

**UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI  
DANILO LUNA DE ALBUQUERQUE**

**UMA TRINCA POÉTICA: QUESTÕES DO ESTILO NO CINEMA DE  
JORGE FURTADO**

**SÃO PAULO  
2021**

**DANILO LUNA DE ALBUQUERQUE**

**UMA TRINCA POÉTICA: QUESTÕES DO ESTILO NO CINEMA DE  
JORGE FURTADO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Comunicação, sob a orientação do Prof. Dr. Jamer Guterres de Mello.

**SÃO PAULO  
2021**

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca UAM  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

961t LUNA DE ALBUQUERQUE, DANILO  
UMA TRINCA POÉTICA: QUESTÕES DO ESTILO NO  
CINEMA DE JORGE FURTADO / DANILO LUNA DE  
ALBUQUERQUE. - 2021.  
177f. : il.; 30cm.

Orientador: JAMER GUTERRES DE MELLO.  
Tese (Doutorado em PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO  
EM COMUNICAÇÃO) - Universidade Anhembi Morumbi,  
São Paulo, 2021.  
Bibliografia: f.159

1. Cinema. 2. Poética. 3. Estilo. 4. Jorge Furtado. 5.  
Audiovisual.

CDD 302.2

“O cinema é a música da luz.”  
Abel Gance

## AGRADECIMENTOS

A Sarah, minha companheira de todos os momentos e bússola da minha alegria.

À minha família, por ser ao mesmo tempo porto seguro e inspiração.

Ao professor Jamer Guterres Mello, pela orientação e amizade.

Ao professor Renato Luiz Pucci, pelos conselhos e orientações.

À professora Laura Cánepa, coordenadora do PPGCOM, pela gestão dedicada e atenciosa ao corpo discente.

Aos professores convidados da banca: Rodrigo Carreiro, Fábio Uchoa, Afonso Barbosa e Rogério Ferraraz.

À Universidade Anhembi Morumbi, pelo suporte financeiro que viabilizou o desenvolvimento desta pesquisa.

Aos colegas de Doutorado do PPGCOM da Anhembi Morumbi, que dividiram as preocupações, anseios e alegrias nos últimos quatro anos, especialmente Marília Xavier e Tatiana Silva.

Aos membros do Movimento dos Focolares da cidade de São Paulo, que me acolheram nessa cidade e me fizeram sentir em casa.

Ao núcleo de amigos que me recebeu em São Paulo de braços abertos, especialmente Gabriel Romio, Leon Guimarães, Emanuel Couto, Davi Ribeiro e Paulo Germano.

Aos amigos Elvis Wanderley e Luís Henrique Marques, pela parceria nesses últimos quatro anos.

Aos amigos queridos que São Paulo me deu, especialmente Gabriel Darós, Ana Silva, Letícia Amoroso, Luís Fernando Silva, Guto Mota, Pedro Rocha, Juliana Osako, Caroline Prince e Amanda Nogueira.

Aos amigos da Rede: João, Walter, Luciano, Matheus, Alice, Thamires, Guma e Camila, pela amizade verdadeira e contínua depois de tantos anos.

Aos amigos do Grupo Ficções, especialmente o ex-orientador e amigo querido Luiz Antonio Mousinho, pelas conversas, conselhos e alentos dos mais variados.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

## RESUMO

Este trabalho está centrado na investigação de aspectos poéticos do cinema de Jorge Furtado, apontando traços (formais e narrativos) que permitem o reconhecimento e a circunscrição da obra do cineasta gaúcho dentro da cultura audiovisual. Pela amplitude e versatilidade de sua trajetória como realizador, a pesquisa estabelece um recorte e foca a atenção nas obras realizadas entre 1986 e 2004, período no qual boa parte dos filmes se destaca pela utilização de estratégias bastante similares, indicando uma reincidência de técnicas específicas da mídia fílmica. Para ganhos metodológicos, o trabalho verticaliza a análise através dos filmes *Ilha das Flores* (1989), *O homem que copiava* (2003) e *Meu tio matou cara* (2004); demarcando a estrutura de capítulos da tese, e ao mesmo tempo abarcando as análises das outras obras desse mesmo período. Partindo das premissas estabelecidas pela teoria do estilo cinematográfico, articulada por David Bordwell, a pesquisa propõe a configuração de um *ciclo de estilo* presente na filmografia de Jorge Furtado, que se estrutura a partir do entrelaçamento e efetivação de três pilares/eixos poéticos: o uso e a incorporação de fragmentos advindos de diferentes sistemas semióticos (fotografia, quadrinhos, revistas, enciclopédias, jornais, animação, televisão, *videogames* etc.); a presença da voz (*off/over*) como categoria organizadora da narração, regulando o fluxo de informação que emana do discurso fílmico para o espectador; e o emprego de interdiscursos cômicos que, alinhado às outras instâncias, acaba por entonar a acepção narrativa. Ainda que recidivos, cada um desses eixos se manifesta de forma distinta nas obras, engendrando e ativando diferente fenômenos, estruturas e enfoques que interferem diretamente na produção de sentido dos filmes. Para dar conta desses desdobramentos e entender os mecanismos utilizados nas produções, a tese discute procedimentos como a *collage* e a bricolagem; fenômenos como o dialogismo, a intertextualidade e a intermedialidade; categorias narrativas como a focalização e o enredo; e manifestações do cômico, seja através do uso da ironia, de um personagem ou de uma conformação lúdica.

**Palavras-chave:** cinema; poética; estilo; Jorge Furtado; audiovisual.

## ABSTRACT

This work is centered on the investigation of poetic aspects of Jorge Furtado's cinema, pointing out traits (formal and narrative) that allow the recognition and circumscription of the work of the filmmaker from Rio Grande do Sul within audiovisual culture. Due to the breadth and versatility of his trajectory as a filmmaker, the research establishes a focus attention on works made between 1986 and 2004; period in which a good part of the films stand out for the use of very similar strategies, indicating a recurrence of specific techniques of filmic media. For methodological purposes, the work verticalizes the analysis through the films *Ilha das Flores* (1989), *O homem que copiava* (2003) and *Meu tio mata cara* (2004); demarcating the structure of chapters of the thesis, and at the same time encompassing the analyzes of other works from the same period of time. Starting from the premises established by the theory of cinematographic style, articulated by David Bordwell, the research proposes the configuration of a style cycle present in Jorge Furtado's filmography, which is structured from the intertwining and realization of three poetic pillars : the use and incorporation of fragments from different semiotic systems (photography, comics, magazines, encyclopedias, newspapers, animation,, television, video games, etc.); the presence of the voice (off/over) as an organizing category of the narration, regulating the flow of information that emanates from the filmic discourse to the viewer; and the use of comic interdiscourses which, in line with other instances, end up invoking the narrative meaning. Although recurrences, each of these axes manifests itself differently, engendering and activating different phenomena, structures, and approaches that directly interfere in the production of meaning in the films. To account for these developments and understand the mechanisms used in the productions, the thesis discusses procedures such as collage and bricolage; phenomena such as dialogism, intertextuality and intermediality; narrative categories such as focus and plot; and manifestations of the comic, whether through the use of irony, a character or a ludic conformation.

**Keywords:** cinema; poetics; style; Jorge Furtado; audiovisual.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Quadro <i>Copo e garrafa de Suze</i> (1913), Pablo Picasso. ....	27
Figura 2 – <i>Cut with the Kitchen Knife Dada Through the Last Weimar Beer Belly Cultural Epoch of Germany</i> (1919), de Hannah Hoch. ....	28
Figura 3 – <i>My Marilyn</i> (1965) de Richard Hamilton, e <i>Marilyns</i> (1964) de Andy Warhol. ....	28
Figura 4 – Sobreposição de collage em <i>O homem com uma câmara na mão</i> (1929), de Dziga Vertov. ....	30
Figura 5 – Sequência de colagens utilizando sobreposições de pinturas e pedaços de jornal em <i>Guernica</i> , de Alan Resnais e Robert Hessens. ....	30
Figura 6 – Colagem de quadrinhos intercalando planos diegéticos em <i>Le Petit Fou</i> , de Godard. ....	31
Figura 7 – Inserção de colagens em <i>The atomic cafe</i> . ....	32
Figura 8 – Inserção de colagens em <i>The thin blue line</i> . ....	32
Figura 9 – Alternância entre depoimentos e as colagens em <i>Gap-toothed women</i> . ....	32
Figura 10 – Sequência de abertura em <i>Ilha das Flores</i> ....	35
Figura 11 – Colagens sobrepostas em <i>frames</i> de <i>Ilha das Flores</i> . ....	38
Figura 12 – Esquema com o primeiro trecho da narração em <i>Ilha das Flores</i> . ....	45
Figura 13 – Oitava sequência do filme: <i>frames</i> acompanhados do texto da voz <i>over</i> . ....	49
Figura 14 – Filmagens dos judeus nos campos de concentração. ....	51
Figura 15 – Encenação da criança em contato com elemento radioativo. ....	52
Figura 16 – Sequência que traz a montagem alternada com uso de colagens. ....	57
Figura 17 – Registro dos bastidores da produção incorporados ao filme. ....	59
Figura 18 – Frames que mostram as sobreposições em <i>Veja Bem</i> ....	60
Figura 19 – <i>Collage</i> de fragmentos no “lado de fora” de <i>Veja bem</i> . ....	61
Figura 20 – Montagem alternada entre os documentos históricos o discurso encenado. ....	63
Figura 21 – Montagem com recortes dos quadrinhos que representam a prática de observador de André. ....	78
Figura 22 – Momento em que André tem acesso pela primeira vez ao Soneto 12. ....	88
Figura 23 – Jeff, personagem de <i>Janela indiscreta</i> (1954), observando os vizinhos. ....	91
Figura 24 – André, em <i>O homem que copiava</i> (2003), espiando a vida alheia. ....	91
Figura 25 – O personagem Kale, em <i>Paranóia</i> (2007), olhando a vizinha. ....	91
Figura 26 – Estilização e memória de André quando seu pai foi embora. ....	94
Figura 27 – Momento em que André fura o olho do amigo na escola. ....	95
Figura 28 – Romanos matando Santa Cecília; André matando Antunes. ....	96
Figura 29 – Sequência de planos sobre o momento de abandono do pai. ....	97
Figura 30 – Sequência que traz a estética de Keith Haring na fotocópia, nas camisas e termina na vitrine da loja de brinquedos com os índices do assalto ao banco. ....	104

