Inventividade e identidade no filme

O homem que copiava

Lílian Fleury Dória **I**

Resumo: Análise do roteiro do filme “O Homem que copiava”, de Jorge Furtado, e de suas relações com as proposições estéticas pós-modernas e com a construção da identidade nacional. O roteirista articula seu discurso explorando a fragmentação do sujeito e utiliza uma forma de montagem absolutamente original com técnicas de colagem, bricolagem, metalinguagem, ironia e crítica social.

Palavras-chave: *Cinema brasileiro; identidade nacional; pós-modernidade e metalinguagem.*

Abstract: Analysis of the screenplay of the film “The man who copied” of Jorge Furtado and its relations with the post-modern esthetic propositions and with the construction of the national identity. The screenwriter articulates his discourse exploring the fragmentation of the subject and uses an absolutely original editing form with technique paste-up, “bricolage” and metalanguage, irony and social critique.

Key-words: *Brazilian movie; national identity; post-modernity and metalanguage.*

I Mestre em Literatura Brasileira (UFPR), é professora de Interpretação no Bacharelado em Teatro da Faculdade de Artes do Paraná. Diretora teatral, arquiteta e urbanista, é também graduada em Filosofia. Publicou na Revista científica da FAP os artigos: “*Vestido de Noiva – O texto fundador*” (vol.1) e “*A palavra geradora da ação dramática*” (vol.2). Como diretora teatral, dirigiu diversos espetáculos, entre eles: *Sonho de uma noite de verão*, de Shakespeare (2006), *Angel City*, de Sam Sheppard (2005), *Nelson em 3 x 4* (2003), *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, *O círculo de Giz Caucasiano*, de Bertolt Brecht (1998), *Bodas de Sangue*, de Garcia Lorca (1987), *lonesco lonesco* (1990).

Identidade e inventividade são duas palavras emblemáticas para a criação artística. Se, ao criar, o artista busca configurar sua obra dentro de uma proposta de construção ou desconstrução de signos, ao ser exposta para o público, essas configurações ganham uma representatividade maior. A representação artística sempre chega ao espectador como um discurso. E é este discurso que estabelece com o espectador uma relação com conexões intratextuais e extratextuais que poderá ser de identificação ou de reflexão crítica.

O artista tanto busca criar algo que tenha uma identidade própria, pertinente ao seu ato de inventar, como estabelecer correlações com todos os signos do seu repertório, com a sua sociedade e com a história.

Forma e criação são estruturas que se complementam e se interpenetram. Vale lembrar que Lévi-Strauss comparou o pensamento artístico ao pensamento selvagem, pois tanto um como o outro utiliza a técnica de *bricolage*, que é uma proposta de arte como jogo e recombinação de materiais, dando-lhes um novo significado.

No caso específico do cinema, pré-existe a noção de que um filme é uma sucessão de fotografias. Mas o movimento contínuo ou descontínuo das imagens será determinado, fundamentalmente, pela filmagem e pela montagem. Nestes dois processos consolidam-se as opções estéticas e ideológicas do criador e traça-se o caminho que envolverá o espectador, seja como cúmplice num processo de total identificação, seja como participante crítico.

As metáforas que propõem a lente da câmera como uma espécie de olho de um observador astuto apóiam-se muito no movimento de câmera para legitimar sua validade, pois são as mudanças de direção, os avanços e recuos, que permitem as associações entre o comportamento do aparelho e os diferentes momentos de um olhar intencionado” (XAVIER: 1983, p. 22).

No cinema brasileiro encontram-se várias manifestações correspondentes a uma necessidade de representação do país e do seu povo, notadamente da parcela mais miserável de sua população. Este estigma, que por vezes é o único sustentáculo de construção de uma identidade para o cinema nacional, também, muitas vezes, se configura como uma amarra a padrões rígidos de perpetuação de uma estética – na maior parte dos filmes nacionais – de fundo realista, ou pretensamente realista – e também os filmes parecem reproduzir sem muita crítica os estereótipos de figuras e tipos brasileiros que se perpetuam nas histórias, ao longo de vários anos.

O cinema brasileiro tem sido responsável por uma parcela da construção de uma identidade nacional. Particularmente no Terceiro Mundo, os artistas que viveram muitos anos sob um regime totalitário, vêem-se premidos por um processo de busca desta identidade. Enquanto parte da indústria cultural, o cinema é também um dos pilares da representação cultural, produzindo sentidos e gerando idéias de uma nação e de um povo.

As culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um *discurso* – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos” (HALL: 2005, p. 50).

