



Perto demais: focalização, engano e ética em *O homem que copiava*, de Jorge Furtado¹

Danilo Luna de ALBUQUERQUE²

Luiz Antonio MOUSINHO³

Universidade Federal da Paraíba, UFPB, João Pessoa, PB.

Resumo

O presente artigo pretende analisar o filme *O homem que copiava*, do diretor gaúcho Jorge Furtado, observando os conceitos de Modo e Voz narrativos formulados por Gérard Genette e que dizem respeito ao controle de informação na narrativa e a identificação do narrador, respectivamente. Procuraremos articular tal abordagem atentando para aspectos específicos da linguagem cinematográfica (BETTON, 1987; VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994).

Palavras-chave: Cinema; narrativa; focalização.

O homem que copiava

O homem copiava é o segundo longa metragem produzido e realizado pela Casa de cinema de Porto Alegre, produtora de cinema independente, fundada em dezembro de 1987 por um grupo de onze cineastas gaúchos. Lançado em 2003, com direção e roteiro assinados por Jorge Furtado, o filme é ambientado na capital do Rio Grande Sul, e já mostra ao cenário nacional a capacidade de Furtado como exímio diretor, capaz de misturar gêneros do cinema, reinventando clichês. A obra foi levada as telas um ano depois de *Houve uma vez dois verões*, primeiro filme longa metragem de Furtado, que até então só tinha realizado curta metragens e minisséries de TV.

Este trabalho que vamos apresentar tem como objetivo realizar um processo de análise e interpretação do filme em questão, mais especificamente avaliando algumas características narrativas presentes na obra, a partir dos conceitos narratológicos de Modo e de Voz (GENETTE, 1972), relacionando o filtro de informação, o direcionamento do foco narrativo e o conhecimento do narrador no discurso cinematográfico. O estudo ainda se propõe a investigar as características da personagem cinematográfica no produto fílmico, tendo em vista sua compreensão e relação com o

¹ Este trabalho é resultado parcial de pesquisa financiada pelo PIBIC/ CNPq/UFPB, por meio de concessão de bolsa de IC, apresentado no IJ 4 – Comunicação Audiovisual do XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste realizado de 14 a 16 de junho de 2012.

² Estudante de Graduação 7º. semestre do Curso de Jornalismo da UFPB, email: dlunagen@gmail.com.

³ Orientador do trabalho. Professor do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal da Paraíba – UFPB, e da Pós-graduação em Letras da mesma instituição; pesquisador do CNPq (Produtividade em pesquisa – PQ), email: lmousinho@yahoo.com.



mundo ficcional e real. Antes de iniciar a análise proposta, vamos expor algumas características básicas dos conceitos que utilizaremos no estudo, que se fazem presentes na obra de Jorge Furtado.

Ao tratar do conceito de modo narrativo, Gérard Genette nos indica que as narrativas possuem maneiras diferentes de serem contadas, podem “manter-se a maior ou menor distância daquilo que contam”, constituindo a *distância*, e podem ser direcionadas por um ponto de vista, por um foco, seja de um personagem ou não, instaurando a *perspectiva*. Esses dois conceitos são “as duas modalidades essenciais dessa regulamentação da informação narrativa que é o modo”. (GENETTE, 1972, p.160). Encontramos dentro desse espectro teórico, uma evolução de conceitos para designar a filtragem da narrativa pelo olhar do protagonista, caso que ocorre em *O homem que copiava*.

Outro dado relevante na abordagem do filme é identificar quem fala na narrativa, ou seja, visualizar o narrador, ter conhecimento se este está fora ou dentro do espaço diegético. Sendo a voz narrativa (GENETTE, 1972, p.212) a escolha do ficcionista em fazer contar uma história por uma das personagens ou por um narrador estranho à história, nos dedicamos a esse aspecto teórico, a fim de determinar a posição do narrador em *O homem que copiava* em relação a sua própria diegese.

