

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

Manoela Falcon Gallotti¹

RESUMO

A leitura pautada na concepção de que toda literatura é “intertextual”, à medida que é refutada a noção de “originalidade” literária, assim como rejeita-se o convencional comparativismo sustentado nas análises das “influências” fundadas numa obra primeira, orienta-nos para a ampliação da noção de que toda obra é difusa em seus múltiplos significados, em seus emaranhados de sentidos. Se todo texto é “redigível”, como nos sugere EAGLETON (2006), ele é formado por uma trama de códigos e fragmentos de códigos com os quais podemos abrir o caminho para outras significações textuais. Nesse sentido, a análise da narrativa fílmica *O homem que copiava* e o diálogo com o romance de Georges Perec (1991), *A vida: modo de usar*, proposta neste artigo, se realizará através da consideração da leitura do filme enquanto um texto formado pelos cruzamentos e intersecções com outros textos, outras linguagens, outras expressões artísticas. Esta relação dialógica entre a narrativa fílmica e literária será evidenciada a partir da interpretação e utilização de conceitos como “intertextualidade”, de Julia Kristeva (1974), “dialogismo”, de Michael Bakhtin (1987), “transtextualidade”, de Gerard Genette (1997) e “jogo”, de Johan Huizinga (2005). A partir da contribuição desses autores para uma outra forma de “ler” o texto literário/cinematográfico, foi possível realizar uma atividade menos repressiva e mais libertária em relação à própria análise das intersecções literárias presentes no filme analisado.

Palavras-chave: Narrativas, Intertextualidade, Linguagens.

INTRODUÇÃO

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

¹ Profª Doutora em Literatura e Cultura (UFBA) do Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia de Sergipe, manoela.gallotti@ifs.edu.br

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

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

Considerando também a reflexão de como a polifonia romanesca traduz-se num cruzamento de várias ideologias, mostraremos que as relações entre literatura e cinema podem ocorrer através dos diálogos implícitos, citações, evocações, cruzamentos imprevistos, que, como explícita Maria Esther Maciel (2003, p.107), nunca deixaram de atravessar e dinamizar o espaço dessas relações. A autora afirma que “As relações entre literatura e cinema não se circunscrevem apenas ao trabalho de adaptação fílmica de textos literários ou à incorporação, por parte destes, de elementos e estratégias oriundos do discurso cinematográfico”, ainda que essa transposição tenha sido objeto da maioria dos estudos comparados de cinema e literatura, como se só nos limites da adaptação o diálogo entre os dois códigos se justificasse.

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

elementos constitutivos do valor crítico” (MOREIRA, 2002, p. 15).

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

METODOLOGIA

A pesquisa bibliográfica realizada para o desenvolvimento da pesquisa buscou o aprofundamento dos diálogos implícitos, das citações, das “transcrições” realizadas a partir da utilização dos textos literários que nunca deixaram de cruzar o espaço das relações entre a literatura e o cinema. O estudo da confluência entre esses dois campos, privilegiado neste trabalho, volta-se para a análise da utilização da montagem guiada pela expressividade, pelo “jogo de detalhes justapostos” que fornecem ao cinema “um laconismo máximo para a representação visual de conceitos abstratos” (EISENSTEIN, 1929, p. 163).

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

O contato dos espectadores com os objetos culturais vindos de diversas localidades globais marca a ruptura sofrida pelo processo de formação identitária do sujeito, que passa a ser constituído de forma fragmentada, coincidindo com o próprio traço estrutural dos processos globalizadores. A presença das citações no filme coloca em movimento a possibilidade da ativação do sentido e da ressignificação do discurso engendrado pela cultura dominante.

