

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
CURSO DE CINEMA E VÍDEO**

ALEXANDRE CESAR FELIPPE BORGES

O ESTILO AUTORAL DE JORGE FURTADO

Niterói

2010

ALEXANDRE CESAR FELIPPE BORGES

O ESTILO AUTORAL DE JORGE FURTADO

Monografia apresentada à
Universidade Federal Fluminense como
requisito parcial para obtenção do grau de
Bacharel em Comunicação Social,
habilitação em cinema.

Orientação: Prof. Dr. Tunico Amancio

Niterói

2010

ALEXANDRE CESAR FELIPPE BORGES

O ESTILO AUTORAL DE JORGE FURTADO

Monografia apresentada à
Universidade Federal Fluminense como
requisito parcial para obtenção do grau de
Bacharel em Comunicação Social,
habilitação em cinema.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Antonio Carlos Amancio – Orientador

Universidade Federal Fluminense

Prof. Fernando Morais

Universidade Federal Fluminense

Prof. Maurício Bragança

Universidade Federal Fluminense

Niterói

2010

A Carmen Lúcia e Aurélio, que nunca duvidaram que eu conseguiria.

AGRADECIMENTOS

Preciso agradecer primeiro a Aurélio e Carmen Lúcia, vulgo pai e mãe, por sempre me apoiarem em tudo que fiz e tentei fazer. Por estarem sempre presentes, mesmo distantes, segurar a barra e fazendo tudo ficar mais fácil. A meus irmãos, Cesar e Haydée, que indo e vindo, sempre me deram força e no fundo acreditaram em mim.

Ao Tunico, que foi sem duvida o professor com que mais aprendi, e que mais me incentivou nesses anos na UFF. Pra mim, a pessoa que representa esse curso, e que dá esperanças de que esse ainda é o melhor lugar pra se fazer cinema.

A todos que estiveram do meu lado nesse tempo, e que, sempre reclamando dessa monografia, me deram milhões de motivos pra terminá-la logo. Principalmente à Lara que sempre fez questão de invadir meu retiro espiritual me lembrando de que existia vida lá fora, e que ela era boa. Ela que, junto com a Monique e Laura, foi indispensável pra que essa monografia saísse somente no último minuto.

A Expresso Coletivo, que foram responsáveis pelos melhores momentos da minha vida. Essas pessoas tão díspares que se encontraram por um simples acaso foram capazes de construir um círculo de pessoas magníficas. Elas ajudaram a me moldar e agora fazem parte do que eu sou.

A mim mesmo, por ter escolhido esse caminho, que mesmo sendo o mais difícil, é sem dúvidas o mais incrível. Sem esquecer-me de agradecer a Jorge Furtado, que apesar de nunca ter trocado uma palavra comigo, foi o maior responsável pela minha escolha pelo cinema como meio de vida.

E por último, mas não menos importante, ao Paul McCartney, por me lembrar de que o sonho não acabou, valeu Paul!

RESUMO

O trabalho consiste em um estudo de alguns traços autorais encontrados nas obras de Jorge Furtado e que foram definidos por mim como: dinheiro como motor da narrativa, transgressão ficção/documentário, fragmentação da narrativa, transvalorização moral, mídias como sujeitos narrativos e personagens recorrentes. Depois da análise destes traços no conjunto de obras de Jorge Furtado, foi desenvolvida uma análise profunda em cima do longa *O Homem que Copiava*, não só na tentativa de identificar estes traços dentro da obra, mas também tentar entender a dinâmica dos múltiplos canais pelos quais opera o autor.

Palavras-chaves: Autoria no cinema; Jorge Furtado, O Homem que Copiava.

SUMÁRIO

1	Introdução	1
2	Uma questão de autor	5
3	Traços autorais.....	12
3.1	O dinheiro como agente motor da narrativa.....	13
3.2	Embaçamento da Fronteira ficcional/documental.....	14
3.3	Fragmentação da narrativa	17
3.4	Transvalorização moral	20
3.5	Mídias como sujeitos narrativos.....	22
3.6	Personagens recorrentes	24
4	Análise: O Homem que Copiava	27
4.1	Prólogo	29
4.2	Bloco 1: Meu nome é André	30
4.3	Bloco 2: Preciso de trinta e oito reais.....	34
4.4	Bloco 3: Quer casar comigo e sair daqui?.....	35
4.5	Bloco 4: Formação de quadrilha	38
4.6	Epílogo	40
5	Conclusão	43
6	Bibliografia.....	47

1 INTRODUÇÃO

Dentro de um cenário pós-retomada, onde se discute a solidificação da posição do cinema nacional no mercado, diversos nomes surgem como expoentes. Grandes produtoras, diretores consagrados de outras épocas e novos nomes. Todos fazem parte deste panorama onde indiscutivelmente o cinema nacional se encontra mais forte e ainda não somos capazes de afirmar exatamente como. Neste horizonte um nome se faz presente, por sua grande relevância dentro do cenário cinematográfico quanto televisivo. E este nome é Jorge Furtado.

Oriundo de Porto Alegre, Jorge Furtado cursou medicina, psicologia, jornalismo e artes plásticas, não concluindo nenhum deles. Sua carreira profissional começou em 1982 na TV Educativa do Rio Grande do Sul, como repórter, apresentador, editor e produtor do programa semanal *Quizumba* (1982). Durante o restante da década de oitenta trabalhou como diretor de publicidade, e fundou juntamente com Ana Luiza Azevedo e João Pedro Goulart uma produtora cinematográfica, a Luz Produções. Em 1987 fundou com mais dez profissionais, a Casa de Cinema de Porto Alegre, uma cooperativa que unia quatro pequenas produtoras.

Em paralelo com sua carreira na TV e publicidade, Furtado sempre esteve ativo na produção de curtas-metragens, e foi através deles que ganhou reconhecimento nacional e internacional. Em 1984 escreveu e dirigiu *Temporal*(1984) juntamente com João Pedro Goulart, com quem dois anos mais tarde iria realizar também *O Dia em Que Dorival Encarou*

o Guarda(1986). Este último ganhou diversos prêmios, entre eles o de Melhor Curta de Ficção no Festival Internacional do Novo Cinema Latino Americano, em Havana, Cuba, e o mesmo prêmio no Festival de Cinema Ibero Americano em Huelva, Espanha. Estes prêmios deram muita visibilidade ao diretor/roteirista e à nova cena produtora do sul do país.

Além do reconhecimento obtido, este curta revelou alguns dos traços que iriam pautar toda a carreira de Jorge Furtado, como a reciclagem de mídias (a remediação¹). Este recurso será explorado mais uma vez em 1988, quando juntamente com Ana Luiza Azevedo irá escrever e dirigir *Barbosa*(1988), e novamente ganhar o prêmio de melhor curta no festival em Cuba.

Mas é no ano seguinte que sua carreira como cineasta é definitivamente consolidada, quando escreve e dirige sozinho o curta *Ilha das Flores*(1989). O filme ganha os prêmios de melhor curta metragem em festivais na França, Alemanha e Nova Iorque. E mais, o filme passa a ser exibido na rede de ensino público do Rio Grande do Sul e em universidades por todo o país. E este curta é tido até hoje como uma síntese de seu cinema, onde a remediação, o humor e a crítica social estão presentes em cada plano da obra.

A partir de 1991 a Casa de Cinema deixa de ser uma cooperativa se tornando uma produtora independente, com seis sócios, dentre eles, Jorge Furtado. Em seus anos iniciais a produtora se dedicou a fazer coproduções e filmes publicitários.

Seu grande reconhecimento o levou a, no início da década de 90, ser contratado para trabalhar como argumentarista e roteirista para a Rede Globo, sempre ligado ao núcleo Guel Arraes.

O núcleo Guel Arraes se formou no início da década de oitenta, quando Guel Arraes cria e dirige o seriado *Armação Ilimitada* (1985-1988), que incorpora na TV brasileira muitos movimentos artísticos (teatro, música, literatura) que estavam até então fora do alcance do grande público. Em seguida o Núcleo cria o programa humorístico TV Pirata(1988-1990), que consolida sua presença na Rede Globo, e traz cada vez mais novos profissionais para dentro da indústria televisiva.

Furtado inicia sua parceria no Núcleo como roteirista do programa de variedades *Dóris para Maiores* (1991) e *Programa Legal* (1991-1992), dirigido por Guel Arraes. No ano seguinte roteiriza e dirige um dos episódios de *Contos Brasileiros* (1992) e em 1993 faz, juntamente com Giba Assis Brasil, também da Casa de Cinema de Porto Alegre, a adaptação

¹ Este termo será aprofundado no capítulo em que analiso os traços autorais de Jorge Furtado. Ver o subcapítulo Fragmentação da narrativa na página 23

em forma de minisséria do romance de Ruben Fonseca *Agosto* (1993). Durante toda a década de noventa esteve envolvido com produções do Núcleo Guel Arraes como *A Comédia da Vida Privada* (1995-1997), *Luna Caliente* (1999), *A Invenção do Brasil* (2000), *Cidade dos Homens* (2002-2005) e *Cena Aberta* (2003).

Sua principal contribuição ao núcleo e, conseqüentemente à TV brasileira, foi a incorporação de recursos estilísticos que revelassem e discutissem o processo de feitura da obra.

"Graças à influência de Jorge Furtado, radicaliza-se nos projetos comandados por Guel Arraes sua preocupação em romper com o "naturalismo" na televisão para o qual o meio, com sua imagem precária, parece mesmo não ter vocação." (FECHINE, 2007, p. 7)

Durante a década de dois mil, a Casa de Cinema de Porto Alegre ganhou muito reconhecimento nacional, produzindo oito longas (sendo três dirigidos por Jorge Furtado: *Houve uma Vez dois Verões*, *O Homem que Copiava* e *Meu Tio Matou um Cara*) em nove anos, uma média muito alta para uma produtora independente brasileira.

Apesar do grande sucesso, creio que Jorge Furtado ainda não tenha tido o devido reconhecimento da crítica cinematográfica brasileira, em parte pela grande aproximação que seus longas têm com o público, sendo considerado por muitos como um realizador de segunda linha. Em desacordo com isso, acredito estar diante de um realizador múltiplo, capaz de atuar em diversas plataformas, sempre imprimindo sua visão de mundo às suas obras.

Este trabalho tem como objetivo tentar encontrar uma marca autoral presentes nas obras de Jorge Furtado traçando linhas mestras por onde seu cinema passa, construindo assim um mural onde podemos encontrar traços do diretor/roteirista nas diversas obras em que esteve envolvido.

Para atingir este objetivo, usarei como base suas obras produzidas em diferentes formatos (curtas, longas, seriados) tentando identificar nesta enorme quantidade de produções traços que definam, ou ajudem a definir uma visão autoral no processo criativo de Jorge Furtado.

Para tanto é necessário primeiramente que seja discutida o conceito de cinema de autor e a autoria no cinema. Esta é uma longa discussão sobre a qual temos diversos posicionamentos de pensadores desde o surgimento da ideia de autoria em uma obra, quando se começou a atribuir aos textos uma individualidade. No século XX, se referindo à literatura, Roland Barthes decreta a morte do autor no mesmo momento em que cineastas franceses assinam o manifesto da política dos autores. Estas intensas discussões construirão um

complexo panorama onde cada teoria tenta identificar ou mesmo negar a existência do autor nessa arte. E esta discussão é essencial para este trabalho, já que tentarei definir dentro dos limites possíveis um estilo autoral de Jorge Furtado.

Dentro desta conflituosa discussão, um posicionamento será escolhido para em seguida identificar nas obras de Jorge Furtado características e recursos que possam ser agrupados, formando um panorama autoral. Fazendo uma divisão por traço(ou recurso), cada um será analisado e explicitado dentro das obras em que estão presentes, e também será verificada sua articulação com o restante das obras do autor.

Como síntese do seu cinema, foi escolhido o longa metragem *O Homem que Copiava* (2003) para ser objeto de uma análise profunda a fim de identificar e expor os métodos de criação e articulação do autor dentro de sua obra. Partindo da análise destes traços, tentarei observar como o autor constrói a obra dialogando com todas suas influências e seu histórico no audiovisual.

Dessa maneira pretendo, a partir de um posicionamento sobre a autoria na obra audiovisual, traçar características que possam ser únicas deste autor e explicita-las dentro de suas obras a fim de conseguir, partindo de um método de fragmentação, chegar a uma visão mais ampla sobre seu cinema.

2 UMA QUESTÃO DE AUTOR

A questão de autoria nas artes é debatida há muito tempo, e o princípio da discussão sempre se centrou na individualização (no sentido de indivíduo) da criação artística. De bom grado no campo artístico um autor se define pelo fato de produzir um artefato com uma intenção dada. Como afirmado por Artur Danto, era esta intenção que diferenciaria uma lata de sopa de uma obra de Warhol.

"O autor, responde em primeiro lugar Foucault, aparece em nossa cultura a partir do momento em que se começa a atribuir os textos a uma individualidade. Esse procedimento de atribuição é correlativo a uma concepção de obra, que seleciona e escolhe aquilo que nas marcas deixadas por alguém, constituem sua obra, precisamente. Esta operação parece como particular arriscada no cinema por motivos que estão ligados à própria natureza da obra cinematográfica. (JOST, 2009)

Antes da discussão de quem é o autor na arte cinematográfica cabe uma discussão da existência e da função do autor na arte. Neste prisma, Foucault, Barthes, Deleuze e Bordwell irão dar uma grande contribuição teórica ao tema.

Foucault afirma que a autoria não é marcada pela atribuição espontânea de uma obra com seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas. O autor está presente nas entrelinhas do discurso, podendo exceder a própria obra. Segundo suas afirmações, a questão do "autor" estaria mais ligada ao "estilo", por se desligar da figura criadora e estar mais pautada à relação entre o texto (obra) e o sujeito produtor.

Bordwell começa por definir o estilo na função do diretor. Para ele, a função do diretor está ligada ao controle da *mise-en-scène*, que é tudo o que acontece na imagem do quadro. E a maneira como este diretor trabalha estas figuras diante da câmera, de modo a imprimir uma visão pessoal à obra, é que vai definir um autor.

Dessa forma, a visão do autor está intrinsecamente ligada ao estilo adotado por ele. Para Bordwell, o trabalho do diretor consiste em resolver os problemas de como representar a história na tela. Assim, podemos dizer que o "estilo" do autor reside no "como" representar, reforçando a importância das opções estéticas e narrativas, que podem ser identificadas em suas obras e organizadas de forma a tentar definir um estilo autoral de determinado diretor.