Figura 31 – <i>Travelling</i> do plano que mostra enquadra Van Gogh quando André gasta seu dinheiro em uma livraria.....	105
Figura 32 – A imaginação de ter muito dinheiro que se realizou.....	106
Figura 33 – Fragmentos que ilustram a explicação sobre a origem do dinheiro.....	107
Figura 34 – Utilização da estética de Andy Warhol e o desenho de André como reunião de todas as informações presentes no seu imaginário sobre o surgimento do dinheiro.....	107
Figura 35 – Referências à Santa Cecília e Santa Clara.....	109
Figura 36 – A imagem religiosa ajudando André nas suas empreitadas.....	110
Figura 37 – Sequência de plano / contraplano depois que André realiza seu primeiro crime. ....	111
Figura 38 – Vista dos gondoleiros da casa de André, os gondoleiros presentes no momento do assalto e no encontro do casal.....	112
Figura 39 – Colagens de filmes do <i>King Kong</i> associadas aos momentos de Dorival encarando a guarda.....	116
Figura 40 – Sequência de <i>frames</i> do filme <i>Casablanca</i> incorporados à montagem de <i>O dia em que Dorival encarou a guarda</i> . ....	117
Figura 41 – Dois experimentos do uso das colagens associados à narração do personagem em <i>voz over</i> . ....	119
Figura 42 – <i>Frames</i> do filme que mostram algumas colagens e uma citação intertextual (Quadro <i>As meninas</i> , de Diego Velázquez, 1656). ....	121
Figura 43 – O cabo da guarda lendo e imaginando as aventuras de Tex Willer em <i>O dia em que Dorival encarou a guarda</i> . ....	125
Figura 44 – A utilização da mídia do computador como instância narrativa.....	130
Figura 45 – Arquivos executados na tela do computador, incorporados à montagem do longa. ....	131
Figura 46 – <i>Frames</i> do jogo nos créditos. ....	136
Figura 47 – Cena de Duca jogando. ....	137
Figura 48 – Presença dos elementos do jogo durante conversa entre Duca e Éder.....	137
Figura 49 – Duca coletando evidências na casa de Soraia.....	138
Figura 50 – Isa e Kid repassando as histórias para os colegas da escola. ....	143
Figura 51 – Percurso de Duca e Isa para o presídio, e o encontro com outra realidade.....	144
Figura 52 – O namoro de Kid e Isa e a dor de cotovelo de Duca.....	145
Figura 53 – Citação de Shakespeare e créditos com a estética dos <i>games</i> . ....	147
.....	147
Figura 54 – Sequência de planos do dia em que Chico conheceu Roza.....	150

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS: OS CAMINHOS POÉTICOS .....</b>	<b>16</b>
1.1 Uma trinca poética .....	16
1.2 Imagem: colagens .....	18
1.3 Som: a voz .....	20
1.4 Tom: interdiscursos cômicos .....	22
<b>2. ILHA DAS FLORES: PRIMEIROS EXPERIMENTOS E A ESTÉTICA DE COLAGENS.....</b>	<b>25</b>
2.1 <i>Collage</i> e bricolagem .....	26
2.2. Palimpsestos: a hipertextualidade .....	41
2.3 Interdiscursos cômicos: ironia e paródia.....	46
2.4. O filme não é uma ilha: relação com outras obras.....	55
2.4.1 Esta não é a sua vida (1991).....	55
2.4.2 <i>Veja bem</i> (1994) .....	59
2.4.3 <i>A matadeira</i> (1994) .....	62
<b>3. FRAGMENTOS DE CONSCIÊNCIA: A VOZ E A REPRESENTAÇÃO DO IMAGINÁRIO EM <i>O HOMEM QUE COPIAVA</i>.....</b>	<b>65</b>
3.1. A voz, condução narrativa e a construção da personagem .....	65
3.1.1 O prólogo e o início da voz <i>over</i> .....	72
3.1.2 Operador de fotocópias .....	74
3.1.3 Destino ou burrice .....	76
3.1.4 Sem dinheiro, sem gurias .....	76
3.1.5 Binóculo na janela.....	77
3.1.6 Sílvia.....	79
3.1.7 Bandido bom .....	80
3.2 Fotocópia, fragmentação e imaginação: relações intertextuais.....	82
3.2.1 Pedacos de fotocópia a incursão intertextual .....	87
3.2.2 Citação: Shakespeare.....	87
3.2.3 Alusão: o cinema.....	90
3.2.4 Estilização: gibi e desenho animado .....	93
3.2.5 <i>Carta ao pai</i> .....	96
3.3. O pícaro e a sátira política: dinheiro, desigualdade e o divino .....	101
3.4. O fragmento representado em outros filmes .....	114
3.4.1 <i>O dia em que Dorival encarou a guarda</i> (1986).....	114

3.4.2 <i>Ângelo anda sumido</i> (1997) .....	118
3.4.3 <i>Velázquez e a teoria quântica da gravidade</i> (2011) .....	119
<b>4. O GAME EM CENA: MEU TIO MATOU UM CARA.....</b>	<b>123</b>
4.1. Intermidialidade e remediação .....	123
4.2 Focalização e o jogo em cena .....	134
4.3. O olhar juvenil .....	139
4.4 Relações etárias: <i>Houve uma vez dois verões</i> .....	146
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>152</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>159</b>
<b>FILMOGRAFIA .....</b>	<b>167</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>169</b>
ANEXO A – Entrevista com Giba Assis Brasil e Jorge Furtado.....	169
ANEXO B – Tabela com a equipe de produção da Casa de Cinema de Porto Alegre .....	176

## INTRODUÇÃO

O meu primeiro interesse pelo cinema de Jorge Furtado começou aos catorze anos, quando assisti a *O homem que copiava* (2003), na Tela Quente, junto com meus pais. Naquela época, fiquei bastante intrigado como eles, católicos fervorosos e um tanto quanto moralistas, torciam para que o protagonista tivesse um “final feliz”, mesmo depois de ter cometido diversos crimes na história, inclusive arquitetado um assassinato. Me perguntava: como o filme foi capaz de mudar a visão dos meus pais? Quais estratégias foram usadas para isso?

Anos depois, já na faculdade de jornalismo, através de um projeto de iniciação científica orientado pelo professor Luiz Antonio Mousinho, tive a chance de me aprofundar um pouco na história de *O homem que copiava*, investigando algumas estruturas narrativas presentes no longa. Essa primeira experiência analítica sobre a obra de Jorge Furtado foi suficiente para que eu desejasse realizar uma pesquisa mais densa sobre seu trabalho. Dessa vez, através de uma dissertação, no mestrado em Letras.

Àquela altura, mesmo analisando centralmente apenas um filme, já era possível notar que a resposta para os meus questionamentos como adolescente não dizia respeito apenas ao tipo de história que estava sendo contada, mas também à forma como era contada. Portanto, a capacidade comunicativa do filme, o assentimento dos meus pais à perspectiva do protagonista, bem como todos os outros efeitos de sentido gerados pelo longa passavam também pela maneira específica como técnicas e ferramentas da mídia cinematográfica estavam sendo empregadas.

Esse olhar mais balanceado para a análise e a percepção de que outros filmes de Jorge Furtado utilizavam estratégias poéticas similares foram o combustível que fustigou o projeto da tese. Era preciso ampliar o escopo de investigação, observar mais obras da filmografia do cineasta gaúcho, compará-las, dissecá-las, para, enfim, apontar uma possível formulação de assinatura poética.

Portanto, esta pesquisa está centrada na investigação de aspectos poéticos do cinema de Jorge Furtado, apontando traços (formais e narrativos) que permitem o reconhecimento e a circunscrição da obra do cineasta gaúcho dentro da cultura audiovisual. Para amparar essa investida, o trabalho toma como ponto de partida as concepções a respeito da teoria do estilo cinematográfico concebidas por David Bordwell, que considera as diferentes escolhas feitas pelos cineastas, em diferentes momentos da história, para conceber a mídia fílmica.

No sentido mais restrito, considero o estilo um uso sistemático e significativo de técnicas da mídia cinema em um filme. Essas técnicas são classificadas em domínios amplos: mise-en-scène (encenação, iluminação, representação e

ambientação), enquadramento, foco, controle de valores cromáticos e outros aspectos da cinematografia, da edição e do som. O estilo, minimamente, é a textura das imagens e dos sons, o resultado de escolhas feitas pelo cineasta em circunstâncias históricas específicas. (BORDWELL, 2013, p. 17).

Aqui, a ideia de estilo está alinhada prioritariamente à padronização e à reiteração de ferramentas visuais e sonoras. Como uma moldura que leva o espectador aos outros aspectos da poética, a “textura tangível do filme, a superfície perceptual com a qual nos deparamos ao escutar e olhar: é a porta de entrada para penetrarmos e nos movermos na trama, no tema, no sentimento — e tudo mais que é importante para nós.” (BORDWELL, 2005, p. 58).

O desenvolvimento desta tese está apurado justamente para esta direção, de olhar primeiro para a estruturação formal dos filmes, compreender a utilização e o funcionamento das técnicas do meio, e a partir disso, investigar as correlações e as amarras geradoras de sentido. Isto é, perceber que tais estruturas formais funcionam como pontes para as outras questões ativadas pelas obras, seja no âmbito narrativo, seja no âmbito temático. Assim, utilizaremos o termo estilo para observar a obra de Furtado, não de forma mínima ou restrita, como descrito por Bordwell na citação acima, mas de forma expandida, alargada, contemplando diversos aspectos da poética — questão discutida no primeiro capítulo da tese.

Fundador e sócio da Casa de Cinema de Porto Alegre, Jorge Furtado é reconhecido como um dos importantes nomes do cinema brasileiro. Ele inicia a sua carreira na esteira dos curtas-metragens de ficção, com *Temporal* (1984) e *O dia em que Dorival encarou a guarda* (1986), e, mais à frente, *Ângelo anda sumido* (1997). Nesse meio tempo, o cineasta gaúcho realizou uma sequência de curtas que tensionam as fronteiras do documentário. Primeiro, com *Barbosa* (1988), contando a fatídica história do goleiro brasileiro na final da Copa do Mundo de 1958; um ano depois, o famoso e premiado *Ilha das Flores* (1989) — que levaria ao financiamento e à produção<sup>1</sup> de *Esta não é a sua vida* (1991) e *A matadeira* (1994); o filme-experimento metalinguístico *Sanduíche* (2000); e, finalmente, o biográfico *Oscar Boz* (2004).

A estreia de Furtado na longa-metragem só vai ocorrer em 2002, quando o cineasta inicia sua tríade de filmes juvenis em sequência: *Houve uma vez dois verões* (2002), *O homem que copiava* (2003) e *Meu tio matou um cara* (2004). De lá para cá, o diretor permanece priorizando<sup>2</sup> os formatos maiores, trabalhando tanto no âmbito ficcional, com a comédia *Saneamento básico*,

<sup>1</sup> Em entrevista concedida em 2019 (ANEXO A), Giba Assis Brasil relata que o sucesso de *Ilha das Flores* nos festivais internacionais gerou convites de canais televisivos europeus para que a Casa de Cinema produzisse outros trabalhos documentais (*Esta não é a sua vida* e *A matadeira*).

<sup>2</sup> Em 2010, Furtado realizou o curta *Velázquez e a teoria quântica da gravidade* para o Festival Celucine.

o filme (2007), e os dramas *Real beleza* (2015) e *Rasga coração* (2018); quanto na esfera documental, com o *Mercado de notícias* (2014) e *Quem é Primavera das Neves* (2017).

Em paralelo à carreira no cinema, Jorge Furtado tem, desde o início, uma atuação relevante na televisão. Sua trajetória começa no telejornalismo, especificamente na TV Educativa de Porto Alegre, no início dos anos 1980, onde atuou como repórter, apresentador, editor, roteirista e produtor. Na Rede Globo, trabalhando especialmente no núcleo dirigido por Guel Arraes, assinou roteiro e direção de diversas produções da empresa. Como roteirista, vale destacar seu trabalho em episódios de minisséries como *Agosto* (1993), *Memorial de Maria Moura* (1994), *A comédia da vida privada* (1995), *Cidades dos homens* (2002), *Antônia* (2006), e *Ó pai, ó* (2008). Também adaptou obras da literatura brasileira para episódios especiais da Globo, como *Lisbela e o prisioneiro*, *Memórias de sargento de milícias* e *O alienista*. Em algumas oportunidades, também atuou como diretor (e roteirista) em episódios de *Luna caliente* (1999), *A invenção do Brasil* (2000), *Cena aberta* (2003) e *Decamerão – a comédia do sexo* (2009), inspirada na obra do italiano Giovanni Boccaccio. Em programas regulares, contribuiu com roteiros para episódios, a exemplo de *Os normais* (2001), *Brava gente* (2001) e *História do amor* (2011, quadro do Fantástico). Mais recentemente, já com uma longa trajetória na casa, Furtado foi responsável pela criação do telefilme *Doce de mãe* (2012) e das séries *Mister Brau* (2015), *Nada será como antes* (2016), *Sob pressão* (2017), *Todas as mulheres do mundo* (2020) — esta inspirada na obra homônima de Domingos de Oliveira e veiculada para a plataforma de streaming Globoplay — e *Amor e sorte* (2020).

