da sorte/bênção nas empreitadas das personagens, que não só incorpora como legitima a perspectiva focal benevolente edificada no longa de não julgar ou punir as personagens.

4.3.3 Houve uma vez dois verões e Meu tio matou um cara: aproximações estilísticas.

Na tentativa de propor uma sistematização de uma poética cinematográfica, o pesquisador americano David Bordwell desenvolveu um método de análise que centra suas atenções para a repetição de padrões estéticos narrativos dentro de um período histórico, criando um estilo – seja de um cineasta, de um movimento artístico, ou de um sistema de produção.

A proposta do estilo como poética do cinema estaria alicerçada em três aspectos: a temática, a construção narrativa em larga escala e a prática estilística (BORDWELL, 2008, p.17 apud CARREIRO, 2014, p.29). O primeiro aspecto, se auto explica, diz respeito aos assuntos e questões articulados pelo filme, a partir do desenvolvimento da trama e da construção dos personagens. São as leituras temáticas propostas em vários níveis como, por exemplo, questões sociais, éticas e políticas. O segundo trata da estruturação dos atos, a dinâmica do enredo, e construção dos arcos narrativos. Já a prática estilística observa os “padrões visuais e sonoros, um conjunto de ferramentas que inclui composição pictórica, enquadramento, iluminação, cores, cenários, figurinos, uso de ruídos, música, diálogos, silêncio e muitos outros” (CARREIRO, 2014, p.30). Assim, no que diz respeito à figura do cineasta, podemos considerar a proposição de um estilo através da recorrência de padrões técnico-narrativos “que pode abarcar todas as vertentes da poética” (CARREIRO, 2014, p. 32).

A partir dessa proposta teórica, percebemos nos longas-metragens *Houve um vez dois verões* (2002) e *Meu tio matou um cara* (2004), ambos também dirigidos e roteirizados por Jorge Furtado, a semelhança de escolhas estético-narrativas relacionadas ao filme objeto deste trabalho, sobretudo na utilização da bricolagem, sugerindo um padrão cinematográfico. A observação da repetição desses padrões se coloca como um indicativo do estilo do cineasta gaúcho, aos moldes da proposta de David Bordwell.

Obviamente a investigação para delinear o estilo de Jorge Furtado foge do escopo da pesquisa, sendo necessário um trabalho mais amplo voltado especificamente a essa questão. Entretanto, observar a recorrência desses padrões nos outros filmes citados, ainda que introdutoriamente, contribui para a leitura e interpretação do *O homem que copiava* (2003), quando colocado em análise paralela às outras obras para discutir sua construção fílmica.

Nesta seção, procuramos observar nos dois filmes as semelhanças estéticas e narrativas relacionadas às categorias trabalhadas nesta pesquisa, observadas em *O homem que copiava* (2003) como: a intertextualidade, a bricolagem, ponto de vista; e as escolhas temáticas que reincidem nas obras.

Porém, antes de observar as aproximações estilísticas, é preciso destacar alguns dados de contexto de produção dos longas. Os filmes foram realizados pela Casa de Cinema de

Porto Alegre numa sequência de três anos consecutivos – 2002, 2003 e 2004, e compartilham, além de Jorge Furtado no roteiro e direção, os mesmos profissionais em funções primordiais para construção da linguagem fílmica: direção de fotografia (Alex Sernambi), direção de arte (Fiapo Barth), montagem (Giba Assis Brasil), música¹³ (Léo Henkin), direção de produção (Marco Baioto), e produção executiva (Nora Goulart).

Houve uma vez dois verões (2002), é o primeiro longa-metragem de ficção de Jorge Furtado. O filme conta a história de Chico, jovem gaúcho que se apaixona perdidamente por Roza, garota que ele conheceu no fliperama durante suas férias de verão, e com quem tem sua primeira experiência sexual. Depois de sumir por um tempo, a jovem liga para dizer que está grávida do rapaz, e que precisa de mil reais para realizar o aborto. Ele apaixonado, e não querendo decepcionar sua amada, vende seus equipamentos de som para conseguir o dinheiro para o procedimento. O problema é que Roza desaparece, e só depois de um ano é que Chico descobre que ela não estava grávida e que tudo não passava de um golpe. Enfurecido, o protagonista sai em busca da moça sob o pretexto de reaver seu dinheiro e cobrar justificativas, mas na verdade não deixa de amá-la e queria vê-la novamente. Ao encontrar a golpista, e descobrindo que ela aplicava os truques para sustentar seu irmão mais novo, Chico novamente cai em seus encantos, e mesmo sabendo de todas as tramoias em que a jovem está envolvida, não desiste e os dois acabam casando, e tendo um filho.

