

Copiando *O Homem que Copiava*:
intertextualidades, fragmentos e autoria

Copying The Man who Copied: intertextuality,
fragments and authorship

*Eduardo Miranda Silva*¹

¹ Doutor em Literatura, Cultura e Contemporaneidade e professor do curso de Estudos de Mídia da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). E-mail: edumirando@gmail.com.

Resumo

Este artigo aborda a questão da cópia no âmbito do debate acerca de noções como autoria, originalidade e perda da centralidade da figura do autor a partir da descoberta da existência de uma adaptação não autorizada envolvendo o filme indiano *Currency*, de 2009, dirigido pelo cineasta Swathi Bhaskar, e o longa-metragem brasileiro *O Homem que Copiava*, de 2003, roteirizado e dirigido por Jorge Furtado. A partir da retomada de questões intertextuais contidas na obra de Furtado e da conhecida relação do diretor com o cânone literário, pretende-se discutir o fragmento e a montagem contemplados na obra brasileira. Também se objetiva analisar a *mise en abyme*, que extrapola o circuito ficcional diante da reação irônica e lúdica de Jorge Furtado ao saber de um copiadador que plagiou seu filme sobre um copiadador.

Palavras-chave Narrativa, audiovisual, intertextualidade, Jorge Furtado.

Abstract

This article addresses the issue of copying in the context of the debate about notions such as authorship, originality, and loss of centrality of the figure of the author based on the discovery of the existence of an unauthorized adaptation involving the Indian film "Currency" (2009), directed by filmmaker Swathi Bhaskar, and the Brazilian feature film "O Homem que Copiava" (2003), scripted and directed by Jorge Furtado. From the resumption of intertextual issues contained in Furtado's work and the director's well-known relationship with the literary canon, we intend to discuss the fragment and montage contemplated in the Brazilian work. It also analyzes the *mise en abyme* that goes beyond the fictional circuit in the face of Jorge Furtado's ironic and playful reaction when he learns that a copier has plagiarized his film about a copier.

Keywords Narrative, audio-visual, intertextuality, Jorge Furtado.

E isso é bem o intertexto: a impossibilidade de viver fora do texto infinito.

Roland Barthes

De que é feito um texto? Fragmentos originais, reuniões singulares, referências, acidentes, reminiscências, empréstimos voluntários. De que é feita uma pessoa? Pedacos de identificação, imagens incorporadas, traços de caracteres assimilados, o todo (se se pode dizer assim) formando uma ficção chamada eu.

Michel Schneider

Colagens

Copiar, transformar, combinar. Eis a fórmula ditada por um dos documentários mais famosos e mais vistos nas redes sociais na última década a respeito da cultura massiva contemporânea, na esteira de aportes mais teóricos, como o de Henry Jenkins, por exemplo, com sua noção de cultura da convergência. Ao longo de 40 minutos, o que *Tudo é remix* (2010) do estadunidense Kirby Ferguson faz é reeditar com exemplos, em especial do repertório audiovisual mundial, algumas das teorias sobre intertextualidade que passaram a vigorar no campo dos estudos literários desde os anos 1960. O documentário constrói visualmente a noção de que nenhum texto é uma ilha e lança um olhar sobre a cultura das mídias que se desdobra em múltiplos conteúdos e que, por sua vez, espalham-se por inúmeras plataformas. Por fim, o diretor discute a noção de autoria, bastante difusa antes de uma compreensão histórica e mercadológica dos direitos autorais, e encerra com a problematização da lei de patentes.

Ferguson destaca algumas contradições, como a do bilionário Steve Jobs, um dos fundadores da Apple, que, em sua juventude e em um contexto no qual a internet ainda era vista como o ponto de fuga da lógica capitalista da mídia corporativa, levantou a bandeira pelo direito de se copiar indiscriminadamente. Posteriormente, salienta o documentário, Jobs tornou-se um dos maiores controladores das invenções da marca que criou, fazendo com que copiadore desavisados fossem levados ao banco dos réus nos Estados Unidos e em todo o mundo e pagassem por cada centavo lucrado supostamente às custas de invenções da Apple.

A questão ressurgue no âmbito do cinema nacional com a repercussão midiática em sites brasileiros a partir de um caso de plágio envolvendo os filmes *O Homem que Copiava* (Brasil, 2003), roteirizado e dirigido por Jorge Furtado, e *Currency* (Índia, 2009), do diretor Swathi Bhaskar, lançado nos cinemas indianos. Em uma postagem de 11 de novembro de 2022, em sua página pessoal do Facebook, Jorge Furtado (FURTADO, 2022) relatou, não sem surpresa, a descoberta da produção indiana². Segundo ele, seu filme foi exibido

2 O caso foi amplamente divulgado após a denúncia do diretor, mas optou-se aqui por extrair a fala de Furtado de sua postagem no Facebook. Uma das reportagens realizadas a partir da descoberta foi veiculada no site GZH, da Rádio Gaúcha e do jornal Zero Hora: <https://bit.ly/3qdWfUm>. Acesso em: 3 nov. 2023.

