

---

## Cinema de “invenção”: por uma reabilitação da prática da cópia e da lógica do filão como categoria teórico-conceitual<sup>1</sup>

Tiago José Lemos MONTEIRO<sup>2</sup>  
Instituto Federal do Rio de Janeiro, Nilópolis, RJ

### RESUMO

Este trabalho discute dois fenômenos cuja articulação sintetiza as tensões e ambivalências entre arte e mercado, as quais se encontram na origem da consolidação do cinema como indústria na década de 1920: os “filmes de cópia” e a sua circulação consoante uma lógica de filões, ou ciclos de exploração intensiva, sobretudo entre as décadas de 1960 e 1980. Sendo parte de uma investigação em curso, o texto questiona o caráter ilegítimo da cópia como expediente de produção, buscando identificar dimensões criativas nos procedimentos de apropriação/tradução cultural de determinado *template* narrativo para um contexto local, com ênfase em artefatos audiovisuais brasileiros de viés popular-massivo.

**PALAVRAS-CHAVE:** *rip-offs*; *copycat films*; cinema de gênero; *exploitation*; cinema brasileiro.

Fruto do intenso desenvolvimento técnico e tecnológico que caracteriza a Segunda Revolução Industrial, o cinema compartilha com o ideário da modernidade ocidental o elogio da inovação e da novidade, ao mesmo tempo em que se insere no contexto das preocupações capitalistas com o lucro e o mercado. Seu reconhecimento como arte, bem como sua produção consoante procedimentos e rotinas industriais, entretanto, não são premissas que acompanham o cinema desde os seus primórdios, sendo apenas por volta da década de 1920 que tais percepções começam a se consolidar - seja por meio da proliferação de vanguardas pautadas por um desejo de experimentação e questionamento da narrativa clássica, seja pela afirmação desta última, por meio da implementação do sistema de estúdios e da segmentação da produção em torno de gêneros narrativos codificados.

A polarização entre arte e mercado não é exclusiva do campo cinematográfico/audiovisual, muito embora pareça ter encontrado nele um terreno propício para florescer, sobretudo graças à contemporaneidade partilhada entre o cinema e outras mídias decorrentes da reprodutibilidade técnica discutidas por Walter Benjamin

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Cinema, XIX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 47º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Doutor em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense. Professor do Bacharelado em Produção Cultural do IFRJ – Campus Nilópolis, onde coordena o Núcleo de Pesquisa e Criação Audiovisual, e-bhgvmail: [tjmonteiro@gmail.com](mailto:tjmonteiro@gmail.com).

(2000). A necessidade de retorno financeiro como forma de manter a sustentabilidade da indústria vai, progressivamente, forçando o cinema a recorrer, de maneira cada vez mais sistemática, a estratégias de auto-referenciação, mediante o emprego de fórmulas narrativas, a prática das adaptações, a reincidência de plots e personagens, ou mesmo a explícita remissão a um determinado texto dentro de outro texto, expandindo o conceito de intertextualidade (STAM, 2003) rumo à noção de multiplicidade (KLEIN & PALMER, 2016).

A perspectiva das multiplicidades audiovisuais parte do entendimento de que nenhum texto é produzido, circula ou é consumido em um vácuo de sentido, seja ele político, econômico, social ou cultural. Assim, ainda que espectadores não partam de nenhuma informação prévia sobre quem produz ou do que trata uma obra fílmica, o simples visionamento do cartaz, ou o estilo dos créditos de abertura, já são capazes de acionar um conjunto de referências que espectadores trazem como repertório prévio. Em alguns casos, a mobilização de repertório se dá de forma menos direta; noutros (nos quais a lógica das multiplicidades se coloca de modo mais escancarado), o próprio prazer da fruição depende sobremaneira destes acionamentos. Fazem parte da lógica das multiplicidades objetos audiovisuais como as franquias, as sequências (e, mais recentemente, também as prequelas), os remakes e reboots, os ciclos, os universos, as adaptações, dentre outras modalidades de intertextualidade expandida - ou de transtextualidade - cada vez mais frequentes no decurso das últimas quatro décadas.

Meu interesse reside na discussão daquela que talvez seja a multiplicidade menos legitimada e de menor valor simbólico de todas, posto que parece levar ao extremo a ideia de uma submissão incondicional às regras do mercado, sacrificando quase que por inteiro qualquer impulso de inovação ou originalidade: refiro-me aos *rip-offs*, *knock-offs*, *copycat films* ou *mockbusters*, os quais, na ausência de uma expressão correlata em língua portuguesa, poderiam ser livremente traduzidos como “filmes de cópia” ou “de imitação”. Tratam-se de filmes cuja feitura é movida pelo impulso de capitalizar o sucesso de bilheteria de algum produto audiovisual recente, com o máximo de retorno em um mínimo de tempo. Ou seja, para que um *rip-off* seja eficaz e eficiente, ele precisa ser realizado, distribuído e lançado comercialmente enquanto a obra de referência se encontra em evidência: como consequência, e a exemplo da lógica dos filões, a tendência é que *rip-offs* sejam produzidos de forma rápida e concentrada, encontrando seu esgotamento a curtíssimo prazo (BASCHIERA, 2016; DAVIS, 2017).