Na tentativa de delimitar este espaço "estilístico" do autor, Deleuze afirma que o estilo se forma ao "cavar uma língua estrangeira na própria língua". Através da construção metódica, o autor, se utilizando de signos pré-existentes (a língua) cria relações internas que gerem novas leituras, caracterizando assim uma "gagueira criadora" na linguagem. E é na gagueira², no E, que reside o estilo.

"Como o E não possui a mesma natureza dos outros elementos, ele representa a multiplicidade e a destruição das identidades, porque ele não é nem um, nem outro, é sim o cruzamento de ambos, as zonas de intensidades do ENTRE." (GUIDOTTI, 2007, p. 137)

Deleuze afirma a presença do autor partindo do mesmo ponto que Barthes, porém o segundo proclama a morte deste. O ponto em comum é a afirmação de que o autor nada cria, mas sim agencia signos pré-existentes.

É a partir da ideia de que toda obra é composta de diversos fragmentos pré-existentes que Barthes vai fundar o papel do espectador como o grande agenciador e construtor de sentido na obra. Barthes considera o autor um fruto da obra, e não o inverso. Isso por que antes da criação da obra, o sujeito como autor não existe, só receberá este status ao produzir uma obra. Sendo assim, é a obra que cria o autor. Mas ao caracterizar o autor como um organizador, sem controle total de sua obra, emerge o papel do leitor como grande concentrador do significado da obra. No nascimento do leitor, receptor, está intrínseca a morte do autor como construtor da obra.

"há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do

² O Conceito de gagueira desenvolvido por Deleuze afirma que ela seria uma espécie de linha de fuga da linguagem. A gagueira seria então uma espécie de língua estrangeira desenvolvida dentro da própria língua.

texto não está em sua origem, mas no seu destino, mas esse destino não pode mais ser pessoal." (BARTHES, 1988)

Porém ao fazer esta anúncio, Barthes acaba por afirmar a existência, mesmo que contestada, de uma figura criadora centrada em uma pessoa. Entretanto Barthes, assim como Foucault, fez seus estudos baseado sempre na literatura, e por isso mesmo deixou de lado a multiplicidade de figuras criadoras que existem na atividade cinematográfica.

Em se tratando da literatura e da pintura esse conceito parece ser menos ambíguo que no cinema. Nestas artes a figura do autor com a pessoa do autor se misturam, pois em sua generalidade é um ofício solitário, onde uma pessoa concebe e produz a obra, assinando sozinha sua criação.

No cinema esse conceito já flutuante de autor se torna ainda mais complexo, uma vez que é uma arte produzida a várias mãos. A contribuição de diversos artistas na criação de uma obra única distende e embaça a figura do autor, sendo uma escolha até certo ponto arbitrária a eleição de um indivíduo como autor da obra cinematográfica.

A figura do autor no cinema surge em seus primórdios por uma necessidade comum a todas as atividades que pretendem o status de arte. A recente descoberta tecnológica agora almejava firmar-se como arte, ressaltando a participação humana na figura do autor. O personagem que receberá os créditos como autor vai variar com o passar do tempo, sendo influenciado pelo contexto sociocultural e econômico.

Segundo François Jost, durante a história do cinema algumas figuras se destacaram como autores dentro da arte cinematográfica. No início do cinema, essa figura era centrada no realizador, que acumulava praticamente todas as funções, desde a concepção até a exibição da obra. Com a evolução do cinema, e o crescimento de cada área, essa figura de autor começou a se deslocar para o roteirista, aquele que escrevia a obra para que outros executassem. A época de Pathé e Gaumont, que realizavam um filme com diversos diretores diferentes confirma esta tese.

"(...) que o roteiro é a tal ponto codificado, organizado conforme um sistema de notação que o aproxima da partitura³, que o executante cinematográfico que opera a transcrição em imagens é menor(...).De forma que o roteiro é concebido como uma partitura, bem mais do que Goodman o crê, cuja execução por um diretor de teatro não modifica a natureza profunda (JOST, 2009, p. 29)

³ François Jost afirma que em uma música, a obra artística é a partitura escrita, podendo esta ser executada por diversos intérpretes. Mesmo que cada execução seja única de cada intérprete, isso não o faz autor da obra.

Os pioneiros Charles Pathé e Léon Gaumont iniciaram uma tentativa de industrialização no cinema, que seria consolidada no *Studio System* dos Estados Unidos. Nesse novo contexto, o produtor é que assume os créditos pela autoria da obra cinematográfica. Responsável pela escolha e contratação de todos os profissionais que trabalhariam na produção da obra, inclusive roteiristas e diretores, é certo afirmar que nenhum filme estava finalizado sem passar pelo crivo do produtor, tornando-o autor/orquestrador da obra.

É possível encontrar em *The Love of the Last Tycoon*, romance de Scott Fitzgerald, um personagem que parece ser a melhor representação da posição do produtor na indústria cinematográfica na época de ouro do cinema americano: O produtor Stahr, que em determinado momento irá declarar "A unidade artística sou eu". Como ressalta Fiorese Furtado sobre esta passagem: "O novo culto solar encontra o seu deus-sol: o produtor".

"Da simples análise comparativa entre fichas técnicas de filmes de diferentes períodos pode-se depreender que a transição do cinema-técnica ao cinema-indústria determinou a exacerbação do domínio do produtor sobre a realização cinematográfica." (FIORESE FURTADO)

Na década de cinquenta, a publicação do artigo "A Política dos Autores" (*Politique des auteurs*), escrito por André Bazin na *Cahiers Du Cinema*, marca o início de uma nova definição da figura e do papel do autor no cinema. Segundo Bazin, a figura do autor deveria estar centrada na figura do diretor e este diretor só se revelaria como autor:

"(...) aquele que traz algo genuinamente pessoal ao tema, em vez de apenas fazer uma reprodução de bom gosto, precisa, sem vida do material original. Entre os exemplos de autores verdadeiros estão Bresson e Renoir. Em vez de limitar-se a transferir uma obra alheia fielmente e sem personalidade, o autor transforma o material em uma expressão de si mesmo. (RAMOS, 2005, p. 283)".

Esta mudança de foco para os recursos estilísticos utilizados pelo autor nas obras cinematográficas foi fundamental para o crescimento da teoria do cinema, que passou a ter como principal objeto de estudo o estilo empregado na obra, em detrimento do tema, como afirma Robert Stam.

"Deslocou a atenção do "o quê" (história, tema) para o "como" (estilo, técnica), mostrando que o estilo em si apresentava reverberações pessoais, ideológicas e até mesmo metafísicas." (STAM, 2003)

No Brasil e América Latina como um todo, a defesa do autor como a figura do diretor foi bem aceita na década de sessenta. Essas teorias rivalizavam com o cinema-indústria americano, e para os cinemas periféricos, sempre subjugados a este esquema, a

política dos autores representava uma ruptura com a tradição e uma possibilidade de emergência dos cinemas nacionais.

Ao mesmo tempo, na América Latina surgia outra corrente. Os argentinos Fernando Solanas e Octavio Getino defendiam o que foi por eles chamado o "Terceiro Cinema". Para estes autores, o "primeiro cinema" era representado pelo cinema industrial americano, alienante e forma de dominação cultural imposta por aquele país; o "segundo cinema" seria o cinema autoral, principalmente europeu, que eles consideravam politicamente anódino e facilmente cooptável. Em contraposição a estas duas correntes, eles propuseram uma terceira via: um cinema mais coletivo com grande engajamento político e social.

Esta teoria do "Terceiro Cinema" foi muito difundida por toda a América latina, principalmente durante as ditaduras militares, e ganhou grande papel como forma de resistência em países como Argentina e Chile.

No Brasil, essa teoria não ganhou força, principalmente pela aceitação da política dos autores pelos cineastas do cinema novo. Mas apesar de Glauber Rocha ter afirmado sua crença na política dos autores⁴, não foi somente por questões ideológicas que esta teoria teve tanta força no Brasil. A construção histórica, onde a figura do diretor se misturou durante muito tempo com a de produtor e roteirista contribuiu muito para este posicionamento.

A ideia de que o diretor deveria ser o grande responsável pela concepção completa da obra era uma das diretrizes defendidas pela política dos autores, porém no Brasil ela se instaura mais por uma completa falta de estrutura do que como afirmação ideológica. O diretor, que também escrevia o roteiro e buscava financiamento se tornava o grande responsável pela concepção da obra e sua viabilização, incorporando a figura de realizador, sendo impossível dele desassociar sua função de autor.

Mas este estatuto vem sendo cada vez mais contestado por diversos teóricos, que buscam em grandes autores do cinema a diluição de seu estilo nos diversos artistas que atuam na criação da obra cinematográfica. Estes teóricos buscam mostrar que grandes marcas autorais de determinados diretores estão mais associadas ao estilo de outro profissional, seja ele o diretor de fotografia, o diretor de arte, o roteirista ou mesmo os atores, do que à figura do diretor. A repetição de elementos de uma equipe durante a trajetória de um diretor asseguraria a ele um estilo, pela competência de outros profissionais.

A definição de Jorge Furtado como autor é acertada e ao mesmo tempo contraditória. Acertada, pois é possível observar em suas obras uma constante, que através de estudos e

⁴ "se o cinema comercial é a tradição, então o cinema de autor é a revolução." (ROCHA, 2003, p. 36)

análises podemos ligar ao realizador, fazendo parte de seu estilo próprio, portanto autoral. Mas se torna contraditória, pois o próprio Jorge Furtado discorda da instauração do diretor como autor único da obra, por considerar o cinema uma arte de construção coletiva, onde todos os envolvidos têm impacto direto no produto final.

É possível perceber que, em se tratando deste diretor, podemos notar algumas constantes em relação à composição da equipe de suas obras, o que facilita a identificação desta figura autoral. Se por um lado todos os artistas envolvidos tem sua parcela autoral, a presença central de Jorge Furtado ao escolher estes artistas lhe confere não somente uma grande parte da responsabilidade pelo resultado final, mas também a ideia de que o estilo atingido reflete sua visão de mundo, o que segundo Truffaut, definiria o autor.

"Talvez o autor não tenha morrido, mas, com certeza, deslocou-se: ele já não é a figura central na concepção de um texto, mas aquele que opera os seus múltiplos agenciamentos." (GUIDOTTI, 2007, p. 136)

Em se tratando de composição de equipe, essa constância se mostra bem clara ao se comparar as fichas técnicas de suas obras, principalmente em sua produção cinematográfica. Giba Assis Brasil é o responsável pela montagem de todos os seus trabalhos, e divide com ele a direção da minissérie *Agosto(1993)*. Alex Sernambi faz a direção de fotografia de nove de suas obras, Fiapo Barth assina a direção de arte em treze, Leo Henkin é o responsável pela música de nove e Ana Luiza Azevedo desempenha a assistência de direção em seis deles, além de dividir a direção com ele em *Barbosa(1988)*, e o roteiro em *Barbosa(1988)*, *O Dia em Que Dorival Encarou o Guarda(1986)* e *Temporal(1984)*.

No elenco essa constância também pode ser percebida, como Paulo José, que narra *Ilha das Flores(1989)*, é o verdadeiro pai de Sílvia em *O Homem que Copiava(2003)* e Otaviano em *Saneamento Básico – O Filme(2007)*. Pedro Cardoso atua em *A Matadeira(1994)*, *A Estrada(1995)* e *O Homem que Copiava(2003)*. Papel neste filme que Jorge Furtado diz ter sido escrito especificamente para o ator. Lázaro Ramos é o protagonista de *O Homem que Copiava(2003)* e depois tem importantes papéis em *Meu Tio Matou um Cara(2004)* e *Saneamento Básico(2007)*. Outros são ainda mais frequentes, como Janaína Kremmer Motta que participa de cinco obras e Carlos Cunha Filho que aparece em quatro.

A partir destas reflexões, Jorge Furtado passa a ser uma instância autoral "Jorge Furtado". Esta instância se difere da pessoa Jorge Furtado, pois ela engloba todos os profissionais com quem trabalha e as condições históricas que o cercam, fazendo com que a figura do autor se seja menos turva, possibilitando parâmetros de comparação.

Dessa maneira, meu posicionamento quanto a considerar Jorge Furtado como autor das obras em que ele exerce a função de diretor se mostra menos incerta, e é possível a partir deste ponto desenvolver um estudo sobre seu estilo autoral.

3 TRAÇOS AUTORAIS

Ao tentar traçar um perfil autoral de Jorge Furtado, me deparei com diversos problemas. Sua atuação em diversas mídias como literatura, cinema e TV; os diversos formatos por onde transita: curtas, longas, seriados e séries o faz um realizador muito múltiplo e de difícil definição. Mas ainda assim, traços autorais podem ser buscados em suas obras.

Neste capítulo pretendo traçar algumas linhas mestras, que perpassam suas obras. Estas linhas, assim como seu cinema, se moldam, se distorcem, mas estão sempre presentes em suas obras, sendo possível construir um panorama autoral de Jorge Furtado.

Em seus trabalhos de curta metragem é possível perceber o desenvolvimento de certos recursos estilísticos muito específicos. Dessa forma o autor explora ao máximo um recurso dentro de um curta metragem, definindo assim sua maneira de trabalhar determinado recurso e inserindo-o em outros trabalhos de forma mais sutil.

Isso é claramente visível, por exemplo, em *Ilha das Flores*, em que a remediação e a linguagem enciclopédica são levadas ao extremo, e os recursos desenvolvidos pelo autor nessa obra estarão presentes em todas suas obras posteriores. Outro exemplo é o curta *O Sanduíche*, que trabalha com a narrativa em camadas confrontando o documental e o ficcional, sendo esta discussão o próprio tema do filme.

Tentarei aqui destacar alguns dos traços mais marcantes do autor, mas não pretendo esgotar a análise de todo seu cinema dentro destas linhas mestras por estar ciente de sua

multiplicidade criativa e por reconhecer não ser capaz de decifrar e classificar todos os elementos presentes em suas obras.

Estes traços definidos por mim são: O dinheiro como agente motor da narrativa, a transgressão entre o ficcional/documental, a fragmentação da narrativa, as mídias como sujeitos narrativos, e a construção recorrente de alguns tipos de personagens. Estes recursos serão analisados nas diversas obras onde estão presentes, a fim de perceber sua essência e que será possível assim identificar como um traço autoral de Jorge Furtado.