Compreendemos que nenhum artista seja, necessariamente, escravo de apenas um modo de realização ou que esteja aprisionado à repetição de técnicas que mais utilizou. O fazer artístico é atrelado ao estado de inquietude e mudança, sobretudo no âmbito cinematográfico, tão intimamente ligado ao aspecto tecnológico, que a cada minuto se transforma e, como consequência, permite novas formas de representação.

Quando somamos à essa ressalva uma trajetória tão versátil e diversificada como a de Jorge Furtado, veremos que a tarefa de propor uma possível configuração de estilo que abarque toda sua obra se manifesta como um desafio metodológico improvável. Pelas próprias circunstâncias de trabalho, Furtado navegou e navega por diversos formatos, linguagens, gêneros e plataformas, atravessando um período do tempo histórico especificamente marcado por uma revolução tecnológica, que a cada dia se atualiza mais rapidamente.

Entretanto, quando fazemos um recorte temporal, observando os primeiros vinte anos de carreira do cineasta gaúcho, verifica-se um grupo considerável de filmes que utilizam estratégias de construção poética bastante similares; uma repetição de certos padrões referentes

à prática fílmica. Essa suspeita sobre um possível ordenamento estilístico e narrativo reincidente nos é assentida pelo próprio autor, quando revela<sup>3</sup> que estava sendo “taxado” por fazer filmes do mesmo jeito e que, até por isso, passou a mudar a maneira de estruturar suas obras.

É a através dessa delimitação do tempo histórico que se estabelece o *corpus* de trabalho da pesquisa e de onde parte a suspeita teórica a respeito da configuração de um *ciclo de estilo* formatado dentro da filmografia de Jorge Furtado. A investigação abarca, portanto, as obras dirigidas e roteirizadas por ele entre os anos de 1986 e 2004, produzidas através da Casa de Cinema de Porto Alegre<sup>4</sup>.

Para efeito estruturante e de ganhos metodológicos, escolhemos três obras centrais desse período para verticalizar a análise, ainda que o trabalho observe ao todo dez produções (entre curtas e longas) desse primeiro ciclo de filmes. A escolha dessa tríade está atrelada não só à notoriedade das obras — do ponto vista da crítica e do público —, mas também, e sobretudo, pela maneira como consolidam de forma mais expressiva os aspectos poéticos determinantes para configuração desse período.

A observação das demais obras, ainda que seja de forma menos aprofundada, nos possibilita um olhar de rastreio para as estratégias poéticas, compreendo as origens e as derivações das técnicas empregadas. Isto é, nos fornece uma espécie de genealogia dos procedimentos utilizados para a efetivação do padrão estilístico tão bem incorporado nas três obras principais analisadas.

A estrutura da tese, portanto, está organizada por um capítulo de apresentação dos caminhos poéticos que sustentam a nossa proposição a respeito de um *ciclo de estilo*, seguido por três capítulos analíticos, cada um capitaneado pela investigação de uma das três obras centrais escolhidas.

No capítulo dois, a investigação é norteadada pelo curta *Ilha das Flores* (1989), obra de maior impacto da filmografia do artista, não só pela recepção crítica e premiações, mas, justamente, por instaurar o alinhamento orgânico da configuração poética aqui proposta, e que depois influenciaria a construção de outras produções de Furtado. O trabalho aponta como o filme se apropria da lógica das colagens — técnica derivada das artes plásticas — para compor a tessitura cinematográfica e produzir sentido. Nesse mesmo viés, discorre sobre como a profusão de imagens na tela é articulada com uma narração em *over*, sincrônica com o visual,

---

<sup>3</sup> Em entrevista concedida por Giba Assis Brasil e Jorge Furtado em 2019. Transcrição no Anexo A.

<sup>4</sup> Todos os filmes aqui analisados foram realizados por essa produtora, na qual Jorge Furtado também é um dos sócios fundadores.

intensa e reguladora do discurso apresentado. Essa condução do enredo é sistematizada por um raciocínio hipertextual, que encadeia informações de forma não linear e é modulada, em alguns momentos, por contraposições irônicas. Além disso, o filme inaugura o trabalho do cineasta dentro da perspectiva não ficcional, mostrando uma faceta importante de sua produção, bem como a aplicação do seu estilo para a representação da realidade. No final desse capítulo, ainda observamos outras três obras não ficcionais de Furtado que bebem (em diferentes níveis) dessas amarrações poéticas: *Esta não é a sua vida*, *A matadeira* e *Veja bem*.

Em seguida, a investigação aponta para *O homem que copiava*, longa-metragem de 2003, em que a narrativa ficcional está intimamente ligada e articulada pela utilização da configuração poética que sustenta o estilo do cineasta gaúcho nesse período. Da mesma forma que o documentário de 1989, aqui, a incorporação de colagens e o uso da voz *over* são levadas à exaustão para compor o discurso cinematográfico e a respectiva produção de sentido. São apontadas questões a respeito da natureza dialógica do filme, dos fragmentos intertextuais que invadem a história e da montagem filmica; o uso sistemático da voz *over* como ferramenta de regulação da narrativa, sobretudo através de um regime de fluxo de consciência; e a presença do cômico por meio de arquétipos de personagens, como o pícaro, e sua interferência em nichos temáticos da obra (destino, Deus, sorte e azar). Ainda nesse capítulo, para complementar a investigação, observamos as obras *O dia em que Dorival encarou a guarda*, *Ângelo anda sumido*, e *Velázquez e a teoria quântica da relatividade*; indicando correlações e familiaridades entre as técnicas do meio empregadas nessas obras ficcionais.

*Meu tio matou um cara*, de 2004, é o filme limite de nossa investigação e encabeça a análise do quarto e último capítulo. A escolha por essa obra passa, sobretudo, pela maneira como a narrativa é articulada a partir de elementos da estética dos *games*. Isto é, a presença das colagens como instrumento tão demarcador do estilo do cineasta, é atualizada, repaginada, através dos fragmentos de jogos de computador incorporados na mídia fílmica. Essa configuração é observada pelo viés da intermedialidade e da remediação, como fenômeno comunicacional de aproveitamento e reutilização entre as mídias de diferentes períodos históricos. Ainda nesse sentido, procurarmos observar como elementos narrativos associados à jogabilidade se relacionam com a narração e, por consequência, influenciam na regulação da história e no andamento do enredo. As características do cinema *teen* e da ótica juvenil focalizadora também serão debatidas, sobretudo para verificar os ganhos lúdicos e atenuantes trazidos para discussão dos temas tratados no filme. Por último, realizamos uma análise de *Houve uma vez dois verões* (2002), filme que possui várias intercessões com *Meu tio matou um*

*cara*, investigando aproximações e relações entre as duas obras; olhando mais detidamente para as suspeitas estilísticas que governam esta tese.

## 1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS: OS CAMINHOS POÉTICOS

### 1.1 Uma trinca poética

David Bordwell (2007) também procurou sistematizar aspectos de uma poética voltada para o cinema; isto é, que esclarecessem quais estruturas centrais seriam responsáveis para sustentar os filmes como obras produtoras de sentido. A *Poética*, no sentido maior, desde Aristóteles, é concebida como uma disciplina que investiga as propriedades gerais de uma obra (prioritariamente as narrativas), analisando sua arquitetura formal, seus modos de funcionamento e suas significações. É o ato, portanto, de dissecar as partes, para compreender o todo. Nessa perspectiva, Bordwell (2007, p. 17) aponta que a poética cinematográfica está articulada a partir de três objetos de estudo: a temática, a estruturação narrativa<sup>5</sup> e a estilística. Uma trinca de categorias que, entrelaçadas e coordenadas, estabelecem a mídia fílmica.

O aspecto temático, como o próprio nome já declara, trata os assuntos e os temas como “componentes do processo construtivo” (BORDWELL, 2007, p.17) do filme. Nessa vertente, são observadas as relações de causalidade, a estruturação de personagens, de arquétipos, de estereótipos e as leituras acerca do tecido social, como por exemplo, as questões sobre raça e gênero.

A segunda perna do tripé poético investiga os elementos que incidem sobre a estrutura narrativa em uma escala maior, isto é, considerando o andamento e a dinâmica do enredo, bem como elementos discursivos que entonam e modulam a história. Aqui são observados princípios narrativos que organizam o filme como um todo e que vão interferir na recepção fílmica. São marcos estruturantes ligados, por exemplo, à retórica, à argumentação ou à fabulação. Já o aspecto estilístico observa a materialidade fílmica, isto é, “lida com os materiais e a padronização do meio como componentes do processo construtivo” (BORDWELL, 2007, p. 19), como os enquadramentos, a iluminação, o cenário, a *mise-en-scène*, a composição de cores, a montagem, trilha sonoras etc.

Nesse sentido, ao considerar a natureza do trabalho de Furtado, nesta pesquisa, utilizaremos o conceito de estilo de forma expandida, acionando e considerando também questões referentes à narrativa. Isto é, não apenas atrelado ao “conjunto de ferramentas que constituem a terceira vertente da poética”, a estilística; mas, referente a todo “um conjunto de

---

<sup>5</sup> Tradução livre. Na versão original, Bordwell (2007, p.18) utiliza o termo “*large scale form*” para falar dos princípios de progressão e dinâmica da história, aspectos que estariam mais associados à teoria narrativa.

padrões recorrentes na obra de determinado diretor, e que podem abarcar todas as vertentes da poética.” (CARREIRO, 2014, p. 32).

Bordwell (2005) compreende que durante o processo de criação de um filme, o cineasta é desafiado por uma série de problemas de representação. Para resolvê-los, o realizador dispõe de *esquemas*<sup>6</sup>: um conjunto de soluções de estilo que, por serem bem-sucedidas em uma determinada tradição ou linguagem, tornaram-se uma norma. O uso dos esquemas, no entanto, é maleável. Os diretores, poderiam replicar, readaptar ou rejeitar tais técnicas a partir de suas necessidades, intenções e dos contextos de produção.

Considerando a disponibilidade das técnicas disponíveis e a forma como essas foram manejadas por Jorge Furtado, observamos a consolidação de um ciclo de estilo articulado pela utilização sistemática de três procedimentos poéticos:

- a) **o uso intenso de elementos visuais advindos de outros códigos visuais.** Os filmes desse período, em diferentes níveis, acabam por incorporar, através da montagem, fragmentos oriundos de outras linguagens (fotografia, quadrinhos, revistas, enciclopédias, jornais, animação, o próprio cinema, televisão, *videogames* etc.);
- b) **a presença da voz** (*off/over*) como categoria que organiza a narração, portanto, que também regula o fluxo de informação que emana do discurso fílmico para o espectador;
- c) **o emprego de interdiscursos cômicos** que, entrelaçados às outras instâncias estilísticas, acabam por entonar a acepção narrativa. Esses marcadores de humor, a depender da obra, são evocados através de diferentes categorias como a ironia, a paródia, a sátira ou um arquétipo de personagem.

A presença dos três eixos poéticos que propomos é percebida em diferentes níveis no trabalho do cineasta gaúcho. Mas, em algum grau, é possível reconhecer a existência e a articulação de pelo menos duas dessas instâncias nos filmes desse primeiro ciclo de sua carreira. Adiante, as três instâncias poéticas aqui propostas são associadas, respectivamente, a três canais de percepção do filme: **a imagem, o som, e o tom.**

A proposta aqui é indicar, de forma introdutória, quais caminhos teóricos serão utilizados em cada uma dessas esferas para amparar os capítulos de análise. São considerações iniciais sobre os rumos escolhidos na investigação, uma vez que o aprofundamento teórico acontece de forma paralela à própria leitura dos objetos fílmicos, isto é, entremeado à análise.