Se a própria discussão sobre multiplicidades audiovisuais é recente no âmbito dos estudos de cinema, a bibliografia sobre filmes de cópia é ainda mais incipiente, e não só: a quase totalidade dos trabalhos existentes trata as noções de *rip-off* e seus sinônimos como conceitos dados, quando a própria ideia de que tais títulos consistem em meros fac-símiles oportunistas de uma suposta “obra original” precisaria ser problematizada, visto que esta retórica tende a apenas reforçar o caráter ilegítimo dos mesmos e, paradoxalmente, elevar o valor incontestado do texto-base. Além disso, muitas das expressões em inglês carregam um sentido associado à contrafação ou a um sentimento de engodo em quem consome tais produtos, como se o espectador estivesse sendo ludibriado e não possuísse o menor discernimento acerca do que estava prestes a assistir. Em vez disso, nos parece mais produtivo aderir à ideia de que parte substancial do apelo de um “filme de cópia” reside precisamente na promessa de prazeres equivalentes que o derivado seria capaz de oferecer, muitas vezes mediante um custo bastante inferior para quem produz, e não raro se mostrando mais acessível a quem consome – não só em termos de narrativa, mas sobretudo no que diz respeito ao circuito exibidor preferencial deste tipo de obra, quase sempre composto por salas situadas em zonas urbanas menos privilegiadas, onde o preço do ingresso tende a ser mais baixo (HUNTER, 2009; KOVEN, 2006).

Tentativas de complexificar o debate sobre a prática do “similar nacional” como evidência de um processo de apropriação cultural, por sua vez, acabam esbarrando em outros senões: ora atribuindo ao imaginário proveniente de Hollywood uma centralidade que, longe de ser empiricamente não-verificável, acaba por desconsiderar outros protagonismos (SMITH, 2017), ou “centralidades de segunda mão”, bastante comuns quando se referem a contextos audiovisuais periféricos; ora expandindo a noção de *rip-off* de tal maneira que ela acaba se sobrepondo a conceitos previamente consolidados, como os de “influência” e “herança”, cujo emprego muitas vezes depende do quão afastado do *mainstream* o produto em questão se encontra.

Por último, mas não menos importante, um olhar mais atento e empático para os filmes usualmente identificados pelo senso comum como sendo *rip-offs* decerto há de revelar que são raríssimos os casos de decalque puro e simples de uma obra original: ainda que pareça nítido o desejo de recriar situações ou mesmo emular enquadramentos, o que a maioria dos filmes de imitação estará de fato realizando é um processo de apropriação de múltiplas matrizes de referência, quase sempre em interseção com

---

aspectos e características socioculturais locais. Tal reconhecimento nos autorizaria a efetuar uma aproximação insuspeita entre a lógica subjacente aos “filmes de cópia” e as táticas de *poaching* [caça furtiva] apresentadas por Michel de Certeau e atualizadas por Jenkins (1992), segundo as quais o texto pode ser tratado como um terreno no qual é possível adentrar sorrateiramente, com o intuito de se apropriar, de forma quase sempre indébita, dos elementos necessários à própria subsistência.

Aqui, podemos pensar em modos de produção cinematográfica com aspirações industriais, porém radicados em contextos periféricos e às bordas dos mecanismos oficiais de financiamento, que encontra(ram) nestas táticas de bricolagem criativa uma forma possível de se tornarem autossustentáveis. Neste sentido, é comum que tais práticas apareçam associadas a um ou mais filões de comprovado apelo de bilheteria junto ao público internacional, além de serem pautadas por um viés sensacionalista característico do cinema de exploração, ou *exploitation* (CÁNEPA, CARAÇA & TAUFFENBACH, 2013; SCHAEFER, 1999), que vem constituindo meu horizonte de investigação desde 2016.

O que conduz este texto até a expressão que dá título ao trabalho: dado o contexto histórico, teórico e bibliográfico apresentado até aqui, “invenção” corresponderia a uma fusão entre as noções de “invenção” e “imitação” – as quais parecem se encontrar em coordenadas diametralmente opostas do espectro valorativo que regula o campo artístico em geral, e o audiovisual em particular. Eu mesmo admito não estar inventando nada, dado que a palavra “invenção” é reconhecida como um regionalismo de procedência nordestina que evoca a livre capacidade de fabular muito associada aos infantes. Ao propor o termo “invenção” como categoria conceitual para discutir o que costuma ser pejorativamente reunido sob o guarda-chuva da cópia, em certa medida postulo a existência de uma dimensão criativa subjacente ao ato de copiar, sem necessariamente atribuir a tal impulso uma finalidade resistente ou contra hegemônica *per se*.