no Festival Internacional de Kerala, na Índia, em 2003, quando recebeu o prêmio de Melhor Direção. Na ocasião, produtores indianos fizeram propostas para comprar o roteiro de *O Homem que Copiava* e refilmar a história naquele país. “Como nós nunca chegamos a um acordo (a oferta de grana era ridícula), eles desistiram de comprar o roteiro, mas não de fazer o filme. E fizeram, roubando o roteiro”, contou o diretor, na postagem. Página de conteúdo colaborativo, a Wikipedia, que permite sucessivas edições, informava que *Currency* é um filme “inspirado” na obra de Furtado e é falado em malaialo, língua dominante da província de Kerala. Explica o diretor brasileiro que o filme chegou a ele pelas mãos de um amigo. “É a mesma história, com sequências idênticas ao nosso filme, intercaladas com as tradicionais cenas musicais que quase todo filme indiano tem (aos 01:08:06 tem um clipe sensacional!). o roteiro é um pouco mais careta e, não sei por que, eles tiraram a galinha da história!”, questiona, em tom de humor, o cineasta. Na sequência, Furtado informa, não sem ironia, que disponibilizou no espaço de comentários de sua postagem o link para que seus seguidores possam assistir a *Currency*: “Se você quiser ver quem são o Lázaro Ramos, a Leandra Leal, o Pedro Cardoso e a Luana Piovani malaialos, o link para baixar ‘Currency’ está no primeiro comentário. Baixar filmes sem autorização é crime, mas acho que eles não vão me processar”.

Entre os muitos comentários de seguidores de Furtado no Facebook, uma mulher pergunta se “fica por isso mesmo”. O diretor questiona se alguém conhece advogados em Kerala, dando a entender que não tem a intenção de processar os produtores e o diretor de *Currency*. “Pensei em dublar o filme deles e lançar uma nova versão”, diverte-se o cineasta brasileiro. Alfredo Barros, o assistente de montagem de *O Homem que Copiava*, ainda no espaço de comentários da postagem original de Furtado, descreve uma breve conversa com Swathi, o diretor de *Currency*. Barros reproduz a conversa que teve com o diretor indiano. O montador pergunta se há uma versão do filme com legendas em inglês ou mesmo se haveria a possibilidade de disponibilizar o roteiro do longa indiano. Swathi sugere a ele que compre o DVD do filme no site da Amazon, pois este sim contém legenda, e completa: “Há poucas semelhanças no enredo com um filme brasileiro no qual você trabalhou como assistente de edição. Na verdade, é baseado em um incidente ocorrido na cidade de Hyderabad, na Índia”. “A cara de pau do sujeito não tem limites”, afirma Barros.

Em obra dedicada a analisar as mutações da ficção contemporânea, Leyla Perrone-Moisés defende a existência, nas últimas décadas, de uma agudização do processo de metaficção e intertextualidade, termo que aparece nos anos 1960 com Julia Kristeva e que trataremos mais adiante. Ela lembra, contudo, que um texto é tributário de outros textos, tese defendida por Mikhail Bakhtin, Kristeva, Roland Barthes e Gérard Genette, por exemplo, mas também dialoga com o mundo. Segundo Perrone-Moisés,

[...] a autorreferencialidade pode parecer uma atitude oposta à da referencialidade, isto é, ao realismo. Em vez de tomar o mundo real como objeto de representação, o ficcionista elege sua representação como tema. Mas como a representação do real sempre foi o objetivo da literatura, centrar-se nessa representação fatalmente leva o escritor a refletir sobre o mundo do passado e a confrontá-lo com o de seu presente. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 116)

A constatação acima, que incluiu parcela considerável da ficção, corrobora a declaração do diretor de *Currency*, para quem o filme tem “poucas semelhanças” com *O Homem que Copiava*, mas também poderia ser baseado em “um incidente ocorrido na cidade de Hyderabad, na Índia”, conforme ele explica em sua própria defesa contra a acusação feita pelo assistente de montagem do filme brasileiro. Lembra, ainda, o “gesto *bricoleur*” de Picasso descrito por Louis Aragon no pequeno livro *Colagens no romance e no filme*. Segundo Aragon, Picasso³ queixou-se quando as pessoas, vendo que ele utilizava papelão, trapos juntados na lata de lixo e cordas em suas obras, acreditavam fazer-lhe bem levando retalhos de tecidos magníficos para deles fazer quadros. “Ele não queria nada disso, queria verdadeiros resíduos da vida humana, alguma coisa de pobre, sujo e desprezado” (ARAGON *apud* SAMOYAUULT, 2008, p. 37).

