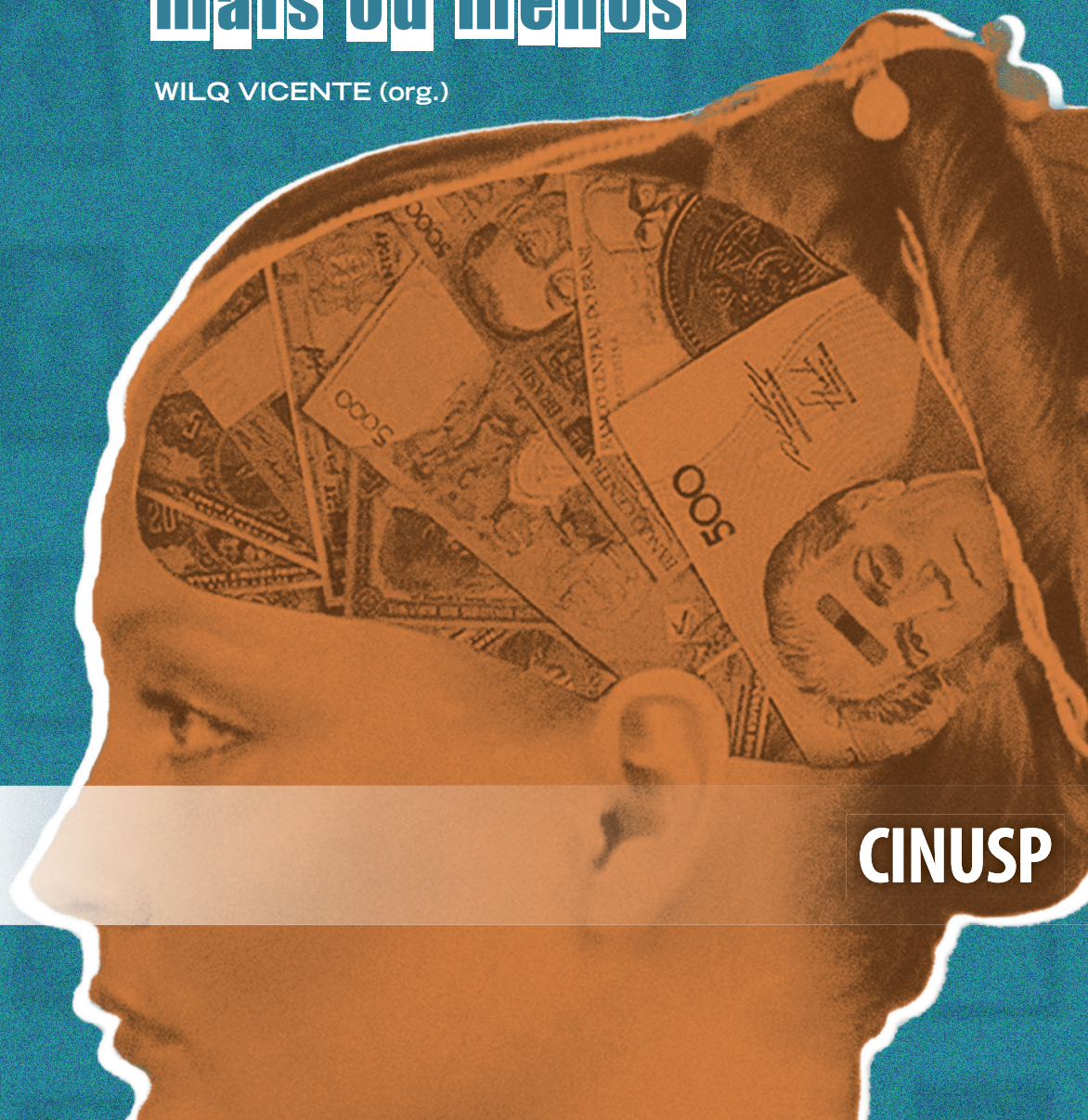


JORGE FURTADO: tudo isso aconteceu, mais ou menos

WILQ VICENTE (org.)



CINUSP

***JORGE FURTADO:
TUDO ISSO ACONTECEU,
MAIS OU MENOS***

COLEÇÃO CINUSP

Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária
Sociedade Amigos da Cinemateca
São Paulo - 2024

JORGE FURTADO: TUDO ISSO ACONTECEU, MAIS OU MENOS

COLEÇÃO CINUSP – VOLUME 13

ORGANIZAÇÃO

Wilq Vicente

PRODUÇÃO EDITORIAL

Thiago de André

DESIGN GRÁFICO, DIAGRAMAÇÃO E CAPA

Eliza Portas

ILUSTRAÇÕES

Pedro Krin

Gabriela Recher

COORDENAÇÃO GERAL

Eduardo Morettin

Cristian Borges

Vicente, Wilq (org.)

Jorge Furtado: tudo isso aconteceu, mais ou menos

São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP e Sociedade Amigos da Cinemateca, 2024

246 p.; 21 x 15,9 cm

ISBN: 978-65-89458-09-8

ISBN: 978-65-81705-03-9

DOI: 10.11606/9786589458098

1. Cinema brasileiro 2. Jorge Furtado 3. Televisão I. Vicente, Wilq

CDD 791.43092

CDU 791

"Esta obra é de acesso aberto. É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria e respeitando a Licença Creative Commons indicada."



APRESENTAÇÃO CINUSP

Eduardo Morettin 9

APRESENTAÇÃO CINEMATECA BRASILEIRA

Maria Dora Mourão e Gabriela Sousa de Queiroz 11

INTRODUÇÃO

JORGE FURTADO - TUDO ISSO ACONTECEU, MAIS OU MENOS

Wilq Vicente 13

PARTE I

A IRONIA NO CURTA-METRAGEM DE JORGE FURTADO

Ismail Xavier 21

A TRANSFORMAÇÃO DE UMA VIDA EM UM POEMA-VIDA: INSIGHTS SOBRE UMA VIDA QUE NÃO É A SUA

Flávia Garcia Guidotti 39

ESTUDO DE CASO DO FILME ILHA DAS FLORES DE JORGE FURTADO: A RELAÇÃO ENTRE A NARRATIVA E O TEMA

Cecília Pinto Santos e Luciene Tófoli 55

OLHAR PARA NÃO VER: OS LIMITES DA VISÃO EXTERNA EM ILHA DAS FLORES

Marcelo Pedroso 69

PARTE II

***A FICÇÃO E O DOCUMENTÁRIO NOS
CURTAS-METRAGENS DE JORGE FURTADO***

Carla Domingues 97

JORGE FURTADO, UM AUTOR DE CINEMA NO SUL DO BRASIL

Cesar Felipe Pereira 125

***JORGE FURTADO: REPRESENTAÇÃO CRÍTICA E CÓDIGOS
DOMINANTES DE REPRESENTAÇÃO***

Leandro Saraiva 143

A TELEVISÃO IMAGINATIVA DE JORGE FURTADO

Esther Hamburger e Giancarlo Gozzi 159

PARTE III

ENTREVISTA COM JORGE FURTADO

Wilq Vicente 191

SOBRE OS AUTORES 236

EXPEDIENTE 240

COLEÇÃO CINUSP 244

APRESENTAÇÃO CINUSP

Eduardo Morettin

O livro *Jorge Furtado: tudo isso aconteceu, mais ou menos*, organizado por Wilq Vicente é o décimo terceiro livro da Coleção CINUSP, projeto editorial do CINUSP “Paulo Emilio” iniciado em 2011 com o lançamento de *Robert Bresson*, de Daniel Ifanger e Ricardo Miyada. Seguindo o objetivo enunciado na ocasião, qual seja, o de “documentar, informar, propor reflexões e relatar fatos, histórias e estudos sobre a arte cinematográfica, seus criadores e suas criações”, todos os livros, disponíveis no Portal de Livros Abertos da USP (<https://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/series/Cinusp>), se debruçaram sobre aspectos essenciais da cultura cinematográfica, abordando temas e agentes importantes deste processo.

Trata-se do primeiro livro da coleção a se dedicar à obra de um diretor nacional. Tivemos, além do referido Bresson, trabalhos voltados às trajetórias de Quentin Tarantino, Harun Farocki, Jonas Mekas e Étienne-Jules Marey, tão diversos em relação aos seus estilos e aos momentos históricos em que atuaram. Furtado se junta à constelação e a singularidade acima mencionada se deve, claro, à importância de seus filmes e à sua atuação em diferentes formatos e suportes, dentre outros aspectos. Central, nesse sentido, é a sua produção em curta-metragem, sendo o emblemático *Ilha das Flores* (1989), visto e revisto por décadas e gerações, um exemplo. Os projetos desenvolvidos para

a televisão, por outro lado, atestam o alcance de sua obra. Essa extensa e rica filmografia é objeto dos textos a seguir, que procuram abarcar alguns dos aspectos de sua reflexão, expressão poética e experiência estética.

Por fim, gostaria de ressaltar a parceria institucional com a Cinemateca Brasileira, instituição responsável pela preservação de nossa memória audiovisual, tanto na produção desse livro quanto na realização da mostra que acompanha o seu lançamento.

É com alegria, portanto, que o CINUSP e a Cinemateca Brasileira trazem aos leitores, *Jorge Furtado: tudo isso aconteceu, mais ou menos*, esperando que esta nova parceria amplie os resultados obtidos, contribuindo também para uma visão atual e original deste momento-chave da história do cinema e da televisão brasileiros.

Boa leitura!

APRESENTAÇÃO CINEMATECA BRASILEIRA

Maria Dora Mourão
Diretora Geral

Gabriela Sousa de Queiroz
Diretora Técnica

A Cinemateca Brasileira assina a coedição do mais novo livro da Coleção CINUSP, *Jorge Furtado: tudo isso aconteceu, mais ou menos*, organizado por Wilq Vicente. A parceria de longa data entre essas instituições fundamenta-se na importante missão da difusão do cinema nacional e internacional. As trocas entre o maior acervo audiovisual da América do Sul e a sala de cinema de uma das maiores universidades do país beneficiam não apenas ambas as instituições envolvidas, mas também enriquece o panorama do cinema brasileiro, proporcionando ao público uma experiência mais rica e variada.

Fruto dessa colaboração, o livro se dedica a um dos mais importantes cineastas brasileiros e oferece uma multiplicidade de perspectivas sobre uma obra diversa que inclui curtas, longas, seriados e filmes produzidos especialmente para a TV. Os ensaios, análises, estudos de caso e a entrevista com o próprio Jorge Furtado, perpassam a filmografia de um autor que não renuncia a tramas sofisticadas mescladas com ironias e bom-humor.

A Cinemateca Brasileira também se orgulha em receber a mostra homônima ao livro, que ocorrerá concomitantemente com a sala de cinema do CINUSP entre abril e maio de 2024, quando serão exibidos 23 títulos dirigidos por Jorge Furtado.

Agradecemos a equipe e parceiros que apoiaram a confecção deste livro.

JORGE FURTADO: TUDO ISSO ACONTECEU, MAIS OU MENOS

Wilq Vicente

Realizar pesquisas demanda não apenas tempo, mas também uma paixão antecipada pelo assunto. É essencial ter um desejo pelas fontes de pesquisa e um encanto pelo instante mágico em que esses registros se convertem em informação duradoura e conhecimento.

Originalmente planejada para 2019, esta publicação visava celebrar os 30 anos do lançamento do curta-metragem *Ilha das Flores* (1989), assim como os 60 anos de Jorge Furtado, seu criador. A agenda de lançamento, no entanto, foi transferida para 2020 e acabou sendo adiada em decorrência da pandemia de COVID-19. Retomado em 2024, o livro agora também homenageia os 40 anos de carreira cinematográfica de Furtado, contados desde seu primeiro curta, *Temporal*, de 1984, dirigido em conjunto com José Pedro Goulart – mais um marco a ser comemorado.

Jorge Furtado, nascido em 9 de junho de 1959 em Porto Alegre, deu início à sua trajetória profissional na televisão educativa local, no começo da década de 1980. Sua estreia no cinema veio com *Temporal*, inspirado na literatura de Luis Fernando Veríssimo. Seguiu com a direção do curta-metragem *O dia em que Dorival encarou a guarda* em 1986, refletindo os vestígios do regime militar no Brasil. Em 1987, foi um dos fundadores da Casa de Cinema de Porto Alegre, produzindo os curtas *Barbosa*, em 1988, e o aclamado *Ilha das Flores*, em 1989,

que conquistou o Festival de Gramado e o Urso de Prata no Festival de Berlim em 1990, além de outros prêmios. Este último, em 1995, foi considerado pela crítica europeia como um dos curtas-metragens mais significativos do século XX.

A partir de 1990, Furtado expandiu sua atuação para a televisão sem abandonar o cinema, mantendo-se ativo e produtivo. Realizou curtas marcantes como *Esta não é a sua vida* (1991), *A Matadeira* (1994), *Estrada* (1995) e *Ângelo anda sumido* (1997). Já no novo milênio, estreou no longa-metragem com *Houve uma vez dois verões* (2002), seguido por uma série de sucessos como *O Homem que copiava* (2003), *Meu tio matou um cara* (2004), *Saneamento básico, o filme* (2007), *O mercado de notícias* (2014), *Real beleza* (2015), *Quem é Primavera das Neves* (2017), *Rasga coração* (2018), *Vai dar nada* (2022) e o aguardado *Virgínia e Adelaide* em codireção Yasmin Thayná. Além disso, dirigiu mais sete curtas, incluindo *O sanduíche* (2000), *Oscar Boz* (2003), *Rummikub* (2007) e *Até a vista* (2011).

O nome da obra, “Jorge Furtado: tudo isso aconteceu, mais ou menos”, homenageia o cineasta, mas faz uma referência direta a Kurt Vonnegut (1922-2007), um dos escritores favoritos de Furtado, frequentemente citado em suas obras e entrevistas. Vonnegut, autor americano com extensa produção, é conhecido principalmente por “Matadouro 5” (1969), uma narrativa de ficção científica que acompanha as aventuras de um soldado durante a Segunda Guerra Mundial. A expressão “tudo isso aconteceu, mais ou menos” é a linha de abertura do livro e remete a recurso frequente de Furtado de absorver, na própria narrativa, a discussão sobre a forma de narrar, ao humor e à sátira, bem como à sua capacidade de fabulação a respeito da realidade.

Jorge Furtado é reconhecido por sua maestria em contar histórias. Em sua filmografia e produção para a televisão, destacam-se as diversas estruturas narrativas que buscam engajar a inteligência do público. Suas obras, ora ancoradas no real, ora na ficção, muitas vezes entrelaçam esses elementos por meio de paródias e parábolas. Com elas, Furtado convida à reflexão, sugerindo que “tudo isso aconteceu, mais ou menos”, enquanto lança luz sobre as diversas questões sociais brasileiras. Como cineasta, ele captura as preocupações tangíveis, observa o mundo e, de alguma forma, intervém nele, buscando responder a questões por meio de sua arte.

Jorge Furtado encontrou na metalinguagem um recurso expressivo que dialoga, muitas vezes, com a ansiedade e a sobrecarga de informação vivenciada por seus personagens. Essa característica distintiva de sua obra atua como resultado do estudo profundo sobre as possibilidades e limites do meio audiovisual. Furtado é um ícone entre os grandes nomes do cinema e da televisão no Brasil, tendo inaugurado uma maneira própria de criar curtas-metragens no país, utilizando suas ferramentas com grande habilidade e inventividade.

Este livro visa debater, por meio de uma coleção de ensaios de vários autores e autoras, os elementos essenciais do trabalho do roteirista e diretor, tais como humor, paródia, reflexividade, metalinguagem, lógica paradoxal em termos éticos, questionamento de valores morais, sarcasmo com um toque humanista, e narração em *off*. Estes traços distintivos e originais são explorados juntamente com sua extensa e notável produção de curtas-metragens, que o estabelecem como um mestre do gênero no Brasil, além de sua significativa obra em longas-metragens e contribuições para a televisão ao longo das últimas décadas.

Os artigos, todos inéditos em livro, são de autores e autoras que buscam reconhecer e celebrar a importância e o impacto de Jorge Furtado no cenário audiovisual brasileiro, em homenagem aos 40 anos de sua carreira. A publicação avança na análise das particularidades da trajetória e obra de Furtado, abrangendo diferentes linhas de debate, organizadas em três seções.

Na primeira seção, os autores e autoras focam na produção de curtas-metragens do cineasta. O professor emérito da Universidade de São Paulo (USP), Ismail Xavier, inicia com o artigo “A ironia no curta-metragem de Jorge Furtado”, examinando uma série de filmes do diretor que demonstram seu talento único para manipular criativamente a relação entre palavra e imagem, criando parábolas de diferentes tonalidades, sempre com reviravoltas impactantes no final.

Segue-se o ensaio “A transformação de uma vida em um poema-vida: insights sobre uma vida que não é a sua”, da professora Flávia Garcia Guidotti, da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), que oferece uma interpretação do curta *Esta não é a sua vida* (1991), analisando as estratégias narrativas do

filme e suas dinâmicas, em diálogo com as ideias de Michel Foucault em “A vida dos homens infames” (1977).

No texto “Estudo de caso do filme *Ilha das Flores* de Jorge Furtado: A relação entre a narrativa e o tema”, Cecília Pinto Santos, mestre em Comunicação Social, e Luciene Tófoli, jornalista e professora da Universidade Federal de São João Del-Rei (UFSJ–MG), exploram conjuntamente a linguagem e representação social no filme, destacando seu humor e crítica às ramificações do capitalismo.

Na conclusão desta seção, o cineasta Marcelo Pedroso, que também é professor na Escola de Comunicação da UNICAP em Pernambuco, examina no trabalho “Olhar para não ver: os limites da visão externa em *Ilha das Flores*” como o curta-metragem transgride as divisões tradicionais entre documentário e ficção. O filme confere aos personagens, interpretados por atores sociais, um tratamento que é comumente associado à ficção.

Na segunda parte da obra, os escritores e escritoras exploram a autoria e autorreflexão nas criações de Furtado e sua influência na televisão brasileira, destacando a singularidade do diretor e o impacto de sua produção no cenário atual. A jornalista carioca Carla Domingues, em seu ensaio “A ficção e o documentário nos curtas-metragens de Jorge Furtado”, analisa como o diretor, ao transitar entre diversos gêneros, adota uma postura de autorreflexão em suas produções, misturando elementos narrativos, composição de cenas, montagem e diálogos de maneira inovadora.

No ensaio “Jorge Furtado, um autor de Cinema no Sul do Brasil”, Cesar Felipe Pereira, que é poeta, cineasta e ensaísta paranaense, defende que os filmes de Jorge Furtado representam a visão de um autor cinematográfico, tal como os críticos da *Cahiers du Cinéma* descrevem. Por outro lado, Leandro Saraiva, roteirista e professor do curso de Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), em seu trabalho “Jorge Furtado: representação crítica e códigos dominantes de representação”, analisa a narrativa do curta *Ilha das Flores*. Ele contesta a ideia amplamente aceita de que Furtado é um cineasta focado na paródia e na desconstrução de discursos, chegando a ser considerado um niilista.

Concluindo esta seção, Esther Hamburger, professora titular da Universidade de São Paulo (USP), e o pesquisador Giancarlo Gozzi apresentam “A televisão imaginativa de Jorge Furtado”, enriquecendo a crítica sobre a contribuição de Furtado para a televisão. Sem a intenção de esgotar a análise de sua extensa obra, eles mapeiam sua trajetória televisiva e examinam minuciosamente um projeto específico onde Furtado colabora como coautor do roteiro.

O terceiro e o último bloco do livro traz uma entrevista inédita com Jorge Furtado, um narrador excepcional que captura a atenção de seu público, seja nos trabalhos que dirige e roteiriza, seja em suas falas. Nesta conversa, realizada em um charmoso café paulistano em 2019 e complementada de forma virtual em 2024, ele revisita os marcos iniciais de sua carreira, detalha como se estabeleceu como um dos principais roteiristas do Brasil, e discorre sobre sua formação, amor pelo desenho, primeiros trabalhos na TV Educativa de Porto Alegre, seus curtas e demais iniciativas, a sinergia geracional, a dinâmica de trabalho em equipe na Casa de Cinema, as experiências de filmar em diversas cidades, e sua colaboração com Guel Arraes. Ao longo da entrevista, Furtado também reflete sobre suas inspirações no cinema, na literatura e no teatro, e analisa o panorama e as escolhas que moldaram sua rota no audiovisual brasileiro.

Este volume, ao traçar o percurso de Jorge Furtado, dialoga com diversas fases do Brasil, ilustrando a jornada do cineasta em sua incessante busca e construção de novos temas, formas e métodos para se comunicar com a sociedade. Através das páginas, identifica-se uma obra robusta, criativa e singular, que demonstra uma preocupação constante em envolver o espectador. É a celebração de uma carreira notável de 40 anos, que posiciona Jorge Furtado e suas criações como referências indelévels no cinema e na televisão nacional.

Salve Jorge Furtado!

Viva o Cinema Brasileiro!

Saudações e boa leitura.

PARTE I



A IRONIA NO CURTA-METRAGEM DE JORGE FURTADO

Ismail Xavier

Os filmes selecionados para breves análises neste artigo fazem parte da história de uma das produtoras mais importantes na multiplicidade de focos de realização cinematográfica do Brasil contemporâneo: a produtora *Casa de Cinema*. E resultam da colaboração entre todos do grupo, sempre com montagem de Giba Assis Brasil e, no caso de *Barbosa* (1988), Jorge Furtado contou com a parceria de Ana Luiza Azevedo no roteiro.

Vou destacar aqui um conjunto de curtas-metragens de Jorge Furtado que demonstram seu singular talento para trabalhar criativamente a relação entre palavra e imagem, compondo parábolas de tonalidade variada, sempre com torneios de impacto ao final.

Veremos isto num filme onde a voz *over* do protagonista nos apresenta as coordenadas do seu programa de ação inusitado: uma missão de grande envergadura destinada a enormes conseqüências no plano de uma redenção pessoal e nacional. Falo de *Barbosa* (1988). Veremos a forma como o cineasta constrói esta relação imagem-palavra em diálogos dentro de cenas encadeadas de modo a explorar o suspense em *Estrada* (1995), ou a explorar o tema do filme dentro do filme calibrado para a vivência em nada apressada de um clima de representação muito peculiar em *O sanduiche* (2000). E terminamos este percurso com *Ilha das Flores* (1989), exemplo extraordinário de ironia no

documentário inovador, na lida com a relação entre imagem e palavra, e contundente em seu recado.

ESTRADA

Na abertura de *Estrada*, em cena que se passa no banheiro num momento de total descontração, Luiz pergunta a sua mulher, Sandra, que está deitada na banheira, se ela acredita em destino. Pergunta um tanto quanto sisuda para a situação. Em seguida, com um sorriso, lê a definição deste termo como “aquilo que vai acontecer no futuro”.

Assim, logo no primeiro diálogo, está apresentado o tema em discussão neste curta-metragem de Jorge Furtado, filme movido ao ritmo vivaz impresso às ações do grupo de jovens que vai seguir para a praia. Esta primeira conversa continua com a leitura do horóscopo e outras divagações que pontuam o bom humor neste momento de expectativa pelo encontro com os amigos com quem vão curtir estas férias.

Sandra liga para a amiga e esta atende ainda na cama, onde está acompanhada de um novo “caso”, muito feliz com a noite passada juntos que, segundo ela, foi sensacional. Aqui, a comédia se faz das diferentes entonações de voz desta amiga ao telefone, dependendo de seu novo e elogiado parceiro estar atento ou não à conversa.

Tudo é motivo de festejo e momento de felicidade num dia de sol e cheio de promessas em que preparam tudo para a viagem e vão antecipando os seus prazeres. Valem os sorrisos e o otimismo de todos antes e depois do encontro dos casais para seguir juntos no carro. No caminho, vale a tônica de bom humor na conversa comandada por Luiz e suas teorias, clima que encontra sua ressonância na velocidade do carro e no movimento da bela paisagem vista das janelas do carro. Ele volta ao tema e à pergunta, agora dirigida para seus novos ouvintes, se acreditam no destino. E antes de todos, já adianta a sua resposta: “Eu não.”

Animado, começa uma longa argumentação sobre o poder da racionalidade – palavra dita quando há um plano das rodas do carro para chamar a atenção para a velocidade. Há uma certa altura, ele faz uma observação sobre as

leis da probabilidade e como estas se ajustam à sua defesa das virtudes da ação planejada no comando da vida. Os cuidados da figura pautada pela razão na condução dos assuntos da vida prática, da saúde e do amor fazem a diferença face ao sujeito irracional que gera trapalhadas e, na pior das hipóteses, desastres.

Não demora, e a montagem introduz tensões, criando um paralelismo entre o carro dos jovens e um caminhão de transporte cujo motorista ouve uma rádio religiosa que fala da salvação pelas leis do Senhor. Introduz-se um novo polo de atenção vivido por um profissional cujo humor é radicalmente oposto ao dos jovens; mesmo quando escuta os conselhos da rádio, solta palavras, sempre muito irritado, de mal com a vida.

De um lado, fala-se de prazeres, teoria do orgasmo, fantasias e prazeres. De outro, o motorista do caminhão, na conversa com seu colega, é só mau humor, raiva de tudo à volta e os xingamentos.

Ao longo do filme, vale este contraste cujo exagero reiterado é função deste tom de comédia gerado pelo contraste entre os dois climas. Temos um trajeto que, no carro, vai sendo recheado pela conversa dominada por antecipações partilhadas dos prazeres da estadia na praia. A conversa é, às vezes, pontuada por um pensamento em voz *over* do teórico do grupo. No caminhão, persiste atenção ao rádio e às reclamações do motorista na conversa com o seu acompanhante no serviço. Ele não muda de estação, mas não está atento ao recado religioso que muitas vezes é simultâneo ao palavrão deste rei da impaciência que, em tudo, é contrário ao modelo racional de conduta defendido por Luiz. Forma de brincar com esta oposição entre lazer e trabalho, momento de recreio dos bem-nascidos e doença ocupacional do caminhoneiro, cuja impaciência irracional contrasta com o elogio à razão de tom iluminista da parte de Luiz.

A regra do jogo é a leveza do deslizar do carro e da conversa entre os jovens ao som de música romântica e rock balada, tudo contraposto à sequência de encrencas e dissabores nas operações de carga e descarga do caminhão. Para tencionar o clima, numa nova fase de sua viagem, o motorista, agora só, tem seu mau humor acompanhado por vibrações de peças do caminhão claramente desgastado pelo uso, algo que o espectador anota como talvez preparatório a um possível acidente que se supõe como desfecho deste paralelismo.

É hábil a aceleração da montagem que passa a ser pontuada, de um lado, pelo clima de distração e reiteração de pontos de vista e, de outro, pela tensão agora construída pela insistência na imagem de um pino no caminhão que não está ajustado ao para-choque, curiosa forma de criar o senso de uma contagem regressiva que fica confirmada quando o pino finalmente se encaixa.

Este é o sinal de que é chegado o momento zero que ganha uma expressão visual peculiar: um plano geral da estrada tomado do alto cria uma intersecção sugestiva entre a estrada que atravessa o quadro na vertical e uma ponte que atravessa o quadro na horizontal. O carro passa debaixo da ponte no exato momento em que o caminhão “colide” com ele, porém apenas no efeito gerado pela imagem projetada na tela – ele passa por cima da ponte que está mais próxima da câmera do que da estrada. O som, no momento exato da “colisão visual”, traz a voz *off* de Luiz dizendo “...e muita sorte”, como forma irônica de arrematar a enumeração das medidas necessárias para controlar o destino “racionalmente”. Ele próprio, com humor, dissolve a onipotência da razão. E o desfecho não traz o desastre prenunciado pela montagem paralela.

Fecha-se deste modo o suspense-clichê, cujo torneio final vem selar a paródia ao otimismo iluminista do jovem loquaz e ao filme dramático de suspense.

Neste curta-metragem bem conciso, temos um lance minimalista desta matriz – espírito lúdico + horizonte dramático – presente com frequência nos filmes de Jorge Furtado como forma de nos fazer pensar muito própria a seus documentários e filmes de ficção.

Em outras palavras, temos aqui uma versão minimalista da presença da ironia como figura chave do torneio final.

BARBOSA

Um brasileiro do futuro, muito sério e pronto a zelar pelo bem-estar de seus conterrâneos, principalmente os que foram acometidos por algum trauma, tem à sua disposição uma máquina do tempo. Esta pode transportá-lo para qualquer momento do passado; resta escolher qual. Como leva consigo uma angústia especial gerada pela sua experiência infantil dolorosa quando assis-

tiu com seu pai, no estádio do Maracanã, à Final da Copa do Mundo de 1950, jogo em que o Brasil foi derrotado pelo Uruguai por 2x1.

Vale acima de tudo a sua identificação com Barbosa, o goleiro do Brasil naquele jogo, fonte maior de seu impulso de intervenção salvadora lá no passado que, no caso, se faz possível porque o avanço da ciência e da tecnologia tornou tal viagem viável. Após amadurecer a ideia desta missão, é chegado o dia de entrar na máquina, operá-la em direção a 1950 e cumprir seu desígnio messiânico. Com sucesso no seu salto no tempo, a máquina o deposita no Rio de Janeiro exatamente no dia do jogo.

Ele se dirige ao estádio e se instala num lande da arquibancada, de onde pode se ver quando criança lá sentado em companhia de seu pai. Momento em que ele não deixa de comentar as raízes desta partilha do trauma com Barbosa. O filme compõe o clima daquele momento no estádio com uma montagem hábil na alternância entre o protagonista e outras cenas, incluídas as imagens de arquivo captadas pelos cinegrafistas da época, imagens que serão de uso crescente enquanto o jogo avança. Vai tornando-se mais dramática a sucessão de planos com a montagem alternada entre os lances do jogo e as imagens do protagonista – aflito, interpretado pelo ator Antônio Fagundes.

Para ele, o essencial é estar no segundo tempo lá junto ao campo, atrás do gol do Brasil, bem perto de Barbosa. Faça o que consegue, usando vários expedientes para burlar as regras que proíbem a entrada de torcedores ou pessoas não credenciadas junto ao campo, algo fundamental para a sua intervenção de enorme responsabilidade. E lá está ele atrás do gol brasileiro quando chegamos ao momento traumático.

Um a um no placar, já perto do final do jogo, o uruguaio Ghiggia recebe um lançamento e avança pela direita com perigo.

Falha da defesa? Habilidade do atacante? Esta é uma questão que, se discutida naquele momento, não ganhou o mesmo lugar na memória histórica que esta que foi considerada, por uma parte dos que lá estavam, como “falha” de Barbosa na hora do gol que decidiu a partida.

Ao lado da crônica esportiva veiculada ao longo dos anos pelos jornais e da tristeza que silenciou o estádio por longo tempo mesmo após haver ter-

minado o jogo, este trauma foi acima de tudo uma experiência dolorosa vivida pelo próprio Barbosa. Um momento extraordinário do filme é o de uma entrevista com ele próprio, onde narra uma experiência horrível vivida num momento em que ouviu a mãe de um garoto apontar para ele e dizer ao filho: veja o homem que fez o Brasil inteiro chorar.

Por estas e por outras, lá está o redentor a postos para mudar o destino. No momento chave em que Ghiggia, já perto do gol, está na iminência do chute, ele lança seu grito de aviso a Barbosa para fazê-lo se adiantar no salto para agarrar a bola e evitar o gol.

Missão cumprida? Não. E com este fracasso vem algo pior, pois a montagem do filme indica que não é fora de propósito supor que seu grito de aviso tenha, ao contrário do desejado, alcançado um efeito contrário, distraindo Barbosa e otimizando as condições para que se consumasse o desastre. Neste caso, a memória daquele instante traumático para os brasileiros que o viveram, o lance maior de feição trágica da história do futebol brasileiro vem pesar sobre ele sob a égide da culpa irredimível, dado que seu anseio de poder quase divino, uma vez fracassado, só ajuda a potencializar a culpa. Afinal, sua ação, ao contrário da atuação dos jogadores – sempre uma mescla de competência e oportunidade – tem a absoluta feição de ato equivocado e “destinado” a confirmar o que queria evitar.

Uma ironia do destino – ou das leis da natureza – que se pode resumir na máxima: pelo menos na velocidade dos fatos históricos, o acontecido por enquanto é irreversível; o futuro pode alterar certas consequências e a memória de fatos já consumados, mas literalmente não desfaz o fato passado.

Tal poder, notadamente como missão redentora individual, isolada, é ilusão de onipotência fora do alcance que termina custando caro como evidência esta parábola que define um novo encontro do cinema de Jorge Furtado com um torneio de inversão final de grande efeito, neste caso próprio a criar uma amarga ironia vivida como tragédia pela vítima de sua própria ilusão de onipotência vivida, neste caso, sem a malandragem e o senso de humor de Luiz, o tagarela.

O SANDUÍCHE

Com o filme *O sanduíche* (2000), voltamos neste percurso ao gênero comédia que compõe uma ciranda do amor em cascata, dada a convivência de três níveis de ação envolvendo as personagens na repetição de um jogo de duplicidade afetiva envolvendo um ator e uma atriz que estão ensaiando para uma peça de teatro.

O filme começa quando está em curso a cena da separação de um casal e só tomamos consciência de que se trata de um ensaio no momento de um erro de fala do ator que leva a uma interrupção e comentários da atriz com quem contracenava e de uma voz feminina que permanece fora de campo, ao que tudo indica a diretora da peça.

A cena é retomada e o diálogo é levado adiante até chegarmos ao ponto de uma gradual reconciliação. Num momento de pausa no diálogo, já selada a reconciliação, os dois bem juntos filmados em plano americano e de perfil para a câmera, ela dá um sorriso e, cortando o ensaio, diz para ele “e depois a gente se beija” definindo a ação final da peça sem efetivamente querer ensaiá-la. Por que evitou o beijo solicitado pela peça ensaiada? Receio de um assédio da parte dele ou recuo diante de seu próprio desejo?

O que é notável nesta sequência é a movimentação dos atores no espaço cênico efetivamente saturado de móveis e objetos de decoração que a variação das posições de câmera vai pondo em foco ao seguir o andamento do diálogo, em contraste com o que poderia ser a adoção do ponto de vista de uma plateia de teatro, pois o efeito desejado é de sugestão de um subtexto presente nos gestos e feições observados de perto, algo que se passa entre os dois, algo que se superpõe ao que se passa entre as personagens que encarnam. Além disto, há nesta opção de estilo uma alteração de ângulos de tomada de cena que, preservando a continuidade de ação, exige do espectador uma atenção especial para se sentir com o domínio das relações entre os vários cantos visíveis enquanto se dá o jogo de cena. Temos aí o lance dramático trabalhado com muita acuidade e, no mesmo movimento, uma espécie de exercício de alterações de ângulos e movimentos dos atores que compõe uma espécie do que sentimos como um jogo de Jorge Furtado na condução de um exercício imposto a si porque útil em algum nível.

O eixo cômico-dramático da ação é conduzido com muita habilidade nesta mescla de investimentos profissionais e afetivos, notadamente neste trabalho com a ambiguidade presente na forma como interação ator e atriz, sinalizando mais de uma vez que há algo além da representação de um papel.

Ensaio interrompido, eles retomam a conversa já como dois amigos que, aproveitando o comentário aos lances das personagens, sondam a efetiva situação atual da vida amorosa de cada um, ambos dando respostas sobre separações e seus motivos, cada qual mais bizarro do que o outro, ora geradores de uma explicação tipo “bem, não foi exatamente isto” (da parte dele), ora sendo acompanhada de um sorriso e um dar de ombros para sinalizar “não quero ir adiante neste assunto, não leve o que eu digo a sério” (da parte dela).

Neste jogo, um dos temas trazidos por ela, o mais bizarro como motivo de separação, foi o fato do companheiro não gostar de um sanduíche especial feito com capricho por ela. Alterado o tom da conversa, eles voltam ao momento vivido e ele diz estar com fome. Ela lhe oferece o tal sanduíche especial. Ele diz “seria ótimo”. Ela responde: “seria”.

Nova movimentação pelo cenário e, depois de saborear o sanduíche, novo torneio no diálogo os leva para a mesa onde se encaram e ele diz algo como: “uma pessoa capaz de fazer um sanduíche tão bom quanto este não fica muito tempo sozinha”. O toque de humor não dissolve todo o mergulho no *kitsch* partilhado que os une porque se faz eficiente para o adensamento do clima. Para confirmar a mesa como esse ponto do cenário no qual muita coisa acontece, o enlevo partilhado os leva de volta ao tema do beijo. Ela pergunta: “e depois?”. Ele: “depois a gente se beija”. Ela lembra: este é o diálogo da peça...”. Ele repete o mote “seria ótimo”. Ela o acompanha: “seria”. Agora o beijo se consuma, longo e “pra valer”, até que se afastam e ela vem quebrar o hiato de silêncio com um movimento como quem sente um gosto na boca, o que o intriga. Ela explica: “faltou mostarda”.

Com este lance de comédia, a cena se interrompe e desta vez é a voz de um diretor de cinema entrar em cena e gritar “corta”, revelando que o “fora de cena” relativo à peça de teatro era, em verdade, dentro da cena de um filme em plena produção. Tudo se movimenta neste *set* de filmagem, agora agitado pela

equipe que começa a desmontar o equipamento. Em meio à agitação, o diretor atravessa o *set* e senta-se à mesa da cena do beijo e vem falar com a atriz. Diz que resultou tudo muito bem e insiste que foi tudo bem, mesmo quando ela fala que o ensaio não filmado tinha sido melhor.

O diretor anuncia nova filmagem na sexta-feira de manhã e avisa que o ator protagonista já terminou seu papel. O corte o põe em foco no momento em que uma moça sorridente ainda está terminando um abraço com ele, saindo para o espaço *off* enquanto ele se vira para iniciar uma conversa com a sua *partner*, que continua sentada à mesa.

Neste caso, mais uma vez, o jogo rápido e as mudanças de ângulo deixam dúvida quanto a se ela viu ou não a cena dele com a moça. Se viu, não dá sinais de ter registrado como algo impactante. O sorriso vem aberto nesta despedida em que se dão um abraço, momento em que ela pergunta se ele vai na filmagem da terça-feira. Ele diz que não, mas podem se encontrar depois para que ele lhe dê o roteiro de outro filme em que poderiam trabalhar juntos. Vem a última repetição do insidioso “seria ótimo” – “seria”. Agora com sorrisos que, no caso dela, logo se dissolve num rosto azedo, pois aparece logo atrás dele a mesma moça que o abraçou, agora dando um sorriso convencional e com uma ponta de ironia, ao mesmo tempo, em que puxa o namorado para ir embora.

Só e sob o impacto desta cena, a atriz também se dirige para a saída. Assimilado o golpe, dá um sorriso de quem encontra um pensamento e se recompõe. Nem tanto, pois, ao sair, seu “Tchau” para o diretor – que está de costas para ela e sentado mais perto da câmera – é seco, distante. A visão parcial do rosto dela – só vemos queixo e lábios – deixa a decisão para o espectador.

Não demora, e a montagem nos devolve ao motivo do sanduíche, agora lá esquecido por alguém na mesa do diretor do filme que, ao notá-lo, experimenta um naco e faz a careta de quem o detesta a ponto de cuspi-lo e embrulhá-lo num papel pronto para ir ao lixo. A trama se encerra com este objeto de cena sofrendo uma inversão de valor que condensa o senso de que “no real as coisas são distintas”. Banal, rejeitado, ele vem contaminar o jogo de sedução vivido nesta ciranda do amor em cascata: um mero jogo de cena.

Um plano geral enfático do *set* de filmagem vazio dá toda a impressão de que o jogo está terminado, mas o filme nos reserva outro torneio ao dar nova direção a este motivo clássico do “filme dentro do filme”. Jorge Furtado sabe que este motivo compõe já há algum tempo uma convenção entre outras que tem aqui não tanto uma paródia, mas uma versão barroca, muito bem-humorada, que vai ampliando as reviravoltas do seu novo. Ele próprio assume a palavra e, em voz *over* bem alta, comanda: “vai grua”.

Enquanto a câmera recua e, ao mesmo tempo, vai subindo, surgem distintas vozes que vão dando a sua opinião sobre uma experiência que só gradualmente vai ficando clara para nós na medida em que ao movimento da grua amplia o campo e dá a ver o espaço de uma praça onde foi formado um auditório e montado o palco que, ao longo, das filmagens ficou envolto num enorme plástico preto para isolar o *set*, a menos de seu lado de frente para uma plateia que esteve lá sentada ocupando as cadeiras e assistindo o trabalho de diretor, atores e equipe do filme.

Esta espécie de coda da narrativa nos traz o campo mais amplo em que se insere esta experiência de filmagem como uma espécie de *happening* ou aula descontraída numa praça onde se montou a plateia, contexto geral que vem compor um comentário de bom humor quando nos lembramos de uma cena perto do início do filme quando o ator errou a fala e a atriz comentou a sua falta de concentração e lhe disse que precisava entrar mais fundo no sentimento de estar atuando para uma plateia ali em frente. Esta frase era seguida da aparição de uma plateia imaginária onde havia na realidade uma parede. Tal imagem logo se dissolveu e ela disse: agora você esquece estes espectadores imaginários do nosso ensaio e lembra bem o texto. E continuaram a sua atuação.

Vemos agora a plateia novamente, desta feita em sua real situação espacial, a mesma que agora traz as vozes de entrevistados comentando a experiência de acompanhar uma filmagem. De repente, a tela branca ocupa o quadro para dar ensejo ao salto de volta ao palco para apresentar os atores aos presentes na praça e a nós.

No final, voltam as imagens de pessoas sentadas que trazem seus comentários sobre o que funcionou como experiência direta de seguir uma filmagem

e seus métodos, uma efetiva aula notadamente para aquela parte dos que já tinham um desejo de estudar cinema e/ou de trabalhar nesta área. Outros “reclamam” das muitas repetições nas tomadas de cena, etc.

Esta espécie de ágora montada pelo cineasta vem trazer novo torneio para o final de *O sanduíche*, concluindo esta experiência do teatro dentro do filme que se torna um filme dentro de outro filme e termina com a plateia dentro do filme, completando o circuito dos agentes necessários para que se complete o arco da experiência do cinema. Não sem, na última conversa com os espectadores lá presentes, evidenciar a intervenção de Furtado como que dirigindo os últimos entrevistados em cena. Depois de ouvirmos alguém dizer “seria ótimo repetir...” e a pessoa ao lado completar “sim, seria” evocando a repetição deste refrão chave para o efeito geral do filme, agora trazido de volta no que parece ser um sentimento espontâneo da plateia. Para mais uma volta na espiral, a última cena deste lance documental do filme nos mostra um Jorge Furtado se divertindo em cena ao dirigir um dos presentes para dizer “seria ótimo”, e pedindo à pessoa que está do lado para dizer “seria”, como que para selar a repetição do clichê como recurso próprio à comédia vivida no palco ou fora dele.

O gênero do “filme dentro filme” assume aqui a exacerbação de um mecanismo de repetição próprio à comédia que se faz presente em todos os seus níveis, em certo sentido lembrando a exploração deste efeito que já presente em *Ilha das flores* (1989), filme que havia inserido este dado estrutural da repetição no próprio cerne de sua composição, de modo a gerar um tipo de mecanização dotado de um humor peculiar.

Passemos à *Ilha das flores*, mas antes lembro um aspecto de caráter geral ligado a esta constante do torneio final de teor inesperado que gera uma inversão de expectativas. Está presente nos filmes analisados até aqui, típicos exemplos nos quais a ficção cinematográfica demonstra o seu parentesco com o conto como gênero literário. A par de toda a diferença existente entre eles três no teor de uma situação trágica ou cômica, no estilo em pauta e na composição visual em termos de espaço e tempo, eles assumem com nitidez uma trama que pode ser assumida como exemplo do que Edgar Allan Poe propõe em seu breve ensaio “Filosofia da Composição”, quando expõe o modelo ide-

al de organização da tríade começo-meio-fim observando a melhor forma de orquestrar o interesse do leitor e suas perguntas pelo que vai resultar das tensões criadas, devendo a resposta só vir no fim. Vejamos as palavras do próprio Edgar Allan Poe: “Nada é mais claro do que deverem todas as intrigas, dignas desse nome, ser elaboradas em relação ao *epílogo* antes que se tente qualquer coisa com a pena. Só tendo o epílogo constantemente em vista, poderemos dar a um enredo seu aspecto indispensável de consequência ou causalidade, fazendo com que os incidentes e, especialmente, o tom da obra tendam para o desenvolvimento de sua intenção”.¹

No espírito de Poe, podemos acrescentar o que acontece em muitos contos e filmes, incluídos estes de Jorge Furtado, que estão aqui em pauta: o torneio final deve, de preferência, vir como resultado de uma reviravolta que surpreende e cria impacto no leitor ou espectador.

ILHA DAS FLORES

Esta é uma obra-prima já bastante comentada, momento de consagração do cineasta que em sua feição documental nos dá a ver personagens observados em espaços da sua vida cotidiana a conduzir uma rotina em que está posta em imagem para ilustrar uma sucessão lógica de ações que obedecem à cadeia conceitual trazida pela locução. Nesta, vale o empenho pela clareza e pelo didatismo próprio a quem demonstra um teorema capaz de explicar a evolução da espécie humana a partir de propriedades anatômicas que a diferenciam dos outros mamíferos: o telencéfalo desenvolvido e o polegar opositor que permitem aos humanos o processamento de um número maior de fatores na lida com as situações vividas e a realização certas operações manuais de muita precisão.

A narrativa linear constrói o processo que está na origem de aspectos fundamentais da vida humana vistos como resultado de tais propriedades anatômicas que viabilizam certas operações de forma a gerar entre os humanos um ininterrupto aumento dos seus meios de ação e de produção.

1 Ver Edgar Allan Poe, Poesia e prosa: obras escolhidas. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro, Edições de Ouro, 1966; texto “Filosofia da composição”, pp. 595-605; trecho citado, p. 595.

Como eixo central da aula pautada na ciência positiva, feita a definição dos conceitos básicos explicados com o auxílio de ilustrações do tipo, gráficos e desenhos, temos a exposição didática do percurso dos tomates plantados pelo senhor Suzuki, o japonês. Eles são vendidos, estocados num supermercado e comprados para fazer parte da alimentação de uma família. Há unidades rejeitadas porque julgadas inapropriadas para o consumo pelos humanos, neste último caso sendo, em geral, inseridas em um novo ciclo: o dos dejetos que compõem os chamados lixões que, em grandes cidades, perfazem quantidades enormes cujo tratamento se torna cada vez mais difícil, com metas inalcançáveis. Um problema ecológico dos mais graves.

Uma das formas paliativas encontradas em determinadas cidades é armazenar estas grandes quantidades de lixo para uso na alimentação de animais. Esta referência entra em cena no último movimento da longa aula, comandada por uma voz assertiva do tipo que se apoia em certezas vindas da ciência positiva. No caso de Porto Alegre, uma das opções é destinar os dejetos para um lugar que seria mais apropriado para outras atividades. A Ilha das Flores.

A aula chega a seu último capítulo nesta ilha, lugar onde a câmera descortina o lixão. Há nesta constatação uma inversão de expectativa que, em princípio, não incomoda. O nome da ilha sugeriria um lugar privilegiado e aprazível, associado à beleza, mas o que efetivamente a caracteriza é ser uma morada de dejetos. Este dado, de imediato, não chega a afetar a nossa recepção da voz professoral, uniforme e mecânica nas afirmações feitas com a rápida cadência de um robô ao enunciar a lógica dos processos que descreve, sem nenhum comentário à esfera dos valores, a não ser o dos tomates no mercado.

Em um segundo momento em que a locução nos informa que a lógica do que aí acontece inclui um último elo nesta cadeia de fatos conexos, pois os dejetos que não servem aos porcos e são por eles rejeitados como alimento têm ainda utilidade: alimentar seres humanos que não têm dinheiro (ao contrário de outros seres humanos), nem dono (ao contrário dos porcos). A lógica do sistema em marcha reduz os pobres a esta descrição. E acrescenta que são indivíduos cuja entrada no lixão é regulada pela administração deste depósito, protegida por uma cerca. Esta é aberta de tantos em tantos minutos para que

um grupo entre, recolha seus dejetos escolhidos e dê lugar para uma nova leva de famintos. O essencial é o respeito a esta ordem.

Ao longo do filme, o tom científico da narração e seu ritmo mecânico de repetição de frases a cada definição acentuou um certo automatismo que trouxe um toque de ironia pela forma de apresentar personagens como vetores de um determinismo mecânico que é o próprio dispositivo da locução que alimenta. Vale aqui a tonalidade humorística própria à mecanização das ações humanas, já demonstrada por Charles Chaplin e pela comédia burlesca.²

Este torneio final chocante no percurso dos tomates plantados pelo Senhor Suzuki vem tencionar nossa relação com essa voz e sua feição robótica que se eclipsa em seus efeitos diante do impacto mais forte das imagens, neste caso não mais de poses para a câmera como um tipo exemplar da espécie filmado como se fosse em laboratório, mas de imagens documentais *in loco* de uma coletividade vivendo uma determinada condição. Como resposta, a voz muda de tom, embora ainda presa ao tom descritivo voltado para constatação desta evidência de que, entre os seres humanos, há os que vivem muito bem ou razoavelmente, e há os que vivem muito mal, passando fome.

A descrição formal do movimento de produção, troca e consumo dos bens enfrenta neste degrau de sua exposição o lance documental decisivo preparado desde o início de forma a que todo o movimento da aula prepare esta revelação cujo impacto provoca uma inversão radical no tom da fala, é hora de saltar para outro registro, suspender esta forma de locução cuja última frase traz a observação de que o ser humano se diferencia dos outros animais também pelo fato “de ser livre”. Diante do registrado na tela, esta declaração soa como uma provocação, claro que calculada, para avivar um abismo entre o real e o ideal desta cultura da positividade. Esta ilusória fluência explicativa exige

2 No livro *Documentário brasileiro: 100 filmes essenciais*, organizado por Paulo Henrique Silva, edição da ABRACINE, Canal Brasil e Grupo Editorial Letramento, (Belo Horizonte, 2017), há excelentes capítulos sobre dois filmes de Jorge Furtado. O de Luiz Zanin Oricchio, sobre *Ilha das Flores*, com o qual diálogo neste texto; e o de Carlos Alberto de Mattos, sobre *Esta não é a sua vida*, um meta-documentário que, entre outros procedimentos, traz uma irônica paródia a uma série de TV chamada *Esta é a sua vida*.

uma resposta face ao disparate que ela instaura: afinal, o que significa “ser livre” nestas circunstâncias?

Para pontuar este salto para outro patamar de linguagem, o filme retoma a peça musical usada na abertura (*O guarani*, de Carlos Gomes), quando veio o letreiro “Este não é um filme de ficção”. A música traz agora um arranjo de guitarra elétrica para sublinhar a alteração de tom dramático, e temos o plano no qual, em filmagem em câmera lenta, seguimos uma figura destacada do conjunto dos pobres a carregar um saco de lixo enquanto ouvimos a voz poética que responde às inquietações do espectador, não com uma nova explicação inserida na fluência mecânica do locutor robotizado, mas com uma entonação que supera a lógica do sistema de troca como base das relações de valor. A questão é transferida para outro plano de modo a sinalizar o movimento em direção a outro gênero de expressão pela palavra, talvez único capaz de inverter de forma contundente a regra do jogo. Vem a expressão em chave poética deste abismo entre o real documentado e a ideia de “ser livre”: “Ser livre é o estado daquele que tem liberdade. E a liberdade é uma palavra que o sonho humano alimenta, e não há ninguém que explique e ninguém que não entenda.” (citação de Cecília Meireles, *O cancionero da inconfidência*).

Aqui temos a ironia poética final com uma nova amplitude, não só do pensamento, mas também da sensibilidade, num lance final apto a responder, no plano da forma e da tonalidade do discurso, ao enorme choque trazido pela sequência documental e apto a evidenciar os limites de todo o processo didático anterior.

Jorge Furtado elabora aqui uma inversão de expectativas de feição bem distinta daquelas já aqui observadas no comentário a *Barbosa, Estrada e O sanduíche*. Neste último torneio de impacto, a ironia se faz mais cáustica pelo abismo entre o anseio humano e o real vivido sob a égide da circulação da mercadoria, mas se faz mais rica em sua expressão poética radicalmente oposta ao binômio palavra e imagem, tal como trabalhado ao longo do filme.

Nos termos desta tônica que venho explorando, temos mais uma variante, na presença e na forma de composição, da ironia final nos curtas-metragens de Jorge Furtado. Hábeis na montagem da trama, concisos no seu desenvolvi-

mento e precisos no *timing* de sua armação do torneio final que, em seus diferentes motivos de filme para filme, encontra soluções originais aptas a gerar o efeito a cada vez procurado.

Os curtas-metragens analisados acima são exemplos da coerência de uma filmografia que trabalhou a sua criação ficcional ou documental a partir de um princípio de coerência marcado pelo ajuste de suas narrativas a uma exigência de experimento com formas dramáticas e sua relação com procedimentos formais que se fazem presentes para que os filmes tenham comentários a gêneros e tonalidades específicos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

POE, Edgar Allan. Poesia e prosa: obras escolhidas. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro, Edições de Ouro, 1966.

PAULO, Henrique Silva (Org.). Documentário brasileiro: 100 filmes essenciais. Belo Horizonte: Editorial Letramento, 2017.



A TRANSFORMAÇÃO DE UMA VIDA EM UM POEMA-VIDA: INSIGHTS SOBRE UMA VIDA QUE NÃO É A SUA'

Flávia Garcia Guidotti

INTRODUÇÃO

Em 1991, dois anos depois da estreia de *Ilha das Flores*, Jorge Furtado apresenta ao público o curta-metragem *Esta não é a sua vida*.

Baseado em um vida comum, escolhida arbitrariamente, o filme não atinge a mesma ressonância do anterior, porém se constitui em um importante elemento no conjunto da obra de Jorge Furtado, principalmente por apresentar um deslocamento no olhar do diretor recém consagrado pelo sucesso do filme anterior, que antes estava centrado em temas mais abrangentes, agora apontava suas câmeras para temas mais específicos e individuais.²

- 1 Uma primeira versão desse texto foi apresentada no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, realizado de 26 a 28 de maio de 2016, na Pontifícia Universidade Católica do Paraná em Curitiba–PR.
- 2 *Ilha das Flores* é um dos curtas-metragens mais premiados do mundo e reverbera até hoje como uma obra didática e criativa sobre o esquema capitalista contemporâneo e suas consequências à sociedade. O curta, lançado em 1989, ganhou sete prêmios internacionais, entre eles o Urso de Prata para curta-metragem no International Film Festival de Berlim na Alemanha em 1990, e mais onze prêmios no Brasil, inclusive o de melhor filme, melhor roteiro e melhor montagem no Festival do Cinema Brasileiro de Gramado em 1989. Com uma temática atemporal, *Ilha das Flores* é utilizado como material didático para tematizar questões relativas ao capitalismo, mais especificamente sobre

A mirada para os filmes de curta-metragem de Jorge Furtado é fundamental para entendermos o conjunto da obra do diretor, pois eles se constituem como lugares de experimentalismos estéticos, como laboratórios de experiências sobre as maneiras de narrar e sobre as formas de dar a ver.³

Nas representações das personagens também há um deslocamento importante: se em *Ilha das Flores* elas são “ícones”, representadas através de características gerais, como afirma o próprio Furtado em entrevista concedida durante a mostra *Palavra em movimento* (2014); em *Esta não é a sua vida* elas são índices, a presença de Noeli traz marcas das situações naturais e casuais envolvendo a sua pessoa, a sua vida. *Esta não é a sua vida* se constitui, portanto, em uma história simples, de uma vida comum, cuja tese central é paradoxalmente “o fato de não existirem pessoas comuns”, como afirma Furtado, em seu livro *Um Astronauta no Chipre* (1992, p. 13).

Esta não é a sua vida é analisado aqui com base nos procedimentos da Análise Crítica da Narrativa (MOTTA, 2013), na tentativa de compreender os artifícios de uso da linguagem e as intencionalidades das vozes do filme. Nesse sentido o texto prioriza o contar explicitando as estratégias narrativas utilizadas no filme. De acordo com Motta,

O contar [...] é uma arte judicatória: o ato configurante que preside ao tecer da intriga consiste em considerar junto, tecer reflexivamente um todo significativo. Contar, prossegue, é já refletir sobre os eventos narrados a partir de certo distanciamento, é eger, priorizar, excluir. Contar é um ato da família do juízo

a desigualdade social, o consumo e a produção de lixo. Trinta anos depois de seu lançamento, em 2019, *Ilha das Flores* é eleito pela Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine) o melhor curta-metragem brasileiro da história. A mesma associação, em 2015, já tinha colocado o curta entre os 100 melhores filmes brasileiros de todos os tempos.