3.1 O DINHEIRO COMO AGENTE MOTOR DA NARRATIVA

Apesar de se tratar de um recurso temático, e não estilístico, decidi incluí-lo nesta pesquisa por considerar que tamanha frequência deste tema em suas obras acaba por influenciar a maneira como outros temas serão tratados, fazendo parte assim tanto do "o quê"(tema) quanto do "como"(estilo).

Segundo a teoria do materialismo histórico, cunhada por Karl Marx e Friedrich Engels no século XVIII, a história do homem seria a da luta entre as diferentes classes sociais, determinada pelas relações econômicas da época. Acredito que seja baseado neste conceito que Jorge Furtado vai pautar grande parte de sua cinematografia.

Este tema não foi discutido diretamente em nenhuma de suas obras, mas este pensamento é o que fundamenta todas as relações e tramas das narrativas, impregnando suas obras de uma visão de mundo muito pessoal, possível de ser identificada na análise dos mecanismos que movem suas narrativas.

É possível perceber na maior parte de suas obras a importância que o dinheiro, a riqueza, tem dentro da narrativa. O dinheiro é o motor da narrativa, nunca sendo o personagem principal, mas sendo sempre o fator que leva a narrativa à frente.

O dinheiro é sempre representado como um meio, nunca como um objetivo final dos personagens. Os personagens não procuram dinheiro em busca de afirmação, de ostentação, mas sempre no intuito da mobilidade, muitas vezes geográfica. Isso revela uma forte influência do pensamento marxista da divisão social em classes. Os personagens são inscritos em uma classe, e suas aspirações os impelem a ascender na sociedade.

Em *O Homem que Copiava* a narrativa gira em torno da obtenção de dinheiro para que o personagem atinja seus objetivos. E estes objetivos são deixar aquela vida que ele considera medíocre, de baixa classe econômica, e levar a mulher amada consigo.

Chico, de *Houve uma Vez Dois Verões* é obrigado a passar férias em uma praia vazia e sem opções de diversão, pois por falta de dinheiro seus pais não tem condição de viajar em alta temporada, restando ao garoto se adaptar a esta situação.

Em *Ilha das Flores* é traçado um panorama da sociedade, de forma enciclopédica, na tentativa de explicar como porcos têm prioridade acima dos humanos na cadeia alimentar. Essa inversão absurda é justificada pelo dinheiro, como representação da sociedade capitalista. Segundo o autor nesta obra, a sociedade capitalista seria uma máquina de produzir lixo e a presença ou não de dinheiro define seu lugar na sociedade. Como afirma Guidotti, “*Ilha das Flores* seria uma enciclopédia marxista com imagens em movimento.” (GUIDOTTI, 2007, p. 157)

Em todos seus longas esta questão está presente, em *Meu Tio Matou um Cara*, o motivo do crime é a herança do falecido. Em *Houve uma Vez Dois Verões* Chico conhece Roza quando ela aplica nele um golpe a fim de conseguir dinheiro e mudar de país. Em *Saneamento Básico* a verba para a produção de um filme une os protagonistas a fim de construir a estação de tratamento de esgoto.

3.2 EMBAÇAMENTO DA FRONTEIRA FICCIONAL/DOCUMENTAL

A classificação do cinema entre ficção e documentário remonta ao início do cinema, quando essa técnica, ainda não considerada arte, restringia sua produção ao registro do cotidiano. Quando Méliès começa suas experiências com trucagens, dá início a uma nova corrente, que cria diante do cinematógrafo histórias ficcionais a fim não de reproduzir o real, mas produzir imagens antes inimagináveis. Essa divisão nunca foi muito clara, e atualmente vem sendo muito questionada e problematizada. Ao filmar os operários saindo de sua fábrica, os irmãos Lumière teriam esperado o apito da fábrica para acionar o cinematógrafo ou teriam eles acionado o cinematógrafo e dado o apito (ação) para que os operários saíssem? Essa intervenção feita no objeto filmado borra a noção cunhada durante anos e que dividia o cinema em documentário e ficção.

Uma concepção clássica do documentário afirma que este gênero teria um forte caráter informativo, didático e tentaria recriar de forma idônea o contexto real do objeto filmado.

Segundo Da-Rin, o enclausuramento do documentário em uma definição fechada torna-se uma atitude um pouco castradora, já que "se o documentário coubesse dentro de

fronteiras fáceis de estabeleceres, certamente não seria tão rico e fascinante em suas múltiplas manifestações." (DA-RIN, 2004, p. 15)

"Se Grierson afirmou a responsabilidade social do documentário usando a metáfora de um martelo para transformar a natureza, ao invés de um espelho para refleti-la, alguns documentaristas têm preferido usar o martelo contra o próprio espelho. No lugar de pretenderem uma imagem automática do mundo, denunciam o embuste deste automatismo. Com os cacos do espelho, constroem interpretações fragmentárias do mundo, que podem conter o germe de estimulantes perspectivas de descentramentos da totalidade e de relativização das representações dominantes." (DA-RIN, 2004, p. 224)

Em suas anotações para a Terceira conferência internacional do documentário: imagens da subjetividade, intitulado "O Sujeito extraordinário e a mímesis camuflada(...)", Jorge Furtado discute a questão da representação no cinema, e diz que o cinema estaria afastado da realidade por dois graus e meio, se baseando no conceito platônico de que a arte se afasta da natureza por três graus⁵. Utilizando do exemplo da pintura de uma cama, muito recorrente na obra de Van Gogh, o autor questiona que um quadro que representa uma cama sempre contém uma dúvida: o artista pintou uma cama que via ou uma cama que imaginava? O quadro é a imitação de uma ideia ou de uma cama real? Por mais realista que seja a pintura, a intermediação da subjetividade do artista está sempre presente.

Segundo Furtado, "A fotografia (e mais ainda o cinema) nos força a uma ilusão: eu estou vendo uma cama, logo existe uma cama, a imitação é camuflada pelo caráter mecânico e aparentemente não subjetivo da linguagem fotográfica." (FURTADO, 2003). Essa ilusão é que aproximaria o cinema meio grau da natureza.

Ciente desta constante intervenção, Furtado não tenta definir, mas questionar a posição do documentário enquanto registro do real.

"A ficção é sempre intermediada pela consciência de uma mimesis, pelo acordo tácito que envolve qualquer representação, qualquer jogo dramático. O documentário, em oposto, sugere o registro da vida, como se ela acontecesse independentemente da presença da câmera, o que é falso. A presença da câmera sempre transforma a realidade." (FURTADO, 2003)

O autor se utiliza destes conceitos pré-definidos de que o cinema documental representa fielmente a realidade para em cima deles inserir elementos que os questionem. É o

⁵ Platão usa o exemplo de um objeto real para fazer sua analogia. Segundo ele, existem três tipos de cama: o primeiro é a cama "em si", a cama como ideia, uma ideia criada por Deus; depois, a cama que resulta desta ideia, feita pelo carpinteiro; por último, a pintura de uma cama, feita pelo pintor. Deus seria o autor da cama, o carpinteiro seu artífice e o pintor faz apenas uma imitação (mímesis), "algo afastado da natureza por três graus".

que ele faz em *Essa Não É Sua Vida* (1991), onde ele constrói um documentário seguindo os padrões convencionais, mas insere dentro na narrativa dispositivos de sua feitura. Ao filmar cenas onde usa conceitos do documental, como personagens desconhecidos, olhar direto para a câmera, e incluir na montagem a presença do diretor, que intervém, a utilização de movimentos de câmera rebuscados e iluminação elaborada, o autor revela ao espectador a intervenção que está sendo feita neste real.

Este filme foi uma coprodução com um canal alemão, que solicitou um curta metragem sobre o povo brasileiro. Diante desta incumbência de fazer um curta sobre a realidade de uma população, Furtado decidiu fazer um filme sobre apenas uma pessoa. E uma pessoa escolhida ao acaso. Este é o dispositivo do filme. Mas Furtado sabia que mesmo escolhendo uma pessoa real, o filme não seria sobre o real. "Um filme sobre uma vida não é uma vida, assim como a pintura de uma cama não é uma cama e a pintura de um cachimbo não é um cachimbo." (FURTADO, 2003) *Esta não é a Sua Vida* não é um filme sobre a sua vida, nem sobre a vida de Noeli. A presença da câmera sempre altera a realidade, e é isso que Furtado busca ao realizar esta obra.

Furtado vai ao extremo de sua discussão ao escrever e dirigir *O Sanduíche* (2000) em que constrói um filme que possui diversas camadas narrativas, que vão sendo descortinadas no decorrer do filme, sempre pondo em cheque a representatividade e o real. A cada vez que o diegético é quebrado, é posta ao espectador a questão da ficcionalidade sobre o que está sendo visto, até um nível onde o próprio autor aparece em cena entrevistando supostos espectadores reais, supondo uma cena "real". Porém esta cena é quebrada com a revelação do jogo combinado entre o entrevistador e o entrevistado.

Em seus longas isso também está presente, como em *Meu Tio Matou um Cara*, quando Duca e Isa vão até a penitenciária visitar Eder. A mudança de paisagem é explicitada por planos que se encadeiam mostrando casas cada vez mais pobres e pela música, um rap, que caracteriza a periferia da cidade grande. Em seguida a câmera percorre a fila de espera mostrando quem nela espera. Rostos pobres, típicos da periferia de grandes cidades, estáticos, olhando em direção à câmera. Inserção documental. A câmera segue seu movimento e vemos os personagens no final da fila, olhando diretamente para a câmera. Os personagens ficcionais inseridos em um plano documental questionam a divisão entre essas duas correntes e a validade de ser feita essa distinção.

Furtado trabalhou exaustivamente este recurso na minissérie televisiva *Cena Aberta*, produzida em parceria da rede globo com a Casa de Cinema de Porto Alegre. Esta minissérie trazia a adaptação de grandes clássicos da literatura brasileira, mas intercalava a representação

ficcional com cenas da feitura do próprio programa, criando uma obra híbrida. Este recurso faz com que o espectador receba a obra não como um produto completo, mas cria a sensação de construção cênica no momento em que o espectador assiste.

Outra mutação destes conceitos é a que Furtado utiliza no episódio *A Coroa do Imperador* da série *Cidade dos Homens* quando insere dentro da rotina ficcional dos personagens um suposto documentário sobre os atores da própria série. Os garotos estão vendo TV e conversando sobre o tiroteio que acabaram de presenciar, quando na TV surge a imagem dos atores contando casos de suas vidas. Agora o ficcional se disfarça de documentário para que o espectador ouça os relatos dos atores sobre fatos vividos por eles na favela, fatos estes que são compartilhados entre os personagens e os atores. Ao final, temos os personagens assistindo as histórias contadas pelos próprios atores. Em duas camadas narrativas, o diretor confronta a realidade e a ficção a fim de que o espectador questione não a ficcionalidade de uma imagem imposta como real, mas o inverso, a realidade de uma imagem imposta como ficcional.

Saneamento Básico brinca com essa questão ao colocar os personagens a discutir as fronteiras entre documentário e ficção e dentro de associações lógicas, chegar a suas próprias conclusões de como separar ficção e documentário.

Furtado também utiliza muito do real como fonte de inspiração para suas tramas ficcionais. Mas o autor está mais preocupado com a criação feita a partir deste fragmento do real do que da veracidade e a fidedignidade.

Barbosa é um filme onde um fato histórico, a perda da final da copa de 50 é o mote de criação do filme. Nele, Antônio Fagundes, um personagem sem nome, viaja no tempo a fim de tentar impedir o gol sofrido pelo goleiro da seleção brasileira, Barbosa. Em *Houve uma Vez Dois Verões* é utilizado um escândalo nacional, o caso das pílulas de farinha, para resolver a trama e dar um final feliz a Chico e Roza.

"Que a ficção, que é sempre um documentário sobre sentimentos privados e inconfessáveis, explore radicalmente e sem censuras o coração humano. Que o documentário revele de forma transparente a sua dose de ficcionalidade. E que não esqueçamos as palavras de Elias Canneti: 'Não acredite em alguém que sempre diz a verdade'". (FURTADO, 2003)

3.3 FRAGMENTAÇÃO DA NARRATIVA

Apesar de Jorge Furtado construir narrativas lineares, onde seu desenvolvimento se dá em movimento crescente em uma única direção, este trajeto não é reto, havendo várias

pausas e inserções que não seguem a mesma direção, mas que não chegam a alterar o sentido da narrativa.

Podemos dizer que estas narrativas são ornadas com fragmentos que são colados a sua estrutura constituindo dessa forma outras camadas narrativas, que não disputam com a principal, mas complementam e dão identidade única a ela. Estes fragmentos quebram a linearidade, abrindo uma brecha na narrativa, para a inserção de ações sem espaço/tempo definidos.

Exemplo claro dessa técnica está presente em "*O Homem que Copiava*" quando André vai perguntar a Sílvia se ela gosta de Cerveja. Em paralelo, uma cena onde André recebe uma torta na cara é mostrada. Esta cena não está inserida na diegese e nem tem espaço e tempo claros, mas serve para representar um sentimento de André.

Este método de ilustração subjetiva é largamente utilizado por Furtado, criando imagetivamente sentimentos ou ações narradas por um personagem, onde estas imagens estão localizadas fora da diegese, uma vez que os personagens não a efetuam ou não tomam conhecimento de sua existência. Em "*Meu Tio Matou um Cara*", Duca narra o que pode ter acontecido quando seu tio Éder saiu de casa depois do crime. Imagens de Éder saindo de casa e esbarrando em alguém, uma senhora identificando Éder na lista de suspeitos, Éder sendo preso. Mas essas cenas não estão inseridas na diegese e nem tem tempo e espaço definidos, elas são uma brecha na narrativa.

Essas brechas geram um respiro, uma pausa, onde o autor pode falar diretamente ao público e descortinar por alguns instantes a falsa realidade criada na tela. Mas tudo isso faz parte do jogo. É uma concessão acordada previamente com o espectador contemporâneo, onde comentários e quebras são aceitos naturalmente pelo espectador, sem que isso cause uma ruptura no ato cinematográfico de assistir.

Dentro destas brechas e ilustrações está embutida outra técnica muito utilizada por Furtado, a remediação⁶. Este termo foi cunhado por Richard Grusin e Jay D. Bolter, no livro *Remediation: Understanding new media*, lançado nos Estados Unidos em 2000. Neste trabalho os autores fazem uma separação de duas formas distintas de empréstimo dentro de obras.