No tocante a análise da linguagem e do discurso cinematográfico, nos apoiaremos no livro *Ensaio sobre análise fílmica*, de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété, e em *Estética do cinema*, Gérard Betton, para avaliar os componentes ficcionais do objeto fílmico em questão. Atentando para a sugestão de Vanoye e Goliot-Lété, quando afirmam que:

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

A diegese e a linguagem cinematográfica

A narrativa que se ambienta em Porto Alegre, traz a história de André, um jovem gaúcho pobre que trabalha numa loja como operador de fotocopiadora. Entre uma xerox e outra, o protagonista tem acesso há alguns fragmentos de informações sobre diversas coisas. Esse contexto na narrativa sugere a metáfora para compreender a



vida dividida, cheia de incertezas e de perguntas sem respostas do personagem, criando empatia e proximidade com o espectador.

Espionando os vizinhos com um binóculo que foi comprado depois de muita economia, André se depara com Sílvia, garota do prédio vizinho pela qual ele acaba nutrindo um amor platônico ao acompanhar seus hábitos domiciliares diariamente. Decidido a conhecê-la o protagonista vai até a loja de roupas em que ela trabalha com o pretexto de comprar um presente para mãe, mas não pode comprar nada pois não tem dinheiro. Isso gera uma frustração na garota, e uma decepção no jovem. É neste ponto que a narrativa começa a desenvolver a inquietude do personagem em relação à falta de dinheiro que lhe impede de obter as coisas que mais deseja, no momento, Sílvia. Nesse instante André tem a ideia de falsificar notas de cinquenta reais na máquina de xerox do seu trabalho para conseguir mais dinheiro. A partir daí, se inserem na diegese mais dois personagens, Marinês e Cardoso, que assim como André são pobres e querem melhorar de vida. Juntos tramam um assalto bem sucedido a um carro forte e ganham na loteria jogando uma sequência previsível. Nesse meio tempo, André e Sílvia se conhecem, se apaixonam, e com Marinês e Cardoso deixam Porto Alegre e vão viver o sonho capitalista feliz no Rio de Janeiro.

O homem que copiava traz em sua narrativa alguns elementos que caracterizam o gênero das comédias românticas, mas também incorpora elementos dos filmes de suspense e aventura, trazendo marcas do cinema *noir*. A linguagem utilizada na obra se identifica com uma escrita pós-moderna, abordando a complexidade da fragmentação do sujeito, a interferência psicológica de uma sociedade de consumo capitalista nas relações sociais, e o embate ético entre o certo e errado. O filme se utiliza de uma montagem criativa com técnicas de colagem de outros gêneros artísticos, como a ilustração; grande número de hipertextos, metalinguagem, ironia, *bricolage* e crítica social.

O roteiro, ao mesmo tempo em que aposta na comunicabilidade com o espectador, é rico de conceitos e questionamentos relacionados às escolhas políticas, estéticas e ideológicas, fomentando nos espectadores a recepção crítica, e não só o entretenimento. Jorge Furtado de alguma forma se embasa no pensamento marxista ao mostrar as interações sociais de trabalho e os caminhos do modelo capitalista como fundamentais e decisivos na formação do sujeito; exemplificando de forma até



angustiante que André só conseguiria conquistar Sílvia se antes conseguisse melhorar de vida.

Apesar dessa grande carga de teor político-ideológico, a narrativa consegue desenvolver intensamente o aspecto lírico mostrando que, em meio a todo aquele ambiente sofrido pela falta do dinheiro, o protagonista consegue conquistar Sílvia, o seu grande amor, e proporcionar-lhe a vida que ela tanto sonhava, assumindo e controlando o próprio destino. Um dos recursos que Furtado usa para corroborar a carga lírica no filme, é a inserção de um soneto de Shakespeare que André lê em meio a todas as informações entrecortadas, a partir da solicitação dos clientes da fotocopiadora, mas as quais ele não consegue entender. O soneto fala sobre o passar do tempo, a efemeridade da vida e como isso altera as pessoas. Dando coesão aos fragmentos do filme, a narrativa liga o soneto a Sílvia, paixão secreta de André que adora ler e que decifrará as palavras do poeta para o jovem, mostrando uma certa vertente romântica no filme.