---

<sup>6</sup> O termo foi criado por Gombrich (2007) e apropriado por Bordwell.

## 1.2 Imagem: colagens

No aspecto imagético, a investigação surge pela necessidade dos filmes em incorporar materiais originalmente produzidos por e para outras linguagens. A *collage* como técnica de justaposição e sobreposição de elementos visuais é aplicada de forma sistêmica nos filmes, ajuntando às imagens cinematográficas, através da montagem, uma quantidade extensiva de fragmentos de linhagens diversas: fotografia, televisão, jornalismo, revistas, enciclopédias, desenhos animados e *games*.

Como discutido adiante, a prática da colagem possui uma longa tradição no campo artístico, para além do meio cinematográfico, e em vários casos, como nas obras do cineasta gaúcho, é aplicada não apenas como método de composição visual, mas também como produtora de sentido.

transcende sua dimensão puramente técnica de justaposição de planos para alcançar uma dimensão estética que pressupõe uma vontade evidente de enfatizar a heterogeneidade dos materiais utilizados, de fazê-los entrar em conflito, de estabelecer entre eles uma relação dialética. (VAQUERO; LÓPEZ, 2009, p. 26).

A reunião de vários elementos visuais para configurar a tessitura cinematográfica tem, nos filmes de Jorge Furtado, um objetivo retórico, provocativo, que notabiliza “a tensão entre o peso de realidade dos objetos materiais [...], a tendência indicial das imagens figurativas utilizadas, e o projeto estético do autor.” (VARGAS; DE SOUZA, 2011, p. 54). Portanto, nesses filmes em questão, a colagem é percebida como categoria estruturante do discurso cinematográfico e fundamental para a produção de sentido, “uma técnica criativa que é também um método crítico.” (WEES, 1993, p. 52).

A capacidade de aglomerar esses fragmentos, e organizá-los a favor de um discurso fílmico está muito alinhada à prática da *bricolage*. Termo francês estabelecido por Levi Strauss (1976) para indicar um trabalho manual que aproveita toda espécie de materiais já produzidos culturalmente. Nas teorias literárias mais modernas, o termo está associado à colagem de textos ou extratextos numa dada obra literária (BRICOLAGE, 2009), se aproximando da concepção do hipertexto.

Propomos, portanto, que Jorge Furtado, como artista e cineasta, se apresenta como uma espécie de *bricoleur*, o realizador da bricolagem que utiliza “um conjunto já constituído, formado de ferramentas e materiais” (LÉVI-STRAUSS, 1976, p. 39) para conceber uma

proposta estética inventiva em seus filmes, ressignificada através de uma nova justaposição e sobreposição de elementos.

Para além do emprego das técnicas, esse tipo de construção imagética, pautada na diversidade de elementos, abre uma verve de análise dos filmes a partir da ótica da intertextualidade como faceta conceitual da proposta de dialogismo desenvolvida pelo teórico russo Mikhail Bakhtin<sup>7</sup>.

A configuração intertextual “autoriza relações dialógicas com outros meios e artes tanto populares como eruditos” (STAM, 2013, p. 227), colocando na mão do cineasta a função de “um orquestrador, o amplificador das mensagens em circulação emitidas por todas as séries — literárias, visuais, musicais, cinematográficas, publicitárias etc.” (STAM, 2013, p. 230).

Os cineastas que operam essa arquitetura de comunicação entre os textos, como Jorge Furtado, acabam por considerar a associação histórica entre outros autores e seus respectivos processos criativos. A moldura intertextual que envolve os filmes estabelece “a relações de vozes, que se intercalam e se orientam por desempenhos anteriores de um único autor e/ou autores diferenciados” (ZANI, 2003, p. 126) e transcende o campo literário para toda produção cultural, seja ela pictórica, musical ou cinematográfica.

Em *Introdução à semanálise*, Julia Kristeva (2005) sistematiza conceitos e categorias acerca da intertextualidade, mas também aponta a importância do interlocutor dentro da proposta de uma poética dialógica, como fator de investigação sobre as relações entre os textos.

todo o texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla. (KRISTEVA, 2005, p. 68).

Nesse sentido, procuraremos observar a utilização da técnica da *collage* — como instância consubstancial da proposta de estilo de Jorge Furtado —, também a partir do viés intertextual e intermediático, verificando a relação entre os textos presentes no discurso fílmico e apontando de que forma a presença desse “mosaico de citações” e a relação entre diferentes mídias interfere na produção de sentido das obras.

---

<sup>7</sup> “o dialogismo diz respeito ao permanente diálogo, nem sempre simétrico e harmonioso, existente entre os diferentes discursos que configuram uma comunidade, uma cultura, uma sociedade. É nesse sentido que podemos interpretar o dialogismo como o elemento que instaura a constitutiva natureza interdiscursiva da linguagem” (BRAIT, 1997, p. 98).

### 1.3 Som: a voz

Em relação à banda sonora, os filmes de Jorge Furtado desse período chamam a atenção pelo uso recorrente da voz como elemento organizador do discurso. Seja na perspectiva documental ou ficcional, a presença do narrador cumpre um papel central na arquitetura poética das obras. Associada a personagens diégéticos ou não, a voz aqui é observada e atrelada a diferentes operações: como instância reguladora do fluxo de informações narrativas, como condutora do enredo, como representação do imaginário de um personagem, como veículo dos marcadores cômicos e, sobretudo, como ferramenta que costura as colagens para efetivar a produção de sentido.

No campo cinematográfico, o conceito de voz está intimamente ligado ao espaço diégético, isto é, a localização espacial da fonte emissora. Quando se trata de *voz off* e *voz over*, é sabido que em ambas a fonte está localizada fora do quadro, do campo filmado; portanto, invisível. Esses dois termos, em larga escala, se confundem. Mas, nesse ponto, é importante determinar suas diferenças e assinalar o caminho conceitual que será utilizado nos capítulos de análise.

Em *A voz no cinema: articulação de corpo e espaço*, Mary Ann Doane (1983) propõe um olhar mais aprofundado para a voz como categoria central para a construção da estética cinematográfica. No texto, ela elenca quatro caminhos que seriam fundamentais para a reflexão sobre a voz no cinema: a sincronização, a diferença entre *voz off* e *voz over*, o prazer da audição e a política da voz. Em termos de espaço fílmico e diegese, a “*voz off* refere-se a momentos nos quais ouvimos a voz de um personagem o qual não é visível no quadro” (DOANE, 1983, p. 465). Ou seja, o personagem (fonte) está na cena, no ambiente diégético, mas não está sendo enquadrado; portanto fora do quadro no momento que fala. Participa da cena, mas a câmera não o mostra. Para Doane (1983, p. 462), “o uso tradicional da *voz off* constitui uma negação do enquadramento como limite e uma afirmação da unidade e homogeneidade do espaço representado”.

Já a *voz over* é uma fonte sem corpo, que está fora de campo, mas, dessa vez, também é exterior à diegese, extradiegética, invisível para o espectador e para os personagens em cena.

Precisamente por não ser escrava de um corpo é que esta voz é capaz de interpretar a imagem, produzindo a sua verdade. Descorporificada, carente de qualquer especificação no tempo ou no espaço, a *voz over* está, como mostra Bonitzer, além da crítica — ela censura as perguntas “Quem está falando?”, “Onde?”, “Em que hora?” e “Para quem?” (DOANE, 1983, p. 467).

Aqui, o conceito de voz *over* proposto por Doane, seguido por muitos outros teóricos do cinema, parece não abarcar uma situação específica, que, inclusive, incorre nos filmes de Jorge Furtado. Trata-se da narração feita por um personagem em cena, portanto em quadro, mas não realizada naquele tempo e espaço. É a articulação do pensamento, uma voz como nota mental, feita pelo personagem diegético enquadrado, mas não necessariamente naquele momento. Nesse sentido, é importante, a partir daqui, alargar essa categorização das vozes, acrescentando à ideia de voz *over* as lógicas de fluxo de consciência e monólogo interior, como indica Luiz Antonio Mousinho:

Grosso modo, chamamos de voz *over* ao som não diegético, ou seja, à fala do personagem que não corresponde à fala ou ao diálogo de uma ação que se desenrola naquele momento (diegético vem de diegese, história, o que é contado). A voz *over* corresponderia ao *monólogo interior* em literatura, valendo lembrar que este “exprime sempre o discurso mental, não pronunciado, das personagens” (REIS; LOPES, 1988, p. 266). Já o *off* daria conta de uma situação em que o personagem fala durante uma ação, mas sem estar na tela, por um afastamento da câmera. (MOUSINHO, 2012, p. 82).

A sistematização proposta pelo autor paraibano sobre a natureza das vozes, e que serve como molde para esta pesquisa, está conciliada com as ideias de David Bordwell e Kristin Thompson (2013, p. 750), quando definem a voz *over* como “qualquer som que não seja representado como vindo do espaço e do tempo das imagens da tela, o que inclui sons não diegéticos e som diegético não simultâneo”. Isto é, quando acrescentam ao termo os sons diegéticos não simultâneos, os pesquisadores americanos dão conta da situação específica que citamos anteriormente, associada ao monólogo interior.

Passada essa questão de nomenclatura e conceitos, é importante lembrar que o uso da voz é observado na análise não só como um mero evento sonoro, mas como instrumento que configura e governa discurso como um todo, como um mecanismo pelo qual são articulados aspectos estilísticos e narrativos para compor o estilo.

A respeito do uso desse recurso nos filmes documentários, Bill Nichols ressalta a importância da voz como linha de condução do discurso documental, uma vez que “está ligada à ideia de uma lógica informativa que orienta a organização de um documentário em comparação com a ideia de uma história convincente que organiza a ficção.” (NICHOLS, 2016, p. 86). Também destaca a função da voz em evidenciar uma visão sobre a realidade representada, pois viabiliza uma “maneira especial de cada filme expressar sua maneira de ver o mundo. O mesmo assunto ou a mesma perspectiva sobre ele podem ser expressos de maneiras diferentes.” (NICHOLS, 2016, p. 86)

Nos filmes de Jorge Furtado, como destacamos mais à frente, o mecanismo da voz como pilar poético está intimamente associado ao exercício estilístico das colagens e aos marcadores de interdiscursos cômicos. A narração é a linha que costura e integra o tecido fílmico, e que deixa mais evidentes as práticas que compõem o estilo do cineasta gaúcho.

A voz do documentário está claramente relacionada ao estilo do filme: ambos se fundam nas mesmas técnicas cinematográficas (montagem, discurso, música, composição, iluminação etc.), mas, no documentário, funcionam de maneira um pouco diferente da ficção. [...] A voz é uma medida de como o cineasta reage ao mundo que compartilha conosco e como fala sobre ele. Se o estilo ficcional retrata um mundo distinto, imaginário criado pelo diretor, a voz do documentário representa como o cineasta se engaja no mundo histórico. (NICHOLS, 2016, p. 87).

Na esteira ficcional, a voz é observada como instrumento fundamental para o estabelecimento do foco narrativo, conceito trabalhado por Gérard Genette (1980), em *Discurso da narrativa*. Para o teórico francês, as histórias podem “manter-se a maior ou menor distância daquilo que contam”, constituindo a *distância*, e podem ser direcionadas a partir da escolha de um ponto de vista restritivo, de um foco, seja de um personagem ou não, instaurando a *perspectiva*. Esses dois conceitos são “as duas modalidades essenciais dessa regulação da informação narrativa que é o *modo*” (GENETTE, 1980, p. 160).