⁶ A escolha pelo termo "remediação" como tradução do original *remediation* se faz de acordo com os diversos trabalhos que vêm sendo publicados na área que utilizam esta terminologia, uma vez que este livro ainda permanece inédito no Brasil. Diversos estudiosos da comunicação utilizam esta terminologia, como Nelia Del Bianco, Professora da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, Doutora em Comunicação - Jornalismo pela Escola de Comunicações e Artes da USP e Mestre em Comunicação. (BIANCO, 2004)

Um deles seria a apropriação, quando o conteúdo de uma obra é levado para outra mídia. Este tipo de empréstimo é talvez o mais comum e antigo. Quando um livro é adaptado para cinema, por exemplo, o conteúdo da obra é transposto de uma mídia a outra, mas as propriedades da mídia original não são apropriadas. Esse tipo de empréstimo não gera necessariamente uma discussão da relação entre as mídias.

Já na remediação, uma mídia é incorporada ou representada dentro de outra mídia. Esse processo não é necessariamente recente, mas é uma característica inerente das novas mídias digitais. Um pintor, ao representar um mapa, uma carta, ou outro quadro, ele está praticando a remediação. É bom ressaltar que a remediação pode ocorrer dentro de uma única mídia, como o caso de um filme dentro do filme.

A remediação sempre gera um conflito direto entre as duas mídias, sendo sempre uma forma de discussão da própria mídia e sua relação com as mídias precedentes.

Em obras como *O Homem que Copiava* e *Ilha das Flores*, podemos perceber claramente o uso da remediação como agente criador de sentido. Em *O Homem que Copiava*, a forma fragmentada pela qual o personagem principal tem acesso às informações é construída baseada na remediação das mais diversas mídias, e sua incorporação na origem da obra.

Ilha das Flores foi uma obra inovadora onde, aproveitando-se do avanço tecnológico, Furtado agregou em um mesmo platô imagens e sons das mais diversas fontes, criando uma obra única a partir de dezenas de outras. Sua estrutura narrativa é baseada na reutilização de imagens previamente existentes mescladas com imagens produzidas, guiadas por uma narração com caráter enciclopédico a fim de construir um mural pós-moderno da sociedade.

A partir desse filme, Furtado parece ter encontrado na remediação uma técnica que representava bem a ânsia e o excesso de informação na qual seus personagens estariam mergulhados, e esta é uma das características mais marcantes de suas obras.

A inserção de outras mídias em suas obras extrapola a simples menção à existência desta mídia e faz com que esta mídia seja mergulhada no universo proposto dando-lhe uma nova significação e fazendo com que ela se torne mais um dos fragmentos que irão compor a obra.

Sua proximidade com esta técnica é tão grande que ele chega a questionar a própria remediação e seus resultados em algumas obras. Em *A Coroa do Imperador* uma estrutura muito parecida com a de *Ilha das Flores* é desenvolvida. São utilizadas diversas outras mídias dentro da narrativa como meio de construir o mundo e a vida dos personagens principais,

imersos na vida conturbada da favela em contato com a TV, o videogame e uma aula de história.

Nesta obra, durante a cena em que os jovens assistem à TV e discutem sobre o tiroteio presenciado no mesmo dia, flashes de imagens de jogos eletrônicos de violência se misturam à cena, juntamente com as imagens da guerra da Palestina que está sendo exibida na TV até o ponto em que a própria TV, fonte de mediação, exibe imagens inéditas dos atores falando sobre a vida na favela.

Ciente que é do poder da mediação, Furtado faz o que pode ser chamado de falsa mediação ao apresentar como reapropriação imagens não reapropriadas e embutir nelas as impressões causadas pela mediação.

"Em síntese, indica as transformações dadas num determinado produto midiático quando algumas de suas características (sua materialidade, sua expressividade, sua narratividade, suas estratégias habituais de representação e de usabilidade etc.) são apropriadas ou "reproduzidas" por outras mídias." (SILVEIRA, 2007, p. 104)

Mesmo quando a composição narrativa segue o fluxo natural, esta naturalidade parece não obedecer à continuidade espaço-temporal do cinema clássico, ajudando a compor a fragmentação dentro de suas obras. Em diversas cenas, os personagens desenvolvem um diálogo ou ação que segue em *raccord* mesmo quando de um plano a outro se muda o espaço e conseqüentemente o tempo onde esta ação está ocorrendo. Saltos temporais e espaciais não causam saltos narrativos. Estas elipses são incorporadas ao fluxo narrativo de maneira que criam um fluxo distinto, onde a narrativa não respeita as regras de espaço-tempo.

Isso fica claro em *O Homem que Copiava*, quando André e Cardoso estão trocando as notas falsas em diversas casas lotéricas. Em um plano eles estão entrando em uma casa lotérica, no plano seguinte estão saindo de outra lotérica. Mais um corte e eles estão atravessando a rua. O diálogo mantém sua continuidade e unidade e não parece ser afetado pelos saltos espaciais.

Em *Meu Tio Matou um Cara*, Duca e Kid andam pelo corredor da escola falando sobre a festa que haverá no final de semana. Sem que haja um corte, a luz se apaga e uma música de festa começa. Aqui a descontinuidade temporal e espacial acontece mesmo sem a existência de um corte, fazendo transição direta para a festa.

3.4 TRANSVALORIZAÇÃO MORAL

Essa transvalorização foi discutida por Nietzsche em seus estudos. Segundo Roberto Machado, uma das características desse projeto proposto por Nietzsche “é opor aos valores superiores, e mesmo a negação desses valores, à vida como valor, propondo a criação de novos valores, que sejam valores da vida, ou melhor, propondo a criação de novas possibilidades de vida.” (MACHADO, 1984, p. 98)

Guidotti ainda vai adiante neste tema:

“Para Nietzsche, a possibilidade de não-submissão aos valores morais não significa demérito; ao contrário, essa suspensão dos valores é necessária para que possa haver o julgamento dos mesmos. Para o filósofo, há uma necessidade radical de reavaliar os valores impostos, não significando, porém, estar acima do bem e do mal, e sim além do bem e do mal. O aniquilamento dessa dicotomia, desse binômio metafísico bem-mal, através do instinto, do impulso, da vontade, produz um pensamento múltiplo. Nietzsche afirma que 'o pior, mais persistente e perigoso dos erros até hoje foi um erro dogmático: a invenção platônica do puro espírito e do bem em si.’”⁷ (GUIDOTTI, 2007, p. 145, 146)

No cinema de Furtado esta transvalorização está presente na construção dos personagens e nas relações entre eles. Buscando uma ambiguidade inerente, os personagens praticam ações que contradizem as regras morais convencionais, tornando seu julgamento por parte do espectador uma tarefa complexa e quase sempre questionadora.

André(Lázaro Ramos), personagem principal de *O Homem que Copiava* comete diversos crimes, de falsificação a assassinato. Mas a forma como são construídos o personagem e seus atos faz com que o espectador fique ao lado do herói, criando uma ruptura do consenso geral de julgamento de valores e o julgamento direto dos atos cometidos pelo protagonista.

"Através da ousadia, o personagem se constrói diante do espectador, passando por caminhos rocambolescos, ações ilegais, sempre dosados com romantismo e ingenuidade. Mas neste momento a platéia já está totalmente seduzida pelo protagonista e suas ações serão vistas com humor e condescendência." (DÓRIA, 2008, p. 7)

Furtado consegue essa transvalorização agregando valor aos personagens antes de explicitar suas atitudes amorais ou ilegais. Sua meticulosa construção traz o espectador para o lado do personagem fazendo com que ele se identifique e torça para que não importa qual ação tentada pelo personagem dê certo.

Essa técnica se baseia na construção do personagem principalmente explicitando seus objetivos e suas impossibilidades impostas pela sociedade, para que quando partilhadas pelo espectador, justifiquem os meios encontrados para alcançá-los.

⁷ (NIETZSCHE, 2002, p. 8)

Quando Roza explica que precisa do dinheiro para ir à Austrália dizendo que "Tu fica lá, na Austrália, aí todo mundo fica aqui achando que tu deve tá muito feliz." Nos sensibilizamos com a personagem e seu desejo de fugir da realidade em que está inserida. Isso justifica suas mentiras, seus golpes e sua prostituição.

Essa construção só é possível a partir da previsão da reação do espectador. Segundo Furtado "O filme precisa estar sempre na frente do público, eu tenho que saber como eles vão reagir, e é necessário ter o público na mão na medida em que se vai construindo uma narrativa." (FURTADO, 1992, p. 12). Dessa forma o realizador consegue, não ignorando o julgamento do espectador, construir a narrativa de forma que o espectador reaja de acordo com o planejado.

Mas este controle não supõe necessariamente uma imposição. Obviamente a construção do autor possui uma intenção, que ele pretende transmitir ao espectador. Como salienta Guidotti (GUIDOTTI, 2007, p. 156, 166 e 167), a redundância e o excesso de explicações, no que ela chama de "cinema enciclopédico com notas de rodapé", leva à solidificação de um conceito fechado que será absorvido pelo espectador. Mas não podemos fechar este conceito, pois pela natureza tão múltipla desta construção composta de tantos elementos é possível em diversos momentos perceber pequenas arestas que sobram, dando indícios a outras interpretações.

Roubo, assassinato e prostituição estão presentes na obra de Furtado. Estes temas polêmicos estão inseridos na narrativa e a forma como o realizador molda o julgamento que será feito pela plateia é fundamental para que o filme caiba dentro de seu projeto estético.

3.5 MÍDIAS COMO SUJEITOS NARRATIVOS

A presença das mídias no cinema de Jorge Furtado é constante e também impactante. Mais do que apenas representar a existência das mesmas, essas mídias assumem o papel de acontecimento, centrando sobre si uma representação maior, que transcende a de elemento cênico.

"Sendo objeto do próprio discurso, as mídias não apenas ajudam a contar a história, mas também elas próprias se constituem como sujeitos do acontecimento e como o próprio acontecimento." (GUIDOTTI, 2007, p. 148)

Seja sendo uma síntese de uma época, uma metáfora social, ou artifício de linguagem, as mídias ocupam um lugar especial nas narrativas de Furtado, sendo sempre

tratadas como elemento atuante na dinâmica da narrativa, definindo (ou tendo definido) seu papel por sua relação com os personagens.

Houve uma Vez Dois Verões apresenta como figura recorrente o fliperama, símbolo de uma era que está sendo extinta e substituída por outra. Esse fliperama também representa a metáfora da trama, com sua porção de acaso relacionada ao sucesso. Os créditos iniciais, onde um jogo de *pinball* é representado, com Roza segurando a bolinha remetem ao controle sobre o "acaso" que esta personagem tem no filme.

A TV parece ser a mídia mais presente no cinema de Furtado, e ela nunca aparece como um mero objeto de cena, mas atua ativamente da narrativa. Em *Ângelo Anda Sumido*, a TV é representada como única companhia a um morador solitário, na grande cidade cercada de grades e muros. Em *O Homem que Copiava* a relação de André com a televisão realça a sua identidade fragmentada, representação da contemporaneidade. André não assiste a nenhum canal, fica zapeando, absorvendo pequenas fatias de tudo que é exibido. Essa relação é marcadamente distinta da relação que sua Mãe tem com a TV. Sempre mostrada sentada em frente na sala, essa personagem representa uma geração que tinha na TV a grande fonte de informação e desenvolveu um enorme apego a essa mídia. A nova geração, representada por André, fragmenta, fatia a mídia, e absorve apenas o que lhe convém, moldando a informação à sua vontade.

Além da TV, *O Homem que Copiava* possui diversas mídias que exercem funções importantes, mas uma se destaca: a fotocopadora. Reprodutora de imagens, ela fragmenta livros, revistas, sendo a representação, quase um alterego, do personagem principal, que não só recebe frações de informação, mas é capaz de reproduzir uma mescla de tudo que absorve, se tornando a partir disso, uma nova fonte criadora.

Em *Saneamento Básico* a narrativa gira em torno da mídia cinema, que, através da representação de suas diversas etapas, conquista e revela os personagens. Sua presença pauta as relações e os movimentos narrativos, sempre sendo o objeto de discussão.

Meu Tio Matou um Cara absorve as mídias digitais (videogame, computador, internet) para dentro delas desenvolver sua narrativa. O computador aparece na trama como objeto atuante dentro da vida dos personagens, sendo um meio pelo qual os personagens se comunicam e evoluem. Todo o conhecimento sobre investigação que Duca possui foi adquirido pelo contato com os jogos virtuais. Os jovens buscam, conversam e avançam a narrativa em frente à tela do computador.

Diferente da geração criada pela TV, que recebe as informações, essa nova é a geração da busca de informações, e o computador representa esse braço, que leva as informações a qualquer lugar.

O último curta dirigido por Furtado, *Oscar Boz*, é a representação clara desta importância que as mídias têm em seu cinema. O objeto do curta é a própria mídia, ou melhor, a mutação da mídia "cinema/vídeo". Neste trabalho, Furtado leva *Oscar Boz*, um comerciante gaúcho que em meados dos anos cinquenta adquiriu uma câmera filmadora e realizou dezenas de filmes familiares, a uma moderna ilha de edição, onde ele remonta e recria suas obras filmadas.

Esse embate entre uma mídia antiga, a película, com a nova mídia é o objeto final do curta, que com a tela dividida em duas durante todo o filme, exhibe à esquerda a mídia, e à direita o sujeito interagindo com a própria.

Em *Barbosa*, o vídeo é a representação da memória do personagem principal, que guarda vividamente as imagens da derrota do Brasil na final da copa do mundo de 1950. O único objeto que o personagem leva para o passado é exatamente uma filmadora VHS, e é através deste objeto que o personagem e o filme remontam o passado. Passado este que só é possível de ser apreendido pelas lentes de uma câmera, a fim de eternizar um momento, e dessa forma, o tornar imutável.

3.6 PERSONAGENS RECORRENTES

Alguns modelos de personagens se repetem na filmografia de Jorge Furtado. Apesar de seus personagens serem sempre únicos, eles compartilham características que fazem com que possamos classificá-los em categorias. Esta configuração está presente principalmente em seus longas-metragens, mas não é exclusiva deles. Essa classificação não pretende restringir seus significados, mas tentar entender certa dinâmica narrativa adotada com frequência pelo diretor/roteirista. Estes estereótipos são: o herói romântico, a heroína romântica, o cômico e a mulher fatal.