- 3 Para além dos dois filmes citados, Furtado possui uma profícua produção de curtas-metragens, alguns pouco conhecidos. Na lista de curta metragens dirigidos por Jorge Furtado estão: *Temporal* (1984); *O Dia em que Dorival Encarou a Guarda* (1986); *Barbosa* (1988); *Ilha das Flores* (1989); *Esta Não É a Sua Vida* (1991); *A Matadeira* (1994); *Veja bem* (1994); *Estrada* (1995); *Angelo Anda Sumido* (1997); *O Sanduíche* (2000); *Oscar Boz* (2004); *Rummikub* (2007) e *Até a Vista* (2011).

reflexionante, o que quer dizer que o considerar conjuntamente narrativo implica a capacidade de se distanciar de sua própria produção. (MOTTA, 2013, p. 12)

O contar, neste caso, leva em conta os planos da expressão, da história e da metanarrativa. Intercalados ao texto estão *frames* do curta que servem para tornar visível aos leitores o que é engendrado na construção do filme como obra estética.

A partir dessa análise, da observação dos tempos específicos do filme (DELEUZE, 2005) e das ideias desenvolvidas por Michel Foucault em seu artigo *A vida dos homens infames*, tecemos uma reflexão a respeito de uma prática que tem se tornado bastante usual no cinema documentário contemporâneo: tematizar vidas não-famosas.

OS HOMENS INFAMES DE FOUCAULT E O PROTAGONISMO DE PESSOAS COMUNS NO CINEMA

É uma antologia de existências. Vidas de algumas linhas ou de algumas páginas, desventuras e aventuras sem nome, juntadas em um punhado de palavras. Vidas breves, encontradas por acaso em livros e documentos. (FOUCAULT, 2006, 203)

A passagem foi retirada do texto *A vida dos homens infames*, de Michel Foucault, escrito no final dos anos 70 e faz parte da explicação que o autor dá a respeito dos sujeitos sobre os quais ele se debruça em seu estudo.

Para compor suas “lendas”⁴, Foucault pesquisou nos arquivos da reclusão francesa: arquivos da polícia, de internatos, e das *lettre de cachet*⁵ - cartas régias

4 Foucault explica porque utiliza o termo lenda: “porque ali se produz, tal como em todas as lendas, um certo equívoco do fictício e do real. Mas ele ali se produz por razões inversas. O lendário, seja qual for seu núcleo de realidade, finalmente não é nada além do que a soma do que se diz” (2006, p. 108).

5 As *Lettre de Cachet* exprimiam a vontade do rei de prender algum súdito sem que fosse necessário passar pela justiça regular. Normalmente isso acontecia por uma demanda popular, e o rei, querendo atender a pedidos de pessoas que escreviam cartas suplicando a ele que tomasse providências a respeito de pessoas que poderiam vir a infringir algumas normas morais ou de bons costumes, dava ordens expressas para que essas pessoas fossem encarceradas.

com ordens de prisão ou internamento, emitidos entre os séculos XVII e XVIII. A pesquisa é feita analisando os discursos dos súditos e do rei, que na maioria dos casos se constituem através de uma relação desigual, marcada pela desgraça ou pela raiva. Em seu estudo, Foucault privilegia vidas cujos delineamentos se deram por meio de poucas frases, pois, segundo ele, “aqui, é a raridade e não a proximidade que faz com que real e ficção se equivalham” (FOUCAULT, 2006, p. 209), e o resultado é um tipo de “lenda negra”⁶, que é, “por sua natureza, sem tradição [baseada em] rupturas, apagamentos, esquecimentos, cancelamentos, reparações” (FOUCAULT, 2006, p. 209). A lenda negra conta histórias de vidas “dignas de pena”, que, segundo o autor “são descritas com as imprecações ou com a ênfase que parecem convir às mais trágicas”, porque, naquele momento, é necessário dar ênfase a determinadas características dessas vidas que acabam tornando-as alegóricas e imprimindo um efeito cômico, certo “humor negro”.

Esses pedidos ao rei ou as ordens que vinham diretamente dele foram responsáveis pelo surgimento de um novo paradigma confessional: se no cristianismo a confissão era feita em primeira pessoa, direcionada a um sacerdote religioso e tinha como consequência a penitência autopunitiva; nos arquivos pesquisados, Foucault encontra um outro tipo de confissão, não mais em primeira pessoa, e sim em formato de denúncias ou queixas, que se desdobravam em inquirições baseadas em interrogatórios, espionagens, sobre as quais eram produzidos relatórios usados para impor sentenças, que em muitos casos cerceavam a liberdade dos denunciados.

Do ponto de vista metodológico, *A vida dos homens infames* foi mais um estudo de Foucault que produziu agitações teóricas, principalmente no campo da história; entretanto, ao tematizar e dar luz ao anonimato, Foucault produziu inquietações também sobre nossas vidas, sobre como a sociedade moderna lida com a morte, com a história, com a cultura, com a memória e com os esquecimentos.

Michel Foucault demarca que diferentemente da maior parte dos estudos históricos clássicos, a sua atenção não estará voltada para nenhum santo, herói, gênio ou líder político; pelo contrário, irá ater-se única e exclusivamente àquelas passagens que dizem respeito aos sujeitos que passaram quase despercebidos,

6 Termo utilizado por Michel Foucault em seu artigo *A vida dos homens infames*.

que não desfrutam de nenhuma notoriedade, nenhum reconhecimento público maior, por isso o autor os denomina “homens infames”. O termo é utilizado para designar aquelas vidas não-famosas, cujo enredo não possui lugar na história. Essa infâmia, segundo o autor, estaria relacionada aos “pobres espíritos perdidos pelos caminhos desconhecidos, estes são infames com a máxima exatidão” (FOUCAULT, 2006, p. 210), ou seja, “infâmia estrita, aquela que, não sendo misturada nem de escândalo ambíguo nem de uma surda admiração, não compõe com nenhuma espécie de glória” (FOUCAULT, 2006, p. 210). É nesse sentido que esse texto propicia a reflexão sobre o curta *Esta não é a sua vida*.

É importante salientar que o termo infames não possui, para Foucault, a carga pejorativa que comumente atribui-se a ele, no sentido de julgamento moral de atos. Esses homens, segundo Foucault, pertencem a mais uma “modalidade da universal fama”. Infâmia em seu sentido específico, rigoroso, referente ao cidadão comum e a todas aquelas vidas que, em princípio, “estão destinadas a não deixar rastro” e passar despercebidas pela humanidade; por isso, não são famosos e “não compõe com nenhuma espécie de glória” (FOUCAULT, 2006, p. 210).

Ocorre que, a partir desse olhar direcionado ao infame,

O insignificante cessa de pertencer ao silêncio, ao rumor que passa ou à confissão fúgida. Todas essas coisas que compõem o comum, o detalhe sem importância, a obscuridade, os dias sem glória, a vida comum, podem e devem ser ditas, ou melhor, escritas. Elas se tornaram descritíveis e passíveis de transcrição, na própria medida em que foram atravessadas pelos mecanismos de um poder político. (FOUCAULT, 2006, p. 216).

A partir do século XVII, esse tipo de diálogo com o poder político acabou fazendo com que essas vidas virassem fábulas e merecessem ser contadas. Para Foucault, “nasce uma arte da linguagem cuja tarefa não é mais cantar o improvável, mas fazer aparecer o que não aparece – não pode ou não deve aparecer: dizer os últimos graus, e os mais sutis, do real” (2006, p. 220).

O infame torna-se, então, um novo imperativo, presente na literatura e relacionado à ética ocidental. “Enquanto o fabuloso só pode funcionar em uma indecisão entre verdadeiro e falso, a literatura se instaura em uma deci-

são de não-verdade” (FOUCAULT, 2006, p. 221). A verdade da literatura passa então a estar entre o natural e a imitação; e a vida dos homens infames passa para a história, nas palavras de Foucault, como “nem ‘quase’ nem ‘subliteratura’, não é sequer o esboço de um gênero; é, na desordem, no barulho e na dor, o trabalho do poder sobre as vidas, e o discurso que dele nasce” (2006, p. 222). Nasce daí certa poesia extraída desses infames. São pessoas comuns transformadas em poemas-vida.

Foucault reflete, portanto, sobre a forma pela qual esses discursos acerca dos infames acabam sendo frutos de relações desiguais de poder, já que são baseados em julgamentos verticais. A literatura, segundo ele, passa a apropriar-se dessas histórias como matérias-primas, pondo esses cotidianos em discursos.

As narrativas sobre os infames aos poucos passam a circular em outros espaços, como é o caso do cinema documental. O interesse pelas vidas de não famosos move diversos realizadores que passam a voltar seus olhares para as pessoas comuns, como é o caso de Jorge Furtado, no curta *Esta não é a sua vida*. O termo infame, cunhado por Foucault, é utilizado para refletir a respeito de uma característica observada em diversos documentários contemporâneos, onde vidas comuns compõem as narrativas dos filmes mostrando a beleza e a sabedoria do banal, do simples, como é o caso do filme *Esta não é a sua vida*, sobre o qual discorro a seguir.

ESTA NÃO É A SUA VIDA

Esta não é sua vida (1991), de Jorge Furtado, é um filme de uma mulher infame; uma biografia de Noeli, uma pessoa comum, escolhida ao acaso.

Segundo Jorge Furtado a ideia do filme partiu de uma encomenda que recebeu de uma TV inglesa para produzir um documentário sobre o Brasil. A ideia inicial era realizar um filme sobre o povo da Amazônia, por isso ele viajou até Manaus para fazer uma pesquisa sobre a linguagem do povo de lá, porém durante a viagem ele acabou percebendo “como cada pessoa é absolutamente única, e como cada pessoa – por mais ‘simples’ que possa parecer, tem uma história de vida fantástica e interessante” (FURTADO, 1992, p. 73). Assim nasceu *Esta não é*

sua vida, como Furtado denomina, “um antifilme para inglês ver”, porque “para as pessoas da Europa, os seres humanos do terceiro mundo são seres exóticos, que fazem coisas esquisitas e que, portanto, têm interesse pela própria esquisitice deles” (FURTADO, 1992, p. 73).

A narrativa de *Esta não é a sua vida* é composta por duas vozes: um narrador invisível, que representa a voz de Deus “que ouvimos em *voz-over*, mas a quem não vemos” (NICHOLS, 2012, p. 40); e os relatos de Noeli. Essas vozes se complementam e ajudam a compor o sentido atribuído pelo autor, Furtado, à essa vida, que não é a minha, não é a sua, e sequer é a de Noeli, mas paradoxalmente é a de todos nós. Vida que tem inserida em si, todas as outras.

No entrelaçar desses discursos, das imagens correlatas às de Noeli e de dados gerais sobre as populações, inscreve-se a materialidade enunciativa do filme. Documentos de tempos e lugares que vão compondo o emaranhado metalinguístico de *Esta não é a sua vida*.

Nos relatos de Noeli encontramos memórias selecionadas a partir de encontros, desencontros, deslocamentos, pertencimentos. Suas falas constituem-se, portanto, como fragmentos do particular. A narrativa em *voz-over*, por outro lado, apresenta dados genéricos e nos faz reconhecer, no particular, um comum.

Na introdução do filme, um lento *travelling* avança até uma mulher sentada em um sofá verde estrategicamente posicionado em um estúdio. Ainda não sabemos que se trata da protagonista da história: Noeli. Em *off* a voz de Noeli recita um versinho popular alemão nessa língua e em português:

Ich bin klein / du bist gross / gibst mein Geschenk / dann gehe ich loss.

Eu sou pequena / tu é grande / me dá o meu presente / que eu vou embora.

O verso acaba afinando-se perfeitamente ao tema do filme. Noeli, “pequena” desconhecida, recebe Jorge Furtado e aceita seu convite para participar de um filme no qual seria protagonista, atuando como ela mesma. Ele é quem vai dar o presente a ela, de sair do anonimato, ou, como ela própria afirma nos últimos minutos do filme, de sair de um mundo para outro. Depois do filme ele vai embora e Noeli volta ao seu quase anonimato.



Logo após, recortes de bocas, narizes, olhos e orelhas giram caleidoscópica e lentamente em fundo preto enquanto um locutor, em *off*, alerta o espectador, que, sendo uma pessoa “comum”, também poderia identificar-se com a história de Noeli:

Eu não sei quem você é. Eu não posso saber quem você é. Eu nunca saberei quem você é. Você está em casa, vendo TV. Ou você está numa sala de cinema. O seu anonimato é a sua segurança. Não se preocupe. Esta não é a sua vida.

Uma série de *travellings* laterais mostram pessoas comuns, cada um correspondendo a uma frase do tipo “Este homem não come vidro. Na última quarta-feira, esta mulher não deu à luz sêxtuplos. Esta criança jamais sobrevoou o pólo norte. Este homem não utiliza esteróides anabolizantes. Esta mulher tem 25 anos e ainda não é avó. Este homem não é sócia do David Bowie. Esta senhora não matou a mãe e o pai a golpes de machado”. As frases e as pessoas paradas nos espaços percorridos pela câmera instigam à reflexão sobre o anonimato que impede que cada pessoa tenha uma vida especialmente interessante aos olhos dos espectadores. Como afirma Jorge Furtado, ao referir-se ao filme, “removidos do anonimato, podemos mostrar, qualquer um de nós, como somos únicos sendo tão iguais” (1992, p. 74).



"Gente comum. Eles não têm nome", diz a voz-over enquanto uma janela horizontal recorta o centro da tela mostrando silhuetas de diversas pessoas em um contraluz do que parece ser uma estação de trem ou metrô. O recurso dá ênfase ao anonimato daquelas pessoas ao mesmo tempo em que insere um elemento esteticamente interessante. Nessa cena a câmera está parada, funcionando como um olho que tudo vê, um olho onipresente, imóvel, mas atento aos movimentos humanos.

Na cena seguinte o movimento é outro, o ambiente é também outro. Agora estamos novamente no estúdio, no mesmo sofá verde da cena inicial. A câmera, por sua vez passa lateralmente como se estivesse escaneando aquelas pessoas sentadas estaticamente. Os diversos *travellings* são acompanhados da voz-over que traz dados estatísticos com frases incompletas e sobrepostas umas às outras. Num ritmo acelerado, um grande fluxo de gente caminha em ruas da cidade, e essas imagens são intercaladas a *table-tops* de tabelas, gráficos e outros dados estatísticos, evidenciando o fato de a maioria das pessoas estarem resumidas a números nas estatísticas.

O acaso fez com que Noeli fosse escolhida para contar sua vida "comum" em um filme. A aleatoriedade na escolha é representada por diversas imagens de jogos ou sorteios, roletas de cassinos, roletas de programas de auditório, globos metálicos de onde saem bolinhas numeradas.

Noeli Joner Cavalheiro começa sua apresentação. Ao longo do filme, ela narra os principais fatos de sua vida, e, sempre que possível, para reforçar o depoimento, esses fatos são ilustrados com imagens. Ela fala de sua infância, juventude, casamento e vida atual; são mostradas imagens da madrinha que a criou, do túmulo do pai, o colégio onde estudou, fotos de quando era criança, o salão onde aconteciam os bailes que frequentava quando mais jovem, o vestido de noiva, o primeiro lugar que morou em Porto Alegre, a igreja onde casou, fotos do casamento, dos filhos etc. Além disso, Noeli fala dos seus antigos sonhos e do que almeja para o futuro.





Durante a maior parte do filme, a equipe tem o cuidado de não ser vista nem ouvida; o entrevistador nunca aparece, todas as perguntas são feitas em *off*; porém, no momento em que Noeli fala da importância de estarem fazendo um filme sobre a sua vida -"Com esses poucos dias que eu tô conversando com vocês, umas pessoas estranhas e tudo, que me procuraram na minha casa, parece assim que, que eu saí assim de um mundo pro outro" -, aparecem fotos das filmagens, da equipe de produção e de Noeli segurando a claquete. A metalinguagem presente nesses momentos revelam ao espectador os bastidores de *Esta não é a sua vida*.

Se Jorge Furtado e sua equipe tiram Noeli do anonimato, no final eles a recolocam novamente ali, quando seu retrato em preto-e-branco, num longo e lento *travelling* de recuo, perde-se no meio de tantos outros rostos anônimos, cujas vidas também dariam filmes.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por que a imagem de Noeli importa? Porque todas as vidas importam.

A temática trazida pelo filme *Esta não é a sua vida* pode ser problematizada a partir das semioses engendradas pelas ideias de Foucault a respeito dos homens infames e apresenta-se diante de nós como um exemplo de uma

prática bastante popular em filmes documentários contemporâneos: a ênfase em vidas de pessoas comuns, com existências simples e quase esquecidas que, pelas mãos de um roteirista e diretor de cinema, tornam-se protagonistas, ou, nas palavras de Foucault, pessoas infames transformadas em poemas-vida.

A infâmia de Noeli faz-nos refletir sobre nossa própria infâmia, sobre a estetização da infâmia e sobre os deslocamentos do comum para o particular, num movimento inverso àquele que se faz ao assistir o filme anterior, *Ilha das Flores*.

Além disso *Esta não é a sua vida* mantém uma estreita relação com os critérios formais estéticos do realismo e do neorealismo italiano, surgido durante a Segunda Guerra Mundial, que pretendia “filmar com estilo uma realidade não estilizada” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 212).

Segundo Bazin, citado indiretamente por Deleuze, o neorealismo era:

uma nova forma de realidade, que se supõe ser dispersiva, elíptica, errante ou oscilante, operando por blocos, com ligações deliberadamente fracas e acontecimentos flutuantes. O real não era mais representado ou reproduzido, mas “visado”. Em vez de representar um real já decifrado, o neorealismo visava um real, sempre ambíguo, a ser decifrado. (DELEUZE, 2005, p. 9)

Se o real é ambíguo, a vida de Noeli também é. De forma geral, e vista isoladamente, ela parece obedecer a esquemas sensório-motores simples, como dona-de-casa, mãe e esposa, no sentido mais tradicional de todas essas funções, porém *Esta não é a sua vida* não é um filme somente de ação, ele apresenta alguns momentos óticos e sonoros puros, como no momento em que a personagem conforma-se com sua vida, afirmando “pra mim tudo serve” ou “se alguém me manda sei lá pra onde, eu concordo, vou. Eu sou assim”, “Deus queria isso”, mas não é apenas de resignação que vive Noeli, há esperança de mudança, percebemos isso quando ela afirma “eu vou começar a minha vida assim como eu quero um dia. Se Deus quiser”. Nesse momento, o espectador tem um instante de autorreflexão sobre a sua própria vida.

O que acontece, segundo Deleuze, é que esse tempo “impediria a percepção de se prolongar em ação, para assim relacioná-la com o pensamento, e que, pouco a pouco, subordinaria a imagem às exigências de novos signos,

que a levassem para além do movimento” (DELEUZE, 2005, p. 9-10), ou seja, desvinculada da ação, a imagem-movimento abre brechas à imagem-tempo, e esta traz à tona novos signos que vêm dos agenciamentos. Por isso Deleuze vai salientar que o neorealismo é também uma arte do encontro. Encontro entre vidas, encontro com vidas, encontro consigo mesmo.

Ao sacralizar o cotidiano *Esta não é a sua vida* leva o espectador comum a identificar-se com as situações e, conseqüentemente, a refletir sobre suas próprias vidas.

Para além do neorealismo, *Esta não é a sua vida* também poderia ser inscrito no cinema-verdade francês, que tem como filme-manifesto *Crônica de um verão* (1960), dirigido por Jean Rouch e Edgar Morin. O filme leva a refletir sobre essa não-naturalidade que acontece com esses atores não-atores a partir da intervenção de uma câmera. Ao fazer isso, Cléber Eduardo diz que o cinema-verdade “reinventa a não ficção como linguagem e como conceito” (EDUARDO, s.d., s.p.) e, em sua análise de *Crônica de um verão*, diz que o filme assumiu a intervenção e, a partir dela, provocou reações reveladoras. No curta analisado aqui a intervenção da equipe de realizadores é exposta, para que não esqueçamos que aquela não é a nossa vida e talvez nem a de Noeli. É sim uma vida possível diante da mediação da câmera, da edição, da intermediação das falas, do contato com o desconhecido, que para Noeli faz parte de uma nova vida, cujo passado é narrado e, como afirma Benjamin (1994), por vezes ele possui mais força do que o passado vivido.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. Dicionário teórico e crítico de cinema. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papyrus, 2003.

BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio: Jeanne Marie Gagnebin. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; vol. I).

DELEUZE, Gilles. A imagem-tempo. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005. (Cinema 2).

EDUARDO, Cléber. Crônica de um verão. Reflexo e invenção de seu próprio tempo. *Contracampo: Revista de Cinema*, n. 60. s.d. s.p. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/60/cronicadeumverao.htm>>. Acesso em 30 set. 2006.

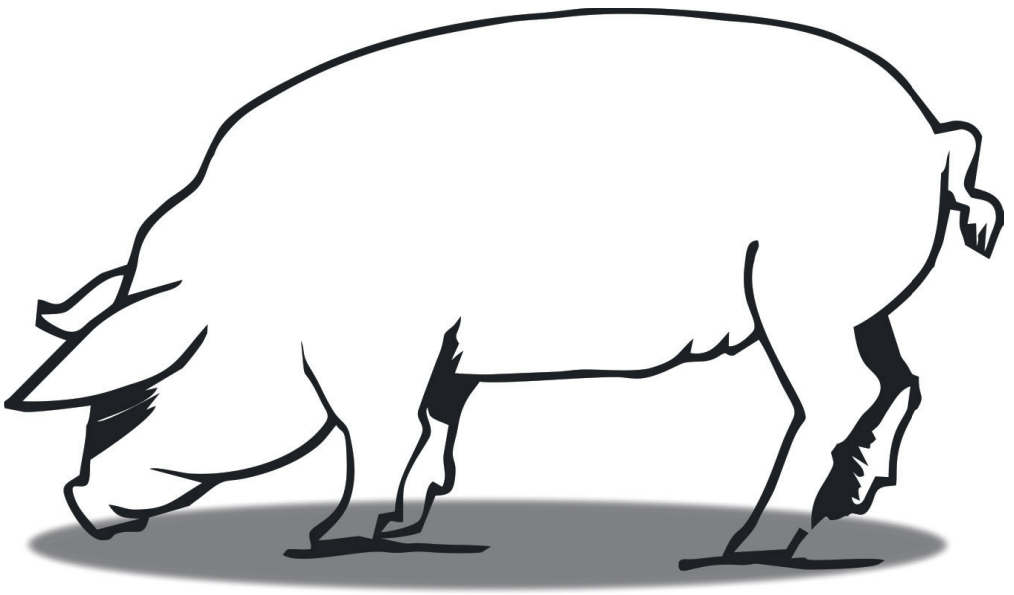
FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: MOTTA, Manoel Barros da. (Org.) *Estratégia, poder-saber*. 2. ed. Tradução de Vera Lúcia Avelar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. (Ditos e escritos; IV), pp. 203-222.

FURTADO, Jorge. Um astronauta no Chipre. Porto Alegre: Artes & Ofícios, 1992.

_____. Entrevista para a mostra "Palavra em movimento, Filmes e roteiros de Jorge Furtado", 09 a 21 de dezembro de 2014, Caixa Cultural, RJ. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=oOqNCjt2TQk>>. Acesso em: 10 jun. 2019.

MOTTA, Luiz Gonzaga. *Análise crítica da narrativa*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2013.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. 5. ed. Campinas: Papirus, 2012. (Coleção campo imagético).



ESTUDO DE CASO DO FILME ILHA DAS FLORES DE JORGE FURTADO: A RELAÇÃO ENTRE A NARRATIVA E O TEMA

Cecília Pinto Santos
Luciene Tófoli

Por meio da trajetória de um tomate, Jorge Furtado critica, em *Ilha das Flores* (1989), a sociedade consumista e a geração de riqueza para poucos e desigualdade social para muitos, oriundas do lucro e da mais-valia, entre outras coisas. O curta-metragem, e dito documentário, mostra as consequências do sistema capitalista ao expor o modo de vida das pessoas que vivem em um bairro-arquipélago de Porto Alegre, conhecido como Ilha das Flores. A utilização de técnicas cinematográficas variadas, como a montagem e colagem de cenas consideradas fictícias, junto à narração e a exposição de uma “realidade” acentuam a crítica e suscitam a ironia características do filme. A partir dessas técnicas, o produtor questiona modelos de documentário que buscam, de diversas formas, a representação fiel de uma realidade comum; como são os casos do documentário clássico ou expositivo e do documentário moderno do Cinema Novo; cada um com sua maneira de tentar chegar mais perto do dito real. Assim, Furtado também acaba criticando o próprio jornalismo hegemônico, dado como neutro e imparcial.

Dentre os diversos prêmios que o filme ganhou, estão o de melhor filme de curta-metragem no 17º Festival do Cinema Brasileiro, Gramado, 1989; o Urso de Prata para curta-metragem no 40º Internacional Film Festival, Berlim, Alemanha, 1990; Prêmio Air France de melhor curta-metragem brasileiro,

Rio de Janeiro, 1990. Recentemente, foi eleito como o melhor curta-metragem brasileiro pela Abraccine (Associação Brasileira de Críticos de Cinema). O filme, bastante aclamado por cineastas e produtores de cinema no Brasil e no exterior, é utilizado como meio de reflexão em escolas e universidades, em diversas disciplinas. É importante evidenciar, porém, a polêmica, controvérsias e efeitos que o filme causou entre os habitantes do lugar. Novos documentários de estudantes de cinema e de comunidades próximas dão voz aos habitantes ao entrevistá-los e, a partir da fala destes, percebemos a multiplicidade de sentidos, reações e efeitos que um documentário pode produzir na realidade de cada um. Porém, aqui voltamos a pensar na proposta documental que Jorge Furtado propõe e o tanto que essas reações evidenciam a desigualdade brasileira.

O DOCUMENTÁRIO: APORTE TEÓRICO

Segundo Bill Nichols (2005), todo filme é documentário. Por mais que o filme seja ficção, ele evidencia os aspectos da cultura que o produziu. Dessa forma, ele distingue os filmes entre documentários de *satisfação do desejo e de representação social*. Entretanto, há filmes que mesclam elementos de ambos, filmes considerados documentários de representação social utilizam técnicas que seriam específicas dos de satisfação de desejo, como o *Ilha das Flores*, e vice-versa.

[...] Os documentários de satisfação de desejos são o que normalmente chamamos de ficção. Esses filmes expressam de forma tangível nossos desejos e sonhos, nossos pesadelos e terrores. Tornam concretos – visíveis e audíveis – os frutos da imaginação. [...] Os documentários de representação social são o que normalmente chamamos de não-ficção. Esses filmes representam de forma tangível aspectos de um mundo que já ocupamos e compartilhamos. Tornam visível e audível, de maneira distinta, a matéria de que é feita a realidade social, de acordo com a seleção e a organização realizadas pelo cineasta [...] (NICHOLS, 2005, p. 26).

Nichols (2005) ainda distingue diversos subgêneros entre os documentários de representação social. Há os filmes de modo expositivo, poético, observativo, participativo, performático e reflexivo. É deste último que o curta de Jorge Furtado se aproxima mais, esse gênero chama a atenção dos espectadores para ver o documentário como ele é, ou seja, uma construção, tentando conscientizá-los dos problemas da representação do outro.

Desta forma, aqui, assim como o documentário reflexivo, queremos também refletir como o documentário, por meio não da manipulação realidade, mas das próprias técnicas de cinema e mídia, pode chegar a novas produções de sentido. O artigo foi desenvolvido como produto de uma pesquisa de Iniciação Científica no curso de Comunicação Social da UFSJ. O objetivo proposto foi analisar o documentário como representação da realidade no filme *Ilha das Flores*, a crítica que ele faz aos documentários que visam a uma tentativa de aproximação da realidade do outro. Além disso, a forma e a linguagem que Jorge Furtado utilizou para desenvolver essa crítica, representando e construindo a trajetória de um tomate e o modo de vida dos habitantes de Ilha das Flores, para criticar o capitalismo e o sistema como um todo.

O DOCUMENTÁRIO COMO REPRESENTAÇÃO E CRÍTICA SOCIAL

A dificuldade em formular um conceito sobre o gênero documentário se deve às constantes mudanças de suas concepções ideais¹. Dessa forma, na tentativa de organizar os filmes e essas várias concepções, estudiosos criam classificações identificando subgêneros, seja de acordo com as características semelhantes que determinam um estilo, seja de acordo com o modelo ideal de documentário de cada época, entre outros métodos classificatórios.

Bill Nichols (2005) classifica os documentários segundo o conjunto de características semelhantes que determinado grupo de filmes possui. Dessa forma, ele divide os documentários entre poético, expositivo, observativo, participativo, performático e reflexivo. Cada um desses gêneros prevaleceu, de

1 PUCCINI, Sérgio. *Roteiro de documentário: da pré-produção à pós-produção*. 3ª ed. Campinas, SP: Papirus, 2012 (Coleção Campo Imagético).

certa forma, como concepção ideal, como melhor forma de representação social de documentário em certa época da história cinematográfica.

Na primeira fase do documentário, que se inicia nos anos 1920, predominam dois estilos, o poético e o documentário clássico (DA-RIN) ou documentário expositivo (Bill Nichols). Este se baseia no argumento e na retórica. A *voz-over* ou “Voz de Deus” dá certa autoridade e onipresença ao narrador e coloca o ponto de vista defendido como único verdadeiro. É importante ressaltar que os primeiros documentários foram bastante influenciados pelo rádio, o que caracteriza esse tipo de narração. Nesse caso, a imagem possui uma função apenas ilustrativa e comprobatória. Diferentemente do modo poético, o documentário clássico não se preocupa com a estética, apenas com a informação. Para Grierson, em *Firtles Principles of the documentar*,² o documentário clássico deve tratar de questões sociais e, como o emprego da imagem é meramente ilustrativo, a montagem e encenação podem ser utilizadas para interpretação e compreensão dos fatos.

A estrutura e alguns recursos do documentário clássico são utilizados atualmente em filmes sobre a vida de animais e fenômenos da natureza. Esses documentários, chamados de *Wild Life*, passam em canais como o *Discovery Channel* e *National Geographic* e possuem uma proposta somente didática. Na década de 1950, com a evolução dos equipamentos tecnológicos e simplificação das câmeras de vídeo, permitindo uma maior mobilidade, o documentário entra em uma nova fase. Há uma crítica ao modelo clássico, que começa a ser visto como um retrato não fiel da realidade como agora deveria ser. A nova concepção ideal é o documentário observativo - cinema direto -, que propõe relatar o mundo de forma observadora, enfatizando o silêncio e a não interferência do que é filmado com a finalidade de representar a realidade como ela é. Diferentemente do modo expositivo, “no modo observativo o foco são as pessoas, suas histórias, os acontecimentos do mundo social” (BERNADES, 2014, p.18).

Enquanto nos EUA surgia o cinema direto (Da- Rin) e o documentário observativo (Bill Nichols), nessa mesma época ecoava uma vertente diferente na França, que seria o documentário participativo (Bill Nichols) e o cinema verdade.

2 Primeiros Princípios do documentário.

Esse modo “dá-nos uma ideia do que é, para o cineasta, estar em uma determinada situação e como aquela situação conseqüentemente se altera” (NICHOLS, 2008, p.153). A diferença entre o documentário observativo e participativo é que este não oculta a câmera, o diretor se envolve com a pessoa filmada e com o acontecimento de modo que há a presença da voz dele e entrevistas.

No Brasil, o Cinema Novo e o documentário moderno da década de 60 fazem referência ao cinema verdade. Segundo o livro “*Filmar o Real - o documentário brasileiro contemporâneo*”, o documentário moderno, pela primeira vez no país enquanto gênero documentário de representação social, retrata e critica problemas e experiências de classes populares, rurais e urbanas. Aqui, a intenção é que o “o outro de classe” se torne protagonista, que, ao menos provisoriamente, no fazer documental, esse outro possa se construir e ser responsável pela elaboração da interpretação de seus próprios sentidos e experiências. A captação do som direto e a utilização da entrevista como forma de dar voz ao povo são utilizadas à exaustão, além da narração over como forma de “explicar” e “esclarecer” os fatos.

O modo reflexivo surge na década de 1980 visando questionar o processo do documentário e desmistificar sua ideia de verdade, de representação fiel da realidade. Desse modo, os filmes reflexivos utilizam a linguagem, técnicas e procedimentos característicos do cinema documental como estratégia de crítica. Portanto, para o modo reflexivo, o documentário não é um espelho da realidade, e sim uma mediação entre o espectador e o mundo, no qual a manipulação é possível nas montagens de cenas, retóricas e outros recursos. Também na década de 80, surge o modo performático, que, parecido com o poético, dá ênfase à subjetividade.

O estudo do documentário se dá, como foi visto, a partir da análise de suas possíveis formas de representação da realidade e da proposta e objetivo daquele que o produz, visto que ele possui a finalidade de discutir o mundo compartilhado entre os indivíduos. Porém, o documentário reflexivo questiona essa representação e a frágil distinção entre ficção e documentário, já que este pode manipular tanto quanto o outro.

CONTEXTUALIZAÇÃO: O DOCUMENTÁRIO NAS DÉCADAS DE 80 E 90 NO BRASIL

A década de 80 no Brasil foi marcada por um cenário intenso na cena política com a redemocratização do país em 1985, depois de 20 anos de ditadura militar, caracterizada por uma drástica censura nas produções jornalísticas, artísticas, além de outras calamidades. Um contexto que se vê a partir de 1964, se agudiza no final dos anos de 1960 com o AI-5, em 68, mas que permanece por toda a próxima década de 70.

Neste contexto de acirramento e perseguição política, onde, principalmente, movimentos populares, estudantis e de classe, a cultura e outras manifestações oriundas do povo foram sufocadas, o modo de se fazer documentário foi diretamente atingido, refletindo toda essa mobilização e resistência ao autoritarismo do Estado.

Como já mencionado, o documentário moderno que surgiu nos anos 60, tendo em vista esse espírito de luta e reivindicação pelos direitos dos oprimidos, tinha como proposta representar e dar voz ao outro, principalmente o “o outro de classe”. Os pobres, desvalidos, excluídos, marginalizados (MESQUITA; LINS, 2008, p. 20-21) estiveram presentes constantemente na produção cinematográfica dessa época. Para dar presença a essa voz, o principal recurso utilizado foi a entrevista, que permitia, de alguma forma, a esse *outro* falar, construir seus sentidos, interpretar a realidade na produção. É importante ressaltar que a narração *over* continuou a ser utilizada aqui de forma a nortear a produção.

Os princípios desse tipo de documentário passaram a ser contestados na década de 70. A utilização de entrevistas e representação do *outro*, por exemplo, se tornou de certa forma, tão exaustiva, que documentaristas diziam que “só se documentava aquilo que não se participa”. A partir desse momento, a subjetividade do cineasta e do produtor entram em cena. Com isso, surgem

[...] filmes experimentais, reflexivos, ensaísticos; obras em que a intervenção dos cineastas é central e explícita, realizadas a partir de um material audiovisual heterogêneo, e nas quais o que importam não são as “coisas” propriamente ditas, mas a relação que se pode estabelecer entre elas (MESQUITA; LINS, 2008, p. 24).

Cabra marcado para morrer (1964/1984), de Eduardo Coutinho, se mostra como um divisor dos modelos documentários da década de 60/70 e da década de 80/90 no país. Nele, há, por exemplo, uma ressignificação das entrevistas, que passam de simples depoimentos a complexos diálogos entre cineasta e personagens. Assim, nos anos 80, técnicas de documentário e cinema começam a ser ressignificadas e dialogadas umas com as outras e passam a ser utilizadas para múltiplos fins. É nesse contexto de reflexão e de construção de novas formas do fazer documental que *Ilha das Flores* é produzido.

É importante ressaltar também que a década de 80 foi uma época em que os equipamentos cinematográficos se tornaram mais simples, acessíveis e abundantes, facilitando experimentações e contestações no ramo. Os avanços tecnológicos e o contexto de fim de Guerra Fria com o modelo econômico capitalista se tornando hegemônico no mundo também influenciam diretamente as produções reflexivas.

JORGE FURTADO E A CASA DE CINEMA DE PORTO ALEGRE

Jorge Furtado começou sua carreira no cinema no início da década de 1980, numa época em que a produção cinematográfica gaúcha focava “na reciclagem dos códigos narrativos do cinema clássico e na busca de novas formas de expressão”³, como já sabemos, o cinema reflexivo estava no auge. A televisão, TV Educativa de Porto Alegre, foi seu primeiro local de trabalho como cinegrafista, onde atuou como repórter, apresentador, editor e roteirista. Em 1982, Furtado foi um dos criadores do programa semanal “Quizumba”, que mesclava técnicas de documentário e ficção e que cuja linguagem era bastante ousada. Na abertura política, em 1987, o diretor e mais dez cineastas gaúchos criaram a Casa de Cinema de Porto Alegre, cooperativa que logo permitiu a Furtado realizar dois importantes filmes: *O dia em que Dorival encarou a guarda* (1986) e *Ilha das Flores* (1989). Nos anos que se seguiram, o cineasta continuou fazendo cinema e também realizou outros trabalhos, como comerciais, programas para TV, marketing político e escreveu livros.

3 MASSAROLO, João Carlos. *Curtas gaúchos dos anos 80: uma análise da grande década da produção curta-metragista do Rio Grande do Sul*. Teorema: crítica de cinema. Núcleo de Estudo de Cinema de Porto Alegre, n. 3, p. 31-34, jul. 2003.p.31).

Na abertura política, em 1987, o diretor e mais dez cineastas gaúchos criaram a Casa de Cinema de Porto Alegre, cooperativa que logo permitiu a Furtado realizar dois importantes filmes: *O dia em que Dorival encarou a guarda* (1986) e *Ilha das Flores* (1989). Nos anos que se seguiram, o cineasta continuou fazendo cinema e também realizou outros trabalhos, como comerciais, programas para TV, marketing político e escreveu livros.

O modo reflexivo está presente na maioria dos filmes de Jorge Furtado. Porém, enquanto alguns cineastas, como Arthur Omar, preferem criticar diretamente o modo de se fazer cinema, colocando elementos do documentário, como verdade e memória, de uma forma que sua crítica fique explícita, Jorge Furtado faz um outro tipo de filme, que guarda uma relação diferente com espectador, deixando implícita sua crítica ao documentário ao colocar outra temática como protagonista do filme. A paródia e mescla de técnicas ficcionais com documentários são elementos marcantes no cinema de Furtado.

O DOCUMENTÁRIO *ILHA DAS FLORES*

Com duração de 13 minutos, o filme expõe a trajetória de um tomate, desde o seu plantio, até o seu descarte, em *voz-over*. As imagens utilizadas são encenadas, recortadas e montadas e complementam a narrativa, formando novas percepções. O narrador expõe conceitos de palavras simples que aparecem ao longo da trajetória do tomate, como japonês, seres humanos, baleia, galinha, entre outros, e faz uma narração cíclica, sempre voltando num conceito já explicado.

É só no final do filme que o bairro arquipélago de Porto Alegre, *Ilha das Flores*, é mencionado. Segundo o filme, é nesse lugar que se concentra o lixo da capital de Rio Grande do Sul e é esse o destino dos tomates podres. De acordo com o documentário, um terreno dessa ilha é propriedade de um sujeito que cria porcos, e, para estes, é dado como alimento, o lixo orgânico que veio da cidade. Novamente, segundo o filme, um grupo de mulheres e crianças muito pobres vão ao local para pegar o lixo orgânico, que não foi selecionado para alimentar os porcos, para poder servir-lhes de alimento.

As cenas finais de *Ilha das Flores* mostram essas pessoas recolhendo o lixo orgânico que, para eles, vira comida. Muitas dessas imagens foram en-

cenadas e não foram filmadas no local que dá nome ao filme, e sim, na Ilha dos Marinheiros⁴, localizada aproximadamente a dois quilômetros da *Ilha das Flores* propriamente dita. Uma das três afirmativas que aparecem no início do filme diz: “Este não é um filme de ficção”, porém na página da internet do cinema de Porto Alegre⁵, produtora do filme *Ilha das Flores*, consta como ficção.

UMA ANÁLISE DO FILME

Uma versão da música “O Guarani”, de Carlos Gomes, abre o filme juntamente com as seguintes afirmativas: “Este não é um filme de ficção”, “Existe um lugar chamado Ilha das Flores” e “Deus não existe”. Com estas frases, o espectador já compreende que há algo atípico no filme que se seguirá. Entretanto, após a afirmação de que Deus não existe, inicia-se uma narração em *voz-over* (masculina) ou, para Bill Nichols (2005), *Voz de Deus* ou *Voz da Autoridade*, que perdurará até o final do filme.

Segundo Nichols (2005), a concepção de voz está intimamente ligada à forma como o cineasta expressa uma perspectiva, como ele transmite, representa sua visão sobre questões, problemas e características do mundo. A voz também está relacionada ao estilo do filme e é um elemento utilizado para diferenciar filmes de ficção e documentário. Neste, o estilo se refere à forma como o diretor busca traduzir sua visão sobre alguma questão do mundo e seu envolvimento com a temática. A voz torna concreto o engajamento do cineasta com o que é filmado.

Voz-over ou *Voz de Deus* é a narração sem o narrador, na qual não é possível ver quem narra, havendo uma onipresença na voz. Muitas vezes a narração em *voz-over* dá um caráter educativo ao filme, como se alguém conhecedor de todo um assunto o estivesse explicando. Esse tipo de narração é influência do rádio na fase inicial do cinema. A *voz-over* dá a impressão de mostrar somente e a única verdade, assim como Deus. No entanto, a frase no

4 Disponível em: <http://www.casacinepoa.com.br/os_filmes/produ%C3%A7%C3%A3o/curtas/ilha-das-flores>

5 Primeiros Princípios do documentário.

início do filme afirma que Ele não existe, portanto, o espectador é levado a deduzir que não há a verdade.

Ao contrário da proposta da voz-over no documentário clássico ou nos da *Discovery Channel*, aqui as imagens que compõem o filme não meramente ilustram a narração da forma que esperamos. As imagens, feitas com colagens e montagens de fotografias, cenas de filmes, encenações, gravuras e vídeos formam novos sentidos ao complementarem a voz e as descrições iniciais. Percebemos que o documentário enfatiza a relação e o diálogo entre as diversas linguagens: visual, escrita e sonora, na construção de um audiovisual.

Ao longo do enredo, que coloca o processo de descarte de um tomate como “protagonista”, há a definição de uma série de variados conceitos e fenômenos simples que, em uma narração cíclica, são associados entre si. Aqui percebemos uma grande presença da *intertextualidade*. O filme é inteiramente formado por fragmentos de diversos outros textos, que se relacionam entre si.

Talvez possamos interpretar a ênfase do filme no processo, no caminho do tomate, desde seu plantio até o seu descarte e ser escolhido novamente no lixo, como uma crítica à alienação que o capitalismo gera. Uma crítica ao consumismo cego, à compra de um produto sem saber qual sua origem, por onde passou até chegar ao supermercado, quais as condições de trabalho das pessoas que trabalharam em seu processo, para onde e como será descartado. Intercalados nessa trajetória, diversos outros processos, como o da produção do perfume. O narrador dá uma explicação minuciosa de todos esses processos e do conceito das coisas. A obviedade de algumas explicações se mistura a outras mais complexas.

A primeira assertiva diz que *Ilha das Flores* não é um filme de ficção. Uma obra ficcional é aquela cujo enredo é criado pela imaginação do autor. Portanto, em uma obra que não seja de ficção, normalmente, seu enredo já existe ou seu objetivo é retratar, criticar algo da realidade. Todo filme que não é de ficção é um documentário? Para Nichols (2005), todo filme é um documentário, já que, “mesmo a mais extravagante das ficções evidencia a cultura que a produziu e reproduz as aparências que fazem parte dela” (NICHOLS, 2005. p.26). Mas como mencionado anteriormente, há os documentários de satisfação de

desejo e os de representação social. Segundo a página da internet da Casa de Cinema de Porto Alegre, *Ilha das Flores* está na categoria das ficções, apesar da descrição afirmar o contrário. O filme contém várias técnicas e características dos filmes ficcionais, como as montagens de cena, o roteiro bem elaborado e as encenações, porém ele também critica o capitalismo e suas consequências. Dessa maneira, ele se enquadra melhor na categoria dos documentários de representação social.

Bill Nichols (2005) classifica os documentários de representação social em seis modos. Analisando o *Ilha das Flores* e sua proposta, verifica-se que ele se adequa mais no modo reflexivo. Este “chama a atenção para as hipóteses e convenções que regem o cinema documentário. Aguçava nossa consciência da construção da representação da realidade feita pelo filme” (NICHOLS, 2005, p. 63).

Ilha das Flores faz uma paródia ao cinema expositivo, que pode ser notada na narração didática, que dá um efeito cômico ao filme, e cíclica, além das imagens consideradas “ficcionais”. Ao longo do filme, algumas dessas imagens ilustrativas se tornam controversas à narração. Enquanto a voz-over diz: “[...] o telencéfalo altamente desenvolvido combinado com a capacidade de fazer o movimento de pinça com os dedos deu ao ser humano a possibilidade de realizar um sem número de melhoramentos em seu planeta, entre eles, cultivar tomates”, há uma pausa entre “entre eles” e “cultivar tomates” e a imagem que aparece nessa pausa narrativa de uma bomba atômica que não foi mencionada. Nessa passagem, além da crítica à utilização da tecnologia para a violência, há uma outra comum aos documentários que se dizem fidedignos à realidade, mostrando a sua possibilidade de manipulação.

É só na sequência final que *Ilha das Flores* é mencionado, o lugar é o destino de um tomate podre, já que é para lá que o lixo de Porto Alegre é levado. As imagens que se seguem depois da explicação do fenômeno “ilha”, imagens abertas do local, são acompanhadas por uma narração: “Há poucas flores na ilha das flores”, com uma música sombria de fundo. As cenas, a partir desse momento, se contrastam com as cenas cômicas anteriormente. Segundo Darin (2004), a paródia que o filme faz não tem um propósito de distanciamento crítico e da realidade, pelo contrário. Jorge Furtado diz que a paródia é uma

estratégia em que o caráter humorístico do filme foi utilizado para prender a atenção do espectador, e com as imagens finais chocá-lo, fazendo ele adentrar na realidade e se sentir culpado por achar divertido e cômico um filme de tema tão trágico. Para convencer o público a participar de uma viagem por dentro de uma realidade horrível, eu precisava enganá-lo. Primeiro, tinha que seduzi-lo e depois dar a porrada” (FURTADO, 1992, p. 63).

O filme termina com uma citação de Cecília Meireles: “Liberdade é uma palavra que o sonho humano alimenta, que não há ninguém que explique e ninguém que não entenda”. Enquanto vários conceitos simples são explicados ao longo do filme, liberdade, que é um termo complexo, não precisa ser esclarecido, já que é algo natural das pessoas. E logo depois, os créditos revelam informações e nomes reais de pessoas, músicas, lugares que tiveram participação no filme, como “Dona Anete na verdade é Ciça Reckiezel”. Assim, depois de “confessar diversas mentiras” e que enfatizam um caráter não-verídico, no final ele diz “O resto é verdade”; e a gente se pergunta, o que é o resto? É a visão que o cineasta quis mostrar? É o filme dizendo não-verdades? É Deus que não existe? E, principalmente, é o filme e sua temática não serem uma ficção? *Ilha das Flores* faz uma crítica dentro de uma crítica. O modo reflexivo se mostra na paródia do cinema expositivo e crítica ao documentário moderno brasileiro, no contraste entre narração e imagens, e também nestas que, muitas vezes, possuíam um caráter ficcional, na confusão entre real e ficcional. A outra crítica, ao sistema capitalista e suas consequências e ao próprio ser humano que, apesar de possuir um telencéfalo altamente desenvolvido, é capaz de cometer atrocidades, muitas vezes é percebida quando o objetivo é criticar o modo de fazer documentário, como por exemplo na passagem da bomba atômica e nas passagens finais de *Ilha das Flores* e seus habitantes que não foram filmadas no local.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DA-RIN, Silvio. Espelho partido: tradição e transformação do documentário. Rio de Janeiro: Azougue, 2004.

GARDNIER, Ruy. Jorge Furtado e o Cinema Construtivo. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/47/furtadocumentario.htm>>. Acesso em: 20 de janeiro de 2015.

MESQUITA, Cláudia; LINS, Consuelo. Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

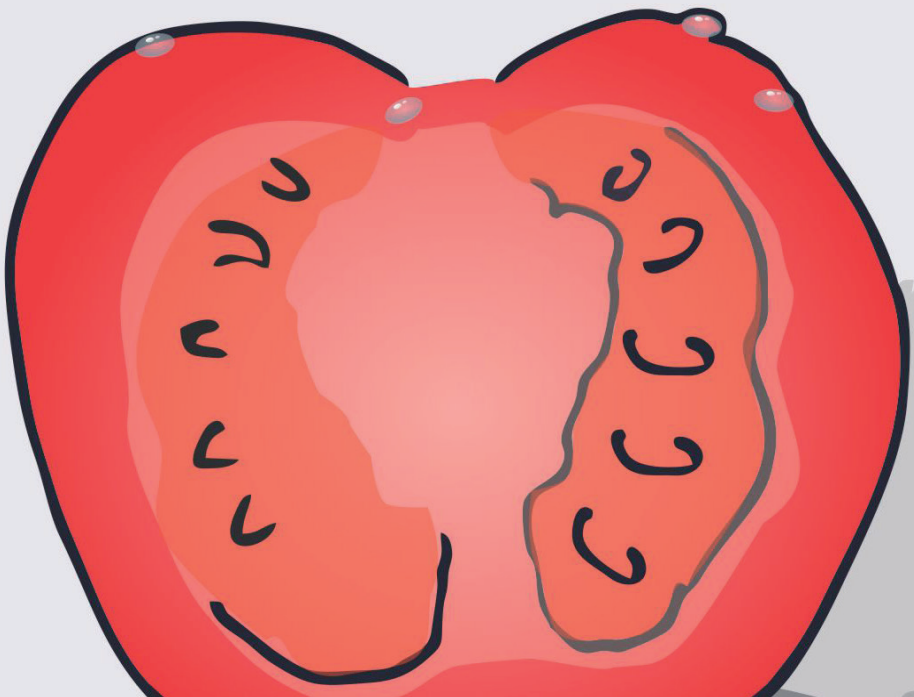
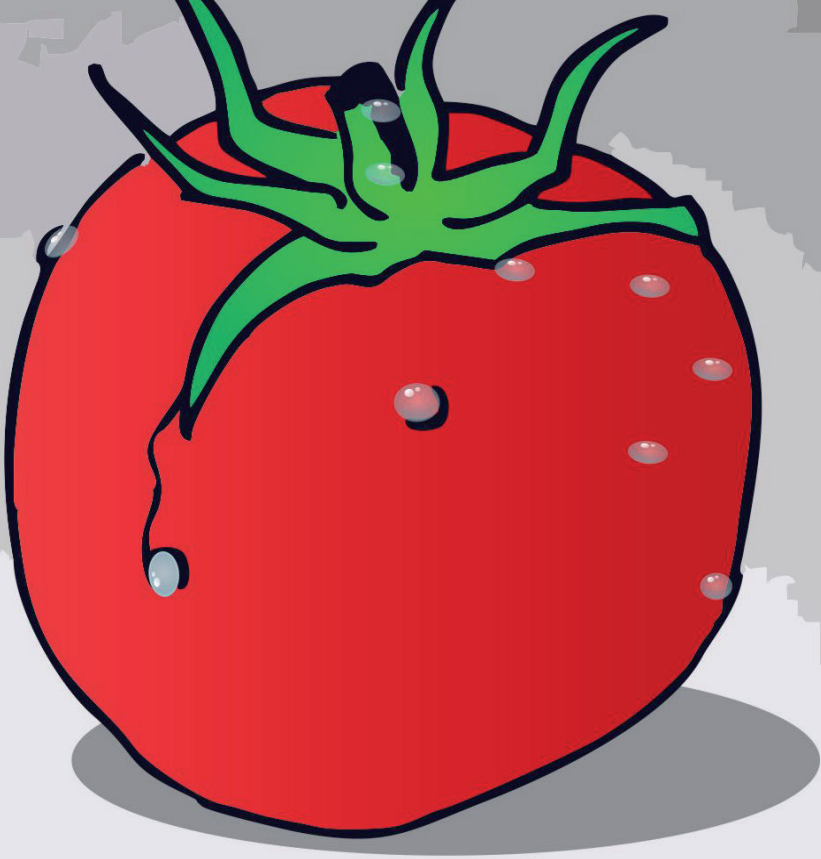
MARTIN, Marcel. Linguagem Cinematográfica. São Paulo: Brasiliense, 1990.

NICHOLS, Bill. Introdução ao documentário. São Paulo: Papyrus, 2005.

PUCCINI, Sérgio. Roteiro de documentário: da pré-produção à pós-produção. Campinas. Brasil. Papyrus, 2009.

RAMOS, Fernão Pessoa. A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem intensa. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). Teoria contemporânea do cinema. Documentário e narrativa ficcional. vol. 2 São Paulo: Editora Senac, 2005, p. 160- 226.

ZANDONADE, Vanessa; FAGUNDES, Maria Cristina de Jesus. O vídeo documentário como instrumento de mobilização social. Assis, 2003. Disponível em: <<https://www.bocc.ubi.pt/pag/zandonade-vanessa-video-documentario.pdf>>. Acessado em: 15 de janeiro de 2015.



OLHAR PARA NÃO VER: OS LIMITES DA VISÃO EXTERNA EM ILHA DAS FLORES

Marcelo Pedroso

O documentário pode ser visto como um objeto que congrega múltiplas articulações sobre o visível. Sobre este emaranhado de perspectivas – que, segundo o histórico de práticas dominantes, se organizam a partir do prisma do realizador ou da realizadora – incidem ao menos três dimensões centrais, todas referentes a uma forma específica de desejo: o de mostrar, o de ver e o de ser visto. Associadas primariamente ao sentido da visão mas com efeitos sobre a totalidade do corpo e, logo, sobre os demais sentidos, tais instâncias do desejo confluem para estabelecer uma rede de relações envolvendo a tríade formada por documentarista, espectador e sujeitos filmados, onde cada qual é instado a assumir uma posição que corresponda ao papel que se espera que desempenhe nesta organização. Os agentes envolvidos no circuito passam a adequar seu aparato sensível às condições da experiência sugerida, instaurando uma comunidade onde, em termos gerais, documentaristas mostram, espectadores(as) assistem e personagens são vistos.

O estudioso do documentário Bill Nichols resume tal conformação básica através da fórmula clássica: “Eu falo deles para vocês” (NICHOLS, 2009, p. 40). Mas a agência que define essas relações não é unívoca e frequentemente se deixa atravessar por tensões que redirecionam os fluxos pré-determinados das posições assumidas pelas pessoas envolvidas. Não é difícil perceber que quem

dá a ver também é visto, quem é visto também dá a ver e quem assiste não está reduzido a uma condição passiva de recepção mas atua produzindo um olhar específico sobre aquilo que enxerga. A reciprocidade da experiência da visão atua sobre todas as instâncias sem que seja possível discernir objetivamente onde cada vetor começa ou se encerra. Surge uma verdadeira rede de interpelações mútuas, formada por colisões e coadunações. Acontece, porém, que essas relações não se dão no vácuo, mas operam dentro de condições espaço-temporais determinadas pela história, onde o acúmulo de experiências e o lugar que se ocupa a partir das mesmas se tornam vetores de distribuição de poderes. A quem é dado poder olhar, poder ser visto ou poder dar a ver não corresponde a faculdades derivadas de uma constante universal, mas encontra parâmetros na engenharia das funções e possibilidades desiguais que atuam sobre nossos corpos a fim de definir o estatuto de nossa inscrição no mundo social.

“Há poder em olhar”, arremata a pensadora bell hooks ao falar de sua experiência, cultivada desde a infância, de reivindicar direito à existência a partir da insubordinação do ato de ver, opondo-se através da visão às diretrizes definidas pelo regime de visibilidade imposto pelas forças dominantes, seja dos adultos, seja dos brancos. A observação do poder exercido pelo olhar se torna central para examinar as relações de força que atuam sobre a tríade que compõe o circuito de sujeitos que interagem através das práticas documentais, tanto durante a produção quanto nas formas de circulação dos filmes. Em seu desenvolvimento histórico, a tradição documental experimentou um sem número de arranjos produtivos onde, do ponto de vista político, a questão central orbitou em torno de como se agencia a distribuição das capacidades e habilidades desempenhadas pelos três pólos de sujeitos implicados pela experiência de acordo com os poderes que exercem uns sobre os outros.

Mesmo tendo sido apropriadas por forças empenhadas na luta contra-hegemônica, tornando-se não-raro instrumento de resistência e oposição às formas de dominação, as práticas documentais costumam reproduzir, no interior de seus modos de organização, a distribuição assimétrica das possibilidades de experiência determinada pela normatividade social que condiciona sujeitos a lugares específicos do escopo de ações que podem realizar. Compre-

ender tal dinâmica nos convida a pensar que, dentro de um projeto de libertação da imagem, devemos também considerar relações que envolvam o outro a partir de um movimento emancipatório. Uma frente dificilmente pode pleitear plenos resultados se não caminhar de mãos dadas com a outra. Afinal, os meios empregados para a obtenção de uma imagem acabam também por determiná-la, inscrevendo em seu corpo traços decisivos que refletem as relações cultivadas pelas pessoas envolvidas. Se a disputa pela imagem e pela narrativa não se dá sem uma disputa pelos modos de sua realização, podemos passar a ver o campo das práticas documentais como uma arena para a luta histórica entre sujeitos que reivindicam espaço na partilha do poder.