Pelo aspecto dialógico das articulações intertextuais, o próprio nome do filme já traz referência a linguagem cinematográfica, precisamente ao longa americano *Houve uma vez um verão* (*Summer of '42*), de 1971, dirigido por Robert Mulligan, que, assim como o filme de Furtado, também trata de uma relação amorosa envolvendo um jovem e uma mulher mais velha, e os ritos de passagem para a vida adulta, através da iniciação sexual; durante as férias de verão, na ilha de Nantucket, nos Estados Unidos, em 1942.

Assim como em *O homem que copiava* (2003), a utilização da obra de Shakespeare também aparece em forma do processo intertextual de citação, isto é, respeitando a integralidade de sua composição textual. A referência é situada na estampa da camisa de Juca, amigo de Chico, logo no primeiro ato da obra, enquanto os dois caminham pela praia

¹³ Em *Meu tio matou um cara* (2004), a música ficou a cargo de Caetano Veloso e André Moraes. Informações extraídas da ficha técnica dos filmes. Disponível em: www.casadecinemadeportoalegre.com.br

atrás de Roza. A inserção é uma fala presente na peça *O mercador de Veneza* (1600), e dialoga como uma antecipação de toda a condição em que o protagonista, Chico, se encontrará no restante do filme, na sua jornada para estar com sua amada: “O amor é cego, e os amantes não veem as tolices que cometem”¹⁴.

A partir da proposta de composição fílmica pela estratégia da bricolagem, a obra utiliza da estética dos games para solidificar a condução narrativa pela voz *over*, ilustrando o universo juvenil da perspectiva focal do protagonista. As inserções da linguagem dos games aparecem nos créditos do filme, logo após um pequeno prólogo, e seguem durante toda a trama compondo o tecido fílmico.

Figuras 49 e 50– Citação de Shakespeare e créditos com a estética dos games



Figuras 51 e 52 – O mundo dos games presente no filme



Através da estratégia de bricolagem, Jorge Furtado utiliza a estética dos games para compor a linguagem cinematográfica, isto é, vai “recorrer a ferramentas heteróclitas e também usar as ferramentas ao contrário do seu uso normal” (AUMONT, 2012, p.156), construindo a proposta juvenil da obra fílmica, em relação à atividade (jogar) comum a faixa

¹⁴ Original: “Love is blind / and lovers cannot see / The pretty follies that themselves commit”

etária das personagens centrais do longa-metragem.

A escolha de incorporar as referências do universo dos jogos também solidifica a condução narrativa a partir da perspectiva focal do jovem Chico, pois reflete sua escolha de lazer preferida, ambientando o universo da juventude; e, ao mesmo tempo denota as tentativas de erro e acerto da personagem em sua trajetória dentro da trama fílmica.

Do ponto de vista espacial, a casa onde as personagens jogam (flíper) tem uma função significativa no filme. É o local onde Chico e Roza se conhecem, quando a moça finge que não sabe jogar, e o rapaz prontamente lhe ajuda; é também onde o protagonista descobre que ela sabia jogar muito bem e que tudo não passava de um golpe, pois o nome da moça estava nos recordes de um dos jogos; e finalmente é também no “flíper” que Chico reencontra Roza para cobrar seu dinheiro, um ano após cair em seu golpe.

Outro aspecto técnico-narrativo que reincide na obra de Jorge Furtado é a utilização intensa da voz *over* como instrumento de condução narrativa a partir da focalização interna. Isto é, a reiteração da perspectiva focal a partir do narrador personagem que “encontra-se quase que inteiramente limitado a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções” (FRIEDMAN, 2002, p.177).

CHICO (OFF): Esta é a maior praia do mundo. Trezentos e cinquenta e três quilômetros, tá no livro dos recordes. Talvez seja também a pior praia do mundo, principalmente em março. Em janeiro e fevereiro pode até ser divertido, mas em março é um saco. A gente tem que inventar coisas para fazer todo o tempo. Não é fácil (FURTADO, 2002).

A escolha por esse tipo de focalização restringe o regime de informação apresentada e oferece ao espectador apenas a perspectiva de Chico dos fatos da trama. Essa regulação informativa é corroborada e sustentada no longa pelo uso minucioso e intenso da voz *over*, muitas vezes em caráter de fluxo de consciência, e pelo tempo de tela da personagem focal nos planos fílmicos. *Houve uma vez dois verões* (2002) se apropria do “olhar” juvenil do protagonista sobre a história, e nesse movimento, condiciona, a partir dos recursos aqui citados, o espectador à observação pelo mesmo prisma. Desse ponto de “visão”, juvenil, apaixonado, complacente, e aventureiro, as tolices antecipadas na citação do texto de Shakespeare (figura 44) têm razão de ser, e são aceitas pela perspectiva espectral, assim como as motivações de Chico e toda sua trajetória no filme.