Vertigens

Ao admitir, em flagrante e pela primeira vez, embora muito reticentemente as tais “poucas semelhanças” existentes entre os dois longas-metragens, Swathi cai

3 Não é a intenção aqui tecer comparações entre o cineasta indiano e o pintor espanhol ou discutir as obras e as intenções dos artistas. Antes de tudo, pretende-se chamar a atenção para o fato de que os textos artísticos e culturais estão em contato com outros textos do gênero, mas também com os textos do mundo, sem prejuízo para um dos dois lados.

vertiginosamente em uma espiral intertextual que remonta à trajetória de Jorge Furtado, que vem praticando citações, colagens e montagens desde o premiado curta-metragem *Ilha das Flores*, e a alusão que *O Homem que Copiava* faz ao mestre do suspense, Alfred Hitchcock. Em *Janela indiscreta* (1954), do diretor britânico, é conhecida a cena em que o fotógrafo Jeff (James Stewart), que até certo momento do filme exerce a supremacia do olhar sobre a trama e os demais personagens, mesmo imobilizado dentro de seu apartamento após um acidente com uma das pernas, é flagrado pelo suspeito de um assassinato cometido no edifício à frente do seu. Em um artigo para o *Jornal do Brasil*, posteriormente compilado em catálogo da mostra completa do cinema de Hitchcock no Centro Cultural Banco do Brasil, o professor João Luiz Vieira comparou esse choque experimentado por Jeff analogamente ao mesmo choque que interromperia o prazer visual do voyeurismo do cinema narrativo proporcionado ao espectador na sala escura exercendo sua escopofilia, agora deliberadamente imóvel na poltrona do cinema.

Trata-se da cena em que Lisa (Grace Kelly), parceira de Jeff, entra no apartamento do criminoso e sinaliza, da janela da frente, para o fotógrafo sobre a existência de uma aliança que comprovaria que a vítima desaparecida é casada com o suspeito. Em uma sofisticada construção das linhas do olhar, o suspeito observa Lisa de outro cômodo do apartamento e percebe que ela se comunica com alguém do apartamento da frente. É assim que o possível criminoso nota que teve seu crime descoberto a partir da violação de seu apartamento pelo olhar de Jeff nos últimos dias. Tal qual o suspeito, que desliza seu olhar de Lisa para Jeff, Vieira conta como abandonou a tela do cinema, em uma sessão de reestrea de *Janela indiscreta* nos anos 1980, para enfocar a plateia que assistia ao filme.

[...] fui para a frente do auditório e escolhi uma poltrona vazia no meio da primeira fila. E no momento aguardado, em vez de olhar para a tela, virei-me na direção dos espectadores. Foi quando me dei conta do espanto e do quase pânico que tomava conta de todos, igualmente descobertos ali pelo olhar do criminoso, tal qual Stewart, que rapidamente move-se um pouco para trás, tentando se proteger do olhar investigativo do criminoso, refugiando-se numa área de sombra do apartamento. [...] talvez sem se dar conta, a maioria dos espectadores também recuava o corpo contra a poltrona. Lembro-me de ter visto, bem mais para o fundo da sala, dois espectadores que chegaram a se levantar momentaneamente. Naquele instante, ao olhar diretamente para a câmera, o criminoso não só descobria Stewart atrás de uma teleobjetiva, como, principalmente, descobria também os espectadores confortavelmente sentados

na penumbra do cinema, até então testemunhas razoavelmente distanciadas da trama. Segundo a realizadora e teórica Laura Mulvey, sempre que acontece tal efeito, a narrativa cinematográfica aciona um perfeito curto-circuito entre as três séries de olhares que compõem a estrutura do plano-ponto-de-vista no cinema clássico: o olhar das personagens na ficção, o olhar da câmera e o olhar dos espectadores na plateia. Os três olhares atravessados por uma simetria perfeita. (VIEIRA, 2013, p. 36)

Multiplamente flagrado em seu delito – tanto no ato de reproduzir dinheiro ilegalmente quanto no de espiar a moça que admira –, André, o homem que copiava da trama de *Furtado*, tem reação parecida na cena do último quarto do filme, ao mirar através de sua teleobjetiva o apartamento de Silvia e se deparar com a vendedora subvertendo a lógica sujeito-objeto. “Eu sei tudo, quero te ver agora. Posso ir aí? Sim = pisque sua luz 3 vezes. Não = pisque sua luz 15 vezes”, diz Silvia por meio de cartazes, tendo consentida por André a possibilidade do encontro, após o susto do protagonista com o flagrante.

Como admite *Furtado* sobre o fato de nem tudo ter sido copiado pelo diretor indiano, como a cena da galinha que deflagra uma explosão no apartamento do pai de Silvia, e isso lhe causar até certa frustração com a fatura narrativa do filme indiano, poderíamos, já apontando para os jogos intertextuais entre obras literárias e audiovisuais, questionar a percepção de filme copiado do diretor brasileiro. Sem a possibilidade de ter acesso às falas dos personagens de *Currency*, conforme já adiantado por um montador de *O Homem que Copiava*, na análise visual do filme indiano, ainda assim pode-se perceber que outras cenas não foram decalcadas da obra brasileira, dentre elas a do momento em que o protagonista *voyeur* é, ele próprio, visto pela pessoa até então sempre observada, em flagrante subversão da escopofilia do cinema comercial denunciado pela teórica feminista Laura Mulvey em seu influente artigo “Prazer visual e cinema narrativo”, publicado em 1975.