Tal disputa se localiza, primariamente, no âmbito das relações de trabalho da equipe, sendo travada entre os diversos profissionais envolvidos. Mas uma ampliação do quadro de análise nos sugere que ela se dá também entre quem filma e quem é filmado(a). Pela maneira hierarquizada através da qual historicamente se organiza uma equipe de documentário – eco funcional da tradição industrial de base fordista adotada pelo cinema hegemônico –, recai sobre o diretor ou diretora a função de conduzir os signos que operam no estabelecimento da forma e, em alguma medida, do sentido do filme. Sua agência sobre o material é tão forte que a caracterização do modo clássico da estrutura documental propõe a analogia com a “voz de deus” para designar o que seria uma espécie de estatuto onipotente e onisciente que a figura do realizador(a) imprime sobre a administração das imagens e sons que opera. Neste paradigma, parece não haver dúvida – nem freios – quanto à soberania da figura do diretor(a) sobre os elementos que observa e articula, alçando-a à condição de uma entidade enunciativa que se consuma somente a partir de sua própria separação em relação ao mundo que pretende retratar. Um descolamento que surge como uma espécie de autorização para tentar capturar e controlar os espaços, corpos e ações do universo representado, submetendo-os a seus desígnios. Trata-se de uma empresa de poder, um poder que se reveste de uma aura de autoria muitas vezes negada ou ocultada a fim de construir uma impressão de verdade objetiva e inquestionável, referendada pela própria indicialidade das imagens.

A guinada moderna do documentário ocorre quando, para se legitimar enquanto tal, a ideia de autoria passa a ser reconhecida e cultivada como uma agência que considera o lugar de quem filma como espaço de mediação de relações mais isonômicas com os seres e objetos a serem filmados. Seria o equivalente a uma guinada epistemológica que redefine os vetores que incidem sobre sujeito e objeto na formulação do conhecimento. Um dos termos para examinar esse arranjo nos foi oferecido por Gilles Deleuze (2005), quando descreveu a dinâmica da fabulação como um mecanismo de reconfigurar, a partir do princípio da interseção, o modo como documentaristas e sujeitos filmados interagem. Deleuze fala num processo de transformação das duas partes, que passam a se comunicar e criar ficções por meio de uma cadeia de interpelações recíprocas amparadas por um regime de reconhecimento mútuo.

O que parece entrar em jogo quando aderimos a este paradigma é a faculdade de endossar o desejo dos sujeitos filmados como elemento constituidor do arranjo fílmico: o desejo de ver ou de mostrar, localizado nos(as) documentaristas, passa a considerar o desejo, expresso pelas pessoas filmadas, de ser visto – originando uma relação que nunca é plenamente convergente e que precisa, portanto, ser negociada. Mais precisamente, o desejo de ser visto assume o lugar de postular o *modo como quer ser visto* manifesto pelas pessoas filmadas, o que faz da mise-en-scène um atributo que deixa de ser eminentemente unipolar, a fim de se tornar espaço de partilha – e, logo, também de atritos. Libertando-se de uma condição de “objeto” do olhar de quem filma, os sujeitos filmados passam a atuar com mais autonomia no espaço de construção da imagem. Visto de outra forma, podemos dizer que as personagens (que são as encarnações fílmicas de pessoas filmadas) atuam para ter seu desejo reconhecido e referendado como um agente relevante na distribuição das forças que disputam e compõem a cena, ensejando a diminuição da assimetria que, segundo o paradigma clássico, se expressa pela centralidade do realizador(a).

Lançado em 1989, o filme *Ilha das flores*, de Jorge Furtado, continua sendo um objeto intrigante e fascinante por sua sofisticada elaboração formal. Chega aos trinta anos de existência acumulando prestígio nacional e internacional, assim como uma profícua fortuna crítica que recentemente foi coroada

com a eleição de melhor curta-metragem brasileiro da história, segundo votação de integrantes da Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine). Suas qualidades, expressas sobretudo por sua efusiva inventividade narrativa, deram combustível a uma consagração que atua para conferir a ele lugar de destaque na produção audiovisual brasileira, mas acabam também ocultando contradições que representam interessantes fissuras para examinarmos não apenas o filme em si, como o escopo mais amplo de práticas que o tangenciam. Olhar para essa brecha agora, em seu aniversário de 30 anos, significa aproveitar uma oportunidade para examinar as relações ensejadas por sua feitura e sua circulação, não apenas como elementos que caracterizam a obra em si, mas também como testemunhos de modos de agenciamento que atravessam nossa cultura documental. Um exercício de olhar criticamente e de modo implicado para problemas que muitas vezes se expressam de maneira localizada mas que também correspondem e refletem dinâmicas coletivas – as mesmas que reproduzimos e ao mesmo tempo nos produzem, dentro de ciclos intermináveis de invenção e transformação. Assim, podemos circunscrever de forma ampliada um quadro de análise que envolve as práticas documentais, contribuindo também para evitar, no que diz respeito ao próprio *Ilha das flores*, o fomento de um consenso insalubre para a própria obra e o horizonte de reflexões em torno de nossas tradições audiovisuais.

Em seu tom irônico e bem humorado, encontramos no curta-metragem de Jorge Furtado elementos da paródia, uma releitura satírica do modo clássico de enunciação documental, assentado sobre a voz de deus. O locutor, na narração do ator Paulo José, articula um argumento vertiginoso em torno das relações de produção e consumo envolvendo um objeto aparentemente banal, representado por um tomate. Simultaneamente coerente e aleatório, convicto e tortuoso, o texto costura uma livre associação de imagens que ora ilustram, ora confrontam o que está sendo dito sobre o tomate e o universo em sua volta. A saga deste protagonista improvável é visualizada na reconstituição de uma trajetória que permeia o cultivo, a comercialização, deterioração, descarte e finalmente reaproveitamento da fruta. Em cada uma dessas instâncias, novas personagens se juntam à trama abrindo janelas para uma progressão argu-

mentativa que chega a desorientar em função da saturação de informações, mas acaba capturando o espectador(a) pelo frenesi de sua tessitura.

A eficácia da narrativa adquire um elã quase hipnótico, atribuindo a elementos prosaicos uma envergadura multitudinária. A epopeia do tomate acaba funcionando como uma maneira de dissecar as ferramentas e modos de valoração de uma estrutura de produção e consumo de mercadorias que ocupa lugar central na economia capitalista, tanto no plano material quanto simbólico, servindo de base para o fomento de um imaginário social onde as noções de fetichização e reificação adquirem propriedades cardinais. A investigação, no entanto, não se encerra no comentário econômico, mas caminha paulatinamente para uma interrogação sobre o estatuto de humanidade – e de vida – conferido pela ordem social a categorias de sujeitos desprovidas de reconhecimento e alijadas de direitos. A trama culmina com a revelação do horror, manifesto de forma insustentável, pela condição de pessoas que sobrevivem da catação de alimentos despejados no lixo e desprezados até por animais, encerrando um ciclo de depreciação do tomate que termina por afetar os próprios seres humanos.

Na narrativa de *Ilha das flores*, as pessoas inscritas no quadro de relações economicamente ativas dentro da cadeia de produção e consumo de mercadorias possuem nome – ou, ao menos, individualidade na trama. A partir deste reconhecimento, podemos escrutinar características pessoais associadas a suas subjetividades. Estas personagens dizem respeito ao senhor Suzuki e dona Anete, respectivamente produtor do tomate e consumidora do mesmo, sendo ela também vendedora de perfumes. A terceira personagem, igualmente inscrita no quadro de relações economicamente ativas porém numa esfera de menor prestígio social, é o dono dos porcos. Ao contrário dos outros dois, ele não possui nome, sendo referenciado apenas pela sua ocupação de criador de animais. Essa (de)gradação que faz uma personagem deixar de ter nome quando situada num espectro mais periférico da cadeia valorativa acaba servindo para anunciar o rebaixamento de estatuto identificatório a que são submetidas as personagens que vivem de recolher os alimentos descartados pelos porcos. A elas, a narrativa nega não apenas o direito a ter um nome como também

a se constituir enquanto sujeito individualmente. Sua designação se dá tão somente enquanto grupo social, são “mulheres e crianças” que apenas subsistem, vivendo dos restos, das sobras, do que ninguém mais quer. Sua existência é praticamente reduzida à dimensão biológica de corpos que, precisando de alimentos, sobrevivem unicamente para sua obtenção, alcançada em condições degradantes, o que os reduz a uma forma de vida despojada de qualquer outro indicativo produtor de identidade, individualidade ou reconhecimento.



Figura 1. Catadoras aparecem na cena final de Ilha das flores

Um estado que em grande medida se aproxima do que Judith Butler define pelo enquadramento de vidas não-passíveis de luto. Segundo a autora, os aparatos definidores de nossa existência social atuam para conferir ou negar existência às diversas categorias de sujeitos que constituem a sociedade, atribuindo-lhes estatutos diferenciados que podem chegar à completa negação da vida. “A possibilidade de ser enlutada é um pressuposto para toda vida que importa”, sendo que sem esta condição, não há vida, ou, melhor dizendo, “há algo que está vivo, mas que é diferente de uma vida”. Trata-se de uma situação que não passa de “uma vida que nunca terá sido vivida, que não é preservada

por nenhuma consideração, por nenhum testemunho, e que não será enlutada quando perdida” (BUTLER, 2017, p. 32). Manifesta em mulheres e crianças que não possuem nomes nem individualidades, não podendo portanto sequer serem interpeladas, a condição de vida não-enlutável surge na trama de *Ilha das flores* como efeito correlato e indissociável do mesmo dispositivo social que confere existência ao senhor Suzuki, à dona Anete e, embora numa escala diferenciada, ao criador de porcos.

Mas é justamente na maneira como compõe a representação dos catadores e catadoras, parcela do mundo observado sujeita a uma condição radical de apagamento ou negação de existência, que o curta-metragem expõe seu calcanhar de Aquiles. Onde, paradoxalmente, ao tocar em seu ponto crucial, motivo de toda a elaboração narrativa, o filme revela seu ponto fraco, expondo uma espécie de ato falho passível de torná-lo também objeto daquilo que pretende denunciar. Contrariamente ao senhor Suzuki e a dona Arlete, que são apontados nos créditos finais como personagens interpretadas por Gosei Kitajima, Takehiro Suzuki e Ciça Reckziegel (onde os dois primeiros representam o cultivador de tomates), as personagens das mulheres e crianças que sobrevivem dos alimentos descartados sequer aparecem no letreiro final. Ou estariam inclusas na asserção “O RESTO É VERDADE”, escrita assim mesmo, em caixa alta, para se referir às personagens que não são interpretadas por atores ou atrizes contratados e que corresponderiam, portanto, à parte não-ficcional da trama. Trata-se de pessoas que representam personagens de si mesmas, categoria conhecida no campo documental pela ideia de “atores sociais”. Mesmo que sofram alterações advindas da relação com o aparato cinematográfico e a equipe de filmagem, suas ações em cena correspondem, em alguma medida, a ações que desempenham normalmente em suas vidas. A ocultação de seus nomes nos créditos acaba servindo para revelar as entranhas do próprio mecanismo documental implementado neste trecho do filme, sendo este reflexo de relações marcadas por uma profunda desigualdade entre as partes no que diz respeito à participação na vida social e no próprio processo de realização da obra.

O jogo que *Ilha das flores* propõe de, através da forma paródica e ensaística, embaralhar as coordenadas que costumeiramente definem os horizontes do documentário e da ficção, buscando borrar as fronteiras entre uma e outra tradição, fazendo-nos duvidar da encenação e simultaneamente nos deixarmos persuadir por ela, passa a ser objeto, nas cenas de mulheres e crianças cantando alimentos no lixo, do tributo cobrado pelo próprio “real”, esta instância da vida cuja manifestação pela imagem é, ironicamente, também posta em dúvida ao longo da narrativa. Ao mobilizar a linguagem documental para a articulação de imagens produzidas a partir de procedimentos de encenação típicos da ficção, o diretor Jorge Furtado parece esquecer de “virar a chave” quando adere ao regime de encenação envolvendo atores e atrizes sociais, dedicando a eles tratamento aparentemente análogo ao dispensado aos atores e atrizes contratados para representar as personagens ficcionais. As personagens, sejam elas fundadas sobre criações do próprio diretor ou sobre sujeitos do mundo histórico, são indistintamente colocadas a serviço do argumento do autor, sem se considerar as diferenças existentes entre os dois regimes representacionais e as especificidades de práticas que ensejam no campo da produção. O manejo habilidosamente imbricado de referências ficcionais e documentais no plano da narrativa acaba revelando a contradição da indiferenciação de relações que suscitam referenciais éticos próprios a cada regime.

Mesmo que duvidemos da representação, sua implementação através da engenharia documental nunca deixa de cobrar seu preço. Isso acontece em todos os filmes deste campo, invariavelmente fundados por pactos entre quem filma e quem é filmado: o acordo e entendimento entre estas partes é condição para a existência de qualquer documentário (salvo aqueles com imagens não autorizadas ou autorizadas por terceiros). Neste pacto, que muitas vezes se dá tacitamente, o desejo de mostrar que define o lugar do(a) documentarista enquanto gestor central da construção imagética pode ou não considerar o desejo de como os sujeitos filmados querem ser vistos. O que resulta na formulação de pontos de vistas, expressos pela narrativa, mais ou menos atentos às particularidades, interesses e especificidades das pessoas que são mostradas em cena – resultando em documentários monofônicos ou polifônicos, se

quisermos dialogar com a nomenclatura empregada por Bakhtin (2015) para se referir ao romance.

As condições em que normalmente se funda o acordo entre a parte que dá a ver e a parte que é vista costumam refletir, de forma meio automática e muitas vezes impensada, a assimetria de poderes que constitui a relação entre os lados postos em contato pelo processo do documentário. Em que pese o exitoso jogo de colocar em suspeita o regime da representação e da visibilidade, o curta-metragem de Jorge Furtado adota, para sua feitura, procedimentos tipicamente inscritos nos códigos de relações definidas por práticas documentais. Sendo a mais evidente dimensão deste fato a mobilização de atores sociais para representar personagens que sobrevivem da catação de alimentos no lixo. Contrariamente a atores e atrizes – profissionais ou não – contratados(as) para representar as personagens ficcionais, os sujeitos filmados cujas ações em tela correspondem, em menor ou maior grau, a suas práticas cotidianas, são submetidos a uma exposição que tem repercussão direta sobre suas vidas. E a compreensão dessa relação exige do realizador que considere criteriosamente o quadro dessas consequências com vistas a assumir sua responsabilidade sobre os efeitos desta exposição – que não existiria se não fosse por uma ação deliberada e consciente sua. A responsabilidade que emana do reconhecimento desta dimensão passa então a ser assumida nos termos de uma ética deontologicamente situada no campo documental e instaurada para balizar as condutas de quem filma a partir das consequências de sua atuação sobre as vidas das pessoas filmadas.

DEPOIS QUE A SESSÃO ACABOU

Agir em conformidade com a preocupação ética torna-se um pressuposto difícil, arriscado e suscetível a todo tipo de acertos e erros, porém inescapável à prática documental. Embora qualquer documentarista, por mais experiente que seja, permaneça passível a pontos cegos que o(a) impedem estruturalmente de considerar todos os eventuais cenários e consequências que trarão as imagens para a vida das pessoas filmadas, sendo-lhe impossível prever ou determinar os desdobramentos do próprio filme, as pessoas que filmam se

vêm incumbidas de uma responsabilidade que assumem e pela qual serão cobradas ao ocuparem o espaço privilegiado de poder representado pela direção de uma obra. O documentário/reportagem *Ilha das flores: depois que a sessão acabou*, produzido em 2011 por Giordano Tronco, Helena Eilers, Júlia Merker, Júlia Schwarz e Thamires Tancredi através do Editorial J, laboratório de jornalismo da Escola de Comunicação, Artes e Design da PUC/RS, nos oferece um testemunho do descontentamento de atores e atrizes sociais que participaram das cenas finais do curta-metragem de Jorge Furtado. Através de depoimentos, as antigas personagens revelam seu desconforto com a maneira como aparecem na trama deste que foi considerado o melhor curta-metragem brasileiro da história, dando a ver parte dos efeitos indesejáveis que a exposição no filme teve sobre suas vidas.

A recicladora Maria Solange da Silveira, que desempenhou o papel de uma das crianças nas cenas finais de *Ilha das flores*, fala um pouco sobre o processo de filmagem:

A minha mãe... Como no caso aqui a gente é família grande, né... Eles pediram para colocar ali, né... Botar os filhos dela, como que eles faziam lá. Aí eles fizeram essa montagem todo o filme. Aí ela ficou na frente, que era a principal artista lá do filme. Daí botava nós tudo junto ali, daí pediram pra gente entrar e botar as frutas lá, que na verdade não eram aquelas, tudo podre que nós pegava, era as boas. Ele até tinha prometido dar o filme pra nós, mas até hoje, se a gente viu o filme foi por outras pessoas que a gente viu...

Gineo Santos, identificado como presidente do galpão de reciclagem da ilha, também apresenta sua opinião a respeito do processo. Seu relato se dá num tom indignado e inflamado.



Figura 2. Gineo Santos expressa revolta com a representação em *Ilha das flores*

Eu juntei a minha família na época e no antigo Cine Avenida, na João Pessoa, estava passando, nós fomos lá assistir. Quando assisti eu tive um choque. Porque eu vi que nós, inclusive eu participo do filme, a minha ex-esposa também participa, a minha sogra... A maioria dos meus parentes estão ali porque pensou que seria uma vantagem pra ilha participar daquilo, imaginando que teria benefícios. Mas na verdade foi prejudicial porque as pessoas já eram discriminadas e foram inclusas da sociedade apontadas na rua como comedoras de lixo de porcos.

Rosimeri Mota, que nasceu na ilha mas foi morar na cidade, conta na reportagem¹ que achava a história do *Ilha das flores* “maravilhosa”, mas que

1 O curta-metragem *Ilha das flores: depois que a sessão acabou* está disponível na íntegra no Youtube. Nele, os realizadores afirmam ter tentado diversos contatos com Jorge Furtado e equipe para gravação de entrevista, mas sem sucesso. O realizador apresentou por email um posicionamento em que disserta sobre a natureza ficcional de seu curta e nega ter afirmado nele que todos os moradores da ilha dividiam comida com porcos. O Editorial J teria disponibilizado a íntegra da resposta de Furtado num link apresentado no final do curta, mas que não está mais disponível.

quando voltou a morar no local e exibiu o curta para a comunidade, descobriu a revolta de quem participou das filmagens. “Quando o pessoal viu o filme *Ilha das flores*, o pessoal chorou muito e se revoltou”, relembra. Ela explica que as pessoas que conseguiam emprego na cidade começaram a ser demitidas “porque ninguém queria trabalhar com quem comia a comida dos porcos, com quem vivia no meio do lixo”. Testemunhos como estes sugerem que o processo de feitura do filme não considerou a contento a perspectiva dos atores e atrizes sociais na articulação de sua representação em cena. O fato de as ações das personagens em alguma medida coincidirem com o que fariam em seu dia a dia sem a mediação da câmera não isenta a equipe de responsabilidade sobre a representação nem pode servir de autorização para levar à tela situações que, quando expostas, se tornam potencialmente prejudiciais à vida e à imagem dos sujeitos filmados. No quadro das interações entre quem filma e quem é filmado, considerando novamente a assimetria de poderes que incidem sobre elas, podemos nos perguntar, ao observar o caso de *Ilha das flores*, como se deu a relação para a participação dos catadores e catadoras no filme e o quanto o modo como apareceriam na trama lhes foi elucidado de forma transparente e ampla. Que autonomia, enfim, tiveram para decidir e que espaço encontraram para negociar os termos de construção de sua própria representação no conjunto de imagens articuladas pelo curta?

Se tivesse contratado atores e atrizes para representar as personagens, a equipe do filme não precisaria lidar com questões como estas. Mas ao optar por engajar os próprios catadores e catadoras, a responsabilidade sobre as representações produzidas no que diz respeito à vida das pessoas que se expõem nas imagens vem bater à porta com força. Esse ímpeto pelo reconhecimento da existência das personagens, exclusivo do documentário, faz reverberar uma voz, muitas vezes silenciadas pelos próprios processos de produção, que clama por dizer: “as nossas vidas importam”. A certeza e segurança que nós, documentaristas, mesmo quando empenhados(as) em projetos que julgamos bons para as personagens, temos de estar fazendo a coisa certa, dedicando o devido cuidado às pessoas e situações observadas, é nestas horas abalada pelo abismo aberto pelas assimetrias nas condições entre quem filma e quem é filmado,

principalmente quando estas relações são construídas a partir de situações de graves diferenças sociais. A ilusão de podermos ser porta-vozes, de falarmos pelos outros, cai ruidosamente por terra para destruir a redoma de segurança e conforto de dentro da qual muitas vezes dirigimos os filmes.

Não conheço Jorge Furtado, nem tenho maiores informações sobre o processo de produção de *Ilha das flores*. Mas consigo imaginar um cenário em que o realizador, por um lado absorto pelo roteiro desafiador, e por outro implicado pela desconstrução satírica do próprio ideário documental, acaba tomado por uma crença veemente na importância de ter atores e atrizes sociais em seu filme como uma forma de dar visibilidade a sujeitos que, dentro do projeto político que defende, precisam ser afirmados a partir de enquadramentos capazes de lhes conferir o reconhecimento necessário a sua inscrição no espectro social de vidas que importam. Não tenho dúvidas de que o projeto de *Ilha das flores* seja movido por essas diretrizes, buscando usar da inventividade formal para deslocar as percepções que temos sobre o mundo, os modos de produção e as pessoas. Neste sentido, a presença de atores e atrizes sociais para interpretar os catadores e catadoras representaria uma presença física e corpórea que fixa sua existência no interior da narrativa como demarcadora da relevância de formas de vida que são ignoradas, invisibilizadas e massacradas pelos diversos aparatos e dispositivos sociais hegemônicos.

A ironia trágica deste projeto irrompe quando pessoas como Maria Solange e Gineo dão testemunho de que este mesmo projeto não considerou a contento seus desejos, sua subjetividade, sua autonomia em decidir sobre suas representações. Nem tampouco a vulnerabilidade a que estão expostas suas vidas e os dilemas de sua exposição. O paradoxo de um projeto orientado para esses sujeitos se tornar também um vetor de violências sobre os mesmos não é exclusivo do documentário, mas reflete uma mecânica colonialista que está presente nas mais diversas relações sociais, sendo muitas vezes a marca de políticas públicas e ações as mais diversas de intervenção social com desejos reparatórios. Tal paradoxo nos convida – e, aqui, dirijo-me principalmente a pessoas que ocupam posições hegemônicas numa sociedade como a nossa, fundada sobre a desigualdade – a um escrutínio profundo de nossas próprias ações, nossas

zonas de opacidade, nossas próprias convicções e modos de articulá-las – posições que para investigarmos efetivamente teremos sempre que nos abrir à interpelação do outro, pois somos incapazes de enxergar por completo.

Acredito que atentar para os problemas de um filme como *Ilha das flores* possa ensejar um exercício de cobrança de responsabilização para seu autor, mas também um gesto de nos reconhecermos nas insuficiências ou falhas de sua conduta – ainda mais considerando as possíveis transformações nas referências éticas que balizavam seu fazer-documental à época da feitura do filme, reconhecendo que este quadro de normas, como afirma Fernão Pessoa Ramos (2004), está em constante mudança, sempre sujeito às determinações de seu tempo. Uma pergunta que poderia ser feita ao realizador é se, diante das críticas, poderia reconsiderar – se não o argumento do filme – as relações implementadas para sua realização, cogitando maior participação ou empoderamento dos atores e atrizes sociais na sua feitura – ou sua substituição na trama por representações ficcionais. Uma reflexão que ele possivelmente foi levado a fazer, incorporando ou não as demandas desta crítica a suas práticas posteriores. A possibilidade de transformar essa questão num debate público sugere cultivar um espaço para compreender nossas responsabilidades enquanto documentaristas para além da construção de uma carreira bem-sucedida nos circuitos de legitimação dos filmes. Pois as decisões tomadas por cada realizador ou realizadora não são apenas escolhas individualmente tomadas, mas também reproduções de um ideário coletivo e compartilhado, historicamente contingente, com o qual todos(as) nós negociamos.

Foi apenas quando recebi o convite para escrever este texto que, durante uma breve pesquisa, tomei conhecimento do documentário/reportagem *Ilha das flores: depois que a sessão acabou*. Naquele momento, eu estava refletindo sobre o filme de Jorge Furtado e pensando em como, no decurso de minhas experiências com o curta – que conheço desde os tempos da faculdade, no início dos anos 2000 –, a sensação que eu experimentava de uma certa instrumentalização das personagens catadoras era sempre compensada pelo reconhecimento da eficácia narrativa, como se o efeito desta acabasse apaziguando os conflitos entrevistados no exame das relações. Atravessado por essas ponderações,

me vinha muito à cabeça um texto do também documentarista João Moreira Salles, onde ele debate a ética como definidora do campo documental. Neste texto, o autor advoga por uma posição que afirma a inutilidade do documentário como instrumento de transformação social, premissa da qual eu discordo. Salles defende que é por acreditar demais nisso que os(as) documentaristas cometem graves deslizamentos éticos. Segundo ele, a “crença – descabida – na força do documentário como instrumento importante de transformação social explica boa parte dos problemas éticos em que nós incorremos.” O autor argumenta que “diante das eventuais conquistas no atacado, ficam justificados os pequenos pecados do varejo – mostrar esse menino cheirando cola, essa senhora comendo restos de lixo, esse homem chorando o filho morto. (...) Seria bom se nós nos convencêssemos de que documentário não faz nada acontecer. Seria um modo de errar menos”. E acrescenta:

Durante muito tempo pensou-se que o documentário teria utilidades, e infelizmente essa é uma idéia que ainda não caiu inteiramente em desuso. Para muita gente, o documentário deve desempenhar um papel social, político ou pedagógico. Documentário tem usos. Meu argumento é que não conseguimos definir o gênero pelos seus deveres para fora, mas por suas obrigações para dentro. Não é o que se pode fazer com o mundo. É o que não se pode fazer com o personagem. (SALLES, 2005, p. 13).

Abdicar da crença no documentário como vetor capaz de realizar transformações sociais equivale, no meu entendimento, ao mesmo que negar sua existência e legitimidade. O ceticismo de João Moreira Salles em relação a tal possibilidade opta por ignorar a consolidação histórica do gênero enquanto espaço de produção de imaginário, inscrevendo-se no eixo central de disputas políticas de primeira grandeza que se referem ao sentido, à visibilidade e sensibilidade das comunidades em que atua e que ajuda a construir, tendo repercussões inegáveis na acomodação das forças que operam no mundo. Seria como refutar do campo das práticas documentais sua faculdade de constituir a própria história, de se inscrever ativamente na luta de classes, na luta das mulheres, dos povos não-brancos, dissidentes sexuais e demais populações su-

balternizadas que podem encontrar no documentário uma ferramenta aliada de sua existência e resistência.

Invertendo a proposição de Salles, acredito que é justamente em função de seus deveres para fora que o documentário deve se tornar ainda mais atento a suas obrigações para dentro. Pois o que desejamos fazer com o mundo não está divorciado do que fazemos com a personagem. É a manutenção ou reprodução desta falsa dicotomia que pode se tornar um erro capaz de desencadear vários outros. Olhar para a história do documentário e reconhecer a existência de abusos, violações, incongruências e reprodução de regimes de visibilidade perpetradores de violências não deve ensejar uma retração da crença em sua força de intervenção no mundo histórico, mas nos instar a nos tornarmos ainda mais responsáveis pelos arranjos que implementamos, reconhecendo que eles são igualmente produtores dos mundos que buscamos construir. Tal medida se dá tanto em função da natureza das imagens que colocamos em circulação quanto em decorrência das relações que se estabelecem para sua feitura e visionagem. Neste sentido, podemos passar a considerar a importância da intervenção no mundo operada pelo documentário como algo a ser fundado sobre um quadro de aliança política onde o horizonte da construção de personagens busque meios emancipatórios. Se endossada enquanto projeto político, essa preocupação surge como uma bússola em qualquer arranjo fílmico, seja ele dirigido por categorias historicamente privilegiadas como a de homens brancos (eu, Jorge Furtado, João Moreira Salles etc) ou por sujeitos expostos a forças sociais instituídas em função da subjugação dos mesmos, considerando-se com isso toda a interseccionalidade que atravessa essas relações.

A indissociabilidade entre estética e política se expressa no campo documental por, entre outras coisas, a necessidade de observamos que os modos de produção são definidores da ontologia de imagens que produzimos. Sabemos que a mise-en-scène no documentário é partilhada, que o desejo de ser visto das personagens precisa ser reconhecido para evitarmos a objetificação de sujeitos que entendemos não só como aliados mas também enquanto protagonistas sociais e políticos das histórias e lutas com as quais nos envolvemos e buscamos nos aliar.

O problema é que, historicamente, nossos arranjos fílmicos costumam atribuir muito pouco espaço para que estas questões sejam compartilhadas e pensadas de forma mais horizontal, envolvendo também as pessoas que, no fundo, são as mais interessadas no assunto. Segundo a divisão clássica das funções e méritos, documentaristas tendem a receber os bônus de um filme eventualmente bem-sucedido mesmo que possíveis ônus recaiam sobre os sujeitos filmados.

COMUNIDADE, TRABALHO E LIBERDADE

Em alguns vídeos institucionais que dirigi, filmei trabalhadores e trabalhadoras que vivem da catação de material reciclável. No convívio com estas pessoas, pude me dar conta que uma de suas principais questões é o estigma de tirar do lixo seu sustento. No caso de *Ilha das flores*, esse pode ser visto como o problema central da representação, pois a narrativa, mesmo investida do desejo de dar visibilidade a uma categoria de sujeitos invisibilizada, termina por reproduzir os mecanismos que critica e projetar uma imagem que violenta premissas caras às próprias pessoas que figuram nela. Isso se manifesta na forma como a atividade dos catadores no filme está longe de ser reconhecida enquanto *trabalho*. Esta negação instala uma espiral depreciativa da dignidade daquelas pessoas, reforçando diretrizes do olhar externo que a sociedade imputa sobre elas.

Nestes trabalhos institucionais que realizei com catadores e catadoras, lembro de testemunhos que sinalizavam para o fato de que a atividade no lixão era para muita gente uma forma de romper com regimes de trabalho em que eram expostos a um grau de exploração e violência insuportável. Há pessoas que acabam indo trabalhar num lixão depois de passar por diversos ciclos empregatícios onde são sistematicamente humilhadas, maltratadas e exploradas ao extremo. Mesmo com toda a violência simbólica e insalubridade a que são expostas ao se tornarem catadores, acabam preferindo o lixo a atividades como por exemplo os serviços domésticos ou o corte de cana, para citar apenas alguns dos relatos que ouvi (o que não deixa de ressaltar também o quanto estas duas atividades em específico podem ser degradantes).

Este dado é interessante por revelar que algumas dessas pessoas encontraram no lixo uma maneira de tentar cultivar um grau de autonomia em seu trabalho que as libertava dos desmandos e exploração de patrões ou patroas. É como se a relativa autonomia oferecida pelo trabalho no lixo configurasse uma resposta satisfatória a um desejo de liberdade representado pela não submissão aos abusos da classe patronal. Mas para se consumir enquanto projeto político capaz de oferecer condições de vida aceitáveis, este esforço de libertação precisa criar seus próprios parâmetros para dar significado e dignidade aos sujeitos implicados nele. Lidar com os dejetos, por mais repugnante que possa parecer, é algo com que a maioria de nós conseguiria se acostumar se instados fôssemos pela necessidade. Com o tempo, o lixo é ressignificado, as pessoas aprendem a reconhecer seu valor e passam a se adaptar a suas condições, o cheiro, a sujeira, as doenças. A adaptação do corpo se dá através de recondicionamento dos sentidos, este nosso aparato de percepção do meio em que vivemos. Certamente não é uma tarefa fácil ou agradável, mas terminamos por encontrar os meios, somos forçados pelas circunstâncias a fazê-lo. Não deve ser diferente com profissionais que lidam, por exemplo, com cadáveres ou com o esgoto. Aquilo que é socialmente construído como abjeto para a maioria se torna natural para quem, por motivos de sobrevivência, é instado a manejar aquela situação cotidianamente.

O problema de catadores e catadoras passa a ser então lidar com o olhar exterior, aquele que continua associando os dejetos à inutilidade, ao que não tem valor, ao fedor e à podridão. O fato de todos(as) nós produzirmos lixo a partir daquilo que julgamos não-aproveitável, deletério ou repugnante faz com que sejamos todos(as) produtores dos significados subvertidos pela atividade da catação. A instituição da comunidade de catadoras e catadores se dá portanto enquanto um gesto político de negação da nossa rede de produção de significados. Logo, para ser implementada, esta comunidade precisa combater também este olhar depreciativo, que recai sobre ela própria e sobre todos os seus membros. É então que ela se vê instada a produzir seus próprios signos, seus códigos que atribuem a suas ações e a si próprios um estatuto que é negado pelo mundo exterior a ela. A comunidade passa a operar pelo reconhe-

cimento que se instala entre os pares e que encontra na ocupação territorial sua matriz espacial de existência. Busca desta forma anular ou ao menos minimizar os efeitos do olhar externo sobre a categoria, sendo esta capaz de reconhecer seu próprio trabalho, cultivar seus desejos, administrar seus conflitos. No interior desta comunidade, catadoras e catadores constroem e recuperam a dignidade que a sociedade lhes nega e com isso conseguem tocar a vida. Trata-se de uma forma de construir a felicidade a partir da luta e da resistência. Por isso a representação fílmica que se faz deles é um ponto central na disputa por sua existência, pois ela se torna o espaço de agenciamento entre a perspectiva interna e a externa.

Com a criação da comunidade, as vidas que são construídas em seu interior adquirem significado social e com isso se tornam enlutáveis – para recuperar o vocabulário de Judith Butler –, mas muitas vezes apenas entre elas próprias. Seu valor só é passível de reconhecimento por quem compartilha do mesmo referencial. Como a comunidade, no entanto, não pode existir por e unicamente em si mesma, ela precisa negociar permanentemente com o mundo exterior os termos de sua existência. Para pensar a respeito, Butler sugere que enxerguemos as relações humanas a partir de uma condição de “precariedade compartilhada”, através da qual nos tornamos interdependentes uns dos outros. Não pode haver desenvolvimento pessoal ou coletivo sem o contato, que se dá via cooperação e conflito, entre as partes constituidoras do tecido social.

Jacques Rancière (1996) propõe que olhemos para relações como estas observando o campo do sensível como espaço para disputa e reconhecimento entre sujeitos ou grupos de sujeitos que ocupam posições diferenciadas na distribuição das funções pelas partes sociais. Seguindo o pensamento do autor, poderíamos enxergar a emergência de uma cena política no quadro das relações que estamos examinando na medida em que o referencial cultivado internamente pelos catadores e catadoras pudesse extrapolar sua própria comunidade, passando a estremecer as coordenadas com que nós, de fora dela, definimos a nós mesmos e a ela. Numa situação dessas, a voz de catadores e catadoras deixaria de ser ruído e se inscreveria na *pólis* enquanto um agente que disputa o comum. É em função de sua faculdade de transitar entre os mundos

e administrar as diferentes perspectivas que o documentário torna-se um dos instrumentos centrais para a operação desses deslocamentos, contribuindo para a disputa do imaginário e a implementação de condições de desenvolvimento e prosperidade que estejam atentas às necessidades e especificidades de populações subalternizadas.

Poderíamos ver portanto na ruptura com o regime de trabalho patronal e na instituição da comunidade um gesto de libertação radical de catadoras e catadores, mas que continua inscrita no campo da disputa com o imaginário dominante. Tal perspectiva de libertação não pode ser romantizada ou vista como regra. É bem provável que a maioria dos catadores e catadoras cheguem ao lixão por falta de outras oportunidades – e não por uma insubmissão a violências de outros regimes de trabalho.

Considerar ou mesmo endossar a perspectiva do sujeito filmado talvez seja a tarefa mais arriscada de documentaristas. É o momento em que nossas defesas se esvanecem diante da ameaça e incertezas provocadas pela alteridade. É o que torna a ideia de roteiro, tão cara à tradição ficcional, uma simples miragem. Mas é também, em função do rompimento com a ideia de controle, o momento mais intenso e prazeroso para quem deseja realmente levar a cabo a experiência oferecida pelo documentário. Em *Boca do Lixo*, de Eduardo Coutinho, a perspectiva do outro é escrutinada a partir de sua própria recusa de participar do filme. As pessoas se escondem, fogem da câmera, hostilizam o documentarista durante boa parte das cenas. A comunidade se fecha ao olhar externo que não compartilha de seus códigos por saber do potencial de hostilidade que ele representa para ela. A negociação pela imagem e pelas formas de ocupá-la é assumida enquanto constituidora do próprio filme, asseverando o que se tornou uma das principais marcas da obra deste cineasta. Através dela, podemos acessar demonstrações explícitas de como o desejo de mostrar se conjuga com o desejo de ser visto(a).

Podemos também conhecer pessoas como Jurema, personagem que aparece em *Boca do Lixo* identificada apenas pelo primeiro nome. Ela nos oferece uma perspectiva para pensar a relação de pessoas que retiram alimentos do lixão para seu próprio consumo a partir de um enquadramento que amplia em

muito a perspectiva do recorte apresentado em *Ilha das flores*. Depois de relutar em participar das cenas, Jurema acaba cedendo aos apelos do cineasta, mas não sem antes o instar a respeitar seu ponto de vista, seus limites e os aspectos que ela está disposta a nos dar a ver. Numa primeira entrevista, feita no lixão, Jurema nega que os catadores e catadoras consumam os alimentos que obtêm no local, demonstrando nítida compreensão de como essa ideia é depreciativa para ela e seus colegas.

A gente num cata essas coisas de dentro do lixo pra gente comer não. Vocês botam no jornal, aí quem vê pensa que é pra gente comer, né? Mas num é pra gente comer, isso não pode acontecer. A mãe dela tem porco, o pai dela tem porco, todo mundo aqui tem porco. O que a gente cata aqui, cata um pão, cata um resto de comida... Eu tou revoltada é com isso, o pai dela catando uns legumes e o povo filmando ali. Quem vê isso lá fora pensa que é aquilo ali que eles comem, aquilo ali que eles vivem. Mas num é!

Neste trecho da conversa, notamos um esforço enfático de associar o destino dos alimentos aos animais de criação e não às pessoas. Após este momento, vemos que a equipe foi acolhida na casa dela para filmar. A conversa se torna fluída e, mais desarmada, Jurema está à vontade diante da câmera. Ela se fala sobre namoro, filhos, sexo, trabalho, nos apresenta sua família. Dá risadas, conta casos. A descontração revela confiança e cumplicidade, Jurema sente que Coutinho está interessado pela verdade que ela tem a mostrar. Como se através do processo e da resistência, ela tivesse conquistado seu espaço junto a ele e ao filme. Ao fim desta sequência, ela oferece uma segunda versão para o consumo de alimentos. “Muitas coisas que a gente pega ali, a gente aproveita”, diz ela com um olhar firme. “O carro de legumes que chega. É uma fruta, é um legume, é muita coisa boa que chega. Macarrão... Vai carne boa, galinha boa, dá pra gente aproveitar. (...) Naquele carro ali tem muita coisa pra porco e pra comer. Mas a gente não precisa ficar falando pra deus e o mundo o que é que a gente vive dali.” A catadora conclui sua fala dizendo que não queria ser filmada no início porque tinha vergonha de aparecer na televisão.

A partir do arco de Jurema, o documentário de Coutinho dá a ver o processo de construção de uma personagem feito a partir do reconhecimento das tensões que existem entre os regimes de visibilidade e da necessidade de se considerar a perspectiva dos sujeitos filmados. Feita a partir da partilha e do respeito, este tipo de articulação imagética e narrativa torna-se cúmplice da pessoa filmada dentro de um horizonte onde podemos observar indícios da emancipação que a mesma conquista ao longo da produção. A emancipação se dá porque ela lutou por ela e Coutinho soube negociar com seu gesto, esteve aberto a ele. Neste processo, a vergonha inicial de estar em cena e a desconfiança diante do documentarista são convertidos na construção de uma notável dignidade da personagem, consolidando um pacto de confiança mútua. Na sequência final de *Boca do Lixo*, as pessoas filmadas por Coutinho assistem à projeção de suas imagens numa tela montada pela equipe de produção dentro do próprio lixão. A imagem de Jurema assistindo a si mesma com expressão de orgulho e admiração é talvez uma das mais bonitas e emocionantes já feitas dentro da nossa tradição documental.



Figura 3. Jurema assiste às imagens filmadas por Eduardo Coutinho

Pergunto-me se o contentamento de Jurema com sua própria imagem não é um horizonte a ser buscado nas nossas práticas. Isso não significa colocar o filme a serviço da personagem, como se fosse um institucional, armadilha em que muitas produções também incorrem. Significa estar aberto(a), enquanto documentarista, ao atravessamento de perspectivas que desestabilizam nosso auto-centramento – sem no entanto renunciar a nossas próprias perspectivas. Como afirmou Gineo Santos em *Ilha das flores: depois que a sessão acabou*, as catadoras e catadores que aceitaram participar do curta de Jorge Furtado o fizeram por acreditar que isso traria benefícios para eles. O desejo de ver visto está vinculado a interesses que precisam ser considerados. A gestão de recortes sobre o visível promovida pelo documentário é indissociável dos interesses existenciais que determinam as partes envolvidas em sua feitura e circulação. Com seus conflitos e convergências, tais interesses definem o mundo comum que habitamos, produzimos e espelhamos – mundo dentro qual o documentário se inscreve também como elemento constituidor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail. Problemas da poética de Dostoievski. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

BUTLER, Judith. Quadros de guerra: Quando a vida é passível de luto? Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

DELEUZE, Gilles. A imagem-tempo. São Paulo: Brasiliense, 2005.

HOOKS, bell. O olhar opositivo – A espectadora negra. Disponível em: <<https://foraquadro.com/2017/05/26/o-olhar-opositivo-a-espectadora-negra-por-bell-hooks/>>. Acesso em: 15 de julho de 2019.

NICHOLS, Bill. Introdução ao documentário. Campinas: Papirus, 2005.

RAMOS, Fernão Pessoa. Mas afinal... O que é mesmo documentário? São Paulo: Senac, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. O desentendimento – Política e filosofia. São Paulo: Ed. 34, 1996.

SALLES, João Moreira. A dificuldade do documentário. In: MARTINS, José Souza; ECKERT, Conerlia; CAUIBY NOVAES, Sylvia (Org.). O imaginário e o poético nas ciências sociais. Bauru: EDUSC, 2005.

PARTE II



ה'ש"פ

A FICÇÃO E O DOCUMENTÁRIO NOS CURTAS-METRAGENS DE JORGE FURTADO¹

Carla Domingues

INTRODUÇÃO

O cinema de ficção e o documentário vêm se aproximando ao longo da história do audiovisual. Este contato, muitas das vezes, dá-se em uma mesma obra, oferecendo ao espectador uma diversidade de formas, narrativas e estilos. A fusão entre ficção e documentário é um assunto rico, que gera uma ampla discussão em torno da questão do acesso ao “real” e das diversas formas de “representação da realidade”. Os debates sobre o cinema documental acabam por afunilar-se num ponto que assombra o gênero: afinal, o que é documentário? Que lugar ocupam as ideias de “realidade” e “verdade” nessa forma de cinema hoje tão prestigiada? Reféns do termo documentário – que os americanos contornaram com um não menos problemático *non-fiction film* –, cineastas e estudiosos refletem sobre dilemas éticos, estéticos e políticos nascidos praticamente junto com o cinema.

Partimos do princípio de que toda representação é, por natureza, fictícia. Entretanto, os espectadores reconhecem documentário e ficção como regimes discursivos distintos. Segundo o teórico norte-americano Bill Nichols,

1 Trabalho de conclusão do curso de Jornalismo na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), apresentado em 2005.

um dos maiores pesquisadores do gênero e criador de uma das estruturas mais bem sucedidas para a compreensão do documentário,² enquanto a ficção oferece, através de processos narrativos, acesso a um mundo fictício, o documentário abre a porta para as representações de um mundo histórico – aquele onde, fora da sala de cinema ou para além da tela, compartilhamos experiências. Ambos os processos produzem um sentido, mas segundo mecanismos variáveis e estratégias diferentes, convidando o espectador a formas distintas de participação. Enquanto as imagens na ficção contribuem para conferir verossimilhança à história narrada, no documentário contribuem para dar credibilidade e poder de persuasão.

Esta breve introdução temática não planeja cobrir, nem de longe, a vasta bibliografia sobre o assunto, mas cabe indicar que o leitor se familiarize com alguns momentos-chave na tradição do cinema documentário. São conceitos e pensamentos mais sistemáticos que apontam reviravoltas estilísticas influentes na história do cinema na totalidade. É válido entender o surgimento da sétima arte; o trabalho de D. W. Griffith e o poder de atrair multidões às salas; a contribuição de Roberto Faherty; a conscientização das massas indicada por John Grierson; o advento do cinema sonoro; o cinema verdade de Dziga Vertov; as semelhanças e diferenças entre Cinema Direto e Cinema Verdade; e a tradição dos documentários performáticos; o cinema autorreflexivo; e, por fim, conhecer como tudo isso impactou a produção documental no Brasil e no mundo.

O primeiro pensamento mais autoconsciente de cinema não-ficcional emerge nos escritos de Dziga Vertov sobre o “cine-olho”, dentro de uma postura crítica ao cinema de ficção. Nos anos de 1930, John Grierson inaugura a tradição não-ficcional que irá dominar a primeira metade do século, a qual chamaria de “documentária”. Nos escritos de Vertov está contida uma proposta estilística e de produção para o cinema documentário que permanece no

2 No início da década de 90, no livro *Representing reality*, Bill Nicholls estabelece uma classificação para as formas de representação da realidade nos filmes documentários, os ‘modos de representação’. Agrupados nos modos poético, expositivo, de observação, de participação, reflexivo e, mais recentemente, performático, se tornaram a base fundamental de compreensão para a teoria do documentário.

horizonte até os anos 60. Utilização intensa da voz *over* expositiva, encenação e uma aproximação com a propaganda marcam essa definição.

O Cinema Verdade constitui o primeiro momento de ruptura ideológica com o universo documentarista *griersoniano*. Surge, como estilo, nos anos de 1960 e domina o horizonte ideológico de nossa época. Foi possível a partir de procedimentos estilísticos proporcionados por câmeras leves, ágeis e, principalmente, da gravação do som, que inaugura a entrevista e o depoimento como recursos. A crítica ética à encenação e a progressiva elegia da reflexividade são dois momentos cruciais para a definição do campo da não-ficção. A não-intervenção surge como um antídoto ao tipo de composição imagem/som da tradição de Grierson, mas seus limites são revelados ao debater-se com a “acusação de verdade”. A tradição canadense/francesa de Jean Rouch, por exemplo, também denominada Cinema Verdade, encontra uma nova ética no documentário, marcada pela noção de reflexividade.

Neste cenário dinâmico da representação documental, Jorge Furtado foi um dos responsáveis por revisitar a desmistificação da ideia de documentário como verdade. Em seus trabalhos, a despeito da identificação com gênero, recorre a ferramentas de um ou de outro estilo de narrativa cinematográfica, visando dar maior credibilidade ao que está sendo mostrado e também criar uma empatia entre o público e os personagens retratados.

Revelar os dispositivos com que se filma ou permitir que o realizador seja visto pode se transformar em marcas de estilo como outras, conservando ou mesmo reforçando um modo de representação baseado no ilusionismo. A autorreflexividade que caracteriza os curtas-metragens de Jorge Furtado que serão aqui analisados constitui uma busca por alternativas às insuficiências e às limitações identificadas nos diversos modos de representação em lidar criticamente com o ilusionismo cinematográfico. Esta modalidade não convencional de documentário e ficção, exercitada por Furtado em trabalhos bastante originais, evidencia que a fronteira entre ficção e documentário é ambígua e tênue. Não há método, linguagem ou técnica que possa garantir um acesso privilegiado ao “real”. Todos os filmes, ficcionais ou documentários, são uma forma de representação da realidade.

A PRODUÇÃO REFLEXIVA DE JORGE FURTADO

A trajetória de Jorge Furtado no cinema é um tanto peculiar. Sua consagração como diretor e roteirista deu-se antes no circuito de curtas-metragens e na televisão, para depois chegar aos longas-metragens. Segundo o crítico Luiz Carlos Merten³, durante anos ele foi “perseguido”, pelo estigma de ser um diretor de curtas. Seus trabalhos nesta área são *O Sanduíche* (2000), *Três Minutos* (1999), *Ângelo Anda Sumido* (1997), *Estrada* (1995), *A Matadeira* (1994), *Esta não é a sua Vida* (1991), *Memória* (1990), *Ilha das Flores* (1989), *Barbosa* (1988), *O Dia em que Dorival Encarou a Guarda* (1986) e *Temporal* (1984). Todos foram produzidos pela Casa de Cinema de Porto Alegre, produtora independente criada em 1987 por um grupo de cineastas gaúchos que já trabalhavam em conjunto. Rejeitando fórmulas prontas, a companhia desenvolve, há mais de trinta anos, um trabalho de qualidade, destacando a atividade do Rio Grande do Sul no mercado de cinema Brasileiro.

No início eram 13 pessoas que queriam fazer cinema e viver disso. De lá para cá, teve momentos, como no governo Collor, que não era possível fazer cinema. Não tinha dinheiro nenhum pra ninguém. E a gente sempre tentou, de qualquer maneira, continuar produzindo. Naquele momento, resolvemos fazer um filme muito barato. E de um concurso interno saiu o *Ilha das Flores*. Foi o primeiro filme produzido por toda a Casa. A partir daí fizemos contatos fora do Brasil, viabilizando os próximos filmes – o *Esta Não é a Sua Vida* foi produzido para a TV inglesa; *A Matadeira*, para a TV alemã. A gente nunca parou, não teve um ano que a Casa não tivesse feito pelo menos um curta.⁴

Jorge Furtado destaca que não trabalha sozinho. Em entrevista à jornalista Maria do Rosário Caetano,⁵ ele cita a importância de todos os integrantes da equipe na produção:

3 MERTEN, Luiz Carlos. A aventura do cinema gaúcho. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2002.

4 Entrevista de Jorge Furtado a Laís Chaffe, disponível em <http://www.ufrgs.br/jornal/abril2002/pag14.html>. Acesso em 25/05/05.

5 FURTADO, Jorge. Entrevista à jornalista Maria do Rosário Caetano, disponível em <http://revistadecinema.com.br/2011/06/edicao27-julho-de-2002/>. Acesso em 01/07/2019.

O diretor/roteirista é o principal 'autor' do filme, mas não o único. O cinema é, sem dúvida, um trabalho de equipe. Mesmo o mais autoral dos filmes depende da contribuição de muita gente. Um exemplo: *Cidadão Kane*. Orson Welles é o diretor, roteirista, produtor e ator principal, não há dúvida que é 'um filme de' Orson Welles. Mas *Cidadão Kane* não existiria (ou seria inteiramente outro) sem o roteiro de Herman Mankiewicz, a fotografia de Gregg Toland, a música de Bernard Herrmann, a montagem de Robert Wise. No Brasil, um filme nasce quase sempre do projeto de um diretor, especialmente se ele é também o roteirista. É o diretor que 'quer' fazer o filme, que reúne a equipe e, muitas vezes, que produz o próprio filme. É o diretor que tem o que o Eugene Vale chama de 'convicção audaz'. Meus dois primeiros filmes, *Temporal* e *Dorival*, são parcerias de direção com o Zé Pedro, e foram baseados em textos publicados (L.F. Veríssimo e Tabajara Ruas). Barbosa também é uma parceria de direção, com a Ana Azevedo, e também foi baseado num texto (de Paulo Perdigão). Neste sentido, *Ilha das Flores* poderia ser chamado de meu primeiro filme 'autoral', escrito e dirigido por mim. Mas ele não existiria sem a produção da Nora, a montagem do Giba e todo o trabalho da equipe da Casa de Cinema.

Em outra entrevista, ele fala sobre um prazer específico da realização dos curtas-metragens:

É muito mais fácil fazer um curta, por todos os motivos. Não é que eu considere um longa mais importante. Acho que o cinema é uma indústria que tem componentes de arte. Enquanto indústria, é evidente que o valor de um longa, com sua capacidade de tirar o público de casa, de gerar receita, é muito mais importante. Mas nos aspectos artísticos, não dá para comparar. A gente não vai dizer que Guernica é mais importante que a Mona Lisa, porque Guernica tem oito metros de largura e a Mona Lisa tem meio metro. Se eu tiver oportunidade e tempo – e espero ter – pretendo continuar fazendo curtas. O curta tem um prazer específico. É um esforço concentrado, dá pra experimentar linguagens, ousar no tipo de narrativa. Mas não se sai de casa para ver um filme de 12 minutos.⁶

6 Entrevista de Jorge Furtado a Laís Chaffe, disponível em <http://www.ufrgs.br/jornal/abril2002/pag14.html>. Acesso em 25/05/05.

Para o crítico Carlos Alberto Mattos,⁷ Jorge Furtado não quer simplesmente expressar suas inquietações, mas comunicá-las com eficiência. O longo e profícuo trabalho em televisão certamente solidificou uma tendência no realizador a considerar a presença do espectador como parte integrante do seu processo de criação. Seus filmes são conversas, convites diretos para que o público o acompanhe no percurso das ideias. O recurso do *off*, muitas das vezes, serve para que ele extraia alguma lógica de fatos aparentemente desordenados e desconexos. Nesse sentido, juntar as pontas do acaso cotidiano é um dos aspectos curiosos de suas obras, dotadas de linguagem rigorosamente moderna, integrada e espontânea.

ANÁLISE FÍLMICA

ILHA DAS FLORES

O curta *Ilha das Flores* (1989)⁸ pode ser considerado o maior sucesso do diretor. Disponível em português, inglês, espanhol, francês e alemão, a produção ganhou prêmios em Gramado, Brasília, Berlim, França, New York e Alemanha. Respondendo a perguntas variadas (*Qual a produção mundial de tomates? Como se mede um segundo? Quantas galinhas valem uma baleia? Como se fabrica perfume? Quem foi Mem de Sá?*), este ensaio dialético-cinematográfico sobre o planeta Terra e seus habitantes mostra o absurdo desta situação: seres humanos que, numa escala de prioridade, estão depois dos porcos – mulheres e crianças que garantem na sobra dos animais sua alimentação diária, durante um tempo pré-estabelecido de cinco minutos.

Até a penúltima sequência, o filme estrutura-se aparentemente como um documentário com um tom quase didático – a voz em *off* de Paulo José acompanhada de imagens rigorosamente ilustrativas que conjugam técnicas mistas de filmagens ao vivo, fotos, gravuras, filmes de época e animação. O comentário desfia uma trama aparentemente infundável de associações entre

7 Em <http://www.criticos.com.br/new/home/home.asp>. Acesso em 01/06/2005.

8 ILHA DAS FLORES. Direção: Jorge Furtado. Casa de Cinema de Porto Alegre, 1989. 13 min. Son. Color.

os mais diversos fenômenos, como se tudo o que existisse estivesse logicamente concatenado. Em meio a esta rede de casualidades destaca-se o tomate, “personagem” que acompanhamos a partir de sua colheita. O tom irônico da narração acentua o didatismo de sucessivas e remissivas definições, com efeito, cômico. Por exemplo:

Os seres humanos são animais mamíferos, bípedes, que se distinguem dos outros mamíferos, como a baleia, ou bípedes, como a galinha, principalmente por duas características: o telencéfalo altamente desenvolvido e o polegar opositor. (ILHA DAS FLORES, 1989).

Ou então:

Lixo é tudo aquilo que é produzido pelos seres humanos, numa conjunção de esforços do telencéfalo altamente desenvolvido com o polegar opositor, e que, segundo o julgamento de um determinado ser humano, não tem condições de virar molho. (ILHA DAS FLORES, 1989).

Trata-se, portanto, de um “falso” documentário: documentário porque todas as informações serão reais; e falso porque vai seguir a trajetória fictícia de um tomate, plantado, colhido, vendido a um supermercado, comprado por uma dona-de-casa, rejeitado na hora de fazer o molho, jogado no lixo, levado para a Ilha das Flores, esquecido pelos porcos e finalmente encontrado por uma criança faminta.