Enquanto discurso, o filme passa por algumas etapas na construção do mesmo: roteiro, filmagem e montagem. Neste artigo, o foco de interesse reside na análise do roteiro do filme, onde percebemos nitidamente as opções estéticas e ideológicas que nortearão o trabalho e o resultado final alcançado por Jorge Furtado. O roteiro implica em diálogos e rubricas (indicações cênicas) e na

relação que o autor estabelece entre imagens e palavras. O texto dramático é polivalente semanticamente e a especificidade do resultado fílmico já está contida no texto escrito, pois o discurso contém virtualmente a representação. A linguagem fará a ponte entre o real (sócio-histórico) e o imaginário (território do simbólico). A linguagem atua na junção do simbólico e do imaginário na constituição do real.

Na relação do imaginário e do real, e na constituição do mundo tal como ela resulta disso, tudo depende da situação do sujeito. E a situação do sujeito (...) é essencialmente caracterizada pelo seu lugar no mundo simbólico, ou, em outros termos, no mundo da palavra (LACAN: 1979, p.97).

Jorge Furtado trabalha com uma profunda reflexão do lugar do sujeito no filme *“O homem que copiava”*. O roteiro discute as relações deste sujeito com a vida, com o dinheiro e com os seus sonhos. A partir do título do filme que joga com a duplicidade de sentidos, tanto se referindo ao ato simples de copiar da fotocopidora como também, numa leitura mais aprofundada, remete ao trabalho massificante e entrecortado de André, que, como grande parte da população brasileira exerce um trabalho alienante, como peça de uma grande linha de montagem, onde o acesso ao conhecimento e ao saber é recortado de forma desagregada sem que lhes seja possibilitada a compreensão do todo. Neste jogo de múltiplos sentidos, o título, obviamente, trabalha também com a idéia de fetichismo da mercadoria, traçando o caminho de André ao buscar uma vida melhor, reproduzindo notas de cinquenta reais de forma irresponsável e lúdica.

Ciente do poder das palavras e das imagens, o autor articula seu discurso explorando a complexidade das relações entre a palavra, o imaginário e as relações que geram mudanças. A linguagem é um campo de batalha social e o cinema enquanto construção de discursos e representações expõe e discute essas relações. A palavra é o fenômeno ideológico por excelência. A linguagem, portanto, não é um sistema acabado, mas um contínuo processo de vir a ser.

O cinema brasileiro sofreu grandes mudanças após a queda impetrada pelo governo Collor em 1990 com a extinção da Embrafilme e demais órgãos de cultura. Hoje o cinema brasileiro ressurgiu com várias produções, algumas delas conseguindo prestígio internacional, ganhando prêmios e visibilidade. O filme de Jorge Furtado, *O homem que copiava*, inscreve-se nesta nova safra de produções, mas significativamente traça um caminho próprio.

O cinema da “retomada”, realizado a partir da reorganização do setor depois da destruição levada a cabo pelo governo Collor, distinguiu-se do desejo de negação do legado cinemanovista do ciclo anterior. Voltou à pauta a vontade de representação do país e de diálogo com a tradição cinematográfica moderna. Atestam esse desejo a revisitação de tantos filmes recentes, de variados matizes, aos emblemáticos do Cinema Novo, o sertão e a favela – ou seja, a palcos que expõem de mais evidente à violência da sociedade brasileira (SARAIVA: 2006, p. 7).

A Embrafilme recebeu o tiro de misericórdia do governo Collor após um longo processo de desgastes e o cinema da retomada surge marcado “*pelo desejo de representar o país, numa mudança crucial e significativa em relação à corrente principal do cinema dos anos 80*” (SARAIVA: 2006, p. 4). Mudanças estas que estavam acontecendo não só no cinema brasileiro, mas também na produção audiovisual em geral. Metalinguagens, paródias, comunicação de massa com um olhar crítico pautaram as produções para vídeo nesse período de consolidação de uma indústria cultural. Jorge Furtado, assim como Guel Arraes trabalharam para produtoras que atuavam nesse viés.

Basta assistir *Cidade de Deus* e *Cidade dos Homens*, assim como muitos especiais para TV de Jorge Furtado, João Falcão ou Guel Arraes (entre eles algumas das melhores obras audiovisuais nacionais dos últimos anos) (...) para ver que os roteiros dessas obras não cabem nos modelitos de origem dramática que circulam por aí. Basicamente, esses autores costumam trabalhar criativamente com a mediação de um narrador entre a cena e o espectador. (...) Em termos conceituais, a presença dessa mediação da câmera torna a narrativa audiovisual uma combinação das formas dramática, lírica e épica (SARAIVA e CANNITO: 2004, p. 1718).

O roteiro de Jorge Furtado na versão analisada para este artigo foi escrito entre 2001 e 2003. O filme *O homem que copiava* foi terminado em 2003, sendo premiado no Cinequest Film Festival 2004 (San Jose, Califórnia), no Festival do Novo Cinema Latino-Americano 2003 (Havana, Cuba) e no Festival Internacional de Kerala 2003 (Kerala, Índia).