SÍLVIA: Olha, trouxe um presente pra ti. Tu leva na viagem, lê. Tá marcado na página daquele: "Quando a hora dobra em triste e tardo toque".

ANDRÉ: Tu entendeu?

SÍLVIA: Entendi. É bonito.

ANDRÉ: "Quando a hora dobra em triste e tardo toque, E em noite horrenda vejo escoar-se o dia. Quando vejo esvair-se a violeta".

SÍLVIA: É a flor. Esvair-se é evaporar. Murchar. Morrer.

ANDRÉ: "Ou que a prata a preta têmpera assedia".

SÍLVIA: O cabelo ficando grisalho do lado.

Um filme é fruto de um processo industrial e técnico, reflexo da sociedade, da cultura e das relações sociais existentes durante sua produção. O cinema então, como arte que é, tem como objetivo retratar “a antinomia entre o real e o sonho, entre a realidade e a verdade” que é “a fonte inesgotável de toda criação artística”. (BETTON, 1987, p.9 -10). Por isso para obtermos a melhor análise cinematográfica entendemos que:

um filme é um produto cultural inscrito em um determinado contexto sócio-histórico. Embora o cinema usufrua de relativa autonomia como arte (com relação a produtos culturais como a televisão ou a imprensa), os filmes não poderiam ser isolados dos outros setores de atividade da sociedade que os produz (quer se trate da economia, quer da política, das ciências e das técnicas, quer, é claro, das outras artes). (VANOYE ; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p.54).

O filme *O homem que copiava* possui relações intertextuais com outras obras fílmicas como *Janela Indiscreta* de 1954, do diretor americano Alfred Hitchcock, filme



em que o protagonista Jeff espiona seus vizinhos pela janela com um binóculo, descobrindo coisas sobre a vida alheia, assim como André no longa-metragem de Jorge Furtado. Entendemos então que “um filme jamais é isolado. Participa de um movimento ou se vincula mais ou menos a uma tradição” (VANOYE ; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p.24).

No livro *A estética do cinema*, Gérard Betton discorre sobre a montagem ideológica como aquela “que consiste em aproximar planos a fim de comunicar um ponto de vista”. Desta maneira, um determinando encadeamento e justaposição dos planos pode sugerir alguma ideia ou exprimir algo que não existe com os planos desencadeados. “O conjunto é superior à soma das partes” (BETTON, 1987, p.74). Nesse sentido, no filme em questão, podemos analisar o intento de Furtado em inserir na narrativa questionamentos de ordem política e ideológica no que diz respeito à vinculação dos sentimentos dos personagens às suas condições financeiras. Acumulando uma série de situações onde há representação de estados de angústia e decepção relacionadas à falta de dinheiro dos personagens e onde a felicidade está relacionada à conquista e ao sucesso financeiro, o diretor consegue assim expor a vitrine pós-moderna da sociedade em que o capital já é muito ligado à convivência humana.

A edição do filme é bastante trabalhada, os planos revezam-se rapidamente gerando uma grande variedade de estímulos no espectador, refletindo o estado de André, que só é capaz de obter informação por intermédio de trechos das cópias que faz no trabalho. Pedacos de textos, fotografias, desenhos e poemas, a informação absorvida por partes, captada por vídeo, animação e cinema causam um efeito de fragmentação na trama sem perder a coerência narrativa. O filme se utiliza da colagem de outros gêneros da arte, possibilitando uma boa montagem rítmica, tendo esta como “a coincidência entre a duração de cada plano e os movimentos de atenção que ela suscita e satisfaz”. (BETTON, 1987, p.72). O ritmo cinematográfico também é garantido pelos diálogos inteligentes, rápidos e às vezes sutilmente engraçados entre os quatro componentes da trama, que “provocam a ação, correspondendo perfeitamente ao caráter, ao temperamento, à personalidade íntima e à sensibilidade do ato”. (BETTON, 1987, p.43).

