

CONSTRUÇÕES CULTURAIS - REPRESENTAÇÕES
FÍLMICAS DO ESPAÇO E DA IDENTIDADE
CULTURAL CONSTRUCTIONS - FILM
REPRESENTATIONS OF SPACE AND IDENTITY
LA CONSTRUCTION CULTURELLE -
REPRÉSENTATIONS DE L'ESPACE ENTRE LE FILM
ET L'IDENTITÉ

Maria Helena Braga e Vaz da Costa

*Professora Associada - Departamento de Artes - Universidade Federal do Rio Grande do Norte - Produtividade em Pesquisa – CNPq.
E-mail: mhcosta@ufrnet.br*

Resumo: Esse trabalho tem como objetivo tecer alguns comentários sobre filme enquanto meio de representação cultural e algumas teorias que elaboram sobre os conceitos de intertextualidade, construção das percepções do espaço e identidade cultural. Pretende-se aqui demonstrar através da discussão sobre o filme brasileiro *O Homem que Copiava* (Jorge Furtado, 2002), como os conceitos elencados acima vêm sendo elaborados através da representação cinematográfica contribuindo para a construção de uma visão subjetiva e coletiva sobre a prática da percepção do espaço e a construção da identidade na pós-modernidade.

Palavras-chave: cinema; espaço; intertextualidade; identidade cultural.

Abstract: This work comments on film as cultural representation and on some theories that elaborate the concepts of intertextuality, perception of space, and cultural identity. The intention here is to discuss about the Brazilian film *O Homem que Copiava* (Jorge Furtado, 2002), to demonstrate how the concepts referred above have been constructed by film representation contributing for the construction of a subjective and collective view about perception of space practice and identity in post-modernity.

Key-words: cinema; space; intertextuality; cultural identity.

Résumé: Ce travail vise à formuler des observations sur film comme un moyen de représentation culturelle et des théories qui précisent sur les concepts de l'intertextualité, la construction des perceptions de l'espace, et l'identité culturelle. L'intention est ici de démontrer par débat autour du film brésilien *L'homme*

qui a copié (Jorge Furtado, 2002), que les concepts énumérés ci-dessus ont été élaborés parla représentation cinématographique de contribuer à la construction d'une vision subjective et collective sur la pratique de la perception de l'espace et la construction de l'identité dans la post-modernité.

Mots-clés: cinema; l'espace; l'intertextualité; l'identité culturelle.

NOTA INTRODUTÓRIA

Esse trabalho tem como objetivo tecer alguns comentários sobre o cinema enquanto meio de representação cultural e algumas teorias que elaboram sobre os conceitos de *intertextualidade*, construção das *percepções do espaço*, e *identidade cultural*. A idéia de uma constante e permanente troca e sobreposição entre textos e representações; a eterna correlação entre as construções reais e subjetivas no que toca tanto a visão quanto a construção de um imaginário coletivo regido pela percepção e pela construção do espaço; a sensação de perda do controle do tempo e da história associada à dificuldade de se manter um estilo individual; e o entendimento de que existe hoje, no contexto contemporâneo, uma 'crise de identidade', são as diretrizes para a discussão e análise que pretendo apresentar.

Pensando: (1) no conceito de *intertextualidade* discutido por Barnes e Duncan (1992) que situa as representações de uma maneira geral como conjunções de uma variedade de textos, relações e referências; (2) no processo de construção (real ou filmica) da *percepção do espaço* discutido por autores como Stephen Heath (1993), Degli-Esposti (1998), Crang (1998) e Lury e Massey (1999); e (3) na pós-modernidade e no "surgimento" de novos formatos e entendimentos para a *identidade cultural* – Stuart Hall (2001) e Fredric Jameson (2004).

Pretende-se aqui demonstrar através da discussão sobre o filme brasileiro *O Homem que Copiava* (Jorge Furtado, 2002), como os conceitos elencados acima vêm sendo elaborados através da representação cinematográfica contribuindo para a construção de uma visão subjetiva e coletiva sobre a *prática da percepção do espaço* e a *construção da identidade* na pós-modernidade.

Este trabalho, portanto, a partir da reflexão a respeito de variadas posições teóricas, mas assumindo as de Stuart Hall como eixo norteador, comentará sobre a representação cinematográfica que, respondendo

às características (pós)modernas do seu tempo, constrói através de um processo intertextual, formas de percepção do espaço e de identidade cultural.