Em diferença, *Currency* claramente não detém a ambição de *Furtado* e, por razões da própria cultura cinematográfica indiana e sua popular “Bollywood”, não se inscreve em um nicho onde está situado *O Homem que Copiava*, que é o de filmes que almejam um público mais amplo sem que se precise renunciar a diálogos inteligentes e relações intertextuais mais diretas com outras obras, estilos e autores. A opção de Swathi Bhaskar é por mocinhos se contrapondo a vilões que usam maquiagens carregadas e roupas pretas,

em um melodrama que explora muito mais o vínculo do protagonista com a mãe doente, tema periférico senão oculto no filme de Furtado.

Uma crítica do site India Glitz⁴ afirma que Swathi pertence a uma nova geração de cineastas criativos, cheios de ideias, que estão experimentando histórias e pensando fora da caixa. E acrescenta que não se pode classificar *Currency* em nenhum gênero em particular. De fato, em sua forma o longa indiano guarda pouca semelhança com seu par brasileiro na medida em que transforma a trama em melodrama e thriller, intercalado por números musicais. A despeito de alguns usos de efeitos visuais, como dois ou três momentos em que a imagem na tela é “varrida” pelo laser de uma fotocopadora, *Currency* faz a clara opção de abordar de modo naturalista tão somente a questão do dinheiro em disputa, tanto é que o título do filme em português é “moeda”. Não fosse o eixo do filme a reprodução do dinheiro, seria mero detalhe o fato de Keshu, o André do filme indiano, trabalhar como operador de fotocopadora. Jorge Furtado, por sua vez, transforma o tema do filme na sua forma e o modo fragmentado como André apreende o mundo pela fotocopadora é também a linguagem fragmentária e intertextual de Furtado, na citação direta a Alfred Hitchcock, na menção a Franz Kafka em cena final em que ouvimos em voz *over* Silvia, personagem de Leandra Leal, lendo uma carta endereçada a seu pai biológico ou na leitura em voz alta, à beira do rio Guaíba, de um soneto de Shakespeare, em que Silvia realiza uma exegese do poema para André como se, em prova de amor, ela colasse os fragmentos da vida do operador de fotocopadora e desse algum sentido à vida do personagem protagonista.

Um exemplo sintetizador dos modos de uso da repetição e do fragmento encontra-se na cena em que André sai do bar para tomar um ônibus e, ao fundo, há uma propaganda de incentivo à leitura: “Crime e Castigo – você é o que você lê”. A frase funciona, por oposição, como uma pista que estimula a investigar a personalidade fraturada do personagem André, principalmente por suas leituras. Lê dos livros que copia fragmentos sobre Roosevelt e liga o nome à rua onde trabalha, sem saber exatamente onde se situa o presidente no contexto histórico: “Ele ficou muito conhecido por causa da Doutrina Roosevelt, que não

4 Ver crítica em: <https://www.indiaglitz.com/currency-hindi-movie-review-10412>. Acesso em: 3 nov. 2023.

deu tempo de eu ler o que era. Nem sei direito o que é doutrina, acho que é um monte de regras. Parece o nome de uma velha. Vó Doutrina”. A doutrina torna-se, então, mais uma personagem dos quadrinhos de André. Do livro de sonetos de Shakespeare, à revelia da frase na folha de rosto “*never before imprinted*” (nunca antes impresso), André vai reproduzindo indiscriminadamente os poemas e tentando lê-los. Vamos acompanhando a leitura, no ritmo da voz em *off*, que, por sua vez, acompanha o ritmo da máquina copiadora, enquanto os versos são visualizados na tela. Se André titubear, parar, pensar, foi-se o poema, o tempo da máquina não é adequado a uma reflexão mais demorada. Com a sobreposição da próxima página na folha que ia sendo lida e a chegada da dona do livro, o poema interrompido vira mais uma leitura incompleta e incompreendida: “não entendi nada, nem consegui ler a última linha”. Em outro momento, o personagem faz cópia de “O Impulso Duplicador”, capítulo do livro *Os descobridores* (1987), de Daniel Boorstin, que Jorge Furtado transformou em livro para ser usado no filme. A obra de Boorstin discute a compulsão humana de tirar cópias, e, entre os muitos intertextos que preenchem o filme, esse permite ler a duplicação também como repetição e alusão a um eterno presente de onde o personagem não consegue sair. Suas leituras são presas pela interrupção e essa constante descontinuidade de leitura diante dos livros fotocopiados aponta para um tempo sem projeção, sem perspectiva, em que nada é concluído, nem suas leituras, nem suas percepções acerca do mundo. Conforme Vera Follain de Figueiredo, a narrativa em *O Homem que Copiava*

vai construir a cultura fragmentária de André, que também nesse sentido “copia”, reproduzindo a forma superficial de aquisição de conhecimento que a aceleração do tempo e a onipresença dos meios de comunicação de massa no cotidiano das pessoas, acabam por favorecer. (FIGUEIREDO, 2010, p. 107)