O herói romântico é por vezes o personagem principal, o qual irá lutar contra dificuldades para atingir seu objetivo. Apesar da herança romântica de herói, esses personagens em Furtado flexibilizam o julgamento de valores ao passo que se distanciam do estereótipo clássico que foi consolidado no romantismo.

André (Lázaro Ramos), de *O Homem que Copiava* é um bom exemplo desta classe de personagens. Apaixonado por Sílvia(Leandra Leal) tem como objetivo mor conquistar a

amada, mas para isso pratica atos fora da lei, sem receber julgamento por estes atos. Temos em *Houve uma Vez Dois Verões* o personagem Chico (André Arteché), que busca o amor de Roza (Ana Maria Mainieri) a qualquer custo, e em *Meu Tio Matou um Cara*, Duca (Darlan Cunha) assume esse papel, emprestando sua inocência infantil ao idealizar o amor por sua melhor amiga.

Este herói romântico, sendo o personagem principal, será o narrador da história, na maior parte das vezes com o recurso de voz over, caracterizando o ponto de vista da narrativa centrada neste personagem.

Em *Saneamento Básico: O Filme*, Jorge Furtado se propôs o desafio de driblar uma de suas características marcantes e criar uma narrativa sem personagem principal e consequentemente sem voz over. Desta forma, neste filme, a categorização dos personagens se torna uma tarefa mais difícil. Mas ainda assim é possível encontrar estes modelos, diluídos nos personagens mais importantes. Como o papel do herói romântico dividido entre Marina (Fernanda Torres) e Joaquim (Wagner Moura).

O Cômico é o personagem que atrai pra si a responsabilidade do humor direto da trama. As narrativas de Furtado são sempre repletas de humor, e esse humor se manifesta de diversas maneiras: na montagem, na repetição de situações, no absurdo e principalmente nos diálogos. Para esse personagem estão reservadas as falas e cenas cômicas mais explícitas, onde o ator carrega a responsabilidade quase solitária de levar a plateia ao riso. Podemos colocar neste grupo Éder (Lázaro Ramos) em *Meu Tio Matou um Cara*, Cardoso (Pedro Cardoso); em *O Homem que Copiava* Juca (Pedro Furtado); em *Houve uma Vez Dois Verões*. Em *Saneamento Básico*, esse papel pode ser atribuído a Fabrício (Bruno Garcia) mas também está um pouco diluído nos outros personagens principais, como Silene (Camila Pitanga) e Joaquim (Wagner Moura).

A heroína romântica é caracterizada por sua beleza, pureza e por ser objeto de adoração do herói romântico, que sendo frequentemente o personagem principal/narrador, divide essa adoração com o público. Nessa categoria colocamos Isa (Sophia Reis) de *Meu Tio Matou um Cara*. Jovem, inocente e linda, desperta o amor do personagem principal. Assim como Sílvia (Leandra Leal) de *O Homem que Copiava*. Mas como os personagens de Furtado nunca são planos, Sílvia se distancia do estereótipo por sua postura moral, ao decidir matar seu próprio pai. Mas isso não faz com que ela perca o status de heroína romântica, é somente uma flexibilização das regras, proposta por Jorge Furtado.

Assim como em *Houve uma Vez Dois Verões*, Roza (Ana Maria Mainieri) concentra em si dois estereótipos: o de heroína romântica e de mulher fatal. Heroína romântica, pois é o

objeto de desejo do herói romântico e exibe na primeira parte do filme uma figura pura e ingênua. Mas a partir da segunda metade do filme, sua personagem assume o papel da mulher fatal, que através de sua beleza e poder de sedução é capaz de controlar os homens à sua volta. Isso fica claro quando ela revela com quantos caras transou na praia, e como consegue enganar Inácio (Marcelo Aquino).

A mulher fatal é um personagem sempre presente nos longas de Furtado. Sabendo bem da necessidade de sedução da plateia, o realizador se utiliza destas musas para cativar a plateia e de forma direta, seduzir. Em *O Homem que Copiava*, este papel cabe a Marinês (Luana Piovani), que apesar de mulher fatal, ostenta sua virgindade com orgulho. Já em *Meu Tio Matou um Cara*, a mulher fatal é representada em seu auge por Soraia (Deborah Secco), que domina todos os homens em cena com sua exuberância, na tentativa de se safar do assassinato de seu marido.

Em *Saneamento Básico* este personagem também existe, na figura de Silene (Camila Pitanga), e é responsável por convencer Fabrício (Bruno Garcia) a participar do projeto de filme sobre a fossa e desperta a admiração de toda a cidade com sua beleza.

Nesse esquema de personagens, podemos notar a ausência de um antagonista. Segundo a construção da narrativa clássica, o antagonista é o personagem que impede o protagonista de concluir o desafio proposto pela narrativa, se caracterizando como o maior obstáculo a ser enfrentado pelo protagonista.

A construção narrativa de Furtado apresenta, em sua maioria, um protagonista e diversos personagens secundários. Alguns agem na direção de ajudar o protagonista a alcançar seu objetivo e outros na direção contrária, mas em nenhuma de suas obras há a presença de um antagonista que seja responsável sozinho pelos obstáculos postos no caminho do protagonista. O mais comum é a existência de pequenos antagonistas, que são, na verdade, obstáculos a serem transpostos. Como é o caso de Antunes (Carlos Cunha Filho) e Feitosa (Júlio Andrade), em *O Homem que Copiava*. Obstáculos que são transpostos pelo protagonista.

Na verdade o Antagonista existe, pois na concepção clássica da narrativa, e Furtado sendo adepto dela, esse personagem não poderia faltar. O antagonista é de fato o sistema. Trabalhando dentro de uma visão de mundo engajadamente de esquerda, Furtado cria suas narrativas onde o grande vilão é o Sistema, que vai gerar os obstáculos na trajetória do herói.

4 ANÁLISE: O HOMEM QUE COPIAVA

Neste capítulo será feita uma detalhada análise do longa metragem que considero como uma síntese do cinema desenvolvido por Jorge Furtado: *O Homem que Copiava* (35 mm, 124 min, cor, 2003). Através desta análise pretendo ressaltar onde os traços autorais se revelam assim como todas as inter-relações que existem dentro do próprio filme, evitando comparações com outras obras do Diretor, uma vez que já foi dedicado um capítulo à identificação dos traços autorais em todas suas obras.

A escolha dessa obra de longa metragem se dá por vários motivos. Primeiro por ela conter o que considero o pleno exercício deste realizador em duas funções vitais no cinema: a roteirização e a direção. Apesar de este ser o segundo longa metragem dirigido por Furtado, ele é na verdade, o primeiro projeto⁸ de longa pensado pelo roteirista e diretor. Portanto, pode ser observada nesta obra a junção de uma grande parte das retóricas do realizador.

Apesar de Furtado ter uma extensa e premiada carreira como curta-metragista, minha escolha por um longa metragem é clara pela visibilidade que a obra alcança, e o maior esforço do autor em atingir o público. Característica intrínseca de Furtado, expressa por ele mesmo diversas vezes.

⁸ A escritura do roteiro se iniciou em 1995 e foi até 2003, quando o projeto foi filmado. Durante este processo o roteiro de *Houve uma Vez Dois Verões* (DV/35 mm, 75 min, cor, 2002) ganhou o Concurso de projetos de Filmes de Baixo Orçamento da Secretaria do Audiovisual, do Ministério da Cultura e foi realizado.

“(...) Sempre que faço um filme, eu considero o público, eu levo em conta que ele vai ser visto por pessoas que eu não conheço, e que tem gostos diferentes dos meus. (...) Nesse sentido, acho que o cinema que eu faço é comercial. Ele é feito para público, para que as pessoas vejam e queiram ver.” (FURTADO, 1992, p. 29, 30)

Esta obra de Jorge Furtado, assim como seu cinema como um todo, pode ser inscrito no movimento pós-modernista. Algumas características que nos levam a fazer essa classificação pela sua enorme fragmentação, a hibridização de gênero e a visão social crítica.

“Em sua origem, pós-modernismo significava a perda da historicidade e o fim da ‘grande narrativa’ - o que no campo estético significou o fim de uma tradição de mudança e ruptura, o apagamento da fronteira entre alta cultura e da cultura de massa e a prática da apropriação e da citação de obras do passado.” (LIMA, 2004)

As principais características do filme podem ser facilmente classificadas como pós-modernistas, como a grande fragmentação, a junção da alta cultura (como Shakespeare e Cervantes) à cultura de massa (superstição, quadrinhos), a reutilização de mídias, entre outras. Todos estes aspectos mesclados no personagem principal e no mundo que o rodeia.

"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)

A citação a obras é outra característica recorrente em *O Homem que Copiava*. Uma bagagem cultural extensa é exposta direta e indiretamente ao personagem juntamente com o espectador e absorvida de forma quase involuntária por ambos. Ícones deste movimento permeiam o mundo do jovem personagem principal, como Andy Warhol, Keith Haring e Roy Liechtenstein.

A hibridização de gênero também está clara neste filme, uma vez que possui elementos de vários gêneros cinematográficos e uma construção que não o limita a um só. Classificado como Comédia-Romântica talvez mais por sua proximidade e facilidade de leitura pelo público, a obra se distancia de seus colegas de prateleira ao apresentar uma visão crítica sobre a sociedade e fortes elementos de drama (assassinatos) e de aventura (assalto a banco), sendo mais um híbrido que um gênero fechado.

“A opção pelo entretenimento e pela comunicação direta com a plateia não retira do roteirista [e diretor] a capacidade de argumentação estética e ideológica e o exercício da crítica de forma contundente” (DÓRIA, 2008, p. 11)

Para fazer esta análise realizei a divisão do filme em quatro blocos, mais o prólogo e epílogo, baseados principalmente na construção e desenvolvimento da narrativa, ou seja, serão considerados como blocos narrativos.

O prólogo está separado de primeiro bloco pela entrada dos créditos iniciais, mas não somente por isso. Ele se caracteriza como uma parte desconectada da narrativa e que tem uma função muito clara, como será descrito mais adiante.

4.1 PRÓLOGO

O filme se inicia com uma sequência aparentemente ordinária, no sentido literal da palavra: uma ida ao supermercado. No caixa, o personagem principal acompanha suas compras serem registradas.

ANDRÉ: Quanto deu até agora?
 MOÇA: Oito e vinte e cinco.
 ANDRÉ: Ah, tudo bem.
 ANDRÉ: Quanto?
 MOÇA: Onze e trinta.
 ANDRÉ: Quanto é que é a carne?
 MOÇA: Três e cinco.
 ANDRÉ: Não vai dar. Eu só tenho onze e cinquenta.
 MOÇA: Não, deu onze e trinta.
 ANDRÉ: É, mas é que eu preciso levar os fósforos. Quanto é que é os fósforos?
 MOÇA: Um e vinte.
 ANDRÉ: Pois é, não vai dar. Desculpa, mas é que eu preciso levar os fósforos.
 (FURTADO, 2003)

Não sabemos nada sobre o personagem, nem mesmo seu nome, mas essa primeira sequência nos revela a informação mais importante do filme. Ele é pobre. Logo em seguida, o personagem entra em um terreno baldio, e da mochila tira notas e mais notas de dinheiro e as queima. Temos aí a inserção do primeiro imã narrativo⁹: “Por que esse rapaz tão pobre está colocando fogo em dinheiro?” É esse primeiro imã que atrairá a atenção do espectador até que a problemática principal seja apresentada no filme.

O esquema de imãs narrativos foi conceituado por Eugênio Valle, em seu livro “Técnicas de Roteiro e Cinema para Televisão”, considerado por Jorge Furtado o melhor livro sobre roteiro. Em seu próprio livro, Furtado diz:

⁹ Segundo Eugene Vale, os imãs narrativos são as informações dispostas no roteiro que irão atrair a atenção do espectador em direção ao fluxo da narrativa. O grande imã é a resolução do drama central, mas pequenos imãs devem ser espalhados pelo roteiro a fim de guiar a viagem do espectador pela narrativa. (VALE, 1989)

“(…) a resolução do drama é o grande imã, e que a gente deve espalhar pequenos imãs para que as pessoas sigam se movendo. (...) Essas iscas devem conduzir ao final de forma crescente. (...) Não é apenas o desejo de conhecer o final que mantém o espectador no jogo.” (FURTADO, 1992, p. 18,19)

Esse prólogo tem duas funções principais, inserir o primeiro imã narrativo e criar identificação entre os espectadores e o personagem principal. Essa identificação se dá no momento em que o personagem principal é colocado em uma situação banal, próxima do espectador e de forma cômica. Segundo o próprio Jorge Furtado, essa é uma das principais maneiras de se aproximar o espectador do filme. “(...) a realidade faz sentido. Isso seduz as pessoas. Elas se identificam, e isso é fundamental.” (FURTADO, 1992, p. 14)

4.2 BLOCO 1: MEU NOME É ANDRÉ

Após os créditos tem início o primeiro bloco, que tem como função principal a apresentação dos personagens e do mundo onde estes personagens estão inseridos. Em primeira pessoa, ele diz seu nome, conta sua vida e seus segredos ao espectador. E reitera a problemática apresentada no prólogo: A condição econômica do personagem.

Neste primeiro segmento já é possível identificar uma das características mais marcantes do cinema de Jorge Furtado: a fragmentação. Cenas curtas, de origens diferentes, situadas atemporalmente dentro da diegese vão construindo a narrativa. O narrador fala de um tempo em que ainda não podemos precisar, ele está à frente do que é mostrado como imagem, mas não nos dá nenhuma dica sobre sua localização temporal. André está longe de ser um personagem cômico, mas o humor está sempre presente em suas falas, principalmente na autocrítica de sua condição.

“Todos esses recursos narrativos utilizados pelo escritor: ironia, coloquialismo, crítica, técnicas de colagem e desenho criam uma relação de intimidade entre André e os espectadores.” (DÓRIA, 2008, p. 7)

Essa fragmentação chega ao ápice, quando a própria tela é fragmentada, representando as visões que André tem do quarto de Sílvia, seu objeto de desejo. O objeto de desejo é o que vai mover a narrativa, todas as ações são motivadas por obstáculos que impedem André de alcançar seu objeto de desejo: Sílvia. Para isso ele precisa de dinheiro, precisa mudar de condição.