Analisaremos também as formas discursivas encontradas no desenvolvimento do diálogo tensivo estabelecido entre o campo literário e cinematográfico, através de algumas cenas do filme *O Homem que Copiava* que, se deslocando dos limites da adaptação literária,

mantém a ligação com a literatura a partir das citações e evocações de outras linguagens artísticas para compor a sua narrativa fílmica. Nesse sentido, a análise se deterá na abordagem das técnicas utilizadas na composição dessas narrativas, nas quais estarão em evidência a discussão do conceito de intertextualidade.

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

A escolha do hipotexto de Perec (1991) foi realizada pela aproximação entre as regras de composição da narrativa literária do romance *A vida: modo de usar* com a narrativa fílmica do diretor Jorge Furtado. Os cruzamentos das histórias dentro do romance, a composição da narrativa associada à configuração dos jogos de armar, articulados quando o escritor ou cineasta constrói a narrativa, garantindo os espaços de rasuras que elas engendram, permitem ao leitor/espectador o preenchimento desses espaços através do reconhecimento de determinados códigos que compõem a lógica da narrativa apresentada no texto final. Este livro é considerado pela crítica como o mais importante das obras do autor, como afirma Ítalo Calvino (1990), *Creio que este livro, publicado em Paris em 1978, quatro anos antes da morte prematura do autor, aos 46 anos seja o último verdadeiro acontecimento na história do romance* (CALVINO, 1990, p. 38).

Georges Perec e Ítalo Calvino faziam parte do *OuLipo* (*Ouvroir de Littérature POtentielle*), grupo de literatura experimental formado por escritores e matemáticos que, tendo como mestre Raymond Queneau, procuravam estabelecer regras para a efetivação de suas produções literárias.

Os diálogos entre *A vida: modo de usar* e *O Homem que Copiava* realizados aqui, debruçam-se sobre os aspectos estruturais da composição da narrativa, mas não deixam de estabelecer uma certa relação com as semelhanças sócio-culturais descritas pela narrativa literária e fílmica que se encontram marcadas pela própria descrição dos personagens que

têm suas identidades orientadas pela condição de apropriação dos bens materiais simbólicos na sociedade de consumo em que as obras são contextualizadas.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Vemos que, de fato, isto não se limita apenas ao diálogo de uma obra de arte que inclui outras obras de arte do mesmo estatuto, o texto literário dialogando com outras obras literárias, o filme com outras películas e etc. Os analistas semióticos que conduzem a noção de intertextualidade para além de concepção filológica de “influência”, como Robert Stam (2003), reafirmam a significância do conceito de intertextualidade desenvolvido por Julia Kristeva na década de 60, chamando atenção para o aspecto de que este conceito, além de não estar redutível às discussões sobre fonte e influência:

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

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

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

Quando a citação do poema Shakespeniano “invade a tela” ou quando ocorre a alusão ao filme “Teixeirinha a 7 provas” (1972, Milton Barragan) acontece o primeiro tipo de relação transtextual colocada por Genette, através das citações, plágios ou alusões a outros textos; o segundo, a “paratextualidade” pode ser percebido nos pôsteres de pré-estréias do filme ou na capa do DVD através da seguinte afirmativa inscrita no cartaz do filme: “A vida é original. O resto é copia”. Como afirma Genette, a “paratextualidade” diz respeito à relação no interior da totalidade da obra literária, entre o texto propriamente dito e seu “paratexto”, isto é, às

mensagens e comentários acessórios que se põem a cercar o texto (STAM, 2003. p. 232). O paratexto referido coloca em questão a própria noção de cópia e “originalidade” instaurada pela narrativa fílmica analisada, de modo que a vida é o tempo inteiro simulada a partir do olhar do outro.

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

A “metatextualidade”, considerada como o terceiro tipo de transtextualidade proposto por Genette, pode ser percebida no filme através de diversas cenas, entre elas, a que André descreve a rotina alienante do cotidiano da mãe em frente a TV, e da própria forma como ela se comporta diante deste aparelho. Aqui, por exemplo, a indicação desse trecho da narrativa pode também ser avaliada como uma alusão a outros filmes, ou a outros programas presentes nas imagens da TV que os personagens assistem.