A visão de André é também mediada pelas narrativas em quadrinhos, que estão presentes no filme não só no nível do enredo, mas também na própria linguagem fílmica. A voz em *off*, que “substitui os diálogos em grande parte do filme, também remete para as primeiras narrativas em quadrinhos, quando ainda não se usavam os balões e o texto ficava fora da ação desenhada” (Ibidem, p. 205). A estrutura da narrativa em quadrinhos, retomada via roteiro e montagem, alude de maneira bem-humorada às tensões entre a

alta cultura e a cultura de massa, tensão esta que não está contemplada nem em *Currency* nem no âmbito de Bollywood.

Voltamos aqui à questão de como Furtado articula sujeito, olhar e estética fragmentados a uma proposta de montagem. André se percebe quando é percebido por Silvia, quando sai da posição de montador das ações, quando é desconstruído para ser remontado em outro ângulo. Arlindo Machado, tecendo considerações sobre as identificações de espectador e de personagem na tela, retoma o espelho de Lacan, ao passo em que coloca em xeque o olhar renascentista, racional e centralizador. É nessa desconstrução do personagem que o filme se insere:

O grande salto que a análise lacaniana promoveu em relação à tradição filosófica foi justamente retirar o sujeito de dentro do homem, expulsar esse “homenzinho” que o pensamento clássico supôs definir interiormente o eu. Lacan desmonta esse cogito cartesiano de que a perspectiva geométrica do Renascimento é o correspondente plástico e reconduz a noção de sujeito à sua dependência significante: o sujeito já não é a instância fundadora e causal do discurso idealista, mas tão simplesmente um efeito da cadeia do discurso. (MACHADO, 2007, p. 41)

Pela ótica de Silvia, algumas incompletudes serão explicadas. Sintomática de uma montagem menos picotada e com planos mais contínuos, a cena do poema de Shakespeare, com André e Silvia, a explicação palavra por palavra, sentido por sentido, aponta para um tempo de perspectiva, para um futuro sem utopias, mas que os tire do eterno círculo. Cabe reproduzir aqui a cena de *O Homem que Copiava*, pela beleza e pelo forte teor de ruptura com todo o filme que a passagem contém:

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 tēmpora assedia”.

SÍLVIA: O cabelo ficando grisalho do lado.

ANDRÉ: “Quando vejo sem folha o tronco antigo, que ao rebanho estendia a sombra franca”.

SÍLVIA: A árvore sem folhas, onde os bois e as vacas tomavam sombra, quando ela tinha folhas.

ANDRÉ: “E em feixe atado, agora o verde trigo, seguir no carro, a barba hirsuta e branca.”
É o trigo cortado, indo embora numa carroça.

SÍLVIA: É, a barba hirsuta e branca. É tudo sobre o tempo, André. O tempo passando.

ANDRÉ: “Sobre a tua beleza então questiono, que há de sofrer do tempo a dura prova”.

SÍLVIA: Isso é...

ANDRÉ: É, eu entendi. “Pois a graça no mundo em abandono, morre ao ver nascer a graça nova. Contra a foice do tempo, e vão combater. Salvo a prole, que o enfrenta se te abate”. O que é isso?

SÍLVIA: Isso é um jeito de ganhar da morte. De enganar o tempo. A prole. Os filhos.

ANDRÉ: Entendi. É bonito mesmo. Obrigado.

SÍLVIA: Eu tenho que voltar pro trabalho.

ANDRÉ: Não, tá, claro.

ANDRÉ: Sílvia? Tu me espera?

SÍLVIA: Espero.

ANDRÉ: Tu... Tu quer casar comigo e sair daqui?

SÍLVIA: Claro que sim.

ANDRÉ: Pode levar uns seis meses.

SÍLVIA: Eu espero. Eu espero até mais, se precisar. Te cuida. (O HOMEM..., 2003)

Numa leitura feminista que analisa o fetiche da imagem feminina no cinema, aludimos ao conceito de *close desnarrativo*, de Laura Mulvey. Para ela, a imagem feminina na tela “tende a funcionar em sentido oposto ao desenvolvimento de uma história, tende a congelar o fluxo da ação em momentos de contemplação erótica” (MULVEY, 1983, p. 444). A teórica cita o trecho de uma afirmação do cineasta americano Budd Boetticher, para quem a figura feminina no cinema, nesses casos, funciona como propulsora de ação para o seu par masculino:

O que importa é o que a história provoca, ou melhor, o que ela representa. É ela que, ou melhor, é o amor ou o medo que ela desperta no herói, ou então a preocupação que ele sente por ela, que o faz agir assim dessa maneira. Em si mesma, a mulher não tem a menor importância. (BOETTICHER *apud* MULVEY, 1983, p. 444)