Roteirista e diretor de diversos curtas-metragens como *O dia em que Dorival encarou a guarda* (1986), *Barbosa* (1988), *Ilha das Flores* (1989), *Esta não é a sua vida* (1991), *Ângelo anda sumido* (1997) e *Sanduiche* (2000), Jorge Furtado também escreveu roteiros de inúmeros especiais para televisão como *Agosto*, *A invenção do Brasil* e *Comédia da vida privada*. Escreveu e dirigiu também os longas-metragens *Houve uma vez dois verões* (2002) e *Saneamento Básico – O filme* (2006) e é um dos criadores da Casa de Cinema, produtora que funciona em Porto Alegre.

Ismail Xavier em seus estudos sobre o cinema da retomada identifica um núcleo dramático privilegiado: o ressentimento. Frustração, sensação de injustiça e espera pela vingança tornaram-se eixos dramáticos de vários filmes brasileiros deste período. Para SARAIVA (2006, p. 9), citando Ismail XAVIER (palestra proferida em Praga), “*pode-se dividir esse cinema do ressentimento em duas grandes linhas, uma dedicada à representação da esfera doméstica, outra apostando no tratamento a esfera pública*”. Nessa primeira tendência, destacam-se *Um céu de estrelas* (Tata Amaral, 1996), *Traição* (José Henrique Fonseca, Arthur Fontes e Cláudio Torres, 1998), *A Ostra e o Vento* (Walter Lima Jr, 1997), *Lavoura Arcaica* (Luiz Fernando Carvalho, 2001) e *Bicho de sete cabeças* (Laís Bodanski, 2001), entre outros.

Já os filmes que compõem a tendência do ressentimento voltada para a esfera pública, segundo XAVIER, seriam *O que é isso, companheiro?* (Bruno Barreto, 1997) e *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002), entre outros.

Atingindo a esfera pública, o ressentimento torna-se uma forma estruturante de vínculo social regressivo, amplamente disseminado numa interminável cadeia de violências. A demanda pela “ação”, em sua forma mais imediatista, utilitária e violenta, que vê no outro apenas mais um inimigo a ser abatido, ou um objeto de inveja e desejo, é sintoma de uma degeneração social profunda (SARAIVA: 2006, p.10).

O Homem que copiava, contemporâneo destes citados filmes pertencentes à linhagem do cinema do ressentimento, destaca-se como uma produção independente que inaugura uma linguagem própria.

Desde seu longa-metragem de estréia (*Houve uma vez dois verões*, 2002), Jorge Furtado também adota essa postura de “contrabando” de dupla leitura social, embutida no gênero da comédia romântica. Sem essa sofisticação irônica, o gênero – de pouca tradição no cinema nacional – cresceu com filmes como *Pequeno Dicionário Amoroso* (Sandra Werneck, 1997), *Amores Possíveis* (Sandra Werneck, 2001), *Avassaladoras* (Mara Mourão, 2002), *A Dona da História* (Daniel Filho, 2004), *Os Normais* (José Alvarenga Jr, 2003), *Se Eu fosse Você* (Daniel Filho, 2005). (...) Essas variadas versões cômicas configuram-se como uma reação humanista do cinema aos conflitos sociais do país (SARAIVA: 2006, p.14).

O Homem que copiava traz na sua estrutura narrativa não só signos pertencentes à comédia romântica, como também elementos de filmes de aventura e suspense. A linguagem de Jorge Furtado inscreve-se numa escrita pós-moderna, trabalhando em profundidade a fragmentação do sujeito, o descentramento e utiliza uma forma de montagem absolutamente original com técnicas de colagem, bricolagem, metalinguagem, ironia e crítica social.

Driblando uma tendência muito forte na intelectualidade brasileira de busca constante de construção da identidade nacional, Jorge Furtado traça um panorama social crítico e sagaz, numa linguagem divertida e lúdica. Mas será com esta escrita que trabalha com a fragmentação, a ironia e a montagem, que o autor construirá o seu herói anti-herói, ainda numa perspectiva de compreensão do povo brasileiro.

O filme ainda se encontra preso na tradição realista, mas ousa mais ao propor pequenos vôos de narrativa, misturando várias linguagens e conseguindo estabelecer novos parâmetros de representação.

Sem esquecer em nenhum momento o seu público-alvo, o adolescente, o roteirista propõe um jogo de ironia e entretenimento. A primeira cena do roteiro nos apresenta o protagonista de forma realista:

CENA 1 – SUPERMERCADO – INTERIOR/DIA

ANDRÉ, 18 anos, magro, roupas simples, mochila nas costas, está na fila de um caixa de supermercado. Atrás dele, um HOMEM, 50 anos, com dois pacotes na mão. Atrás do homem, uma SENHORA, 40 anos, e uma CRIANÇA de 5 anos, com um carrinho cheio de compras. André tira do bolso sua carteira de dinheiro enquanto a MOÇA do caixa, 18 anos, vai passando as compras de André: esponja para lavar pratos, detergente, leite, pão, margarina, fósforos. André confere o dinheiro na carteira.