O diretor acredita que o impacto de *Ilha das Flores* está em ser baseado em fatos, na linguagem e nos sentimentos que desperta no espectador:

Ele pega emprestada a força do documentário. Em segundo, na linguagem, na vertigem do texto e das imagens, com estranhas associações que, de certa forma, ‘hipnotizam’ o espectador. Em terceiro, no humor, que induz o espectador a se aproximar de um assunto que, a princípio, o afastaria. Em quarto, pela aparente banalidade das informações que constroem a complexidade da trama. Alguém já disse (Aristóteles?) que uma boa história deve dosar “reconhecimento e descoberta”, familiaridade e surpresa. Acho que *Ilha* tem uma

boa dose destes dois atrativos. É a radicalização de uma forma de expressão que eu persigo desde o tempo em que pretendia ser artista plástico: a colagem. *Ilha* é um filme-colagem, com várias fontes de imagem, dois fotografos diferentes, misturando comédia e drama, ficção e documentário. (...) Falsa é a encenação, não a situação. As pessoas disputavam mesmo o resto de comida, isto não é falso⁹.

O curta é dotado de um caráter educativo e atraído pelo humor inteligente, colocando em primeiro plano a artificialidade do discurso cinematográfico ao usar recursos como a voz em *off*, o tom masculino sério, imagens ilustrativas e associações entre situações.

Logo nas primeiras cenas, o espectador percebe que está diante de uma paródia de um tipo de documentário que costuma exibir conhecimentos por meio de tautologias (repetição das mesmas ideias em formas diferentes) e truísmos (verdades banais, evidentes). Depois de alguns minutos, contudo, o cenário se complica. A definição de dinheiro leva à citação de *Cristo*, associado a *judeu*, dando lugar a mais uma definição: “Os judeus possuem o telencéfalo altamente desenvolvido e o polegar opositor. São, portanto, seres humanos”. As imagens que lembram antigos livros escolares são então substituídas por inserções de vídeos de época mostrando judeus esqueléticos, conduzidos por oficiais nazistas e jogados em valas. Mas o efeito da ironia macabra é rapidamente superado por novas definições amenas, acompanhadas de animações. Assim, por meio de uma rede feita de conceitos e figuras, acompanhamos um argumento difuso e aparentemente inconsequente sobre o mundo.

Isso se dá até a sequência final, que nos leva à Ilha das Flores, um vazadouro de lixo onde famílias miseráveis fazem fila para entrar em grupos de dez e recolher as sobras em períodos de cinco minutos – mas só depois de os porcos terminarem de se alimentar dos detritos. Os quadros de referência chocam, o estilo muda, o tom da narração torna-se mais denso. E o espectador, desarmado, é pego de surpresa. Da comédia, passa-se ao drama, da paródia do documentário ao documentário propriamente dito. Se a ironia continua, é

9 Ibidem.

como veículo de um humor sarcástico que verbaliza o paradoxo insuportável: “O que coloca os seres humanos da Ilha das Flores depois dos porcos na prioridade de escolha dos alimentos é o fato de não terem dinheiro nem dono”. Quando a cerca se abre, vemos pessoas se atropelando para melhor aproveitar os cinco minutos que lhes cabem, mulheres e crianças catando lixo, imagens captadas em câmera lenta. O impacto só não é maior porque o lixo da Ilha das Flores é estetizado, resultado da adesão deliberada de Furtado ao caos e às técnicas do cinema-espetáculo.

Com uma lente 200, filmando a 60 quadros por segundo, até o lixo fica bonito. Qualquer coisa. A gente vê um mendigo desdentado no meio do lixo e diz: ‘que lindo’. A lente faz isso, e o final de *Ilha das Flores* é exatamente isso. Os mendigos, uma tele, uma trilha de fundo, e filmando em *slow motion*. Mas é necessário saber disso. Se a gente for filmar a mesma coisa com uma lente 32, velocidade normal e sem trilha, a gente não vai emocionar ninguém”. (FURTADO, 1992, p. 37).¹⁰

Mas nem por isso, para Silvio Da-Rin,¹¹ a sequência final do curta deixa de se inscrever na mais pura tradição do documentário: “um argumento sobre o mundo, a imagem-documento, a finalidade social, o esquema particular-geral (em que um ator social fornece matéria prima para uma generalização produzida pelo filme) e o humanismo *griersoniano*” (DA-RIN, 2004, p. 202).

A imagem dos catadores de lixo politizados pela técnica é associada pela narração à ideia de liberdade: “o ser humano se diferencia dos outros animais pelo telencéfalo altamente desenvolvido, pelo polegar opositor e por ser livre. Livre é o estado daquele que tem liberdade”. E conclui com as palavras de Cecília Meireles: “liberdade é uma palavra que o sonho alimenta, que não há ninguém que explique e ninguém que não entenda”.

Nos letreiros finais, o filme ironiza sua relação com a tradição do documentário, usando reiteradamente a palavra *verdade*: “este filme na verdade

10 FURTADO, Jorge. *Um astronauta no Chipre*. Porto Alegre, Artes Ofícios, 1992.

11 DA-RIN, Silvio. *Espelho partido*: tradição e transformação no documentário. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

foi feito por...”; “na verdade, a maior parte das locações foi rodada na Ilha dos Marinheiros, a dois quilômetros da Ilha das Flores”; “os temas musicais na verdade foram extraídos de ‘O Guarani’, de Carlos Gomes”; “o resto é verdade”.

Fecha, assim, o ciclo inaugurado com os letreiros de abertura: “este não é um filme de ficção”, “existe um lugar chamado Ilha das Flores”, “Deus não existe”. As locações podem não ser exatas, mas é preciso deixar claro que a Ilha das Flores existe, a miséria não é metafórica e a verdade é o valor que se impõe no horizonte da produção. “A recusa em alinhar-se aos discursos de sobriedade é apenas formal ou estilística – a fantasia é o recurso retórico para atrair o espectador”. (DA-RIN, 2004, p. 203).

A paródia e a ironia têm, no filme, o efeito de questionar a representação e desvelar a arbitrariedade das convenções cinematográficas empregadas na construção de um argumento. A estratégia retórica, portanto, coloca em primeiro plano a artificialidade do discurso cinematográfico e a natureza convencional das representações. A principal característica autorreflexiva de *Ilha das Flores* está contida na paródia ao documentário expositivo, ao longo de toda sua primeira parte. Paródia esta que não tem como objetivo produzir o distanciamento crítico do espectador, mas está a serviço de uma estratégia narrativa que visa estabelecer a empatia através do humor, para melhor desferir o golpe da sequência final, como se pode depreender das palavras do próprio autor: “Para convencer o público a participar de uma viagem por dentro de uma realidade horrível, eu precisava enganá-lo. Primeiro tinha que seduzi-lo e depois dar a porrada”. (FURTADO, 1992, p. 63).

ESTA NÃO É A SUA VIDA

Já *Esta não é a sua vida* (1991)¹², que recebeu prêmios em festivais no Brasil, na França e na Itália, é um documentário sobre a vida de Noeli Joner Cavalheiro, uma pessoa comum, escolhida, segundo o diretor, “ao acaso” (FURTADO, 1992, p. 63). Noeli mora num subúrbio da cidade de Porto Alegre, é dona de casa e tem

12 **ESTA NÃO É A SUA VIDA.** Direção: Jorge Furtado. Casa de Cinema de Porto Alegre, 1991. 18 min. Son. Color.

dois filhos. Nasceu no interior do estado do Rio Grande do Sul, foi para a capital, namorou, noivou, trabalhou numa padaria, casou. É uma pessoa, portanto, comum, mas o filme quer mostrar justamente que não existem pessoas comuns, e sim seres únicos, merecedores de atenção e proprietários de experiências de vida particulares e não desinteressantes. Narrando episódios de sua vida e, por vezes, reencenando outras passagens, Noeli representa a importância de qualquer ser humano, normalmente irrelevante quando se fala em humanidade.

Antes de apresentá-la, o diretor optou por imagens de pedaços de bocas, olhos e ouvidos aparecem girando, enquanto se ouve uma narração em *off*:

Eu não sei quem você é. Eu não tenho como saber quem você é. Eu nunca saberei quem você é. Você está em sua casa, vendo TV. O seu anonimato é a sua segurança. Não se preocupe. Esta não é a sua vida. (ESTA NÃO É A SUA VIDA, 1991).

Com esta sequência, que reitera o próprio título, o diretor preserva o espectador no seu anonimato:

Faço uma referência ao estado de cinema, dizendo que não sei quem está vendo o filme, que não posso saber quem ele é, e, portanto, ele, o espectador, está protegido. A vida a ser mostrada não é a dele, espectador, mas de uma outra pessoa (FURTADO, 1992, p. 74).

Para Silvio Da-Rin, a interpelação direta surte um efeito de distanciamento que compromete o ilusionismo, ao enfatizar que na experiência do cinema estão em jogo instâncias irredutíveis: o espaço da sala, o espaço pró-fílmico e o texto fílmico, como mediação. A negação do efeito de ‘janela transparente para o mundo’ é acentuada pela exibição de telas giratórias. Imagens inusitadas que criam um tipo de expectativa distinta daquela usualmente produzida pelas obras não-ficcionais, deslocando o espectador de sua posição convencional.

A perspectiva autorreflexiva do curta afirma-se na caracterização negativa da personagem que está por vir. Uma sucessão de imagens de pessoas em tarefas cotidianas, olhando para a câmera que passa por elas, enquanto a narração as identifica pelo que elas não são e pelo que *não* fizeram: nada que

justifique sua participação no audiovisual – não comeram vidro, não deram à luz a sêxtuplos, não mataram a família, não quebraram nenhum recorde.¹³

Estas pessoas aparecem para a lente de Furtado como quem não tem nome: elas se deixam observar, focadas na seriedade e incorporando tarefas reais. Neste caso, não se tratam de imagens captadas do real, mas de uma encaenação que serve à tese proposta pelo diretor. Na sequência, roletas são exibidas com o intuito de demonstrar este “acaso” na escolha da personagem: o quadro com Noeli “surge” como se fosse uma bolinha sorteada em um globo lotérico – qualquer pessoa tem nome.

Se o advento do som direto veio permitir uma expressão dos atores sociais, estes costumam participar de documentários por suas qualidades excepcionais, seja como especialistas em algum assunto, ou como personalidades notáveis, ou ainda como indivíduos típicos que serão objeto de generalizações demonstrativas. Se na história do documentário há uma tendência ao herói ou à vítima, *Esta não é a sua vida* se coloca como um objeto excêntrico na tradição do documentário, ao abordar uma vida banal para demonstrar que qualquer vida é interessante.

O filme tenta mostrar que o que nos impede que todos percebam como cada um de nós e interessante é justamente o nosso anonimato. Removidos do anonimato, podemos mostrar, qualquer um de nós, como somos únicos, mesmo sendo tão iguais. (FURTADO, 1992, p. 74).

Além disso, a reflexividade desdobra-se na apresentação do método aleatório de escolha da personagem, partilhando com o espectador, aspectos que os documentaristas costumam ocultar, mas que ao serem revelados reforçam a percepção de que é uma obra totalmente pensada. Chegamos a Noeli por meio de imagens de roletas, rodas de festas populares, e sorteio de loteria. A abordagem sobre a personagem (o diretor Jorge Furtado batendo à porta de sua casa e

13 Como no filme “Só (José Carone, 1980) – sobre um homem que, entre outras ações, come vidro em praça pública para ganhar o pão, Happy Mother’s Day (Richard Leacock, 1965) – sobre uma mulher que deu à luz a quintuplos; ou Moi, Pierre Rivière... (René Allio, 1976) – sobre um rapaz que assassinou brutalmente a própria família. (DA-RIN, 2004, p. 205).

perguntando: *Você já apareceu na TV?*) é uma marca autorreflexiva, bem como o depoimento de Noeli sobre o contato com a equipe (“Nesses poucos dias que eu to conversando com vocês, umas pessoas estranhas e tudo, que me procuraram a minha casa, parece assim, que eu saí assim de um mundo pro outro”).

O filme mantém uma relação ambígua com as convenções do modo interativo. Ora apropria-se delas para estruturar o retrato da personagem de modo convencional, ora as exhibe, revelando seu processo de filmagem. A trilha sonora acompanha os momentos intercalados entre a leveza da narração de episódios variados da vida de Noeli e os instantes de tensão, decorrentes da autoavaliação vivida pela personagem, ao mesmo tempo, em que conta sua vida. A câmera, assim, funciona também como um ouvido da própria Noemi: ela opina sobre assuntos de naturezas variadas, tais como riqueza, violência, preconceito, vergonha, atitude, estudos, viagens.

É interessante observar ainda que, com a evolução da narrativa de Noeli, as pessoas antes mencionadas apenas por substantivos comuns (madrinha, namorado, amigo) passam a ser chamadas pelos nomes próprios (p.ex. Luiz e Robson, namorado e marido de Noeli, respectivamente). A transformação por que passa esta “pessoa comum” decorre da experiência ímpar de *ser o filme* e Noemi sente a necessidade de uma grande mudança. Com aparente tristeza, ela assume que poderia viver uma outra vida e que, para tal, começaria por não ter atingido seus grandes sonhos: “... parecia que eu... que eu nasci de novo, que eu tenho que começar a minha vida de novo, que eu vou começar a minha vida assim como eu quero um dia. Se Deus quiser”.

Em entrevista a Geraldo Sarno e José Carlos Avellar, Furtado revela o que pode ser uma explicação:

Esta não é a sua vida, que é meu filme seguinte, talvez seja uma explicação da minha culpa pela utilização das pessoas no *Ilha das Flores*, porque o que eu fiz foi uma tese que elas ilustram como verdade. Quer dizer, é uma coisa real, mas eu fiz a minha tese e usei as imagens reais das pessoas. E eu nem sei o nome delas. Eu não sei o nome de ninguém. Eu não sei o que aconteceu com elas. Eu não sei se elas estão lá ainda... Quer dizer, eu até sei algumas coisas, mas pouco. Elas serviram para eu fazer meu filme e pronto. Então, o meu

outro filme, o meu filme seguinte, é o contrário disso. Eu disse assim: “Bom, eu quero fazer um filme sobre uma pessoa, com nome, sobrenome, endereço, e não sei nada dela antes de chegar, eu quero saber tudo a partir dela, aí sim é um documentário mesmo.”¹⁴

E completa:

Eu acho que o único documentário que eu fiz com estrutura de documentário foi o *Esta não é a sua vida* (...), que tinha um roteiro de quatro páginas com indicações de entrevistas e cenas. Era assim: “Documentar o encontro com a mãe, entrevistar a mãe” – aquela coisa de documentário. Eu acho que documentário é isso, ele é feito assim, tu escreve o roteiro, filme, se possível monta, escreve de novo o roteiro, filma de novo, se possível monta de novo... Essas idas e vindas que o documentário tem. Eu acho que é fundamental para um documentário fazer isso, porque a realidade vai interferindo no processo e no roteiro. (...) No caso do *Ilha*, é um roteiro, é uma estrutura, é um filme feito como filme de ficção, mesmo sendo um documentário, porque documenta coisas reais.¹⁵

No encerramento, retoma-se a mesma narração da abertura. No espectador, o pensamento nítido de que, embora aquela não seja a sua vida, poderia ser. Uma foto 3x4 de Noeli é o ponto de partida para o ganho de um universo maior: a câmera vai se afastando da referida foto e, por todos os lados, milhares de outros rostos, captados em fotografias no mesmo tamanho, vão tirando a individualidade das pessoas retratadas.

Visando comprovar a tese proposta sobre pessoas “normais”, ou seja, sem grandes feitos que mereçam aparecer no cinema, o diretor escolhe sua personagem ao acaso, surpreendendo-se, aparentemente, ao perceber que ela de fato tem uma história muito interessante de vida. Sua soma de compromissos não chega a refletir infelicidade, mas não corresponde aos desejos íntimos da personagem. A montagem do curta, a técnica de entrevista empregada e a

14 Conversa com Jorge Furtado. *Cinemas*: revista de cinema e outras questões audiovisuais. Número 30. Rio de Janeiro: Julho/Agosto 2001. P. 17

15 *Ibidem*. P. 13.

opção por intercalar depoimentos, fotos e pequenas encenações estão a serviço de uma estratégia narrativa que deseja comprovar a tese.

A MATADEIRA

Em *A Matadeira* (1994),¹⁶ Jorge Furtado assume novamente uma perspectiva autorreflexiva. O curta-metragem conta o massacre de Canudos a partir da história de um canhão inglês, apelidado pelos sertanejos de Matadeira e transportado por vinte juntas de boi através do sertão para disparar um único tiro. Esta é uma das obras de Furtado que mais se aproximaria de um questionamento dos procedimentos do documentário. Composto por diversos depoimentos sobre o acontecimento – incluindo o do historiador, o da população carente, as testemunhas oculares – reconstitui em estúdio, francamente hiper-realista, anti-naturalista, a “matadeira”, canhão que destruirá o acampamento-cidade de Canudos.

A estrutura é de colagem, misturando trechos encenados, animações, fotos de época e extratos de documentários recentes. Seu tom é assumidamente extremado: os cenários são *ultra-fakes*, as cores, sempre berrantes, as interpretações, histriônicas – lideradas pelo carismático Pedro Cardoso em vários papéis. Uma voz masculina lê em *off* trechos de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, convidando o espectador a uma reflexão sobre a fabricação de visões do mundo através do cinema e a um questionamento sobre os índices automáticos de verdade em um documentário. Outra voz feminina lê trechos de um poema de Kurt Vonnegut, alusivo a uma “grande máquina” mortífera. A unidade estilística destas sequências é interrompida nos dois momentos mais dramáticos, pela inserção de imagens de crianças ensanguentadas nas ruas de uma metrópole contemporânea e de crianças perseguidas por uma câmera nervosa nas vielas de uma favela.

Intercalar esta colagem paródica de gêneros e estilos audiovisuais às citações com uma interpretação poética resulta em uma estrutura fílmica multifacetada. A demonstração da parcialidade dá-se em diversas versões, e cada

16 A MATADEIRA. Direção: Jorge Furtado. Casa de Cinema de Porto Alegre, 1994. 16 min. Son. Color.

uma delas recebe um tratamento formal diferenciado, facilmente reconhecível pelos estereótipos utilizados. Em oito das treze sequências que compõem o curta, acompanhamos a trajetória do canhão, desde sua apresentação à tropa por um oficial inglês até o ataque final aos fiéis de Antonio Conselheiro.

Maior descontinuidade, no entanto, é provocada pelas sequências paródicas que fazem contraponto à viagem da Matadeira. Os únicos elementos que as conectam são o ator que as interpreta e a referência comum a Canudos. Tudo, mas as diferencia totalmente. A primeira destas sequências apresenta uma interpretação socioeconômica da guerra, através do “falso depoimento” de um especialista. O cenário é uma alegoria composta de pilhas de livros, demonstrando erudição. Sua explicação educativa é exemplificada por uma animação com bonecos de barro típicos do artesanato nordestino. A entonação do ator é exagerada, denunciando uma clara intenção de imitação burlesca dos documentários que recorrem a uma autoridade profissional ou acadêmica para oferecer determinadas informações, acompanhadas de sua chancela.

A segunda paródia tem como alvo os documentários de montagem que utilizam documentos históricos, tais como filmes, fotos e recortes de jornais de época. Novamente com uma impostação exagerada, Pedro Cardoso representa um entusiasmado discurso de Prudente de Moraes defendendo os ideais da República contra a Monarquia. As primeiras imagens são fotografias, seguidas de trechos em preto e branco, ambos supostamente corroídos pelo tempo, apresentando irregularidades e manchas. O sincronismo irregular e os cortes bruscos conotam a “autenticidade” destas imagens obviamente fabricadas, cuja abertura com o brasão da República e um hino cívico lhes conferem um caráter oficial. Algumas gravuras de cenas de batalhas no estilo dos livros didáticos e fotos de uma multidão de flagelados formam um contraponto irônico ao discurso político presidencial.

A terceira paródia mostra um falso depoimento do tipo “povo fala”, técnica recorrente em documentários do modo interativo e em matérias jornalísticas. A sequência seguinte é um plano único, com câmera na mão, imagem tremida, som irregular e perturbado por um ruído ao fundo. Pedro Cardoso in-

terpreta, agora, um sertanejo que justifica Canudos a partir de seus interesses mais imediatos: o acesso à terra para que suas cabras possam pastar.

Irônica é também a versão que representa a tentativa de explicar Canudos a partir dos desvios de personalidade de Antonio Conselheiro. Um falso “filme de família” (em preto e branco, tremido e granulado) mostra seu casamento com Brasilina. Sobre um cenário excessivamente artificial, há uma representação em estilo melodramático da cena em que Antonio mata sua própria mãe, vestida de homem, acreditando ter atingido um amante da esposa. O melodrama se converte no burlesco quando, ao abrir o armário, Antonio descobre um homem nu. Desesperado, agarra-se a uma cruz e abandona a casa. O texto da locução nega, entretanto, o poder de explicar o fenômeno Canudos:

Freud afirma que ‘as religiões são neuroses coletivas e as neuroses são religiões individuais’. Há quem diga que Canudos foi consequência da ‘religião individual’ de conselheiro. Líder camponês marxista, homem santo, profeta estrategista militar ou doido varrido – todas as definições do Conselheiro se justificam e nenhuma delas explica Canudos (A MATADEIRA, 1994).

As caracterizações de Pedro Cardoso e as marcas estilísticas superenfáticas imprimem um tom irônico a esta colagem de modos de representação. Diante de uma narrativa mesclada por diferentes estilos, o espectador é convidado a assumir uma postura crítica:

Os antiilusionistas exploram a mistura de gêneros a tal ponto que o significado do trabalho passa a surgir da tensão criativa gerada por sua interação. As tensões nos forçam a refletir sobre a natureza do gênero em si, e nos tornam conscientes dos meios pelos quais a ‘realidade’ é mediatizada através da arte (STAM, 1981, apud DA-RIN, 2004, p. 210).

BARBOSA

Barbosa (1988)¹⁷ é uma “ficção-documental”, dirigida por Jorge Furtado e Ana Luiza Azevedo. No elenco, Antônio Fagundes, Pedro Santos e Zé Victor Castiel interpretando a história de um rapaz, que, trinta e oito anos depois, volta ao

17 BARBOSA. Direção: Jorge Furtado. NGM Produções, 1988. 14 min. Son. Color

dia 16 de julho de 1950 para tentar evitar o gol sofrido por Barbosa e que derrotou a Seleção Brasileira na final da Copa do Mundo.

O fatídico jogo contra o Uruguai foi realizado na inauguração do Maracanã, no Rio de Janeiro. O roteiro é baseado no livro *Anatomia de uma derrota*, em que Paulo Perdigão se purgava do fracasso brasileiro. A histórica cena em preto e branco mostra o goleiro brasileiro Barbosa levantando desolado após o que os comentaristas esportivos consideraram um “frango”. Tragédia. O momento fatal e suas consequências na cabeça do goleiro são o grande tema. O objetivo do personagem escolhido, contudo, é voltar no tempo para impedir o gol que derrotou o Brasil, destruiu seus sonhos de infância e acabou com a carreira do goleiro Barbosa.

Premiado em festivais no Brasil, apresenta uma montagem rica, integrando elementos da ficção e do documentário. Imagens de época de dentro e de fora do estádio, exibindo a preparação dos torcedores na chegada ao Maracanã e a decepcionante saída, com o título não tão desejado de vice-campeão na Copa do Mundo. Ao som do hino popular da competição, que exaltava o Brasil e suas riquezas naturais, entre as quais o brasileiro, gols e lances geniais são reprisados. As cenas do jogo já perdido pelo Brasil recebem uma trilha sonora fúnebre.

Há, portanto, a vontade de mudar o curso da história, trazendo a reflexão: o Brasil seria diferente com uma vitória da seleção na Copa do Mundo de 50? O curta é um exemplo do pleno encontro entre futebol e cinema, de forma que o espectador é facilmente transportado ao coração daquela angústia, atualizando em emoção uma derrota acontecida há tantos anos e que uniu todo o país em torno do mesmo sentimento de frustração. *Barbosa* nasce da falência do utópico: o narrador/personagem diz que aquela derrota era o prenúncio de que “neste país nada vai dar certo”.

Depoimentos do próprio Barbosa enriquecem a produção. Na entrevista, o goleiro revela que, se pudesse, teria se escondido em uma cratera naquele instante, e que, naquela noite, ele não dormiu. “Já pensei naquela bola um milhão de vezes”, declara.

A viagem na máquina do tempo, contudo, não permite, por uma série de imprevistos, alterar o acontecido. O narrador, portanto, não consegue resolver

nem o seu problema, nem o do goleiro Barbosa, que sofre ao ser taxado como “aquele que fez o Brasil sofrer”.

Em entrevista a Geraldo Sarno e José Carlos Avellar,¹⁸ Furtado conta um episódio interessante ocorrido durante a gravação da entrevista feita com o goleiro Barbosa para a pesquisa. Para o diretor, o curta é “documentário e ficção – e uma ficção científica, inclusive, o cara volta no tempo”.

Mas tem uma parte que é mesmo um documentário, uma entrevista com o Barbosa, o Moacir Barbosa, o goleiro da Copa de 50. Bom, o roteiro do *Barbosa* era um roteiro de ficção: diálogos, planos, decupagem, Antônio Fagundes chegando, descendo e tal. Mas com pequenos trechos indicados ‘documentário’. Eu e a Ana Luiza Azevedo já tínhamos feito uma primeira conversa com o Barbosa. (...) Fizemos a entrevista com ele. ‘Como é que foi o gol?’ parará, parará, parará. Aquilo ia estar na TV, o personagem estaria vendo aquilo na TV, um documentário, portanto.¹⁹

O roteiro previa que, no final, após o personagem não conseguir evitar o gol e a tragédia se cumprir, haveria uma volta ao depoimento de Barbosa, cuja vida não foi modificada. Ele, portanto, continuou com aquele peso nas costas. Para gravar este depoimento, os diretores precisavam de algo como uma “frase de efeito”, dita por Barbosa.

Ele falou, falou, falou, contou que até hoje ele é apontado na rua, que as pessoas apontam para ele – bom, ele morreu há algum tempo, não é? – mas, enfim, na época apontavam para ele na rua: ‘Ah! Aquele é o cara que tomou o gol’. Ele estava na loja dele, uma mulher entrou com a filha e disse: ‘Minha filha, aquele homem é o que entregou o Brasil’... Enfim, ele contou tudo isso a manhã inteira. Na hora do almoço fomos revisar o material em vídeo. ‘Tem uma frase boa dele aí para aquele momento?’ Não tinha uma síntese, não tinha uma frase que fosse “a frase” para usar. E aí eu disse: ‘Bom, vamos continuar a entrevista de tarde’. Continuamos a entrevista de tarde, e eu re-

18 Conversa com Jorge Furtado. *Cinemas*: revista de cinema e outras questões audiovisuais. Número 30. Rio de Janeiro: Julho/Agosto 2001.

19 *Ibidem*, p. 36.

parei – já fiz muita reportagem de TV – que ele tinha uma certa tendência a repetir o final da pergunta, que é uma coisa que as pessoas normalmente fazem. Muitas vezes é assim, a gente pergunta: ‘O Festival de Brasília é uma grande oportunidade para vermos cinema brasileiro?’ E a resposta, começa ‘Ah! É, o Festival de Brasília é uma grande oportunidade para vermos cinema brasileiro’... O Cara repete o fim da tua pergunta e aí ele vai... Pois eu cheguei e disse assim: ‘Barbosa, você já deve ter pensando naquela bola um milhão de vezes, não é?’ Mas ele disse: ‘Não, nunca, eu não penso naquilo, nem penso nisso mais’. Nada, não é?, nem assim”.²⁰

Diante da falta da frase desejada, Furtado propôs que o goleiro encenasse um discurso. Não se pode dizer que o depoimento é falso, apesar de estar um pouco dramatizado, pois Barbosa foi uma espécie de ator ao interpretar a sua própria vida. O truque de Furtado, contudo, é um artifício de ficção. Segundo ele, Barbosa aceitou fingir que estava mentindo.

Aí eu cheguei: ‘Barbosa, é o seguinte: está aqui o roteiro, esse é o filme, e lá no final tem uma frase que a gente queria usar, uma frase tua, uma coisa assim que tu tivesse dito, tu disseste várias coisas ali, mas tu não disseste uma tal frase – uma frase assim: Pô!, eu sempre penso naquilo, aquilo ficou marcado – qualquer frase que fosse uma frase sintética disso e tal’. Não tem problema nenhum, deixa comigo, pode deixar que eu falo, vamos fazer, vamos rolar’. E aí, o que é que eu fiz? Eu e a Ana dissemos: ‘Vamos fazer em filme, vamos fazer a coisa mais encenada possível, um negócio que denuncie a ficcionalidade da coisa, é 35mm’. ‘Eu vou baixar a cabeça’ – foi a sugestão dele – ‘Eu começo com a cabeça baixa’. ‘Está ótimo’. Ele baixou a cabeça. ‘Rodando, ação!’, e ele disse assim: ‘Eu já pensei naquela bola um milhão de vezes’. ‘De novo, mais uma’. ‘Eu já pensei naquela bola um milhão de vezes’. Aí ele deu uma gaitada, riu assim e disse: ‘Putá que pariu! Ser artista é difícil’. Aí eu disse ‘Tá beleza!’ (...) Pegamos a fala no filme, peguei esse riso dele. (...) A gente botou lá no final dos créditos, depois dos créditos e usamos a fala dele. Pergunta: Quem está mentindo? Quer dizer, eu estou denunciando, olhos

20 Ibidem, p. 37.

mais atentos percebem que aquilo ali é 35mm, que aquela luz está feita, que ele levantou a cabeça, aquilo ali está super dramatizado, canastrou um pouquinho, mas, enfim, ele está dizendo uma frase que eu perguntei pra ele, ele disse que não, ele negou, mas... É verdade? Ele não pensou naquela bola um milhão de vezes? Eu acho que ele pensou naquela bola um milhão de vezes! Eu acho que ele pensou mais de um milhão de vezes naquela bola.²¹

O SANDUÍCHE

Se em *Barbosa e Ilha das Flores* Jorge Furtado manipula a narrativa para prender o fôlego do espectador, em *O Sanduíche* (2000)²² ele surpreende ao manipular a própria linguagem cinematográfica, “usando e abusando” da metalinguagem. Como aquelas bonequinhas russas, o filme é uma cena dentro de uma cena, dentro de uma cena, dentro de uma cena. O real se mistura ao mais real ainda e, na verdade, tudo não passa de uma sensação.

É um filme sobre isso, é só sobre a encenação dentro da encenação. Mistura documentário com ficção, ator com gente de verdade, parte representada com parte não representada. Esse é um assunto que eu acho sempre interessante.²³

Premiado no exterior, o sétimo curta do diretor discute a dialética do verdadeiro e do falso. No elenco, os atores Janaína Kramer, Felipe Monnaco, Nelson Diniz e Milene Zardo. A trama gira em torno dos últimos momentos de um casal e da hora da separação, destacando que o fim de alguma coisa pode não ser definitivo e anunciar o começo de outra.

É interessante saber que, antes de se chamar *O Sanduíche*, Furtado teve a ideia de intitulá-lo com *Seis passeios pelo bosque da ficção*, em referência ao livro homônimo de Umberto Eco sobre narratologia.

21 Ibidem, p. 38.

22 O SANDUÍCHE. Direção: Jorge Furtado. Casa de Cinema de Porto Alegre, 2000. 13 min. Son. Color.

23 Conversa com Jorge Furtado. *Cinemas*: revista de cinema e outras questões audiovisuais. Número 30. Rio de Janeiro: Julho/Agosto 2001, p. 39.

Ninguém aceitava esse nome, hoje eu acho um nome muito bom, ninguém aceitava esse nome e eu chamava o filme assim na minha cabeça, nunca pensei em botar realmente esse nome, mas na minha cabeça o filme era. (...) [*O livro de Umberto Eco* é] sobre quem é o narrador, onde está o narrador, o tempo do verbo. Ele cita várias outras coisas, mas tem um capítulo inteiro sobre essa brincadeira, que todo mundo já fez.²⁴

A princípio, a história parece ser a de um casal terminando o relacionamento. Com o passar das cenas, percebe-se, contudo, que não é um casal “de verdade”, e sim dois atores ensaiando um texto teatral. Os limites entre o sugestivo romance vivido no teatro e o suposto “real” são tênues. Ao final, o espectador é levado a concluir que, de fato, todas as situações descritas anteriormente fazem parte de um filme.

Tudo começa com o marido deixando a casa, a separação, os últimos momentos do casal junto. A tristeza do acontecimento é filmada em plano-sequência, mas, de repente, percebe-se que são atores ensaiando uma peça, e não um casal se separando. São dois atores que estão na casa dela ensaiando e, terminado o ensaio, vão jantar. Ela prepara um sanduíche, o tal que dá nome ao curta, e o espectador é, desta vez, levado a acreditar que “rola um clima” entre os atores. O envolvimento é finalizado com um beijo. Entretanto, quando eles se beijam, a cena é cortada e conclui-se, então, que se trata de um filme:

A gente vê que é um filme e que existe uma relação do diretor com a atriz, que o ator tem uma namorada que está ali no set. Eles vêm se despedir, tu vê que talvez vá acontecer alguma coisa entre aqueles dois atores do filme. Bom, aí eles vão embora e fica o diretor que acaba pegando um pedaço do sanduíche que sobrou e vai comer. O sanduíche é horrível, ele cospe o sanduíche. Talvez a moral do filme seja essa, nunca coma material de cena, porque esse sanduíche não se come, é só para aparecer. Aí a câmera recua e a gente vê aquele palco, aquele cenário, está montado no meio de uma praça, no centro de Porto Alegre, o Mercado Público, a Prefeitura, e uma arquibancada com – sei lá! – 150 pessoas.²⁵

24 Ibidem, p. 39/40.

25 Ibidem, p. 40.

Para o crítico de cinema Luiz Carlos Merten,

Parece brincadeira e talvez seja, pois há muito de lúdico nesse projeto. Lúdico e, tratando-se de Jorge Furtado, lúcido, pois ele, a exemplo, do que costuma fazer no cinema e na televisão, quer discutir linguagem, sinergizar formas de expressão.²⁶ (MERTEN, 2000).

A gravação aconteceu em uma praça pública na cidade de Porto Alegre, durante um dia (manhã e tarde), sendo acompanhada pelo público que teve vontade de conhecer esta aventura cinematográfica. Depois de concluídas as cenas no “estúdio”, Jorge Furtado percorre a plateia e entrevista seus espectadores. Animados com o que viram, revelam-se entusiasmados para que este tipo de evento aconteça mais vezes. Entretanto, um casal de entrevistados não segue esta “tendência” de resposta e Jorge Furtado “corrige-os”, evidenciando que as respostas foram dirigidas para serem, neste formato, intimamente relacionadas ao texto do filme (ou seria da peça? ou da vida “real”?). Falando sobre a arte de fazer cinema através da encenação de uma peça de teatro, que, na verdade, é a gravação de uma cena, o curta chama a atenção pela reflexividade evidente em todos os seus processos de construção. Neste sentido, a brincadeira metalinguística informal é eficiente.

Eu filmei, eu fiz o filme na praça, montei um cenário, três paredes, na praça, e fiz um roteiro com *storyboard*, roteiro decupado com *storyboard*, e distribuí para o público, liguei o *vídeo-assist* em monitores, e tudo que eu filmava eu explicava: ‘Vou filmar o plano 38, onde ela diz: Quer um sanduíche?. Olha o close? Atenção! Roda!’. Enfim, filmei todo o filme assim. No final a câmera recua e enquanto a câmera recua a gente ouve as entrevistas que eu fiz com o público sobre o filme, o que elas acharam, o processo de filmagem, parará, parará, parará, parará. Apresento os atores com seus nomes verdadeiros, eles vêm ao palco, à boca de cena, se apresentam, recebem aplausos, e eu começo a entrevistar o público. E entrevisto sobre o que eles viram. Só que

26 MERTEN, Luiz Carlos. O Estado de São Paulo, 03/07/2000. (<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/20000703-38975-spo-0070-cd2-d2-not/busca/LUIZ+CARLOS+MERTEN>). Acesso em 01/07/2019.

essas entrevistas... Parte delas são reais, tem o que eles disseram mesmo, e parte são textos que eu passei para eles dizerem e que se misturam. Até que um deles erra a fala, um deles, claramente, erra a fala e eu interrompo: 'Pô!, tu errou a tua fala! Vamos fazer de novo, tu errou a tua fala ali'. E ele: 'Ah! É verdade eu errei'. Quer dizer, isso é um assunto que me interessa. Não só um assunto que me interessa, é uma função do documentário. Uma função da linguagem audiovisual é ser de uma certa maneira educativa. Eu acho que é preciso fazer uma espécie de alfabetização audiovisual porque as pessoas não estão muito acostumadas com a linguagem audiovisual.²⁷

CONCLUSÃO

Jorge Furtado se destaca na luta pela desmistificação da ideia de documentário como verdade e no uso dos artifícios de linguagem do documentário para produzir signos ficcionais, clichês que nos fazem suspeitar da ideia de documentário como voz da verdade. Sua intenção não é querer o confronto com a plateia, mas sua cooptação. Para ele, o documentário não é espelho da realidade, e sim um determinado conjunto de códigos utilizados que podem ser manipulados para dar impressão de verdade.

Utilizando-se da paródia, ele coloca em questão os procedimentos, práticas e códigos de linguagem do chamado cinema documentário, mediante estratégias como produção de discursos *off* falsos, imitação de depoimentos de documentários e intervenção nos códigos da “filmabilidade” do objeto. Não existe a noção de que o documentário, reflexivo ou não, se fecha sobre si e questiona sua própria feitura. Ao contrário do projeto de negatividade de princípio do cinema reflexivo, filmes como *Ilha das Flores* ou *A Matadeira* não são, antes de tudo, produções documentais, mas obras que retrabalham certos clichês em forma paródica, autoconsciente, mas jamais tendo na explicitação dos dispositivos do cinema documentário seu fim.

A via da paródia não é, por acaso, a estratégia mais empregada. Ela é essencial, em seus melhores momentos, como forma de crítica e intervenção e

27 Conversa com Jorge Furtado. *Cinemas*: revista de cinema e outras questões audiovisuais. Número 30. Rio de Janeiro: Julho/Agosto 2001, p. 41.

menos como recurso meramente cômico. Encontramos um impulso na paródia para criar formas de discurso que privilegiam, simultaneamente, a reflexão, ao encorajar a compreensão por parte do espectador do processo envolvido na representação cinematográfica. Nesse sentido, o próprio cinema e toda a sua tradição tornam-se objeto de conhecimento, através de referências intertextuais à sua própria história. Assim como também ocupam uma posição central na constante busca por inovação, alguns destes curtas prolongam a função da paródia na literatura, onde ela cumpre o papel de catalisadora de mudanças, retirando significados de suas posições convencionais e dando-lhes nova vida. O poder regenerador da paródia revigora gêneros canonizados, ajudando a criar novas formas, que, por sua vez, transformam-se em pontos de partida de novos desdobramentos.

Nesta perspectiva, Silvio Da-Rin acredita que os filmes de Jorge Furtado, mesmo que partam de princípios semelhantes ao do cinema reflexivo, constituem por si só um jogo completamente diferente, uma estética e um jogo retórico que também inclui sínteses possíveis (a veemência de pobres comerem comida que é recusada aos porcos, mesmo que não seja na Ilha das Flores; o massacre de Canudos, mesmo que seja impossível convertê-lo num discurso).

Por isso, provisoriamente, pede-se a Jorge Furtado um outro estatuto, o de cineasta pós-reflexivo. Ou talvez, ainda melhor, uma vez que realiza um cinema autoconsciente da representação e dos códigos, mas também busca pontos fixos para poder realizar sínteses e novos pontos de contato com o mundo, melhor seria dizer que ele realiza documentários construtivos, à maneira do movimento de pintura que levou esse nome. Ciente de que a representação pode ser uma cilada, ele, ao mesmo tempo, faz questão em problematizá-la e retrabalha os conceitos de seu objeto, extraindo sínteses.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERNARDET, Jean-Claude. O que é cinema. São Paulo: Editora Brasiliense, 2004. Coleção Primeiros Passos.

DA-RIN, Silvio. Espelho partido: tradição e transformação no documentário. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

CINEMAIS: revista de cinema e outras questões audiovisuais. Conversa com Jorge Furtado. Número 30. Rio de Janeiro: Jul./Agos. 2001.

FURTADO, Jorge. Um astronauta no Chipre. Porto Alegre, Artes Ofícios, 1992.

_____. Entrevista à jornalista Maria do Rosário Caetano. Disponível em:< <http://revistadecinema.com.br/2011/06/edicao27-julho-de-2002/>>. Acesso em: 01 de julho de 2019.

GARDNIER, Ruy. Atualidade de Jean Rouch. Contracampo: Revista de Cinema, n. 60, 2004. Disponível em:<<http://www.contracampo.com.br/60/piramidepetit.htm>>. Acesso em: 01 de julho de 2019.

LEITE, Sidney Ferreira. O cinema manipula a realidade? São Paulo: Paulus, 2003.

MERTEN, Luiz Carlos O Estado de São Paulo, 03/07/2000. Disponível em:<<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/20000703-38975-spo-0070-cd2-d2not/busca/LUIZ+CARLOS+MERTEN>>. Acesso em: 01 de julho de 2019.

_____. A aventura do cinema gaúcho. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2002.

STAM, Robert. O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1981.

SILVA, Patrícia Rabello da. Documentários performáticos: a incorporação do autor como inscrição da subjetividade. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social). Rio de Janeiro: UFRJ/ECO, 2004.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (Org.). Documentário no Brasil. São Paulo: Summus, 2004.

Entrevista de Jorge Furtado a Laís Chaffe. Disponível em:< <https://www.ufrgs.br/jornal/abril2002/pag14.html>>. Acesso em: 25 de maio de 2005.

FILMOGRAFIA

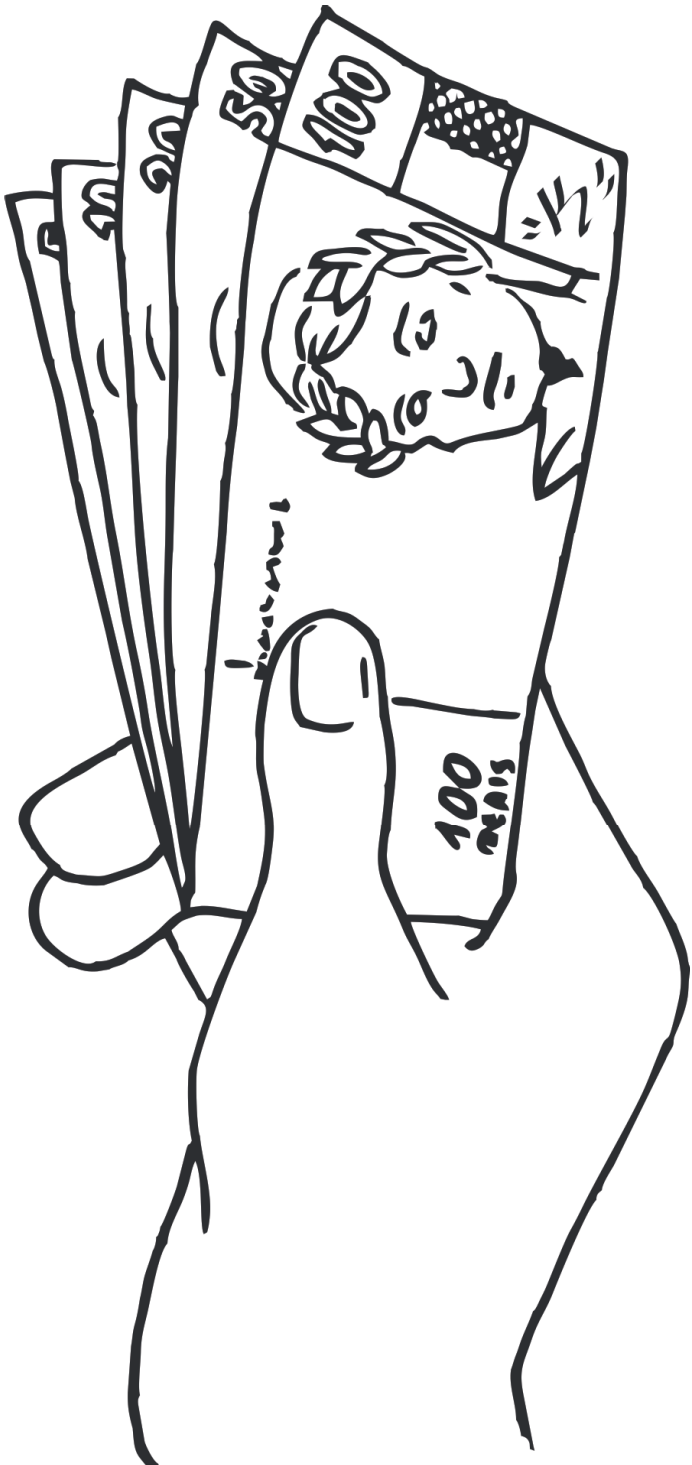
A MATADEIRA. Direção: Jorge Furtado. Casa de Cinema de Porto Alegre, 1994. 16 min. Son. Color.

BARBOSA. Direção: Jorge Furtado. NGM Produções, 1988. 14 min. Son. Color.

ESSA NÃO É A SUA VIDA. Direção: Jorge Furtado. Casa de Cinema de Porto Alegre, 1989. 18 min. Son. Color.

ILHA DAS FLORES. Direção: Jorge Furtado. Casa de Cinema de Porto Alegre, 1989. 13 min. Son. Color.

O SANDUÍCHE. Direção: Jorge Furtado. Casa de Cinema de Porto Alegre, 2000. 13 min. Son. Color.



JORGE FURTADO, UM AUTOR DE CINEMA NO SUL DO BRASIL

Cesar Felipe Pereira

O CINEMA DE AUTOR E A IDEIA DE ESTILO

Sobre a questão da autoria no cinema, haveria, segundo Robert Stam (2006, p. 102), basicamente duas vertentes: uma de viés mais crítico (a Política dos Autores), a que esta análise se detém, e outra de viés mais teórico (a Teoria do Autor)¹. Para Stam, tudo começou com o crítico e cineasta francês Alexandre Astruc, que “preparou o caminho para o autorismo com o seu ensaio de 1948 ‘Birth of a new avant-garde: The camera-pen’, no qual sustentou que o cinema estava se transformando em um novo meio de expressão análogo à pintura ou ao romance. O cineasta, afirmava Astruc, deveria ser capaz de dizer ‘Eu’ como o romancista ou o poeta” (STAM, 2006, p. 103). Poucos anos depois, François Truffaut, em seu célebre artigo *Uma Certa Tendência do Cinema Francês*, publicado em 1954 na *Cahiers du Cinéma*², Truffaut cunhou o termo *Politique des Auteurs*. Em seu texto, uma espécie de manifesto, Truffaut atacava a tradição de qualidade do cinema

-
- 1 Andrew Sarris adaptou a Política dos Autores, em 1962, ao cinema hollywoodiano, originando a Teoria do Autor.
 - 2 Robert Stam relembra que os cineastas/críticos investiram contra o sistema estabelecido na produção cinematográfica francesa: “Com seu primeiro número em 1951, os *Cahiers du Cinéma* tornaram-se um órgão-chave para a propagação do autorismo. Seus críticos viam o diretor como o responsável, em última instância, pela estética e pela *mise-en-scène* de um filme” (STAM, 2006, p. 104). Desse modo, eles também defendiam os direitos do diretor sobre o produtor.

francês, com seus filmes de engessada hierarquia de produção, preferência por filmagem em estúdio e narrativa convencional. Mais adiante, vindo em retrospectiva, Truffaut aponta que a Política dos Autores “defendia sobretudo a idéia de que o homem que tem as idéias e o homem que realiza o filme devem ser o mesmo” (TRUFFAUT, 1990, p. 72). O crítico e cineasta prossegue:

Dito isso, também estou convencido de que um filme se parece com o homem que o fez, mesmo se ele não escolheu o assunto, nem os atores, mesmo que não o tenha dirigido sozinho ou que tenha deixado a montagem a cargo de seus assistentes. Em qualquer circunstância, o filme reflete profundamente – por meio de seu ritmo, cadência, por exemplo – o homem que o realizou, pois a soma global de todas essas etapas é inerente às contradições que necessariamente estarão presentes no filme, pois no cinema há, essencialmente, dois comandos: “Ação!” e “Corte!”, e é entre essas duas ordens que o filme se realiza durante um minuto e meio de filmagem por dia. (TRUFFAUT, 1990, p. 72)

Stam sintetiza o pensamento de Truffaut, dizendo que, para o francês, “o novo cinema se assemelharia a quem o realizasse, não tanto pelo conteúdo autobiográfico, mas pelo estilo, que impregna o filme com a personalidade de seu diretor. Os diretores intrinsecamente vigorosos (...) exibirão no decorrer dos anos uma personalidade estilística e tematicamente reconhecível” (STAM, 2006, pp. 103-04). Destaca-se na Política dos Autores, portanto, a ideia de estilo.

A respeito desse ponto fundamental, vislumbra-se a ocorrência de distintas considerações, distribuídas pelos mais variados textos e tratados de Estética. Porém, como aqui não caberia uma discussão pormenorizada sobre o assunto, para fins desse breve estudo se toma por base a definição apresentada por Jorge Coli em *O que é Arte* (1983). Nesse texto, Coli relaciona estilo à recorrência de certos elementos de construção nas obras de um mesmo autor:

A idéia de estilo está ligada à idéia de recorrência, de constantes. Numa obra existe um certo número de construções, de expressões, sistemas plásticos, literários, musicais, que são escolhidos (mas sem que esta noção tenha um sentido forçosamente consciente) e empregados pelo artista com certa frequência. A idéia de estilo repousa sobre o princípio de uma inter-relação de constantes formais no interior da obra de arte. (COLI, 1983, p. 25)

Por exemplo, certos efeitos musicais que reaparecem com insistência e acentuam a tensão, um determinado movimento de câmera que se aproxima lentamente de uma janela, a personagem diminuída por grandes marcos arquitetônicos, entre muitos outros elementos, são reconhecidos como pertencentes à marca estilística de Alfred Hitchcock, pois esses usos específicos da linguagem do cinema são encontrados repetidamente ao longo de sua obra. Assim, “Prestando atenção nos elementos que reaparecem, descobrimos o *estilo* de Hitchcock. Do mesmo modo que podemos descobrir uma coerência estilística diferente em Eisenstein, Jean Renoir ou Humberto Mauro” (COLI, 1983, p. 26). Mais adiante, aplico esse mesmo princípio à obra de Jorge Furtado.

Ao se transladar de vez esse referencial para a experiência brasileira, sobressai o seguinte comentário de Ismail Xavier, em "O Cinema de Autor, a Comunicação e o Nacionalismo", seção de um estudo publicado originalmente em 1985:

Há cineastas que assumem: “filmarei a meu modo, definirei minha poética”, e seu estilo entra em forte conflito com as convenções. Cito Glauber Rocha, Júlio Bressane, Rogério Sganzerla, Andrea Tonacci, Luis Rozemberg, Arthur Omar. Há cineastas que se inserem nos códigos de comunicação já consolidados e fazem cinema dentro dos padrões de linguagem assimilados pelo grande público. Cito Anselmo Duarte, Roberto Farias, Domingos de Oliveira, Hector Babenco. Há cineastas que buscam variados compromissos entre os imperativos da expressão pessoal e os códigos vigentes, a indagação mais complexa e a comunicação mais imediata. Cito Nelson Pereira dos Santos, Joaquim Pedro, Arnaldo Jabor, Leon Hirszman, Carlos Diegues, Carlos Alberto Prates Correia, Ana Carolina, Fernando Cony Campos, realizadores que, em diferentes filmes, apresentam dosagens variadas entre uma legibilidade maior e o risco mais radical da invenção. (XAVIER, 1985, p. 12)

Constata-se que o cinema de Furtado faz parte desse último time, pois, ao se elaborar uma reflexão sobre sua obra, após assisti-la em sua integralidade, é possível verificar que existe um equilíbrio consequente entre a necessidade de comunicação com o público – manifestada pelo diretor – e a experimentação de linguagem – que visa à procura de modos próprios de expressar aquilo

que mais sensibiliza a sua subjetividade. Ademais, também se faz presente a referida constância na utilização de certos artifícios estéticos e narrativos, que serão apontados na sequência. Esses elementos, ao funcionarem em conjunto, compõem o estilo do autor Jorge Furtado, que vem sendo construído desde seus primeiros filmes.

ORIGENS E PRIMEIROS FILMES

Os dois primeiros curtas-metragens do cineasta (direção dividida com José Pedro Goulart), filmes das “origens”, de acordo com o sítio eletrônico da Casa de Cinema de Porto Alegre, foram realizados em espírito cooperativista e se inscrevem em um movimento maior de realizadores gaúchos, cujas obras estavam vindo à luz no início dos anos 1980. Tais esforços de produção são apontados no livro *História do Cinema Brasileiro* (1987):

No Rio Grande do Sul, surge também um esboço de pólo produtor comandado por jovens. Vindos de experiências com o Super-8, quando realizaram um verdadeiro cinema ambulante pelo interior do Estado, começam a pipocar filmes e cineastas como *DEU PRA TI, ANOS 70* (direção de Giba Assis Brasil e Nelson Nadotti, 1981), *VERDES ANOS* (direção de Carlos Gerbase e G. A. Brasil, 1983) e *ME BEIJA* (direção de Werner Schunemann, 1984). Rememorações da década de 1970, dificuldades da adolescência, escolas e professoras, personagens marcados pelos desmandos ditatoriais, vão compondo um painel da vida sulina sob a ótica de novos produtores culturais. Os filmes também deixam transparecer uma preocupação excessiva com a narrativa e a composição de personagens bem articuladas. O diretor Werner Schunemann tem plena clareza do tipo de produção do grupo que integra, e diz ser um objetivo o de fazer “filmes vinculados estritamente ao mercado”, inclusive por uma necessidade de sobrevivência. A falta de uma atitude mais arriscada, de experimentação com a linguagem, é então proposital e visa a uma consolidação que permita ao grupo continuar filmando (...)³

3 Jorge Furtado comenta a esse respeito: “Toda a arte é uma brincadeira, um artifício. É um truque. E este truque é feito para ser compartilhado, ele tem

(...) os filmes sulinos deixam entrever novas luzes da criação cinematográfica fora do eixo dominante, como no curta *O DIA EM QUE DORIVAL ENCAROU A GUARDA* (14 minutos, 1986) de José Pedro Goulart e Jorge Furtado. Trata-se da insólita e engraçada luta de um presidiário pelo direito a seu banho num dia de calor, numa narrativa que funde representação realista e divertidas inserções de filmes norte-americanos como *KING-KONG*, conseguindo um tom irônico, alcançando pela montagem e trabalho de direção um bom resultado em termos de curta ficcional. (RAMOS, 1987, pp. 448-49)

Depois dos dois primeiros curtas (*Temporal*, de 1984, e *O Dia em que Dorival Encarou a Guarda...*), os filmes seguintes, embora em um momento complicado para o cinema brasileiro, contaram com produções mais robustas. Amir Labaki, destacando duas delas, aponta que,

No final dos anos 80 e início dos 90, o fechamento da Embrafilme leva a colapso a produção de cinema no Brasil. O audiovisual sobrevive na TV, na videoarte e nos curtas-metragens. A primavera do curta marca a descoberta da ficção pelo formato. A produção não-ficcional passa a segundo plano, mas alguns filmes revigoram o documentário curto. (...) No Rio Grande do Sul, depois de renovar o gênero com o humanismo cético de *Ilha das Flores* (1989), Jorge Furtado inverte a fórmula televisiva para louvar a vida comum com *Esta Não É a sua Vida* (LABAKI, 2006, pp. 114-15).

Conforme Labaki, diante da crise vivida pela produção cinematográfica nacional, advém um momento de pujança do curta-metragem brasileiro. Nesse contexto, *Ilha das Flores* desponta como o primeiro ponto de inflexão na trajetória de Furtado, uma vez que catapultou seu nome no “mercado” audiovisual, o que viria a facilitar a realização de seus próximos curtas. Em uma época em que o incentivo financeiro estatal para a produção deixa de existir – o que,

graça quando é dividido. Neste sentido, eu acho que o cinema que eu faço é comercial. Ele é feito para público, para que as pessoas vejam e queiram ver. Eu não me envergonho disso, ao contrário. Eu quero que o público se interesse pelas coisas que me interessaram e tenham o mesmo tipo de sentimento que eu tive” (FURTADO, 1992, p. 30).

como se sabe, reduziu o lançamento de longas-metragens quase a zero –, Furtado obtém financiamento estrangeiro para suas novas empreitadas: *Esta Não é a sua Vida* (1991) foi encomendado pela televisão inglesa, e “a tese do filme é a de que qualquer vida é interessante” (FURTADO, 1992, p. 74); *A Matadeira* (1994), por sua vez, foi encomendado pela televisão alemã, e elaborado depois da leitura de *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha.