As informações neste primeiro bloco vêm em fragmentos, onde a temporalidade de cada cena não tem muita importância. É praticamente impossível traçar uma linha cronológica

destes fragmentos, porém o que importa são as ideias expressas em cada cena. Esse fluxo se assemelha ao pensamento humano, pela livre associação de ideias. Podemos fazer uma analogia com o modo de acesso às informações do mundo contemporâneo, onde a vitrine de uma loja remete a um filme que faz uma adaptação de um livro, e essas informações chegam a nós num bombardeio desordenado, e só o que sobra são fragmentos. Ou a navegação na internet, onde se salta de um link a outro vagando por ideias diversas. Uma cena puxa a outra por afinidade de assunto, num encadeamento contínuo, construindo aos poucos a personalidade e a realidade de André. Estas cenas constroem o personagem com uma visão do homem pós-moderno, formado por uma junção de várias partes desconexas, como uma colcha de retalhos, indivisível.

Este primeiro bloco se caracteriza como um monólogo do personagem principal André. A classificação como monólogo não é simples, devida à multiplicidade de canais que o longa articula, mas de acordo com o modo como a narrativa se desenvolve neste primeiro bloco, podemos afirmar que se caracteriza um monólogo, como salienta Leandro Rocha Saraiva:

"(...) o monólogo fica bem caracterizado, visto que do início do filme até o momento em que André decide procurar Sílvia, a voz over de André orienta uma montagem de fragmentos do cotidiano, sem que se constituam cenas, numa sucessão de instantes alinhavados ao sabor do fluxo e da lógica da fala." (SARAIVA, 2006)

E este fluxo segue sem regras estabelecidas, vagando entre a vida profissional, a vida pessoal e os desejos internos. André narra sua vida cotidiana, meticulosamente cada detalhe de sua função como operador de fotocopiadora, mas também expõe seus sentimentos mais secretos ao espectador.

"O estilo do monólogo favorece uma flexibilidade de associações propícia a essas passagens entre o íntimo e o social, produzindo mais sentidos pelas conexões e pelo fluxo do que pelo que é dito explicitamente." (SARAIVA, 2006)

Mas esse primeiro bloco não tem a única função de construir o personagem principal, dentro de cada pequena cena é inserida uma informação que será importante para o desencadeamento da narrativa.

Ao narrar sua rotina em casa, enquanto André em VO diz: "(...) Aí eu vou na cozinha, pego alguma coisa na geladeira e vou para a sala(...)" (FURTADO, 2003) um grande plano próximo de uma lâmpada da geladeira se acende. A princípio seria um plano qualquer dentro da montagem lógica de sua rotina, mas na verdade é uma reiteração da

existência deste objeto ordinário que mais adiante será peça fundamental na narrativa, pois será o “gatilho” da bomba desenvolvida por ele para assassinar o pai de Silvia.

Em outra cena, enquanto André em VO diz: “O negócio é ficar rico logo, o mais rápido possível, e se mandar. O problema é: como?” (FURTADO, 2003) ele está passando em frente a uma loja de brinquedos, e na vitrine é possível ver o jogo BANCO IMOBILIÁRIO e uma arma de brinquedo, fazendo referência direta à maneira escolhida por ele para mudar de condição: Assaltar um banco. Banco este que possui o mesmo nome do jogo. Mas se olharmos atentamente, ao lado há mais um jogo, um jogo de bingo, fazendo referência à loteria, que terá enorme importância na trama.

As mais diversas referências de cultura pop e erudita estão presentes neste bloco. Enquanto André fala em OVER "Uma vez eu li que um cara que desenhava uns bonecos na parede ficou muito rico. Só que ele morreu logo. O cara se rala trabalhando a vida inteira para deixar a grana para sei lá quem, que nem filho o sujeito teve tempo para ter." (FURTADO, 2003) ele passa em frente a uma vitrine que exhibe camisas com estampas dos desenhos de Keith Haring e um autorretrato de Van Gogh.

Enquanto André é mostrado no quarto, desenhando, inserts de quadrinhos relacionados a voyeurismo são exibidos. Estes desenhos servem de ponte para o próximo assunto: a observação da vizinhança através dos binóculos. Entre estes desenhos, vários estilos podem ser identificados, entre eles Roy Liechtenstein, expoente da pop-art. O conhecimento fragmentado adquirido pelo trabalho como operador de fotocopiadora marca profundamente a existência de André.

Neste bloco existe uma massiva presença de outras mídias. Pinturas, ilustrações, fotos, literatura e desenho em quadrinhos. Pela primeira vez aparece o quadrinho feito por André, a história de Zeca Olho e Vó Doutrina. Mas a inserção desta obra dentro da obra é feita aos poucos, mostrando primeiro André pegando uma fotocópia que deu errado de Eleanor Roosevelt, e dando o nome dela de doutrina: “Nem sei direito o que é doutrina, acho que é um monte de regras. Parece o nome de uma velha. Vó Doutrina.” (FURTADO, 2003). Em seguida André é mostrado criança, se despedindo do pai. Dessa forma, ao apresentar Zeca Olho e Vó Doutrina já sabemos a quem estão relacionados segundo o raciocínio de André.

Essa primeira aparição do desenho animado marca outra característica do cinema de Jorge Furtado: A suavização de dramas pelo uso da colagem de linguagens e a remediação. Para narrar uma passagem muito tensa do passado de André, o dia em que ele cegou um colega de colégio, Furtado se utiliza do desenho animado, como forma de suavizar a narrativa, mas sem tirar o peso dos fatos. Aquele momento mudou a vida de André, mas o diretor, que

tem total controle do público, não quer que os espectadores se distanciem do personagem, fato que poderia acontecer se fosse mostrada a cena de uma criança agredindo a outra com uma garrafa de vidro.

Esse recurso também é utilizado para retratar a partida do pai de André. Para isso vemos somente o reflexo de André projetado na TV, onde um desenho animado de uma casa sem as paredes é mostrado. E enquanto André diz que guardou todas as cartas, não vemos André criança efetuando a triste tarefa de juntar as cartas de um pai que nunca mais voltará. A imagem que é mostrada é de um desenho, onde um Urso aguarda junto à caixa de correio enquanto o tempo passa. Furtado quer que os espectadores se sensibilizem com o drama do personagem, mas não que sintam pena dele.

A personagem Marinês será de grande importância no decorrer da narrativa, pois serão os quatro principais personagens, André, Sílvia, Marinês e Cardoso (que surgirá no bloco seguinte) que vão agir ativamente no desenrolar da história. Ela pode ser caracterizada como Mulher Fatal, um tipo de personagem eternizado pelo cinema noir francês da década de quarenta, e sempre presente nas obras de Furtado.

Em sua primeira aparição já percebemos sua principal característica, reforçada pela narração de André e pela sutil mudança na trilha sonora, onde um saxofone começa a soar, acrescentando sensualidade à melodia. Marinês é Gostosa. Mas Marinês é também esperta e honesta. Pois quando André precisa de alguém “Assim, uma pessoa que saiba lidar com grana, que seja elegante... Mas tem que ser alguém em quem você confia. Cê tenha certeza absoluta que não vai te sacanear.” (FURTADO, 2003) é exatamente Marinez que vai ajuda-lo.

A presença de Sílvia é claramente explicitada no final do filme, quando a própria assume a Voice Over e narra a história de seu ponto de vista. Mas se nós atentarmos ao início do filme, sua presença é constante. Ao passar em frente à vitrine onde está exposto um tênis que custa o mesmo valor do salário de André é possível ver Sílvia no reflexo. Ou na cena da loja, enquanto André explica em detalhes como é seu trabalho é possível perceber Sílvia se esgueirando pelos cantos, justificando o surgimento inesperado de um cartão postal do Rio de Janeiro sob os pés de André.

É possível encontrar neste primeiro bloco os elementos que construirão toda a narrativa do filme, fragmentada a um nível em que o espectador à primeira vista consegue montar apenas parte do quebra cabeça, porção necessária para dar sequência à história, mantendo o espectador atento a ela. Praticamente todos os personagens e locais que serão vitais para a narrativa são descritos aqui, pela visão de André. O banco que André vê de sua janela, a ponte que sobe todos os dias, a preocupação com a passagem do tempo.

À segunda vista, é possível encontrar todas as motivações e acontecimentos que farão parte da narrativa. Não revelar tudo ao espectador é indispensável no cinema de Jorge Furtado.

“Não faz sentido estar diante de um filme que nos faz sentir, “tá, já entendi, vamos adiante.”. Esse filme subestima a capacidade das pessoas de construir uma narrativa na cabeça delas, que às vezes é o melhor do filme. O filme tem que estar sempre à frente do público, eu tenho que saber como eles vão reagir, e é necessário ter o público na mão na medida em que se vai construindo uma narrativa.” (FURTADO, 1992, p. 12)

Somente assistindo ao filme diversas vezes é possível identificar cada um destes elementos imersos na montagem fragmentada deste primeiro bloco.

4.3 BLOCO 2: PRECISO DE TRINTA E OITO REAIS

O primeiro bloco se estende até o momento em que André entra na loja onde Sílvia trabalha. A partir deste momento já estamos no bloco 2. Descobrimos então que este é o ponto onde André OVER está localizado. Isso por que durante o bloco 1, todas as informações foram dadas no tempo passado, sendo o narrador conhecedor do desfecho de cada cena. Agora a narração é feita no tempo presente, e novas informações são aprendidas pelo personagem ON e pelo personagem OVER simultaneamente. É justamente neste momento em que o segundo imã narrativo é revelado ao espectador. Para ter algum sucesso na relação com Sílvia, ele tem que comprar o chambre que custa trinta e oito reais. Ele precisa de trinta e oito reais. “(...) Agora eu ia ter que conseguir trinta e oito reais e comprar o chambre, ou então esquecer para sempre que a Sílvia existe (...)”. (FURTADO, 2003)

Uma das primeiras cenas deste bloco é a do bar Mama Grave, onde é apresentado o último dos personagens importantes da trama: Cardoso. Cardoso é o personagem cômico da trama, desempenhado por Pedro Cardoso, ator conhecido por seus papéis humorísticos. Segundo o próprio Jorge Furtado, o personagem foi escrito para o ator, que já havia trabalhado com o diretor em outros trabalhos, como nos curtas “*A Matadeira*”, “*Estrada*” e na série de tv “*Comédias da Vida Privada*”.

Assim como André, Cardoso também tem uma condição financeira ruim, e deseja ascender economicamente para realizar um desejo: conquistar Marinez. Ambos os personagens masculinos neste filme tem suas motivações centradas nas personagens femininas. Isso mostra uma visão característica de Jorge Furtado na criação de seus

personagens. Apesar de na maior parte de suas obras os personagens principais serem do sexo masculino, a presença do sexo feminino é que define os rumos da narrativa.

Esse bloco consiste na tentativa de André em conseguir o dinheiro. Durante este bloco a montagem desacelera e temos construções de cenas mais convencionais, sem tantas intervenções de André Over. Isso se deve ao fato de os dois personagens, André On e André Over estarem no mesmo tempo fílmico, o que faz com que os comentários em Over só possam ser feitos no término de cada cena. Dessa forma também, temos uma aproximação do espectador com o personagem, que agora descobrem a história juntos.

O filme é povoado de referências das mais diversas artes e também da cultura popular, tudo que permeia a vida urbana contemporânea. O prédio onde mora Sílvia se chama Santa Cecília, uma santa católica, e André resume de forma satírica sua história. Apesar da religiosidade não ser mencionada diretamente em momento algum pelos personagens, um anjo de porcelana ajuda André a concluir seu primeiro ato fora da lei: trocar seu dinheiro falso por dinheiro verdadeiro.

Ao sair do bar Mama Grave, no ponto de ônibus onde André está sozinho, há um grande cartaz “Você é o que você Lê: Crime e Castigo”. Impossível não fazer uma leitura especial desta aparição, conhecendo o desenrolar do roteiro, onde André cometerá diversos crimes e terá sua parcela de arrependimento. Esse tipo de inserção de segunda camada de entendimento está presente em todo o filme, sendo possível a cada apreciação do filme, retirar mais significados de cada cena.

André pede dinheiro emprestado à Cardoso, que acaba vendendo um Anjo a ele. A presença do anjo é uma das marcas de múltiplas leituras da obra. Este anjo, providência divina, estaria relacionado à chegada da máquina copiadora colorida e ao sucesso de André em seus golpes? Ou seria apenas fruto do acaso?

O filme sinaliza que há "uma defesa de uma ordem moal superior à lei dos homens – justiça divina – segundo a qual os humilhados e ofendidos estão moralmente justificados para o crime" (SARAIVA, 2006)? ou brinca com essa referência pela ausência de um posicionamento de afirmação religiosa durante a obra? Acredito que seja mais uma brincadeira em vários níveis, em que se pode admitir, ou não, essa força do divino, consistindo no fundo em uma brincadeira da própria narrativa, justificando o acaso de uma forma "incontestável" socialmente.

4.4 BLOCO 3: QUER CASAR COMIGO E SAIR DAQUI?

O segundo bloco acaba com a transposição do primeiro obstáculo que separava André de Sílvia. Ele consegue o dinheiro e compra o chambre. A relação deles de fato evolui e na cena seguinte eles se encontram por acaso em um restaurante e conversam. A partir daí eles se encontram com frequência, e a relação de amizade evolui naturalmente.

Neste bloco, a narrativa se concentra nessa relação entre André e Sílvia, e no avanço de André nas atividades ilegais. Esse bloco é fundamental para a consolidação do caráter do personagem.

Após a primeira falsificação, justificada pela necessidade da compra do chambre, imposta pelo desejo de se aproximar de Sílvia, agora André, juntamente com Cardoso, falsifica notas pela posse do dinheiro. Mas um fato que poderia pôr o caráter do personagem à prova junto ao espectador se justifica cenas adiante, quando André gasta todo seu dinheiro com um presente para Sílvia. Um presente que não demonstra ostentação nem de quem compra nem que quem recebe, mas revela a proximidade que André tem da vida de Sílvia, pelo longo tempo que a observa.

André compra uma cortina japonesa para Sílvia, que ambigualmente nos dá duas interpretações ao ato. O primeiro, e mais óbvio é a do desejo de agradar Sílvia, que cobre suas janelas com papel pardo. Mas outra interpretação está imbutida neste ato, pois a partir deste momento, a observação de André não está restrita apenas a uma fresta. Ele agora tem toda amplitude da janela para observar sua amada.