Sobre o aspecto temático, a realidade financeira também atua dentro da narrativa como causadora de desigualdade e de contextos de limitações. Mas dessa vez não se atribui necessariamente à personagem protagonista focalizadora, e sim a Roza que precisa aplicar seus golpes no verão para ter condições de criar seu irmão mais novo. O longa retoma a lógica de que as personagens oprimidas socialmente tem o direito de transgredir¹⁵. O olhar construído no texto fílmico é solidário com as escolhas criminais de Roza, considerando sua realidade social e familiar.

Da mesma forma que André em *O homem que copiava* (2003), a jovem em *Houve uma vez dois verões* (2002), se aproxima da construção picaresca como personagem, problematizando o uso da ilegalidade como alternativa de sobrevivência a um contexto social desfavorável e excludente. Pela condução narrativa em regime de focalização interna, as contravenções realizadas pela moça são aceitas sem julgamento moral por Chico, e logo pelo espectador – imerso na mesma perspectiva focal.

O filme, assim como em *O homem que copiava* (2003), aponta a desestruturação familiar como vetor importante para a situação de pobreza e exclusão de Roza, que precisa cuidar do seu irmão pequeno sozinho. A partir da estratégia de aproximação pela focalização, incorporando a perspectiva das personagens, a obra estabelece um fazer pensar para compreender a situação em que os jovens estão inseridos, e suas escolhas para transformar a realidade em que vivem.

O uso de elementos divinos/sobrenaturais como presença associada ao destino das personagens também incide sobre *Houve uma vez dois verões* (2002). Em uma das primeiras sequências do filme após os créditos, Chico inicia sua condução em voz *over*, falando do seu desempenho no jogo de patos, enquanto em bricolagem, o longa monta em plano e contra plano sua desenvoltura no jogo. Fala do seu melhor dia, em que atingiu seu recorde, e relaciona sua marca a um “estado de graça”, a uma “força cósmica”, como se alguma entidade divina estivesse intervindo naquele dia – “o anjo do flíper”, diferente do dia em que ele

¹⁵ Referência a fala do cineasta Jorge Furtado em entrevista concedida a revista “Época” em 2003: “Meus personagens são transgressores, sim, mas eu torço por eles e os absolvo. Algumas pessoas tem o direito moral de transgredir como reação à opressões.”

conhece Roza, logo após ter perdido uma partida.

A sequência é montada com a sucessão de planos e contra planos da atuação de Chico no jogo dos patos, seguida por um plano médio mostrando o reflexo de Roza na tela preta depois que o protagonista perde uma das partidas.

Figuras 53 a 58 – Sequência de planos do dia em que Chico conheceu Roza



Durante a sequência das cenas Chico relaciona sua má performance no jogo a “causalidade” de encontrar com Roza, desconsiderando a intervenção divina no âmbito afetivo. “No dia em que eu conheci a Roza o anjo da guarda do flíper não tava me dizendo nada sobre os patos. Sorte dos patos. E também sorte minha” (FURTADO, 2003).

O final do longa retoma a lógica do azar no jogo e sorte no amor, apontando a ausência

da figura divina (anjo) para o que de fato iria mudar a vida de Chico – perder no game mas conhecer sua amada.

É, desta vez era verdade. Eu errei nos patos e conheci a Roza. O laboratório vendeu pílulas de farinha e a Roza ficou grávida. A gente processou o laboratório e eles vão pagar uma mesada pra Jasmim até ela completar dezoito anos. Eu acho que até lá eu arrumo um emprego (FURTADO, 2003).

Com essas sutis intervenções, o longa dialoga com os outros filmes de Furtado, que trazem a presença de figuras relacionas à temática sobrenatural, do divino, associada às escolhas das personagens focalizadoras em eventos primordiais das narrativas. A partir dessas sugestões de relação, a ideia sorte e benção parecem se aproximar para complementar o olhar benevolente da perspectiva focal dos longas, assegurando às personagens a realização do “final feliz” no desfecho cinematográfico; seja garantindo um acerto na loteria com uma sequência de números risíveis (*O homem que copiava*), ou com a improvável ingestão de pílulas anticoncepcionais feitas de farinha (*Houve uma vez dois verões*).