Esses primeiros trabalhos de Furtado são objeto de reflexão no livro *Um Astronauta no Chipre* (1992), em que o ainda jovem e já premiado diretor discorre sobre seu processo criativo e intenções cinematográficas. Tendo em vista a frase-síntese de François Truffaut (“A obra inteira de um cineasta está contida no primeiro carretel de seu primeiro filme”) ⁴, mas também não esquecendo que aquilo que os artistas falam sobre a própria obra não deve necessariamente ser levado tão a sério, a análise do estilo de Furtado a ser apresentada levará em conta suas declarações, mas vai procurar fazê-lo com cautela. Não se sabe até que medida as formulações do diretor podem, efetivamente, ser tomadas por uma espécie de projeto estético inicial, tal como se apresenta no excerto destacado a seguir. Furtado disse, em 1992:

(...) o cinema é antes de tudo uma linguagem, isto é, um conjunto de signos expressivos com a intenção de transmitir uma *mensagem*. Dentro disso, a função do cineasta, do diretor, enfim, de quem faz cinema, é fazer com que todos os signos expressivos desta linguagem trabalhem no mesmo sentido, na mesma direção. André Bazin definiu isto dizendo que um filme é uma obra de arte, uma obra plena, quando todos os signos expressivos desta obra estão *impregnados de uma visão de mundo*. A função do cineasta é, portanto, impregnar estes signos com a sua visão de mundo. Isso significa colocar esta visão na trilha, no enquadramento, na câmera, na interpretação dos atores, todos estes fatores trabalhando num mesmo sentido determinado pelo autor. (FURTADO, 1992, p. 46)

4 Proferida em uma entrevista, publicada no número 3 do *New York Film Bulletin*, em 1962 (Apud TRUFFAUT, 1990, p. 69).

Assim, vistas depois de muito tempo, será que essa e outras considerações ainda se sustentariam como intenção autoral do diretor, ou, de outra maneira, será que houve modificações que desviaram aqueles propósitos declarados nos primeiros anos de carreira?

O ESTILO DE JORGE FURTADO

Os recursos mais marcantes, rapidamente perceptíveis na obra do cineasta gaúcho, talvez sejam a presença do **humor** e a maneira como a **ironia** é utilizada nas mais diversas situações. A fala errada do personagem de Pedro Cardoso, que diz “apucuntura” em vez de “acupuntura”, em *O Homem que Copiava* (2003), por exemplo, gera graça a partir do aspecto linguístico. A interpretação de Silene Seagal, por Camila Pitanga, no filme dentro do filme, em *Saneamento Básico, o Filme* (2007), é um claro momento de humor exagerado, que faz rir precisamente porque se apoia em um estereótipo. O humor já consta no primeiro curta de Jorge Furtado, *Temporal*, no contraste entre os senhores sérios na reunião de uma ordem secreta no sul do país (“Os últimos autênticos representantes da civilização ocidental cristã”, na fala de Francisco, o chefe da família burguesa) e os jovens desbundados da festa dos bichos, que ocorre ao mesmo tempo no porão da casa. Por sua vez, a ironia, muito refinada – bem como a reversão das expectativas do espectador –, atravessa toda a fruição de *Ilha das Flores* (“O telencéfalo altamente desenvolvido, combinado com a capacidade de fazer o movimento de pinça com os dedos, deu ao ser humano a possibilidade de realizar um sem número de melhoramentos em seu planeta, entre eles...”. O espectador é levado a concluir que se trata da bomba atômica, que é vista explodindo na imagem. Mas não! A narração em seguida desvia dessa conclusão, ao dizer: “...cultivar tomates!”. Ou então o nó na garganta quando a mesma narração, pouco depois, diz: “Os judeus possuem o telencéfalo altamente desenvolvido e o polegar opositor. São, portanto, seres humanos”. Essa narração é ouvida enquanto se veem imagens do Holocausto, em absurdo contraste).

Essas marcas são tão pulsantes na produção de Furtado que, além de constarem tanto nas situações como nas falas de diversas personagens ao lon-

go de sua filmografia, o autor delas também se vale em toda a sua obra literária. Isso se dá, por exemplo, com o protagonista de *Frontal com Fanta* – publicado na coletânea *Tarja Preta* (2005) –, que, a certa altura da narrativa, comenta ironicamente: “Se eu começasse a comparar pessoas com queijos e dissesse que a vida é um queijo, aposto que iam trocar o meu remédio. Mas o cara escreveu um livro assim, dá palestras falando nisso e todo mundo acha ótimo” (FURTADO, 2005, p. 23). O tom da crítica é sutil e exige perspicácia por parte do leitor, o que está de acordo com uma proposição de Furtado em relação a seu cinema, que aqui, nesse aspecto, também pode ser estendida à sua literatura: “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). Em outros textos curtos, como os reunidos no livro *Meu Tio Matou um Cara e outras Histórias* (2004), em especial os contos “Juízo” e “Paraíso”, destaca-se o humor no inusitado das situações, aspecto fartamente encontrável na obra fílmica de Furtado. Por exemplo, o personagem de Lázaro Ramos, em *O Homem que Copiava*, joga os números 1, 2, 3, 4, 5, 6 e ganha na loteria. Sintomático da filiação do autor à comédia é a publicação de seu primeiro romance, *Trabalhos de Amor Perdidos* (2006), que marcou a estreia de uma coleção dedicada a novas obras inspiradas nas comédias de William Shakespeare. Nesse livro, o narrador-protagonista se expressa da seguinte maneira: “O amor à primeira vista, o relâmpago da paixão, é uma idéia muito antiga. Acho que Adão se apaixonou por Eva à primeira vista, mas ele não tinha muita escolha, era ela ou a zoofilia” (FURTADO, 2006, p. 54). Ou ainda, pode ser citado o livro *A Invenção do Brasil* (2000), escrito em parceria com Guel Arraes, texto em que se elabora um retrato ficcional irreverente da formação do país.

Outro recurso bastante utilizado por Furtado é a **ilustração imagética** de algo dado pela banda sonora do filme. No início de *Barbosa* (1988), por exemplo, quando se veem as imagens de futebol, a ilustração está presente na narração dos gols do Brasil: “um, dois, três, quatro, cinco, seis, sete, oito, nove, para doze faltam três, Brasil”. O “sete” aparece no placar e, no plano seguinte, o “oito” é mostrado nas costas da camisa de um jogador. Mais um

exemplo é o *King Kong* (1933) em *O Dia em que Dorival Encarou a Guarda*. São inseridos os planos do gorila gigante durante a fala do personagem: “Tu vai chamar esse cabo. Porque senão eu vou começar a gritar, a berrar e dar porrada aqui dentro!”. Na cena em que os milicos invadem a cela para “dar uma lição em Dorival”, por sinal uma grande covardia, são inseridas novamente as imagens em preto e branco desse filme clássico. Mas a obra que mais faz uso da ilustração, sem dúvidas, é *Ilha das Flores*. Nela, onde a narração em *voice over* diz “japonês”, a imagem mostra um japonês, assim que diz “tomate”, a imagem apresenta um tomate, diz “porco” e é visto um porco, e assim por diante. Furtado comenta sobre seu curta mais famoso: “Para convencer o público a participar de uma viagem por dentro de uma realidade horrível, eu precisava enganá-lo. Primeiro, tinha que seduzi-lo e depois dar a porrada” (FURTADO, 1992, p. 63). E o “golpe” funciona bem demais, uma vez que o espectador é atraído para a armadilha, acha graça das sucessivas e inesperadas associações e, quando percebe, está sendo bombardeado com constatações que não deixam sua consciência tranquila.

A **antecipação de situações, criando expectativas** no espectador, e a posterior traição dessas expectativas, é encontrada em muitos de seus filmes, sendo o final de *Estrada* (1995) o mais interessante. Na narrativa, por meio de uma montagem paralela – ou seja, duas ações simultâneas, vistas alternadamente, que seguem para o mesmo ponto –, tudo concorre para um acidente entre o carro dos protagonistas, que viajam felizes pela estrada, e um caminhão. Porém, essa expectativa, que vem sendo reforçada pela *voice over*, é traída. Seria descabido não verificar o que o próprio diretor diz a respeito dessa estratégia: “Não acho que seja possível determinar o que faz um filme funcionar, mas acho que o mais importante é isso, estar à frente do espectador. Que ele decodifique os signos e vá entendendo, mas não se antecipe a eles. (...) O jogo é satisfazer e frustrar expectativas, dosando as duas” (FURTADO, 1992, p. 20). Em *O Dia em que Dorival Encarou a Guarda*, a cena da revista *Tex* se interpõe no encadeamento da narrativa, como um *insert*, suspendendo momentaneamente o entendimento do espectador. Apenas um pouco adiante, quando o cabo é chamado de volta à realidade, o público compreenderá que se tratava de uma

espécie de projeção deste, pois o personagem se vê como o mocinho da revista de faroeste. Como Furtado esclarece:

(...) pode-se manter o espectador atento a uma direção, e de repente, lançar um novo dado que muda esta expectativa. No caso do “Dia em Que Dorival Encarou a Guarda”, por exemplo. Todos estão vendo um preso em uma cela querendo tomar banho, um soldado que conversa com ele, e, subitamente, entra um cowboy no filme. Isso ninguém esperava, e nesse momento nós estamos na frente do espectador. Logo após, ele entende que era a revista de cowboy que o cabo estava lendo. Logo após é necessário se colocar um outro ímã desses, porque senão o espectador se volta apenas para a questão que é saber se o Dorival toma banho ou não, o que só vai acontecer no fim do filme. José Pedro Goulart e eu, que dirigimos o filme, percebíamos isto apenas intuitivamente. Esta estrutura já estava contida no conto original de Tabajara Ruas, mas foi compreendida de maneira mais clara pelo Giba Assis Brasil, que já tinha uma experiência maior em cinema. (FURTADO, 1992, p. 18)

Outro exemplo é o taxista que saca uma “arma” em *Ângelo Anda Sumido* (1997). Logo após o susto do passageiro, revela-se que se tratava apenas de um isqueiro.

A **citação** é mais um elemento que povoa a obra de Furtado. Em um plano curto, em *Temporal*, percebe-se na estante um livro (*O Analista de Bagé*, 1981) de Luis Fernando Verissimo, autor cuja obra serviu de base para o argumento do filme. *Ilha das Flores* articula em sua narrativa temas musicais da ópera *O Guarani* (1870), de Carlos Gomes, e um excerto do *Romanceiro da Inconfidência* (1953), de Cecília Meireles. *O Homem que Copiava* cita um soneto de Shakespeare. Em *Barbosa* são utilizados, além de imagens e áudios de arquivo, trechos do filme *Garrincha, Alegria do Povo* (1963), de Joaquim Pedro de Andrade. Também há citações à própria obra, ou seja, ocorrências de **autocitação**. Em *Meu Tio Matou um Cara* (2004), a família assiste ao *Houve uma Vez dois Verões* (2002), na televisão. Ainda no filme de 2004, será que seria demais imaginar que o sanduíche que a mãe (interpretada por Dira Paes) oferece ao filho é uma citação ao curta *O Sanduíche* (2000)?

Alguns filmes, entre eles os três primeiros curtas-metragens, são provenientes de **adaptações**. *Temporal*, como já dito, é adaptação de um conto (*Temporal na Duque*, publicado na coletânea *Revista Oitenta* número 5, 1981) de Luis Fernando Verissimo; *O Dia em que Dorival Encarou a Guarda* parte de um capítulo do livro *O Amor de Pedro por João* (1982), de Tabajara Ruas; *Barbosa* é baseado no conto *O Dia em que o Brasil Perdeu a Copa*, do livro *Anatomia de uma Derrota* (1986), de Paulo Perdigão; *Rasga Coração* (2018) é uma adaptação do texto teatral homônimo, de 1974, de Oduvaldo Vianna Filho. Desse modo, o realizador, também roteirista, às vezes se vale das obras de outros autores – ou mesmo das suas, já que *Meu Tio Matou um Cara* foi feito a partir de um texto literário do próprio diretor –, ainda que há muitos anos tenha expressado uma posição radical e bastante autocrítica em relação às adaptações:

(...) pode-se tomar os contos do Luis Fernando Verissimo. Muitos foram adaptados para o cinema, e raramente qualquer coisa foi acrescentada a eles. Eles são feitos para as palavras e, a não ser que se acrescente algo definitivamente cinematográfico, que funcione no mínimo tão bem quanto o conto, porque fazer o filme? Eu falo com autoridade porque o meu primeiro filme, “O Temporal”, foi uma adaptação de um conto do Verissimo, e eu não acrescentei nada a ele. (FURTADO, 1992, p. 51)

A **animação** se faz presente em cenas inteiras (como nos longas-metragens *Houve uma Vez dois Verões*; *O Homem que Copiava* e *Meu Tio Matou um Cara*), bem como em **títulos animados** (desde a primeira obra). Em *Temporal*, a animação está nos créditos iniciais, em que se vê um temporal sobre um casarão, representando a locação da narrativa, e também no final do filme. Já em *Ilha das Flores*, a animação é mobilizada a fim de ilustrar o encadeamento de ideias da narração em *voice over*.

Esse recurso sonoro, a **voice over**, ou seja, uma voz “em cima” das imagens, é utilizado repetidas vezes, seja para dar forma aos pensamentos do protagonista (*O Homem que Copiava*, *Ângelo Anda Sumido*, *Meu Tio Matou um Cara*, etc.), como também na função de “voz de Deus”, uma vez que ela é onisciente, comentadora da cena. Esse é o caso de *Ilha das Flores*, que habilmente se vale

da narração feita pelo ator Paulo José. Em algumas obras, há um **uso criativo e dissociativo do som**, como pode ser visto na cusparada de Dorival no tenente. Esse episódio apresenta, na banda sonora, sons de quatro disparos de arma de fogo, rompendo com o que se esperaria ouvir naturalmente na cena. Ainda em *O Dia em que Dorival Encarou a Guarda*, o trabalho de edição se mostra elaborado na intercalação de imagens de um ambiente com sons de outro. Por exemplo, os sons da discussão entre o preso e o sargento são montados sobre as imagens de uma cena de *Casablanca* (1942), filme que, revela-se logo em seguida, o tenente está assistindo na televisão. Seguindo no departamento de som, constata-se que as **trilhas sonoras** geralmente tomam parte nos filmes, e que são compostas com grande frequência por canções, que funcionam, de certa forma, como comentários adicionais aos propósitos das narrativas.

Também se verifica o uso, ainda que não de modo exaustivo, do **desvelamento do aparato fílmico**, ou seja, a criação de camadas de “opacidade” por meio de elementos exteriores ao plano narrativo principal, revelando o caráter de construção que caracteriza todo filme. O exemplo máximo desse artifício, na filmografia de Furtado, é *O Sanduíche*, curta-metragem que flerta com o teatro no cinema e que se revela, no final, como um filme dentro do filme. Ao mostrar os elementos que dão sustentação à filmagem (luzes, grua etc.) e ao apresentar os atores e espectadores que assistem à filmagem *in loco*, essa obra, por meio de suas repetidas quebras da quarta-parede, desvela sua própria feitura. A **teatralidade** no cinema, por sua vez, também é uma linha em que o diretor se move de tempos em tempos: em *A Matadeira*, por exemplo, curta inspirado na Guerra de Canudos, tanto as interpretações são teatrais como mesmo toda a filmagem se dá em um estúdio à mostra. Nesse caso, não se pretendeu esconder a natureza intrínseca a um filme, seu caráter de artificialidade, uma vez que a concepção da direção de arte/cenografia foi no sentido de trabalhar com a estilização dos ambientes criados no roteiro.

Há a recorrência da participação dos **mesmos colaboradores**, tanto na equipe (Nora Goulart, na produção; Ana Luiza Azevedo, na codireção ou assistência de direção; Fiapo Barth, na direção de arte; Giba Assis Brasil, na montagem; etc.) quanto no elenco (papéis principais como, por exemplo, os

de Lázaro Ramos, em *O Homem que Copiava*, *Meu Tio Matou um Cara* e *Saneamento Básico, o Filme*, e os de Pedro Cardoso, em *A Matadeira*, *Estrada* e *O Homem que Copiava*; mas também coadjuvantes, como os de *O Sanduíche*, *Saneamento Básico, o Filme*, *Meu Tio Matou um Cara*; e ainda atores e atrizes dos elencos de apoio de algumas produções). Ainda no que se refere aos intérpretes, em *Houve uma Vez dois Verões*, o longa de estreia, atuam o filho e as duas filhas de Furtado. Ademais, é possível dizer que em alguns filmes, principalmente nos primeiros curtas, o autor se valeu de uma estrutura “familiar” de produção. De acordo com o diretor: “Eu sempre trabalho basicamente com a mesma equipe, e isto me dá muita segurança” (FURTADO, 1992, p. 35). A importância dos colaboradores é ressaltada logo no início do livro em que Furtado reflete sobre seu cinema:

Quase tudo no cinema é mentira. (...) A maior destas mentiras fala do autor e da arte em cinema. A simples leitura da ficha técnica de qualquer filme destrói qualquer idéia romântica e idealizada sobre o “autor” do filme. Cinema é um trabalho de equipe. E isto não é apenas a enunciação, ao público, daquilo que é o óbvio para quem faz ou já fez cinema. É também um conselho para quem pretende fazê-lo. Todos os meus filmes são também os filmes de Giba Assis Brasil, Nora Goulart, Fiapo Barth, Ana Azevedo, que também são autores em cada um deles. E cada um dos meus filmes é também o filme de algumas dezenas de pessoas que neles trabalharam. Sem elas os filmes seriam outros ou nem existiriam. (FURTADO, 1992, p. 7)

De fato, os filmes são criações coletivas. Mas, como se viu nesta análise, em alguns deles se destaca um profissional que conduz sua construção de modo a impregná-los com uma marca pessoal, a quem se deu o nome de autor. O que se depreende retrospectivamente da obra de Furtado já permite atribuir a ele esse estatuto. Contudo, ainda resta algo que pode trazer um dado a mais ao ser colocado ao lado da ideia de estilo: a tentativa de circunscrever o tema ou os temas que levam esse diretor a fazer cinema.

MATRIZ TEMÁTICA

Se uma matriz temática, uma base ou eixo que norteia a obra de Jorge Furtado, pode ser evidenciada, talvez ela seja um olhar solidário para com aqueles à margem da sociedade. Ao apresentar pessoas das classes menos abastadas, injustiçados, jovens, idealistas e simpáticos oportunistas desfilando por Porto Alegre e imediações, seus filmes tratam das contradições de uma realidade política-econômica-social decadente. Furtado demonstra simpatia, por exemplo, pelo goleiro Moacir Barbosa, o “responsável” por ter feito todo um país chorar no dia 16 de julho de 1950. Ou então, em *O Dia em que Dorival Encarou a Guarda*, o sargento, único negro entre os militares apresentados na narrativa, se compadece de Dorival, quando este ainda se encontra na cela. E, no final do filme, quando o protagonista consegue lograr seu objetivo, concede-lhe um cigarro, após ter participado da brutalidade infligida ao preso. Entretanto, esse ato não configura uma amizade entre os dois; o que compartilham está restrito, antes de mais nada, à questão racial. *Ilha das Flores*, provavelmente o curta-metragem brasileiro mais lembrado pelo público, é ainda mais representativo: o filme encadeia argumentos de maneira lógica, a fim de levar o espectador a concluir que aquela realidade retratada é absurda. Nas palavras de Furtado:

O realizador, em cinema, é aquele que percebe alguma coisa, a transforma através de uma química, e a devolve às pessoas na forma de uma obra qualquer, que pode ser decodificada, causando – pelo menos na ótica do realizador – a mesma sensação que ele teve.

O ponto de partida, do meu filme “Ilha das Flores” foi uma sensação que me provocou desconforto. Eu passei a querer causar às pessoas o mesmo desconforto. Não era possível levar todo mundo até a Ilha das Flores para eles poderem ter a mesma sensação que eu tive, então eu fiz um filme para que elas sentissem o que eu senti.

Para isso, eu adiciono elementos: humor, visão de mundo. (FURTADO, 1992, p. 12)

A crítica a um certo estado de coisas é a tônica nos filmes do diretor, sobretudo em relação a ordens nebulosas de qualquer espécie. Nessa linha, a narrativa de *Ângelo Anda Sumido* – que não explica o que acontece com o protagonista – pode ser lida como uma metáfora do que acontecia no período da ditadura militar no Brasil, época em que algumas pessoas sumiam, ou melhor, época em que “sumiam” com algumas pessoas. Dorival, no filme de 1986, portanto anterior a *Ângelo...*, já dizia: “Milico e merda pra mim é a mesma coisa!”, esculhambando de uma só vez com as várias patentes militares (recruta, cabo, sargento, tenente etc.). O autor mira e atira, sempre com muita inteligência e ironia.

CONSTATAÇÃO E DESDOBRAMENTOS

Com base na reflexão que se procurou elaborar, pode-se dizer que Jorge Furtado é, sim, um autor de cinema, pois ele apresenta uma significativa constância estilística e temática ao longo de sua obra. Embora ainda não muito extensa no que se refere aos longas-metragens ficcionais, a produção do cineasta se mantém coerente na direção da intenção que ele manifesta: tentar proporcionar ao público uma sensação igual àquela que o tocou, por meio da recriação dessa mesma sensação em um filme. Segundo o autor,

Desde quando Giotto inventou a autoria da pintura no século 16, todo mundo quer fazer a mesma coisa: ser autor.

(...) No meu caso particular, pode haver uma mistura de cristianismo com marxismo, com vaidade. É um sentimento de querer dividir com as pessoas, de alguma maneira, um sentimento de mundo. Eu tenho a sensação de que percebi algo que me incomoda, e que talvez incomode a outras pessoas, e elas talvez não tenham percebido isto. Ou algo que percebi e é muito engraçado. Talvez outros também achem. (FURTADO, 1992, p. 11)

Se essa diretriz orienta o desenvolvimento de suas obras desde o início é porque existe um projeto autoral no cerne da criação de Furtado, transparecendo de modo indelével naquilo que ele põe na tela. É claro que ainda alguns anos terão de vir para que se possa definitivamente fechar uma conclusão

nesse sentido, pois o embate com novas obras pode sempre realçar nuances que anteriormente tenham passado despercebidas ou mesmo desviar o direcionamento dos argumentos. Verifica-se, por exemplo, que dois dos últimos longas-metragens ficcionais de Furtado, *Real Beleza* (2015) e *Rasga Coração* (2018), invertem justamente a primeira e mais marcante característica de seu estilo: a questão da comédia. Ao mudar a chave, desviando-se daquele espírito “é melhor ser alegre que ser triste, alegria é a melhor coisa que existe” em direção ao drama, tais produções pedem, na apreciação da filmografia do cineasta, inevitáveis desdobramentos no trabalho da crítica. Se se está diante de uma ruptura permanente do estilo elaborado até tempos recentes, se se trata de uma mudança de rumo naquele projeto artístico anteriormente indicado, ainda não há como saber. Por enquanto, me limito a lançar a pergunta, que deverá ser objeto de análise no futuro: seriam essas obras exceções na trajetória de Jorge Furtado, ou, por outro lado, marcariam efetivamente uma nova fase na carreira do diretor?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COLI, Jorge. O que é arte. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

FURTADO, Jorge. Um astronauta no Chipre. Porto Alegre: Artes Ofícios, 1992.

_____. ARRAES, Guel. A invenção do Brasil. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

_____. Meu tio matou um cara e outras histórias. Porto Alegre: L&PM, 2004.

_____. Frontal com Fanta. In: RUFFATO, Luiz et al. Tarja preta. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

_____. Trabalhos de amor perdidos. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

LABAKI, Amir. Introdução ao documentário brasileiro. São Paulo: Francis, 2006.

RAMOS, Fernão (Org.). História do cinema brasileiro. São Paulo: Art Editora, 1987.

STAM, Robert. Introdução à teoria do cinema. 2ª ed. Trad. Fernando Mascarello. Campinas-SP: Papyrus, 2006.

TRUFFAUT, François. O cinema segundo François Truffaut. Textos reunidos por Anne Gillain. Trad. Dau Bastos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

XAVIER, Ismail. Do Golpe Militar à Abertura: a resposta do Cinema de Autor. In: XAVIER, Ismail; PEREIRA, Miguel; BERNARDET, Jean-Claude. O desafio do cinema: a Política do Estado e a Política dos Autores. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.



JORGE FURTADO: REPRESENTAÇÃO CRÍTICA E CÓDIGOS DOMINANTES DE REPRESENTAÇÃO

Leandro Rocha Saraiva

Em seu clássico “O antidocumentário, provisoriamente”, Arthur Omar foi corante em seu desmonte das ilusões documentarizantes, dando de barato a ingenuidade do documentário acadêmico e desancando tanto a pura “autoria” do documentário “pessoal”, que chamava de “direita estética”, quanto o experimentalismo, que não faria mais que cutucar muito de leve as sólidas convenções do cinemão. Omar exigia nada menos que a lucidez radical, que não se resolve no imediatismo da realização, mas que inclui as escolhas estéticas na mediação da obra com sua presença social, levando em consideração a estrutura material e os códigos simbólicos dentro dos quais ela circulará. O auto de *Congo* concluía, há mais de 40 anos, lapidadamente: “[...] a questão do real dentro do cinema é a questão do cinema dentro do real”.¹

Tomando esta lucidez radical como princípio, haveria ainda o que discutir sobre *Ilha das Flores*, o mais celebrado curta-metragem da história do cinema brasileiro? Creio que sim. A natureza da representação neste “documentário” bastante roteirizado e encenado, ou deste “ensaio” que está bem enraizado na força do registro direto, é ainda provocativa e problemática. Jorge Furtado, hoje

1 OMAR, Arthur. O antidocumentário, provisoriamente. **Cinemais**, n. 8, dez./1997. Publicado originalmente na Revista Vozes, 1978.

amplamente reconhecido como diretor roteirista, já neste seu início, apresentava uma elaboração narrativa baseada na desconfiança frente aos automatismos da própria narração. Desconfiança que ele iria desdobrar em múltiplas frentes e camadas, ao longo de sua carreira de narrador, repleta de metalinguagem, de duplos, de “narradores não confiáveis”, como diz Schwarz² sobre Machado de Assis – e o mestre carioca parece ser uma inspiração constante, para a ironia, profunda e constitutiva das narrativas do autor gaúcho.

Mas não pretendo aqui buscar uma classificação da forma narrativa de Furtado, em sua pequena obra-prima (documentário, falso documentário, ensaio, ou outro gênero qualquer), nem aprofundar possíveis relações comparativas com formas narrativas de outros autores (além de Machado, seria possível evocar Kurt Vonnegut, outro ironista refinado, com o qual Furtado tem relações profundas). São propostas de interpretação com boas perspectivas, mas o objetivo aqui é mais modesto e analítico: tentar descrever o modo de funcionamento da narrativa em *Ilha das Flores*, e me contrapor a uma leitura bastante difundida, sobre o curta, e também sobre o trabalho de Furtado de modo mais geral, segundo a qual ele seria um cineasta da paródia, um demolidor de discursos e, no limite, um niilista. Num artigo pioneiro neste sentido, Sílvio Da-Rin expressou com clareza essa visão:

Esses filmes de Jorge Furtado [ele refere-se a *Ilha das Flores*, *Esta não é a sua vida* e *A Matadeira*] situam-se num quadro de uma estética pós-moderna, marcada pela profusão de referências a gêneros, pela falta de profundidade histórica e pela adoção da ironia como viés crítico, que tem como alvo privilegiado os grandes sistemas de valores políticos e morais. Nesse mesmo registro encontra-se um contingente cada vez mais numeroso de documentários contemporâneos que se debatem em uma ‘crise auto-reflexiva da representação’ [Furtado teria] uma concepção da imagem que é mais da ordem da simulação do que da representação: imagens marcadas por sua radical arbitrariedade, que não remetem a uma experiência histórica situada.³

2 SCHWARZ, Roberto. A poesia envenenada de Dom Casmurro. **Novos Estudos CEBRAP**, n. 29, mar/91, pp. 85-97.

3 DA-RIN, Sílvio. Auto-reflexividade no documentário. **Cinemais**, n. 8, dez/1997. pp. 85 e 86.

Os filmes de Furtado seriam, então, um bem-acabado exemplo de um fenômeno cultural geral, que Rodrigo Naves assim sumariza:

A imagem tal como quase sempre é entendida nos nossos dias aparece sobretudo na forma de uma autorreferencialidade (...) Peter Bürguer irá escrever que ‘uma tese central do pensamento pós-moderno’ afirma que, em nossa sociedade, os signos não remetem a algo assinalado e sim apenas a outro signos (...). É curioso como, para esse pensamento, questão do referente deve ser tachada de ingênua (...) Afasta-se a dificuldade do problema pela imputação da improcedência.⁴

Independente dessa polêmica sobre a pertinência ou equívoco dessas questões do pós-modernismo, procurarei mostrar que não é disso que se trata em *Ilha das Flores*.

Uma concatenação de explicações segundo uma lógica rigorosa, utilizando a “trajetória de um tomate” (como diz a sinopse do próprio diretor e roteirista), resulta na apresentação da prioridade de porcos sobre seres humanos na cata de comida em um lixão como algo perfeitamente natural. Se o resumo ligeiro não está de todo equivocado, um exame mais atento do modo de operação da “lógica” nos revelará que a paródia é aqui utilizada afim de se produzir uma representação do próprio modo de operação do processo capitalista de reificação do mundo, e de preparar a crítica desse processo a partir de valores humanistas a ele transcendentos.

Partindo da ideia de que *Ilha das Flores* é uma paródia, uma pergunta pertinente, para começar a explorar a ideia geral acima apresentada, é: paródia do quê? E ainda, outra pergunta, complementar e um pouco mais complexa: qual o efeito de desvio de sentido produzido em relação a esse original parodiado?⁵

4 NAVES, Rodrigo. O novo livro do mundo. **Novos estudos Cebrap**, n. 23, 1989, p. 170.

5 Toda paródia pressupõe, para que funcione, a legibilidade do discurso parodiado. Os tipos de deslocamentos em relação a essa matriz podem ser variados. Estou aqui utilizando, como base teórica sobre paródia, os livros de HIGUET, Gilbert. *The Anatomy of Satire* (em especial a seção III, “Parody”) e HUTCHINGTON, Laura. *Teoria da Paródia*. Utilizo-me ainda de CARPEAUX, Otto Maria. *História*

Ilha das Flores tem duas partes: uma primeira, digamos, quase puramente conceitual, ensaística; e uma segunda, “documental”, no sentido das imagens se apresentarem como registro de uma situação de existência independente da produção do filme. Esta divisão que sugiro, entretanto, é relativa, já que o aparato conceitual está ainda em funcionamento nessa segunda parte, como veremos, e isso tem relevância estratégica.

O filme apresenta ainda um epílogo, este, sim, radicalmente distinto do que lhe antecede.

A primeira parte de *Ilha das Flores* está organizada segundo uma ordem conceitual aparentemente rigorosa, que, didaticamente, trata das três esferas da economia: produção, circulação e consumo. A partir de uma situação inicial, definem-se os termos componentes; passa-se então para a próxima etapa, novamente definindo seus elementos. O “fio da meada” imediato é a “trajetória de um tomate”.

Logo depois da abertura universalista, com um planeta Terra em modelo evidentemente falso e precário, especifica-se radicalmente o caso em questão. Mostra-se um homem, o Sr. Suziki, e seu contexto⁶. A seguir, generaliza-se, definindo o conceito de “homem”,⁷ pelas características – polegar opositor e te-

da Literatura Ocidental, vol. IV, seção I, para um panorama da paródia como gênero da literatura do Iluminismo, especialmente a inglesa.

6 Texto da locução (que cobre uma série de imagens ilustrativas): “Estamos em Belém Novo, município de Porto Alegre, Estado do Rio Grande do Sul, no extremo sul do Brasil, mais precisamente na latitude trinta graus, dois minutos e quinze segundos sul e longitude cinquenta e um graus, treze minutos e treze segundos oeste. Caminhamos neste momento numa plantação de tomates e podemos ver à frente, em pé, um ser humano, no caso, um japonês. Os japoneses se distinguem dos demais seres humanos pelo formato dos olhos, por seus cabelos lisos e por seus nomes característicos. O japonês em questão chama-se Suzuki”. (<http://www.casacinepoa.com.br/os-filmes/roteiros/ilha-das-flores-texto-consolidado>).

7 “Os seres humanos são animais mamíferos, bípedes, que se distinguem dos outros mamíferos, como a baleia, ou bípedes, como a galinha, principalmente por duas características, o telencéfalo altamente desenvolvido e o polegar opositor. O telencéfalo altamente desenvolvido permite a seres humanos armazenar informações, relacioná-las, processá-las e entendê-las. O polegar opositor permite aos seres humanos o movimento de pinça dos dedos, o que,

lencéfalo - que permitem à nossa espécie modificar seu meio, ou seja, é uma definição em função do trabalho.

O passo seguinte é apresentar o objeto do trabalho em questão: o tomate⁸, que é como que um falso protagonista do curta – uma ironia estrutural, que evoca o fetichismo da mercadoria, de Marx. Definidos os termos em relação – o homem e o objeto de seu trabalho (o tomate), estabelecidos como as partes em relação ao processo produtivo, passamos à esfera da circulação, caracterizando o objetivo comercial da produção⁹ – valor de troca, ao invés de valor de uso, nos termos de Marx. O conceito de dinheiro surge como mediador universal das trocas, e a partir daí caracteriza-se o sistema mercantil, hoje universalizado.¹⁰

Chega-se, enfim, ao consumo. Completa-se o circuito com a caracterização do consumidor como um produtor (D. Anete), em outro momento do processo econômico, com a definição de suas necessidades de consumo e com

por sua vez, permite a manipulação de precisão. O telencéfalo altamente desenvolvido somado à capacidade de fazer o movimento de pinça com os dedos deu ao ser humano a possibilidade de realizar um sem número de melhoramentos em seu planeta, entre ele... cultivar tomates”. (<http://www.casacinepoa.com.br/os-filmes/roteiros/ilha-das-flores-texto-consolidado>).

- 8 “O tomate, ao contrário da baleia, da galinha, dos japoneses e dos demais seres humanos, é um vegetal. Fruto do tomateiro, o tomate passou a ser cultivado pelas suas qualidades alimentícias a partir de mil e oitocentos. O planeta Terra produz cerca de vinte e oito bilhões de toneladas de tomates por ano. O senhor Suzuki, apesar de trabalhar cerca de doze horas por dia, é responsável por uma parte muito pequena desta produção. A utilidade principal do tomate é a alimentação dos seres humanos”. (<http://www.casacinepoa.com.br/os-filmes/roteiros/ilha-das-flores-texto-consolidado>).
- 9 “O senhor Suzuki é um japonês e, portanto, um ser humano. No entanto, o senhor Toshiro não planta os tomates com o intuito de comê-los. Quase todos os tomates produzidos pelo senhor Suzuki são entregues a um supermercado em troca de dinheiro”. (<http://www.casacinepoa.com.br/os-filmes/roteiros/ilha-das-flores-texto-consolidado>).
- 10 “A partir do século III A.C. qualquer ação ou objeto produzido pelos seres humanos, frutos da conjugação de esforços do telencéfalo altamente desenvolvido com o polegar opositor, assim como todas as coisas vivas ou não vivas sobre e sob a terra, tomates, galinhas e baleias, podem ser trocadas por dinheiro”. (<http://www.casacinepoa.com.br/os-filmes/roteiros/ilha-das-flores-texto-consolidado>).

a caracterização do motor de toda a dinâmica: a busca dos agentes individuais das trocas por “lucro”.¹¹

Faz-se então um resumo de todo o processo¹² e identifica-se um “resto” da operação: o lixo. A última seção dessa primeira parte dedica-se a definir as características e o modo de tratamento desse resto, o tomate descartado.

Essa primeira descrição estrutural tem o mérito de já indicar o espírito de formalismo que inspira a locução e, como veremos, estende-se às imagens. A construção de cada um dos conceitos é feita nos termos de definições de dicionário, numa execução exemplar da concepção do conceito como uma regra formal de constituição de conjuntos, ou seja, uma lista de características que, por sua intersecção, agrupam objetos. Assim, a regra de formação do conceito-conjunto “seres humanos” é “animal, mamífero, bípede, com telencéfalo altamente desenvolvido e polegar opositor”.

Uma definição formal é sempre arbitrária. Muito do humor de *Ilha das Flores* está no exagero dessa arbitrariedade que é sempre, por definição, redutora. A locução abusa dos elementos definidores de clichês (japoneses tem olhos puxados) ou tautológicos (o tomate é o fruto do tomateiro), joga com duplos sentidos dos termos (meio-dia é a hora do almoço), brinca com a evidente insuficiência das definições (o porco é um mamífero, como a baleia, porém quadrúpede). A própria concatenação das frases frequentemente se baseia na insuficiência dessas definições formais, na medida em que cada uma delas exige uma nova definição dos termos em que se resolveu.

Evidentemente, o “rigor conceitual” é só aparência, impostação subvertida por vários deslocamentos. O encadeamento de definições, por exemplo,

-
- 11 “Dona Anete obteve seu dinheiro em troca do trabalho que realiza. Ela utiliza seu telencéfalo altamente desenvolvido e seu polegar opositor para trocar perfumes por dinheiro (...) Dona Anete não extrai o perfume das flores. Ela troca, com uma fábrica, uma quantidade determinada de dinheiro por perfumes. Feito isso, dona Anete caminha de casa em casa, trocando os perfumes por uma quantidade um pouco maior de dinheiro. A diferença entre estas duas quantidades chama-se lucro”.
 - 12 “Alguns tomates que o senhor Suzuki trocou por dinheiro com o supermercado e que foram trocado novamente pelo dinheiro que Dona Anete obteve como lucro na troca dos perfumes extraídos das flores foram transformados em molho para a carne de porco”.

nada tem de rigoroso (mesmo porque seria impossível seguir a regra “até o fim”, numa cascata sucessiva e infinita de definições). Um deslocamento constante é a troca de níveis conceituais, passando, por exemplo, frequentemente, de uma cadeia de definições de características distintivas para uma definição funcional (de “o que é” para “para que serve”).

Um texto que apresenta uma forma e/ou mesmo tempo a subverte, apontando suas falhas. Ou seja, uma paródia. Mas, voltando à pergunta inicial, paródia do quê?

De modo imediato, ao documentário didático mais clássico, que explica um tema enquanto as imagens ilustram o que diz o locutor. Mas creio que a paródia se estenda, mais amplamente, a um campo discursivo, do qual esse tipo de documentário pertence. Esse campo inclui também, no campo do audiovisual, a reportagem de TV, mas tem raízes epistemológicas profundas. De modo mais essencial, o filme parodia o discurso científico positivista, que se apresenta como plenamente capaz de dar conta do mundo através de definições dicionarizadas (sendo o próprio dicionário um símbolo de um pretensão conhecimento exaustivo dos elementos do mundo). E, mais especificamente, o alvo da paródia seria um ramo da ciência positivista: a economia política clássica, que descreve a interação humana pelas observações das trocas mercantis (aquela, aliás, que é o ponto de partida de Marx, para sua “crítica da economia política” - subtítulo de *O capital*).

A paródia não se restringe à locução. Também as imagens fazem parte dela, e não no sentido da reprodução do mecanismo de texto-e-ilustração. As imagens dessa primeira parte reproduzem imagetivamente o procedimento formalista da definição dos conceitos, pelo recorte do objeto em questão. O modo de fazer isso que mais se repete é o de “recorte” literal, com figuras desenhadas, recortadas e animadas (a baleia, os ícones das etapas da História, o busto de Giges, as notas de dinheiro, os produtos que vão se sobrepondo à obra de arte, as informações processadas pelo telencéfalo altamente desenvolvido - na forma de conteúdos no interior da ilustração de cabeça ou na de bandeirinhas cravadas no cérebro). Essas figuras têm aspecto de ilustrações de livros escolares. Por vezes, são utilizadas ilustrações desse tipo sem

qualquer manipulação (a ilustração de enciclopédia do tomate, a ilustração - grotesca - de doenças). Mas todas as imagens dessa primeira parte, mesmo quando não são produzidas por um “recorte” tão literal, seguem o mesmo princípio de mimetização da definição formal dos conceitos: há os casos dos objetos, ou de características definidoras, filmados em estúdio ou *table top* (a galinha, o porco morto, imagens de tomates, os olhos, cabelos, e título de eleitor do Sr. Suzuki, o cérebro, o polegar opositor fazendo o movimento de pinça). Mesmo nos casos em que há uma cena, ela está decupada e posada tão explicitamente como uma ilustração, como nos casos do Sr. Suzuki carregando a Kombi, da família almoçando, ou de D. Anete vendendo perfumes. A rigor, não se trata propriamente de uma decupagem de cena, mas de planos isolados, ou “recortes” ilustrativos.

Não apenas as imagens seguem esse princípio de recorte ilustrativo, mas também os sons. A edição de sons é feita frequentemente com sons-clichês, signos associados aos conceitos definidos (gongo japonês, som de moto associado ao Sr. “Suzuki”, acordes da marcha nupcial), ou, por vezes com um som específico que contribui para a composição da imagem-ilustração (o grito do cérebro quando se espeta nele a bandeirinha, o som da bomba caindo na sequência-resumo da História).

Trata-se de parodiar também o nível imagético daquele discurso didático-positivista. *Ilha das Flores* faz uma paródia do uso da imagem como ilustração, exacerbando o caráter artificial e arbitrário desse procedimento. O efeito geral, na combinação com a locução, é exacerbar o didatismo infantil de um discurso que pretende dar conta da economia. Rimos do ridículo dessa pretensão, como rimos de um palhaço que imita os modos de um mágico sem ser capaz de fazer a mágica.

Na parte seguinte do filme, como veremos a seguir, o riso já não será possível, interdito pelo choque desse discurso com a gravidade dos fenômenos sociais que ele pretende explicar. Mas, já nessa primeira parte, o procedimento narrativo que procurei caracterizar acima não se mantém o tempo todo, dando pistas de que sua insuficiência encobre realidades sem nenhuma graça. O exemplo mais óbvio e chocante é o parêntesis, feito na série de definições so-

bre os seres humanos, que se refere aos judeus. Nesse momento, o comentário que a imagem faz ao texto deixa de ser de reforço para sobrepôr à tranquila enunciação, que afirma cândida e simplesmente, a humanidade dos judeus, para expor a imagem de arquivo de judeus em um campo de concentração, primeiro moribundos e a seguir numa pilha de cadáveres. Ao invés do recorte colorido, a memória de um evento histórico indizível. A espessura histórica da imagem é reforçada pelo fato de a imagem aparecer num monitor de TV. Trata-se de uma imagem de arquivo. Ela tem a força do testemunho, do “isso foi”, de que fala Barthes¹³, em escala épica. Aqui se percebe claramente que *Ilha das Flores* não pode ser subsumido à “ordem do simulacro”, aquela que abole a historicidade.

Apesar de ser o momento mais forte, essa não é a única vez em que a História, sufocada pelo fluxo tranquilo de explicações formais e a-históricas, comicamente reducionistas, se insinua nessa primeira parte. Isso ocorre, de maneira sutil, em pelos menos outros dois momentos. Primeiro, quando o texto se refere a capacidade que à conjugação de esforços do telencéfalo altamente desenvolvido com o polegar opositor deu ao ser humano de “realizar um sem número de melhoramentos em seu planeta, entre eles... cultivar tomates”.

A caricatura verbal da História, em imagens pela sucessão de imagens-ícones de períodos históricos sucessivos, é interrompida pela imagem de uma bomba-recorte (já em contradição com o discurso dos “melhoramentos”), lançada no momento de silêncio indicado pelas reticências. Sucede-se à imagem documental do cogumelo atômico. Repete-se na banda sonora o silêncio (o indizível) que acompanhava as imagens dos judeus. No segundo caso, a insurgência da História (e de sua violência) contra o plácido discurso positivista, não se dá pela inserção de uma imagem documental, mas pela contradição entre o sentido “puramente prático e funcional” do texto que diz que “a partir do século três antes de Cristo qualquer ação ou objeto produzido pelos seres humanos, fruto da conjugação de esforços do telencéfalo altamente desenvolvido com o polegar opositor, assim como todas as coisas vivas ou não-

13 O “isso foi” é, segundo o autor, a dimensão essencial do registro fotográfico: a marca do passado, que se faz presente. BARTHES, Roland. **A câmera clara**. São Paulo: Ed. Saraiva, 2012.

-vivas sobre e sob a terra, tomates, galinhas e baleias, podem ser trocadas por dinheiro”, e o sentido da colagem de recortes que a “ilustra”. A imagem da *Maja desnuda* vai sendo coberta por recortes de objetos-mercadorias e anúncios até que – com a imagem original já totalmente coberta – um último anúncio coroa a substituição da arte pela publicidade: “Bruna, você usa sutiã Du Loren?”. O caráter de crítica (ainda que bem-humorada) ao processo de mercantilização do mundo é claro.

O tema do recalçamento da História é central no sentido geral do filme. Isso ficará ainda mais explícito com o parêntesis aberto próximo ao fim da parte dois, para se falar do ensino de História. Passemos então a essa segunda parte, para voltarmos ao tema da História no âmbito de uma avaliação final de *Ilha das Flores*.

A segunda parte de *Ilha das Flores* está dominada por imagens documentais. Quero dizer com isso que o filme apresenta suas imagens como o registro de uma situação independente desse registro. Várias marcas apontam para essa pretensão a documento. Já de início, a locução diz que “em Porto Alegre, um dos lugares escolhidos para que o lixo cheire mal e atraia doenças chama-se Ilha das Flores”. Na imagem, uma panorâmica mostra uma placa de trânsito onde se lê o nome, no som há uma nota grave, igual à que pontuava as imagens dos judeus. Ou seja, anuncia-se uma mudança.

A partir daí predominam as imagens feitas em locução (sem o caráter de encenação explícita que tinham os planos da família de D. Anete, por exemplo). Já nas primeiras imagens, surgem planos quase como fotos posadas, com crianças e casas no meio do lixo, sem nenhum humor. Essas imagens excedem a locução, que diz apenas existirem poucas flores na ilha, sem fazer referência direta àquelas pessoas. Os planos, ao estilo de retratos, de fotos fixas, acentuam o caráter de documento.

Quando são mostradas as cenas de catação de comida no lixo, algumas das imagens, como a do dono, são feitas sem que ele pareça perceber a câmera, com um primeiro plano desfocado, sugerindo uma filmagem à distância. Depois, a cena será filmada de modo bem próximo, sugerindo uma aproximação permitida.

É claro que sempre é possível imaginar que se trate apenas de *mise-en-scène*. Nos créditos finais, será informado que a ilha onde foram feitas as

filmagens do lixo, “na verdade”, é a Ilha dos Marinheiros. Ou seja, Ilha das Flores é apenas um nome melhor para o filme – mas isso não altera o teor das imagens, que registram a condição efetiva dos seres humanos que se alimentam de lixo, depois dos porcos.

Nessa segunda parte, o que rege a sucessão de frases da locução já não é o encadeamento das definições de dicionário, mas o que vai sendo mostrado. As poucas imagens extra locução mostradas apenas servem para construir explicações para o que vemos.

Há duas exceções, a meu ver, importantes, para que se ponha em perspectiva todo o resto.

Primeiro, o parêntesis sobre a prova de História. Neste momento, voltamos ao regime de imagens da primeira parte, com “fragmentos de cena” da sala de aula e uma colagem de ilustrações associadas a uma descrição conceitual do que seja a História, caricatura que completa com a lição: “recordar é viver”. Não creio que se trate apenas de um “respiro cômico” à sucessão de imagens da ilha. Parece-me que aqui se explicita a crítica paródica à anulação da História operada pelo discurso formal positivista. A situação das pessoas que sobrevivem dos restos dos porcos foi antes “explicada” como parte de um sistema de ordenação social que tem sua História apresentada de um modo puramente funcional, sem referência aos conflitos que lhe deram forma. Uma espécie de manual de instruções do mundo. Como vimos, essa “explicação” é ridicularizada, apresentada como absolutamente míope. O retorno ao modo de ironia da primeira parte, em flagrante contraste com o teor das imagens captadas, se faz justamente tendo como objetivo a História. A mensagem inversa da ironia é: o que falta ao discurso positivista é história.

Entretanto, não se trata apenas de um discurso burro, incompetente e ridículo em sua pretensão de dar conta do mundo. Se fosse isso, *Ilha das Flores* ainda pertenceria ao conjunto de obras apontadas por Da-Rin como capazes de criticar todos os discursos por desistirem de afirmar qualquer coisa. Ou, no melhor dos casos, tendo em vista o final do filme, que se baseia na afirmação do valor transcendental do Homem, Ilha das Flores seria um ataque moral a um discurso amoral. Certamente o ideário romântico-humanista não é estra-

nho ao filme, mas creio que entendê-lo só nessa oposição de discursos, ou de um discurso reducionista em oposição à afirmação de uma grandeza indizível – que não pode ser posta em discurso – do Homem, é deixar de ver que, sob essa crítica ao reducionismo, *Ilha das Flores* consegue mimetizar, e deslocar, criticamente, o processo de reificação do mundo.

A consideração do segundo caso de desvio do regime de imagens em locação pode nos servir para uma compreensão do filme não apenas como uma paródia ao positivismo, mas como uma crítica da economia política clássica.

Ilustrando a frase “mulheres e crianças são seres humanos, com telenéfalo altamente desenvolvido, polegar opositor e nenhum dinheiro”, o filme apresenta três planos de um grupo de mulheres e crianças num estúdio. O primeiro é feito com câmera alta, apresentando o grupo como um objeto de análise, de modo semelhante aos germes, vistos pelo microscópio, que, como essas pessoas, vivem no lixo. Esse olhar objetivador (reificador) segue no plano seguinte, quando o grupo todo faz o movimento de “pinças com os dedos”. Ou seja, expõem, sob as ordens da narração, sua pretensa característica humana distintiva. Sorrimos do absurdo da redução, violenta e arbitrária: um grupo de pessoas, que há pouco víamos catando lixo para comer, de pé, num estúdio, cumprindo ordens de um discurso que os objetiva e domina. A comicidade provocada pelo absurdo logo se torna amarga, com o último plano que mostra o grupo, mais aberto, em completo silêncio. De novo, o silêncio sublinha o registro do indizível, do não redutível aos termos simplórios da descrição taurológica e acrítica da ordem do mundo.

Trata-se do mesmo procedimento que foi utilizado ao longo de toda a primeira parte: o recorte ilustrativo reducionista. Mas agora não sobre galinhas ou porcos-mercadorias, mas sobre pessoas que vivem numa situação degradante.

Mas isso não é tudo. Creio que o essencial, que essa cena explicita, é que, apesar da mudança do *status* das imagens, a mesma lógica narrativa permanece operando nessa segunda parte.

O mais incrível em relação ao risível discurso desenvolvido na primeira parte é que, de modo imediato, ele funciona como explicação do que vemos na segunda. Apesar das subversões paródicas, os termos básicos de uma vulgata da economia clássica foram apresentados e, bem mais do que uma descrição

imprópria do mundo, eles revelam-se, na segunda parte, como a expressão da ordem real da sociedade, segundo a qual a situação que vemos é “lógica”.

Além dos conceitos da locução, como “dono”, “cerca” etc. continuarem sendo definidos do modo já discutido, *também as imagens, apesar de seu estatuto documental, são recortadas pelo princípio da ilustração*. Ou seja, a decupagem da situação é feita em planos bem fechados que enquadram elementos aos quais a locução se refere: o dinheiro do dono, o arame farpado da cerca, que impede a entrada. No mesmo sentido, é importante perceber que, mesmo no momento mais duro, quando as pessoas entram no cercado, a decupagem, apesar de trabalhar com planos fechados, evita o *close*: as pessoas são mantidas em sua reificação, como elemento do sistema de orientação social.

No célebre capítulo sobre o fetiche da mercadoria, Marx escreve que, sob a ordem capitalista, as “mesas danças”, ou seja, os agentes sociais parecem ser os objetos transformados em mercadorias¹⁴. Uma descrição economicista desse mundo não é então uma opção reducionista do marxismo, mas uma descrição da forma do mundo capitalista. Reducionista não é o discurso, mas a realidade que ele analisa. Não creio ser um abuso dizer que é nesse nível que reside o maior poder de mimese e crítica de Ilha das Flores: o discurso ridicularizado aparece como a realidade do mundo contemporâneo.

Se esse discurso é sabotado pela paródia ao longo do filme, recebe, em seu epílogo, um ataque frontal. Se até ali ela funcionou, em dois níveis, tanto

14 “À primeira vista, uma mercadoria parece uma coisa evidente, trivial. A sua análise mostra que é uma coisa muito retorcida, cheia de subtileza metafísica e de extravagâncias teológicas. Enquanto valor de uso, nada há nela de misterioso, quer eu a considere do ponto de vista de que ela, pelas suas propriedades, satisfaz necessidades humanas, quer de que só adquira essas propriedades como produto de trabalho humano. É evidente que o homem, pelo seu trabalho, muda as formas das matérias da Natureza de um modo que lhe é útil. A forma da madeira, por exemplo, é mudada quando dela se faz uma mesa. Apesar disso, a mesa continua a ser madeira, uma coisa sensível, corrente. Porém, logo que aparece como mercadoria, ela transforma-se numa coisa sensivelmente sobre-sensível. Não só está assente com os pés no chão, mas também, em relação a todas as outras mercadorias, está de cabeça para baixo, e da sua cabeça de madeira saem fantasias muito mais maravilhosas do que se começasse a dançar espontaneamente”. MARX, Karl. **O capital – crítica da economia política**. Livro 1, vol.1. São Paulo, Difel: 1987. pp.79-80.

na fatura do texto como na das imagens, também no confronto direto os dois níveis se articulam.

A última palavra da cadeia de definições é “liberdade”, e aqui o dicionário é substituído pela poesia: “‘Liberdade’ é uma palavra que o sonho humano alimenta, que não há ninguém que explique e ninguém que não entenda” – o verso é de Cecília Meireles¹⁵. A dimensão humana da existência, reduzida a coisa pela mercantilização do mundo, é transcendente e inexprimível (a poesia é a tentativa de expressar o inexprimível).

Na imagem, o ser humano aparece também como um ser único, muito além de qualquer definição. O “truque” é a filmagem em *close* com uma super teleobjetiva, que destaca a figura contra o fundo desfocado, sob uma luz amarelada, em câmera lenta. Ou seja, uma expressão visual do caráter único de um ser entre entes, destacado (sem ser recortado, isolado) do espaço material (o lixo) pela tele e pela luz, vivendo o tempo da existência, exclusivamente humano, expresso pela câmera lenta.

Ao contrário da hipótese do niilismo, Furtado se esforça para superar a eterna cadeia de imagens, saturadas ao ponto de romper relações com seus referentes. *Ilha das Flores* dá uma demonstração da possibilidade de que as imagens tenham, sim, valor representativo, desde que investidas de um trabalho crítico, no sentido da exposição dos mecanismos (operações mecanicamente repetidas) que dominam a produção audiovisual contemporânea. Trata-se de uma resposta à altura da época, deixando claro que a versão atual da lucidez de realização tem que incluir, como parte da realidade a ser representada, o desvendamento dos mecanismos dominantes de representação.

15 MEIRELES, Cecília. **Romanceiro da Inconfidência**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DA-RIN, Sílvio. Auto-reflexividade no documentário. *Cinemas*, n. 8, dez. 1997.

BARTHES, Roland. *A câmera clara*. São Paulo: Ed. Saraiva, 2012.

MARX, Karl. *O capital – crítica da economia política*. Livro 1, vol.1. São Paulo, Difel: 1987.

MEIRELES, Cecília. *Romanceiro da Inconfidência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

NAVES, Rodrigo. *O novo livro do mundo*. *Novos Estudos Cebrap*, n. 23, 1989.

OMAR, Arthur. *O antidocumentário, provisoriamente*. *Cinemas*, n. 8, dez., 1997. Publicado originalmente na *Revista Vozes*, 1978.

SCHWARZ, Roberto. *A poesia envenenada de Dom Casmurro*. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 29, mar., 1991, pp. 85-97.



A TELEVISÃO IMAGINATIVA DE JORGE FURTADO

Esther Império Hamburger
Giancarlo Casellato Gozzi

Jorge Furtado faz parte de uma geração que começa a atuar no início dos anos 1980, tempos de efervescência política e cultural, tempos de esperança. No fim dos anos 1970, mobilizações estudantis ganharam as ruas das principais capitais, logo seguidas por greves dos operários do ABC: eram multidões progressistas nas ruas defendendo o ensino público e gratuito, ou multidões cruzando os braços por aumentos salariais em tempos de inflação, todos pela redemocratização do Brasil. No início dos anos 1980, a campanha pelas eleições *Diretas Já!* mobilizou estudantes, trabalhadores, artistas e políticos de oposição. Embora em 1984 o Congresso Nacional tenha derrotado a emenda “Dante de Oliveira”, que restabelecia as eleições diretas para presidente suspensas desde 1964, a eleição de Tancredo Neves, o primeiro civil em 20 anos, prometia um alento que não veio, já que o presidente eleito não chegou a assumir. A posse do vice-presidente José Sarney, um político que apoiou o regime militar até a última hora, frustrou expectativas de mudança, que viriam, no entanto, na eleição da Assembleia Nacional Constituinte, um corpo legislativo composto por velhos e jovens democratas que foi capaz de promulgar a Constituição que hoje chamamos de *cidadã* porque protegeu e alargou direitos. Os tempos eram de conquistas, de liberalização, de respiro. A censura acabou. Direitos indígenas foram garantidos; diversas formas de discriminação foram condenadas em lei.