PERCEBENDO O ESPAÇO: ESPAÇO REAL / ESPAÇO FÍLMICO

Pensando sobre o conceito de “espaço narrativo”, Stephen Heath (1993) desenvolve a idéia de que a construção do espaço pelo cinema advém de um discurso (espacial) projetado pela e através da visão e que esse discurso está impregnado de formas simbólicas. A noção do espaço narrativo, ou espaço fílmico, corresponde ao espaço imaginado.

Se a experiência (do espaço como uma prática social e material) é percebida e representada visual e culturalmente, por uma forma de representação como é o cinema, o espaço fílmico enquanto resultado da representação, constituirá um “espaço de representação” que por sua vez produzirá novas formas de *percepção* do espaço. Isto é, a interação entre a “prática espacial”, a “representação do espaço” (que acontece com a percepção da realidade) e o “espaço de representação”¹, que é essencialmente o espaço “construído” pela imaginação, é responsável pela produção de novas formas de perceber, construir, entender e modificar o espaço.

Stephen Heath (1993) explica que o cinema constrói e manipula o *espaço* ao longo do desenvolvimento da narrativa transformando-o em *lugar*, através de três movimentos diferentes: (1) o movimento dos personagens; (2) o movimento da câmera; e (3) o movimento de uma tomada para outra.

O primeiro destaca o espaço através do deslocamento dos personagens dentro do espaço fílmico. O segundo freqüentemente comparado à “mobilidade do olho” porque parece executar os movimentos da cabeça, regula a visão do espaço dando uma versão diferenciada deste. O terceiro dimensiona o espaço estruturando-o e construindo-o através da edição e montagem das imagens que representam a “passagem” de um espaço para outro. Estes movimentos, portanto, efetivamente estabelecem a

¹ Essas três dimensões espaciais de produção do espaço: a prática espacial, a representação do espaço, e o espaço de representação, são propostas exaustivamente discutidas por Henri Lefebvre (1991). Essas dimensões espaciais são ainda caracterizadas pelo autor como “espaço vivido”, “espaço percebido”, e “espaço imaginado” (ver também HARVEY, 1989; MCCANN, 1999; SOJA, 1996).

natureza do espaço fílmico e tornam o cinema em um construtor de visões e espaços em movimento.

Se a vida entra no cinema como movimento, [...] o que entra no cinema é uma lógica do movimento e é essa lógica que organiza o enquadramento. O espaço fílmico, em outras palavras, é construído como um espaço narrativo. É o significado da narrativa que em qualquer movimento, constrói o espaço fílmico de uma maneira a ser seguido e 'lido'... (HEATH, 1993, p. 75-76. Tradução da autora).

Capaz também de fragmentar o espaço, como, por exemplo, através do isolamento de uma face ou objeto por meio de um *close-up*, o cinema passa a manipular e utilizar fragmentos imagéticos para, quebrando ou não com as estruturas narrativas convencionais, estabelecer novos formatos para o espaço fílmico. Segundo Degli-Esposti (1998, p. 7),

Um uso fragmentado de câmera-lenta nos filmes enfatiza uma percepção expandida, segmentada e reconstruída do tempo real, agora dada uma visibilidade hiperbólica através da desconstrução. A prática do detalhamento, do tempo nesse caso, pretende alcançar um objetivo: sua própria fragmentação icônica. Esse uso da câmera é comumente associado ao processo da hipertextualidade que interrompe a narrativa para tomar outra direção, e outra, e outra, e possivelmente voltar à primeira opção ou alternativamente outra completamente distinta. (Tradução da autora).

É significativa essa conexão entre a imagem do real, e seus diferentes “fragmentos” captados e modificados espacialmente e temporalmente pela câmera que expandindo, segmentando e reconstruindo o tempo e o espaço, participa efetivamente do processo hipertextual que aparece em meio ao processo desconstrutivo. A “interrupção narrativa” referida na citação acima assume agora outra dimensão produzindo novas e diferentes formas de percepção, construção, re-construção e imaginação do tempo e do espaço.

Na medida em que o retorno ao mesmo “banco de referências” parece ser culturalmente imposto e, portanto, inevitável, mesmo assim o

processo permite que se construam novas percepções (e representações) ao longo da sua prática. A diversidade nos modos de manipulação dos “fragmentos” reais ou fílmicos e dos seus mais diferentes movimentos abre uma infinidade de questões sobre o espaço real e as diferentes formas como este é representado pelo cinema, e principalmente como este é “lido” e interpretado pelo espectador.