Meu tio matou cara (2004) chegou aos cinemas um ano após *O homem que copiava* (2003), e, de início, estabelece uma relação entre os protagonistas dos dois filmes: a personagem focalizadora é mais uma vez um homem, jovem e negro. Mas diferente de André que vivia no limiar da pobreza, o filme conta a história de Duca, um adolescente de classe média que é o único negro de sua escola, além do porteiro.

Se apropriando novamente da escolha da voz *over* para condução narrativa, o longa articula duas histórias que correm em paralelo, mas que se contaminam. No âmbito juvenil, um triângulo amoroso se estabelece, sendo Duca aquele que sente as dores de não ser escolhido por Isa, em detrimento de Kid, seu melhor amigo. Já no ambiente familiar, o protagonista acompanha a investigação envolvendo seu tio Éder, que assume a culpa por ter matado um cara quando, na verdade, sua namorada é a culpada.

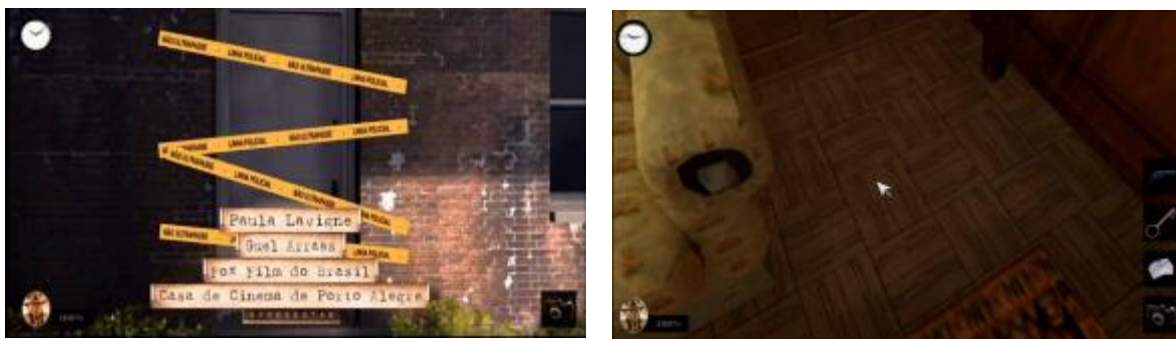
DUCA (V.S.): A minha mãe diz que o tio Eder nunca se apaixonou de verdade. Meu pai diz que ele se apaixonou de verdade uma vez por semana. Minha mãe acha que ele escolhe sempre as mulheres erradas pra se apaixonar. Meu pai acha que as mulheres erradas é que escolhem se

apaixonar pelo tio Eder. Eu acho que minha mãe e meu pai estão enganados. A gente não escolhe por quem se apaixonar. A gente se apaixona e pronto. Sem escolha. Se não fosse assim, numa cidade desse tamanho, eu nunca ia escolher me apaixonar exatamente pela minha melhor amiga. Fazer o quê? Foi um acidente (FURTADO, 2004).

Traçando um paralelo com as duas outras para perceber indicativos de um possível estilo de Jorge Furtado, *Meu tio matou cara* (2004) também busca na bricolagem, a partir da utilização da linguagem dos games, em parceria com o uso intenso e constante da voz *over*, um caminho para construir sua proposta fílmica.

Assim como em *Houve uma vez dois verões* (2002), os créditos do filme já são apresentados a partir da estética do videogame, apresentando um jogo de investigação em primeira pessoa, onde é necessário registrar as evidências a partir de fotografias, para solucionar um crime. O uso dessa estética é inserida na trama nos momentos de participação de Duca perante a situação do seu tio, denotando que o protagonista leva sua expertise dos games para resolver o problema “na vida real.”

Figuras 59 e 60 – Estética do game investigativo



Figuras 61 e 62 – A lógica dos games usada no filme



Como em *Houve uma vez dois verões* (2002), o filme se ampara nos planos compostos pela estética dos games para dialogar com os fatos que acontecem na trama, além de legitimar a condução narrativa a partir da perspectiva focal de Duca, através do imaginário juvenil. Tanto em *O homem que copiava* (2003) como em *Meu tio matou um cara* (2004), a narrativa se apropria de uma estética específica, isto é, os quadrinhos e os games, respectivamente, para promover o desenvolvimento da trama a partir de um andamento paralelo. Ou seja, as ações que ocorrem no universo diegético, articulando compõem o enredo dos filmes, são contaminadas pelas formas estéticas que compõem a imaginação das personagens focalizadoras, a partir do engendramento da bricolagem.

Pelo aspecto temático, apesar de não trazer a questão da desigualdade, ou da pobreza como vertente fundamental para o desenvolvimento e participação das personagens na história, o filme propõe um olhar sutil para os problemas sociais e da cidade, e mais uma vez articula uma reflexão política e social na trama juvenil. Nesse aspecto, uma sequência específica contribui fundamentalmente para esta leitura.