ANDRÉ
Quanto deu até agora?

MOÇA
Oito e vinte e cinco.

ANDRÉ
Tudo bem (FURTADO: 2003, p. 1).

O diálogo que se segue mostra a situação econômica de André, sua imaturidade diante do impasse da falta de dinheiro para pagar toda a compra e com este diálogo simples o autor consegue criar uma situação de comicidade e identificação (quem nunca passou por uma situação como esta?). Apresenta a falta de dinheiro do protagonista, mas sem se condoer da sua situação, conduzindo o espectador com leveza e inteligência.

ANDRÉ
Quanto?

MOÇA
Onze e trinta.

ANDRÉ
(surpreso) Quanto é a carne?

MOÇA
Três e cinco.

ANDRÉ

Não vai dar. Eu só tenho onze e cinqüenta.

MOÇA

Deu onze e trinta.

ANDRÉ

É que eu preciso levar o álcool. Quanto é o álcool?

MOÇA

Um e vinte.

ANDRÉ

Pois é, não vai dar. Desculpe, mas é que eu preciso levar o álcool.

MOÇA

Eu já registrei a carne (FURTADO: 2003, p. 1).

O diálogo prossegue, numa cena corriqueira, mostrando a irritação das pessoas que se encontram na fila e da moça do caixa. André não percebe nada disso ou não quer perceber. Essa cena simples e descrita de forma realista apresenta o personagem principal com características fundamentais: ele é muito jovem, ele precisa do álcool e ele tem pouco dinheiro.

A cena 2 mostra André saindo do supermercado, caminhando até um terreno baldio:

Ele olha para os lados, abre a mochila, revelando uma grande quantidade de dinheiro, notas de cem e cinqüenta. Despeja o dinheiro no chão, derrama álcool sobre o dinheiro e acende um fósforo. O dinheiro queima.
Créditos iniciais (FURTADO: 2003, p. 3).

Esse início funciona quase como um prólogo, mas trata-se de um *flash forward*, como o público perceberá ao final do filme e essa antecipação é fundamental para criar um gancho de suspense e dar corpo a uma estrutura que inicia com cenas realistas comentadas por uma voz crítica do protagonista e que desencadeia noutra estrutura narrativa com vários elementos de narrativas de aventuras e de suspense.

Após os créditos iniciais o filme realmente se inicia numa progressão dramática linear, onde o personagem se apresenta de forma crítica e irônica e apresenta seu universo particular, o trabalho, o patrão, a mulher do patrão, o filho do patrão, o seu desejo de ser um ilustrador e a sua rotina.

Por mais simples que seja a vida do protagonista, Jorge Furtado consegue trabalhar com uma linguagem narrativa extremamente complexa e sofisticada através do recurso da voz em *off* – ou, segundo a terminologia de Ismail Xavier, a voz *over* – e através de associação livre de idéias.

O filme de Furtado inscreve-se no rol da narrativa moderna que, através de técnicas subjetivantes embebem a narração do enredo em vivências líricas e inserções reflexivas, impessoais, que estão para além (ou aquém) da ação.

A complexidade narrativa de *O homem que copiava* deve ser analisada sob esse prisma da riqueza de vozes orquestradas no monólogo interior de André, que domina toda a longa apresentação do filme e depois continua pontuando a ação (SARAIVA: 2006, p. 96).

A cena descrita abaixo exemplifica essa argumentação:

ANDRÉ (VS)

O meu nome é André. Era o nome do meu pai. (...)

Seqüência de montagem: ruas do quarto distrito. (...) Imagens do Quarto Distrito, um antigo bairro operário de Porto Alegre: casas de classe média-baixa, fábricas fechadas, depósitos.

ANDRÉ (VS)

Eu moro em Porto Alegre, uma cidade no sul do Brasil. Moro no Quarto Distrito, na Presidente Roosevelt, que é essa rua.

Gravuras do Presidente Roosevelt e de sua mulher, num trabalho escolar, na fotocopidora.

ANDRÉ (VS)

Roosevelt foi presidente dos Estados Unidos, era casado com uma gordinha que era prima dele. Ele ficou conhecido por causa da Doutrina Roosevelt, que não deu tempo de ler o que era.

Desenho de André: uma velha parecida com Eleanor Roosevelt.

ANDRÉ (VS)

Nem sei direito o que é doutrina, acho que é um monte de regras. Parece nome de uma velha, vó Doutrina (FURTADO: 2003, p. 3 e 4).