Sílvia deseja ir ao Rio de Janeiro, para isso precisa de dinheiro. Mas essa necessidade monetária está longe de ser ostentatória, existe aí mais um vínculo emocional, pois sua mãe quando jovem, viajou com seu grande amor para essa cidade.

Seguindo o conceito da fragmentação, as cenas de todo o filme se caracterizam pela supressão do seu início e seu fim lógicos, sendo apresentado ao espectador somente um fragmento da cena. Dificilmente temos personagens entrando ou saindo de cena para marcar início da própria, ou início de diálogos. Cumprimentos e despedidas não tem lugar nessa construção cênica onde se privilegia o essencial de cada cena.

Um exemplo claro são os encontros de André com Sílvia, onde eles já aparecem no meio de um diálogo e não sabemos como e por que eles foram parar naquele espaço, como por exemplo o porto, lugar onde eles frequentemente se encontram. Ou em uma cena em que os dois já aparecem almoçando juntos, e André diz “Mas tem uns quadrinhos de adulto.” (FURTADO, 2003) deixando claro que existia um assunto corrente antes da cena se iniciar, e esta mesma cena termina com Sílvia falando “Ah, não sei. Uma coisa que tu goste, que seja boa de ficar olhando.” (FURTADO, 2003). O início e o final de uma cena parecem não

respeitar o conceito temporal causal, mas sim um fluxo de livre associação com a cena anterior e posterior, assim como o conceito exacerbado pelo diretor no primeiro bloco da narrativa, mas agora com um desenvolvimento maior de cada cena.

A cena em que André vê o pai de Sílvia roubando dinheiro de Silvia e a observando pela fechadura é o deflagrador do conflito central da trama. André precisa arrumar dinheiro rápido e fugir com Sílvia. Como Cardoso deixa claro na cena seguinte:

“(...) casa com ela. Mas pra isso, cara, você vai ter que ter um dinheiro, entendeu? Vai ter que ter pra onde levar ela... E um dinheiro... Um dinheiro de verdade, né? Não serve esse dinheiro aí que tu arrumou. Esse dinheiro aí não serve pra nada. E tu tem alguma ideia de onde arrumar um dinheiro de verdade? (FURTADO, 2003)

Este é o ponto de não retorno na narrativa. A partir da exposição de todos os elementos dramáticos André não tem outra opção, senão roubar um banco. Ele e Cardoso vão planejar o assalto, para mudar de condição social de uma vez por todas. Essa cena também tem a função de caracterizar a relação entre Sílvia e Antunes.

A cena em que André pede Sílvia em casamento, no porto, sela a relação dos dois e as atenções do espectador agora não estão mais voltadas para o romance, que acaba de se concretizar, mas para o ato premeditado por André. Esse tipo de mudança de foco é que dificulta o enquadramento do filme dentro de um gênero puro, pois a motivação principal, que deveria ser o romance, já se concretizou.

Nesta cena é possível perceber uma opção clara do diretor por cenas contracenadas. Apesar da forte presença da montagem no estilo de Jorge Furtado, o autor não hesita em enquadrar os dois atores que conversam em um único plano e deixar que a cena se desenvolva em plano sequência. Assim, segundo o diretor, se obtêm uma organicidade de interpretação e se deixa ao espectador a escolha de quem acompanhar em cena, o personagem que fala, ou o personagem que escuta.

"[quando] tem dois atores em cena, mesmo quem não está falando está em cena. Tu pode olhar pra quem não fala, pra quem escuta (...) As vezes a piada esta na cara de quem ouve não na cara de quem diz. (...) Quando tu bota dois atores em cena, e eles estão falando meio junto meio embolado, não tem quase pausa, além disso a ação de alguém, provoca uma reação, a maneira como um fala faz com que o outro fale de outro jeito. Fica mais vivo o diálogo."(Jorge Furtado, extraído dos extras do DVD *SANEAMENTO BÁSICO: O Filme.*)

Na mesma cena podemos perceber que os personagens passam por uma pilha de toras de madeira, que o encarregado do porto pega aos poucos. Esse objetos dispostos por acaso serão fundamentais mais adiante onde André, em uma noite, planeja o assassinato de Feitosa. Mais uma vez temos informações dispersas em cena, sem que o espectador faça as

conexões de imediato, mas que tem função importante na construção das idéias do protagonista.

O que marca o fim desse bloco é a retomada do prólogo, onde André é mostrado no terreno baldio queimando as notas falsas e as cartas do pai. Esse fato pode ser encarado como o primeiro passo no amadurecimento do personagem, deixar para trás o passado. Agora a narrativa coloca o prólogo dentro da cronologia fílmica, lhe dando outra leitura, e é a ruptura necessária para entrar no próximo bloco.

4.5 BLOCO 4: FORMAÇÃO DE QUADRILHA

A cena do assalto mostra mais uma vez a técnica de Furtado em suavizar passagens de alto teor dramático através de um artifício. Desta vez ele usa a música, um rock'en'roll para acelerar o tempo e fazer com que a cena flua com rapidez. Aliás a música tem papel importantíssimo no cinema de Furtado no que se refere à ambientação das cenas. Podemos observar a ausência de falas e presença maciça de músicas nas partes tensas desta obra, como na cena seguinte ao assalto ou na cena em que André tenta trocar o dinheiro falso no banco.

"Travellin Band passa do *walkman* para a trilha da sequência, se prolongando ao longo de todo o assalto, num achado de roteiro que – expondo em um ponto menor a proposta de níveis de leitura – é ao mesmo tempo uma piada¹⁰ de alívio, um gancho para prosseguimento da narrativa e um comentário metalinguístico (um bom momento do estilo que Furtado vem depurando e aperfeiçoando em seus trabalhos para TV)" (SARAIVA, 2006)

Seguido ao assalto vêm a notícia da loteria, fazendo com que aconteça a grande mudança anunciada desde o início do filme. Finalmente André consegue ficar rico e poderá assim, fugir com Sílvia e tira-la da condição estagnante que se encontravam.

Porém, alguns obstáculos são inseridos contra a efetivação deste desejo, mais alguns imãs narrativos. Isso por que concluído o objetivo inicialmente proposto pelo filme, o espectador se sente satisfeito e aguarda o final do filme, então entraves são necessários para que o espectador continue dentro do filme.

¹⁰ A piada a que se refere Saraiva é que, durante o bloco 1, André apresenta ao espectador um gordo que dança animado todas as noites, e André se pergunta qual música ele ouve. Na cena do assalto, André encontra o gordo na locadora e o questiona qual música ele gosta, e ele responde "*Creedence*", que imediatamente começa a tocar extra-diegeticamente e embala a cena do assalto.

Estes obstáculos são as extorsões praticadas por Antunes, pai de Sílvia, e por Feitosa. Ambos se sentem no direito de obter o dinheiro do assalto, e colocam André em uma posição onde ele não tem saída.

Para resolver esta situação o personagem recorre a mais um ato criminoso, planeja e executa, desta vez sozinho, o assassinato de Feitosa. Novamente, para suavizar uma cena de carga dramática intensa, o diretor utiliza o desenho animado. Assim que Feitosa pula da ponte, vemos um boneco desenhado cair em estacas e morrer.

Neste bloco temos a inserção dos quatro personagens nas tramas ilegais cometidas por André. E nenhum deles parece ter um julgamento moral contrário a André ou a seus atos. Essa é outra característica do estilo de Jorge Furtado, a transvalorização dos valores morais.

Essa transvalorização fica clara na cena em que Sílvia propõe o assassinato do pai, e André retruca a esse desejo fazendo afirmações dogmáticas sem muito refletir sobre o tema. Ele diz “Como ‘por que não?’ Porque ele é teu pai, porque foi ele que te pôs no mundo, porque sem ele tu não existia” (FURTADO, 2003) e é Sílvia que vai sobrepor a estes valores na defesa de sua opção pelo parricídio.

A presença (ou ausência) paterna é outro fato marcante. André sofre a fuga do pai quando ainda era criança, e Sílvia nega o próprio. Nesta ausência, e mais, na negação desta figura autoritária eles se libertam dos julgamentos morais e conseguem executar não importa quais ações para atingirem seus objetivos, com salienta Saraiva:

"André (mas também com os outros, principalmente Sílvia) cumpre a utopia neurótica do individualismo contemporâneo: ele é filho dele próprio, não têm dívida simbólica alguma e, logo, não reconhece limites para a realização de seus desejos (encarnados no dinheiro)." (SARAIVA, 2006)

Durante todo o filme, o rosto da mãe de André não aparece em cena, sua presença é representada por partes do corpo, geralmente os pés, e pela voz. Essa representação era muito comum em desenhos animados como *Tom & Jerry*, *Snoopy*, ou *Muppets Baby*, onde os únicos personagens que aparecem por inteiro são os personagens infantis, sendo restrita aos adultos a aparição de partes do corpo. Essa visão pode ser entendida neste filme como uma reprodução da estética dentro do mundo diegético de André. Após vivenciar diversas experiências e estar se preparando para deixar a casa, o personagem parece estar crescido e o rosto da mãe finalmente é revelado.

A cena do assassinato de Antunes fecha o quarto bloco, que leva o filme ao epílogo. Esta cena é construída de forma a brincar com o próprio gênero, transformando o voz ON de André em Voz Over, uma vez que, ilustrando os passos do plano proposto, imagens destas

ações vão sendo mostradas, até o ponto em que estas cenas, que antes faziam parte do futuro diegético se tornam passado e a cena passa para o fim da preparação da bomba.

Esse recurso narrativo foi muito utilizado em seu curta “*Estrada*”(1995)¹¹, escrito e dirigido por Furtado, em que cada personagem narra no tempo futuro o que irá fazer e essa narração é ilustrada por imagens destes personagens efetuando estas ações, a um ponto em que mesmo que cronologicamente estes personagens nada tenham feito, dão ao espectador a satisfação de já ter visto as ações completas.

A cena do assassinato coloca em cheque novamente as múltiplas camadas das quais é constituída esta obra. Ao mesmo tempo que o maior crime é cometido, as artimanhas de esperteza e as sutilezas do acaso dão suas caras.

Um aparente crime perfeito é cometido, como a notícia de jornal relata, e os personagens estão livres de encararem os rigores da lei. Como André diz em uma passagem, ao negar dar o dinheiro a Antunes, "Eu não quero ficar fugindo por aí", o assassinato perfeito é a solução.

Mas este crime pode ser encarado como uma brincadeira narrativa. O filme supõe que o simples fato de haver uma galinha no armário os livra de qualquer suspeita, mesmo a explosão sendo causada por um botijão de gás dentro da geladeira, a comida na máquina de lavar e a única moradora sobrevivente estar desaparecida.

É uma brincadeira com o gênero de filme de crimes perfeitos, que apresenta sempre explicações rocambolescas para justificar o sucesso das ações. É neste momento em que as múltiplas camadas de leitura se expõem. O leitor de primeiro nível irá aceitar esta explicação, como aceita em outros filmes de gênero, porém o leitor de segundo nível irá identificar essa brincadeira metalinguística e aceitará o artifício utilizado pelo autor.

4.6 EPÍLOGO

Neste momento, todos os conflitos narrativos estão resolvidos, e só cabe ao filme encerrar as histórias. Retomando o recurso da voz OVER, André narra uma carta escrita à sua mãe, deixando claro ao espectador que o filme irá terminar. É então que em um plano único

¹¹ Este curta é um dos quatro episódios do longa "*Felicidade é...*" (1995). Este longa foi uma produção em parceria entre produtoras do Rio Grande do Sul e São Paulo, tendo cada episódio produzido por uma produtora diferente.

de Sílvia, a própria toma a narração para si e começa a narrar também uma carta, que enviou a seu suposto pai verdadeiro, Paulo.

A carta de Sílvia desconstrói em parte a função do acaso, e brinca com os níveis de leitura do filme. O acaso, força motor que em tanto ajudou o personagem principal durante toda a narrativa, tem parte sua revelada como um jogo arquitetado por Sílvia. Toda a história da relação entre os jovens fora planejada por ela a fim de atingir seus objetivos. A personagem, tida como frágil e à mercê do destino, se mostra a dona das cartas ao final do jogo.

Furtado, em entrevistas, refere-se à personagem de Sílvia dando como referência Hamlet, e não há como não fazermos este paralelo, já que os dois personagens têm como grande ambiguidade o tema da encenação permanente. Sílvia fingia o tempo todo, a fim de atingir seus objetivos, que era conquistar André e fugir com ele para o Rio. É impossível afirmar, baseado na diegese, em quais cenas Sílvia agia naturalmente, já que o próprio jogo interpretativo da atriz (Leandra Leal) deixa sempre margens a dúvidas. Porém, diferente de Hamlet, que adia prolongadamente seu ato, Sílvia não hesita e se mostra sempre disposta à ação.

"Se André é cheio de divagações(...), Sílvia é pura performance competente, maquínica, como que sem interioridade e contradições existenciais. Se André representa a consciência contemporânea, ela representa a ação, a performance fulminante na busca de seus interesses." (SARAIVA, 2006)

Na carta, Sílvia escreve "A vida é mais complicada que um quebra-cabeças. Mas acho que eu consegui, escrevendo esta carta, contar quase a verdade. E só isso já me deixa mais tranquila. Agora parece mais fácil entender a vida." em uma clara citação à *Carta ao Pai*, de Franz Kafka, mostrando mais uma vez a construção narrativa de dupla leitura.

A referência a este clássico da literatura não se faz ao acaso. Este livro é, na verdade, uma carta escrita por Kafka endereçada a seu pai, mas que nunca fora enviada. Na carta, Kafka revê a sua relação com o pai e tenta entender como esta relação definiu sua personalidade. Assim como Kafka, Sílvia busca se encontrar ao contar a seu suposto pai toda sua trajetória desde que este se separara de sua mãe, na busca de uma reconciliação com uma pessoa que nunca conheceu, mas por quem nutre um gama de sentimentos.

O filme se molda nessa base, construindo uma narrativa com nível de leitura de fácil entendimento, nos moldes de gênero esperados pelo espectador médio, mas também constrói paralelamente a essa narrativa outro nível de compreensão, destinado aos leitores de segundo

nível, para os quais as narrativas de massa não possuem grandes atrativos por sua simplicidade.