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

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

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

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

O senhor Jérôme não fora sempre aquele velho acabado e amargo em que se transformou nos últimos dez anos de sua vida. Em outubro de 1942, quando veio pela primeira vez morar na rua Simon-Crubellier – não ainda neste quarto de empregada mas no apartamento que Gaspard Winckler iria mais tarde ocupar –, era um jovem professor de história, de grande competência, confiante em si, cheio de entusiasmo e de projetos. (PEREC, 1991, p. 218).

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

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

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

O corte entre as narrativas, a estrutura fragmentária do romance promovem uma aproximação da narrativa literária com as técnicas utilizadas pelo cinema. “Como afirma Vinicius Fernando de F. Meira (1999), no romance de Perec, *La vie mode d’emploi*, são encontradas técnicas como a montagem (própria do cinema) e a colagem (artes plástica)”. O

autor também avalia que Perec, ao usar estruturas matemáticas (entre elas os sistemas combinatórios) vincula a sua escrita à prática da Literatura Potencial Oulipo:

cadernos de alusões, citações, detalhes, charges precedem a construção do romance e evidenciam um dialogismo subjacente a toda escritura. O texto compreende citações e alusões “parfois légèrement modifiées” de Jorge Luis Borges, Ítalo Calvino, Aghata Christie, Gustave Flaubert, James Joyce, Franz Kafka, Malcolm Lowry, Herman Melville, Georges Perec, Marcel Proust, Raymond Queneau, François Rabelais, Stendhal, Laurence Sterne, Jules Verne... todos eles mais ou menos romancistas, combinados em duas das 42 listas de elementos que compõem cada capítulo do livro. (MEIRA, 1999, p. 112).

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

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

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

narrativa fílmica, que vai sendo estruturada seguindo alguns aspectos da teoria do jogo proposta por Johan Huizinga:

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

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

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

Na narrativa do romance “*O castelo dos destinos cruzados*”, de Ítalo Calvino (1991), poderíamos exprimir um outro exemplo do narrar fragmentário na composição de cada capítulo. A narrativa desenvolve-se à medida que as cartas do baralho de tarô são postas na mesa. A interpretação das cartas indica uma pluralidade de leituras, uma multiplicidade de significados. Para compreender cada carta, faz-se necessário concentrar-se na figura do sujeito que a coloca à mesa, estar atento à realização de seus gestos, pois o deslocamento de seu olhar pode indicar outras leituras, desconstruindo toda a interpretação formulada. A última carta mostrada por um personagem pode incitar a narrativa da história de um outro sujeito. No cruzamento dessas narrativas vemos que as cartas do tarô utilizadas nas histórias narradas anteriormente, muitas vezes repetem-se, como os fragmentos de vidas que passam a ser relatados como se as peças de um quebra-cabeças incompleto precisassem ser unidas, coladas, numa espécie de organização do caos, para logo em seguida desorganizarem-se novamente. Nesse jogo, em que as coisas vão sendo designadas através da linguagem

escrita, sentimos o espírito saltar entre “a matéria e as coisas pensadas” e entre os saltos inúmeras vezes somos surpreendidos pelo caráter fragmentário que nos constitui numa sociedade em que o mundo nos pensa, o objeto nos pensa: “somos apenas fragmentos, mas, ao mesmo tempo, desempenhamos um papel essencial, o de estarmos aí, de nos determos na luz, no pensamento” (BAUDRILLARD, 2003, p. 133).