Com esse tom, com essa coloquialidade, a voz *over* do protagonista introduz a platéia no seu mundo e cria uma situação de empatia. Através dos recursos visuais que o roteirista explora com bastante humor, numa técnica de bricolagem, reforçando a livre associação de idéias e, através de algumas repetições que criam humor e ironia, o protagonista se constrói diante da platéia como herói macunaímico. A voz “over” é um recurso que vem sendo largamente utilizado no cinema nacional contemporâneo e implica em múltiplos canais de comunicação com o espectador.

No Brasil, como na França, usa-se em geral a expressão “voz off” para toda e qualquer situação em que a fonte emissora da fala não é visível no momento em que a ouvimos. Nos EUA, há uma distinção entre “voz off”, usada para a voz de uma personagem de ficção que fala sem ser vista, mas está presente no espaço da cena; e, “voz over”, usada para aquela situação onde existe uma descontinuidade entre o espaço da imagem e o espaço de onde se emana a voz, como acontece, por exemplo, na narração de muitos filmes documentários (voz autoral que fala do estúdio) ou mesmo em filmes que a imagem corresponde a um flashback, ou que apresenta tempos diferentes. Enfim, trata-se de uma forma de usar a voz descorporizada, com um “narrador” que está presente em um tempo/ espaço que não é o da narrativa, ou que não está presente no campo de visão. E o seu caráter de terceiro reside na informação que é passada para o espectador sem que os personagens ou os espectadores tenham acesso visual de quem produz esta informação (CARVALHO: 2007, p.9).

No filme *O homem que copiava* é perceptível a opção do autor pela utilização da voz *over*, do discurso indireto livre, subjetivando assim a relação entre protagonista e espectador, mas recheando-a de referenciais metalingüísticos que favorecem a crítica ideológica mais profunda.

A premissa é de que não há, em sentido estrito, a narração em primeira pessoa neste tipo de cinema, em decorrência da multiplicidade dos canais de comunicação aí presentes. O processo é mais complexo do que uma simples transposição da voz literária e cabe examinar a interação que envolve, de um lado, o olhar e a voz do personagem e, de outro, o que se expõe como imagem de um mundo construído em “subjetiva indireta livre”. Em tal interação, pode-se ver figurada uma dinâmica social sugestiva face à experiência contemporânea (XAVIER, site USP, 2007).

André apresenta o seu trabalho alienante de forma simples, mas perspicaz.

ANDRÉ (VS)

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. (...) 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 (FURTADO, 2003, p. 4).

Impessoalidade nas relações trabalhistas e uma observação bem humorada dos patrões novamente coloca André numa situação de grande empatia com o público adolescente. É como se André dissesse: sou escravo do trabalho, mas continuo pensando. Todos esses recursos narrativos utilizados pelo escritor: ironia, coloquialismo, crítica, técnicas de colagem e desenho criam uma relação de intimidade entre André e os espectadores.

À medida que André relata seu trabalho alienante, o espectador é capaz de discernir claramente que aquele é um trabalho massacrante, mal remunerado e sem perspectiva de ascensão social. E, evidentemente, ao enxergar este panorama, o espectador percebe a dimensão macro da sociedade capitalista em que vivemos.

ANDRÉ (VS)

Pronto. Você já sabe tudo que é preciso saber para fazer o que eu faço. Operador de fotocopadora. Grande merda. (...)

ANDRÉ

Quantos neurônios um sujeito precisa para fazer essa merda? (FURTADO: 2003, p. 6).

André apresenta também a sua vida particular para a platéia, suas noites vazias, que ele preenche com desenhos e voyeurismo, observando seus vizinhos com um binóculo que ele comprou em inúmeras prestações. E, claro, apresenta seu objeto de desejo, Silvia. Uma adolescente como ele, moradora de um apartamento num prédio vizinho, que também trabalha, vive com dificuldades financeiras e é linda. Mais um gancho que o roteirista coloca e que se torna um dos eixos fundamentais da narrativa: o desejo, o sonho, o amor. O autor consegue criar mais empatia, pois o adolescente, muitas vezes, só sonha e deseja e não consegue se aproximar da pessoa de quem gosta. Mas André conseguirá.

Neste momento o roteirista começa a virar o jogo que até então se estabelecia. Um rapaz pobre, numa situação econômica péssima, sem perspectivas a não ser sonhar e fazer parte de uma engrenagem alienante começa a tornar seus sonhos realidade, assumindo o comando da sua vida. Mas o herói / anti-herói é construído a partir de casualidades e ações inesperadas. Um personagem que, inicialmente, é apresentado numa situação estagnada e que, a partir da possibilidade de amar e ser amado toma atitudes e ousa. Através da ousadia, o personagem se constrói diante do espectador, passando por caminhos rocambolescos, ações ilegais, sempre dosados com romantismo e ingenuidade. Mas neste momento a platéia já está totalmente seduzida pelo protagonista e suas ações serão vistas com humor e condescendência.