A partir dessas premissas teóricas, uma série de procedimentos narrativos podem ser investigados nos filmes ficcionais de Furtado, uma vez que nestes, a voz cumpre um papel central na construção da focalização narrativa e, por consequência, na forma de escolher, organizar e apresentar as informações presentes na história.

#### **1.4 Tom: interdiscursos cômicos**

Em *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*, Robert Stam (1992) aborda o conceito da entonação como a representação sensível do processo dialógico, do significado presente nas entrelinhas, que se situa na esfera da suposição, do conteúdo implícito:

O dialogismo se refere à relação entre o texto e seus outros, não só em formas bastante cruas e óbvias como o debate, a polêmica e a paródia, mas também em formas muito mais sutis e difusas, relacionadas com os *overtones* e as ressonâncias: as pausas, a atitude implícita, o que se deixou de dizer, o que deve ser deduzido. (STAM, 1992, p. 74).

São manifestações tênues, entremeadas na estrutura principal da obra que, de alguma

forma, modulam o discurso produzido. Uma espécie de subtexto, subsentido, que, muitas vezes, não é articulado claramente por estruturas formais, mas é inserido por arranjos narrativos, no âmbito da construção da linguagem. Na nossa observação, essa mudança de tonalidade ocorre nos filmes de Jorge Furtado, e é gerada pela presença de estruturas narrativas pertencentes à esfera do cômico, e que chamaremos daqui para frente de interdiscursos cômicos.

Devedor da comédia, mas não só dela, o cômico é tratado no capítulo cinco da *Poética* (2005) de Aristóteles como o prazer de rir de algo que é vergonhoso, disforme, mas que não causa dano ou dor. Para teóricos modernos, o cômico ocorre a partir de uma aparente tensão, incongruência ou irrenconciliação entre duas ideias, gerando diferentes formas de interpretação. O riso, portanto, seria o resultado da nossa aceitação desse cenário supostamente impensável.

Num dos mais famosos tratados sobre o assunto, o filósofo francês Henri Bergson (2018) procura desvendar os mecanismos por trás da comicidade, observando a ontologia do riso, as possíveis fontes do cômico, suas variações e suas formas de manifestação. Quando discute o *cômico das palavras* (BERGSON, 2018, p. 65), no âmbito de aplicação à linguagem, Bergson aponta para três processos: a repetição, a inversão e a interferência. Esses seriam capazes de entonar as ideias e os acontecimentos para o sentido cômico.

Tomar série de acontecimentos e repeti-los em um novo tom, ou em, um novo ambiente, ou invertê-los de modo que suas respectivas significações interfiram entre si, isto é cômico, dizíamos, por que se trata de fazer com que a vida se deixe tratar mecanicamente. (BERGSON, 2018, p. 88).

Ainda na perspectiva de modulação tonal do discurso, dentro do processo da interferência, o filósofo francês também indica a prática da transposição como geradora do efeito cômico “ao transpor a expressão natural de uma ideia em outro tom” (BERGSON, 2018, p. 90). É nesse viés de aplicação que Bergson enxerga nuances da produção cômica, que pode ser manifestada e provocada por diferentes estruturas da linguagem.

Os meios de transposição são tão numerosos e tão variados, a linguagem apresenta uma continuidade tão rica de tons, o cômico pode passar por uma gradação tão ampla, que vai desde a zombaria mais rasa até as formas mais elevadas de humor e ironia, que renunciamos a uma enumeração completa. (BERGSON, 2018, p. 90).

São essas gradações que chamaremos de interdiscursos cômicos, e que serão verificados individualmente nos filmes de Jorge Furtado. Cada filme apresenta modalidades diferentes da perspectiva cômica, mas, em todos os casos, os arranjos do processo de transposição interferem

na construção do discurso cinematográfico.

A tonalidade que incide sobre a produção de sentido das obras está intimamente ligada à presença desses tipos de discursos do cômico<sup>8</sup>, quase sempre associados apenas ao riso, como o arquétipo de um personagem, a zombaria, mas que, em alguns casos, também podem servir à potencialização de um argumento ou à retórica, como é o caso da ironia e da paródia.

---

<sup>8</sup> “Aceitando-se a tipologia estabelecida por Denise Jardon (1988), a ironia e a sátira, assim como o humor e a paródia, passam a fazer parte do que ela chama de “tipos de discursos cômicos”, com base numa perspectiva que privilegia a abordagem linguística, bem como o fato de esses quatro tipos de discurso estarem de alguma maneira relacionados ao riso.” (BRAIT, 2008, p. 73).

## 2. ILHA DAS FLORES: PRIMEIROS EXPERIMENTOS E A ESTÉTICA DE COLAGENS

*Ilha das Flores* se estabeleceu como um dos documentários mais importantes da cinematografia brasileira. Produzido em 1989, pela Casa de Cinema de Porto Alegre, o curta percorreu o mundo ganhando vários prêmios, inclusive o Urso de Prata para curta-metragem no 40º Festival de Berlim (1990). Sua projeção nacional também ganhou destaque, vencendo as principais mostras e competições locais, sendo bem recebido pela crítica especializada e, de alguma forma, caindo no gosto de espectadores de diferentes nichos sociais. O “sucesso” do filme não é, a priori, uma motivação específica para a escolha de colocá-lo dentro do *corpus* de análise desta pesquisa. Entretanto, é considerável apontar que há uma relação direta entre as categorias que aqui serão investigadas e a alta capacidade comunicacional da obra que encantou, à época, tanto público, quanto a crítica

O filme procurar registrar a “jornada” de um tomate, desde a colheita até o descarte no lixão da cidade. Nenhuma etapa é esquecida: o plantio em uma fazenda de descendentes de japoneses, o envio para o supermercado, a compra por uma consumidora, o uso no jantar da família e, por fim, o descarte para o lixão. Logo em seguida, a obra foca a atenção no registro da *Ilha das Flores*, região da grande Porto Alegre<sup>9</sup> onde o lixo é acumulado (inclusive o tomate), e famílias pobres buscam alimento para sobreviver.

No decorrer do itinerário do tomate, além de ilustrar minuciosamente cada etapa do processo, o filme também procura explicar o sistema que ampara a lógica de consumo na sociedade, passando pela história do dinheiro como instrumento de poder, o funcionamento do capitalismo e a sua mais cruel consequência: a desigualdade social.

Do ponto de vista formal, o curta-metragem de Jorge Furtado expõe uma composição estética calcada em uma relação afinada entre as bandas sonora e visual. A estruturação imagética do filme é uma amálgama de recortes, colagens e fragmentos de outras linguagens, intercalada por cenas filmadas pela equipe local. Para orquestrar e conduzir todo o material visual, assim como o espectador, o filme vale-se de um recurso tão antigo quanto eficaz na forma de contar histórias: a narração em voz *over*.

É nessa relação íntima entre o uso sistemático de colagens e a condução narrativa onisciente que reside o interesse de análise; isto é, compreender o diálogo entre imagem e som, suas respectivas características estruturais e de que maneira essas configurações se colocam a

---

<sup>9</sup> O nome fictício (Ilha das Flores) é uma referência a Ilha dos Marinheiros.

serviço do registro documental, da problematização de um tema social e da capacidade de comunicação da obra cinematográfica com o espectador.

## 2.1 *Collage* e bricolagem

A primeira grande questão a ser analisada em *Ilha das Flores* é a maneira como a obra estrutura a montagem cinematográfica a partir de uma composição de fragmentos da mais ampla variedade de códigos visuais. São partes de cenas de filmes, retalhos de fotografias, recortes de revista, pedaços de enciclopédias, trechos de desenho animado e *takes* que remetem à estética dos *games*. Todos esses elementos são alinhavados entre as sequências filmadas *in loco*, na cidade de Porto Alegre.

Ainda que essa prática de construção poética não seja novidade no campo cinematográfico ou artístico de forma geral, o filme de Furtado propõe o uso da fragmentação imagética não somente como método estético, mas como pavimento de acesso às informações e, em segundo plano, a formulação de uma argumentação. Nesse sentido, o conceito de *collage* parece ser a primeira pista de investigação para analisar as técnicas reconhecidas em *Ilha das Flores* e colocar a obra de Furtado em diálogo, à luz da história, com outras produções artísticas, sejam cinematográficas ou não.

A *collage*, em um sentido mais geral, se trata da “justaposição e colagem de imagens não originalmente próximas, obtidas através da seleção e picagem de imagens encontradas, ao acaso, em diversas fontes” (COHEN, 1989, p. 60). A prática pode ser considerada milenar, e perpassa diferentes marcos históricos, desde o surgimento do próprio papel na China, antes de Cristo (LUNA, 2013), o trabalho de calígrafos japoneses no século XII na escrita de poemas, até a vivência das famílias burguesas no século XIV, quando as crianças se divertiam compondo álbuns de recortes com fotografias, pedaços de jornais e outros materiais.

Mas é somente no início do século XX, com o surgimento dos *papiers collé*<sup>10</sup>, produzidos por Picasso e Braque<sup>11</sup>, fundindo pedaços de jornais nas pinturas, no início do movimento cubista, que a técnica que consistia em “justapor e sobrepor materiais, quase sempre remanescentes da produção em série, tornou-se uma das fontes mais importantes de renovação da arte do século XX [...]” (VAQUERO; LÓPEZ, 2009, p. 9).

---

10 Tipo específico de colagem com uso de cola ou papel colado (VARGAS, Herom; DE SOUZA, Luciano, 2011).

11 Pablo Picasso (Espanha) e Georges Braque (França) foram fundadores do cubismo, movimento artístico que surgiu no início do século XX.

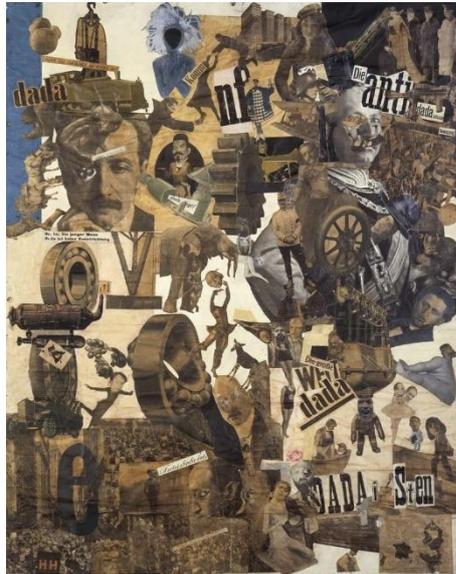
Figura 1 – Quadro *Copo e garrafa de Suze* (1913), Pablo Picasso.



Fonte: [Wikiart.org](http://Wikiart.org)

A prática da *collage* também influenciou outras vanguardas no campo das artes plásticas. No *dadaísmo*, por exemplo, as obras de Hannah Hoch eram compostas de recortes de fotografias e revistas, dando início a fotomontagem. Os *futuristas* italianos, como Umberto Boccioni e Gino Severini, produziram colagens para tratar de temas como a guerra, a tecnologia e a violência. O *surrealismo* encontrou na prática da *collage* uma forma de estabelecer “relações entre elementos que nunca estariam juntos na natureza ou na realidade cotidiana, mas que produzem sentidos, a exemplo do que acontece nos sonhos” (VARGAS; DE SOUZA, 2011, p. 56).

Figura 2 – *Cut with the Kitchen Knife Dada Through the Last Weimar Beer Belly Cultural Epoch of Germany* (1919), de Hannah Hoch.