Nessa perspectiva podemos considerar a forte relação entre a construção fílmica narrativa – enfatizando os fragmentos espaciais, o enquadramento, a *mise-en-scène*, os diferentes movimentos, e a inserção dos personagens em locações geográficas específicas – e o mundo real das relações sociais (CRANG, 1998; LURY e MASSEY, 1999) e entender as construções fílmicas não apenas como objeto de criticismo, mas como re-ordenamento das “imaginações geográficas” que adquirimos do mundo. Pensemos, por exemplo, na questão da representação fílmica de um espaço urbano específico.

Quais seriam as qualidades e especificidades do espaço fílmico em questão dentro da tradição de representar a cidade moderna e sua evolução, quando sabemos do comprometimento do cinema com a questão da construção do imaginário coletivo a respeito da modernidade? Quais técnicas cinematográficas têm se configurado e vêm se configurando, como mais apropriadas, se é que se pode chamar assim, para representar o espaço urbano? Quais são as implicações advindas da transferência da imagem do espaço “real” para a tela?

O cinema tem assumido um papel central na construção das imaginações geográficas dos indivíduos, ajudando a “inventar” cidades e lugares. Denis Cosgrove e Stephen Daniels (1988, p.1) compartilham dessa opinião e propagam a idéia de paisagem como “uma imagem cultural, uma maneira pictórica de representar, estruturar ou simbolizar os lugares” (tradução minha).

Para entender uma paisagem construída... é normalmente necessário entender as representações escritas e verbais da mesma, não como ‘ilustrações’, imagens destacadas do todo, mas como imagens constituintes do(s) seu(s) significado(s). E, claro, todo estudo da paisagem termina por transformar o significado, adicionando-lhe outra ‘camada’ de representação cultural (DANIELS, 1988, p. 1. Tradução da autora).

Em vista do exposto acima, podemos pensar as representações de uma maneira geral como construídas pela conjunção de uma variedade de textos e relações, já que fazem parte de um processo denominado *intertextualidade* que induz à compreensão de que o significado não é simplesmente produzido no contexto da relação entre um texto e o objeto que este representa (“o mundo lá fora”), mas no resultado produzido no e pelo processo da conjunção de variadas referências (BARNES e DUNCAN, 1992).

Dessa forma, levar a sério o processo da intertextualidade significa descartar o uso puro e simples de um texto filmico como “objeto de verificação” através do qual se pode “chechar” se a imagem filmica do objeto “confere” com a dada em realidade (COSTA, 2006). De maneira direta e efetiva a intertextualidade opera normalmente de maneira a tornar os subtextos reais e naturais (KRAIDY, 1998, p. 54.).

INTERTEXTUALIDADE E IDENTIDADE NA PÓS-MODERNIDADE

Fredric Jameson (2004, p. 23-24) caracteriza o “momento pós-moderno” como um tempo em que “a sociedade se submerge em imagens, ocorrendo uma estetização e visualização mais completa da realidade”. Referindo-se ao desenvolvimento tecnológico e às inovações cibernéticas, e ao seu papel central na emergência do capitalismo tardio, Jameson propõe pensar esses elementos como um “logotipo cultural”. Na sua opinião, a tecnologia tornou-se o próprio modo de auto-apresentação do capitalismo e a maneira através da qual devemos entender os tempos atuais.

De fato as discussões sobre a contemporaneidade, que tentam traçar prognósticos sobre a natureza das mudanças na cultura visual, convergem para o cenário de “um tipo” de realidade pautada em uma cultura na qual “as imagens não mais se referirão ou farão a mediação de uma realidade socialmente dada”, ao contrário, elas serão virtualmente a realidade ela mesma (SANTAELLA, 2003, p.143). Em outras palavras, todo o senso humano estará engajado em um ambiente eletrônico que se tornará “virtualmente” indistinto das realidades sociais e materiais que as pessoas vivenciam (SANTAELLA, 2003).

Inseridos na dinâmica descrita acima, os elos que constituem as principais características da pós-modernidade são significativamente o crescente poder da publicidade e da mídia eletrônica, o advento da

padronização universal, e a aceleração dos ciclos do estilo e da moda somados ao pastiche (caracterizado por Jameson como “esquizóide”). Aqui se dá o “apagamento do sentido da história” ao qual Jameson se refere. “Perturbado” por essa dinâmica “esquizóide”, o nosso sistema social contemporâneo termina por desconhecer (ou perder a capacidade de reconhecer) o seu próprio passado, e começa a viver numa eterna conservação do “presente perpétuo” sem nenhuma identidade ou definição segura. Em síntese, a realidade pós-moderna assume o formato da realidade midiática que é essencialmente fragmentada e tão efêmera e multifacetada como a própria virtualidade. Como Jameson (1995, p. 62) atesta, “Aqui os grandes momentos são aqueles da restituição de um mundo transformado em imagens mais do que infestado e fragmentado por elas”.