Jorge Furtado consegue estabelecer um campo propício para uma reflexão político-social profunda, sem em nenhum momento colocar diretamente essas questões para o espectador. As situações dão o tom da narrativa. O público pode raciocinar tranquilamente e perceber que se o capitalismo que se vive no Brasil é tão selvagem, o que restará para rapazes e moças pobres? O sonho, a aventura e o desejo que só se concretizarão com o dinheiro, com a posse do vil metal?

Mas quando André realiza o maior ato ilegal, assaltando um banco, a platéia aceita e torce por ele e em seguida, como um passe de mágica, ele ganha na loteria e o dinheiro roubado – maldito – é queimado. Evidentemente que já

era ilegal o ato de copiar uma nota de cinquenta reais, mas toda a condução da trama tira da platéia a capacidade de julgar moralmente o protagonista porque o roteirista consegue fazer do espectador um aliado na construção do herói brasileiro: um rapaz comum, André, o homem que copiava.

Essa mistura de ingenuidade e destemor ao praticar atos ilegais de forma desconcertante e fantasiosa é típica do imaginário construído por Mário de Andrade na sua rapsódia *Macunaíma* – *um herói sem nenhum caráter*. Texto emblemático do Modernismo no Brasil é ainda hoje um dos mitos recorrentes quando se trata de construção de um tipo brasileiro. O cinema nacional ainda permanece preso a alguns parâmetros de estruturação da identidade do povo brasileiro que estão fundamentados em alguns textos que tentaram analisar o caráter deste povo. *Casa Grande e Senzala*, *Raízes do Brasil*, *Retrato do Brasil* e *Macunaíma* são textos que, permeados por algumas pesquisas e muito de impressões destes autores, fundaram e continuam sustentando a figura do brasileiro cordial, malandro, mentiroso, lascivo e, portanto, plural.

O herói é herói *de nossa gente*. (...) No entanto, não há em *Macunaíma* a contemplação serena de uma síntese. Ao contrário, o autor insiste no modo de ser incoerente e desencontrado desse “caráter” que, de tão plural, resulta em ser “nenhum”. (...) O herói de nossa gente é cúpido, lascivo, glutão, indolente, covarde, mentiroso, ainda que por seus desastres mereça a piedade do céu que o abrigará entre as constelações (BOSI: 1988, p.136-137).

Mário de Andrade dedica *Macunaíma* a Paulo Prado, autor de *Retrato do Brasil; ensaio sobre a tristeza brasileira*, livro publicado em 1928, que teve um grande sucesso e quatro edições, no período de 1928 e 1931.

A diagnose de Paulo Prado, expoente da burguesia cafeeira em crise, é arrasadora: o brasileiro como subproduto da cupidez e da luxúria desenfreada de portugueses aventureiros, tudo agravado pelos males de séculos de decadência. Devassidão mais cobiça teriam dado um composto de melancolia e “romantismo”. (...) esse sentimento era partilhado por Mário, que escolheu um “herói” desconcertante (*Macunaíma*, o Grande Mau) para protagonista do seu retrato do Brasil. (...) o que relativiza e até certo ponto resgata os atributos ruins do herói de nossa gente é o tratamento lúdico dado pelo narrador a essa figura central. Alguma coisa de visceralmente infantil cria em torno de *Macunaíma* uma aura de espontaneidade polimorfa que parece situá-lo em um espaço aquém da consciência entendida como responsabilidade ou coesão moral (BOSI: 1988, p. 137-138).

Jorge Furtado compõe no seu roteiro uma trama aventureira onde o protagonista constrói-se macunaímicamente frente à platéia e com a aquiescência desta. Crítica social mistura-se ao desejo permanente dos criadores dramaturgos brasileiros de construir uma identidade nacional, de forma lúdica e irônica. Também essa opção do roteirista de um tratamento polifônico na condução da trama, principalmente na relação que se estabelece desde o início entre o protagonista e o público remete à busca de Mário de Andrade ao conceber de forma extremamente sofisticada uma rapsódia com elementos populares e fantasiosos das crendices do nosso povo.

Anti-realismo formal, extremos de sátira e paródia, alegorias de otimismo e pessimismo surrealmente cruzadas, e todo um enorme desejo de fugir para outros mundos onde a própria palavra “realidade” não se fizesse tão imperiosa: eis algumas das razões desse renascimento sazonal de uma obra que guarda ainda nas suas dobras não poucos desafios ao trabalho de interpretação (BOSI: 1988, p. 141).

No filme *O homem que copiava*, o protagonista André nos mostra a sua realidade árida de falta de perspectivas de crescimento, estagnação sócio-econômica, imobilidade social e, passo a passo, alça vôos imaginários explorando a capacidade mental do jovem em sonhar. Sonhos que incluem desejos de fuga da realidade alienante e opressora. A alegoria de uma vida ideal no Rio de Janeiro fica explícita com as imagens do Cristo Redentor e com a cena final em tom de *happy end* justamente no Corcovado, no cartão postal da cidade maravilhosa. As referências à cidade do Rio de Janeiro como paraíso possível são várias.