Fonte: Wikiart.org

Para além das vanguardas, a aplicação e reprodução da *collage* como método de criação artística prosseguiu ao longo do século XX. O desenvolvimento da fotografia, do cinema e de outras tecnologias como a serigrafia, a televisão e a fotocopiadora ampliaram as possibilidades criativas, interferindo fortemente na estética do *pop art*, nas décadas de 1950 e 1960, por exemplo, nos trabalhos de Richard Milton, Andy Warhol e Peter Phillips (VARGAS; DE SOUZA, 2011).

Figura 3 – *My Marilyn* (1965) de Richard Hamilton, e *Marilyns* (1964) de Andy Warhol.



Fonte: Wikiart.com

O progresso e a diversificação dos aparatos tecnológicos foi, e é, um fator determinante para a prática da *collage*. À medida que surgiam novas formas de representação e reprodução, as possibilidades de recortes, justaposições e criações híbridas no fazer artístico eram ampliadas.

A verdadeira invasão da tecnologia na fabricação do objeto arte e o que se poderia vagamente chamar de imaginação tecnológica podem ser melhor entendidos através de práticas artísticas como a colagem, a montagem, e a fotomontagem; e desembocam ainda na fotografia e no filme, formas de arte que podem não só ser reproduzidas, mas que são na verdade planejadas para a reprodutibilidade técnica. (HUYSEN, 1997, p. 30).

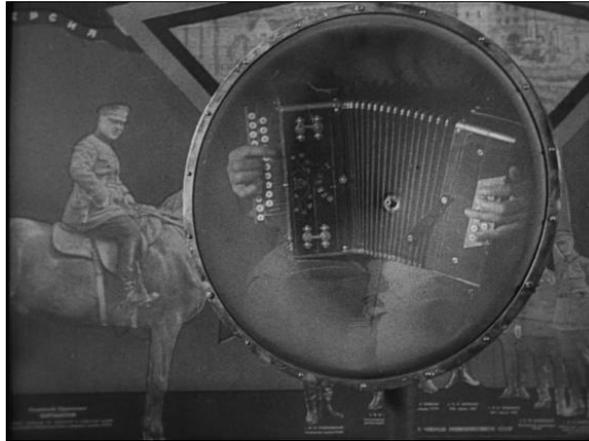
Na perspectiva cinematográfica, a motivação que moveu muitos cineastas a trabalhar com materiais da cultura pré-existentes foi normalmente acompanhada por uma reflexão sobre os próprios procedimentos construtivos do filme e, por consequência, por uma tomada de posição sobre o discurso cinematográfico a respeito das imagens que estruturavam o relato (VAQUERO; LÓPEZ, 2009, p.17).

Dentro da história do cinema, a *collage* como elemento significativo de composição da montagem finca suas raízes nas produções e ideias da escola soviética, lideradas por Sergei Eisenstein e Dziga Vertov, no início do século XX. Apesar de discordarem entre si em alguns pontos da realização cinematográfica, os cineastas participantes da *Escola Soviética* compactuavam com a premissa de que a montagem “era um importante meio de organizar a forma inteira do filme”, e que esta “não servia simplesmente à progressão narrativa, como no sistema de continuidade” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 400), a exemplo do cinema americano instaurado por Griffith.

Havia, entre os soviéticos, uma nova valorização do fragmento fílmico como estrutura essencialmente artística da linguagem, isto é, “o cinema é encarado como um conjunto de signos, no qual os elementos valem por sua posição dentro da composição e não por serem registro do real” (SARAIVA, 2006, p. 116). Para eles, reside na montagem a substância do filme, ou seja, o poder do cinema estaria nas combinações dos planos; sendo este não mais apenas um elemento da montagem, mas a célula da montagem (EISENSTEIN, 2002, p. 42).

O protagonismo da montagem como categoria geradora de sentido abriu espaço para experimentações em favor da descontinuidade narrativa e, por consequência, para o uso de fragmentos como elementos de interposição na composição fílmica.

Figura 4 – Sobreposição de collage em *O homem com uma câmara na mão* (1929), de Dziga Vertov.



Fonte: Captura de tela de *O homem com uma câmara na mão* (1929).

A partir daí, a *collage* é amplamente utilizada — na ficção e no documentário, ainda que em formas diversificadas, como prática de construção do discurso cinematográfico, reconhecida em uma variedade imensa de filmes, e articulada para diferentes propostas estéticas. Essa tradição passa, por exemplo, pelos filmes experimentais de Man Ray e Esfir Shub, em que, pelo viés da bricolagem (estrutura de colagem aprofundada mais a frente), o cineasta “coloca-se na atitude de um ‘coleccionador de coisas insignificantes’, que depois decide fazer algo com elas (uma obra, mas não forçosamente)” (AUMONT, 2012, p. 156).

A proposta da *collage* também é observada nos trabalhos de Alexander Kluge e Arthur Lipset, a partir dos anos cinquenta, reutilizando e ressignificando materiais de arquivo da segunda guerra (VAQUERO; LÓPEZ, 2009); assim como incide sobre a obra de Alan Resnais e Jean Luc Godard, em filmes como *Guernica*, de 1950, e *Demônio das onze horas (Pierrot Le Fou)*, de 1965.

Figura 5 – Sequência de colagens utilizando sobreposições de pinturas e pedaços de jornal em *Guernica*, de Alan Resnais e Robert Hessens.



Fonte: Capturas de tela de *Guernica* (1950).

Figura 6 – Colagem de quadrinhos intercalando planos diegéticos em *Le Petit Fou*, de Godard.



Fonte: Capturas de tela de *Le petit fou* (1965).

Alinhados com o curta-metragem de Jorge Furtado, outros documentários da década de 1980 valeram-se da *collage* como estrutura fundamental para seus discursos.

Em *The atomic cafe*<sup>12</sup>, de 1982, o tema da guerra nuclear é registrado com muita ironia e cinismo a partir da reunião de materiais de arquivo dos anos 1940, 1950 e 1960. Os fragmentos reajustados e posicionados na montagem são oriundos de programas jornalísticos de rádio e tevê, propagandas da época, filmes institucionais do governo americano e gravações de treinamento militar. *The thin blue line* (1988), de Errol Morris, dedica-se a relatar a história de um homem condenado à morte por um crime que ele não cometeu. O documentário promove uma série de reencenações a partir dos depoimentos de personagens envolvidos à época, entremeando na montagem inúmeros materiais de arquivo como trechos do processo criminal, fotografias, recortes de jornal, desenhos e pedaços de filmes policiais.

Já *Gap-toothed women* (1987), de Les Blank, é um curta-metragem que procura relatar o fascinante mundo das mulheres que possuem espaços entre os dentes (diastema). Com um tom leve e descontraído, o documentário aborda temas como padrão de beleza, feminilidade, autoestima feminina e preconceito, alternando histórias de anônimas e famosas que possuem essa mesma característica física. Com uma grande quantidade de *close ups*, o filme intercala os depoimentos com *collages* de livros, revistas, trechos de filmes e *cartoons*.

<sup>12</sup> Escrito, produzido e dirigido por Kevin Rafferty, Jayne Loader e Pierce Rafferty.

Figura 7 – Inserção de colagens em *The atomic cafe*.



Fonte: Capturas de tela de *The atomic cafe* (1982).

Figura 8 – Inserção de colagens em *The thin blue line*.



Fonte: Capturas de tela de *The thin blue line* (1988).

Figura 9 – Alternância entre depoimentos e as colagens em *Gap-toothed women*.



Fonte: Capturas de tela de *Gap-toothed women* (Les Blank, 1987).

Especialmente no âmbito documental, a *collage* assume um papel versátil de composição do discurso cinematográfico. Por um lado, a técnica passou a ser aplicada apenas como marcador ilustrativo de informações, em documentários expositivos clássicos<sup>13</sup>. Isto é, a presença e inserção de elementos visuais advindos de outras linguagens na montagem serviriam apenas para ilustrar algo dito por personagens ou pelo narrador. Dessa forma, o método de justaposição e sobreposição de colagens não se estabelece como pilar poético nas obras, nem tampouco promove uma produção de sentido sobre os universos temáticos que emoldura.

Em contrapartida, em outros casos, a estruturação da montagem a partir da inserção de materiais heterogêneos passa a ser a principal ferramenta de construção do discurso cinematográfico. É através dessa incorporação das colagens que as obras alcançam seus objetivos estéticos, formulam maneiras de representação da realidade, problematizam visões de mundo e organizam seu ordenamento estilístico. A respeito dessa porção de filmes documentais que utilizam a *collage* como método principal de composição, Laura Gómez Vaquero e Sonia García López atentam para a compreensão de uma política sobre as imagens reaproveitadas.

A natureza dialética da colagem documental, cujas características mais reconhecíveis são, precisamente, a reciclagem de imagens e a evidência de heterogeneidade das fontes de onde se originam, transformam essa forma fílmica em terreno fértil para revelar os aspectos relegados do discurso. realidade, seja sobre questões de ordem histórico-ideológica ou se nos referimos a questões de ordem epistemológica. (VAQUERO; LÓPEZ, 2009, p. 20).

Percebemos que *Ilha das Flores* está incluído nesse conjunto de filmes, nos quais a *collage* não é só uma técnica de sobreposição de fragmentos, mas a força estética determinante para direcionar o registro documental a partir das reflexões que instaura sobre o próprio uso e objetivo das imagens na montagem fílmica.

Construído com referências de documentários educativos, o curta-metragem de Jorge Furtado propõe, através de uma profusão de colagens intimamente articulada à condução narrativa em voz *over*, a observação sobre um fato social constrangedor: seres humanos que se

---

<sup>13</sup>“No modo expositivo, geralmente a montagem serve menos para estabelecer um ritmo ou padrão formal, como no modo poético, do que para manter a continuidade do argumento ou perspectiva expressa. Denominamos isso de montagem comprobatória. Esse tipo de montagem talvez sacrifique a continuidade espacial e temporal, a fim de incorporar imagens de lugares remotos quando elas ajudam a expor um argumento ou sustentar uma proposta.” (NICHOLS, 2016, p. 176).

alimentam das sobras da lavagem<sup>14</sup> dos porcos. Para examinar essa condição inexplicável, a *collage* surge como uma ferramenta de ilustração e didatismo microscópico que, além de auxiliar a descrição visual da narração, entranha o discurso cinematográfico de ironia, como tratado mais adiante.

O roteiro final da obra é dividido em setenta e seis partes. Essa divisão não é feita para estabelecer cenas ou sequências, mas por trechos de demarcação da narração. Para fins de exemplo e análise, vejamos os cinco primeiros trechos da locução:

(01) 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, doze minutos e trinta segundos Sul e longitude cinquenta e um graus, onze minutos e vinte e três segundos Oeste. (02) Caminhamos neste momento numa plantação de tomates e podemos ver à frente, em pé, um ser humano, no caso, um japonês. (03) Os japoneses se distinguem dos demais seres humanos pelo formato dos olhos, por seus cabelos pretos e por seus nomes característicos. (04) O japonês em questão chama-se / Suzuki. (05) 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. (FURTADO, 1989, n.p.).

Apesar da exaustiva descrição dos trechos acima citados, a obra incorpora, através da montagem, um número significativo de elementos visuais diversos que não seguem uma linearidade temporal ou espacial das gravações, mas que acompanham e ilustram com precisão cada linha narrada<sup>15</sup> pela voz *over*. A cada novo trecho, uma nova composição visual é encadeada, independente da anterior ou da seguinte.

Existe uma clara preocupação na estruturação da obra pela sincronia entre aquilo que é narrado e aquilo que é mostrado com as colagens. Essa necessidade de pareamento preciso entre imagem e fala, a cada frase dita pelo narrador, aponta uma necessidade de redundância dos sentidos buscada pelo filme para efetivar sua comunicação. Vejamos a parte citada anteriormente, agora com as imagens respectivas de cada trecho:

---

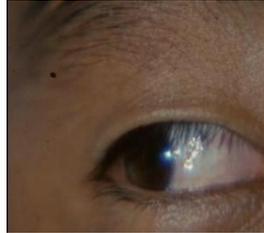
14 Termo popular para comida própria para porcos.