Torna-se significativa mencionar aqui o “culto da imagem luxuosa” ao qual se refere Jameson (1995, p.87). Em sua opinião:

É o triunfo da imagem nos filmes... que ratifica o triunfo de todos os valores da sociedade de consumo contemporânea, ou seja, do consumo na era do capitalismo tardio. (JAMESON, 1995, p. 87-88).

O que resta, de acordo com Jameson (2005), é puramente um jogo aleatório de significantes, que constrói um tempo em que já não se produz uma obra monumental, duradoura, mas “rearranjos” exaustivos e incessantes, de fragmentos que advêm de textos preexistentes e blocos de representação que constroem a produção social e cultural tendo sempre na “nova e exaltada bricolagem: metalivros que canibalizam outros livros, metatextos que unem pedaços de outros textos” (p. 222).

Constata-se então a preocupação com o processo intertextual advindo dos “fragmentos” que reordeam, recriam, moldam e perpetuam a percepção e “criação” do espaço (da realidade) através dos processos contemporâneos de colagem, bricolagem, e multi-referências que por sua vez produzem os hyper ou multitextos na produção dinâmica de novas imagens. A pós-modernidade assim, resumidamente, se caracteriza por reunir as diversas linguagens e os mais diferentes e múltiplos estilos sem uma organização ou uma ordem de relevância, nem tampouco uma hierarquia, ou nenhuma fronteira. O que acontece é então um “apagar” de fronteiras e uma desterritorialização.

Nos debates contemporâneos sobre o pós-modernismo e a condição pós-moderna, as mais diversas teorias tornam-se uníssonas quando afirmam que o “pós-modernismo é um fator socioeconômico cultural” (JAMESON, 2005, 2004; BAUDRILLARD, 1981; HALL, 1991; SUBIRATS, s.d., etc.) e, a evidência cultural aparece na contemporaneidade em *flashes*, fragmentos, resistindo a ser apreendida ou mapeada em sua totalidade.

Nesse sistema multi-referencial, os sujeitos sofrem constantes mutações no e durante o processo de sua formação cultural e identitária. Esse fato ganha muita importância no que diz respeito à construção de significados e ao entendimento das representações e identidades culturais porque está diretamente ligado à “perda” do sentido da história, à predominância do pastiche e ao desaparecimento de um estilo individual, provocando então a dissolução do sujeito centrado (e conseqüente dissolução da sua identidade).

Nesse contexto deve-se destacar a questão da identidade do sujeito, e/ou a questão da “dissolução” da sua identidade. Stuart Hall (2001) considera que ao longo da história apareceram três tipos de sujeito: (1) o “sujeito do Iluminismo”, aquele que já nasce com uma identidade definida que se desenvolveria aos poucos, mas mantendo sua “essência” intocável; (2) o “sujeito sociológico”, aquele em que a identidade dependeria de fatores externos para se formar, sofreria alterações, mas dentro de certos limites, pois sua “essência” intocável seria sempre preservada; e (3) o “sujeito pós-moderno”, aquele desprovido de uma identidade seja total ou parcialmente inata ou imaculada.

Na verdade, no terceiro caso, o sujeito e sua identidade devem ser considerados sob diferentes prismas e aspectos, não se deve esperar que o sujeito pós-moderno possua apenas uma, mas sim várias identidades. Por isso mesmo, esse novo sujeito não pode mais ser representado por um único ponto de vista, mas através dos mais variados fragmentos e ângulos que o compõem. Esse sujeito – fragmentado, formado por “identidades temporárias”, aquele que pode ser identificado por, e pode se identificar com, várias posições diferentes e até mesmo contraditórias –, obedece ao processo fragmentário de “descentramento” que Stuart Hall denomina de “jogo de identidades”.

Hall chama a atenção para o fato de os “descentramentos” terem gerado uma maior complexidade no que se refere à identidade do su-

jeito que agora tem de ser considerada nos seus mais diversos aspectos (social, cultural, biológico). A partir disso a questão primordial passa a ser a da subjetividade.

Essa visão se reflete, por exemplo, nas representações modernistas do início do século XX através do processo de substituição da estética realista por uma forma mais abstrata de representar, carregada de incertezas e subjetividade. O que revela também uma nova forma de perceber e encarar o mundo. Uma nova forma de ver, impulsionada por uma percepção do espaço e do tempo diferentes, decorrente dos avanços tecnológicos dos meios de transporte e principalmente dos meios de comunicação.