Aqui, na cena comentada, o close desnarrativo de Silvia suspende a trama e a velocidade do fluxo, mas trabalha impelindo não só no nível da imagem. A leitura dos versos, com a respectiva explicação, é propositada, um pedido de Silvia para André. Pedido de morte ao pai com a possibilidade de eternidade pelos filhos. André, por sua vez, já matara seu pai simbolicamente, apagando os lastros da paternidade. Queimando as notas de dinheiro, “só um pedaço de papel que todo mundo acredita que vale alguma coisa. Se ninguém acredita, não vale nada”, queima junto as cartas do pai, nivelando-as ao dinheiro, e rebaixando a paternidade a algo que só existe se você acredita nela. Ainda em perspectiva de uma leitura shakespeariana, poderíamos ver Sílvia como um “Hamlet invertido”: a filha que quer matar o pai usurpador. O nome da mãe de Sílvia, Thelma, é um anagrama de Hamlet. E é uma adaptação de *Hamlet* para o cinema, versão de Laurence Olivier, de 1948, que está sendo exibida na televisão da casa de André.

Autores

A ideia de Silvia como um “Hamlet invertido” nos faz questionar uma certa noção de plágio que o cineasta brasileiro tenta atribuir a *Currency*, na medida em que reconhecemos neste último alguns elementos de *O Homem que Copiava*, mas que, não obstante, não apresenta semelhança absoluta com a obra de Swathi, também apontadas por Furtado em sua postagem. A saber: o uso dos gêneros narrativos – o melodrama como gênero e o musical como formato de *Currency* em diversos trechos. Poderíamos refletir ainda sobre as características culturais próprias do musical em Bollywood que talvez diferenciem aquele cinema no uso que ele faz desse gênero em relação aos filmes ocidentais. Tratar *Currency* como cópia de *O Homem que Copiava* talvez nos pareça tão inadequado quanto apontar como plágio o clássico caso da suposta cópia cometida por Pierre Menard, em sua versão do *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, ou na versão de 1998 que o diretor do cinema independente americano Gus Van Sant faz de *Psicose*, o filme mais famoso de Alfred Hitchcock, lançado em 1960.

O cineasta Julio Bressane, que costuma ser identificado na historiografia da produção audiovisual brasileira ao Cinema Marginal dos anos 1960 e 1970, já declarou em diversas entrevistas que quando se depara com um texto literário que pretende filmar, é sempre mais o espírito do texto e do autor que é priorizado no processo que ele denomina como transcrição do que propriamente o sentido mais tradicional de adaptação em que o foco recai exclusivamente sobre o enredo. Assim, em sua transcrição do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de 1881, levado ao cinema em 1985 como *Brás Cubas*, é tanto mais o inusitado de um “defunto-autor” e toda a carga de irreverência, escárnio e ceticismo de Machado de Assis e da trama no tratamento do tema que passam a ser referências para Bressane. Além disso, o cineasta também busca no cinema certa carga de reflexividade contida na obra machadiana.

A primeira cena do filme consiste no enquadramento de um técnico de som que segura um fio em cuja ponta está um microfone. Com o objeto no extremo de um pêndulo, o profissional do som bate repetidamente com o instrumento em uma caveira estendida no chão. O narrador repete, então: “Necrofone! Necrofone!”, num ato de testar os códigos narrativos e o canal de transmissão como se buscasse estabelecer contato com o interlocutor. Também na obra de Bressane, o ator Luis Fernando Guimarães, que interpreta Brás Cubas, tem o hábito recorrente de bater uma bota na outra, aludindo comicamente pela força da imagem à expressão “bater as botas”. Um outro exemplo, talvez ainda mais elucidativo do ponto que chamamos a atenção no debate sobre cópia, plágio e citação, pode ser visto em *Os Sermões: a História de Antônio Vieira*, também de Bressane, lançado em 1989. Nessa obra, o cineasta renuncia ao gênero cinebiografia da maneira tradicional e opta por realizar um filme de colagens com cenas de obras muito conhecidas da história do cinema. Segundo Bressane (2010), Vieira sempre falou por longas horas em seus sermões, mas suas falas tinham muito improviso, “lia-se muita coisa, mas se improvisava também”, muitas vezes reproduzindo discursos de outros oradores. Argumenta, então, o diretor do Cinema Marginal que seu caminho foi o de “pegar clichês de filmes clássicos para sugerir o que ele [Antônio Vieira] fazia com o texto, proceder na imagem como ele procedia com o texto”⁵.

5 Entrevista do diretor Julio Bressane concedida ao autor em encontro presencial em abril de 2010. O encontro tinha como fim a elaboração de um projeto retomando 12 filmes do cineasta pela produtora República Pureza Filmes, no Rio de Janeiro, para que se apresentasse ao edital Petrobras Cultural a proposta de restauração das cópias dos longas-metragens de Bressane.