15 Trecho do roteiro original que comenta como deveria ser a construção do filme: “[...] a câmera mostra exatamente o que o texto diz, da forma mais didática, óbvia e objetiva possível. Quando o texto fala em números eles são mostrados num quadro negro ou em gráficos” (FURTADO, 1989).

Figura 10 – Sequência de abertura em *Ilha das Flores*



(01) 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, doze minutos e trinta segundos Sul e longitude cinquenta e um graus, onze minutos e vinte e três segundos Oeste. (02) Caminhamos neste momento numa plantação de tomates e podemos ver à frente, em pé, um ser humano, no caso, um japonês.

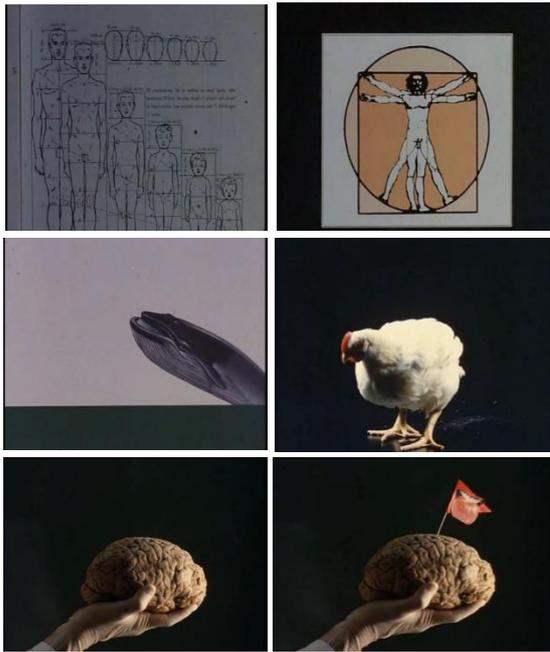


(03) Os japoneses se distinguem dos demais seres humanos pelo formato dos olhos, por seus cabelos pretos e por seus nomes característicos.



(04) O japonês em questão chama-se / Suzuki.





(05) 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 (FURTADO, 1989, n.p.).

Fonte: Capturas de tela de *Ilha das Flores* (1989).

A montagem, em ritmo acelerado, procura acompanhar a descrição da narração, alternando planos de origem diegética e não diegética. São quinze trocas de plano em menos de cinquenta segundos. A parte inicial, correspondente aos trechos 1 e 2 (Figura – 10), filmadas com uma câmera na mão, situam o tempo e o espaço diegéticos, e a premissa do *in loco* documental. Apesar do volume do texto em *over*, temos apenas uma tomada, na qual a imagem se aproxima lentamente da figura do japonês em sua plantação de tomate.

No trecho seguinte, já fora da perspectiva diegética, há a inversão do modelo anterior, com uma porção menor de texto, e um maior número de planos; praticamente um para cada substantivo descrito na locução. É nesse ponto que se percebe o início da aplicação da técnica da *collage*, que estará presente em toda a obra.

Nos demais trechos (3, 4 e 5), as imagens utilizadas continuam a indicar uma quebra das cenas gravadas, seguindo rigorosamente as descrições previstas no âmbito da narração. São intercalados diversos fragmentos visuais, entre materiais filmados em estúdio e colagens configuradas a partir da técnica do *table top*<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> “Antes da tecnologia digital o *table top* tratava-se de uma técnica simples chamada de mesa de animação. A técnica é recorrente na estilística de composição de vários documentários de Sganzerla. Consiste em uma superfície (mesa) plana, iluminada por luzes, sobre esta superfície era colocada a fotografia. A câmera ficava posicionada em um eixo paralelo ao plano da mesa com liberdade para subir e descer o que permitia fazer os movimentos de zoom, mergulhar, recortar ou rastrear a imagem. A varredura nas imagens é interessante para o transporte do estático das gravuras para o movimento do cinema.” (RASIA, 2014, p. 81).

A duplicidade da informação (imagética e textual) aparece como um elemento de fixação da ideia veiculada, reforço de sentido, promovendo uma comunicação objetiva, associada à práxis científica, enciclopédica, mas também telejornalística, e até pedagógica.

Essa conformação encontra ressonância num registro de contexto de produção, feito por Giba Assis Brasil, em 2003, no qual o montador do filme relata o processo de construção do roteiro consolidado, ao incorporar centenas de fragmentos visuais ao texto da locução a pedido de Furtado.

O “roteiro” original de ILHA DAS FLORES, escrito por Jorge Furtado em dezembro de 1988 e aprovado para produção em reunião interna da Casa de Cinema de Porto Alegre dia 03 de janeiro de 1989, era basicamente um longo texto de locução, antecedido por uma apresentação do assunto e apenas duas frases sobre as imagens do filme: **“A câmera mostra exatamente o que o texto diz, da forma mais didática, óbvia e objetiva possível. Quando o texto fala em números eles são mostrados num quadro negro ou em gráficos.”** Alguns dias depois, Jorge escreveu um “roteiro detalhado”, que não reproduzia o texto de locução, mas previa imagens para cada frase. Entre fevereiro e março, o texto sofreu algumas alterações, e paralelamente foi elaborado um “roteiro técnico” em forma de tabela, com o detalhamento de 267 planos previstos para o filme. (BRASIL, 2003, n.p., grifo nosso)<sup>17</sup>.

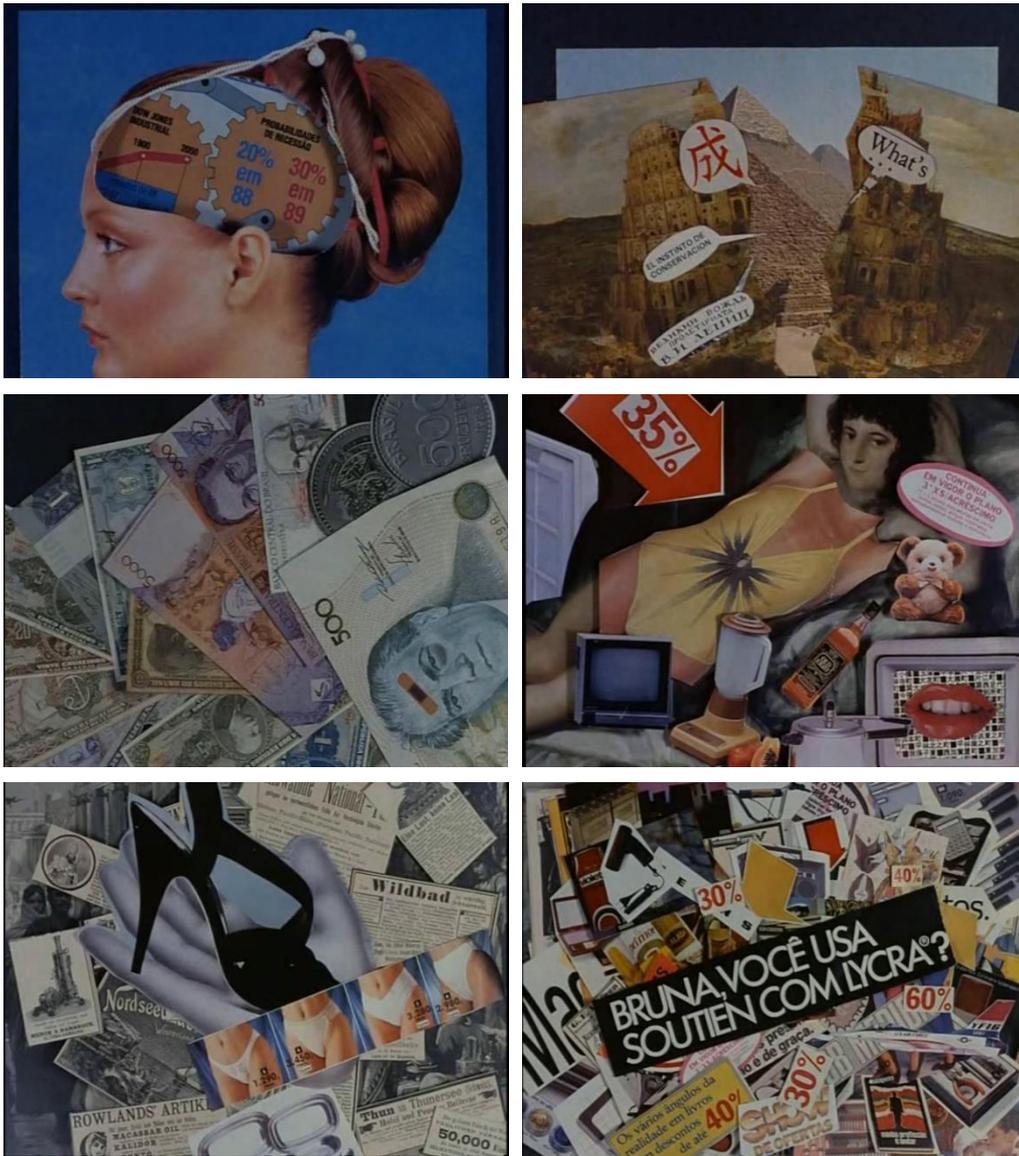
Prevista no roteiro consolidado, a colagem que integra a montagem possui uma “técnica própria ao incorporar novas matizes, engajando e mesclando materiais de procedência diversa” (MONTEIRO, 2013, p. 4). O encadeamento cinematográfico alterna planos filmados, próprios da linguagem do cinema, um plano que se assemelha à estética televisiva, além de recortes enciclopédicos de *As medidas do homem*, de Leonardo da Vinci; fragmentos visuais do documento de identidade de Suzuki; e pedaços de revistas para representar uma baleia. Esse padrão de alternância entre cenas gravadas e a inserção de colagens está presente até em outras sequências, até o final do curta.

Em outros momentos do filme, a sobreposição de colagens no mesmo quadro — e não apenas como possibilidade de alternância entre planos gravados, evidencia o caráter de reaproveitamento de materiais produzidos pela cultura e o diálogo com a tradição da técnica nas artes plásticas.

---

<sup>17</sup> Texto extraído da página da produtora do filme — Casa de Cinema de Porto Alegre.

Figura 11 – Colagens sobrepostas em *frames* de *Ilha das Flores*.



Fonte: Capturas de tela de *Ilha das Flores* (1989).

Desde o início, a crítica à sociedade de consumo e os seus excessos está no cerne do pensamento filosófico por trás da *collage* como modo de representação artística, e essa questão também influenciou as produções audiovisuais.

Contagiado talvez por aquela presença descontínua, mas intensa, de reciclagem na cultura contemporânea, os cineastas que integram as manobras de colagem no cinema de apropriação visam recuperar o desperdício da sociedade de consumo, imprimindo-os com um novo significado (às vezes até contrário ao original), lançando-os contra a própria sociedade. Nesse sentido, podemos dizer que a reutilização serviu, de maneira geral, desde a década de 1950, para construir um discurso que questiona radicalmente os pressupostos da sociedade de consumo. (VAQUERO; LÓPEZ, 2009, p. 12).

A ideia de reciclagem é um ingrediente transversal na estruturação de *Ilha das Flores*, pois esta perpassa a composição estilística através da montagem; ao mesmo tempo que é um pilar da problematização temática, que o filme aborda quando discute a produção e a acumulação de bens, o sistema capitalista e o consumismo. Em outras palavras, “a reciclagem não é apenas a estratégia temática, mas também formal, uma vez que, materialmente, as imagens estão armadas com pedaços de fotos, partes de pinturas famosas e pedaços de revistas (DORFMAN, 2018, p. 230).