Sabe-se que a globalização é um processo que se distribui de forma desigual, mas que em maior ou menor medida provoca modificações generalizadas ao redor do mundo. Há uma permanente troca cultural que nos une e nos distingue. Uma troca que vem desde o processo de migração do pós-guerra e que resultou numa “mistura étnica”, numa “pluralização de culturas nacionais e de identidades nacionais” (HALL, 2001, p. 83). A globalização possibilitou uma maior interação entre culturas e ao sujeito um maior contato com o “outro”. É rompida a ideia de nacionalidade como natureza essencial, e introduzida a ideia de uma “comunidade imaginada” (HALL, 2001, p. 51), formada por meio de uma narrativa, de uma invenção de tradições e mitos aos quais somos condicionados e concebemos como realidade.

Hall defende a tese de que não se pode mais pensar em culturas ou identidades culturais puras. O imediatismo e a intensidade através dos quais somos postos em contato com o “outro” criou um mundo fragmentado que resulta numa maior liberdade de integração e identificação. Pensando a nação como “uma comunidade simbólica”, Stuart Hall (2001, p. 62) diz que hoje “as nações modernas são, todas, híbridos culturais” que não podem ser classificadas por raças ou culturas puras e/ou isoladas porque hoje todas as culturas têm um pouco das outras (o que as une).

Na verdade, Hall acredita que todas as culturas têm a liberdade de não seguir os padrões culturais estabelecidos pelo conceito de nacionalidade, e que podem, adaptando uma prática cultural oriunda de outra cultura, criar uma nova (através do individualismo que as distingue) – é o que Hall designa de “culturas híbridas”.

Dentro das múltiplas possibilidades oferecidas pela identidade híbrida e midiaticizada de condição pós-moderna, encontra-se a possibilidade de duplicação e ampliação por meio das imagens, dos sujeitos, dos objetos, dos espaços geográficos a partir de uma multiplicidade que se efetua entre ausência e presença intensificada pelos seus diferentes arranjos.

Resumindo, Stuart Hall entende que o sujeito moderno, aquele sujeito cartesiano descentrado pelas influências citadas acima, morreu. A morte desse sujeito contraditoriamente se deu na excessiva fragmentação sofrida principalmente pelo desejo de uma cultura unificada proposta pela globalização. Com isso, o sujeito com livre acesso a tudo, começou a constituir um novo tipo de identidade e cultura, moldadas nas diferenças, e em contraponto à noção de cultura unificada e de identidade intocável.

A IDENTIDADE E O ESPAÇO-INTERTEXTUAL EM O HOMEM QUE COPIAVA

Considerando a construção da “identidade cultural na pós-modernidade” (HALL, 2001) discutirei a seguir como o filme *O Homem que Copiava* (Jorge Furtado, 2002), através da representação de uma visão crítica da prática do consumo, e de um processo de representação intertextual, elabora sobre temas caros à pós-modernidade, mais especificamente sobre as questões de identidade no contexto da produção cultural pós-moderna.

Nesse filme, Jorge Furtado prioriza a noção de “identidade” como um “prêmio” a ser adquirido, e não como uma necessidade intrínseca ao sujeito. Esse “prêmio” estaria atrelado a uma necessidade relacionada ao que Degli-Esposti (1998) designa de “consumo criativo”. Consumo, que no caso de *O Homem que Copiava*, aparece como central para a narrativa e a definição da sua personagem principal: André (Lázaro Ramos), que constrói sua identidade a partir de fragmentos de inúmeras informações e referências que capta da diversidade do material verbal e imagético a que tem acesso no trabalho quando atua como “operador de fotocopiadora”, como ele se autoneia porque se sente envergonhado de dizer que é “tirador de xérox”.

A noção de “identidade pelo consumo”, não é um tópico de interesse recente para a produção cinematográfica de uma maneira geral,

mas para a brasileira de maneira particular, ela se configura como catalizadora de um interesse nos filmes contemporâneos próprio aos “tempos pós-modernos” que associa a representação da identidade e do consumo à subjetividade. Essa re-configuração da subjetividade demanda necessariamente uma re-estruturação não apenas das estratégias narrativas, mas da escolha temática e da estética visual utilizadas. *O Homem que Copiava* funciona, portanto, de forma emblemática para o estudo da representação quando essa representação é considerada na perspectiva da contextualização narrativa, temática e estética da realidade da produção cinematográfica contemporânea brasileira.