A noção de reprodução de um gesto do autor adaptado talvez faça sentido a partir dos casos acima ilustrados. Da mesma forma, Gus Van Sant não reivindicou um almejado papel de autor ao anunciar que refilmaria *Psicose* quadro a quadro. Para além da decupagem muito similar entre os dois filmes, Van Sant optou por uma estética visual que transmitisse a sensação de que se tratava de um filme em preto e branco que foi artificialmente colorizado. Van Sant já estava filmando na era do digital e com o cinema em cores. Hitchcock, por sua vez, filmou *Psicose* em preto e branco em uma época em que os filmes coloridos já estavam estabelecidos e não havia nenhum tipo de intenção nem de Hollywood nem do público em retornar à era das projeções monocromáticas. Apesar do P&B de *Psicose*, Hitchcock já estava filmando na era do cinema em cores. Também é possível perceber na recepção crítica do filme de Van Sant a ação de Jorge Luis Borges a partir do conto “Pierre Menard, autor de Quixote”, que influenciará, como toda a obra do autor argentino, a formulação de teorias sobre o lugar da autoria e do texto. O crítico de cinema Eduardo Valente, em resenha para a extinta revista virtual *Contracampo*, afirma categoricamente e como se conversasse com o argentino que “não é possível jamais comparar um filme realizado há 30 anos com outro atual. Deve-se sim ver o que eles significam dentro dos contextos atuais de produção” (VALENTE, 2002). A despeito das frases dadas em entrevistas por Van Sant, como a de afirmar que seu filme “é antes uma réplica do que um *remake* [...] É como se tivéssemos feito uma falsificação da Mona Lisa ou da estátua de Davi” (CALIL, 1998), a inserção do cineasta em um cenário do cinema autoral, e não do cinema “de produtor” frequentemente reproduzido em Hollywood, dá sinais da noção plena de que sua realização não se trata de um gesto menor, mas de um desafio irônico e até vanguardista à moda do *remake* que já vinha tomando conta da indústria estadunidense há alguns anos.

Em uma entrevista intitulada “Copiar é preciso, inventar não é preciso”, concedida à professora Giselle Beiguelman para a revista de artes visuais *Select*, o poeta e crítico estadunidense Kenneth Goldsmith (2011) afirma que “apesar do que os gurus culturais poderiam dizer, a criatividade – como foi configurada em nossa cultura – é algo de que devemos fugir, não apenas como membros da classe criativa, mas também como membros da classe artística”. O artista, que se notabilizou por fazer a defesa da escrita não criativa, conta que em seus cursos pede aos alunos que transcrevam para a forma textual

discursos entediantes proferidos por autoridades em programas de rádio ou para que formatem como roteiros técnicos de cinema algumas cenas e trechos de filmes que não tenham roteiro. Segundo Goldsmith, ainda que forneça o mesmo arquivo para transcrição a dez pessoas, o resultado será dez transcrições completamente originais. “O ato da transcrição, portanto, é complexo e envolve tradução, deslocamento e *détournement* (desvio). Por mais que tentemos, não conseguimos objetificar esse processo aparentemente simples e mecânico” (Ibidem).

O elogio da repetição é também o foco de Umberto Eco em texto de 1989, “A inovação no seriado”. Para além do debate feito pelo autor acerca do gosto da recepção, que estaria em busca sempre do mesmo, mas com variações que trariam novidades, ele também propõe um olhar distinto no campo da produção para formatos que se repetem. O problema da cópia, para Eco, estaria no fato de que fomos habituados pela estética moderna a enxergar e cobrar de uma obra de arte a unicidade e a originalidade – o artista como gênio, por consequência. O autor recua à *Poética*, de Aristóteles, para lembrar que a tragédia como forma seguia um esquema fixo de construção narrativa. Supõe Eco que, como poucas dessas obras chegaram até nós, nossa visão limitada enxerga originalidade onde teria havido serialização.

Se as tragédias eram bem mais do que as que conhecemos e se todas seguiam (variando-o) um esquema fixo, o que aconteceria se hoje pudéssemos vê-las ou lê-las todas juntas? Seriam diferentes das usuais as nossas apreciações sobre a originalidade de Sófocles ou de Esquilo? Será que encontraríamos nesses autores sérias variações de temas tópicos onde hoje entrevemos um modo único (e sublime) de enfrentar os problemas da condição humana? Seria possível que, lá onde nós vemos invenção absoluta, os gregos vissem somente a “correta” variação dentro de um esquema, e que sublime lhes parecesse não a obra isolada, mas justamente o esquema (e não é por acaso que, falando da arte poética, Aristóteles desenvolvia uma discussão sobre esquemas, acima de tudo, e somente a título de exemplo se detinha nas obras isoladas). (ECO, 1989, p. 138)