Em *A estética do cinema*, Gérard Betton nos diz que “o cinema tem o poder de transmutações universais”; o autor se refere ao poder que a sétima arte possui em controlar o tempo em suas narrativas. Inúmeros são os recursos utilizados como voltar ao passado, ou mostrar o futuro, comprimir dias em minutos ou multiplicar segundos



em eternidades. O uso desses artifícios de modulação do tempo interfere na montagem narrativa do filme, que é “utilizada para contar uma ação através da reunião de diversos fragmentos de realidade cuja sucessão se destina a formar uma totalidade significativa”. Em *O homem que copiava*, na cena em que Sílvia traz o conceito da palavra “hirsuta” para André, o personagem pede a mão da moça em casamento e eles se beijam, mas a cena volta, se repete, e dessa vez André só diz “obrigado”, mostrando que a primeira vez era apenas uma possível imagem futura, um desejo da imaginação do protagonista que não aconteceu. Portanto, o cinema “tem total liberdade para brincar com o tempo: pode condensá-lo, esticá-lo, desacelerá-lo, acelerá-lo, invertê-lo, imobilizá-lo, subvertê-lo ou valorizá-lo.” (BETTON, 1987, p.28).

Quem fala e quanto nos diz

Buscando a melhor compreensão para o processo de direcionamento da narrativa a partir de um único ponto de vista, o do narrador, impossibilitando o entendimento da obra aberta, sem restrição informativa, descobrimos na tipologia de Norma Friedman, o conceito de narrador-personagem, considerando, portanto, uma das partes da formulação de Todorov em que o Narrador = personagem, ou seja, o narrador apenas diz aquilo que certa personagem sabe. Nesse caso “o narrador central não tem acesso ao estado mental das demais personagens. Narra de um centro fixo, limitado quase que exclusivamente às suas percepções, pensamentos e sentimentos” (LEITE, 1989, p. 43), tal como André que não sabe o que se passa na cabeça de Sílvia, menina que ele espiona por seu binóculo todas as noites.

Como propõe Gérard Genette, para evitarmos “aquilo que os termos de visão, de campo e de ponto de vista têm especificamente visual”, retomaremos “aqui o termo um pouco mais abstracto de focalização, que corresponde, aliás, à expressão de Brooks e de Warren: *focus of narration*” (GENETTE, 1972, p.187). Este trabalho fundamentou-se neste conceito, e nas suas ramificações, para melhor entendimento do direcionamento do fluxo de informação contido no *O homem que copiava*. Mais especificamente em uma das vertentes da tripartição feita por Genette, que diz respeito à *focalização interna* do discurso narrativo, ou seja, “quando a narrativa está restrita àquilo que pode saber o personagem (...) Isso pressupõe que o personagem esteja presente em todas as sequências do filme ou que diga como obteve as informações”.(GAUDREULT; JOST, 2009, p.177). Este tipo de *focalização* caracteriza o recurso usado pelo filme para



direcionar a narrativa, sob a perspectiva interna de André como narrador-personagem, fazendo-nos conhecer até mesmo seus pensamentos e sua forma de ver a vida e as pessoas que convivem com ele no espaço ficcional, por via das ações comentadas em *voz-over*.

Percebe-se a possibilidade de rendimento do conceito de *focalização* na abordagem do filme, lembrando quando Gérard Genette diz que a narrativa pode ser guiada por um ponto de vista, ou seja, que possui uma focalização. Esta pode ser de caráter interno, quando o foco narrativo está sendo levado por um personagem da diegese, ou pode ser externo, quando as ações são descritas pelo narrador que está fora do universo ficcional.

Toda a narrativa do filme em questão é conduzida pela ótica de André. Seus pensamentos sobre sua realidade, o ditar de suas atividades e seus julgamentos sobre os atos e as pessoas no espaço diegético direcionam toda a estória, selecionando o que pode ser visto ou não na narrativa, regulando o fluxo de informação.