O Homem que Copiava, é indubitavelmente um exemplo de uma visão “pós-moderna” conseguida através de justaposições de imagens e referências que se referem aos dois extremos na escala econômica (ter ou não ter dinheiro) que demarcam muito fortemente a sociedade pós-industrial e capitalista. O filme ainda se envolve no jogo de narrar uma cultura pós-moderna que acontece por meio de processos concomitantes de produção e construção da prática do consumo e que produz muitas e superpostas identidades. O que encontramos no filme de Jorge Furtado é precisamente uma completa aplicação do termo “bricolagem” que é relacionado, produzido e construído a partir das muitas referências narrativas à produção cultural textual e visual. Há o reconhecimento aqui de que os sujeitos constroem sua identidade muito raramente a partir de uma cultura homogênea, mas, ao contrário, a partir de culturas díspares, compostas em si mesmas de inúmeros e diversos fragmentos culturais.

O filme “narra” a respeito do processo de construção de uma “identidade pós-moderna” que se refere diretamente à perda do ser completamente constituído em seu “eu”, coerente, autônomo, inconfundível. Este sujeito contemporâneo, ou pós-moderno, surge de maneira quase irônica no contexto das dicotomias, dissoluções, descontinuidades, descentralizações, misturas, passagens, hibridizações, re-leituras e “cópias” que, de acordo com o consenso geral, estão sob a rubrica da pós-modernidade (COSTA, 2006) e são produzidas, reproduzidas, copiadas, e perpetuadas pelos meios de comunicação alimentando assim o consumo exarcebado, consequência do capitalismo tardio e da globalização.

No caso de *O Homem que Copiava* – filme todo construído sob o ponto de vista da personagem André, presente em todas as cenas – qualquer referência à “identidade” é elaborada e posta como resultado de diferentes formatos de bricolagem gerados a partir de referências textuais as

mais diversas. A “bricolagem” a qual Lyotard (1993, p. 47) se refere como “referência múltipla a elementos tirados de estilos e períodos anteriores, clássicos e modernos, sem preocupação com o ambiente ou qualquer outra variante” (tradução minha), e que o próprio André, referindo-se a si mesmo, muito significativamente denomina de “espírito copiador”.

Esteticamente, o filme representa a fragmentação do espaço ou das identidades e subjetividades das personagens através da composição e produção de imagens que se fragmentam e se separam em pedaços na tela. Misturas de dramaturgias e cenários realistas com desenhos animados, quadrinhos, referências ao passado como sendo o presente, e vice-versa – o próprio diretor se refere ao filme como um processo de “colagem de linguagens”.

Sequências que se repetem, representando o que determinada personagem gostaria que acontecesse e o que realmente acontece, são apresentadas como instrumentos narrativos institucionalizados pelo próprio aparato cinematográfico em resposta à necessidade de representar o sentimento pós-moderno que advém da sensação de que o mundo contemporâneo diz respeito ao fragmento, à noção de que a idéia da vida como um quebra-cabeça não mais corresponde àquela de que, após as peças serem juntas, uma imagem nítida e real aparece. Agora, como diz a personagem Sílvia em sua narrativa em *off* na sequência final do filme: “A vida é mais complicada do que um quebra-cabeças”. Os fragmentos na contemporaneidade já são referências proporcionadas por outros fragmentos que por sua vez já advieram de outros textos compostos por outros textos.

Daí a sua grande complexidade e a dificuldade de “captá-la” em um só relance, ou teorizá-la de maneira a estabelecer um só corpus teórico, um padrão de entendimento e de análise. Por isso mesmo é que em se referindo às representações narrativas, o processo desconstrutivo é o menos dissonante na tentativa de dar conta dos muitos entendimentos e interpretações sobre cada texto. Na medida em que o que importa na contemporaneidade não é mais o texto em si, mas o processo através e pelo qual ele se constitui, análises diretas e lineares tornam-se insuficientes para a abordagem da sua complexidade e, portanto, tornam-se imprecisas e obsoletas.

O *Homem que Copiava* examina a identidade cultural dependente de pretensões “impossíveis” relacionadas à necessidade do consumo que é atrelada necessariamente ao poder aquisitivo. A necessidade e obrigatoriedade de se ter um “poder de compra” é construída e trabalhada ao longo

de todo o filme e espacializada no contexto do espaço urbano, onde se vêem constantes e insistentes apelos ao consumo, que institucionalizam o espaço urbano como aquele espaço autenticamente construído para a única alternativa possível de vivência e sobrevivência que se põe na contemporaneidade: a da conformidade ao consumo e a da necessidade de adquirir um poder econômico no mínimo adequado para tal.