Duca e Isa decidem visitar Éder na prisão. No percurso de ônibus até lá os personagens se deparam com os contrastes sociais de uma cidade que lhe é incomum. Em planos abertos da cidade, como se fossem planos ponto de vista dos jovens dentro do veículo, o filme enquadra a precariedade das casas, as chagas de uma sociedade consumista e desigual que não dá pra se perceber estando dentro do apartamento, e dos muros da escola de classe média que só tem dois negros.

Figuras 63 e 64 – Percurso de Duca e Isa para o presídio, e o encontro com outra realidade.



Pelo aspecto narrativo, esse trecho fílmico insere um momento de pausa, isto é, uma “suspensão do tempo da história, em benefício do tempo do discurso”, um artifício pelo qual

a condução narrativa irá “alargar-se em reflexões ou em descrições que, logo que concluídas, dão lugar de novo desenvolvimento das ações narradas” (REIS; LOPES, 1988, p.273). A pausa, portanto, suspende o tempo da história para inserir na linearidade audiovisual o dado da desigualdade que assola a cidade, ambiente no qual o presídio está inserido, mas que é distante, em todos os sentidos, da realidade dos dois jovens.

A problematização indicada pela sequência através do contraste de realidades presentes na cidade é amplificada a partir da escolha da trilha sonora, com rapper Rappin' Hood e a cantora Luciana Mello interpretando a música “Se essa Rua” de Caetano Veloso. A canção contém versos como: “*Se a cidade fosse uma/ Se a cidade fosse amada por todo mundo e cada(...)/ Na prisão que é nossa cidade (...) / É tanta crueldade / Só brutalidade / Infelicidade / Na nossa cidade*”.

No livro *As teorias dos cineastas* (2012), Jacques Aumont traça uma relação direta entre os cineastas *bricoleurs* e a montagem fílmica. Aponta que o diretor que se utiliza da bricolagem tem uma relação íntima com os materiais utilizados. Portanto, “é um cineasta da mesa de montagem, próximo das condições do escritor (2012, p.156).

No processo de reunir textos presentes na cultura, de diversas linguagens, e com outras codificações, a bricolagem os ressignifica para construir um novo sentido a partir de novos encadeamentos. Pela perspectiva do cinema, é na montagem onde se observa a realização dos ajustamentos e conexões de sentido, com a intercalação do plano genuinamente cinematográfico e as colagens de outras estéticas escolhidas pelo cineasta para compor o texto fílmico. Portanto, a montagem tem o papel da “organização das significações, para garantir ‘um discurso global compreensível por um espectador, cuja atenção está inteiramente nas mãos do cineasta’” (AUMONT, 2012, p.158).

Dentro da perspectiva das escolhas estilísticas de um cineasta, percebemos que os filmes de Jorge Furtado recorrem ao processo da bricolagem – inserção e utilização de outras linguagens (quadrinhos, Tv, games, revistas), para compor a textura fílmica a partir de reajustamentos, readequações e, sobretudo, ressignificações. “A bricolagem, qualquer que seja ela, é sempre um jogo, pelo menos no sentido de que ela trata e utiliza um objeto de maneira imprevisível, não programada e, portanto, ‘indevida’” (GENETTE, 2006, 46). Assim, as obras de Furtado assumem um caráter primordialmente intertextual, na medida em

que sinalizam um diálogo vasto e frutífero com outros textos – fílmicos ou não, para realizar suas produções de sentido.

A escolha da construção da tessitura fílmica pelo encadeamento de outras estéticas já existentes na cultura – bricolagem, é articulada, nos filmes, ao uso predominante da focalização interna, através da escolha pela voz *over* como recurso de condução narrativa, “sobrepondo-se à imagem para narrar a história, fazer comentários e antecipar sentido” (XAVIER, 2006, p. 139). O artifício abre uma comunicação direta para imersão no imaginário da personagem focalizadora - ilustrado pela montagem das diversas linguagens que o compõe; aproximando o espectador ao incorporar a perspectiva focal do protagonista perante os acontecimentos que se desenvolvem na trama.

No alinhamento desses duas escolhas técnicas, os filmes encontram o caminho propício para introduzir, sutilmente, reflexões complexas sobre a sociedade de consumo, e a desigualdade social. A escolha da juventude como a base para o ponto de vista focalizador possibilita um olhar anti maniqueísta, pois é uma fase de descobertas e aprendizados, recheada de erros e acertos. Portanto, é um olhar em construção, de um lugar com mais compaixão e menos julgamento. Exatamente o que os filmes precisam para realizar o seu ‘fazer pensar’ sobre a opressão pela pobreza, a desigualdade de classes, o consumismo, a realização dos sonhos, a construção de um moral individual, a transgressão e a liberdade.