Indo ao encontro de Eco, Borges nos conta que para Pierre Menard, seu personagem ficcional que reescreve *Dom Quixote*, a banalidade estaria justamente na tentativa de buscar algum tipo de originalidade que geraria não mais que livros parasitários que situam Cristo, Hamlet ou Dom Quixote em lugares atuais e aleatórios, como Wall Street, e que proporcionam apenas “o prazer plebeu do anacronismo (o que é pior) de nos deleitar com a ideia primária

de que todas as épocas são iguais ou diferentes” (BORGES, 2007, p. 38). O desafio maior de Menard em sua empreitada não seria chegar a Quixote sendo Cervantes, mas continuar sendo Menard e chegar a Quixote por meio das experiências de Menard. Em consonância com Umberto Eco, o toque de gênio no novo *Dom Quixote* estaria em produzir diferença na repetição, novidade no mesmo, inovar por dentro da estrutura quando há, em movimento adverso para a criação de Menard, o peso do cânone literário. Nesse sentido, para ele sua tarefa é mais árdua que a de Cervantes, que não tinha a existência de “Quixote” quando o escreve, ao passo que Menard estaria, segundo ele próprio, em desvantagem, governado por duas leis polares durante a escrita: “A primeira permite-me ensaiar variantes de caráter formal ou psicológico; a segunda obriga-me a sacrificá-las ao texto ‘original’ e a considerar de um modo irrefutável essa aniquilação” (Ibidem, p. 41).

Em *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*, o teórico estadunidense Robert Stam, que vem se dedicando há anos a indagar sobre as relações de intertextualidade entre obras literárias e audiovisuais para além do sentido de adaptação, parte de clássicos europeus para, dentro de uma perspectiva metodológica que ele chama de dialogismo multicultural, mostrar que há, na verdade, a existência de um movimento contrário. “Apesar da narrativa eurocêntrica construir um muro artificial que separa a cultura europeia das demais, na verdade a própria Europa é uma síntese de várias culturas, ocidentais e não ocidentais” (STAM, 2008, p. 35). Nesse sentido, caberia indagar se ao copiar *O Homem que Copiava*, um texto brasileiro e latino-americano, tomando o filme como referência, ainda que negue diante do receio de acusação de plágio, o cineasta indiano não estaria – no diálogo que estabelece entre culturas da periferia do mundo que devoram a cultura central e depois citam-se mutuamente – nos vingando da acusação de sofrermos da eterna e irremediável angústia da influência. Ao devorar Jorge Furtado, Swathi estaria também devorando tudo o que da cultura central é citado explicitamente no texto fílmico de *O Homem que Copiava*, como Kafka, Shakespeare, Hitchcock, Péc, Mozart, Bach e tantos outros. Como afirma Stam, sem levar Carpentier ou García Márquez às telas, Glauber encarnou o realismo mágico; sem adaptar Proust, Alain Resnais prolongou cinematicamente a obra romanesca. No ato de copiar um filme cujo espírito traduz a compulsão pela criação a partir do ato de recolher fragmentos, regurgitar, reproduzir citando ou plagiando e dar

novos sentidos à realidade a partir de processos intertextuais e intermediáticos, *Currency* prolonga o discurso de um filme que mapeou na virada do milênio o espírito do tempo que sinaliza para a cultura do remix.

Referências

- BORGES, J. L. *Ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BRESSANE, J. Entrevista concedida a Eduardo Miranda Silva. Rio de Janeiro, abr. 2010.
- CALIL, R. Estreia nos EUA a “réplica” de “Psicose”. Ilustrada, *Folha de S.Paulo*, 4 dez. 1998. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq04129814.htm>. Acesso em: 1 fev. 2023.
- ECO, U. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- FIGUEIREDO, V. L. F. de. *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema*. Rio de Janeiro: PUC-Rio: 7Letras, 2010.
- FURTADO, J. *O homem que copiava o homem que copiava*. 11 nov. 2022. Facebook: jorge.furtado.52. Disponível em: <https://www.facebook.com/jorge.furtado.52>. Acesso em: 7 nov. 2023.
- GOLDSMITH, K. Copiar é preciso, inventar não é preciso. Entrevista a Giselle Beiguelman. *Revista Select*, 27 set. 2011. Disponível em: <https://bit.ly/3lvB3QI>. Acesso em: 23 fev. 2023.
- MACHADO, A. *O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço*. São Paulo: Paulus, 2007.
- MULVEY, L. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, I. (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- O HOMEM que copiava. Direção: Jorge Furtado. Porto Alegre: Casa de Cinema de Porto Alegre: Globo Filmes, 2003. 1 fita de vídeo (123 min).
- PERRONE-MOISÉS, L. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- SAMOYULT, T. *A intertextualidade*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.
- STAM, R. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

VALENTE, E. Psicose de Gus Van Sant. *Revista Contracampo*, 31 jan. 2002. Disponível em: <https://bit.ly/3yY7eLG>. Acesso em: 7 fev. 2023.

VIEIRA, J. L. As tramas do olhar. In: PINHEIRO, M. (Org.). *Alfred Hitchcock*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2013. Disponível em: <https://bit.ly/40o3D5k>. Acesso em: 5 fev. 2023.

submetido em: 6 ago. 2023 | aprovado em: 15 out. 2023