Logo depois dos créditos iniciais, André começa a mostrar o seu mundo, de maneira bem descritiva, engraçada e crítica. O jovem fala sobre seu trabalho, o modo como executa sua máquina de fotocópias, o jeito do seu patrão, da família do patrão, da vontade de ser ilustrador, de todo o seu universo naquela cidade. Encontramos a *focalização interna*, vendo o mundo pelos olhos do protagonista. Durante todo o filme, acompanharemos a narrativa pelo ponto de vista do personagem, restringindo as informações do campo ficcional a sua visão. Temos na obra, portanto, *uma focalização interna* sendo direcionada por um narrador-protagonista, o “herói” que conta sua história.

Com uma linguagem narrativa bastante complexa, Furtado de maneira habilidosa utiliza do fluxo de consciência para legitimar a *focalização interna*, dando ao espectador acesso aos pensamentos de André. Todas as ações em primeira pessoa fazem parte da escuta da consciência do protagonista, através do recurso da *voz-over*, com a associação livre de ideias.

ANDRÉ (VS)

Eu trabalho nesta papelaria, sou operador de fotocopadora. Aqui você liga e desliga a máquina. Está vendo? Liga. Desliga. Liga. Desliga. Liga, desliga. Não é bom ficar fazendo isto muitas vezes, pode queimar. Liga. Desliga.

ANDRÉ (VS)

É melhor parar, o Bolha acaba me vendo pelo espelho bolha dele. Ele diz que o espelho é para a segurança da loja. O Bolha pensa que eu sou



otário. Considerando o que ele me paga, ele não deixa de ter uma certa razão. O nome do bolha é seu Gomide. (FURTADO, 2003).

A linguagem coloquial utilizada na narrativa expressa como a *voz-over*, introduz o espectador ao universo imaginário do personagem, gerando certa empatia do público com o herói. No decorrer do filme a plateia tem acesso às descrições da realidade da vida de André, sente suas angústias perante a realidade de pobreza em que ele vive, participa de sua aventura para conquistar Sílvia, a falta de jeito para praticar os crimes, e presença, por via de seus pensamentos, seu amor juvenil por sua vizinha. Tudo mostrado de maneira lúdica e ao mesmo tempo irônica, intercalando a colagem de fragmentos da vida de André com recursos visuais de *bricolage* e artifícios de repetição para gerar humor. Dessa maneira Furtado consegue aproximar o espectador do protagonista, para que não haja rejeição da plateia perante os crimes que o personagem comete. Uma ilusão ficcional de que os fins justificam os meios.

O recurso utilizado pelo roteirista se configura na linha do que Alfredo Leme de Carvalho assinala como sendo “a especialização de um determinado modo do foco narrativo” podendo “definir o método com a apresentação idealmente exata, não analisada, do que se passa na consciência” do personagem. Portanto, a colocação dos pensamentos de André na narrativa se mostra como tudo aquilo que o protagonista não verbalizou na diegese, como se estivesse dialogando consigo mesmo, daí o termo monólogo interior, sendo este “a apresentação direta e imediata, na literatura narrativa, dos pensamentos não falados de um personagem, sem a intervenção do narrador” (CARVALHO, 1981, p.50 - 53). Este recurso é discutido como uma das formas de caracterização do fluxo de consciência, e é utilizado na obra em questão com minuciosa habilidade pelo diretor, enfatizando a centralidade da informação (focalização) no protagonista do filme. “A focalização interna só se encontra plenamente realizada na narrativa em monólogo interior” (GENETTE, 1972, p.191). André abre sua mente ao espectador mostrando seus problemas, suas poucas certezas, mas também suas fantasias, seu imaginário rico e lúdico, fisingando o espectador como um confidente de sua consciência.