Poderíamos passar horas e horas inventariando as diversas manifestações que a lógica dos filões, articulada à prática da cópia criativa, fomentou em âmbito audiovisual: desde o célebre “Ciclo de Monstros da Universal”, iniciado nos anos de 1930, já podemos identificar a ocorrência de sequências diretas, apropriações paródicas, e mesmo de *crossovers* entre monstros. Já os filões tendem a ser majoritariamente associados ao contexto de produção popular massiva europeu e, sobretudo, italiano vigente entre as décadas de 1950 e 1980, dentro do qual podemos inserir ciclos como os do *sword &*

*sandal, western spaghetti, giallo, polliziotesco*, os filmes de canibal, *sword & sorcery*, ficção-científica pós-apocalíptica; dentre outros. Não raro, o surgimento de um filão é detonado pelo êxito mercadológico de um ou mais títulos em particular, sendo praticamente impossível desvincular o ciclo de sua(s) obra(s)-base, como no caso dos incontáveis derivados de *The exorcist* (William Friedkin, 1973), *Jaws* (Steven Spielberg, 1975), *Star Wars* (George Lucas, 1977), *Alien* (Ridley Scott, 1979), *Raiders of the lost ark* (Steven Spielberg, 1981), *The road warrior* (George Miller, 1981) e *Conan The Barbarian* (John Milius, 1982), que fomentaram “similares nacionais” em contextos tão distintos quanto Espanha, Turquia, México e Brasil.

Este trabalho é, portanto, uma primeira tentativa de sistematização teórica e conceitual em torno da noção de “cinema de inventação”, como desdobramento de reflexões previamente elaboradas que se dedicaram ao exame de vestígios destas práticas no cinema popular massivo brasileiro dos anos 1970 (CÁNEPA & MONTEIRO, 2023), a partir de títulos como *Exorcismo negro* (José Mojica Marins, 1974), *Bacalhau* (Adriano Stuart, 1976), *Emmanuelle Tropical* (J. Marreco, 1977), *Costinha e o King Mong* (Alcino Diniz, 1977), *Os Trapalhões na Guerra dos Planetas* (Adriano Stuart, 1978), *Punks – os filhos da noite* (Levi Salgado, 1982) e *Perdidos no vale dos dinossauros* (Michele Massimo Tarantini, 1985), dentre outros. Busco, por fim, questionar o caráter ilegítimo da cópia como expediente de produção, buscando identificar dimensões criativas nos procedimentos de apropriação/tradução de um ou mais *templates* narrativos “estrangeiros” para um contexto social e cultural local.

## REFERÊNCIAS

BASCHIERA, S. The 1980s Italian Horror Cinema of Imitation: the good, the ugly and the sequel. In: BASCHIERA, S. & HUNTER, R. (eds). **Italian Horror Cinema**. Edinburgh University Press, 2016.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: ADORNO et al. **Teoria da Cultura de massa**. Trad. de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 221-254.

CÁNEPA, L.L., CARAÇA, L.C.; TAUFFENBACH, L. Exploitation na América Latina: Brasil, México e Argentina. In: Cesar Almeida. (Org.). **Cemitério perdido dos filmes B: Exploitation**. 1ed. Belo Horizonte: Estronho, 2013, v. 1, p. 171-198.

CÁNEPA, Laura; MONTEIRO, Tiago José Lemos. EMMANUELLES TROPICAIS: apropriações brasileiras, conservadorismo e transgressão. In: **ANAIS DO 32º**

---

**ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS**, 2023, São Paulo. Anais eletrônicos... Campinas, Galoá, 2023. Disponível em: <<https://proceedings.science/compos/compos-2023/trabalhos/emmanuelles-tropicais-apropriacoes-brasileiras-conservadorismo-e-transgressao?lang=pt-br>> Acesso em: 28 Jun. 2024.

DAVIS, Jason. Galaxies of terror in a knock-off universe: atavism and the rip-off body horror of ‘Aliensploitation’ films. In: BRITTANY, Michelle (ed). **Horror in space: critical essays on a film subgenre**. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 2017. pp. 194-216.

HUNTER, I. Q. Exploitation as adaptation. In: SMITH, Ian Robert (ed.). **Cultural borrowings: appropriation, reworking, transformation**. Nottingham, UK: Scope, 2009. pp. 8-33.

JENKINS, Henry. **Textual poachers: television fans and participatory culture**. Nova Iorque: Routledge, 1992.

KLEIN, Amanda; PALMER, R. B. (eds). **Cycles, sequels, spin-offs, remakes, and reboots: multiplicities in film and television**. Austin: University of Texas Press, 2016.

KOVEN, Mikel J. **La dolce morte: vernacular cinema and the Italian Giallo Film**. Maryland: Scarecrow Press, 2006.

SCHAEFER, E. **Bold! Daring! Shocking! True!: a history of exploitation films, 1919-1959**. Durham; London: Duke University Press, 1999.

SMITH, Ian Robert. **The Hollywood Meme: transnational adaptations in world cinema**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017.

STAM, Robert. Do texto ao intertexto. In: \_\_\_\_\_. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas, SP: Papirus, 2003. pp. 225-236.