O interesse nessa forma de “representação” do fragmentário, através da análise dos planos e cortes rápidos presentes na narrativa fílmica analisada, leva-nos a um grande quebra-cabeças de imagens, citações e significados estruturados pela óptica que organiza os jogos de armar conhecidos como puzzle, informam sobre a vida do protagonista, mas que poderia ser pensada como uma possível forma de refletir sobre a própria relação do sujeito contemporâneo na atual sociedade de consumo.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

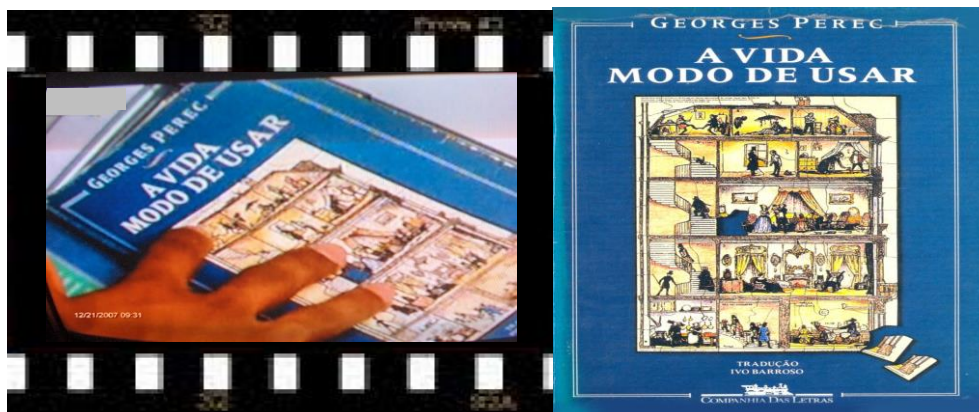


Figura 3: Capa do livro de Georges Perec. Figura 4: O quebra-cabeça da narrativa: A imagem do jogo de armar.

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

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

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

É a partir dessa estrutura proposta pelos jogos de armar (puzzles), pelo seu caráter falsificador, que podemos perceber tanto no livro como no filme, o caráter de uma narrativa monológica que pode ser desconstruída pela própria perspectiva da disposição das narrativas, aquilo que aparentemente parecia ser produzido por uma única pessoa, na verdade, contava com a multiplicidade de vozes e pensamentos que conduziam às histórias de vidas narradas.

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

Sobre essa teoria dos jogos de armar Percec dizia que:

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



Seqüência 01: Abrindo o jogo

Cena – Sílvia (voz-off):

Meu nome é Sílvia
Maria. Mas o Maria
eu não uso.

O senhor não me conhece, mas talvez se lembre da minha
mãe. O nome dela era Thelma, com “h” mesmo.

Ela morava no edifício Santa Cecília.

Minha mãe me disse uma vez que Sílvia vinha de selva... e que eu era
que nem um bicho,

vivia me escondendo.

Eu vivia me escondendo mesmo, até conhecer o
André. A primeira vez que eu vi o André...

Ele estava me espiando na janela do quarto dele.

Achei que estivesse me espiando, mas não tinha
certeza. Fui até a sala no escuro e vi que ele estava
de binóculo, Olhando para o meu quarto.

Voltei para o quarto...

(...)

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

Deu certo.

O senhor pode achar estranho eu estar lhe contando tudo isso. A minha mãe me falava muito do senhor.

(...)

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

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



Sequência 02: A junção das peças que faltavam.

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

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

CONSIDERAÇÕES FINAIS

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

procura descobrir as malhas ou os fios do texto apreendido em seu traçado nos diversos momentos da análise.

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

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

O objeto escolhido não deixou de apresentar essas características e dificuldades encontradas no desenvolvimento da crítica cultural contemporânea. Aliás, sem elas, e sem as rasuras apresentadas pelo objeto, não teria sido possível puxar-lhes os fios nem tecer estas malhas.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1987.
- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulação**. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio: Lições americanas**. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura: Uma introdução**. Tradução Waltensir Dutra. 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Tradução Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2002.
- GENETTE, Gerard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. UFMG: Faculdade de Letras, 2005
- HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

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

KRISTEVA, J. **Introdução à Semianálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974

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

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

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

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

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

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