II ENECULT
II ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA
Trabalho apresentado no II ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, realizado de 03 a 05 de maio de 2006, na Faculdade de Comunicação/UFBa, Salvador-Bahia-Brasil.

A narrativa fílmica (en)cena: identidade e consumo na modelização do sujeito contemporâneo.

Manoela Falcón Silveira[1]

O artigo tem como objetivo discutir a relação da recepção e do consumo que se estabelece entre cinema, literatura e outras linguagens midiáticas, através da análise da narrativa fílmica que se desenvolve em *"o homem que copiava"*. O filme, sob direção e roteiro do cineasta Jorge Furtado, além de trazer uma série de referências literárias e cinematográficas, expõe na tela um fato há muito existente no cotidiano do homem contemporâneo: As informações fragmentadas. Pretende-se também analisar o papel que essas informações fragmentadas acabam assumindo na constituição e modelização do sujeito contemporâneo na atual cena de espetacularização da nossa sociedade de consumo.

Palavras-chave: Narrativa fílmica, Identidade e Consumo.

> O cinema não fornece apenas uma imagem (aparência) do real, mas é capaz de constituir um mundo "a imagem do real". (XAVIER, Ismail. O discurso cinematográfico, RJ, Paz e Terra, 1977. p.86).

Se a capacidade de constituição de um mundo "a imagem do real" dá ao cinema uma dimensão ontológica, atuando muitas vezes com testemunha de uma existência, podemos

[1]Mestranda em Literatura e diversidade cultural –Universidade Estadual de Feira de Santana.
E-mail: manoelafalcon@uol.com.br

dizer que diversas vezes os filmes cinematográficos instauram uma relação complexa entre o mundo objetivado pelo olho da câmera e pelo olho do espectador.

Diante da complexidade estabelecida entre o mundo ficcional e o mundo real, exporemos neste ensaio uma análise fílmica que pretende levantar o grau de complexidade existente entre a produção da ideologia fílmica, apresentada através das imagens, figuras, códigos, mitos e do aparato técnico cinematográfico, questionando o modo como este objeto-filme é utilizado, ora como material e recurso para a construção de identidades, ora como resistência para esse mesmo fim.

Neste sentido, o avanço alcançado pela produção cinematográfica ao longo dos anos assumem uma grande importância para que possamos entender tanto o fascínio e o poder de sedução que esta forma midiática produz diante dos seus espectadores quanto os processos utilizados na projeção do material fílmico na tela grande. Saber como ocorreu a evolução das técnicas cinematográficas, quem financiou a sua expansão e etc. , de certa forma elucida a reflexão sobre o atual contexto desse meio de produção cultural em que, como sugere Bordwell[2], a câmera e o microfone se tornaram antropomórficos, uma espécie de olho que vê e faz sentir. Olhos que se debruçam sobre a criação das imagens e que procuram ver e sentir, em cada imagem singular, o poder gerador de uma nova experiência de "mundo visível".

O autor nos mostra a relação visível estabelecida pela visibilidade (re) produzida através da projeção do material fílmico na tela, que freqüentemente, oferece-nos um conjunto de apresentações que remetem direta ou indiretamente à sociedade "real" em que estamos inseridos.

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

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

---

[2] BORDWELL, David. "Mimetic theories of narration". IN: Narration in the fiction film. Madison, Wisconsin: The U. of Wisconsin P. , 1985. p. 11.

Já em relação à evolução do cinema ao longo dos anos, Ismail Xavier[3], através da tecitura de algumas "considerações históricas" nas malhas da genealogia do cinema mundial, mostra-nos como este filho da tecnologia e da linguagem começa a se definir pelas características técnicas básicas da fotografia, por volta de 1850, com a criação de engenhos capazes de dar movimento às imagens fotograficamente fixadas.

A fidelidade ao real dessas imagens era um ganho inestimável para o estudo científico. E o reconhecimento dessa relação visceral entre cinema e realidade assumiu um papel fundamental na evolução técnica e artística desse meio de comunicação de massa.

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

O grande "boom" da indústria cinematográfica no séc. XX ocorre nos Estados Unidos. E se a partir daí se intensificaram as relações econômicas e culturais não só da América Latina como sugere Cancline[4], mas de grande parte do mundo ocidental, não podemos negar as alterações que essas mudanças tecnológicas e culturais, através das quais as identidades começaram a se organizar, giram hoje cada vez menos em torno de símbolos nacionais para se formar a partir do que propõem , por exemplo, os scripts de Hollywood.