SILVIA
Como é o Rio? Bonito?

ANDRÉ
É. Quero que você vá para lá, comigo.

SILVIA
Meu pai não vai deixar a gente sair assim. Ele vai atrás.

ANDRÉ
A gente casa (FURTADO: 2003, p. 73).

Ou ainda em outra cena:

Os quatro estão no alto do Corcovado, o Rio numa tarde de sol ao fundo. Eles sobem as escadas na direção da estátua. Sílvia fica para trás. André olha para cima, para o Cristo. Nuvens esparsas cruzam o céu por trás do Redentor, braços abertos para a Guanabara (FURTADO: 2003, p. 91).

Os espaços escolhidos pelo autor para o desenvolvimento da história sugerem alguns signos interessantes. O personagem transita por espaços fechados e empobrecidos (seu quarto, a sala do seu apartamento, o seu local de trabalho) e por espaços urbanos que não lhe pertencem. A cidade é personagem da história na medida em que atua como um cenário ao avesso, pois os jovens a percorrem sem, contudo, ter qualquer domínio sobre ela. Essa relação de ambigüidade entre espaços privados e públicos pontua o filme discretamente.

O espaço dramático é sempre uma representação de algo, seja como significado, seja como correlação icônica com o universo sócio-histórico no qual se insere; com a realidade psíquica do personagem ou mesmo com a estrutura narrativa do roteiro. A forma de cada autor trabalhar com estes elementos, irá determinar a capacidade de reflexão e crítica que este objeto artístico poderá propiciar ao espectador.

A relação entre imagem e palavra, rupturas e cortes, tempos narrativos não-lineares, determina as opções estéticas fundamentais para a inventividade e criação. A utilização de recursos pós-modernos na montagem do filme e que já estava presente na escrita do roteiro, nos leva à reflexão sobre a questão da identidade cultural.

As velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como sujeito unificado. A assim chamada “crise de identidade” é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social (HALL: 2005, p.7).

A partir desta colocação de Stuart Hall podemos perceber que no roteiro de Jorge Furtado há uma consciência do autor destas fragmentações e descentramentos do sujeito e, quando o autor opta por misturar a voz *over* do protagonista com recursos sofisticados de montagem e bricolagem, ele está optando por uma linguagem multifacetada que vai dialogar com os vários sujeitos e as várias identidades da platéia. O autor sabe que a platéia inconscientemente tem essa percepção e essa sensação da instabilidade e da falta de parâmetros fixos para os indivíduos e utiliza toda essa riqueza de canais para o diálogo com o espectador. Isso extrapola o lirismo que o discurso indireto livre pressupõe, criando uma relação mais crítica.

Ganhamos em compreensão se percebemos “narrador” e “personagem” como entidades especulares que se definem em função dos arranjos do material, no nosso caso, fílmico – o que torna a questão mais complexa, dada a natureza indeterminada do enunciador de cada imagem (diferente dos enunciados verbais) e multiplicidade de canais que operam simultaneamente na narração cinematográfica, aumentando a possibilidade de multiplicação, também, de vozes narrativas. Mais que isso, essa visão de inspiração bakhtiniana permite ver a indeterminação da voz narrativa como abertura para a incorporação de outros discursos sociais diversos, não personalizados na psicologia dos personagens (...) Tal incorporação de discursos – inseridos no jogo narrativo entre identificação e ironia, com variações e modulações ao longo do desenrolar do filme – amplia a capacidade de crítica ideológica das obras (SARAIVA: 2006, p. 3-4).

A aparente simplicidade do roteiro de Jorge Furtado esconde em sua tessitura toda uma complexidade de opções políticas, ideológicas e estéticas. Como pano de fundo o texto apóia-se numa estrutura de pensamento marxista ao colocar as relações sociais de trabalho e os circuitos do capital como preponderantes e determinantes na construção do sujeito. Apesar de ter essa consciência política estruturando sua escrita, Jorge Furtado consegue ser profundamente lírico ao trazer para o plano principal essa figura – André, o nosso protagonista – fazendo com que ele tome as rédeas da sua vida e do seu destino. Como todo jovem, ainda adolescente, essa tomada do poder da sua vida é feita de forma lúdica, fantasiosa e, às vezes, violenta. Este é o grande achado do autor que opera uma transformação profunda nesse sujeito, que opta por outras identidades sem fazer disso uma discussão intelectual chata. O filme não é em nenhum momento chato, mas, sim, lírico, doce, aventureiro, alegre e divertido.