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)

Apesar de encontrarmos em *O homem que copiava* uma primorosa utilização da *focalização interna*, compreendemos que “o partido tomado pela focalização não é necessariamente constante em toda a extensão narrativa”, pois “a fórmula de focalização nem sempre se aplica ao conjunto de uma obra, portanto mas antes um segmento narrativo determinado”(GENETTE, 1972, p. 189). Reconhecemos no roteiro da obra a inserção de uma *focalização externa*, em terceira pessoa, por um narrador não participante que revela conhecimento apenas dos fatos exteriores, ou seja, se trata de uma narrativa de onisciência neutra externa, conceito desenvolvido por Cleanth Brooks, Penn Warren e Norma Friedman.(LEITE, 1989).

CENA 56 - FRENTE DO PRÉDIO DE SÍLVIA - EXTERIOR/DIA
Sílvia sai do prédio, apressada. André a segue de longe. Ela corre para a parada de ônibus. Ele a segue.(FURTADO, 2003).

Quando uma narrativa possui infrações ao regime de *focalização* que até então vem sendo utilizado na obra, ou seja, quando há um furo em relação a restrição do campo ficcional predominante, é possível que algumas alterações ocorram. Genette em *o Discurso da narrativa* classifica essas alterações como *paralipse* e *paralepse*. A primeira delas é “a omissão de certa ação ou pensamento importante do herói focal, que nem o herói nem o narrador podem ignorar, mas que o narrador prefere esconder do leitor” (GENETTE, 1972, 194), enquanto a segunda se trata justamente do inverso: mostrar um excesso de informação em relação ao que o regime de *focalização* possibilita.

Nos últimos dez minutos do filme, Furtado, como um grande truque narrativo para surpreender o espectador, se utiliza de uma paralepse genial, trocando a focalização interna da narrativa, que até então se encontrava posicionada por André, para Sílvia. E tudo que até o momento se mostrava como “observado” passa a ser “observador”. Agora, o público tem a acesso ao fluxo de consciência da personagem, descobrindo a sua versão de ser espionada pelo protagonista. Os acontecimentos descritos por André se refazem pela ótica de Sílvia em um *flash-back* rápido e revelador de informações que o jovem jamais soube. A espionagem pela janela, a perseguição na rua, o diálogo na loja de roupa, o almoço na lanchonete. Tudo é refeito com os passos e opiniões da personagem, um ineditismo para tudo que já parecia feito, esgotado e dito.

Esse recurso usado por Furtado - dá um ar de novidade a todo o filme mesmo ele estando prestes a acabar. Mais uma vez temos o monólogo interior utilizado com a *voz-over* dos pensamentos de Sílvia escritos numa carta que ela envia para o ex-namorado da sua mãe, que a encontra no Rio de Janeiro.

SÍLVIA (VS)

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

CENA 192 - APARTAMENTO DE SÍLVIA - INTERIOR/NOITE

Sílvia em seu quarto, desfila de calcinha e sutiã.

SÍLVIA (VS)

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

Essa paralepse que é “uma informação incidente sobre os pensamentos de uma personagem que não a personagem focal, ou sobre um espetáculo que ela não pode ver”, tem o poder de delimitar o conceito do foco narrativo, comprovando que quando uma narrativa é inteiramente guiada por um ponto de vista, outro universo de informações da ficção se omite. O recurso utilizado por Furtado deixa claro isso.

No *Dicionário da teoria da narrativa*, Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, apresentam a terceira categoria do discurso da narrativa, a voz como “(...), para Genette, as questões ‘que respeitam à maneira como se encontra implicada na narrativa a narração [...], isto é, a situação ou instância narrativa e com ela os seus dois protagonistas’ (GENETTE, 1972,p.76) a que chamamos narrador e narratário.” (REIS E LOPES 1988, p.141). Ao saber que Genette faz a distinção entre focalizador e narrador, e já trabalhada a conceituação do focalizador na obra em questão, podemos caracterizar a natureza ficcional de “quem fala”, ou seja, a escolha do ficcionista em fazer contar uma história por uma das personagens ou por um narrador estranho à história. Por se tratar de uma narrativa que altera o seu ponto focal, que ora se passa como interna e ora se passa como externa, teremos em *O homem copiava* duas formas de narrador.