Os anos 1980 eram tempos também de diversificação de meios e formas técnicas, com o advento do vídeo e do computador portátil, tecnologia eletrônica e de informática que prometia difundir ainda mais as possibilidades de captar, editar e exibir imagens em movimento. Na contramão da tecnologia acessível, o Brasil ainda proibia a importação de equipamentos e mantinha as emissoras de televisão centralizadas e com uma estrutura vertical, semelhante à estrutura de Hollywood dos anos de ouro: as emissoras produziam e difundiam sua própria programação. Pouco espaço havia para a produção independente, embora a geração que se profissionalizava tivesse crescido com a televisão.

A produção para a televisão e o cinema estava no horizonte das muitas jovens produtoras que surgiram em diversos centros urbanos. O cinema brasileiro produziu grandes sucessos de público nos anos 1970, como *Dona flor e seus dois maridos* (1976) e *A dama da lotação* (1978), ambos estrelados por Sônia Braga, atriz sensual que depois do musical *Hair* se estabeleceu na televisão, onde estrelou *Gabriela* (1975), adaptação de Walter George Durst do romance de Jorge Amado. Do horário experimental das 22 horas, a novela seria o primeiro título exportado do Brasil para Portugal, a antiga metrópole recém liberta de um regime que controlava da vestimenta à entrada de conteúdos audiovisuais, pela Revolução dos Cravos. O Brasil prometia. Ex-colônia que chegou a vice-reinado quando o rei Dom João VI, fugindo de Napoleão e das ameaças modernizantes da Revolução Francesa, se refugiou em terras do Novo Mundo. Cerca de 250 anos depois, a colônia parecia que dava certo, exportando *soft power* para a antiga metrópole, que por sua vez ficara à margem das novidades europeias do pós-guerra, as vestes ao estilo antigo, P/B, e que agora aprendia com a ex-colônia colorida as possibilidades da minissaia, a discoteca, as formas descontraídas de namorar na televisão e no cinema.

A democratização brasileira promoveu a ampliação de direitos sociais e prometia inclusão, descentralização e participação. Nesse mundo que se abria para a primeira geração formada pela televisão, havia expectativa de participação no universo de produção e circulação de imagens e sons. Jorge Furtado, seduzido por uma cinefilia possível nos cinemas de Porto Alegre,¹ trabalhou

1 Como havia também no Cine Bijou, em São Paulo.

no Museu da Comunicação e na TV Educativa do Rio Grande do Sul, onde pôde inventar, antes de criar sua primeira produtora, curtas que circularam em festivais e circuitos alternativos.

A televisão estava praticamente fechada para a produção independente. A primeira edição do VideoBrasil, festival de vídeo, foi em 1983.² Obras pioneiras em VHS (amador) ou U-Matic (semiprofissional) produziam sinergia, refletiam sobre as possibilidades tecnológicas do futuro e as limitações impostas pelo “modelo de negócio”, para usar uma expressão anacrônica, da televisão no Brasil.

No início dos anos 1980, surge a Casa de Cinema de Porto Alegre, uma produtora de cinema que faria uma trajetória original ao combinar produção de cinema de televisão inventiva fora do eixo Rio-São Paulo de produção audiovisual. Pequenas produtoras de cinema pululavam em São Paulo ou no Rio de Janeiro. Uma nova geração buscava realizar filmes críticos que conversassem com o público, às vezes chamados de “filme fácil”. *A marvada carne* de André Klotzel (1985), formado na ECA e baseado na Vila Madalena de então, pode ser interpretada como exemplar desse desejo.

O centro da produção cinematográfica e televisiva era o Rio de Janeiro. São Paulo vinha em seguida, efervescente nos anos 1970, com a Boca do Lixo e com os filmes de Hector Babenco. Nos anos 1980, diversas produtoras surgiram no então alternativo bairro da Vila Madalena. Nesses anos todos, a Casa de Cinema insiste e persiste na capital do Sul do território nacional, em Porto Alegre, onde cinema e televisão guardam suas próprias histórias e espaços em um museu próprio.

O toque regional está presente desde os filmes do início da carreira de Furtado, em escolhas de locações e elenco. A voz de Paulo José, consagrado ator gaúcho que se formou no Teatro de Arena, no Cinema Novo, e posteriormente trabalhou na Rede Globo, narra *Ilha das Flores* (1989), o consagrado curta de montagem, 12 minutos de conteúdo concentrado, digressões que se desenvolvem em cascata, por associação, com palavras ou imagens que precedem ou

2 Ver o recém lançado “Especial 40 anos, acervo em performance” no link: <https://videobrasil40anos.com.br/>. Acesso em: 19/03/2024.

sucedem. O filme, que circulou em inúmeros festivais e escolas das Américas do Sul e talvez do Norte, celebra a montagem e adota tom irônico para contar a história de um tomate desde o momento em que é colhido na plantação até a hora em que é desprezado pelo porco, para finalmente servir de alimentação a humanos que vivem na miséria. Entre início e fim, uma sequência alucinada de conteúdos digressivos por blocos, assuntos que puxam assuntos, filmados em película, 35mm. O cinema convivia com a novidade do vídeo adotado por produtoras como a paulistana Olhar Eletrônico, que trabalhava na bitola U-Matic.

No início dos anos 1990, a energia criativa da Casa de Cinema passaria a se combinar com produções do núcleo de Guel Arraes na Rede Globo. Furtado atua em equipe em posições variadas, combinando o trabalho como roteirista, a atuação na direção e na criação. Em diversos casos, atua na Globo com seus sócios em produções da Casa de Cinema, ou em raras produções globais encabeçadas por outras produtoras independentes, como a O2 e a Conspiração. Em outras ocasiões, o realizador atua como roteirista em equipes da emissora carioca, na maior parte das vezes associadas de alguma maneira a Guel Arraes, cineasta formado nas andanças no exílio de seu pai, o ex-governador de Pernambuco Miguel Arraes, na África e na França, em contato com as proposições de cineastas como Jean Rouch e Jean-Luc Godard. Na rede Globo, Arraes realizou programações experimentais e atuou como mediador privilegiado entre a produção da Rede Globo e a efervescente cena audiovisual dos anos 1980.

A associação criativa entre Arraes e Jorge Furtado gerou algumas das produções mais provocativas do audiovisual brasileiro, especialmente por sua rara combinação de alcance de público e crítica. No entanto, quando se pensa na bibliografia dedicada à TV e ao cinema, especialmente com referência à obra de Furtado, percebe-se que ela é inversamente proporcional às horas de material produzido em cinema e televisão. Há mais trabalhos sobre sua obra cinematográfica do que televisiva (XAVIER, 2006; SARAIVA, 2006; MOUSINHO, 2008 e BARBOSA, 2017), e *Ilha das Flores* continua até hoje seu trabalho que mais penetrou a bibliografia internacional, figurando em trabalhos de diversos autores de referência no campo dos Estudos de Cinema, como Ella Shoat e Robert Stam (1994), e Laura Marks (2000).

O estudo da obra de Jorge Furtado abre uma série de conjunções teóricas e empíricas interessantes. Como artista atuante no vídeo, na televisão, na literatura e no cinema, sua trajetória estimula o estudo sobre as relações entre esses meios. Sua obra se desenvolve simultaneamente no interior de uma emissora de TV aberta e no cinema durante esse período de diversificação dos meios audiovisuais, acrescentando um elemento de especificidade institucional e de dispositivo aos elementos estéticos que a diferenciam. Em pleno processo de diversificação de meios e formas, Furtado realiza obras que se distinguem também por sua presença na grade da emissora líder de audiência. A inserção na TV se dá principalmente na função de roteirista, mas inclui também a criação de séries e a atuação na direção. O trabalho em equipe, em torno de parceiros diversos, alguns recorrentes, outros não, é também aspecto que merece atenção.

O Projeto Memória Globo adequou a terminologia dos créditos das produções da emissora às convenções atuais, de maneira que muitas vezes Furtado aparece como *criador*, junto, por exemplo, com Guel Arraes, em trabalhos que o último dirige. Criador é o termo atualmente em uso para o que em inglês se convencionou, em um registro menos hiperbólico, denominar *showrunner*, uma espécie de produtor roteirista, autor da ideia original, incluindo história mas também os principais conceitos que definirão a realização (como a definição do ou dos diretores e cabeças de equipe, elenco, locação, etc.). Criação, roteiro, direção, talvez a ideia de *realização* sintetize essas diversas inserções criativas sem a pretensão divina que o termo adotado na indústria brasileira sugere. Mas mais que uma questão de terminologia, o ponto aqui é o de que o trabalho de Jorge Furtado sugere que, na condição de roteirista, um realizador pode imprimir a marca de seu estilo em trabalhos que apresentam também marcas estilísticas de outros realizadores.

Nossa ideia neste artigo é contribuir para o adensamento da fortuna crítica sobre o trabalho de Jorge Furtado na televisão. Sem a pretensão de analisar de maneira conclusiva a vasta obra cinematográfica e televisiva do roteirista-diretor, após um mapeamento de sua trajetória no meio televisivo, abordaremos de

maneira detida um trabalho na qual a presença de Furtado se restringe à coautoria do roteiro. A estratégia é a de sugerir que essa presença específica pode ser decisiva para estabelecer o tom de uma série situada em um debate sobre formas de filmar comunidades urbanas cariocas. *A Coroa do Imperador*, primeiro episódio da série *Cidade dos Homens*, dirigido por César Charlone e roteirizado por Charlone, Fernando Meirelles e Jorge Furtado, recorre a formas marcadas pelo humor, pela ironia, pela ação afirmativa, pelo uso do documentário como estratégias para elaborar sobre a natureza do drama, e pela busca de desafiar a imaginação dos espectadores, valorizando interlocuções com o público televisivo.

Charlone e Meirelles participaram como diretor de fotografia e diretor do curta exercício *Palace II* (2001) e do longa *Cidade de Deus* (2002). Em que medida a participação de Furtado na equipe de uma coprodução com a Rede Globo liderada não pela produtora de que é sócio, a Casa de Cinema, mas pela produtora paulista O2, surgida no mesmo caldo de cultura descrito acima, mas em São Paulo e a partir do vídeo de *Olhar Eletrônico*, introduz um tom diferente nas produções fílmicas que cercaram a adaptação da obra literária de Paulo Lins?³

Há uma ampla gama de perguntas possíveis, relacionadas a essa abordagem, que não estão no escopo deste artigo. Em que medida é possível pensar em autoria individual em produções como essa? Seria mais produtivo pensar em formas colaborativas de autoria, ou realização? Seria possível pensar uma estrutura geométrica de formas que contêm umas às outras sucessivamente, como uma boneca russa? Ou talvez um paradigma de rede, com ramos digressivos que se interconectam de maneiras inusitadas e surpreendentes, ofereça uma imagem metafórica mais potente? Qual o peso da emissora nessas produções? Quais são os termos da colaboração entre ela e as produtoras independentes? Como essas formas mudaram ao longo do tempo? Nossa expectativa não é, nesse momento, responder essas questões, mas a de precisar um programa de pesquisa sobre o fazer televisivo nas últimas décadas no Brasil, que nos permita situar a televisão brasileira, e especificamente o trabalho de Jorge Furtado, no conjunto dos desenvolvimentos simultâneos, mas específicos da

3 Ele mesmo codiretor e coroteirista, junto com Kátia Lund, outra participante das equipes originais, de outros episódios dessa primeira temporada.

televisão mundial (HAMBURGER, 2020). Nossas perguntas buscam relacionar os âmbitos estéticos e políticos, considerando as formas de articulação entre a produção independente e a indústria de televisão que a trajetória atípica do realizador sugere.

REGIONALISMO, PRODUÇÃO INDEPENDENTE E EXPERIMENTAÇÃO: A CARREIRA TELEVISIVA DE FURTADO

Um primeiro olhar para o conjunto da obra televisiva de Furtado chama a atenção para a quantidade e diversidade de trabalhos, e para as questões que o exame deles pode levantar para os estudos de cinema, televisão e audiovisual. O realizador tem uma longa e profícua carreira como roteirista e diretor de televisão, e não temos como fazer jus no espaço deste texto a todos os seus trabalhos em 40 anos de carreira.

Um levantamento preliminar já apresenta um toque gaúcho, seja no envolvimento de outros realizadores baseados em Porto Alegre, seja na adaptação de textos de autores locais, ou ainda no tratamento de figuras históricas de origem regional; em uma televisão nacional conhecida por sua ênfase em um sotaque padronizado produzido no Sudeste, vale salientar esse *input* regional. Sua produtora, a Casa de Cinema de Porto Alegre, é também uma das pioneiras a realizar produções independentes a serem exibidas na Rede Globo, como no roteiro das séries *Agosto* (1993) e *O memorial de Maria Moura* (1994). Os roteiros predominam, mas Furtado dirigiu diversas produções para a televisão, incluindo o telefilme (2012) e a série *Doce de mãe* (2014), premiados com dois Emmys (um de melhor atriz para Fernanda Montenegro e outro de melhor série de comédia).

Furtado inicia sua carreira na televisão em 1981 na TV Educativa de Porto Alegre, mas já em 1990, talvez como consequência da ampla repercussão de *Ilha das Flores*, passa a trabalhar na Globo como roteirista em programas de variedades. Se destaca sua colaboração no programa *Doris para Maiores* (Globo, 1990-91), programa mensal da faixa noturna *Terça Nobre* apresentado por Doris Giesse e com esquetes escritas por, entre outros, Guel Arraes (que assinava a direção) e o grupo Casseta & Planeta. Os quatro episódios em que

Furtado trabalhou como roteirista e diretor seriam o começo da profícua colaboração com Guel Arraes, que, como veremos, se tornará uma constante em sua carreira tanto na televisão quanto no cinema.

Em 1991, Arraes tem sua liderança reconhecida na Rede Globo com a criação de um núcleo com o seu nome e sua direção. Polo de programas experimentais que buscam alternativas à linguagem naturalista dominante na televisão comercial (Fechine, 2007; Mota Rocha, 2013), o Núcleo Guel Arraes colabora com realizadores ligados à Casa de Cinema de Porto Alegre em diversas produções que mereceram reconhecimento crítico. Diversas características dessa parceria merecem ser mais pesquisadas, em especial os termos da colaboração entre a emissora e a produtora independente. Vale notar também que outra característica dessas produções a ser mais investigada é que mesmo quando elas são bem sucedidas não ficam em produção mais que dois a três anos, o que em termos de televisão, e de uma emissora assentada em uma grade de programação baseada no conhecido e duradouro “sanduíche de telenovelas e telejornais”, não é muita coisa.

Dos 29 títulos na Rede Globo em que Furtado colaborou, seja como roteirista, diretor ou produtor, 19 pertencem ao Núcleo Guel Arraes, demonstrando a profícua relação entre os profissionais, em especial no período que vai de 1991 até meados dos anos 2000, mas que se mantém até pelo menos 2016, com *Nada Será como antes*, série de 12 episódios produzida pela Rede Globo, criada por Arraes e Furtado e dirigida por José Villamarim. O interessante também é que, desses 18 títulos frutos da colaboração com Guel Arraes, 7 são coproduções da Rede Globo com a Casa de Cinema de Porto Alegre. Com a exceção de *Agosto*, *Memorial de Maria Moura* e o especial de fim de ano *Doce de Mãe*, todas as produções da Casa de Cinema escritas ou dirigidas por Furtado foram fruto da relação da produtora gaúcha com o Núcleo Guel Arraes, com destaque para a minissérie *Luna Caliente*, de 1999, episódios da série antológica *Brava Gente* (2000-2003), para a qual o mencionado curta *Palace II* foi produzido, e a série de quatro episódios *Cena Aberta* (2003), um ponto de destaque na produção reflexiva de Furtado.

Dos títulos mencionados, vale falar mais dos dois últimos, importantes exemplos das possibilidades de experimentalismo dentro da rigidez da televisão aberta. *Brava Gente* foi inicialmente lançado como um especial de fim de ano da Rede Globo em dezembro de 2000, exibindo 8 episódios entre 26 e 29 de dezembro, mas se tornou parte da grade regular da emissora de março de 2001 até abril de 2003. Desde sua primeira fase, a série produzida por Guel Arraes e com direção dele e de Jayme Monjardim teve duas características: a de adaptações de originais literários, algo que ao longo do tempo foi sendo substituído por roteiros originais, e a ampliação do leque de parcerias da rede Globo com produtoras independentes.

Uma dessas parcerias é com a Casa de Cinema de Porto Alegre, que produz junto com a Globo 3 dos 6 episódios que Furtado escreve, ora com Guel Arraes, ora com colegas seus da Casa de Cinema. Outra, referida anteriormente, é a coprodução com a produtora paulistana O2 em *Palace II*, episódio exibido em dezembro de 2000 e seria relançado como curta-metragem pelos seus diretores, Fernando Meirelles e Kátia Lund, vencendo o Urso de Prata de melhor curta no Festival de Berlim. O episódio trata da história de Acerola e Laranjinha, os mesmos personagens da futura série *Cidade dos Homens*, que aqui aplicam um golpe ao instalar o portão na casa de uma mulher e depois, pegos em flagrante, precisam lidar com os traficantes que dominam o morro em que vivem. Embora *Palace II* possa ser considerado piloto da série *Cidade dos Homens*, ele acaba sendo um laboratório para o elenco e a equipe de *Cidade de Deus* (2002), que estava em fase de pré-produção: Meirelles e Lund aproveitaram o convite de Arraes para testarem elenco (formado em sua grande maioria por atores não-profissionais e moradores de favelas cariocas), opções de método de filmagem, decupagem e formas de adaptação da obra de Paulo Lins.⁴ O episódio trouxe para a tela da Rede Globo a paisagem e os corpos populares e negros, rompendo com a paisagem predominantemente branca e locações de classe média alta que caracterizavam a maior parte da produção da emissora naquele tempo e até o final dos anos 2010.

4 É possível assistir a todos os episódios de *Brava Gente* em: <https://canaisglobo.globo.com/assistir/viva/brava-gente/v/9160252/>. Acesso em: 14/03/2024.

Já *Cena Aberta* é em parte uma continuação de *Brava Gente*, e em parte continuação de outros projetos que Guel Arraes desenvolveu no início dos anos 1990 (Fechine, 2007). O programa de quatro episódios é escrito e dirigido por Furtado, Arraes e Regina Casé, também propondo a adaptação de uma obra literária por episódio. Contudo, se em *Brava Gente* cada episódio apresenta uma adaptação finalizada de uma obra, aqui não há distinção entre dramaturgia e documentário. A trama de cada episódio é revelada à medida que o público acompanha o processo de produção, desde a escolha do elenco, a gravação das cenas e sua posterior edição. Regina Casé apresenta cada episódio, participando como produtora, diretora e atriz, mostrando cada um dos atos da realização de uma obra televisiva. O objetivo final, de acordo com Yvana Fechine (2007, p.21), dessa proposta “pedagógica” era de apresentar como produto final para os telespectadores o “exercício de uma metalinguagem orientado pela *desconstrução dos modelos de enunciação da TV*”, tendo como principal estratégia a “incorporação do processo ao produto” (ênfases nossas).

Cidade dos Homens, lançada em outubro de 2002 como uma minissérie de quatro episódios, que posteriormente se torna uma série com quatro temporadas, um filme e um spin-off, é desdobramento direto de *Palace II*, com a adição de Regina Casé e Jorge Furtado na equipe de roteiro. De acordo com Guel Arraes, que coordenou o projeto a partir de seu Núcleo, “[e]ssa série já veio mastigada, é um presentão da O2 para a TV Globo, e o que fizemos foi agregar a Regina Casé e o Jorge Furtado”.⁵

Ou seja, a série conta com quase o mesmo elenco e equipe de *Palace II* e de *Cidade de Deus*, é produzida praticamente em seguida aos dois (considerando que os três títulos foram filmados e lançados entre 2000 e 2002), e é criada a partir da mesma obra de Paulo Lins, porém a série se afasta de seus predecessores com a entrada de Arraes, Furtado e Casé na equipe. Os três veteranos da Rede Globo, e com afinidades construídas em trabalhos anteriores, imprimem suas novas perspectivas ao material. Reforçamos esse ponto

5 Ver: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u27815.shtml>. Acesso em: 14/03/2024.

discutindo neste capítulo o primeiro episódio de *Cidade dos Homens, A Coroa do Imperador*, exibido em 15 de outubro de 2002. Dirigido por César Charlone, diretor de fotografia de *Cidade de Deus* e *Palace II*, e escrito por ele, Fernando Meirelles e Jorge Furtado, o episódio mescla, por um lado, o acúmulo que Meirelles e Charlone já tinham em torno do tema de crianças que crescem em meio à pobreza e à violência do tráfico, e por outro o olhar próprio de Furtado, que parece mudar o ponto de vista que a série vai assumir sobre este tema. Dessa forma, ao analisarmos as diferenças entre o episódio piloto e os títulos que o antecederam, poderemos destacar as características que Jorge Furtado imprime em suas obras televisivas.

A COROA DO IMPERADOR

Como se sabe, apesar do horário das 23:30 (ingrato e não usual para um seriado sobre a vida de dois adolescentes) e seu formato de apenas 4 episódios, *Cidade dos Homens* obteve bons índices de audiência. O desempenho da série, que 20 anos depois continua viva, sugere que havia espaço para ações de diversificação da programação, que foram pouco aproveitadas no formato escolhido de temporadas anuais curtas e episódicas, ou seja, descontínuas. Vejamos como a série se inicia.

O primeiro episódio começa no escuro. Em *voice over*, uma professora apresenta figuras em *slides* que iluminam a tela ao fundo do quadro. O assunto é a história da independência brasileira em conexão com a história europeia. A inscrição *Século XIX* em um *slide* situa as informações sobre as ações de Napoleão quando seu exército perde para os ingleses na Batalha de Trafalgar. A professora responde a perguntas de estudantes curiosos, tentando explicar a sequência de acontecimentos remotos. Um garoto, enquanto desenha em seu caderno, quer saber quantos morreram e quais eram as armas: “Era bugre, oitão, pistola, fuzil, 762, AR15, pistol wood?” O conhecimento extensivo de diversos armamentos contemporâneos estabelece a conexão entre a vida cotidiana do menino negro, que, saberemos em seguida, mora em uma comunidade carioca vizinha à escola, e as guerras napoleônicas, que em última instância levaram a

família real portuguesa a se transferir para o Brasil, trazendo para a então colônia a coroa à qual o título do episódio – *A coroa do imperador* – remete.

Enquanto a aula se desenvolve com intensa participação dos alunos, durante alguns segundos deixamos de ver e ouvir o burburinho em torno para acompanhar um micro trama: o desenho animado da guerra entre dois navios, riscados a lápis nas páginas de um caderno com pauta e espiral. Dois rápidos contra planos deixam claro que a animação é comandada pela imaginação do estudante negro, autor da fala sobre as armas e dos desenhos, que narra, com recursos onomatopáicos, a pequena digressão bélica. Um som extradiagético acompanha a legenda que se sobrepõe à imagem para apresentar a personagem: Acerola (Douglas Silva). A seguir, a mesma associação entre dois procedimentos em *over* – efeitos sonoros e visuais – introduz o amigo Laranjinha (Darlan Cunha), negro, estudante na mesma sala e também protagonista da série, flagrado pela câmera ao flertar com uma colega de classe.

Voltamos ao espaço principal da cena, onde a imaginação animada de Acerola agora ilustra o discurso da professora, que explica que D. João VI fugiu para o Brasil para salvar a Coroa com um contingente de 15.000 soldados. O sinal do fim da aula precipita o slide com a imagem de uma das três coroas que estão no Museu Imperial em Petrópolis, com o aviso da professora sobre o passeio iminente para aquela cidade: cada aluno precisa trazer R\$ 6,50 e uma autorização dos pais.

Em três minutos, o primeiro episódio de *Cidade dos Homens* introduz a dupla de amigos protagonistas da série, que passarão os próximos 32 minutos desse episódio de estreia empenhados em conseguir os recursos necessários para o passeio. Acompanhando suas peripécias seremos apresentados à paisagem da comunidade, acompanharemos Acerola em seu deslocamento para o trabalho doméstico da mãe em um prédio de classe média, e conheceremos a avó de Laranjinha, moradora da comunidade que vive de fazer deliciosos salgadinhos que ele entrega e vende. A dupla enfrentará obstáculos como câmeras de segurança, assalto, cerco, polícia e bandido, “o lado bom e o lado ruim das armas”.⁶

6 Para citar a frase de Janete, moradora de Santa Marta, entrevistada em *Notícias de uma guerra particular* (João Moreira Salles e Kátia Lund, 1999).

A coroa do imperador não compartilha o tom púrpura da fotografia que escurece a atmosfera da comunidade, dominada pelo poder paralelo e bárbaro do tráfico, das milícias e da polícia corrupta, que caracteriza *Cidade de Deus* e *Palace II*. O episódio retira o foco principal do embate entre os meninos e o movimento, abordando ao invés suas relações afetivas, familiares, e sua vida escolar, assunto que meninos e meninas de outros lugares e classes sociais compartilham com meninos de comunidades cariocas.

O tempo é contemporâneo, à diferença do longa.⁷ Como que respondendo a diversas críticas recebidas pelo filme, e intervindo no debate da época, aqui os meninos da favela se equilibram para – com sucesso – não cair no tráfico. Os meninos vão à escola, namoram, têm filhos, se relacionam com outros meninos negros e brancos e circulam pelo Rio de Janeiro. O seriado enfatiza a voz dos realizadores com experiência na Rede Globo e que se aventuram a admitir ambientes de comunidades na telinha, rompendo a omissão que caracterizou por décadas a programação televisiva, e que emissoras rivais, como Record e SBT, desafiaram com incursões em territórios populares em telejornais sensacionalistas ou em séries como *Turma do Gueto*.⁸

Humor, elemento recorrente nas obras de Jorge Furtado e também nos trabalhos da equipe de Guel Arraes, tempera o roteiro. Recursos não realistas, como grafismos eletrônicos, enfatizam o trabalho da imaginação de Acerola e Laranjinha, como quando os desenhos de Acerola de batalhas navais napoleônicas se tornam animações que se sobrepõem à aula de história. Essa elaboração rápida de conexões surpreendentes entre conteúdos de história geral e demonstrações da esperteza dos dois protagonistas ao lidar com desafios postos em seu cotidiano se repete ao final: para salvar o passeio para Petrópolis, Acerola reinterpreta as guerras napoleônicas como uma disputa entre morros pelo controle do comércio na Europa, espelhando o conteúdo histórico no contexto vivido por eles ao longo do episódio, em que não conseguem subir

7 Que se passa em duas fases, uma nos anos 1960 e outra nos 1980, embora possa ser confundida com o início do século XXI, tempo presente da produção.

8 Projeto de Netinho de Paula, realizado via parceria da Rede Record com a produtora paulista Casablanca, e que teve direção de Patrick Siaretta.

a favela onde moram por conta da disputa territorial entre dois traficantes. A TV, que difundiu padrões de consumo médio-alto para o Brasil inteiro (Hamburger, 2005), menosprezando desigualdades e diferenças, especialmente diferenças de classe social e raça, aqui reconhece a persistência de desigualdades inscritas na geografia social e humana do Rio de Janeiro.

Cidade dos Homens, inclusive, retira a alusão no título a uma comunidade carioca específica. Embora pouco se tenha elaborado sobre a divergência entre o título de *Cidade de Deus* e as locações em que foi filmado, é bom lembrar que, com exceção de poucas tomadas, o filme não foi rodado na Cidade de Deus (Machado, 2016). A identificação daquela paisagem genérica, escurecida e sem referências espaciais específicas com a comunidade de Cidade de Deus está entre os motivos que geraram protestos na comunidade, incluindo os de MV Bill, rapper local e participante da equipe do piloto (mas não do filme). Ao manter parte do título original, substituindo a alusão divina pela sua contraparte terrena, humana e masculina, a série generaliza o universo da narrativa, assumindo a preponderância do gênero masculino privilegiada no livro, no filme e no piloto, mas retirando a vinculação entre um lugar específico e a ficção que se desenrola na série. A primeira temporada de *Cidade dos Homens* foi filmada no morro de Santa Marta, onde Eduardo Coutinho filmou *Duas semanas no morro* (1987), Spike Lee filmou Michael Jackson no videoclipe *They don't care about us* (1996), e João Moreira Salles e Kátia Lund filmaram *Notícias de uma guerra particular* (1999). A locação está especificada nos créditos e é reconhecível para quem conhece o Rio de Janeiro, mas não é explicitada na narrativa, que prefere não identificar a locação.

Um dispositivo compartilhado entre episódio e filme é a voz *over*, porém aqui também é possível perceber diferenças entre esses usos. A narração em voz *over* de *Cidade de Deus* aproxima o narrador dos espectadores ao expor suas fragilidades pessoais, como o medo que o impede de ingressar no crime, e acaba funcionando como um mediador para esse universo; porém, como salienta Ismail Xavier (2006), o narrador do filme não é protagonista. Ao salientar o caráter descritivo do filme, Jean-Claude Bernardet (2002) salienta justamente

a ausência de algum traço dramático que nos leve para além da constatação da vulnerabilidade extrema em que vivem moradores de certas regiões urbanas.

Em *A Coroa do Imperador*, por outro lado, é possível identificar o que Leandro Saraiva (2006), identifica como “discurso indireto livre” em sua análise de *O homem que copiava* (Jorge Furtado, 2003), se referindo ao uso ensaístico que Furtado faz da voz *over*. A voz *over* de Laranjinha e Acerola se associa a recursos visuais para destacar certas associações que vinculam a guerra particular em que vivem nossas comunidades a outras situações de guerra, que por sua vez associam a história do Brasil à história da Europa. Em outra incursão, para além da descrição da vida na favela, a voz *over* de Acerola elabora sobre as semelhanças e diferenças entre a vida dos dois lados da fronteira que separa “aqui e lá. Lá é um país, aqui é outro”. E ousa destoar da noção de senso comum na televisão de que a favela é pior: “Não deve ser tão bom morar lá, porque é cheio de grade, porteiro, câmera. A droga prá eles é que nem tempero, que eles pagam prá achar melhor viver na prisão.” Parte dessa digressão no raciocínio subjetivo da personagem é ilustrada por imagens em um monitor PB, típico de sistemas de segurança. A montagem de uma sequência de telas divididas, que exibem sub-quadros temáticos com elementos de aparatos de segurança como guaritas, grades ou muros, que a personagem experiencia ao visitar o trabalho de sua mãe em um apartamento de classe média alta, acentua a presença dos aparatos de vigilância.

Na maior parte do tempo, a voz *over* de Acerola ou de Laranjinha é didática. O recurso permite a aproximação simpática do público, que nunca esteve em uma favela, da vida na comunidade, relatando seus códigos próprios: a divisão de territórios entre lideranças do tráfico que estão em permanente disputa armada pelo controle de certas partes do território; a estratégia das personagens protagonistas para evitar de se envolver com o movimento; a baixa expectativa de vida dos menores que se associam ao tráfico; a possível interpretação reversa, que situa vantagens de viver no território em geral discriminado.

Como adiantamos, outra possível contribuição de Furtado nesse episódio é a interrupção da narrativa dramática para um lapso documental. Em determinado momento, Acerola e Laranjinha estão assistindo televisão com amigos do colégio quando o noticiário mostra cenas da disputa entre traficantes que impediu a subida dos dois para a casa da avó de Laranjinha. Os personagens falam para seus amigos que viram um “soldado” de um dos traficantes morto na ladeira disputada, um garoto da idade deles e amigo de futebol. Nesse momento, a imagem muda para cenas filmadas com uma câmera digital, onde os atores Douglas Silva, Darlan Cunha e os demais da cena anterior relatam, em primeira pessoa e de frente para a câmera, experiências pessoais de convivência com a morte em situações de enfrentamentos armados nas comunidades em que moram, mencionando amigos e parentes que perderam ou situações em que balas perdidas entraram em suas casas.

É possível fazer aqui um paralelo entre cenas da série *Cena Aberta*, discutida anteriormente, com esse recurso documental, que interrompe o registro ficcional, mas, ao mesmo tempo, ao relacioná-lo à realidade vivida por esses garotos, o complementa e o comenta. No primeiro episódio de *Cena Aberta*, que gira em torno da adaptação de *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector, há uma sequência longamente discutida por Yvana Fachine (2007, p. 17) em que leituras de roteiro para escalar a protagonista Macabéa são sobrepostas a depoimentos reais de mulheres que se candidataram ao papel, todas, como a protagonista, mulheres nordestinas que se mudaram para o Rio de Janeiro em busca de uma vida melhor. De acordo com a autora, a similaridade entre as experiências de vida dessas mulheres e de Macabéa era tanta que, na edição final, não fica evidente “a diferença entre os momentos em que estavam interpretando e em que estavam falando, de fato, o que pensavam”. O objetivo dessa sobreposição, para ela, era “retirar a personagem Macabéa das páginas do romance, mostrando como a nordestina inventada por Clarice Lispector estava ancorada em histórias de vida reais” (Idem).

O mesmo objetivo parece nortear a sobreposição, em *A Coroa do Imperador*, entre o reconhecimento das personagens de um antigo colega de futebol morto pela guerra do tráfico e os depoimentos dos atores que interpretam as

personagens da série sobre pessoas que eles perderam para essa mesma guerra. Ao realizar essa interrupção da trama para inserção de testemunhos, a série flerta com o documentário, sugerindo que o elenco, em certo sentido, “atua” suas próprias vidas. Embora se saiba que Fernando Meirelles chegou a pensar em inserir depoimentos semelhantes ao final de *Cidade de Deus*, o recurso não ocorre no filme e nem em *Palace II*. O trabalho em zonas liminares entre a ficção e o documentário é um traço presente na obra de Furtado desde seus primeiros curtas, e o debate sobre *Ilha das Flores* frequentemente remete à ambiguidade do registro da obra, ficção e documentário.

A TELEVISÃO IMAGINATIVA E NÃO-NATURALISTA DE JORGE FURTADO

Nossa análise de *A Coroa do Imperador* aponta para o que gostaríamos de chamar de “televisão *imaginativa*” de Jorge Furtado. É possível perceber nos diversos trabalhos que ele produziu para televisão uma expansão de parcerias em torno de um projeto de desenvolvimento de uma televisão voltada para realizações não-naturalistas, que recorrem muitas vezes à metalinguagem como forma de chamar a atenção para o caráter construído, inventado, inusitado das histórias, muitas vezes no registro cômico (mas não exclusivamente), ironia e densidade de conteúdos muitas vezes por associação baseada em digressões.⁹

Montagem rápida, não linear e a promoção da diversidade racial na televisão e no cinema, são algumas das características já mencionadas da produção televisiva do Núcleo Guel Arraes, de cujo projeto estético Furtado e a Casa de Cinema de Porto Alegre participam. Furtado trabalha em centenas de roteiros em séries de amigos e/ou colegas que conheceu ao longo do tempo. Sua participação em inúmeras equipes de roteiro é compensada pela liberdade relativa de atuar como roteirista-diretor ou criador de séries.

As injunções entre as estruturas de produção da Rede Globo de Televisão e da Casa de Cinema interessam em suas dimensões estéticas e também de produção. A Casa de Cinema oferece exemplo precoce de colaboração com a

9 Tal metalinguagem é também muito evidente em suas obras cinematográficas, como, por exemplo, em *Saneamento Básico, o Filme* (2007).

TV aberta que merece melhor estudo. A experiência da equipe gaúcha na TV teve origem na emissora pública local, porém se desdobrou para a RBS, afiliada da Globo no estado, e para a própria Globo. Desde o início dos anos 1990 integrantes da Casa de Cinema participaram de realizações da emissora, preenchendo um espaço raro e controverso, que provocou jovens cineastas atuantes na cena independente do Rio Grande do Sul.¹⁰ Além de Furtado, Carlos Gerbase, Giba Assis Brasil, Ana Luísa Azevedo e Nora Goulart participaram de programas do Núcleo Guel Arraes sem abrir mão das produções com sotaque gaúcho em sua produtora. Assim, além de sua participação em determinados projetos televisivos garantir certa diversidade de repertórios, ela também estabelece alguma (ainda que micro) descentralização geográfica, enquanto várias delas são filmadas no Rio Grande do Sul e empregam pessoal gaúcho. O currículo da Casa de Cinema sugere que a produtora gaúcha já desde o início dos anos 1990 colaborou com a Rede Globo, o que coincide com a diminuição do quadro de sócios da produtora. Há de se perguntar, então, quais foram os termos dessa colaboração, que consequências ela teve na produtora local e como ela se transformou ao longo do tempo. Possivelmente, as formas de colaboração com a produtora gaúcha também favoreceram a colaboração com outras produtoras independentes, garantindo um mínimo bastante controlado de interação entre televisão e produtoras independentes.

Em alguma medida produções do Núcleo Guel Arraes e especificamente de Furtado apostaram no seriado, formato que era majoritário na televisão norte-americana, que exibia episódios semanais fechados, mas minoritário na televisão brasileira e latino-americana, dominada pelas telenovelas, com suas narrativas feitas de capítulos contínuos e diários. No entanto, surpreendentemente, a televisão norte-americana nos anos 2000 se dobrou às convenções da serialidade típicas das produções latino-americanas (ver Williams, 2018; e

10 Para a configuração inicial e ao longo do tempo da produtora Casa de Cinema, assim como para informações sobre as múltiplas formas de atuação de sua equipe, que além da realização propriamente dita em cinema e televisão inclui a realização das campanhas políticas locais do Partido dos Trabalhadores, atividades didáticas e de debate, ver <https://www.casacinepoa.com.br/sobre/>. Acesso em: 14/03/2024.

Gozzi, 2023). Seus trabalhos aliam algumas características formais às apontadas acima, que o realizador compartilha com a equipe de Guel Arraes. O recurso à história dentro da história reforça o caráter infinito de construção do drama em uma sociedade dramatizada (para citar o título do artigo de Raymond Williams, 2014 [1974]). Referências digressivas, por rima ou por alguma outra forma visual, não linear e não causal de associação, constituem outro recurso formal de roteiro (nem sempre manifesto na forma de diálogos), responsável por estruturas narrativas cuja forma geométrica dificilmente cabe em uma linha. O envolvimento de atores não profissionais que contracenam com atores profissionais, em trabalhos construídos em torno do processo de construção do drama, é outro traço recorrente da obra do realizador nas diferentes mídias. No caso de *A Coroa do imperador*, os depoimentos dos atores não profissionais reconhecem a fatalidade que ronda a sua experiência infantil, como contraponto de narrativas que se abrem a possibilidades alternativas à vida no tráfico. O recurso desarticula o cotidiano violento como dimensão única da vida em territórios dominados por organizações criminosas, sem deixar de reconhecer o desafio que ronda os moradores dessas regiões. Tais elementos configuram a originalidade de um estilo que contagia a obra a partir do roteiro.

Cineastas com atuação na televisão tendem a ter suas obras cinematográficas privilegiadas nos Estudos de Cinema e suas realizações televisivas desprezadas pelos Estudos de Televisão, que concentram sua abordagem em gêneros dominantes; o resultado resulta na reprodução do conhecido “divisor” que separa na literatura do século XIX modernismo e cultura de massas como polos opostos que se constituem mutuamente.¹¹ Ao desconsiderar as relações entre as realizações televisivas e cinematográficas de autores conhecidos pela aventura em formas experimentais, ou em conceitos audiovisuais provocativos, perdemos a possibilidade de abrir brechas que possibilitem a

11 Para se referir ao estudo de Andreas Hussein (1986) sobre a bipolaridade que marcou o surgimento simultâneo das noções de modernismo e cultura de massa, antes que os “meios técnicos” de que fala Walter Benjamin (2012 [1936]) viessem questionar a unicidade do objeto de arte, ameaçada pela reprodutibilidade técnica.

desconstrução de divisões preconcebidas que alimentam a discriminação cultural. Jane Shattuc (1996) discute de maneira sugestiva as relações entre cinema e televisão na obra de Rainer Fassbinder. A autora observa que, embora em termos de número de horas a obra televisiva do cineasta supere sua obra fílmica, é na fílmica que se concentra a energia da literatura crítica, mesmo que as séries dirigidas pelo diretor para a TV pública alemã revelem interpretações provocativas de ícones da literatura modernista, como *Berlin Alexanderplatz* de Alfred Döblin. Sua análise da série sugere uma TV dedicada a provocar debates para favorecer discordância, para abrir espaço a minorias e evitar assim a consolidação de consensos totalitários. Para um meio hegemonicamente visto como espaço de consagração da baixa cultura, a experiência é altamente inspiradora.

Roberto Rossellini é outro cineasta que dedicou parte de sua carreira a uma utopia sobre o que considerava um potencial enciclopédico da televisão. Seu projeto de televisão se constrói com base em seu trabalho para o cinema, mas com proposições estéticas radicalmente diferentes dos padrões do cinema comercial. O trabalho foi desprezado pela crítica e permaneceu pouco conhecido até a publicação de *La télévision comme utopie*, coletânea de textos organizada por Adriano Aprà (2001), e com a publicação de DVDs com os filmes que expressam o projeto pedagógico do diretor.

Tanto no caso de Fassbinder quanto de Rossellini é possível detectar tensões estéticas surpreendentes entre a obra formatada para o cinema e a obra formatada para a televisão. *Berlin Alexanderplatz* (1980) é em certo sentido mais hermético que filmes como *O casamento de Maria Braun* (1979) ou *Lili Marlene* (1981), do mesmo diretor. De maneira semelhante, a obra televisiva de Rossellini pode ser interpretada como mais distanciada do que o trabalho cinematográfico do diretor. Já no caso de Ingmar Bergman, outro diretor de cinema com incursões televisivas, não há tanta diferença entre seu trabalho cinematográfico e televisivo, ambos marcados pela densidade dramática e *mise-en-scène* teatral, privilégio de diálogos, planos próximos, em estúdio, com cenários e figurinos significativos. Diante da extensão das séries televisivas e do fato de que as séries de Bergman chegaram ao público internacional

na tela grande em versões condensadas, há, no entanto, no que se refere à fortuna crítica, também nesse caso um privilégio do cinema.

Os estudos de televisão floresceram recentemente com o adensamento das séries televisivas e de *streaming*, abordadas em inúmeros estudos que seguem as convenções dos estudos de cinema ao buscar regularidades estilísticas e de gênero. Nesse início de século XXI, em plena transformação tecnológica, que mais uma vez ameaça formas democráticas de existência, surgiram diversas abordagens que procuram inserir as imagens em movimento em ambientes relacionais intermediáticos, ou transmidiáticos, ecologias ou arqueologias das mídias. Em busca da multiplicidade possível de relações entre mídias diferentes, nos parece que o trabalho de Jorge Furtado, composto de *corpus* variado, em suporte película e digital, formato curta, longa, seriado, alcança rara densidade. O alcance das suas formas sugestivas de televisão constitui uma rara afirmação de possibilidade nesse meio tão abandonado pela crítica.

Uma das poucas exceções que analisa a obra televisiva de Jorge Furtado é o trabalho de Eduardo Baggio, que em artigo de 2016 realiza uma aproximação entre os processos de realização televisiva e cinematográfica no trabalho do realizador. Nele, o autor se apoia na discussão já apresentada por Alexandre Figueirôa (2003) sobre o trabalho de Guel Arraes e as maneiras pelas quais a captação de imagens para televisão pode se dar de maneira tão complexa quanto a captação para cinema. Ao comparar *Anchietanos* (1997), episódio da série *Comédia da Vida Privada* originalmente concebido como roteiro para um filme de longa-metragem, e *Meu tio matou um cara* (2004), ambos dirigidos por Jorge Furtado (e roteirizados por ele com Giba Assis Brasil e Carlos Gerbase no caso do episódio, e com Guel Arraes no caso do filme), Baggio sugere que no episódio televisivo há menos efeitos de edição eletrônica e menos planos próximos que no filme, demonstrando assim que as distinções em geral pressupostas entre os dois meios não se verificam, o que não quer dizer que não se mantenham distinções relativas a condições de produção e circulação de conteúdos nos diferentes meios.¹²

12 *Anchietanos* mereceu comentário também de Alfredo Manevy (2003), em que ele equipara o episódio televisivo a um filme, ou telefilme, e observa que Furtado teria sido feliz ao ter o roteiro recusado para o cinema, o que o teria deixado livre para realizar o bem sucedido episódio.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Eduardo Baggio demonstra que na obra de Furtado há características estéticas comuns que embaralham as distinções de senso comum entre os dois meios, televisivo e cinematográfico. É importante levar em conta, também, a estrutura do meio televisivo brasileiro, marcado por alta verticalização, forte concentração de produção e difusão de conteúdos por parte das emissoras abertas e pouca diversificação dos meios até recentemente, o que limitou a produção independente, mas também possibilitou produções excepcionais que se distinguem no panorama internacional.

Experimentação e TV são, em geral, vistos como termos que não combinam. No entanto, cresce ao longo do tempo a atenção a essa dimensão que, embora minoritária, menos acessível e com menor circulação, merece atenção crítica (Borges, 2004; Machado, 2005; Mulvey e Sexton, 2007; Mello 2009). No caso da TV brasileira recente, o trabalho de Luís Fernando Carvalho merece atenção (Carter, 2018). O experimentalismo da programação produzida no núcleo Guel Arraes inspirou trabalhos como Pucci (2003) e Fechine (2005), (2007) e (2008). Jorge Furtado é mencionado *en passant* nesses trabalhos, mas seu trabalho na televisão foi sub estudado. Como que as marcas estilísticas do trabalho de Jorge Furtado, como o humor, a metalinguagem, o recurso ao documentário e a montagem não-linear, poderiam propor um elo nas relações entre essas diversas forças e instituições? Nos parece plausível propor que a potência do trabalho de Furtado seria umnexo entre diversas tendências e grupos atuantes nos últimos 40 anos no cinema e na televisão no Brasil, desde a geração do vídeo nos anos 1980. Em que medida essa obra multifacetada, realizada com equipes afins, mas diferentes, questiona o paradigma autoral nos termos da política dos autores, afirmado pela *nouvelle vague* e já bastante surrado nesse início de século? Qual a potência do conceito de *realização* em oposição ao de *autoria* para enfrentar a história recente e as possibilidades estéticas da televisão?

Algumas destas questões já podem ser respondidas aqui. Nossa análise de *A Coroa do Imperador* demonstrou que, apesar de Furtado ter sido incluído

em um projeto “já mastigado” e como parte de uma equipe que já vinha há anos trabalhando com a mesma temática e o mesmo material, imprimindo neles seu próprio olhar e estilo, sua marca se encontra visível desde os primeiros minutos da série. Ao longo do episódio, são evidentes elementos de não-linearidade, imaginação, ensaísmo e documentário que não são devidos ao estilo de Fernando Meirelles ou de César Charlone, mas de Furtado. Mesmo quando participa do roteiro de projetos que não são de sua autoria, como no próprio *Cidade dos Homens*, mas também em *Cena Aberta* e *Brava Gente*, é possível perceber elementos do seu estilo não-naturalista que aparecem também em sua obra cinematográfica.

Gostaríamos de sugerir que a experimentação presente na trajetória televisiva de Jorge Furtado, assim como a experimentação presente em outras trajetórias de realizadores brasileiros na televisão, como Guel Arraes, merecem atenção na literatura internacional, hoje dedicada a celebrar séries televisivas e de *streaming* que se distinguem por seus altos valores de produção, em particular o que se convencionou chamar de “Terceira Era de Ouro da Televisão Americana”, o *corpus* de séries televisivas estadunidenses produzidas para a televisão a cabo entre os anos 1990 e 2010. A ênfase em produções seriadas que não ultrapassam um número certo de anos, ou seja, um pensamento total da trama seriada, com um começo, meio e fim definidos; a procura por uma linguagem visual e narrativa que se afaste da televisão convencional de seus países específicos; recurso à metalinguagem, elementos do documentário e outras formas de se trazer atenção ao caráter construído das cenas; mesmo questões mais particulares, como montagem não-linear e o uso de atores não-profissionais, são elementos que podem ser também encontrados em séries estadunidenses como *Sopranos* (David Chase, HBO, 1999–2007), *The Wire* (David Simon, HBO, 2002–08) e *The Shield* (Shawn Ryan, FX, 2002–08).¹³

Contudo, especificidades do estilo próprio de Jorge Furtado o distinguem. A procura por uma linguagem televisiva não-convencional o afastou muito mais do naturalismo do que seus contemporâneos estadunidenses. Ele-

13 Ver, nesse sentido, (Lotz, 2007); (McCabe & Akass, 2007); (Caldwell 2008); (Martin, 2013); (Mittell, 2015); e (Dunleavy, 2018).

mentos *pop* não-realistas de sua obra, como grafismos eletrônicos e montagem não-linear, também não são facilmente encontrados nos produtos americanos.¹⁴ O próprio regionalismo de suas obras, o forte sotaque gaúcho comumente encontrado nelas, as distinguem tanto de produtos internacionais quanto nacionais. Por fim, sua forte veia metalinguística, trazendo constantemente ao primeiro plano o caráter ficcional da história que ele conta e suas conexões, às vezes inesperadas, com o plano do real. Esses elementos constituem uma linguagem televisiva fortemente *imaginativa*, única e singular no plano internacional e nacional, que merece muito mais atenção do que atualmente possui. Esperamos que nossa contribuição dê o impulso inicial para que novas análises mais detalhadas sigam no futuro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

APRÀ, Adriano (ed.). *La Télévision Comme Utopie: Roberto Rossellini Et La Télévision*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2001.

BAGGIO, Eduardo T. “Os Processos de Realização Audiovisual no Cinema e na Televisão”. In: *Revista Livre de Cinema, uma leitura digital sem medida (super 8, 16, 35, 70 mm, ...)*. N. 3, 2016, p. 66-79.

BARBOSA, Afonso M. da S. *Metalinguagem e dialogismo em Jorge Furtado: Saneamento Básico* e outras obras. Tese (Doutorado em Letras) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, 2017.

BENJAMIN, Walter. “A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica”. In: *Obras Escolhidas I - Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012 [1936], p. 179-212.

BERNARDET, Jean-Claude. “A prática da dramaturgia como laboratório social”. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 8 de setembro de 2002.

14 Apesar da série *Miami Vice* (Michael Mann, NBC, 1984-90) vir à mente. Para mais, ver (Butler, 2010).

BORGES, Gabriela. “A poética televisual de Samuel Beckett”. In: *Galáxia*. São Paulo: n. 8, 2004, p. 149-160.

BUTLER, Jeremy. *Television Style*. Londres: Routledge, 2010.

CALDWELL, John. *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*. Durham: Duke University Press, 2008.

CARTER, Eli L. *Reimagining Brazilian Television*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2018.

DUNLEAVY, Trisha. *Complex Serial Drama and Multiplatform Television*. Nova York: Routledge, 2018.

FECHINE, Yvana. “Montagem e remontagem na produção audiovisual de Guel Arraes”. In: *Galáxia*. São Paulo: n. 9, 2005, p. 141-157.

_____. “O núcleo de Guel Arraes e sua “pedagogia dos meios”.” In: *E-Compós*. v. 8, 2007, p. 2-22.

_____. *Televisão e Presença – Uma Abordagem Semiótica da Transmissão Direta*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2008.

FIGUEIRÔA, Alexandre. “Cinema e televisão: notícias de uma guerra particular”. Trabalho enviado para o Núcleo de Pesquisa “Comunicação Audiovisual” do IV Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom, 2003.

GOZZI, Giancarlo Casellato. *Anúncios do declínio do Sonho Americano: Melodrama, memória cultural e reflexividade em Mad Men*. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2023.

HAMBURGER, Esther. *O Brasil Antenado - A Sociedade da Novela*. São Paulo: Jorge Zahar, 2005.

_____. “Transnational mediation, telenovelas and series”. In: SHIMPACH, Shawn (org.) *The Routledge Companion to Global television*. Londres: Routledge, 2020, p. 175-190.

HUYSEN, Andreas. *After the great divide: modernism, mass culture, postmodernism*. Bloomington: University of Indiana Press, 1986.

LOTZ, Amanda. *The Television Will be Revolutionized*. Nova York: New York University Press, 2007.

MACHADO, Arlindo. *A Televisão Levada a Sério*. São Paulo: Senac, 2005.

MACHADO, Ludmila A. *Cidade de Deus: a construção imagética da favela*. Tese (Doutorado em Ciências). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2016.

MANEVY, Alfredo. “Anchietanos”. In: *Contracampo*, 2003. Ver mais em: <http://www.contracampo.com.br/47/anchietanos.htm>. Acesso em: 18/03/2024.

MARKS, Laura U. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham: Duke University Press, 2000.

MARTIN, Brett. *Difficult Men: Behind the scenes of a Creative Revolution - from The Sopranos and The Wire to Mad Men and Breaking Bad*. Nova York: Penguin Books, 2013.

MCCABE, Janet; AKASS, Kim. *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. Londres: Bloomsbury Publishing, 2007.

MELLO, Cecília. “Up the Junction: Ken Loach and the realism”. In: MELLO, C; NAGIB, L. *Realism and the audiovisual media*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, p. 175-189, 2009.

MITTELL, Jason. *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. Nova York: New York University Press, 2015.

MOTA ROCHA, Maria Eduarda da. “O Núcleo Guel Arraes, da Rede Globo de Televisão, e a Consagração Cultural da ‘Periferia’”. *Sociologia & Antropologia*. Rio de Janeiro, v. 3, n. 6, 2013, p. 557-578.

MOUSINHO, Luis do A. “Nem pensar a gente quer, a gente quer é viver: focalização e dialogismo em *Houve uma vez dois verões* e *Meu tio matou um cara*, de Jorge Furtado”. In: HAMBURGER, E; AMÂNCIO, T; SOUZA, G; MENDONÇA, L. (orgs.) *Estudos Socine IX*. São Paulo: Anablume, 2008, p. 83-89.

MULVEY, Laura; SEXTON, Jamie (ed.). *Experimental British Television*. Manchester: Manchester University Press, 2007.

PUCCI Renato. “A Questão do Naturalismo na Interface Pós-Moderna de Cinema e TV”. Trabalho enviado para o Núcleo de Pesquisa “Comunicação Audiovisual” do IV Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom, 2003.

SARAIVA, Leandro. *Pequenos homens, grandes destinos e ironias líricas – O homem que copiava* (Jorge Furtado, 2004) e *Redentor* (Cláudio Torres, 2005). Tese (Doutorado em Ciências). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2006.

SHATTUC, Jane. *Television, tabloids and tears*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Unthinking Eurocentrism, multiculturalism and the media*. Londres: Routledge, 1994.

WILLIAMS, Linda. “World and Time: Serial Television Melodrama in America”. In: WILLIAMS, L; GLEDHILL, C. (eds.) *Melodrama Unbound: Across History, Media, and National Cultures*. Nova York: Columbia University Press, 2018, p. 169-183.

WILLIAMS, Raymond. “Drama em uma sociedade dramatizada”. In: *A Produção Social da Escrita*. São Paulo: Editora UNESP, 2014 [1974], p. 13-26.

XAVIER, Ismail. “Corrosão Social, Pragmatismo e Ressentimento.” In: *Novos Estudos*. São Paulo, n. 75, 2006, p. 139-155.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

AGOSTO. Criação de Jorge Furtado e Giba Assis Brasil. Brasil: Rede Globo de Televisão, 1993. son., color.

BERLIN Alexanderplatz. Criação de Rainer Werner Fassbinder. Alemanha Ocidental: WDR, 1980. son., color.

BRAVA Gente. Criação de Guel Arraes. Brasil: Rede Globo de Televisão, 2000-2003. son., color.

CASAMENTO de Maria Braun, O. Direção: Rainer Werner Fassbinder. Produção: Michael Fengler. Alemanha Ocidental: United Artists, 1979.

CENA Aberta. Criação de Guel Arraes, Jorge Furtado e Regina Casé. Brasil: Rede Globo de Televisão, 2003. son., color.

CIDADE de Deus. Direção: Fernando Meirelles. Produção: Andrea Barata Ribeiro e Maurício Andrade Ramos. Brasil: Lumière Latin America, 2002.

CIDADE dos Homens. Criação de Fernando Meirelles e Kátia Lund. Brasil: Rede Globo de Televisão, 2002-2005. son., color.

COMÉDIA da Vida Privada, A. Criação de Guel Arraes e Jorge Furtado. Brasil: Rede Globo de Televisão, 1995-1997. son., color.

DAMA da lotação, A. Direção: Neville de Almeida. Produção: Nelson Pereira dos Santos. Brasil: Embrafilme, 1978.