Constantes referências à condição econômica como determinante da identidade e da “satisfação” e “felicidade” são postas pelo filme através do diálogo das personagens no sentido de estabelecer uma ordem concensual de entendimento sobre o mundo contemporâneo: “pai pobre é destino, marido pobre é burrice”; “no começo eu pensava em ser famoso, depois só em ganhar dinheiro”; “ficar rico logo e se mandar”; “imagina você tendo dinheiro e comprando um bando de coisas...”.

Há também no filme referências às contradições que surgem no contexto contemporâneo sobre dinheiro e consumo. Quando André, agora operando uma máquina que copia à cores, se refere à idéia de copiar uma nota de 50 reais, ele tem consciência de que precisa “arrumar dinheiro de verdade”. André não acredita na cópia em si, pois entende que a cópia pode lhe trazer problemas. Além disso, a cópia nesse caso não se presta à real necessidade de André que é enriquecer muito e rápido para livrar Sílvia dos assédios do padrasto. Por isso mesmo ele prefere roubar um banco; neste caso sim, o dinheiro é “de verdade”. Contudo, é a produção da nota falsa de 50 reais, do “simulacro”, que o faz pensar e encarar a vida de maneira mais “condizente” com o seu tempo.

Contraditoriamente, ao final do filme, André – após roubar o banco, atirar no segurança (por coincidência, o padrasto de Sílvia), provocar a prisão do traficante que lhe vendeu a arma usada no assalto, e ter a sorte de ganhar na loteria –, chega à conclusão de que “dinheiro é só um pedaço de papel que todo mundo acredita que vale alguma coisa”. Vale ressaltar que nesse momento o próprio André já está a caminho de “resolver” todos os seus problemas enriquecendo com o dinheiro que ganhou no jogo lotérico. O consenso em torno do valor do “pedaço de papel”, segundo a descrição de André, é na verdade a força motriz e o depositário dos entendimentos, das ansiedades e das “verdades” geradas pela sociedade contemporânea capitalista.

A identidade cultural que podemos denominar de “híbrida” característica dessa condição, se insere, como visto, no contexto social contemporâneo tributário da “cópia”, do fluxo imagético veiculados

pelos mais diversos textos imagéticos, pela propaganda, pela publicidade, etc. As imagens e identidades suscitadas por esse híbrido estão, portanto, contextualizadas/inseridas no mundo do consumo (e seus mais diversos produtos) que por sua vez estão no centro da formação subjetiva destas próprias identidades múltiplas. Nesse contexto, as cidades (e sua imagem) também se tornam objetos e produtos de consumo, seja pela via do turismo, das imagens propagadas pela televisão, vídeo, cinema.

Pensando o espaço nesse contexto constatamos que esse “trabalha” como agenciador das diversas referências e citações que compõem as “múltiplas” identidades do sujeito. Na primeiríssima cena, André, narrando em *off* parte da sua história, situa o espectador e os acontecimentos narrados geograficamente: “moro na cidade de Porto Alegre, no bairro de Santa Cecília, na rua Presidente Franklin Roosevelt”. Todas as cenas externas a partir desse momento são associadas aos fragmentos urbanos dessa cidade. O espaço urbano nesse caso aparece como lócus do consumo já que em todas as tomadas externas, constatamos uma ênfase dada àquelas imagens da cidade onde aparecem os mais diversos formatos de propagandas, cartazes, outdoors, etc., que promovem e ofertam produtos. Sequências em que os personagens aparecem circulando em meio a essa paisagem são constantes, e de alguma forma, esses personagens acabam demonstrando uma prática de enunciação que De Certeau (1984, p. 97-98) descreve como “um processo de apropriação do sistema topográfico pelo pedestre. É um ato de espacialização agindo fora do lugar” (tradução minha).

É interessante notar no texto filmico a forte referência a outra cidade, o Rio de Janeiro. O Rio, nesse caso, aparece como a imagem do “paraíso”, do lugar para o qual se deseja partir; aquele lugar presente no sonho de mudança, de fuga da rotina. No caso da personagem Sílvia é mais do que isso. O Rio de Janeiro representa o espaço de liberdade onde ela pode encontrar o pai que nunca conheceu. A cidade do Rio de Janeiro é primeiramente apresentada na forma de uma imagem do Pão de Açúcar “cristalizada” em um cartão postal destinada à contemplação e ao consumo turístico.