A problemática instaurada pelas formas como as identidades estão sendo estruturadas cada vez mais pela relação de consumo com todos os tipos de bens materiais, inclusive cultural, nos leva a pensar como se dá a formação identitária do sujeito contemporâneo, utilizando o viés da narrativa fílmica para este estudo. Aqui, pretendemos perceber como a narrativa fílmica em "O homem que copiava" se mostra voltada para a espetacularização da atual sociedade de consumo em tempos de globalização mundial.

No filme do diretor e roteirista Jorge Furtado (2003), nos deparamos com uma mostra desta espetacularização da sociedade de consumo, que acontece praticamente durante todo o desenvolvimento da narrativa.

---

[3] XAVIER, Ismail. O Discurso Cinematográfico, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977. p. 86.

[4] CANCLINI, Nestor García. Consumidores e cidadãos; conflitos multiculturais da globalização. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999. O autor busca repensar a formação da cidadania em conexão com o consumo, fazendo uma análise de como se estrutura as identidades em meio ao consumo dos bens oferecidos pelos meios de comunicação de massa.

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

André trabalha ao lado de Marinês (Luana Piovani), garota fútil que passa a maior parte do tempo se deslumbrando com revistas sobre "pessoas famosas" e sonhando com um homem rico que mude radicalmente a sua vida. Marinês namora um alemão que vive na Holanda, mas termina se envolvendo com Cardoso (Pedro Cardoso), um grande amigo que para ela tinha apenas dois grandes defeitos: ser pobre e fumante.

Sílvia (Leandra Leal) mora próximo ao edifício de André, a paixão que nutre por ela é produto do voyerismo praticado pelo protagonista (em cenas que fazem alusões direta ao filme Janela Indiscreta de Alfred Hitchcock). Sílvia mora com o pai (figura que nega durante todo o filme / alusão a Hamelet de Laurence Olivier) e trabalha como balconista numa loja de artigos femininos.

Desde a primeira seqüência, vemos escancarado na tela o paradoxo instaurado entre a exclusão e a vontade de consumo.

No interior de um supermercado, mais especificamente diante da caixa registradora, os planos giram em torno da possibilidade de compra. Esta seqüência é filmada em um dos lugares mais apropriados para se pensar o investimento da produção subjetiva do sistema capitalista no imaginário do consumidor, transformando a vontade e o poder de compra na "promessa ideal de liberdade".

Beatriz Sarlo (1997), em seu livro Cenas da Vida Pós-Moderna: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina, faz uma análise da relação entre o mercado e a promessa do ideal de liberdade, ressaltando os efeitos gerados pelo processo de exclusão promovido na sua contra-face. Para Sarlo[5]:

> "(...) assim como o racismo se desnuda na entrada de algumas discotecas, cujos porteiros são especialistas em diferenciações sociais, o mercado escolhe aqueles que estarão em condições de no seu interior, fazer suas escolhas". (p.41)

[5] SARLO, Beatriz. Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina. Trad. Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

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

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

A estrutura do filme também obedece à lógica da junção de peças, da reunião de fragmentos. A estrutura narrativa se desenvolve rompendo com a estrutura comum a filmes clássicos. "O Homem que Copiava" conta sua história a partir da narrativa interna do protagonista e da utilização da voz em off num prólogo que dura cerca de 30 minutos. Durante o filme, a voz em off retorna sempre que as lembranças da vida ou das informações fragmentadas passam pela mente do protagonista.

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

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

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

Um outro aspecto que chama atenção em O Homem que Copiava é a quantidade de referências literárias e cinematográficas explícitas na narrativa fílmica. O diretor e roteirista Jorge Furtado[6] afirma que o filme foi construído em torno do protagonista, que é um garoto que pensa muitas coisas e que tem um mundo interior muito complexo. O diretor diz que o próprio tipo de raciocínio e da fala do personagem foi referenciado pela literatura norte-americana chamada 'Skatz', que remetem a Mark Twain, Tom Sawyer e outros fundados nesta tradição.

As referências mais diretas ao protagonista, segundo Jorge Furtado, são 'o Holdein' de "O Apanhador no Campo de Centeio", de Solinger e Billey Pilgrim, que é um personagem do vonnegut no livro Matadouro 5. No caso de Matadouro 5, ele destaca uma outra referência tomada do livro: O Fluxo da História. Como em Matadouro 5, O Homem que Copiava tem uma história que anda aos pulos.