Nesse sentido, pela recorrência de certos padrões (escolhas) nos filmes aqui analisados, que compõe a poética cinematográfica, é possível visualizar, ainda que indicativamente, a construção do estilo de Jorge Furtado em seu fazer fílmico, na medida em que “o estilo consiste na soma de todas as escolhas técnicas e narrativas que caracterizam a obra de um cineasta” (CARREIRO, 2014, p.32).

Considerações finais

Durante o desenvolvimento da nossa pesquisa, percebemos em *O homem que copiava* (2003) o destaque para a construção fílmica alicerçada no entrelaçamento de outros textos, evidenciando sua natureza predominantemente dialógica como produto artístico. As muitas vozes orquestradas dentro do corpo narrativo asseguram ao filme uma riqueza de detalhes

textuais que possibilitam variadas leituras e interpretações, mas que ao mesmo tempo se afinam para compor a história contada. Se colocando dessa forma, o longa-metragem de Jorge Furtado tem, em sua gênese, o dialogismo intertextual como principal categoria e substância para compor sua linguagem cinematográfica, pois:

se refere às possibilidades infinitas e abertas produzidas pelo conjunto das práticas discursivas de uma cultura, a matriz inteira de enunciados comunicativos no interior da qual se localiza o texto artístico, e que alcançam o texto não apenas por meio de influências identificáveis, mas também por um sutil processo de disseminação (STAM, 2013, p. 226)

Para extrair o melhor rendimento narrativo de cada um dos fragmentos textuais inseridos, o longa opera em diferentes processos diferentes, como observamos anteriormente. Em alguns casos, esse diálogo se instaura integralmente, sem perda de sentido e forma do texto original. Em outros se configura de maneira alusiva, recorrendo ao repertório cultural do espectador, apostando na intertextualidade como caminho para observar o texto artístico em “diálogo não apenas com os outros textos artísticos, mas com seu público” (STAM, 1992, p. 34). Também estiliza textos oriundos de outras linguagens, em benefício da linguagem cinematográfica, readaptando seus códigos formais e sua estrutura estética em favor da forma fílmica.

No processo de perceber e delinear a presença desses textos no tecido fílmico, observando as contribuições para a economia narrativa, o trabalho observou em *O homem copiava* (2003) a operacionalização do regime de bricolagem (LÉVI-STRAUS, 1976), ao reunir elementos diversos da cultura já existente, isto é, os meios limites de um repertório cultural acessível, para reuni-los em prol de uma significação diferente da qual estes textos inicialmente foram produzidos. Ou seja, o longa-metragem estabelece uma construção pela articulação, reajustamento e readequação de outros produtos textuais para efetivar uma nova configuração artística.

Para essa incursão, Jorge Furtado e André, e por consequência o próprio constructo fílmico, atuam na função do *bricoleur*, “colocando-se na atitude de um colecionador de “coisas insignificantes”, que depois decide fazer algo com elas (uma obra, mas não forçosamente) (AUMONT, 2012, p. 156). A ideia do *bricoleur*, portanto, ao propor um produto artístico que engendra esse compilado de dados e símbolos de outras linguagens, se

coloca como um “orquestrador, o amplificador das mensagens em circulação emitidas por todas as séries – literárias, visuais, musicais, cinematográficas, publicitárias etc. (STAM, 20130, p.230).

Todo esse cenário de colagens se coloca no filme a partir da representação imaginativa de André, e seu repertório cultural diminuto. Por uma escolha de condução narrativa a partir da perspectiva focal do protagonista (GENETTE, 1980), o longa vai alinhavando cada colagem advinda do universo simbólico restrito da personagem, isto é, seus meios-limites, para compor a história e desenvolver a produção de sentido necessária ao espectador. O panorama fragmentando pela inserção das diversas estéticas, aos poucos ganha unidade pelo olhar André. Cada fragmento textual cumpre uma função na economia narrativa, compondo a linha dramática, e garantindo o andamento do enredo.

Essa configuração é estruturada no filme pelo uso minucioso da focalização interna, assegurada pela utilização da voz *over* como artifício de apresentar e governar os dados informativos na narrativa pela voz e visão do protagonista; pela presença de tela de André no tempo fílmico; e pelo uso do fluxo de consciência e monólogo interior como alternativa de acesso ao terreno imaginativo da personagem, em toda sua fragmentação.