DOCE de mãe. Direção: Ana Luiza Azevedo e Jorge Furtado. Produção: Casa de Cinema de Porto Alegre. Brasil: Globo Filmes, 2012.

DOCE de mãe. Criação de Ana Luiza Azevedo e Jorge Furtado. Brasil: Rede Globo de Televisão, 2014. son., color.

DONA flor e seus dois maridos. Direção: Bruno Barreto. Produção: Luís Carlos Barreto e Newton Rique. Brasil: Embrafilme, 1976.

DORIS para maiores. Criação de Guel Arraes, Cláudio Paiva, Alexandre Machado e Grupo Casseta & Planeta. Brasil: Rede Globo de Televisão, Globo, 1990-91. son., color.

DUAS semanas no morro. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Frederico Morais. Brasil: Instituto de Estudos da Religião, 1987.

GABRIELA. Criação de Walter George Durst. Brasil: Rede Globo de Televisão, 1975. son., color.

HOMEM que copiava, O. Direção: Jorge Furtado. Produção: Luciana Tomasi e Eleonora Goulart. Brasil: Columbia Tristar, 2003.

ILHA das flores. Direção: Jorge Furtado. Produção: Nora Goulart, Monica Schmiedt e Giba Assis Brasil. Brasil: Casa de Cinema de Porto Alegre, 1989.

LILLI Marlene. Direção: Rainer Werner Fassbinder. Produção: Luggi Waldleitner, Enzo Peri e Horst Wendlandt. Alemanha Ocidental: Roxy Film, 1981.

LUNA Caliente. Criação de Jorge Furtado, Giba Assis Brasil e Carlos Gerbase. Brasil: Rede Globo de Televisão, 1999. son., color.

MARVADA carne, A. Direção: André Klotzel. Produção: Cláudio Khans. Brasil: Embrafilme, 1985.

MEMORIAL de Maria Moura. Criação de Jorge Furtado e Carlos Gerbase. Brasil: Rede Globo de Televisão, 1994. son., color.

MEU tio matou um cara. Direção: Jorge Furtado. Produção: Paula Lavigne, Guel Arraes, Nora Goulart e Luciana Tomasi. Brasil: Fox Film, 2004.

MIAMI Vice. Criação de Michael Mann. Estados Unidos: NBC, 1984-90. son., color.

NADA Será como Antes. Criação de Guel Arraes e Jorge Furtado. Brasil: Rede Globo de Televisão, 2016. son., color.

NOTÍCIAS de uma guerra particular. Direção: João Moreira Salles e Kátia Lund. Produção: Raquel Zangrande. Brasil: Videofilmes, 1999.

PALACE II. Direção: Fernando Meirelles e Kátia Lund. Produção: Elisa Tolomelli. Brasil: O2 Filmes e Globo Filmes, 2001.

SANEAMENTO Básico, o Filme. Direção: Jorge Furtado. Produção: Nora Goulart e Luciana Tomasi. Brasil: Columbia Pictures, 2007.

SHIELD, The. Criação de Shawn Ryan. Estados Unidos: FX, 2002-08. son., color.

SOPRANOS. Criação de David Chase. Estados Unidos: HBO, 1999-2007. son., color.

TURMA do Gueto. Criação de Netinho de Paula. Brasil: RecordTV, 2002-2004. son., color.

WIRE, The. Criação de David Simon. Estados Unidos: HBO, 2002-08. son., color.



PARTE III

ENTREVISTA COM JORGE FURTADO

Wilq Vicente

A carreira de Jorge Furtado é um reflexo dos diversos períodos históricos do Brasil, revelando a evolução do autor em sua jornada para descobrir, moldar e abordar novos temas, formas e estratégias de dialogar com a sociedade brasileira. No conjunto de sua obra, identifica-se um trabalho poderoso, criativo, crítico e humorístico, que demonstra uma preocupação constante em envolver o espectador, considerado por ele um componente essencial no processo criativo.

Nesta entrevista, realizada em duas etapas – a primeira em agosto de 2019, em um café em São Paulo, e a segunda em 2024, de forma virtual – Furtado revisita sua trajetória e explora sua aspiração por uma produção audiovisual que ressoe com o país. Ele relembra os primórdios de sua carreira e como se estabeleceu entre os roteiristas mais renomados do Brasil. Discorre sobre sua formação, seu apreço pelo desenho, suas primeiras experiências na TV Educativa de Porto Alegre, seus curtas-metragens e outros projetos, sua geração, a colaboração na Casa de Cinema, as filmagens em Porto Alegre e outras cidades, a parceria com Guel Arraes, e os temas e técnicas recorrentes em seu trabalho. Ao longo da entrevista, ele compartilha várias de suas influências no cinema, na literatura e no teatro. Ele também discute o curta-metragem central em sua filmografia, *Ilha das Flores* (1989), que ele descreve como um ensaio cinematográfico que instiga a reflexão sobre os limites entre ficção e documentário.

Além de mencionar seu primeiro curta, *Temporal*, de 1984. Furtado reflete sobre o cenário do audiovisual brasileiro e as decisões que tomou nesse contexto.

Como uma figura proeminente nos debates sobre cinema e televisão no Brasil, Furtado aborda esses dois aspectos, refletindo a natureza dupla de sua carreira. Ele comenta sobre o papel e as características da produção audiovisual brasileira, sempre atento à forma como ela se comunica com a sociedade. Ele observa calmamente que o cinema brasileiro, de certa forma, tornou-se um pouco, ou pelo menos em parte, irrelevante para o público, pois não depende de sua audiência, mas sim de sua produção.

Seu envolvimento com a televisão caminha lado a lado com sua defesa de uma produção brasileira original, falada em sua língua e protagonizada por seus atores. Na nossa conversa, o sexagenário cineasta, propõe a ideia de criar um cinema e uma televisão populares e de qualidade no Brasil, uma visão que já se pode prever nas características de seu trabalho. “Eu não faço um filme para mim, eu faço para dividir alguma coisa com as pessoas”, afirma. Sua principal preocupação é com o futuro do país, que, segundo ele, depende de sua língua, cultura e identidade: Nós não somos apenas uma área geográfica [...]”. “Somos o país do Machado de Assis, do Caetano Veloso, do Cartola”, diz.

Na entrevista de 2019, Furtado analisa o cenário político e cultural do Brasil sob a administração de Bolsonaro. Em 2024 atualiza a discussão para os últimos cinco anos. Apesar de sua preocupação com o futuro, ele permanece engajado, debatendo seus projetos atuais e planejando novos, reiterando a relevância e o impacto de suas ideias e obras.

PARTE 1 – ENTREVISTA PRESENCIAL [2019]

[CENA 1 – O COMEÇO]

[WILQ VICENTE] Como você vê pessoalmente a passagem de um jovem que começa sua entrega ao cinema em 1984, e que hoje é uma referência local e nacional em termos de cinema e televisão?

[JORGE FURTADO] O começo. Eu sempre gostei de escrever e ler muito, fui um leitor compulsivo desde criança e gostava de desenhar também. Eu

gostava das duas coisas, mas nunca achei que pudessem estar relacionadas uma com a outra.

Fiz vestibular e entrei na Medicina com dezessete anos. Queria fazer Psicanálise. Foi em 1977. Naquele final da década de 1970, surgiu um grupo de realizadores porto-alegrenses fazendo super-8. *Deu pra ti anos 70* (1981)¹ é o filme que me marca, o momento em que vi e falei: Gente! Não é possível fazer isso em Porto Alegre, cinema? E o cinema mistura essas duas coisas: a imagem e a palavra. O cinema junta, tem o poder da imagem e o poder da palavra na mesma coisa e é isso que quero fazer. Se eu soubesse desenhar muito bem, eu não faria cinema, faria quadrinho [risos]. Desenho, gosto de desenhar, mas não assim, a ponto de contar uma história com ilustrações. E no cinema, eu posso contar uma história com uma câmera.

Larguei a faculdade de medicina e fiz artes plásticas e jornalismo. Entrei em outras duas faculdades, fiz as duas um pouco. Comecei no jornalismo porque era mais próximo, tinha uma cadeira de cinema. Com um grupo de alunos da Faculdade de Jornalismo da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), a gente propôs um projeto para a TV Educativa de Porto Alegre. A TV nos liberou uns horários noturnos de edição e um horário de menor audiência para o programa, no sábado, e só com alunos fizemos um programa chamado *Quizumba* (1982).

Esse programa misturava ficção e jornalismo. Por exemplo, a gente pegava um assunto – êxodo rural, maio de 68, Woodstock – e a gente tratava esse assunto jornalisticamente, com matérias, e também com uma ficção. Tinha um curta no meio, esse curta-metragem quem fazia era o Giba Assis Brasil. Foi quando eu o conheci e conheci o grupo de teatro *Vende-se Sonhos*, que eram os atores que trabalhavam nos filmes do Giba Assis Brasil. A gente fez o programa durante 2 anos. Foi um sucesso incrível, fazia um ponto de audiência [risos], às vezes fazia dois pontos e a gente comemorava. Mas na universidade ele tinha uma repercussão. E tinha naquele momento um movimento cultural muito efervescente em Porto Alegre de música, cinema e teatro.

1 *Deu pra ti anos 70* (FIC, RS, 1981, 107'), de Nelson Nadotti e Giba Assis Brasil.

Era o fim da ditadura militar. A abertura política é de 1979, então, em 1980–1981, estava começando a ter uma distensão, a gente começou a falar das coisas. Foi assim que comecei as primeiras coisas na televisão. Eu sempre fiz televisão, nunca parei, mas televisão tinha uma frustração na época, que era assim: a gente fazia um programa, quem assistiu, assistiu, quem não assistiu, não iria ver nunca mais, não tinha como gravar. Então, a gente resolveu: vamos fazer um filme. Juntamos um grupo da TVE – eu, Ana Azevedo, Marcelo Lopes e José Pedro Goulart – e fizemos uma pequena produtora, a Luz Produções² e realizamos o nosso primeiro curta-metragem, chamado *Temporal*, baseado no conto do Luiz Fernando Veríssimo.

Lembro que fiz o roteiro para minha cadeira de cinema na faculdade. Fizemos o filme e, a partir dali, segui fazendo sempre televisão e cinema. Primeiro vários curtas: *Temporal* (1984), *O dia em que Dorival encarou a guarda* (1986), *Barbosa* (1988) e *Ilha das Flores* (1989). Já querendo fazer um longa-metragem, mas era muito complicado fazer na época e, em 1989, ficou praticamente impossível. Fiz o meu primeiro longa apenas em 2001 (*Houve uma vez dois verões*, lançado em 2002), mas fiquei fazendo TV, fui trabalhar na TV Globo, comecei a escrever e dirigir lá também.

[WILQ VICENTE] Finalizou alguma dessas faculdades?

[JORGE FURTADO] Não.

[WILQ VICENTE] Ampliando um pouco essa ideia, quem é Jorge Furtado hoje?

[JORGE FURTADO] Hoje. Eu hoje estou em um estado de perplexidade. Tenho a sensação de que a minha geração ganhou todas (Furtado nasceu em 1959). Quando cheguei à vida adulta, na faculdade, logo em seguida a ditadura militar acabou, começamos a luta pela Lei da Anistia³, participamos das passeatas pela Anistia. Então a gente conseguiu a Anistia primeiro, a abertura política e logo

2 Luz Produções, foi fundada em 1984 na cidade de Porto Alegre.

3 A Lei da Anistia foi aprovada em 28 de agosto de 1979.

depois lutamos pelas Diretas Já⁴. Não deu certo, mas logo depois conseguimos as diretas também, o fim do regime militar.

Nos governos progressistas, dava a impressão de que o Brasil só ia melhorar e só melhorou, eu acho que só melhorou. Então, estava pensando que eu podia me aposentar [risos], já fiz o que tinha que fazer, enfim. E eu vejo que o Brasil deu uma retrocedida terrível. O mundo inteiro, mas o Brasil mais que os outros, voltamos tudo para trás. Por exemplo, eu estava exibindo o filme *O dia em que Dorival encarou a guarda*⁵, um filme de 1986 e eu estou com medo de ser preso, por um filme de 1986. As pessoas gritaram no cinema, quando o personagem grita: “milico e merda pra mim é a mesma coisa”. As pessoas vibravam! E eu disse: gente, estamos voltando.

Então, eu estou assim, triste com o Brasil, com a situação que estamos vivendo, com a Amazônia, com a miséria crescente, o desemprego, a burrice instalada no governo. Com o desprezo pela cultura, com desprezo pela ciência, uma coisa bem do fascismo mesmo. O *slogan* do fascista espanhol era: “Abaixo a inteligência, viva a morte!”⁶ Existe uma pulsão de morte muito forte neste governo, tudo está relacionado com morte. Fim das cadeirinhas para os bebês, armas nas ruas, queima a Amazônia, fim dos radares, tudo mata gente. O resultado é a morte das pessoas. A intolerância com as pessoas está principalmente relacionada às questões de gênero.

É um momento muito triste, mas, ao mesmo tempo, a gente não pode se entregar, tem que continuar fazendo as coisas, continuar lutando e juntar as pessoas

4 As Diretas Já, movimento civil de reivindicação por eleições presidenciais diretas no Brasil ocorrido entre 1983 e 1984.

5 Jorge Furtado foi homenageado em 2019 no 30º Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo. Teve parte dos seus curtas exibidos na programação.

6 No dia 12 de outubro de 1936, celebrava-se o Dia da Raça na Universidade de Salamanca, na Espanha. O reitor, o filósofo Miguel de Unamuno y Jugo, exaltava a força da diversidade e da vida, o livre fluxo da história. Vociferante, o general José Millán-Astray y Terrenos o interrompia para gritar: “Viva a morte! Abaixo a inteligência!”.

que querem fazer. Porque isso passará, não é possível! Ao mesmo tempo, tem um certo desconforto com o país. A Eliane Brum⁷ escreveu um negócio assim: “aconteça o que acontecer, uma coisa já aconteceu, nós vivemos em um país em que muita gente considera que é possível votar no cara como Bolsonaro”. Então, mesmo que ele saia, que isso mude, aquela ideia de que o brasileiro é cordial, boa gente, é melhor reconsiderar.

[WILO VICENTE] Seria legal você falar um pouco sobre como esse grupo da Casa de Cinema de Porto Alegre se formou.

[JORGE FURTADO] A Casa de Cinema de Porto Alegre surge como uma reunião de quatro produtoras: Luz Produções, Um Produções, Roda Filmes e InVÍdeo. Essas produtoras eram de gaveta. Só tinha uma nota fiscal na gaveta de casa. Quando esse grupo tentou se profissionalizar, viver disso, a gente resolveu: vamos nos juntar todos e teremos um endereço, um telefone e uma secretária, pelo menos, para poder guardar os filmes. Eram 13 pessoas. Daí criamos a Casa de Cinema de Porto Alegre, em 1987, juntando essas quatro produtoras. Essas 13 pessoas ficaram sócias durante um tempo nesta cooperativa de produtores. Em 1989, com o Collor⁸ e o fim de todo incentivo ao cinema em 1990, alguns começaram a sair, fazer publicidade, com suas próprias produtoras de publicidade. Ficamos seis pessoas: eu, Nora Goulart, Giba Assis Brasil, Ana Luíza Azevedo, Carlos Gerbase e Luciana Tomasi. E hoje somos quatro integrantes⁹.

A Casa de Cinema tinha como princípio fazer cinema em Porto Alegre, não sair de lá, porque todo mundo que queria fazer cinema vinha para o Rio de Janeiro ou São Paulo. A gente queria continuar fazendo cinema e televisão lá. Não fazemos publicidade e nunca fizemos. Não por preconceito, nem nada.

7 Jornalista, escritora e documentarista.

8 Fernando Collor de Mello, foi eleito em 1989 e em 1990 acabou com todos os incentivos ao cinema brasileiro, incluído a EMBRAFILME – Empresa Brasileira de Filmes.

9 Com as saídas de Carlos Gerbase e Luciana Tomasi em 2011, hoje a Casa de Cinema de Porto Alegre é formada por Jorge Furtado, Nora Goulart, Giba Assis Brasil e Ana Luíza Azevedo.

A publicidade em uma produtora domina a produtora. Tem grana, é um mercado diferente, ela acaba sufocando o resto. Então, a gente está lá há mais de 30 anos fazendo cinema e televisão.

[WILQ VICENTE] Você já mencionou algumas vezes que só te interessa falar daquilo que você conhece bem e que acha que todo filme deve ter algum grau de autobiográfico. Como você vê essa questão da regionalidade? Como necessidade de expressão da relação de um artista com o seu meio?

[JORGE FURTADO] Eu raramente filmo fora do Rio Grande do Sul. Uma vez fiz um programa na Globo, *A Comédia da Vida Privada* (1995), que era uma série. Dirigi alguns dos episódios e dirigi lá no Rio de Janeiro. Depois fiz o *Até a vista* (2011), um curta que vai até Buenos Aires, na Argentina, e depois até Belém, no Pará. Mas os outros filmes, filmei em Porto Alegre ou no interior do Rio Grande do Sul.

A gente sempre achou, o nosso grupo, que o cinema é um trabalho coletivo, mesmo que eu escreva o argumento original dos meus filmes, que faça o roteiro, que eu dirija e que eu seja também o produtor. Eu nunca assinei em nenhum lugar “um filme de Jorge Furtado”, vocês não vão ver isso no material da Casa de Cinema. Eu nunca coloquei isso. Sempre coloco roteiro e direção. Porque o filme não é meu, o filme é de um grupo de pessoas, da Nora Goulart, que é produtora, do Giba Assis Brasil, que monta, do Fiapo Barth na arte, então é sempre uma turma. Sei fazer filmes com essa turma, conheço as pessoas que são da equipe, eu gosto de trabalhar com essa turma.

Então, eu filmo muito lá. Depois, tem outra coisa, eu acho que a gente tem que falar daquilo que conhece de alguma maneira, de preferência bem. Às vezes, você pode estar investigando e descobrindo durante o filme, mas o ponto de partida precisa ser aquilo que você conhece. A única vez que filmei no Rio de Janeiro, eu me senti um pouco ridículo, filmando Copacabana: “que bonita essa praia, olha que linda”, fica um pouco turista. Gosto de filmar no lugar em que conheço, o ambiente, a luz e os lugares interessantes.

Porto Alegre tem uma luz ótima, porque a luz nunca é a pino, é sempre um pouco deitada. Mesmo no verão, ela é sempre inclinada. No inverno e na primavera, é mais inclinada ainda. Uma dificuldade do cinema é sentir a passagem do tempo, sentir que o tempo passou. Neste sentido, Porto Alegre talvez seja a única capital brasileira que tem as quatro estações muito marcadas: inverno é frio, faz 1° C, no verão faz 35° C, na primavera as árvores florescem e no outono as folhas caem. *Houve uma vez dois verões*, tem o verão e depois o inverno. Tem a questão das roupas, tu vê que passou o tempo, o tempo é muito visual, a passagem do tempo é visual. Lembro do filme *Amarcord* (1973), de Federico Fellini (1920–1993), que são as quatro estações, passa um ano. Então, têm a luz, o tempo, a equipe, vários motivos para filmar lá. Então, gosto de filmar perto de casa, com uma equipe quase caseira.

[WILO VICENTE] O curta *Até a vista* é um filme autobiográfico?

[JORGE FURTADO] O *Até a vista* é muito autobiográfico, porque aquilo aconteceu comigo, na verdade. Em 1995, eu já tinha feito vários curtas, queria fazer um longa e estava procurando uma história para filmar. Li um romance chamado “Luna Caliente”, de Mempo Giardinelli¹⁰. Fiquei doido com o livro e disse: “quero filmar isso aqui”. Eu e Nora Goulart fomos para Buenos Aires para encontrar o Mempo. Bati na casa dele e falei: “cara, eu quero filmar isso aqui”. Ele ficou comovido e disse: “só tem um problema, já foi feito um filme”. Já existia uma versão mexicana do filme. Ele mostrou a versão do filme e era horrível, péssimo. Bom, infelizmente desisti e fomos embora. Anos depois, já na Globo, ele me ligou e disse: “os direitos estão comigo de novo”. Então eu disse: “vou filmar”. Fiz uma série. Então, aquela história de ir para Buenos Aires, encontrar um escritor para pedir o livro dele, aquilo aconteceu comigo.

Mas o *Até a vista* foi um convite do cineasta Juan José Campanella¹¹, que tinha uma série na TNT e o tema era fronteiras¹². Daí inventei uma estória. Começa

10 Romancista e acadêmico argentino, autor de vários livros.

11 Entre outros filmes, o cineasta argentino dirigiu *O Segredo dos Seus Olhos* (2009), ganhador do Oscar de Melhor Filme Estrangeiro em 2010.

12 “Fronteras” foi uma série de televisão da TNT, composta por dez episódios de até 30 minutos. Além de Jorge Furtado, Flávia Moraes do Brasil; os mexicanos

com essa coisa autobiográfica e depois muda. Escrevi pensando na fronteira entre o cinema e a literatura, como que uma coisa passa para outra. O que é um bom livro e o que é um bom filme. Alguém tentando adaptar um livro não adaptável. Também a ideia da fronteira geográfica que é uma coisa um pouco arbitrária, porque Porto Alegre tem muito mais a ver com Buenos Aires do que com Belém. Porto Alegre e Montevidéu, no Uruguai, se parecem muito.

Eu ia ao cinema em Buenos Aires, os filmes eram proibidos aqui. A gente ia passar o final de semana lá, ver *O Último Tango em Paris* (1972), de Bernardo Bertolucci (1941–2018), e *Laranja Mecânica* (1972), de Stanley Kubrick (1928–1999). A gente pegava o ônibus, via os filmes e voltava. E Belém é bem diferente de Porto Alegre. Tem essa história de que estamos dentro do mesmo território, Porto Alegre e Belém, mas somos muito mais distantes do que uma cidade em outro país.

[WILQ VICENTE] Como é trilhar o próprio caminho no cinema e na televisão?

[JORGE FURTADO] Tem um pouco de planejamento, um pouco de disposição para as coisas, de curiosidade, de topar propostas. Eu normalmente aceito convites para fazer filmes. Fiz um filme chamado *O Sanduíche* (2000). Estava tendo um congresso de cinema em Porto Alegre e uma produtora me procurou, perguntando se eu tinha alguma coisa para filmar na rua, e eu disse que tinha e, na verdade, não tinha [risos]. Eu tinha aquela história que era para fazer no estúdio, mas com dois níveis, mas quando me propuseram fazer na rua, eu coloquei um nível a mais, para fazer na rua também. Então, quando alguém me propõe fazer alguma coisa, a possibilidade de fazer um filme me seduz quase sempre. Normalmente, topo, se tiver liberdade para criar. Também tem a ver com essa disposição, essa curiosidade, sorte e parcerias. Gente que acabo encontrando.

O Ilha das Flores, por exemplo, foi um convite que me foi feito por um professor para fazer um vídeo sobre lixo orgânico, separação de lixo orgânico. Ele me mostrou aquela situação que acontecia naquela ilha e eu disse: “Bom, vou

Jorge Michel Grau, Ruben Albarrán e Angel Flores Torres; os argentinos Gastón Duprat, Mariano Cohn e Ariel Guntern; além do colombiano Simon Brand, completam a escalação.

falar sobre isso”.

Esse filme foi no momento em que o cinema brasileiro estava acabando, não tinha como fazer nada e ele me possibilitou fazer meus dois próximos filmes. Porque os dois filmes seguintes que fiz, *Esta não é a sua vida* (1991) e *A Mata-deira* (1994), foram para televisões estrangeiras a partir da repercussão do *Ilha das Flores* em festivais e no Festival de Berlim¹³. Ele me possibilitou ser chamado para a televisão. O Walter Avancini (1935–2001) viu o filme e me chamou. O Guel Arraes viu o filme também e estava fazendo um projeto de um programa parecido com o *Quizumba*, que era a mistura de jornalismo e ficção. Chamava-se *Programa Legal* (1991–1992), com Regina Casé e Luiz Fernando Guimarães. Ele me chamou, entrei nessa equipe e estou lá desde então, trabalho com o Guel Arraes desde 1989.

[WILQ VICENTE] O Jorge Furtado do *Ilha das Flores* (1989), *Esta não é sua vida* (1991), *Houve uma vez dois verões* (2002), *Meu tio matou um cara* (2004), *Real Beleza* (2015), *Rasga Coração* (2018) é o mesmo?

[JORGE FURTADO] Não, claro que não. A gente sempre vai mudando, muda muito. Relaciono muito os primeiros filmes com o momento político brasileiro e com o meu, a minha vida também.

O filme *Temporal* é um filme adolescente, totalmente adolescente, que diz: “respeito é a puta que o pariu” [risos]. É uma das falas do filme. É um conto do Luis Fernando Veríssimo que é uma questão de família – adolescentes e seus pais caretas.

O filme *O dia em que Dorival encarou a guarda* é um filme político. A gente falava que o filme era sobre a função social da revolta, alguém que se revolta, se ferra, mas, ao mesmo tempo, consegue aquilo que quer, que era o banho. E, mais que isso, ele transforma uma pessoa – porque o sargento, negro como ele, reconhece a luta dele no final. É um filme político, neste sentido. Tinha uma

13 *Ilha das Flores* faturou o Urso de Prata para curta-metragem no 40º Internacional Film Festival, Berlim, Alemanha, em 1990.

coisa das Diretas Já, aquele momento de lutar pelas Diretas Já.

Já *Barbosa*, o filme seguinte, é totalmente Era Sarney¹⁴. Deu errado. Tem essa frase: “o Brasil nunca vai dar certo”. Ferrou. O filme é muito triste, termina mal, uma tragédia, talvez o único filme que fiz que acaba mal. E o *Ilha das Flores* já é aquele momento louco, Lula contra Collor, parecia assim: *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969)¹⁵, um negócio tão extremado, que o Brasil agora vai de qualquer jeito.

Esta não é a sua vida, é um anti-*Ilha das Flores*. Comecei a viajar muito com o *Ilha das Flores*, ganhei o Festival de Berlim e Nova Iorque, e vi que fiz um filme que, de alguma maneira, exportava uma imagem que o primeiro mundo tem da América do Sul. Daquelas pessoas que fazem coisas estranhas, tipo comer lixo. Os europeus têm essa coisa com o exótico do terceiro mundo e eu estava de alguma maneira exportando aquilo. Daí o *Channel 4*¹⁶ me convidou para fazer um filme e eu decidi fazer um filme que é o oposto do *Ilha das Flores*. Quando mostro aquelas pessoas naquela parede, polegar, opositor, eu não sei o nome de ninguém, aquilo são instrumentos da minha tese. Agora, eu farei um filme ao contrário, sobre uma única pessoa, que eu não sei quem é, mas falo tudo sobre essa pessoa. Escolho ao acaso. Aleatório. A tese do filme é que a vida de qualquer um pode dar um bom filme. Relaciono um pouco esses momentos políticos e a minha vida também.

[CENA 2 - ILHA DAS FLORES, REALIDADE E FICÇÃO]

[WILQ VICENTE] O que exatamente te moveu a escrever *Ilha das Flores* e o que é este filme 30 anos depois?

[JORGE FURTADO] O *Ilha das Flores* veio de um convite do professor Nilton Bueno Fischer (1947–2009), que era diretor da Faculdade de Educação da UFRGS. Ele trabalhava com separação de lixo. Porto Alegre elegeu em 1988 o primeiro

14 José Sarney foi presidente do Brasil entre 1985 a 1990.

15 Um filme de Glauber Rocha.

16 Channel 4 é uma rede de televisão britânica pública, iniciando suas transmissões em 2 de novembro de 1982.

governo petista de Olívio Dutra e foi a primeira capital a ter coleta seletiva de lixo, orgânico e não orgânico. Ele me chamou para fazer um vídeo sobre o lixo, para onde é que ia o lixo. Porque a gente tem uma relação estranha com o lixo, a gente abre a porta, bota o lixo lá fora e o que acontecerá, sabe-se lá. Então era para falar sobre isso, sobre o caminho do lixo, onde o lixo para, o que você faz com o lixo. A ideia dele era trabalhar com os coletores. Então ele me mostrou um vídeo e me contou aquela história, de um lugar, com um criador de porcos, que comprava lixo orgânico para levar para os porcos e depois ele abria para as pessoas. Enfim, aquela história que tem no filme.

Aí eu disse para ele: “eu vou fazer um filme sobre isso, parto dessa história, a partir disso a gente fala do resto”. Fui visitar o lugar, colocamos anúncios na escola, no bar para juntar as pessoas para explicar para elas o que era o filme. Mas fiquei oito meses tentando escrever o roteiro. Como conto essa história? Eu pensava assim: se eu fizer um filme sobre gente que come as sobras da alimentação dos porcos, ninguém quer ver isso: “não quero saber disso, não quero ver isso”. Como conto essa história?

Fiquei tentando investigar o que essa história tinha de tão absurdo, né? Tentei voltar à origem de tudo e pensar: por que isso é tão chocante, por que é tão chocante que pessoas se alimentem com as sobras da alimentação dos porcos? Vendendo o processo que acontecia ali, tudo fazia sentido. O cara comprava lixo orgânico para alimentar os porcos, sobravam alimentos, tinha muita gente, ele tinha que organizar uma fila, tinha que ter tempo, quem entra e quem fica, tudo fazia sentido, mas era tudo tão absurdo. Como uma coisa que faz sentido, é absurda.

Esse paradoxo que me inquietou. Como escrevo sobre isso? Um dia caiu uma ficha, escrevi o texto em dois dias, que era o seguinte: escrevo como se fosse para um extraterrestre, escrevo para quem não sabe a diferença entre uma galinha, uma baleia, um japonês e um tomate na própria história. Tudo que eu falar, tenho que explicar, porque a pessoa não sabe. Naquela situação, parece que a gente perdeu as definições mais básicas das coisas, então, eu tenho que explicar tudo de novo, partindo do zero.

O *Ilha das Flores* nasceu de um concurso interno na Casa de Cinema, exata-

mente no momento em que o Collor acabou com tudo e resolvemos: vamos fazer um filme pelo menos. Fizemos um concurso com vários roteiros, quem tem roteiro coloca na mesa. Coloquei dois, tinha outro também. Esse filme era muito barato porque ele não tinha som direto e a câmera que a gente tinha era sem som direto, então todo mundo gostou, achou que era legal, vamos fazer esse filme. Foi o primeiro filme apresentado pela Casa de Cinema. Enfim, a gente também resolveu fazer esse filme para o Festival de Gramado. E ele tem uma curiosidade interessante, acho que é o único filme do mundo que tem dentro dele a sua data de estreia. A gente sabia quando seria o Festival de Gramado e pensou: se a gente conseguir exibir na quinta-feira, que dia será? Então, no peito do japonês tem a data 15/06/1989, que é a data de estreia do filme. Quando o filme passou em Gramado, as pessoas viram isso no filme, era a data daquele dia.

O filme tem essas novidades. Reconheço ali uma série de influências. Quando apresentei o filme no concurso¹⁷, eu fiz um texto para os meus sócios explicando o que era o filme e as influências do texto. Falo do Kurt Vonnegut (1922–2007)¹⁸, que era um cara que eu estava lendo naquele momento, que relaciona muitas coisas de maneira aparentemente absurda, mas nem tanto. O filme tem a ver com *A velha a fiar* (1964), de Humberto Mauro (1897–1983)¹⁹: ele tem essa relação de algo que liga na outra e na outra. Tem a ver com os documentários científicos da BBC que contam sobre um lugar distante, estranho, com uma narração em *off* que vai contando tudo que aparece. São muitas influências ali. E também acho que, de alguma maneira, o filme antecipou uma coisa que depois ficou muito comum, que foi o hipertexto, aquela palavrinha azul que você clica e vai para outra.

O filme está terrivelmente atual e o Brasil hoje está em um momento de empo-

17 O texto original está publicado no site da Casa de Cinema de Porto Alegre.

18 Foi um escritor estadunidense de ascendência germânica. É autor de vários livros, entre eles: *Matadouro 5* e *Cama de Gato*.

19 Humberto Mauro, um dos pioneiros do cinema brasileiro. Fez filmes entre 1925 e 1974, sempre com temas brasileiros.

brecimento, de aumento da desigualdade social. Temos mais pessoas nas ruas, mais miseráveis, vivendo na linha da miséria. Então, ele continua terrivelmente atual. Ele fala de um sistema que só sobrevive, esse sistema capitalista em que vivemos, ele só é possível com pessoas vivendo com as sobras.

[WILQ VICENTE] Como seria fazer hoje o *Ilha das Flores*?

[JORGE FURTADO] Hoje seria um filme mais barato ainda, feito com celular, a gente iria colocar no YouTube. Acho que hoje o *Ilha das Flores* tinha que ser feito na Amazônia, talvez. Porque é o lugar que está sendo mais devastado e é mais distante. É o tipo de coisa: indígena, gente que vive no mato, parece tão distante da gente. As pessoas não se preocupam com ela (com a Amazônia) e ela está sendo muito atacada.

Mas não sei. Talvez fosse sobre a Amazônia, talvez fosse sobre a Avenida Paulista, porque a última vez que andei na Paulista passei por cima de pessoas dormindo na rua.

Por outro lado, eu participo há três anos da Flup²⁰, fazendo oficinas com roteiristas negros, narrativas negras, com 30 roteiristas. Esse assunto é um assunto que, desde *O dia em que Dorival encarou a guarda*, me interessa e acho que é o maior assunto do Brasil: o racismo e escravismo. O Brasil é o país mais racista do mundo e isso é muito forte e pouco falado. Talvez, se eu fosse fazer o *Ilha das Flores* hoje, seria sobre esse assunto.

Tem um dado que me impressiona muito, o número de assassinatos de brancos no Brasil é estável há 20 anos, em torno de 15 em 100 mil habitantes, mas o número de negros assassinatos no Brasil cresce de maneira exponencial, chegando a quase 50 em 100 mil habitantes, talvez mais do que nunca²¹. São os níveis dos piores países do mundo. Ou seja, ser negro no Brasil é um risco de vida sério.

[WILQ VICENTE] A ABRACCINE (Associação Brasileira de Críticos de Cine-

20 Foi um escritor estadunidense de ascendência germânica. É autor de vários livros, entre eles: *Matadouro 5* e *Cama de Gato*.

21 Agência IBGE: Taxa de homicídio de pretos ou pardos é quase três vezes maior que a de brancos: <https://encurtador.com.br/BCOSS>

ma) elegeu *Ilha das Flores* o melhor curta-metragem brasileiro de todos os tempos. Você concorda? E o que você acha das premiações em festivais de cinema e televisão?

[JORGE FURTADO] O Glauber Rocha (1939–1981) ficou em segundo lugar com o *Di* (1977) [risos]. Premiação é um bom assunto para divulgar. Tu faz uma lista, a gente gosta de fazer lista de filmes, os melhores e tal. São divertidas e interessantes para divulgar os filmes. O critério lógico ou científico não é muito sério, porque sinto ausência de alguns filmes ali, eu vejo aquela lista e digo: gente? Alguns filmes não estão na lista e outros estão, o cara viu alguns filmes agora, na semana passada, enfim.

É que nem lista de melhores jogadores de futebol, o primeiro lugar é o “Bruno Ribeiro”, mas e o Pelé (1940–2022)? Os caras não viram o Pelé jogar. Enfim, acho interessante e fico feliz de que o filme esteja lá, que seja divulgado e que seja visto. A lista é boa para ver depois, vejo esse aqui, depois esse, vai marcando. Gosto de lista, é uma boa brincadeira. Mas enfim, são glórias efêmeras.

[WILQ VICENTE] No final do filme *Ilha das Flores* aparece a frase “o resto é verdade”, mas a gente se pergunta: o que é o resto?

[JORGE FURTADO] O que é verdade ali? Na verdade, tudo é verdade. Quer dizer, a ilha onde filmei não é Ilha das Flores, é a Ilha dos Marinheiros. O laboratório de perfumes é uma sala de aula de um colégio. O dono do terreno que aparece dando dinheiro e olhando é o nosso motorista, era seu Antônio. Aquele certificado de propriedade do terreno é a certidão de nascimento da minha avó. Ele parece ser um documentário. Aliás, no site da Casa de Cinema, a gente nunca classificou o *Ilha das Flores* como um documentário, nunca. Não acho que seja um documentário, tem atriz, é um filme de ensaio. Documentário é o *Esta não é a sua vida*, *O Mercado de Notícias* (2013) e *Quem é Primavera das Neves* (2017), em que a realidade é um parâmetro a ser seguido. No *Ilha* não, eu tenho um texto pronto e ilustro com coisas que são verdades ou coisas que não são verdades.

[WILQ VICENTE] Por que as pessoas cobram tanto essa verdade no *Ilha das Flores*?

[JORGE FURTADO] Não sei por quê. O filme nunca é 100% verdadeiro. Mesmo no *Barbosa*, que parte dele é documentário, eu induzi o Barbosa (1921–2000)²² a falar coisas, outras eu pedi para ele falar e ele se propôs a interpretar a si próprio. Então, documentário e ficção têm sempre um limite tênue e um limite ético. Não é uma questão estética, não dá para distinguir se o filme é um documentário ou não. O que define um documentário é o seguinte: o documentário é aquele filme que o diretor e a equipe dizem ser documentário. Se digo ser um documentário, bom, eu assisto como sendo um documentário.

Recentemente, assisti um filme sobre Bob Dylan (*Rolling Thunder Revue: A Bob Dylan Story by Martin Scorsese*, 2019, de Martin Scorsese). Eu saí do cinema achando que a Sharon Stone tinha realmente namorado o Bob Dylan, que a música “Just Like a Woman” foi escrita para ela, tudo isso eu achei. Descobri dias depois, lendo, que não, era tudo inventado, que o cineasta do filme não existia, que a Sharon Stone não foi lá. Ela estava representando o papel dela mesma. Isso é uma traição? Pode ser um pouco. É uma questão ética. Por exemplo, no jornalismo, eu não posso inventar que o Grêmio ganhou do Palmeiras, tem dados factuais que eu não posso negar. Mas o resto é uma questão ética. Assim, eu acho que posso fazer isso. Enfim, o filme é o filme.

[WILO VICENTE] Que lugar ocupam as ideias de “realidade” e “verdade” nessa sua forma de fazer cinema?

[JORGE FURTADO] De realidade e verdade? Olha, eu faço essas duas coisas: documentário e ficção. Eu sempre tenho a sensação de que na ficção tudo é verdade. Quando tu faz uma estória de ficção, tu faz exatamente a verdade que é a tua verdade, a verdade artística, a verdade daquela estória, a verdade daqueles personagens. Num documentário, é sempre um fragmento de coisas que encontro e que eu junto, criando uma coisa que não é exatamente a verdade, são pedaços.

Na ficção, não restam dúvidas. Não é possível discutir se o *ET* (1982, de Steven

22 Moacir Barbosa Nascimento, mais conhecido como Barbosa, foi um futebolista brasileiro que atuou como goleiro.

Spielberg) voltou para casa ou não. Ele voltou para casa, porque no filme ele voltou para casa, não há nada fora do filme, o *ET* está todo no filme. Mas, por exemplo, em *Quem é Primavera das Neves*, apenas uma parte da história está ali, a gente seleciona e cria uma narrativa de fragmentos de algo que é a realidade. A ficção pode ir mais fundo, na verdade, do que o documentário.

Tem um filme chamado *As horas* (2002), de Stephen Daldry, em que o personagem da Julianne Moore é uma grávida suicida. Ela está grávida e pensando em se matar, mas ela não confessa isso, nem para ela mesma. A gente sabe disso, mas ela não consegue confessar nem para ela mesma que quer se matar estando grávida.

Então, tu não podes fazer um documentário sobre uma mulher grávida que pensa em se matar, porque ela jamais confessaria isso. Na ficção, você consegue entrar na cabeça do personagem, nesse fluxo de consciência do personagem. A ficção permite e o documentário não permite. Então, essa coisa do que é a verdade e do que é a realidade... acho que a verdade existe, existem coisas objetivas que são a verdade, mas é sempre uma narrativa sobre a verdade que a gente escolhe e seleciona.

[WILQ VICENTE] Havia uma cobrança, desde a consagração de *Ilha das Flores*, para você fazer um longa-metragem? Por que você demorou a fazer? Te incomodava o estigma de fazer apenas curtas?

[JORGE FURTADO] Teve duas questões reais. Uma foi o fim do cinema brasileiro. O Collor, quando assumiu em 1990, ele havia ganhado a eleição em 1989, acabou com tudo: Embrafilme, leis de incentivo, todo apoio ao cinema brasileiro, não tinha como fazer filmes. Era muito difícil fazer um longa-metragem. Fizemos um filme – eu, José Roberto Torero, Cecílio Neto e José Pedro Goulart, um filme chamado *Felicidade é...* (1995), um longa-metragem em quatro episódios.

Ele ganhou o Festival de Gramado de melhor filme, o Festival de Brasília de melhor filme e o Festival de Cuiabá de melhor filme. Por um motivo muito simples, era o único filme, era o único longa-metragem brasileiro naquele ano. Não tinha como fazer um longa. Eu queria fazer um longa, muita gente queria fazer.

Outra coisa que aconteceu é que fui convidado a trabalhar na TV Globo. Entrei

e comecei a trabalhar muito. Nos intervalos da televisão, eu conseguia fazer curtas. Mas um longa era impossível de fazer. Eu já tinha um roteiro, fiz outro roteiro. Tentei o Luna Caliente e fiquei tentando fazer um longa-metragem durante quase dez anos.

Só em 2001 que consegui fazer o *Houve uma vez dois verões*. Foi o primeiro filme de longa-metragem brasileiro feito em digital e que passou para película. Na época, era um negócio super difícil de fazer, mas foi um filme bem barato e bonito de fazer.

[CENA 3 – CAMINHO DUPLO: TELEVISÃO E CINEMA]

[WILQ VICENTE] Como realizador, como lida com fases como a captação de recursos ou com a distribuição e exibição? Que modelos você acha que seriam os melhores para público e artistas nessas áreas? Se é que existe algum modelo.

[JORGE FURTADO] Eu sempre trabalhei com uma equipe e sempre me concentrei no meu trabalho, que é de roteiro e direção. Entendo muito pouco de legislação, dos processos de produção, confio na Nora Goulart, que é produtora, e na equipe da Casa de Cinema. E tento ficar mais ou menos informado sobre o que está acontecendo, mas não conheço muito bem.

Acho que o cinema é uma arte, mas ele é também uma indústria. Ele é as duas coisas juntas. A parte da indústria depende muito da economia, do que está acontecendo no país, no mundo, de leis, de regras, como vai o dinheiro. Essas coisas vão mudando muito. Mas todas as cinematografias, com exceção dos Estados Unidos e da Índia, precisam de proteção do Estado. Elas só funcionam com incentivos fiscais, com leis de regulamentação e reserva de mercado.

Por que isso? Porque é fundamental a gente ter uma produção cultural, porque num país ela é a principal memória cultural comum. Nós não somos apenas uma área geográfica, nós não somos o país apenas desses políticos ou de algum governo. Somos o país do Machado de Assis (1839–1908), do Caetano Veloso, do Cartola (1908–1980). Enfim, várias formas de expressão da Língua Portuguesa que nos unem. Tanto que Uruguai e Argentina são dois países com a

mesma língua, um do lado do outro e são dois países com histórias diferentes, porque eles têm uma história política e cultural diferente. Então, a necessidade de criar, de ter uma produção cultural parece ser uma dedução óbvia de todos os lugares, de todos os países. A França protege o seu cinema, a Espanha protege o seu cinema, literatura, teatro e sua música.

O Brasil tem uma arte, sua arte-maior, que é a música, sem dúvida. A grande produção cultural brasileira é a música. Mas a gente tem literatura, tem pintura, tem cinema e essas outras formas de expressão. Elas precisam ser protegidas de alguma maneira para não acabar. Agora, por exemplo, está acontecendo o seguinte: os filmes mega lançamentos hollywoodianos estão estreando em duas mil salas de cinema, sendo que o Brasil tem pouco mais de três mil salas. Um filme ocupa duas mil salas! Isso é uma invasão e dominação cultural inaceitável. A gente desaparece enquanto país se não tiver proteção, porque têm alguns países que desaparecem às vezes, somem. E a gente pode sumir.

Acho que o Brasil precisa ter um audiovisual seu, falado na sua língua, com os seus atores e tal. Temos um audiovisual muito poderoso na televisão, sendo quase a nossa segunda produção, depois da música. Porque temos todas as novelas, todas as séries que as pessoas gostam de ver, sendo o mercado real, que é autossustentável, que é poderoso, vital, que as pessoas querem assistir. Acho que um dos problemas do cinema brasileiro é que ele tenha se tornado um pouco, ou pelo menos em parte, irrelevante para o público. Assim, se amanhã alguém acabar com o cinema brasileiro, não haverá greve na rua, nem pessoas interrompendo a estrada só porque alguém acabou com o cinema brasileiro, porque ele não é uma coisa fundamental para a população. Se amanhã disserem que não vai mais ter novela das nove, aí cai o governo. Então, o cinema brasileiro se tornou pouco relevante, mesmo que tenha bons filmes, mesmo que tenha filmes importantes. A população não sente como vital para ela.

Fazendo um pouco uma autocrítica em nome da classe, eu me lembro que o Daniel Filho – um cara de circo, a família toda dele era do circo, ele nasceu no circo e se criou, – ele diz que olhava na fresta do picadeiro, um pouquinho antes do espetáculo, olhava a arquibancada e dizia: “se tivesse pouca gente ele

iria comer arroz, feijão e farinha; se tivesse mais gente, talvez tivesse uma batata, alguns legumes; se estivesse lotado, ele iria comer bife”. Então, ele disse assim: “eu persigo o sucesso como eu persigo um prato de comida”.

Trabalho há mais 30 anos na televisão, é o que me sustenta, é disso que vivo, sempre vivi, sempre fiz televisão, mesmo antes do cinema. Na televisão, essa conversa não existe. Quando faço *Mister Brau* (2015) ou *Sob Pressão* (2017), ou dou 20 pontos de Ibope, ou caio fora. Se a série é muito legal, mas não está dando audiência, ela sai do ar. Porque a TV vive da audiência. E o cinema brasileiro não vive da sua audiência, ele vive da produção. O cinema se acomodou. Tenho dinheiro para o filme, eu faço o meu filme. Se alguém vai ver ou não, pouco me importa. Isso é ruim.

É importante dizer também que alguns filmes que têm às vezes pouca bilheteria nas salas de cinema, depois são muito vistos na televisão. Foi o caso do *Rasga Coração*, foi o caso do filme da Tata Amaral, *Sequestro Relâmpago* (2018). Foi visto por milhões de pessoas na televisão e nas salas de cinema não. Porque existe uma crise econômica muito grande, o cinema é caro. Um casal, para sair de casa e ir ao cinema, pagar estacionamento, gasta R\$ 100 reais. Dá para assinar a Netflix o ano inteiro.

[WILQ VICENTE] Você acompanha as novas plataformas de vídeo? O que você acha? O cinema e a televisão como conhecemos hoje acabarão?

[JORGE FURTADO] Tem um filme chamado *Nós que nos amávamos tanto* (1979), de Ettore Scola (1931–2016). Eu adoro, um dos meus filmes preferidos. Vi o filme em Porto Alegre, em uma sala de cinema, vi três vezes na mesma semana. Depois o filme saiu de cartaz e pronto, nunca mais verei este filme na minha vida. Essa era a sensação que tu tinhas antes da invenção do VHS. Lembro que eu seguia o filme de algum jeito – eu estava na Espanha e o filme estava passando em um cinema de bairro, eu tive que pegar um ônibus [risos] para ver o filme. Daí um dia, quando eu estava saindo de casa, passei na banca de revistas e o filme estava à venda em VHS em uma dessas coleções.

Quando chegou, o VHS já mudou inteiramente a relação com o cinema. Em

Porto Alegre, tinha um cinema, que era o Cine Bristol, e o Romeu Grimaldi (1934–1996) fazia uma sessão que era “a última sessão do filme”. Os filmes tinham um certificado de exibição que valia por cinco anos. Quando acabavam os cinco anos, os filmes tinham que ser queimados em público, com laudo do corpo de bombeiros, porque as distribuidoras não queriam ver suas cópias circulando. Esses filmes seriam queimados e nunca mais seriam vistos. A gente ia ao cinema, ver essas sessões. Eram sempre aos sábados, à noite. Essa é a última chance de assistir a filmes na minha vida. Lembro dos filmes de Alain Resnais (1922–2014); *Woodstock* (1970), de Michael Wadleigh; e *Barbarella* (1968), de Roger Vadim (1928–2000), nessas sessões.

A invenção do VHS já mudou essa relação totalmente. Um amigo meu, quando inventaram os DVDs, disse assim: “O bom do DVD é que a gente compra o filme e não precisa ver, compra e coloca na prateleira” [risos]. Hoje, nós podemos ver *Nós que nos amávamos tanto* agora no celular. Abro aqui e vejo o filme que quiser. O acesso a todos os filmes do mundo mudou totalmente a relação com o espectador e com o público. Com as plataformas digitais, essas todas que existem na internet, a gente não tem como ver, não dá nem para sonhar em ver todos os filmes, séries que eu gostaria. Elas estão disponíveis, mas não temos tempo. Enfim, nada acaba com nada, a arte não é substitutiva. Ao contrário da ciência, a arte é cumulativa. As coisas vão se acumulando e continuam.

Então, essas plataformas são ótimas. Eu adoro, ainda bem que elas existem. O que a gente precisa e tem muito valor agora, é a curadoria, gente que diga: “veja esse filme, não veja esse, não perca tempo com esse”. Porque o tempo, esse, não aumenta.

[WILQ VICENTE] O seu longo e profícuo trabalho em televisão concretizou um realizador com uma tendência a considerar a presença do espectador como parte integrante do seu processo de criação?

[JORGE FURTADO] Sim. Penso sempre no público. Como o público vai ver, como está vendo. O Stravinsky (1882–1971) dizia: “a arte requer comunhão”. Eu não faço um filme para mim, eu faço para dividir alguma coisa com as pes-

soas. Um espanto, desejo, prazer, medo, é o que quero dividir com as pessoas. Por isso escrevo, faço filmes. Todo o realizador é de alguma maneira um exibicionista e um pouco narcisista, porque ele assina e quer mostrar para os outros. A gente quer falar: “olha o que vi, senti e você deveria ver isso também”. A gente acaba escrevendo, desenhando ou fazendo alguma coisa. Isso a televisão ensina muito, tu aprende com o público. Claro que o público vai mudando, nem sempre para melhor. Fellini dizia: “O controle remoto criou uma geração de ditadores, as pessoas não aguentam um plano longo e mudam de canal”. Antes a gente tinha que suportar e ficar vendo, agora não. O público muda muito.

Quando fiz *Meu tio matou um cara*, que era um filme adolescente, a gente ganhou de presente uma pesquisa de recepção. O filme já estava pronto, mas queríamos estabelecer um público, ganhamos essa pesquisa e fizemos. Eu me lembro de um garoto que viu o filme e escreveu um negócio que eu nunca esqueci, porque o filme começa com uns créditos que são uma computação gráfica, um jogo, e ele disse assim: “O filme começa divertido, tem um joguinho legal e tal, mas depois o filme fica um pouco chato. Ele só fica bom, quando o tio chega e diz que matou um cara”. Só que isso acontece aos 20 segundos [risos]. O que ele achou um pouco chato eram os 20 segundos antes do personagem do Lázaro Ramos tocar a campainha. Eram realmente chatos, o personagem do Aílton Graça cozinhando, a personagem da Dira Paes ao telefone e o filho vendo televisão. Daí o tio toca a campainha e a personagem da Dira Paes abre a porta e ele diz: “matei um cara”. Essa é a primeira fala praticamente do filme, ele achou chato aqueles 20 segundos. Então, essa geração acha chato 15 segundos de tédio. Isso a gente tem que mais ou menos saber.

Outra coisa que entendi na TV, quando eu pensava em fazer só um filme, a gente pensa assim: a grande cena é a última. Na televisão, a grande cena é a primeira. Se você pegar qualquer série dos últimos 20 anos, a cena 1 é uma vertigem sempre, ela é sempre uma cena incrível. O Billy Wilder (1906–2002) dizia: “agarre o telespectador pela garganta e não solte”. Então, hoje, existe um truque bem simples, que todo mundo está fazendo, que é pegar uma cena incrível lá do meio do roteiro e trazer para o início. Isto na televisão é vital,

se não tu perde o público. O público começa a ver o filme e acha chato, ele muda de canal para ver o que está acontecendo em outro. Então, você precisa considerar quase sempre a recepção do público, não precisa dar sempre aquilo que o público quer.

O Gilberto Gil tem uma música que diz: “o povo sabe o que quer, mas o povo também quer o que não sabe”. Às vezes, tu dá uma coisa que as pessoas não sabiam que gostavam. Acho que é possível, é o objetivo do nosso grupo. Eu e Guel Arraes, a gente sempre fala nisso, de fazer um cinema, uma televisão popular brasileira, de qualidade e tentar fazer uma coisa de qualidade que as pessoas gostem, a princípio tem que dar audiência. Não adianta eu ficar falando uma coisa que adoro, que acho maravilhoso, mas que ninguém está interessado.

[WILQ VICENTE] Em tua obra, alguns temas são recorrentes, por exemplo, a ditadura em *Ángelo anda sumido* (1997) e *Rasga Coração* (2018); o mundo dos adolescentes em *Houve uma vez dois verões* (2002) e *Meu tio matou um cara* (2004) e negros como protagonistas: *O dia em que Dorival encarou a guarda* (1986), *Barbosa* (1988) e *O homem que copiava* (2003). O cinema é uma forma de organização da vida?

[JORGE FURTADO] Acho que sim. Acho que a gente, de alguma maneira, faz sempre os mesmos filmes [risos]. Tento que os filmes sejam bem diferentes, procuro, dentro do possível, não imitar a mim mesmo, mas tem algumas coisas que são inevitáveis. Se tu for pensar: “A história de um rapaz tímido com uma vida interior muito rica, inteligente, tentando conquistar uma menina, sem conseguir”, todos os meus filmes têm isso [risos].

Está em *Houve uma vez dois verões*; isso está no *Meu tio matou um cara*; e isso está no *O homem que copiava*. Enfim, deve ter outros também. Algumas ideias são muito recorrentes, um protagonista que a gente segue a história, eu tento evitar. Eu mesmo, quando fiz *Saneamento básico, o filme* (2007), escrevi na parede: sem off. Gosto muito de ler e o off é uma coisa da literatura.

[WILQ VICENTE] Muito presente em teus filmes, quase todos?

[JORGE FURTADO] Sim, quase todos [risos]. Existem mil maneiras de se fazer um *off*, existem vários tipos. Mas ele é uma certa muleta da literatura para o cinema, uma boa muleta. O Billy Wilder, que é meu ídolo, usava muito *off*. Porque o *off* faz passar o tempo, tu consegue colocar muita informação. Tu pode escrever assim: “Pegamos um navio no Rio de Janeiro, chegamos a Berlim, fomos até a Rússia, invadimos a Rússia e matamos cem mil pessoas”. Pronto, tu escreveu três frases e contou muita coisa em pouco tempo, isso enquanto o personagem toma um café, tu ouve isso.

Então, o *off* é uma coisa da literatura, né? Fiz vários filmes com *off*. Um dia eu disse: farei um filme sem *off*. Às vezes eu me imponho, são desafios autoimpostos, tipo: no *Houve uma vez dois verões*, tem alguns *off*, mas nenhum flashback. Começa e vai indo até o fim, sem parar, com três atos muito bem marcados, bem clássicos. Já no *Saneamento básico*, não terá *off* nenhum [risos]. Ele começa com um *off*, mas não é um *off*, é um fora de quadro, a câmera vai descendo, parece ser, mas não é um *off*. Outra coisa que o *Saneamento básico* tem são os múltiplos personagens. No *Houve uma vez dois verões*, é o ponto de vista de um garoto. *Meu tio matou um cara* e *O homem que copiava* também têm personagens protagonistas que eu sigo. *Saneamento básico* não, porque nesta época eu estava muito obcecado por William Shakespeare (1564–1616), estudando muito. Escrevi um livro sobre, mais um. Aí, chegou uma hora que eu disse: Shakespeare é um buraco profundo, tu começa a estudar e faz isso a vida inteira, porque é um assunto muito grande.

Então, parei e comecei a estudar o que veio antes do Shakespeare. Aí comecei a estudar a *Commedia Dell’arte*. E os personagens do *Saneamento Básico* são os personagens da *Commedia Dell’arte*. São claramente os sete personagens da *Commedia Dell’arte*, quase com os mesmos nomes: Marina, Fabrício e uma história italiana, que se passa em uma região da Itália. Eu quis falar desse painel de personagens, então são desafios autoimpostos.

Mas concordo que a adolescência é uma coisa que me interessa, por vários

motivos. Talvez, porque a minha formação literária seja muito americana e a tradição da literatura americana vem do *skaz*²³, que é um adolescente falando em primeira pessoa, que é Mark Twain (1835–1910), com *Huckleberry Finn*, J. D. Salinger (1919–2010), com *O apanhador no campo de centeio*, o *Complexo de Portnoy*, de Philip Roth (1933–2018). São adolescentes falando. O adolescente, falando, inventa uma língua, é uma conversa boa de ouvir, tem uma curiosidade e é um período da vida muito extremado, com muitas paixões, grandes depressões. E isso é ótimo para a dramaturgia. Então, adolescência é um tema recorrente.