A inserção de um soneto de Shakespeare no roteiro é mais um recurso de lirismo que o autor utiliza e gera uma cumplicidade com o seu público-alvo que, apesar de pouca leitura, vive embebido em lirismo e fantasia. Em meio a todas as informações entrecortadas que André recebe e lê, a partir da solicitação dos clientes da fotocopidora, surge o soneto que fala do tempo e das mudanças que ele opera nas pessoas. Essa característica do protagonista de ler os recortes de textos que lhe caem nas mãos é também mais um viés de comunicação entre o autor e o seu público. Com um jogo de acasos, Furtado irá ligar este soneto à menina amada por André que gosta de ler. Será ela, e somente ela, sua musa, que poderá explicar e decifrar as palavras do poeta.

Ao optar por uma relação de comunicação direta com o espectador, o roteirista Jorge Furtado vai de encontro a uma preocupação do poeta José Paulo Paes em seus ensaios sobre ficção, onde ele elabora o artigo *Por uma literatura brasileira de entretenimento*. Nesse artigo, PAES (1990) discute a necessidade da produção de uma arte que também seja entretenimento. Essas colocações são muito importantes num país ainda muito imaturo na construção da sua indústria cultural, onde encontramos uma resistência enorme de uma intelectualidade que

vê na criação artística uma obrigatoriedade de elaborações teóricas profundas e resultados, muitas vezes, totalmente distantes da platéia.

A opção pelo entretenimento e pela comunicação direta com a platéia não retira do roteirista a capacidade de argumentação estética e ideológica e o exercício da crítica de forma contundente. O autor usa e abusa de referências cinematográficas, discussões literárias, signos da *pop art*, entremeadas com uma linguagem simples e direta.

Furtado (...) busca ampliar a representação da experiência e âmbito reflexivo de André para uma escala mais geral de fenômenos. (...) Vimos como a construção narrativa, via montagem, fornece á digressão em voz *over* de André uma moldura pop à reflexão. Por essa mediação entre esferas – economia e arte, dinheiro e imagem – logra-se um salto entre as aflições de André (...) e um diagnóstico da centralidade do fetichismo da mercadoria na sociedade contemporânea (SARAIVA: 2006, p. 137).

O autor Jorge Furtado tece uma narrativa poderosa e complexa, exigindo do espectador um salto de profundidade na sua capacidade de recepção da obra, na medida em que tudo transcorre como um jogo que pede um raciocínio maior do público. Como um quebra-cabeça que espera ser montado, o filme permanece no imaginário de quem o assiste, assombrando-o com perguntas como essas: “O que é ético?” “É justo um rapaz ganhar tão pouco?” “Copiar dinheiro não é ilegal?” “Sonhar com uma vida melhor não é legal?” “O dinheiro vai nortear todas as relações afetivas?”.

Jorge Furtado consegue com seu filme *O homem que copiava* um grande mérito de transformar o espectador passivo em espectador crítico, de forma divertida e lúdica. Seu filme abre um caminho para uma cinematografia que possa transitar entre o entretenimento e a reflexão, propiciando ao espectador o prazer de um bom filme e um ótimo jogo de armar. Portanto, vale a citação de Ismail Xavier, no clássico *O Discurso Cinematográfico*:

O cinema não foge à condição de campo de incidência onde se debatem as mais diferentes posições ideológicas, e o discurso sobre aquilo que lhe é específico é também um discurso sobre princípios mais gerais que, em última instância, orientam as respostas a questões específicas (XAVIER: 2005, p. 13).

A inventividade está presente em todo o trabalho do roteirista e diretor Jorge Furtado e, à sua maneira, ele discute, em profundidade, a identidade do povo brasileiro. Traça um retrato que se não é o mais agradável de se ver é o mais pertinente e leal à massa de jovens que se encontram em estado de estagnação social no Brasil de hoje.

Referências bibliográficas

BOSI, Alfredo. *Céu, Inferno. Ensaios de Crítica Literária e Ideológica*. São Paulo: Ática, 1988.

_____. *Reflexões sobre a Arte*. São Paulo: Ática, 1985.

CARVALHO, Márcia. *A trilha sonora do cinema: proposta para um “ouvir” analítico*. In: Revista Caligrama. São Paulo: USP, vol.3, n. 1, janeiro-abril de 2007.

FURTADO, Jorge. *O homem que copiava*. Roteiro disponível na internet: <http://www.casacinepoa.com.br>

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

LACAN, Jacques. *O Seminário: os escritos técnicos de Freud*. Livro I. Trad. Betty Milan. Rio de Janeiro: Colégio Freudiano do Rio de Janeiro; Zahar, 1979.

PAES, José Paulo. *A Aventura Literária: Ensaios sobre ficção e ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

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>

SARAIVA, Leandro e CANNITO, Newton. *Manual de Roteiro ou Manuel, o primo pobre dos manuais de cinema e tv*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.

XAVIER, Ismail Norberto. (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal; Embrafilme, 1983.

_____. *O Discurso Cinematográfico*. 3.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.