Com a orientação das informações centradas em André, o filme colhe os dividendos pela focalização interna, aproximando o espectador a incorporar o olhar construído a partir da perspectiva focal do protagonista. Essa aproximação viabiliza a introdução e problematização de questões sociais importantes, que estão impregnadas dentro da trama fílmica. Nessa composição estética e narrativa, o longa tem oportunidade de estabelecer um fazer pensar sobre a sociedade de consumo, regida pelo aspecto financeiro, e suas consequências sociais imediatas e cruéis, como a desigualdade, a exclusão e a indiferença. Possibilita, ao mesmo tempo, um dar-a-ver sobre as alternativas que as personagens inseridas nesse sistema possuem para inverter essa lógica de dominação, partindo muitas vezes por caminhos eticamente questionáveis, mas plausíveis ao olhar focalizador.

O homem que copiava (2003) não é uma ode ao consumo, nem um produto artístico militante pela violência e anarquia como forma de transformação, mas estabelece uma perspectiva focal solidária às escolhas das personagens, e traz o espectador nessa percepção, a fim de propor uma reflexão sobre as práticas e condições dos indivíduos inseridos em uma

sociedade capitalista, com todas suas prerrogativas e consequências sociais.

Como desdobramento da proposta inicial de análise, propomos uma observação voltada para a recorrência de padrões estético narrativos, verificados em *O homem que copiava* (2003), que também incorrem em outras duas obras ficcionais de longa-metragem do cineasta gaúcho: *Houve uma vez dois verões* (2002) e *Meu tio matou um cara* (2004). Essa reincidência de padrões estilísticos e temáticos estabelece um indicativo de formulação de um estilo de Jorge Furtado como realizador, dentro das prerrogativas propostas por David Bordwell, ao considerar os aspectos da poética cinematográfica.

Obviamente, a confirmação desse indício pressupõe um trabalho mais amplo, e dedicado à apreciação de um número maior de obras do diretor, mas ao traçar essa suposição, percebemos que a obra de Furtado dialoga com seu próprio cinema, internamente, pelas escolhas cinematográficas e temáticas que reincidem para compor sua maneira de representação fílmica.

Por fim, entendemos que *O homem que copiava* (2003) se coloca como uma obra de alto grau de importância dentro do cenário cinematográfico, pois se sustenta por um orquestramento narrativo complexo de vozes e linguagens diversas para compor o texto fílmico. Com essa estruturação estética dialógica-intertextual, o longa fortalece e legitima a perspectiva focal escolhida para orientar a narrativa, de forma próxima e empática ao espectador, e por essa abertura, promove uma argumentação sobre o *modus operandi* dos indivíduos que buscam a realização de seus desejos e sonhos, dentro de uma sociedade de consumo desumana, geradora de tantas desigualdades e exclusões.

Referências bibliográficas

AUMONT, Jacques. *Teorias Dos Cineastas (as)*. Tradução Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus Editora, 2012.

BAKHTIN, Mikhail. *Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1981.

BARROS, Diana Luz Pessoa. Contribuições de Bakhtin às teorias do discurso. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin, dialogismo e construção de sentido*. Campinas: SP: Editora da UNICAMP: 1997.

BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz. (Org.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: Edusp, 1999.

BARROSO, Ivo. *William Shakespeare: 30 sonetos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

BETTON, G. *Estética do Cinema*. Tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz*. Campinas: Papirus Editora, 2009.

BORDWELL, David. *Sobre a História do Estilo Cinematográfico*. Campinas (SP): Editora da Unicamp, 2013.

BRAIT, Beth. Bakhtin e a natureza constitutivamente dialógica da linguagem. In: BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin, dialogismo e construção de sentido*. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1997.

BRANIGAN, Edward. O plano ponto de vista. In: Ramos, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria contemporânea do cinema. Vol.2 Documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Senac, 2005, p. 251–268.

BRITO, João Batista de. *Imagens amadas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.

BRITO, João Batista de. *O ponto de vista no cinema*. Graphos: Revista da Pós-Graduação em Letras. João Pessoa, 2007.

CAMPATO JUNIOR, João Alberto. Romance Picaresco (verbete) IN: CEIA, Carlos. E-dicionário de termos literários. < <http://www2fcsb.unl.pt/edtl/> >. Acesso em 17.04.16.

CANDIDO, Antonio. “Dialética da malandragem (caracterização das Memórias de um sargento de milícias)”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, nº. 8. São Paulo, USP, 1970, pp. 67-89.