A segunda e recorrente referência ao Rio surge no diálogo das personagens que ao descreverem o seu desejo de partir da vida economicamente difícil que vivenciam em Porto Alegre, citam o Rio e outro ponto turístico famoso: o Corcovado. A cidade do Rio de Janeiro será apenas “presenciada” pelas personagens na última cena do

filme quando André, Sílvia (Leandra Leal), Cardoso (Pedro Cardoso) e Marinês (Luana Piovani) aparecem no alto do Corcovado, aos pés do Cristo Redentor, experienciando e admirando a vista elevada da cidade “como um cartão postal”.

Assim, imagens de cidade são veiculadas como “verdade sobre o lugar” ao qual se referem. Essas imagens trabalham na verdade como mais uma das possibilidades de “ver” o lugar. O que têm em comum, se colocando sob a égide pós-moderna, é o fato de tornar a realidade imagética indistinta da realidade social. Conclui-se então, que o processo identitário contemporâneo se compõe indiscriminadamente tanto do humano quanto do não humano (os objetos, as cidades, etc.). Sendo centrada no consumo, as identidades passam a ser elas mesmas um “objeto” a ser consumido, Por isso, a subjetividade é de maneira generalizada entre os mais diversos autores entendida como “estigma”, não podendo ser entendida desconsiderando as “coisas externas”, os objetos de desejo, o consumo, etc.

REFERÊNCIAS

- BARNES, T. J.; DUNCAN, J. S. (editores). **Writing worlds: discourse, text & metaphor in the representation of landscape**. Londres: Routledge, 1992.
- BARNES, T. J.; DUNCAN, J. S. Introduction: writing worlds. In: BARNES, T. J.; DUNCAN, J. (Orgs.) **Writing worlds: discourse, text & metaphor in the representation of landscape**. Londres: Routledge, 1992. p. 1-17.
- BAUDRILLARD, J. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1981.
- COSTA, M. H. B. V. Imagens e narrativas da violência: o cinema, o espetáculo e a perspectiva pós-moderna. In: FREIRE-MEDEIROS, B.; COSTA, M. H. B. V. da (Orgs.). **Imagens marginais**. Natal: EDUFERN, 2006. p. 131-146.
- DE CERTEAU, M. **The practice of everyday life**. Berkeley: University of California Press, 1984.
- DEGLI-ESPOSTI, C. (Ed.). **Postmodernism in the cinema**. New York: Berghahn Books, 1998.
- CRANG, M. **Cultural geography**. Londres: Routledge, 1998.
- EASTHOPE, A. (Ed.). **Contemporary film theory**. Londres: Longman Group Ltd., 1993.

FREIRE-MEDEIROS, B.; COSTA, M. H. B. V. da (Orgs.). **Imagens marginais**. Natal: EDUFRN, 2006.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HARVEY, D. **The condition of postmodernity**. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

HEATH, S. From narrative space. In: EASTHOPE, A. (Ed.). **Contemporary film theory**. Londres: Longman Group Ltd., 1993. p. 68-94.

JAMESON, F. **Modernidade singular: ensaio sobre a ontologia do presente**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

_____. **Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios**. Organização e tradução de Ana Lúcia de Almeida Gazzola. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.

_____. **As marcas do visível**. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

KRAIDY, M. M. Intertextual maneuvers around the subaltern: *Aladdin* as a postmodern text. In: DEGLI-ESPOSTI, C. (Ed.). **Postmodernism in the cinema**. Oxford: Berghahn Books, 1998. p.45-59.

LEFEBVRE, H. **The production of space**. Oxford: Blackwell, 1991.

LURY, K.; MASSEY, D. Making connections. In: **Screen**, v. 40, n. 3, p. 229-238, outono 1999.

LYOTARD, J. Note on the meaning of 'Post-'. In: DOCHERTY, T. (Ed.) **Post-modernism: a reader**. New York: Columbia University Press, 1993.

MCCANN, E. J. Race, protest, and public space: contextualizing Lefebvre in the U.S. city. In: **Antipode**, v. 31, n. 2, p. 163-184, 1999.

OLIVEIRA, R. P. Literatura, cinema e produção de simulacros. In: SARAIVA, J. A. (Org.). **Narrativas verbais e visuais**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003. p. 27-41.

SOJA, E. W. **Thirdspace: journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places**. Oxford: Blackwell, 1996.

SANTAELLA, L. **Culturas e artes do pós-humano: das culturas das mídias à cibercultura**. São Paulo: Paulus, 2003.

SUBIRATS, E. **Da Vanguarda ao Pós-Moderno**. São Paulo: Globo, s.d.