Ao longo da análise veremos que outras referências habitam a narrativa de forma a colocar em contato a tensão que se estabelece entre uma imagem objetiva e um olhar subjetivo, enfatizando o jogo instaurado no campo verbal-visual.

A relação entre a imagem objetiva e o olhar subjetivo jogam com a projeção da constituição da identidade de cada personagem do filme. Muitas vezes chegamos até a assumir o olhar do personagem como forma de enxergar o mundo e o que se deseja visível no espaço fílmico. Nas cenas em que André assume a posição de voyer, por exemplo, podemos perceber como a câmera torna-se subjetiva ao assumir o ponto de vista do protagonista e ao proporcionar para o espectador nada menos que a sua experiência visual. Neste momento, ocorre o processo que teóricos, como Ismail Xavier, denominam de mecanismo de identificação[7]:

> "Nosso olhar em princípio identificado com o da câmera, confunde-se com o da personagem; a partilha do olhar pode saltar para a partilha de um estado psicológico, e esta tem caminho aberto para catalizar uma identidade mais profunda diante da estabilidade da situação". (p.26)

[6] Em entrevista encontrada no site: www.casadecinema.com.br, temos acesso a maiores informações à respeito sobre a idealização do filme, roteiro e filmagem.
[7] op. cit. , p. 26.

O processo de identificação, em O Homem que Copiava é constantemente utilizado para fazer com que o espectador mergulhe no universo do protagonista, assista o seu teatro com seus acidentes e imprevistos sem julgar suas atitudes no palco. Aliás um ponto alto da história é que ela rompe com a lógica e a cultura de cinema norte-americana já impregnada no raciocínio do grande público pela máxima de que a lei e a ordem sempre triunfam no final.

Mas entre os temas abordados pelo filme, podemos destacar a busca pelo dinheiro e as possibilidades de uma vida melhor, em meio a uma rotina praticamente medíocre, como principal estratégia para pensar a relação entre consumo e identidade na atual sociedade de consumo.

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

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

Cena do diálogo com a guria:

Guria: – E o que é que tu faz?
André: – Eu, eu sou operador de fotocopiadora.
Guria: – E o que é que é isso?
André: – Eu opero uma máquina de fotocópia....
Guria: – Tipo xeróx?
André: – É, mas só que de uma outra marca.
Guria: – Ah, trabalha na xeróx de uma firma?
André: – não, não. Numa loja.
Guria: – Legal!
André (voz-off): Muito legal! Start-stop, o papel com a luz, a gaveta, o botão sempre no meio, quantas cópias e vai minha filha... Quantos neurônios o sujeito precisa para fazer essa merda?

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

Para André, a necessidade de obter trinta e oito reais estava interligada a única possibilidade de conquistar o amor de sua vida. Para Marinês, a efetivação de uma relação sexual serviria como uma espécie de troca, pois só se concretizaria quando encontrasse um parceiro muito rico ou um homem lindo “do tipo galã de cinema”.

A identidade transformada em coisa, ao contrário da visão tradicional que lhe colocava ao lado do centro de expressão do sujeito, aparece de forma descentrada, construída sobre os fragmentos do mundo contemporâneo, colocando em foco questões de gênero, raça, sexualidade, etnia e classe. Na vida, ou melhor, no filme a antiga estabilidade identitária dá lugar a vestígios altamente tensivos.

De acordo com Hall, este processo está diretamente ligado à exposição do indivíduo aos múltiplos processos culturais[8]:

> "o sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um 'eu' coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo constantemente deslocadas. (1999, p.13).

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

Tanto no caso de André como de Marinês, o fato de que precisam ter para parecer, para se enquadrar na sociedade não significa necessariamente uma perda do centro e uma conseqüente desintegração do social por parte dos personagens, diz, antes, de um reordenamento que permite uma vivência policêntrica, com todas as angústias que isso possa representar.

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

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

André: – Tú me disse que trabalhava com antiguidade.
Cardoso: – Ué! Que é que é? Tu ta vendo alguma coisa nova aqui?
André: – Não, mas é que eu achei que tú tinha grana.
Cardoso: – Ué! Mas por que achou que eu tinha grana?
André: – Não, é que tu chegou lá se fazendo de apertadinho (...)

[8] HALL, Stuart. Identidade cultural. Trad. Vanderli Silva. São Paulo: Fundação Memorial da América / SEC, 1997. p. 13.