CARREIRO, Rodrigo. *Era uma vez no spaghetti western: o estilo de Sergio Leone*. 1. ed. São José dos Pinhais (PR): Editora Estronho, 2014. v. 1. 304p

CARREIRO, Rodrigo. *O problema do estilo na obra de José Mojica Marins*. Galáxia (São Paulo. Online), v. 13, p. 98-109, 2013

CARROLL, Noël. *Interpreting the Movie Image*. Cambridge University Press: United Kingdom, 1998

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco narrativo e fluxo da consciência: questões de teoria literária*. São Paulo: Pioneira, 1981.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANR, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. 12. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

DE CERTEAU, Michel. *A Invenção do Cotidiano – artes de fazer*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.

DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. Tradução de Maria Beatriz Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1971.

FRIEDMAN, Norman. *O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico*. São Paulo: Revista USP, n. 53, p. 166-182, 2002.

FURTADO, Jorge. *O homem que copiava*. Texto final, 2003. Disponível na internet: <<http://www.casacinepoa.com.br/os-filmes/roteiros/o-homem-que-copiava-texto-final> >.

GARCIA, Wilton. *Introdução ao Cinema Intertextual de Peter Greenaway*. São Paulo: Co-Edição Annablume – UniABC, 2000.

GENETTE, Gérard. *Discurso da Narrativa*. Tradução Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1980.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Tradução Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. 2ª Ed. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/vivavoz/data1/arquivos/Palimpsestoslivro-site.pdf> >.

GAUDREAULT, André; JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Tradução: Adalberto Müller, Ciro Inácio Marcondes e Rita Jover Faleiros. Brasília: Editora UnB, 2009.

GONZÁLES, M. O romance picaresco. Introdução. In: *Lazarillo de Tormes*. Tradução de Pedro Câncio da Silva. São Paulo: Scritta Editorial, 1992.

HALL, Stuart. *A identidade cultural da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

KAFKA, Franz. *Carta ao pai*. Tradução Modesto Carone. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2002. Versão online disponível no link: <<http://lelivros.online/book/download-carta-ao-pai-franz-kafka-em-epub-mobi-e-pdf/> >.

KRISTEVA, Julia. *Introdução a semântica*. Tradução Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O Foco Narrativo*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O Pensamento Selvagem*. Tradução de Maria Celeste da Costa e Souza e Almir de Oliveira Aguiar. São Paulo: Nacional, 1976.

LÉVY, Pierre. *As Tecnologias da Inteligência*. São Paulo: Editora 34, 1993.

MOUSINHO, Luiz Antonio. *A sombra que me move: ensaios sobre ficção e produção de sentido (cinema, literatura e tv)*. João Pessoa: Ideia/ Editora Universitária, 2012.

POUILLON, Jean. Os Modos da Compreensão. In: *O tempo no Romance*. São Paulo: Cultrix, s/d.

REIS, C.; LOPES, A. C. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988. (Série Fundamentos).

SANTIAGO, Silvano. O narrador pós-moderno. In: *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia da Letras, 1989.

SARAIVA, Leandro. *Pequenos homens, grandes destinos e ironias líricas: O homem que copiava (Jorge Furtado, 2004) e Redentor (Cláudio Torres, 2005)*. Tese de doutoramento. São Paulo: USP, 2006. Disponível na internet: <<http://poseca.incubadora.fapesp.br/portal/comunicacao/outros-ccom/dados/2006>>.

SARTRE, Jean Paul. O existencialismo é um humanismo. In: *Sartre*. Trad. Rita Correia Guedes. São Paulo: Nova Cultural, 1988. (Col. Os pensadores).

SHAKESPEARE, William. Sonnet 12. Ed. Amanda Mabillard. Shakespeare Online. 20 Aug. 2000. (access in 25/04/2016) <<http://www.shakespeare-online.com/sonnets/12.html>>.

SILVA, Pedro Cancio da. *Lazarillo de Tormes*. Edición Bilingüe, 1992. (Tradução/Livro).

STAM, Robert. *Bakhtin – da teoria literária à cultura de massa*. Tradução Heloísa Jahn. São Paulo: Ática, 1992.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução Fernando Mascarello. Campinas, São Paulo: Papirus Editora, 2013.

VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ, A. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Tradução Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1994. (Coleção Ofício de arte e forma).

XAVIER, Ismail. *Corrosão social, pragmatismo e ressentimento: vozes dissonantes no cinema brasileiro de resultados*. Novos estudos-CEBRAP, n. 75, p. 139-155, 2006.

ZANI, Ricardo. *Intertextualidade: Considerações em torno do Dialogismo*. Revista de Biblioteconomia e Comunicação (UFRGS), Porto Alegre, v. 09, n.01, p. 121-132, 2003.