Na verdade, eu gosto muito de poesia e eu gosto de um cinema que dialogue mais com a poesia do que com a prosa. Fiz uma série, *Decamerão: A comédia do sexo* (2009), toda em versos.

[CENA 4 – FUTURO]

[WILQ VICENTE] Finalmente, acho que seria legal você falar dos projetos após *Rasga Coração* e *Sob Pressão*.

[JORGE FURTADO] Fiz com o Guel Arraes. Teve uma tarefa hercúlea em 2018 que foi fazer o roteiro do “Grande Sertão: Veredas”, de Guimarães Rosa (1908–1967). A gente adaptou o livro e fez um roteiro de longa-metragem que o Guel Arraes vai dirigir para o cinema. Foi uma tarefa e é um livro que eu adoro. E aí a gente mergulhou neste assunto. Naquele ano terrível de Bolsonaro e em Grande Sertão: Veredas ao mesmo tempo. Então, foi um ano bem puxado. Esse é um projeto.

Tenho um projeto de longa-metragem, um argumento onde o assunto é a pornografia [risos]. Aí, quando o governo assumiu, falaria de tudo, menos de pornografia [risos]. Então me dei mal, mas esse é o assunto. Acho que é um

23 *Skaz* é uma forma oral russa de narrativa. A palavra vem de *skazát*, “contar”, e também está relacionada a palavras como *rasskaz*, “conto” e *skazka*, “conto de fadas”. O discurso recorre ao dialeto e à gíria para assumir a personalidade de um personagem em particular.

assunto que pouca gente fala. A pornografia movimenta quase 40% da rede mundial de computadores. Ela movimenta bilhões. Ela é vista por milhões de pessoas e ninguém fala desse assunto. É um assunto meio tabu. Claro, não é um filme pornográfico, mas sobre a pornografia. E é uma comédia. Esse é um projeto que tenho.

Sigo fazendo os meus projetos na televisão. Começou a ser filmado *Todas as Mulheres do Mundo* (2020), uma série que escrevi com a Janaína Fischer, livremente inspirada nos textos do Domingos Oliveira (1936–2019). E estou fazendo mais outras duas séries. Uma que já está pronta, um musical infantil, essa já está escrita. A segunda começamos a escrever e será uma ficção.

[WILQ VICENTE] E o futuro. Você pensa no futuro?

[JORGE FURTADO] Eu penso. Penso bastante no futuro, o que será do país. Tenho filhos e como será a vida deles no futuro, né? Tenho a sensação de que a gente passará por um período muito ruim, estamos passando, e talvez ele dure mais do que a gente imagina. A gente descobriu que têm muita gente ruim no país, que querem a violência, a intolerância, que desprezam as pessoas diferentes. Passei a metade da vida numa ditadura e a outra metade numa democracia. Naquela primeira metade, a gente achava que só iria melhorar: acabamos com a ditadura, a gente tem o que conquistar. Agora, a gente fica meio assim: será que a democracia não foi exatamente um período estranho e a nossa tendência é essa aqui mesma? Será que a gente agora não voltou para o normal e aquilo lá era uma anormalidade? Talvez seja, espero que não.

Agora, algumas coisas não andam para trás. É o que me anima. Há uma geração que entrou na universidade, pessoas que não tinham nenhum acesso à universidade. Essa geração quer que seus filhos estejam na universidade também, quer continuar e avançar, não quer retroceder. Mas não sei quanto de força será preciso para mudar esse momento que a gente está vivendo. Porque a burrice está no poder, há um elogio à burrice, um elogio à ignorância e uma coisa contra a cultura e contra o conhecimento. É um negócio muito assustador. As pessoas são contra o conhecimento, elas desprezam.

A ideia das “fake news”. Fiz um filme chamado *O Mercado de Notícias*, que era

sobre fake news. Não tinha essa expressão ainda, mas o assunto era esse, notícias falsas: o episódio da bolinha de papel do José Serra, o quadro do Picasso do INSS, a Escola Base, aqueles assuntos que movimentam as pessoas. Existe um risco sério, o chamado *deepfake*, que é assim: não tem como saber qual é a verdade. A Amazônia está queimando ou não? Quem sabe isso? O imbecil [ex] presidente diz ser as ONGs. Por que ele diz isso? Porque ele quer dizer isso. Ele não tem nenhuma base de nada e ele quer culpar alguém e diz aquela coisa. Aí o Emmanuel Macron, presidente da França, diz que a Amazônia está queimando e coloca uma foto de 2003. Tudo bem, essa foto é antiga, mas hoje ela está queimando ou não? Como saberemos se ela está queimando ou não? Temos que ir lá ver. Então, tu tem que confiar em pessoas que dizem a verdade.

Tem uma frase no filme sobre a Hannah Arendt (1906–1975) que diz o seguinte: “a civilização é impossível sem alguém disposto a dizer a verdade”. Então, as pessoas precisam dizer: está queimando ou não está queimando. Ou ela está queimando mais que o normal, ou ela não está queimando mais que o normal. Então, qual é a verdade? Essa busca pela verdade é fundamental, ela é vital para a nossa sobrevivência. Acho que a gente acabará inventando mecanismos e uma nova geração não deixará que tudo se perca, espero.

PARTE 2 – ENTREVISTA ONLINE [2024]

[CENA 5 – BREVE ATUALIZAÇÃO DA CONVERSA DE 2019]

[WILQ VICENTE] O Brasil, desde 2019, enfrentou mudanças significativas. Naquela época, a gestão de Bolsonaro e questões como a extinção do Ministério da Cultura e os incêndios na Amazônia foram temas centrais. Simultaneamente, você foi homenageado no Festival de Curtas de São Paulo, celebrando tanto os 30 anos do filme *Ilha das Flores* quanto seus 60 anos de vida. Qual é a sua perspectiva sobre o desenvolvimento do país desde aquele momento?

[JORGE FURTADO] A gente passou por um furacão que se anunciou e estava no horizonte, chegando cada vez mais perto e dizendo que ia chegar e chegou mesmo. Não enganou ninguém. O que aconteceu foi um pesadelo, só que a

gente não esperava, era o pesadelo da pandemia, né? A gente esperava o pesadelo do governo, mas tivemos uma falta de sorte terrível: juntar o pior governo da história com o pior momento da história, que foi a pandemia. Então, isso aconteceu junto. No momento em que nós mais precisávamos de um governo racional, ponderado, científico, equilibrado, nós tínhamos lunáticos tentando destruir tudo, negando vacina e vendendo porcaria. Foi um horror que a gente até não avalia muito bem quão horroroso foi e o que isso deixará de seqüela por uma geração. Há uma epidemia de depressão no país, muita gente deprimida e doente, e esse período tem a ver com isso, eu acho. Eu pessoalmente, nesses terríveis cinco anos, desde 2019 para cá, tive pelo menos dois ou três anos muito ruins. Eu, como sempre faço, por uma formação reativa, trabalho loucamente mais do que nunca, eu nunca li tanto, eu nunca escrevi tanto, eu nunca produzi tanto quanto na pandemia. Tenho vários amigos que não conseguiram ler uma linha, livro nenhum, não conseguiram fazer nada. O meu método é o contrário, eu sublimo fazendo coisas. Eu me envolvi tanto quanto podia, diretamente, na tentativa de derrotar o governo para que ele não se reelegesse.

Fiz duas peças de teatro. “O Debate”, como peça de teatro e depois como filme. Fiz uma peça chamada “Meus Lábios se Mexem” que encenei leitura pelo país, li em Minas Gerais, Rio de Janeiro e aqui [Porto Alegre], várias leituras. Fiz, a convite do Kleber Mendonça Filho para o Instituto Moreira Salles, um curta chamado *Cretinália* (2020). Um filme que o Kleber disse que eu estava com muita raiva, ele comentou, “então, é um filme raivoso”. E *O Debate* (2022), era um filme *agitprop*, a gente queria para campanha. Era assim, nós fizemos, eu e Guel, para ser feito antes da eleição. Nós tínhamos proposta de patrocínio do filme: “Então, assim, a gente paga o filme, mas ele tem que ser exibido depois da eleição”. Nós: “Não, nós não queremos, nós faremos sem dinheiro, mas tem que ser antes da eleição, ele tem que estreiar em agosto [2022]”. Ele estreou dois meses antes da eleição, era uma campanha política mesmo. Trabalhei tudo que pude e muita gente também. Isso acontece, aconteceu na ditadura de 1964, no AI5, nos anos 70, aconteceu também. A cultura é indestrutível, ela resiste. Às vezes, a ciência, por exemplo, sofre mais, a educação sofre mais, muitos projetos de pesquisa foram interrompidos e destruídos, mas a cultura

sofreu horrores, mas fez filme, peça, livro, música, fez tudo, as pessoas continuaram fazendo coisas e continuaremos fazendo, sempre.

Então, teve esse furacão que a cultura resistiu como pôde. Fiz um filme também para Paramount, que foi o *Vai dar nada* (2022) que é um filme resistência, um telefilme, não era para tela de cinema, mas que foi filmado no pior momento da pandemia, a gente de máscara, testando dia sim, dia não, ensaiando de máscara na rua, para poder resistir e sobreviver, no caso, de muitos técnicos que não tinham o que comer. As pessoas estavam sem trabalhar mesmo. Então, teve toda essa resistência física, a pandemia, ao governo, e deu certo, no sentido de que ele não se reelegeu. Imagina o que seria do Brasil hoje se essa turma estivesse de volta ao poder com um aval de uma reeleição, o pesadelo que isso seria.

O novo governo [Lula], que é um governo bem de frente mesmo, está fazendo o possível e acho que até se saiu muito bem no primeiro ano [2023], eu pensava que seria muito mais caótico, mas foi razoável na economia, especialmente. Espero que o país tenha aprendido com esse susto e não se aventure mais em soluções assim, antidemocráticas. Sei que a cultura, o cinema, terá uma explosão de filmes, porque tinha muito dinheiro represado dos fundos, sairá muito filme agora.²⁴ Eu até acho, pessoalmente, que parte desse dinheiro deveria ter sido canalizado para formação e menos na produção. Foi bastante para produção e ainda bem que terá bastante produção, mas talvez tenha ido demais. Porque a gente tem uma dificuldade de formação profissional em várias áreas, especialmente roteiristas, mas também nos técnicos, porque há muitas faculdades de cinema que formam muitos cinéfilos, diretores e coisas assim. Mas a indústria audiovisual é muito diversificada e as profissões que ela abriga são ensinadas e transmitidas de uma maneira quase medieval com as Guildas. O electricista tem um filho electricista que tem um neto electricista. O maquinista, que é de uma família de maquinista, uma família de cenógrafo, é uma coisa estranha. Tem que ter formação para electricista, cenógrafo, cenotécnico, ma-

24 Moacir Barbosa Nascimento, mais conhecido como Barbosa, foi um futebolista brasileiro que atuou como goleiro.

quinista, maquiador, som direto, microfonista, tem um monte de profissões que não se aprende numa faculdade, se aprende no *set*. Atualmente, as pessoas aprendem no *set*, aprendem fazendo. Mas podiam ter cursos técnicos de todo tipo, era apenas investir um dinheiro no Senac, SESC, SENAI e fazer curso, eu sei que tem alguns, mas é muito pouco.

Então, a perspectiva no audiovisual e no cinema brasileiro é essa. Mas eu sempre vivi com um pé em duas canoas, no cinema e na TV. Sempre fiz TV, antes do cinema, nunca parei e vivo disso. E a televisão, o audiovisual televisivo, o *streaming*, ou seja o que for, também está passando por uma revolução mundial. Os *streamings* durante a pandemia se empolgaram com o crescimento das assinaturas, acharam que o mundo estava resolvido e há uma onda geral de “desassinaturas” no mundo. Então, os *streamings* estão perdendo receita, estão tendo que se repensar e se repensando, demitindo, contratando, barata voa geral. Ninguém sabe exatamente o que fazer para manter a indústria, que é afinal o nosso ganha-pão, eu quero, todo mundo quer, que ela sobreviva bem e forte. Nessa revolução que houve das TVs, *streamings* e algumas coisas que apontam assim um futuro, a indústria fonográfica — a música —, ela quase morreu, quebrou praticamente com os CDs, *streamings* e piratas, mas ela se reinventou com Spotify e a Apple, que são plataformas que pagam, remuneram de alguma maneira, mesmo que pouco, remunera o músico, o YouTube remunera o músico, então, a indústria fonográfica, os músicos, eles deram uma volta e conseguiram sobreviver a água que subiu.

Mas a indústria audiovisual, ela foi para uma lógica estranha que é a seguinte: eu tenho que ver filmes da HBO, eu tenho que assinar HBO, eu tenho de ver filmes da Paramount, eu tenho que assinar Paramount, eu tenho que assinar Warner, eu tenho que assinar Fox, eu tenho que assinar cada estúdio produtor que tem o seu *streaming*, eu tenho que ficar assinando trinta *streamings*. Então, o que está acontecendo é isso? Assinei Disney para ver os Beatles e nunca mais vi nada, continuo pagando Beatles lá para nada. Não vejo nada, não assinarei mais. O que acho que eles tinham que pensar era que, tem aqui todos os filmes e eu pago o que eu quiser ver. Quero ver o *Poderoso Chefão 2* (1975) pela quinta

vez, eu vou lá e pago, paro. Se quero ver *E o Vento Levou* (1939), eu pago. Eu pago por filme, terá que ser isso daqui a pouco.

[WILQ VICENTE] É a lógica da locadora.

[JORGE FURTADO] Vou à locadora, escolho meu filme e vou para casa. Agora tenho que assinar dez, vinte Mubi, HBO, Prime Vídeo, GloboPlay. É estranho.

[WILQ VICENTE] Voltando à Lei Paulo Gustavo. Em 2019, você trazia uma questão de que o cinema brasileiro vivia de sua produção e de que não existia janela para todo mundo. E o que você está trazendo agora é que, com a Lei Paulo Gustavo, na verdade, os filmes vão dobrar, triplicar.

[JORGE FURTADO] Já ouvi falar em 750 longas nos próximos dois anos, esses filmes não vão ser vistos. Quem vai ver esses filmes? Onde vão ver esses filmes? Pagar ingresso. Naquela lógica de que farei o meu longa e de que estreearei no cinema, as pessoas vão pagar ingresso para ver, a gente tem que repensar isso. Não é mais nada disso, né? Não será mais nada disso, eu acho. Essa é uma das questões, a questão tecnológica, digamos assim.

A outra questão, que é mais ideológica ou estética, é a seguinte: A única maneira de produzir com qualidade, numa indústria que é artística também, é indústria, mas é arte, é criação, é dar poder aos criadores. Acho que criador tem que ter poder, porque canso de ouvir: “porque quero uma coisa, tipo *Fleabag* (2016), uma série, tipo *Fleabag*”. *Fleabag* é aquela mulher, Phoebe Waller-Bridge, ela é autora, atriz, aquilo é ela e nada mais, é o texto dela. Uma coisa, tipo o *Friends* (1994), uma coisa, tipo *A Grande Família* (2001), uma coisa, tipo *Seinfeld* (1989), isso não existe. Isso é o criador que faz, então, a indústria quer fazer, quer usar o algoritmo, agora que as pessoas querem e ela fica pagando mico porque o algoritmo está sempre dando um passo atrás. Eu já ouvi assim: “o que querem agora é porrada e bomba, é polícia, é tiro, tem que ter violência, série assim”. Tem alguma coisa assim? Não tem nada. Daqui a um ano, seis meses, é *feel good*. Mas não era “porrada e bomba”. Agora é *feel good*. O que aconteceu? Então, agora é *feel good* porque as pessoas estão vendo agora uma série boa que é romântica. Estão sempre atrasados, não adianta. Tu tem que

dizer assim? Olha aqui, eu quero criar algo, chama essas pessoas, esse autor, esse diretor, esses atores e as pessoas têm que ter poder.

[WILO VICENTE] Isso é interessante, porque quando você fez o *Ilha das Flores*, parecia que você ia repetir a mesma fórmula nos filmes seguintes. E aí você veio e quebrou totalmente quem imaginava isso. O Jorge Furtado criou uma receita que é legal e continuará, mas não continuou, certo?

[JORGE FURTADO] Eu tento, sempre que possível, que o filme que estou fazendo, o próximo, seja muito diferente dos outros, por todos os motivos. Eu me lembro do Xico Stockinger (1919–2009), um escultor austríaco que morou no Brasil, em Porto Alegre, por muito tempo. Ele dizia: “estilo é preguiça” [risos]. Acho um pouco que o estilo é um pouco de preguiça, mas bom, tem um estilo. O Xico fazia os Guerreiros Centauros que as pessoas adoravam e pediam: “faz mais daquilo”. Mas ele dizia: “Não quero fazer aquilo, quero fazer outra coisa”.

Estilo é um pouco de preguiça. Claro que a gente tem um estilo que às vezes é inescapável, do jeito de escrever, fica parecido em algum lugar, mas procuro que os filmes sejam muito diferentes, muito, muito. Estou fazendo um filme agora, é muito diferente de tudo que eu já fiz. E, tomara, assim que às vezes, dê mais certo, às vezes dá mais audiência, às vezes é mais público, às vezes dá menos, mas os filmes continuam. Isso é o que eu mais gosto do cinema. É que tem gente que está vendo hoje *O dia em que Dorival encarou a guarda* pela primeira vez. Entro lá no *letterboxd*: “acabei de ver um curta, *O dia em que Dorival encarou a guarda*”. O filme tem quase 40 anos e o cara está vendo ali, hoje, os filmes continuam. Eu não preciso fazer de novo o *Ilha das Flores*, já fiz, ele está lá para quem quiser ver.

[WILO VICENTE] Você havia mencionado, em nossa entrevista de 2019, futuros projetos após *Rasga Coração* (2018), incluindo o roteiro para o filme *Grande Sertão* (2024). Pode nos atualizar sobre o realizado desde então?

[JORGE FURTADO] O *Grande Sertão* (2024), a gente fez o filme, ele estreia em junho. Ele já estreou em um festival na Estônia, o Guel Arraes ganhou até um prêmio de direção. Depois fiz com o Guel uma parte, uma colaboração no *Auto*

da *Compadecida 2* (2024) que estreia no final do ano. Fiz o *Vai dar nada*. Não sei se eu já tinha falado dele na época.

[WILQ VICENTE] Na época não.

[JORGE FURTADO] O filme *Vai dar nada* era um roteiro que fiz com o Guel, para ele dirigir, e a pandemia atrasou *Grande Sertão* e a Ana Luíza Azevedo iria dirigir, mas ela foi fazer uma série e eu disse: bom, então, eu dirijo o filme, feito nessas condições bem complexas, como uma comédia, especialmente. Mas é um filme que acho muito divertido e ele tem essa lógica que é um pouco do *Saneamento Básico* e do *O homem que copiava* também, que são as pessoas fer-radas de grana, tentando se dar bem, conseguir sobreviver, nas bordas da lei, na periferia, é um filme de periferia positivo, uma comédia romântica. Depois fiz mais dois projetos, o “Motel Pérola” que é um roteiro que eu devo filmar se tudo correr bem no final do ano e o “Virgínia e Adelaide” que eu já filmei e a gente está montando, que eu dirigi com Yasmin Thayná, como dupla direção. Convidei Yasmin para dirigir comigo e a gente está exatamente neste momento da montagem do filme.

[WILQ VICENTE] Sua carreira é vista como uma ponte entre diferentes movimentos e tendências no cinema e na televisão do Brasil, remontando à era do vídeo nos anos 1980, teve o vídeo independente e o movimento do vídeo popular. Como você percebe, sua evolução desde *Temporal*, seu primeiro filme?

[JORGE FURTADO] Tudo mudou radicalmente e sempre a gente ignora um pouco isso, a gente fala muito de estética e conceitos artísticos, mas esquece da tecnologia, porque a tecnologia muda tudo. O Cinema Novo e o Neorealismo só foram possíveis porque se inventou uma câmera, a ARRI 2c, uma câmera 35 mm portátil. Até então, não era possível ver câmera na mão, ninguém ia fazer câmara na mão com aquelas câmeras gigantes, então a tecnologia vai mudando. Nos anos 80, que tu citas a explosão do vídeo, o que aconteceu foi que o vídeo surgiu. Eu fazia televisão, comecei a fazer televisão em 1982 na TVE e as câmeras eram assim, maiores que uma geladeira, eram gigantes, as câmeras enormes de estúdio e começaram a surgir as câmeras cada vez menores e mais

baratas e isso possibilitou muita coisa. A gente ia para a rua gravar, por exemplo. A gente podia fazer reportagem, documentário, entre outros.

Esta não é a sua vida, meu quarto filme curta, fiz em película, entrevista. Uma entrevista com uma pessoa em película é um negócio que é uma agonia, que você faz uma pergunta e fica gastando em dólares. E daí, quando surgiu o vídeo, então, vamos conversar, tu quer um café e fica ali por horas. Então, mudou radicalmente, documentários explodiram e vários vídeos independentes surgiram naquele momento. O *Temporal* ainda é da pré-história do cinema, feito em 35 mm, montado na moviola, a mixagem de som era num negócio que parecia um dinossauro, aquele gravador. E *O dia em que Dorival encarou a guarda* também. Até o *Ilha das Flores*, foi feito em 35 mm. Também nos primeiros filmes, todos em 35 mm. Aí começou a mudar, *Esta não é a sua vida*, já tem parte em vídeo, a gente tinha que telecinar na tela, ficava aquela barra batendo, para tirar a barra do meio da imagem. Então, foi mudando a tecnologia, foi mudando também um estilo e o que fazer.

Eu vejo os jovens hoje se queixando da vida, que já fizeram três curtas e vão fazer agora o seu primeiro longa. Terminaram a faculdade. Cada um tem a sua métrica de aprendizado, mas entre meu primeiro curta e meu primeiro longa, se passaram 17 anos, eu fiz muita coisa antes de fazer um longa. Fiz TV, fiz série, *Luna Caliente* (1999), que era um longa para televisão. Fiz muita coisa antes de fazer o primeiro longa, e o meu primeiro longa era BO (baixo orçamento), *Houve uma vez dois verões*, a gente gastou 600 mil para fazer o filme, uma câmera que qualquer celular de hoje é muito melhor com qualidade e tudo, foi o primeiro filme de longa-metragem feito no Brasil em vídeo, feito em vídeo e passado para a película e exibido no cinema. Então, ali a tecnologia já mudou.

O *Homem que copiava* foi um filme do velho estilo, porque ele era 35 mm, tinha um pouco mais de grana para a produção. O *Saneamento básico* fiz em 16 mm e eu fui mudando até acompanhar a tecnologia e tentar acompanhar um pouco assim a lógica da minha cabeça e do país. Tento sempre mais ou menos sentir o que tá acontecendo e qual é o assunto que é preciso falar e que é bom falar, pensando cada projeto como um projeto novo, tanto na televisão, por

exemplo, *Mister Brau*, foi uma série que hoje pensando, foram quatro anos, 54 episódios, com público com uma média de 20 milhões de pessoas assistindo, sobre racismo, no horário nobre, protagonistas negros, o assunto era o racismo. É o meu filme atual, sobre isso também, esse assunto sempre esteve aí, mais do que nunca, ele tem que ser falado. Esse assunto, para mim, é urgente, já era urgente da televisão também.

[WILQ VICENTE] Como sua vasta obra, realizada com equipes diversas, de alguma forma você questiona o paradigma da autoria, um conceito popularizado pelos franceses, que parece estar desgastado?

[JORGE FURTADO] Eu sempre me interessei pelo cinema por ser um trabalho coletivo, eu escrevo, eu gosto de desenhar também, não faço música, mas tudo isso dá para fazer sozinho. Cinema não. Cinema é um trabalho de equipe. Essa coisa da autoria no cinema tem essa questão para mim um pouco assim. Quem é o autor? Pega o filme mais autoral do mundo que é o *Cidadão Kane* (1941), eu dou sempre como exemplo, escrito por um cara [Orson Welles (1915–1985)], dirigido por ele, interpretado por ele, produzir por ele e mesmo assim é um filme que não seria nada, sem fotografia de Gregg Toland (1904–1948), sem a música, sem o roteiro de Herman J. Mankiewicz (1897–1953) é o filme coletivo, muito, aquela equipe toda. Todo o filme, ele é coletivo, mas essa questão de autoria, às vezes acho graça pelo seguinte: faço um filme como *O homem que copiava*, como *Saneamento básico* que escrevo o argumento sozinho, que escrevo o roteiro sozinho, que dirijo sem preparador de elenco, trabalho na montagem, na pesquisa de som, mas eu não acho que o filme é meu, eu não sou autor do filme.

Mas aí vejo os filmes que têm assim: baseado no livro tal, com cinco roteiristas, mais três colaboradores e mais não sei quem, o cara assina um filme de? Enfim, então acho que o cinema, essa coisa do autoral, é relativa, acaba claro que o diretor e o autor, às vezes mais que o diretor. Na televisão, sem dúvida, o autor mais que o diretor, porque, na televisão, a gente sabe quem são os autores das novelas, dos autores da série, mas não sabe quem são os diretores. O autor tem uma relevância maior ali. Mas é claro que o autor e o diretor acabam pondo no

projeto alguma coisa que seja o seu estilo, seus interesses, mas os meus filmes são muito diferentes um do outro, eu espero que seja.

[WILQ VICENTE] Qual é o impacto do conceito de realização em contraposição ao de autoria ao lidar com a história recente e as possibilidades estéticas emergentes na televisão?

[JORGE FURTADO] Tudo é muito coletivo. Às vezes tem alguns diretores, Almodóvar, Hitchcock (1899–1980) que impõem ao seu estilo de direção. O Fellini um pouco também. Eles fazem sempre mais ou menos o mesmo. “Aquilo é muito a cara do Almodóvar”. Tem alguns diretores que tem um estilo muito marcado.

Tem uma discussão entre o Bergman e o Godard que ele disse ao Godard: “Seus filmes estão muito impregnados de você”. Que o Godard se botava muito nos filmes, é um estilo também. Então, eu acho que essa política do autor que os franceses inventaram, às vezes, é um pouco de marketing.

Vende dizer que é o filme de tal cara. Agora, eu, como espectador, acho engraçado. Disse isso num debate e ficaram horrorizados comigo, mas eu não sei o nome de nenhum diretor. Sei pouquíssimos diretores dos filmes que vejo, alguns sei, esse filme é daquele cara que fez não sei o que, mas sou muito público. Vejo o filme sem saber quem é o autor e o diretor, eu vejo como público. Aliás, o público não sabe nem que existe o diretor. Então, vejo que cada filme é um filme e eu acho bom que seja assim, eu gosto de deixar que o filme fale por si.

[WILQ VICENTE] No que diz respeito à diversidade e representatividade, você tem uma história rica em codireções, tanto em curtas quanto, mais recentemente, em longas-metragens.

[JORGE FURTADO] Escrevi muito para outros diretores, muitas vezes, escrevi roteiros que eu não dirigir, mulheres especialmente, a Monique Gardenberg, a Carolina Jabor, mas também para o Guel, muitas vezes.

Quanto à questão da representatividade, por coincidência, eu estava neste seminário: “Cinema negro na escola”, com o Noel dos Santos Carvalho, Renato Novaes e eu na mesa. A gente estava falando sobre isso e eles são professores

e os dois usam *O dia em que Dorival encarou a guarda* muito em sala de aula, o *Ilha das Flores* também. Eu sempre tive essa preocupação, eu sempre achei que o Brasil é o país mais racista do mundo. O Brasil foi e talvez será por muito tempo, diz Joaquim Nabuco (1849–1910), por muitos séculos, o país dos escravos.

O escravismo construiu o país, toda a riqueza do Brasil e a abolição foi uma fraude que simplesmente colocou na rua as pessoas sem nada e cristalizou uma desigualdade social que é a maior do mundo até hoje. O Brasil é o país mais racista do mundo, porque ele é o único país de maioria negra no mundo que nunca teve um presidente negro. Só isso já nos define. Todos os outros países de maioria negra têm líderes negros. O Brasil tem 54% de negros e nunca teve um líder negro, e está longe de ter, de estar representado.

Esse assunto, ele tem que ser muito falado. Ele tem que ser falado de todas as maneiras. Eu já fiz vários projetos de cinema e de televisão também com protagonistas negros, isso acho que é o mais importante de tudo. Claro que tem que ter gente na equipe, sem dúvidas. Tem que ter a diversidade de criadores e roteiristas, mas o mais importante, na minha opinião, é que os protagonistas sejam negros, porque é isso que muda.

Eu disse para os professores no simpósio: olha, se vocês disserem para os pais de vocês, que vão passar um filme na sala de aula que conta a história de um menino negro que mata, assalta um banco, falsifica dinheiro, explode uma pessoa, não vão deixar passar esse filme. Mas *O homem que copiava* é isso. As pessoas não veem o filme assim, tu torce pelo André mesmo que ele seja um contraventor e que ele faça coisas erradas. Ele é o protagonista, então, tu torce por ele.

[WILQ VICENTE] O *Vai dar nada* também tem uma questão de contravenção.

[JORGE FURTADO] São todos contraventores, são todos assaltantes, mas torço por eles. Isso é o poder da dramaturgia, se colocar no lugar do outro. Tem um exemplo que acho incrível, do filme *Fale com ela* (2003), do Almodóvar, em que o protagonista engravida uma mulher em estado vegetativo. Ele é um enfermeiro, ele é o mocinho da história e a gente torce por ele, entende ele. Então, esse é o poder que a dramaturgia tem.

Agora, eu participei como produtor associado, só dando alguns palpites do fil-

me *Pedágio* (2023), da Carol Markowicz. É a história de uma mãe que se envolve em uma quadrilha de assaltantes para pagar a cura gay do filho e ela é protagonista. Tu torce por ela, então, isso a dramaturgia tem que fazer.

Acho que a gente está num momento, claro, de novidade, de transição, onde vejo muitos projetos, assim: ela é uma mulher negra, corajosa, que enfrenta as adversidades e, com as suas companheiras, ela triunfa. Que história chata, né? Que personagens mais chatos! Eles não têm defeitos? Então, tem que ter o momento pelo qual estamos passando, assim, gradualmente passaremos por isso. E precisamos ter boas histórias, contar boas histórias com personagens negros. O filme pode ser sobre isso ou não? Não precisa ser sobre isso, é só colocar os personagens negros e pronto.

[WILQ VICENTE] E como que você chegou nessa nova geração da cineasta Yasmin Thayná?

[JORGE FURTADO] Estava fazendo essa pesquisa, comecei a ler sobre a vida da Virgínia Leone Bicudo (1910–2003) e fiquei chocado porque ela é uma mulher que foi a primeira psicanalista do Brasil e da América do Sul. Ela foi uma socióloga importante. Ela inventou o *podcast*, um programa de rádio com interpretações e tal. Ela foi uma pessoa revolucionária em muitas áreas e era uma mulher negra, e ela fez isso a partir dos anos 1930 em São Paulo. Então, como a gente não sabe disso?

Comecei a pesquisar a vida dela, descobrir esse encontro dela com essa outra mulher incrível que era Adelaide Koch, que é uma psicanalista alemã que fugiu do nazismo e veio parar em São Paulo e, portanto, se tornou a primeira psicanalista na América do Sul e a professora e mentora da Virgínia. Eu disse: bom, para fazer essa história de uma mulher negra que enfrentou racismo no Brasil, preciso de uma mulher negra que trabalhe comigo. Eu não tenho condições de falar desse assunto assim por mim, tem um limite disso. Já conhecia o trabalho da Yasmin, mas dei uma pesquisada em outras diretoras negras. Mas o trabalho dela é muito consistente. Ela é muito inteligente, criativa, tem três curtas, vi os três, são ótimos e ela é muito séria e trabalhadora.

Quando ela chegou, já mudou tudo. No projeto inteiro, foi muito interessante,

muito rico. Talvez o subtítulo seja a “história de um encontro”, porque é um encontro dessas duas mulheres. Esse filme é, sem dúvida, um encontro meu com ela também, com a Yasmin. A gente trocou, foi muito interessante.

[WILQ VICENTE] Não teve conflitos de gerações?

[JORGE FURTADO] Não. Ela viu *Ilha das Flores* na escola, então, ela me respeita [risos]. Na verdade, ela viu quando criança [o *Cidade dos Homens* (2002) que escrevi, *A coroa do imperador* (Episódio 1)]. Ela viu e gravou, num VHS, revia e ficava revendo. Ela me contou e eu disse: gente!

[WILQ VICENTE] Sua filmografia é reconhecida pelas estruturas narrativas complexas que desafiam e engajam o público. Alternando entre a realidade e a ficção, suas obras frequentemente utilizam paródias e parábolas para provocar reflexão e jogar luz sobre as questões sociais do Brasil. Poderia nos falar mais sobre isso?

[JORGE FURTADO] Eu não sei quanto posso falar sobre isso. O Umberto Eco dizia que o autor não deve analisar a própria obra. Mas reconheço que neste filme que estou fazendo agora, por exemplo, “Virgínia e Adelaide” me interessei pelas personagens dela, mas ele tem também. Escrevi essa história a partir daquele momento que a gente se encontrou em 2019 [se refere a entrevista]. Virgínia e Adelaide, se conheceram em São Paulo em novembro de 1937, dez dias praticamente antes do Getúlio Vargas dar o autogolpe e proclamar o Estado Novo e uma ditadura que durou alguns anos. E essas duas mulheres se encontraram em São Paulo nesse momento, onde o Getúlio flertava com o fascismo, de olho no dinheiro alemão, nunca demorou para se definir: proibiu partidos políticos, fechou jornais, prendeu os adversários. Então, era um momento em que o fascismo estava ascendendo no mundo e aqui no Brasil também. Essas duas mulheres se encontraram nesse momento. O filme fala também dessa coisa do autogolpe que nós quase levamos, e do fascismo e do racismo brasileiro. Fala disso também, mesmo sendo um filme de época.

Ele tem uma estrutura, e é curioso, porque hoje a gente teve uma reunião sobre

o filme, com o pessoal que produziu e quer exibir. Mas como exibo esse filme,? Ele é um documentário? Não, ele não é um documentário, ele é um gênero que a gente chamaria de “Docudrama”, porque ele é dramatizado, mas é baseado totalmente em fatos, com atrizes que encenam os personagens. Eu e Yasmin fizemos essa decupagem detalhada. Existem várias maneiras de se relacionar com uma câmera: ator, a pessoa que está na frente da câmera, seja ele quem for, tem que se relacionar com a câmera, e existem várias maneiras. A gente utiliza todas elas, ou quase todas elas no filme.

Tem momentos, muitos momentos do filme, em que acho que 70% é ficção e as atrizes encenam como se não existisse uma câmera. Tem momentos em que tem entrevistas, como essa nossa conversa agora: nós sabemos que há uma câmera aqui, e eu não ignoro a presença dessa câmara, mas não estou olhando para ela, estou olhando para ti. Essa é uma outra maneira de se relacionar, entendeu? Tem outra maneira, uma terceira maneira de se relacionar com a câmera, que é como que o telejornal faz todo dia: olha para a câmera e diz: “boa noite”. Tudo isso está misturado no filme. Ele vai para um lado e vai para o outro, entra arquivo, muitas cenas de outro tipo também. Tem cenas que parecem muito um documentário e tem cenas que parecem muito uma série de ficção.

[WILQ VICENTE] Como você percebe a influência do seu trabalho na carreira de outros profissionais da área?

[JORGE FURTADO] Muitos me dizem assim: “faço cinema devido à *Ilha das Flores*”, “eu me interessei pelo *O dia em que Dorival encarou a guarda*”, “pelo *Saneamento Básico*”. Eu ouço falar muito. Uma vez entrevistei Adirley Queirós, um diretor de Ceilândia-DF, ex-jogador de futebol. Ele parou de jogar, não sabia o que fazer, estava desempregado e ele me contou que vi três gurias bonitas fumando na calçada e pensou: “o que elas fazem?”. Isso na UnB. “Elas fazem cinema, então, eu farei cinema.” A vocação dele surgiu assim [risos] e ele entrou no cinema. Ele é muito inteligente, passou no vestibular. Então, ele disse: “olha, para mim era o seguinte: eu só via filme de pornô e kung fu, mas o primeiro filme que vi que não era nem pornô, nem kung fu. Foi *Ilha das Flores* [risos]”. Teve alguma influência nele também. Então, eu vejo que assim,

eu estou há 40 anos fazendo isso, é natural fazendo tanta coisa que acabasse influenciando para o bem e para o mal os mais jovens.

[WILQ VICENTE] De que maneira você interpreta o seu percurso e contribuição para o setor audiovisual do Sul do país?

[JORGE FURTADO] Acho aí uma coisa bem coletiva mesmo, porque a Casa de Cinema de Porto Alegre tem esse nome, porque a gente tinha vários amigos. Quem fazia cinema aqui, atores como Paulo José, Walmor Chagas, José Lewgoy e Glória Menezes, iam para o Rio de Janeiro e para São Paulo. E os diretores também, vários. Começavam aqui e iam embora. E a gente, não sei exatamente por que aconteceu isso, chegou e disse: “não”. “Queremos ficar aqui, fazer cinema em Porto Alegre. Nós não queremos sair daqui”. Então criamos a Casa de Cinema de Porto Alegre para fazer cinema aqui. Isso foi uma novidade total, porque era meio uma doideira. “Como assim fazer cinema em Porto Alegre?” Temos aqui o cinema regional no interior, de Teixeira, *Pára Pedro* (1969), filmes Gaudérios.

Mas um cinema urbano, porto-alegrense, isso não existia e era muito difícil porque tudo era finalizado em São Paulo e Rio de Janeiro, não tinha como montar, não tinha como mixar, revelar. Chegamos e dissemos “Não, nós vamos fazer, ficar e que isso sirva de exemplo para os garotos e as garotas que queriam fazer cinema também”, como o Giba Assis Brasil e o Nelson Nadotti, que serviram de exemplo para mim quando vi o *Deu pra ti anos 70*. Vi o filme e disse assim: “Olha, preciso fazer cinema em Porto Alegre”. E aí o jornalista foi tentar fazer cinema. Então, como eles me influenciaram, acho que influenciei muita gente assim.

[WILQ VICENTE] Você considera suas obras regionalistas?

[JORGE FURTADO] Não. De jeito nenhum, nunca passou na minha cabeça a ideia de fazer um filme gaúcho. Faço filme brasileiro falado em português, no Brasil e sobre o Brasil e faço aqui no Rio Grande do Sul.

[WILQ VICENTE] Tem muita essa classificação, o cinema pernambucano, o

cinema da Casa de Cinema de Porto Alegre, entre outros.

[JORGE FURTADO] Os meus filmes são gaúchos, porque sou daqui, sempre vivi aqui, faço aqui, mas os temas dos filmes não. *O homem que copiava* foi refilmado na Índia [risos]. Roubado, né? Eles roubaram o roteiro e fizeram o filme de novo, uma versão “malaiala”. Eles queriam comprar o roteiro, a gente não quis vender, porque era uma merreca. Fizeram do mesmo jeito. É a mesma história, a decupagem parecida, fotografia, tudo parecido, só que com danças [risos].

[WILQ VICENTE] Poderia nos falar sobre os futuros projetos?

[JORGE FURTADO] Estou finalizando “Virgínia e Adelaide”. Meu próximo filme, já está encaminhado em todos os sentidos, chama-se “Motel Pérola” e é uma comédia romântica. Não quero falar muito sobre, mas é uma comédia romântica. Esse devo filmar, se tudo ocorrer bem, no final do ano.

Escrevi um livro também que talvez vire um filme, não meu, mas um filme. Chama-se “As Aventuras de Lucas Camacho Fernandez”, é uma história de piratas do século XVI e XVII. Talvez vire filme, talvez eu faça o roteiro, quem sabe, mas certamente não dirijo.

Pensando no futuro. Acho que tenho que pensar quais são os assuntos, porque a gente falou sobre violência no *Grande Sertão*, que era um assunto que a gente queria falar muito — a violência brasileira. E o “Grande Sertão” é sobre isso, a guerra. Acho que um assunto que está precisando ser falado de alguma maneira mais ou menos nova é a religião.

[WILQ VICENTE] O cinema brasileiro aborda muito pouco?

[JORGE FURTADO] Pouco e às vezes mal. Porque não é fazer um filme para os religiosos irem assistir, porque é a religião deles, não é essa ideia. É falar sobre como a religião e as igrejas norteiam a vida brasileira, não só brasileira, mas no mundo. Qual a importância das igrejas, sem preconceito.

Fiz uma série na Globo, *Sob Pressão*, que era uma série médica. Minha contri-

buição na série foi a personagem da Carolina ser uma pessoa religiosa. Ela é mocinha, ela é religiosa e a gente tem que aprender a conviver, porque 92% da população do mundo é religiosa, e a gente não pode achar que as pessoas que têm fé são malucas. A gente tem que aprender a lidar com isso de outra maneira.

[WILQ VICENTE] E, por fim, que conselhos ou mensagens você transmitiria para as futuras gerações de cineastas e criadores?

[JORGE FURTADO] Recebo muito essa pergunta: quero fazer cinema, o que eu faço? O conselho mais verdadeiro é: procura tua turma, cinema é uma coisa coletiva. Tu quer fazer cinema? Tu tem que achar uma turma, uma turma de pessoas que queiram fazer cinema junto contigo. Quer dirigir? Tem que achar um fotógrafo, atriz, montador, músico. Quer escrever? Tem que achar um diretor. Tu quer ser ator? Tem que achar uma equipe. Então, procure uma turma assim. Estive na cidade de Pelotas na faculdade de cinema, faculdade muito legal, porque é uma Federal de Cinema, não tem muitas no Brasil, tem gente do Brasil inteiro ali. Eu me lembrei de uma história interessante do Shakespeare, porque o Shakespeare foi o maior criador da história do mundo, escreveu 38 peças. Entre as dez maiores peças de teatro escritas na história da humanidade, ele escreveu sete.

O que tem de frase do Shakespeare para escolher. Ele é o cara que mais fez frases no mundo, o cara que mais foi plagiado no mundo e assim tem uma coisa de número que é impressionante, porque, o segundo autor de maior quantidade de vocabulário que é John Milton e tem 11 mil, 12 mil palavras, o Shakespeare tem 23 mil palavras. Era uma coisa interminável de criatividade, porque ele é ator também, os grandes criadores da dramaturgia quase todos ou todos, foram atores, como Molière, Shakespeare, Chaplin (1889–1977), os gregos, todos, eram atores, conhece do palco, a coisa.

O que tem de frase boa do Shakespeare é incrível. Então, na hora de fazer o busto para o túmulo dele, tinha que escolher uma frase. “Qual é a frase que tu vais botar, uma frase só?” E eles botaram uma frase que é uma frase do Polônio, o que é: “seja fiel a você mesmo”. Então, é isso, procura tua turma e seja fiel

você mesmo. Faça uma coisa que tu gostas de fazer, que tu queres ver, não faça o que tu acha que os outros gostam, que querem ver, faz aquilo que tu achas que tu queres ver, que tu gostas. Então, são essas duas coisas: o respeito, o coletivo do cinema, e o respeito ao criador. Que é uma pessoa que afinal muda as coisas.

SOBRE OS AUTORES

Wilq Vicente é pesquisador, realizador, mestre em Estudos Culturais pela USP e doutor pela UFABC. É curador de mostras e festivais de cinema popular e periférico, entre elas: 1ª Mostra Cinema de Quebrada no CCSP (2005), 19º Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo (2008), Festival de Vídeo nas Escolas (2010 e 2011), Coordenadas: Política e Audiovisual entre Centros e Periferias (2011), 3ª Mostra Cinema da Quebrada do CINUSP (2014), 1ª Mostra Nacional de Cinema da Quebrada da UFBA (2014), 1ª Mostra Cinema da Quebrada do Museu de Arqueologia Etnologia/UFBA (2016), foi Júri Luzes da Cidade do 22º Festival Primeiro Plano de Juiz de Fora e Mercocidades (2023), Curador da Mostra Competitiva Fronteiras Imaginárias do 17º Festival Visões Periféricas (2024) e Curador da Mostra Jorge Furtado: Tudo isso aconteceu, mais ou menos do CINUSP e CINEMATECA (2024). Foi também produtor do Programa Circuito de Vídeo Popular na Rede TVT entre 2011 e 2012. Entre suas produções estão: 2ª temporada da série *Pandemia das Desigualdades* (2024), *PROVISÓRIO* (2023), 1ª temporada da série *Pandemia das Desigualdades* (2021), *Série 40m²* (2020), *Nada Resta a dizer* (2020), *Qual Centro?* (2010), *Eu 44* (2009), *Prestes 23+10* (2006) e *O tempo e o Ritmo* (2005). É organizador dos livros: *Quebrada? Cinema, vídeo e lutas sociais* (2014) e *Jorge Furtado: Tudo isso aconteceu, mais ou menos* (2024), ambos pela Coleção CINUSP.

Ismail Xavier é Professor Emérito da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Publicou, entre outros, os seguintes livros: *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência* (São Paulo, Paz e Terra, 1977, 7ª ed. 2017); *Sétima arte: um culto moderno* (Perspectiva, 1978; 2ª edição – Edições SESC, 2017); *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome* (São Paulo, Brasiliense 1983; 2ª. Edição Cosac Naify, 2007); *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal* (Brasiliense, 1993, 2ª. ed. Cosac Naify, 2012); *O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood e Cinema Novo, Nelson Rodrigues* (Cosac Naify, 2003). Foi Professor Visitante nas seguintes universidades: New York University, University of Iowa, Université de Paris 3,

University of Leeds, University of Chicago, Universidad de Buenos Aires, Universidad Nacional de La Plata. É pesquisador do Conselho Nacional de Pesquisa Científica, categoria 1A.

Flávia Garcia Guidotti é Professora Adjunta do Curso de Jornalismo da Universidade Federal de Santa Catarina e do Programa de Pós-Graduação em Jornalismo, onde orienta mestrado e doutorado. Possui graduação em Comunicação Social, habilitação em Jornalismo, pela Universidade Católica de Pelotas (2002); mestrado em Ciências da Comunicação, pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (2007); e doutorado em Educação, pela Universidade Federal de Pelotas, com estágio sanduíche na Universidade de Barcelona, na Espanha (2013). Realizou dois pós-doutorados, o primeiro na Universidade Federal de Pelotas (2013-2014) e o segundo no Instituto de Comunicação da Universidade Nova de Lisboa (2022-2023). Atuou como coordenadora e subcoordenadora do Curso de Jornalismo da UFSC entre 2015 e 2018. É editora da Revista Estudos em Jornalismo e Mídia desde 2020. Na Pós-Graduação atua na linha de pesquisa Cultura e Sociedade, com interesse nas seguintes áreas: regimes discursivos das imagens (narrativos, estéticos e retóricos); culturas da imagem; cinema documentário; cinema brasileiro; cinema e jornalismo; audiovisualidades; fotojornalismo.

Cecília Pinto Santos é Jornalista e mestre em Comunicação Social na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Luciene Tófoli é Jornalista e Professora Associada do Curso de Jornalismo da Universidade Federal de São João Del-Rei (UFSJ-MG).

Marcelo Pedroso de Jesus é realizador, pesquisador e educador em audiovisual. Dirigiu cinco longas-metragens, entre os quais *Pacific* (2009), considerado um dos cem documentários brasileiros mais importantes da história pela Abraccine, e *Brasil S/A* (2016), vencedor de mais de vinte prêmios nacionais e internacionais, entre os quais de melhor direção e roteiro no Festival de Brasília. Doutor em cinema pela Universidade Federal de Pernambuco, sua pesquisa

recebeu menção honrosa no concurso de teses da Compós e foi publicada em 2024 com o título *Comunidade dos contrários – Um estudo sobre as relações de antagonismo no documentário*. Pedroso ministrou dezenas de oficinas em todo o país, por meio de organizações como Vídeo nas Aldeias, Fundação Roberto Marinho e Fundação Joaquim Nabuco. Atualmente, é docente da Escola de Comunicação da Universidade Católica de Pernambuco.

Carla Domingues tem 20 anos de experiência no mercado audiovisual, com atividades nas áreas de curadoria, negociação, desenvolvimento de roteiros e programação de conteúdo brasileiro para streaming, TV e cinema. Atua no Desenvolvimento de Projetos e no Agenciamento de Diretores e Roteiristas na Condé+. Foi Gerente de Conteúdo na Walt Disney Company, trabalhando na Produção Criativa e no desenvolvimento das séries originais da plataforma Star+. Fez parte do Grupo Globo, com passagem pelo Canal Brasil e pela Globosat, onde desenvolveu séries originais para o Globoplay.

Cesar Felipe Pereira é doutor em Literatura pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Graduado em Letras e Cinema, é também poeta, cineasta e ensaísta. Escreveu, produziu e dirigiu, entre outros, os curtas-metragens: *Coração Solitário* (2012), *Augusta e Antonico* (2020), *O silêncio de Leonor e Júlia* (os dois últimos ainda inéditos).

Leandro Saraiva é professor do curso de Imagem e Som da UFSCar. Foi roteirista de séries de TV, ficcionais e documentais (*9mm*, *Cidade dos Homens*, *Na Batalha*, *Street Art*, *Memória Ativa*), e é roteirista das longas *A fúria* (Ruy Guerra) e *Eliseu* (Heitor Dhalia) – ambos em produção. Foi coordenador de roteiros dos Núcleos Criativos das produtoras Acere e Vídeo nas Aldeias. Fez pesquisa de personagens em *Peões* (Eduardo Coutinho) e foi gerente de Conteúdos Colaborativos da TV Brasil, onde criou e coordenou o programa *Ponto Brasil*, produzido por uma rede de mais de 100 coletivos audiovisuais, em 13 estados do país. Foi coordenador pedagógico das oficinas do DOC TV e professor em cursos diversos (Núcleo de Dramaturgia Audiovisual SESI-PR, Dragão do Mar,

Escola Livre de Cinema de São André), e universidades (Cambury – Goiânia, UniNorte–Manaus e FAAP). Foi editor e crítico de cinema das revistas *Sinopse* e *Retrato do Brasil* (editor de Cultura). É autor do livro *Manual de Roteiro: ou Manuel, o Primo Pobre dos Manuais de Cinema e TV*.

Esther Império Hamburger é Professora Titular do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da ECA, USP. PhD em Antropologia pela Universidade de Chicago, atua na confluência com a crítica e os Estudos de Cinema e Televisão, abordando análise fílmica informada por estudos dos mecanismos de mediação audiovisual, especialmente no que se refere a desigualdades sociais, relações de raça e gênero no audiovisual contemporâneo e na história recente. Tem artigos e capítulos publicados em periódicos e coletâneas no Brasil e no exterior. Seu livro *O Brasil antenado, a sociedade da novela* (2005), foi indicado ao prêmio Jabuti.

Giancarlo Casellato Gozzi é pesquisador na área de Estudos Televisivos, atuando na análise de estruturas narrativas seriadas, na história e no desenvolvimento da indústria televisiva no Brasil e no mundo, e nos usos contemporâneos do melodrama na mediação entre discursos sociais e representações audiovisuais. É Mestre e Doutor pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, tendo tido passagens enquanto pesquisador convidado na School of the Arts, Columbia University (EUA) e em Birkbeck, University of London (Reino Unido).

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

REITOR

Carlos Gilberto Carlotti Júnior

VICE-REITOR

Maria Armanda do Nascimento Arruda

PRÓ-REITOR DE GRADUAÇÃO

Aluisio Augusto Cotrim Segurado

PRÓ-REITOR DE PÓS-GRADUAÇÃO

Rodrigo do Tocantins Calado De Salo-
ma Rodrigues

PRÓ-REITOR DE PESQUISA

Paulo Alberto Nussenzveig

PRÓ-REITORIA DE CULTURA E EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA

PRÓ-REITORA DE CULTURA

E EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA

Marli Quadros Leite

PRÓ-REITOR ADJUNTO DE CULTURA

E EXTENSÃO

Hussam El Dine Zaher

ASSESSORES TÉCNICOS DE GABINETE

Eduardo Góes Neves

Mauro Bertotti

Paula da Cunha Corrêa

CINUSP PAULO EMÍLIO

DIRETOR

Eduardo Victorio Morettin

VICE-DIRETOR

Henri Pierre Arraes de Alencar
Gervaiseau

COORDENADOR DE PRODUÇÃO

Thiago de André

PRODUÇÃO E PROGRAMAÇÃO

André Quevedo Pacheco

Bryan Marquini

Cecília Viola Ladosky

Clara Barra

Filipe Oliveira

Guilherme Guedes

Maria Fernanda Araujo

Theo Gama

Vitória Barbosa

AUDIOVISUAL

Letícia Tonello De Luca

Mayara Batista

Murilo Pedroza

COMUNICAÇÃO

Cecília Almeida Costa

Ester de Brito

Iara Salomão

Ismael Pereira Junior

Vitor Oda

PROGRAMAÇÃO VISUAL

Eliza Portas

PROJEIONISTA

Fransueldes de Abreu

AUXILIAR ADMINISTRATIVA

Maria Aparecida Santos

ANALISTA FINANCEIRO

Moisés Santana

ANALISTA PARA ASSUNTOS ADMINISTRATIVOS

Rodolfo Ferronato de Souza

CINEMATECA BRASILEIRA ***SOCIEDADE AMIGOS DA CINEMATECA***

MINISTRA DE ESTADO DA CULTURA

Margareth Menezes

SECRETÁRIA DO AUDIOVISUAL

Joelma Oliveira Gonzaga

DIRETORIA DE PRESERVAÇÃO E DIFUSÃO

Daniela Santana Fernandes

CONSELHO DE ADMINISTRAÇÃO

PRESIDENTE

Carlos Augusto Calil

MEMBROS

Bruno Henrique Lins Duarte

Carlos Augusto Calil

Cassius Antônio da Rosa

Daniela Santana Fernandes

Fernanda Hirata Tanaka

Mário Mazzilli

Nelson Simões

Patrícia Furtado Machado

Renata de Almeida

Roberto Gervitz

Rodrigo Archangelo

CONSELHO FISCAL

Miguel Gutierrez

Roberta de Oliveira e Corvo

DIRETORIA

DIRETORA GERAL

Maria Dora Genis Mourão

DIRETORA TÉCNICA

Gabriela Sousa de Queiroz

DIRETOR ADMINISTRATIVO-FINANCEIRO

Marco Antonio Leandro

GERENTES

César Turim

Magno W. O. Masseno

Nathália Colsato Prado

Renata Prioste Lima

Rodrigo F. C. de Mercês

Rosangela Nogueira dos Santos

CONSELHO CIENTÍFICO DA COLEÇÃO

Consuelo Lins

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Cristian Borges

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

João Luis Vieira

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Jorge La Ferla

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Laura Mulvey

BIRKBECK, UNIVERSITY OF LONDON

Oliver Fahle

RUHR-UNIVERSITÄT BOCHUM

Robert Stam

NEWYORK UNIVERSITY

Steve Dixon

LA SALLE COLLEGE OF THE ARTS

COLEÇÃO CINUSP

- 1 Robert Bresson (2011)**
Daniel Ifanger, Rafael Nantes e Ricardo Miyada (Orgs.)
- 2 Machinima (2012)**
Patrícia Moran e Janaína Patrocínio (Orgs.)
- 3 Jonas Mekas (2013)**
Patrícia Mourão (Org.)
- 4 Mondo Tarantino (2013)**
Marcos Kurtinaitis (Org.)
- 5 Želimir Žilnik e a Black Wave (2014)**
Alfredo Suppia e Henrique Figueiredo (Orgs.)
- 6 Quebrada? - Cinema, vídeo e lutas sociais (2014)**
Wilq Vicente (Org.)
- 7 Realismo Fantasmagórico (2015)**
Cecília Mello (Org.)
- 8 CineGrid: Futuros Cinemáticos (2016)**
Thiago de André, Jane de Almeida e Cícero Inácio da Silva (Orgs.)
- 9 Cinema e Corpo (2016)**
Ana Cristina Zimmermann e Soraia Chung Saura (Orgs.)
- 10 Paulo Emílio: Legado Crítico (2017)**
Thiago Almeida e Nayara Xavier (Orgs.)
- 11 Harun Farocki: Programando o visível (2017)**
Patrícia Moran, Jane de Almeida e Priscila Arantes (Orgs.)
- 12 O Álbum Marey de Educação Física – Cinema Racial e Cronofotografia (2023)**
Bernard Andrieu, Ana Cristina Zimmermann e Soraia Chung Saura
- 13 Jorge Furtado: Tudo Isso Aconteceu, Mais Ou Menos (2024)**
Wilq Vicente (Org.)

*Este livro foi composto na tipologia PT Serif (texto) e Trade Gothic LT STD (títulos),
e impresso em Papel Pólen 90g/m²*



MINISTÉRIO DA
CULTURA