Esse segundo nível pode ser observado não somente em citações diretas, como o cartaz de *Crime e Castigo*, de Dostoiévski, nas inserções de Keith Haring, Andy Warhol, na citação direta a Franz Kafka, na remediação de filmes e de músicas. Furtado também brinca dentro da construção narrativa do filme a fim de criar comentários sobre o próprio desenvolvimento da narrativa. A piada da galinha no assassinato de Antunes é uma clara ironia em cima das soluções rocambolescas propostas pelos filmes de massa, sendo uma resolução para a narrativa, mas também uma brincadeira dentro do gênero.

A escolha do cenário de desfecho também não ocorre por acaso. O Cristo é o cartão postal mais representativo do Brasil, e é nele onde os heróis do cinema estrangeiro se refugiam depois de cometerem o maior de seus crimes, o que corrobora o estatuto de filme de golpe farsesco. Mais uma brincadeira de segundo nível proposta por Furtado.

Ao final, Furtado remonta a narrativa brincando mais uma vez com o gênero e inscreve seu filme como um dos mais importantes do cenário cinematográfico nacional por sua liberdade de criação e consciência narrativa, fortalecendo um cinema de qualidade sem se afastar do grande público.

5 CONCLUSÃO

O objetivo principal desta pesquisa era identificar alguns procedimentos recorrentes utilizados por Jorge Furtado em suas obras e tentar elencá-los, de forma a construir um pequeno panorama do que seriam traços autorais, identificáveis e analisáveis em diversas de suas obras.

Na tentativa de identificar estas linhas mestras do cinema de Jorge Furtado me deparei com muito mais questionamentos do que o esperado e que vieram a enriquecer este estudo. Ao invés de encontrar linhas claras e sólidas, o que foi por mim identificado foram grandes pilares difusos, que sustentam sua carreira profissional. Grandes pilares, pois são possíveis de serem encontrados nas bases de todas as obras em que participou, e ajudam a moldar essas obras à sua maneira. Difusos, pois tão polivalente quanto o realizador, estes procedimentos são mutantes que se mesclam de múltiplas maneiras, atuando em diversos formatos, sendo difícil delimitar suas arestas.

Mas acredito ter conseguido identificar e analisar alguns destes importantes pilares. Tenho a consciência de não ter abarcado dentro deste projeto todos os traços que constituem o cinema de Furtado, mesmo porque esta nunca foi a pretensão deste projeto. Compreendo que sua arte é constituída de múltiplas faces e fragmentos, que podem ser reorganizados, formando novas interpretações, e pretendi dentro deste trabalho identificar apenas alguns e verificar sua utilização dentro de suas obras.

Na tentativa de delinear os pilares aos quais dediquei mais tempo de estudo e que viriam a constituir os subcapítulos de meu segundo capítulo, outros elementos autorais vieram à tona, enriquecendo este trabalho e abrindo precedentes para outros que queiram se aprofundar mais na obra de J. Furtado. Destes elementos, destaco a presença constante do Sistema como antagonista, a forte marca da ironia em suas obras e sua meticulosa construção de narrativas com vários níveis de significação.

Em relação à multiplicidade de recursos e interpretações deste autor, devo em parte discordar de Guidotti, que em seu ensaio sobre Jorge Furtado afirma que seu cinema, apesar da multiplicidade de agenciamentos se revela um cinema uno, restrito.

"É evidente que muitos dos filmes estudados, como *O Dia em que Dorival Encarou o Guarda*, *Barbosa*, *Ilha das Flores*, *A Matadeira*, *Veja Bem* e *O Homem que Copiava*, por exemplo, são esteticamente híbridos, quase intergêneros, porém não múltiplos no sentido atribuído por Deleuze à multiplicidade. Esses filmes pouco dão margem às linhas de fuga. Eles reciclam linguagens, sons e palavras, porém os agenciam através de uma montagem na maioria das vezes dialética, que impossibilita que esses fragmentos possam servir de linhas de fuga sobre as quais os desejos possam se desterritorializar. Esses filmes não costumam instaurar uma lógica do E porque essa montagem constrói uma narrativa que, embora nem sempre se organize de forma linear, é muito bem encadeada para compor um argumento sólido, além disso o excesso de explicação, num cinema enciclopédico com notas de rodapé, também fecha o argumento reduzindo o múltiplo ao uno." (GUIDOTTI, 2007, p. 303)

Furtado realmente articula muito bem os múltiplos canais de que se utiliza na criação de uma obra, mas nem sempre fecha hermeticamente seu significado e *Ilha das Flores* é um bom exemplo de obra onde uma impressão de que o realizador tentou fechar a significação da obra pode parecer clara. Neste curta, Furtado procura mais expor uma visão de mundo que abrir uma discussão acerca de um tema.

"O *Ilha* foi o primeiro momento em que pensei: quero filmar exatamente isso, e quero que as pessoas vejam exatamente isso.(...) Uma forma de explicitar o óbvio a tal ponto que ele passe a ser percebido de novo pelo público que já sabe aquilo, mas que não está prestando atenção. No caso do *Ilha das Flores*, que mostra pessoas comendo lixo. No Brasil isso é comum. Todos os dias vemos pessoas comendo lixo na frente de nossas casas. Então, a questão era mostrar as pessoas comendo lixo de um jeito que chocasse, na verdade, nós deveríamos nos chocar todos os dias ao ver crianças de 4 ou 5 anos pedindo esmola em estacionamentos ou nos sinais de trânsito. (FURTADO, 1992, p. 23)

Dessa forma, é difícil afirmar que este seja um filme "aberto", onde a significação fica a cargo do espectador, mas seríamos muito arbitrários se retirássemos do espectador toda e qualquer possibilidade de participação na criação de sentido do filme. A intenção do realizador é clara, e para isso ele usa o jogo com o espectador para finalizar a obra, e esse jogo, como todo jogo, pode apresentar resultados diferentes. A obra, revisitada hoje, depois de

vinte e um anos depois de sua produção alcança o mesmo resultado pretendido em 1989? A mudança de público não altera o sentido do filme?

A meu ver, este é um caso onde o conceito construído pelo autor consegue suplantar as variáveis inerentes a toda obra, e através de articulações muito bem arquitetadas Furtado obtém um sentido próximo ao único. Mas acredito também que as respostas positivas a estas duas questões se devem a uma realidade social que não se alterou radicalmente com o tempo. Talvez em um momento onde pessoas comendo lixo seja raro e, portanto, sempre chocante, o filme ganhe outras dimensões de interpretação.

Além disso, creio também que esta seja uma das facetas do cinema *Furtadiano*, e que não podemos estender a todas as suas obras, do contrário estaríamos certamente desprezando uma das maiores características de seu cinema, a construção de várias camadas de significação.

Em filmes como *O Homem que Copiava* uma leitura à primeira vista nos coloca em um posicionamento parecido ao de *Ilha das Flores*, porém um olhar mais atento não deixará passar detalhes que multiplicam as camadas de significação e sua diversidade de interpretações.

As diversas possibilidades de interpretação dos símbolos presentes no filme, a ambiguidade inerente às intenções dos personagens e do próprio desenvolvimento narrativo põem em cheque as intenções do artista, mas não em uma tentativa de fechá-la em um sentido único, mas essa discussão revela as múltiplas camadas onde podem ser encontrados múltiplos significados, que no final farão parte da obra.

"Tratar-se-ia, então, de construir um sistema de representação com um conjunto de referências contraditórias sobrepostas – tal como os conflitos de ponto de vista na sociedade – a fim de se manter certa indeterminação (calculada) do lugar do espectador, que deve, então escolher quais referências adotar para definir seu ponto de vista. Dito de outro modo, o projeto parece ser o de construir a cena de modo a permitir olhares contraditórios." (SARAIVA, 2006)

Assim como em outras obras, Furtado utiliza desta premissa de inserção do espectador para gerar diversas interpretações sobre os mesmos signos. Esta pode ser vista, ao final, como a grande característica do cinema de Furtado, a necessidade inerente da participação do espectador na construção da obra, para que ela cause reverberações não só no meio cinematográfico, mas na sociedade como um todo.

"(...) acho que existe uma tendência a contar cada vez mais com a preguiça do público, algo assim como dizer: 'senta que eu faço tudo'. É uma coisa de sentar e ver o filme e só. Eu tenho a intenção de dar serviço ao público: dizer a ele que tem que fazer alguma coisa, que ele também tem que trabalhar durante a apreciação do filme,

tem que sentir de alguma maneira esta combinação de palavras e imagens."
(FURTADO, 1992, p. 23)

Tendo como objeto central o estilo autoral de Jorge Furtado, me parece ter sido uma excelente escolha a eleição do longa metragem *O Homem que Copiava* como síntese de suas obras a fim de se fazer uma análise detalhada dos procedimentos presentes na obra. Pude constatar que a maior parte dos recursos utilizados neste longa se configuraram como os traços mais marcantes de sua cinematografia, como a fragmentação, a remediação e o dinheiro como agente motor da narrativa.

Sendo assim foi possível observar detalhadamente as articulações feitas pelo autor na construção de uma obra completa e complexa. O método analítico utilizado se mostrou eficiente, pois pelo desmembramento da narrativa em blocos foi possível observar sua construção e sua relação com a obra final.

Essa divisão permitiu também identificar com mais certeza os traços autorais, e pela análise feita previamente em outras obras, montar seu painel de relações e significados na obra analisada.

Muito ficou a ser feito em relação à figura de Jorge Furtado, sobretudo em relação a suas obras televisivas, às quais dei pouco espaço neste trabalho. De forma alguma o espaço reservado a elas aqui deve ser entendido como relação direta à sua qualidade estética como arte. Pelo contrário, suas obras produzidas para a TV despertam em mim diversos questionamentos em relação à posição do artista audiovisual no trânsito entre a TV e o cinema.

Mas por maior dificuldade de acesso a algumas destas obras e pelo pouco tempo disponível nesta pesquisa monográfica, preferi dar maior ênfase aos trabalhos cinematográficos realizados pelo diretor.

Acredito que ficou clara também a pluralidade de opiniões e interpretações de suas obras, não somente discutidos por mim, mas também presente nos diversos trabalhos encontrados durante a pesquisa, e que figuram dentro da bibliografia do presente trabalho.

Mais do que mapear uma parte do estilo de Jorge Furtado espero ter conseguido abrir mais um painel de significações sobre suas obras, contribuindo para uma ampla discussão sobre este que é, sem sombra de dúvidas, um dos mais importantes realizadores do cenário audiovisual nacional e que já marcou definitivamente seu nome na história.

6 BIBLIOGRAFIA

BARTHES, Roland. *A Morte do Autor*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BIANCO, Nelia. *A influência cultural e tecnológica da Internet na transformação da noticiabilidade no rádio*. São Paulo: ECA-USP, 2004.

BORDWELL, David. *Figuras Traçadas na Luz - O Cinema e a Encenação*. Campinas: Papirus Editora, 2008.

BUSCOMBE, Edward. Idéias de autoria. In: RAMOS, F. *Teoria contemporânea do cinema. Pós-estruturalismo e filosofia analítica. Volume 1*. São Paulo: Senac, 2005.

CARMELO, Bruno. Para Pensar o Autor No Cinema. *Revista Universitária do Audiovisual*, 2009. Disponível em: <<http://www.ufscar.br/rua/site/?p=2406>>. Acesso em: 24 outubro 2010.

DA-RIN, Silvio. *Espelho Partido. Tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

DÓRIA, Lílían. *Inventividade e identidade no filme O Homem que Copiava*. [S.l.]: [s.n.], 2008.

FECHINE, Yvana. *Grupo ou Núcleo? Guel Arraes como referência*. Santos, SP: XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2007.

FIGLIARETTI, Fernando. A Vida e Morte do Autor no Cinema. *Instituto Politécnico de Viseu*. Disponível em: <<http://www.ipv.pt/forumedia/5/19.htm>>. Acesso em: 24 outubro 2010.

FURTADO, Jorge. *Um Astronauta no Chipre*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1992.

FURTADO, Jorge. O Homem que Copiava: Roteiro Cinematográfico. *Casa de Cinema de Porto Alegre*, 2003. Disponível em: <<http://www.casacinepoa.com.br/os-filmes/roteiros/o-homem-que-copiava-texto-final>>. Acesso em: 04 set. 2010.

FURTADO, Jorge. O sujeito extraordinário e a mimesis camuflada: a representação da realidade no cinema, ou: Dois graus e meio de separação e as crianças das cidades do vale. *Casa de Cinema de Porto Alegre*, 2003. Disponível em: <<http://www.casacinepoa.com.br/as-conex%C3%B5es/textos-sobre-cinema/o-sujeito-extraordin%C3%A1rio-e-mimesis-camuflada>>. Acesso em: 05 set. 2010.

GUIDOTTI, Flávia. *Dez Mandamentos de Jorge Furtado: cartografias em três platôs*. São Leopoldo: Unisinos, 2007.

HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. São Paulo, SP: Edições Loyola, 2003.

JOST, François. O Autor nas suas Obras. In: SERAFIM, J. F. *Autor e Autoria no Cinema e Televisão*. Salvador: EDUFBA, 2009.

LIMA, Raymundo. Para entender o pós-modernismo. *Revista Espaço Acadêmico*, 2004. Disponível em: <<http://www.espacoacademico.com.br/035/35eraylima.htm>>. Acesso em: 06 set. 2010.

MACHADO, Roberto. *Nietzche e a Verdade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

NIETZSCHE, Friedrich. *Para além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

RAMOS, Fernão. *Teoria contemporânea do cinema*. São Paulo: SENAC, 2005.

ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

SARAIVA, Leando. *Pequenos Homens, Grandes Destinos e Ironias Líricas: O Homem que Copiava (Jorge Furtado, 2004) e Redentor (Cláudio Torres, 2005)*. São Paulo: USP, 2006.

SERRES, Michel. *Filosofia Mestiça. Le Tiers-instruit*. Tradução de Maria Ignez Duque. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

SILVEIRA, Fabrício. Remediação e Extensões Tecnológicas do Grafite. *Revista Galáxia, São Paulo, n. 14, p. 95-109, dez. 2007*, São Paulo, v. 14, p. 95-109, dez. 2007.

STAM, Robert. *Introdução à Teoria do Cinema*. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2003.

STAM, Robert. *Introdução à Teoria do Cinema*. Campinas: Papirus, 2003.

VALE, Eugene. *Técnicas del guion para cine y television*. Buenos Aires: GEDISA, 1989.