Cardoso: – Ué! Tu queria que eu falasse o quê para uma mulher maravilhosa daquela, mulher da (...), pô entendeu? Eu ia dizer para ela o quê? Que eu trabalhava num lugar que só vende coisa velha?
Cardoso: – Tu também! Tu ficou botando aquela banca de que era operador de fotocopiadora ...

Tanto André quanto Cardoso agem pela lógica da aparência. E pensar como se dá esse reordenamento é fundamental para entender como a sociedade se estrutura em função do consumo.

Para a vida que se encena cotidianamente pelo "parecer ser", vemos toda a projeção da identidade formada a partir do nosso exterior, como confirma Hall ao se referir à construção da identidade no sujeito pós-moderno analisando o "outro" como elemento central do processo identitário, pois a identidade surge[9]:

> "(...)de uma falta de inteireza que é preenchida a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos pelos outros". (HALL, 1999, p.39)

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

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

Mesmo consciente de que precisa ter dinheiro para conseguir inserção na comunidade de consumidores, para se projetar enquanto cidadão, André critíca o processo de surgimento da primeira cédula em dinheiro. Fala da forma opressora que ela impunha quando foi criada por um imperador chinês que obrigava com que todos acreditassem que um pedaço de papel valia o equivalente a um quilo de arroz.[10]

Ainda de forma fragmentária, associando informações textuais com as lembranças do que a amiga Marinês lhe disse a respeito do valor de um vestido utilizado por Marlyn Moroe, ele desenha cédulas de dinheiro com as caricaturas de Moroe e Mao-Tsé-Tung. Para

[9] op. cit. p. 39.
[10] O referente trecho do filme é exposto através da recordação do protagonista de uma fragmentação de texto fotocopiado (voz-off).

as primeiras atribui o valor de dez Moroes, para a segunda, cinco Tungs. Ativando não só o questionamento dos valores impostos pela força opressora do dinheiro, mas também pelo poder exercido pela mitificação de símbolos.

Fragmentário sim, acrítico não! O pensamento pós-moderno que se estrutura pelo consumo intenso das informações produzidas pelas novas tecnologias, não necessariamente transforma o sujeito em um ser acrítico, pois, as estratégia discursivas utilizadas pelo sujeito para se relacionar com elas é que vão dizer de uma postura crítica ou não.

Assim, em "O Homem que Copiava" vemos que embora a identidade perpasse pelo consumo de objetos culturais, ela também articula estratégias discursivas.

Consideramos, que toda a proposta discursiva que hoje gira em torno da relativização entre o original e a falsificação; a cópia e o simulacro; a simbolização e a mitificação, ocorre para dizer, que no atual contexto social pós-moderno, a vida, assim como o dinheiro, não passa de uma criação que algumas vezes, por ordenação do sistema capitalista, deixa de se inventar para se copiar sem a carga do valor do original, mas com a potência, "a mais alta potência do falso"[11].

BIBLIOGRAFIA:

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

BAUDRILLARD, Jean. "The system of objects" e "Consumer society". In: *Selected Writings.* Stanford UP, 1988.

BENJAMIN, Walter. "The work of Art in the Age of Mechanical Reproduction". In: *Illuminations*: Essays and reflections. Trad. Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1969.

BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Filme*. Madison, winconsin: The U.of WinconsinP. , 1985.

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

[11] Trata-se do falso como potência, Pseudos, no sentido em que Nietzsche diz: a mais alta potência do falso. Reafirmado por Deleuze em seu texto "Platão e o simulacro". In: Lógica do sentido. Trad. Luiz Alberto Salinas Fortes. SP: Perspectiva, 1982. p.262.

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

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

DEBORD, Guy. *Society of the spectacle*. Detroit: Black & Red, 1983.

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

EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Apres. José Carlos Avellar.Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1990.

HALL, Stuart. *Identidade cultural*. Trad. Vanderli Silva. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina/SEC, 1999.

JAMESON, Frederic. *As marcas da visível*. Trad. Ana Lucia Gazolla et. al Riode Janeiro:Graal, 1995.

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

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

METZ, Christian. *Film Language: A semiotics of Cinema*. New York: Oxford UP, 1974.

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

VANOYE, Francis, e GOLIOT, Anne: *Ensaio sobre a análise fílmica*. Trad. Marina Appenzeler. Campinas, São Paulo: Papirus, 1994.

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

— *O discurso cinematográfico* – a opacidade e a transferência. Rj, paz e terra, 1984.

(www.casadecinema.com.br)

(www.ohomemquecopiava.com.br)