A expressão narrador autodiegético (...) designa a entidade responsável por uma situação ou atitude narrativa específica: aquela em que o narrador da história relata suas próprias experiências como personagem central dessa história. (Reis e Lopes, 1988, p.118) (...) A expressão narrador heterodiegético (...) designa uma particular relação narrativa: aquela em que o narrador relata uma história à qual é estranho, uma vez



que não integrou como personagem, o universo em questão. (Reis e Lopes, 1988, p. 121). (GENETTE, 1972, p.212).

Temos, portanto, nos momentos em que a focalização está interna, seja com os pensamentos de André ou de Sílvia, um narrador autodiegético, que não só está inserido como personagem na diegese, mas também se caracteriza como o “herói”. Já nos momentos em que a narrativa se desenha com uma focalização externa, em terceira pessoa, o narrador é considerado heterodiegético, pois não participa nem participou da história. Apenas observa os fatos e os descreve de fora da narrativa.

Alguns dos recursos utilizados em *O homem que copiava*, como o regime de *focalização interna* a partir do personagem principal, assegurado em sua plenitude pelo uso do monólogo interior intenso, possibilita ao espectador uma contaminação com o imaginário, sentimentos e dúvidas do protagonista. Isso gera, ao final do filme, uma proximidade enorme do espectador com André. Como protagonista que é, pelo tempo de tela que ocupa, pela intimidade narrativamente construída pela *voz over* e restrição à sua percepção, pelo trabalho na montagem, fotografia e trilha, por tudo isso André parece entrar em correlação empática com o espectador. Coloca-se assim um embate em torno de questões éticas, que durante toda a obra foram apontadas, no diagnóstico de uma sociedade desigual e fundada na indiferença, nos métodos tomados pelo protagonista e pelos seus amigos. Questão, então, que se acirra quando as soluções surgem pela violência, mesmo quando as vítimas se configuram como crápulas (o traficante, o pai de Sílvia, o pequeno empresário mesquinho da papelaria, a sociedade avara como um todo).

Apesar da justificativa de todo o contexto social e sua interferência crucial na vida do jovem, que é esmagado pela lógica do capitalismo pós-moderno, fica no ar a conclusão desagradável que, para ele e seu grupo de amigos, os fins justificariam os meios, ou seja, os crimes cometidos por André estariam abonados por sua condição. Ao mesmo tempo, desejando avidamente o aburguesamento e incorporando seus signos mais caricatos, os personagens parecem incorporar com facilidade a lógica ultrahedonista, superconsumista, o estilo de vida predatório que reflete o tipo de engrenagem que os oprimia antes e os rege agora, fundada na aposta do desejo de gozo sem fim. Vale pensar, de maneira desconfortável, se as soluções que partem do enredo, tecidas por todo o processo de construção do filme (os artifícios na obra quem criam essa atmosfera de empatia do público, visto que no filme, só há acesso a uma versão da



estória, que é a do herói) levam a um assentimento com os rumos dos personagens. Se esta aproximação leva a uma concordância e uma empatia por essa saída individual traçada pelos personagens e no que ela resulta como relação com a existência. Resta indagar se o filme, em seu conjunto de dados, propõe esse tipo de solução e se o espectador incorpora esse olhar. Ou se, por outra via, a obra constrói um eficaz dar-a-ver de alguns aspectos do contemporâneo, de substituição da indiferença pela indiferença, num desejo de gozo que abre mão da utopia e de qualquer solução coletiva enriquecedora, solidária. De toda forma, *O homem que copiava* parece se colocar como um importante filme do cinema de retomada, apontando uma crítica moral da sociedade da sua época, corroborada pela utilização de soluções narrativas de interferência no fluxo de informação da estória.

Referências Bibliográficas

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

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

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

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

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

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

REIS, C. ; LOPES, A. C. **Dicionário de Teoria da Narrativa**. São Paulo, Ática, 1988. (Série Fundamentos).

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>



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