Ao considerar uma geopolítica da colagem documental, Vaquero e López (2009, p. 16) afirmam que a “poética da reciclagem” alcançou sua plenitude em locais onde “a sociedade de consumo já era um fato (principalmente nos Estados Unidos e na Europa Ocidental), bem como em espaços onde a modernidade (industrial e cultural) ocorreu de forma desigual, assimétrica em relação à Europa e à América do Norte”, como o Brasil e a maior parte da América Latina, “onde a pobreza foi instalada, paradoxalmente, na sociedade de massa que precisava elevar e sustentar as esferas produtivas” (VAQUERO; LÓPEZ, 2009, p. 16),

Ao analisar a utilização da *collage* em documentários latino-americanos, e sua associação com a construção de um discurso político, a pesquisadora Maria Luísa Ortega Gálvez (2009) ressalta o ritmo acelerado da montagem, e a exuberância das colagens justapostas na estruturação de *Ilha das Flores*.

Sem dúvidas, o curta-metragem brasileiro *Ilha das Flores* (Jorge Furtado, 1989) representa um dos herdeiros mais paradigmáticos dessas operações colagísticas sobre violência de imagem, não apenas pela abundância de colagens plásticas no quadro, mas pelo uso sistemático da literatura, de desenhos, fotos e gráficos recortados e colados que se desdobram e se retraem em um ritmo frenético diante de nossos olhos. (GÁLVEZ, 2009, p. 121).

O curta-metragem de Jorge Furtado usa a estruturação de um regime volumoso de *collage* que, devidamente reagrupadas, promove uma nova articulação simbólica que irá compor o discurso fílmico. A composição plural do campo imagético, articulada pela montagem, empresta ao filme um caráter artesanal, de sobreposição de sentidos, através de uma metodologia que se assemelha à prática da bricolagem — uma variação do conceito de *collage*.

O termo surge a partir do trabalho do antropólogo francês Lévi-Strauss (1976), em seu livro *O pensamento selvagem*, designando um método de trabalho, ou de representação artística, através da seleção e combinação de elementos culturais já existentes. O conceito parte da proposta de oposição entre o pensamento científico e o pensamento mítico, no qual o segundo,

como a bricolagem, no plano prático, tem por objetivo “elaborar conjuntos estruturados, não diretamente com outros conjuntos estruturados, mas utilizando resíduos e fragmentos de acontecimentos.” (LÉVI-STRAUSS, 1976, p. 43).

A partir do trabalho de Lévi-Strauss, Jacques Derrida (1971) adapta o conceito de bricolagem, aproximando-o das pesquisas da teoria literária e da propriedade discursiva, como a colagem de textos nas obras. A formulação também foi apropriada pelas artes plásticas e pela arquitetura, ao tratar da reciclagem visual: “A recomposição desses fragmentos, restos e pedaços, misturados com muitos outros, tem sempre como resultado uma forma completamente diferente daquela de onde eles provêm” (JACQUES, 2001, p. 25). Esse modo de selecionar, catar e agrupar recortes, para depois ordená-los em uma única e original composição é, em si, o princípio da bricolagem, na qual Jorge Furtado exerceria a função do *bricoleur*; aquele que trabalha com “as mãos”, utilizando a materialidade existente em seu espaço de alcance para elaborar o seu projeto simbólico.

O *bricoleur* é o que executa um trabalho usando meios e expedientes que denunciam a ausência de um plano preconcebido e se afastam dos processos e normas adotados pela técnica. Caracteriza-o especialmente o fato de operar com materiais fragmentários, já elaborados, ao contrário, por exemplo, do engenheiro, que para dar execução ao seu trabalho, necessita da matéria prima (LÉVI-STRAUSS, 1976, p. 37).

A estilística do encadeamento fílmico em *Ilhas das Flores* promove um movimento retrospectivo, voltando-se para “um conjunto já constituído, formado de ferramentas e materiais” (LÉVI-STRAUSS, 1976, p. 39), para conceber uma proposta estética inventiva, ressignificada a partir das colagens, que endossam o conteúdo emitido pela narração.

Todos os elementos visuais justapostos, além de constituírem uma estética multimídia que reforça a comunicação narrativa, também sustentam uma proposta lúdica; aspecto fundamental para o funcionamento da produção de sentido no filme. Isto é, o reforço informativo, através da sincronia imagem/texto contribuem para que, mesmo com uma montagem descontinuada da linearidade de tempo e espaço, a obra promova seu argumento temático de maneira objetiva e de fácil aceite espectral.

A montagem do filme usa os fragmentos da *collage* não só como marcadores ilustrativos, mas como distorção do próprio ícone que está sendo apresentado. A duplicação do sentido (imagem e voz), na medida em que configura uma reiteração da informação — contribuindo para um possível marcador expositivo do documentário —, é, ao mesmo tempo, uma forma irônica de problematizar e expor uma situação absurda.

*Ilha das Flores* trabalha sua narrativa por um caminho irônico e paródico a respeito de documentários expositivos e cientificistas (como veremos mais à frente), e usa a combinação entre as técnicas de *collage* e *voz over* em seus limites de aplicação para esmiuçar o disparate caso social das pessoas que vivem sob condições insustáveis e desumanas.

## 2.2. Palimpsestos: a hipertextualidade

Além de perceber a natureza imagética que engendra o discurso cinematográfico, é necessário observar a estratégia de encadeamento das informações utilizadas em *Ilha das Flores*. Do ponto de vista estilístico, tal operação estaria a cargo da voz *over* que, no curta, é a força motriz que ampara tecnicamente o enredo, garantindo o andamento da obra ao conectar e alinhar as colagens.

No entanto, uma questão narrativa nos parece exercer grande influência sobre a maneira como a história é contada. A suposição aqui recai sobre a utilização da hipertextualidade como regra moduladora da orientação fílmica. Isto é, o efeito de sentido do curta estaria atrelado a um tipo de relação entre textos<sup>18</sup>, que, de forma ajustada, estabelece o ritmo e a lógica argumentativa do documentário.

Gérard Genette (2010, p. 13), no âmbito da teoria literária, em sua obra *Palimpsestos*<sup>19</sup>: *a literatura de segunda mão*, trata do objeto da poética não como sendo o texto em si, mas a arquitextualidade do texto, isto é, o “conjunto de categorias gerais, ou transcendentais — tipos de discurso, modos de enunciação, gêneros literários, etc. — do qual se destaca cada texto singular”. Portanto, a matéria da poética estaria, para ele, relacionada à transtextualidade, com tudo que coloca o texto “em relação manifesta ou secreta com outros textos” (GENETTE, 2010, p. 13).

Para o teórico francês, as relações transtextuais se dividem em cinco categorias: a intertextualidade (relação de coexistência de um texto no outro a partir de três processos: citação, alusão e plágio); paratextualidade (relação entre texto e paratexto: títulos, prefácios e epígrafes, por exemplo); metatextualidade (relação crítica, explícita ou não); arquitextualidade (quando há a recusa do texto em se admitir como pertencente a um determinado gênero); e, por

<sup>18</sup> O termo aqui diz respeito não só à produção da escrita, mas de forma ampla a qualquer elemento de qualquer linguagem que efetive uma comunicação.

<sup>19</sup> “Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente: hipertextos) todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação.” (GENETTE, 2010, p. 7).

último, a hipertextualidade.

Aspecto de maior interesse para este trabalho, a hipertextualidade é uma condição específica do sistema de relação entre textos, pois situa o processo informativo de forma relacional, considerando um percurso informativo, isto é, todo o texto veio de um outro e comporá um seguinte. Nas palavras de Genette, a hipertextualidade seria, portanto, a “relação que une um texto B (que chamarei de hipertexto) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei de hipotexto) do qual ele brota, de uma forma que é a do comentário” (GENETTE, 2010, p. 18). Nesse sentido, de forma macro, ao tratar da questão global do discurso, todo texto se portaria como um hipertexto do processo redacional anterior e um hipotexto do seguinte.

O teórico francês reconhece, na metodologia da bricolagem, uma relação com os aspectos da textualidade, sobretudo da sua proposta de hipertextualidade, ressaltando a capacidade de produção de conteúdo original, a partir da reunião e reajustamento de elementos já gastos do ponto de vista semântico.

A hipertextualidade, à sua maneira, é do domínio da bricolagem [...] Digamos somente que a arte de “fazer o novo com o velho” tem a vantagem de produzir objetos mais complexos e mais saborosos do que os produtos “fabricados”: uma função nova se superpõe e se mistura com uma estrutura antiga, e a dissonância entre esses dois elementos co-presentes dá sabor ao conjunto. (GENETTE, 2010, p. 144).

No filme de Furtado, os elementos textuais estão alinhados em uma lógica de encadeamento entre o fragmento anterior e o seguinte. Todavia, essas relações não se apresentam apenas em forma de comentário, como afirma Genette; mas, de forma muito mais consubstancial, como unidades constitutivas da própria obra. Ou seja, as relações textuais são explícitas visualmente, incorporadas na montagem através da bricolagem, do encadeamento de elementos visuais de matizes diversas. Em *Ilha das Flores*, o elo entre os textos não é somente uma operação associativa ou memorativa, mas o próprio cimento que une a montagem.

Ainda no âmbito da teoria literária, ao considerar aspectos sobre adaptação, Thaís Flores Nogueira Diniz atenta para a capacidade da hipertextualidade em extrair efeitos para além da simples citação.

o que a hipertextualidade enfatiza não são as similaridades entre os textos, mas as operações transformadoras realizadas nos hipotextos. Algumas delas desvalorizam e trivializam os textos pré-existentes, outras re-escrevem-nos em outro estilo, outras re-elaboram certos hipotextos cuja produção é, ao mesmo tempo, admirada e menosprezada. Outras ainda modernizam obras anteriores, acentuando certas características do original. (DINIZ, 2005, p. 44).

Na medida em que estão inseridos na ciranda hipertextual, os elementos de *collage* justapostos em *Ilha das Flores* são ressignificados das suas funções discursivas originais. Extraídos do ambiente primário, os fragmentos passam a servir esteticamente para o encadeamento da informação e, a partir do agrupamento com outros fragmentos, produzem um novo sentido que irá compor o discurso fílmico.

Centenas de recortes de revista, por exemplo, se sobrepõem — independentemente do que seja cada um e o que representam originalmente — para imprimir a ideia de excesso de consumo e acumulação de bens. Assim como a obra *As medidas do homem*, de Da Vinci, originalmente criada para estudos anatômicos, que é reposicionada no filme para indicar a posição do ser humano dentro da hierarquia dos seres vivos, entre outros exemplos.

Ao considerar a estruturação fílmica, podemos dizer que o curta-metragem de Furtado opera dentro de uma lógica hipertextual, articulando e organizando as colagens a serviço de uma orientação narrativa. Num plano macro, *Ilha das Flores* também estabelece um diálogo textual (sendo ele o hipertexto) com documentários expositivos clássicos, como apontaremos no final deste capítulo.

Para além do campo da teoria literária, a hipertextualidade também foi observada a partir dos estudos da neurolinguística, da ciência da informação e da computação. O termo hipertexto foi elaborado por Theodor Holm Nelson, em 1964, para descrever um tipo de “escritura eletrônica não sequencial e não linear, que se bifurca e permite ao leitor o acesso a um número praticamente ilimitado de outros textos a partir de escolhas locais e sucessivas, em tempo real” (MARCUSCHI, 1999, p. 21). Portanto, do ponto de vista de orientação e condução narrativa, o hipertexto altera a noção linear de texto e rompe a estrutura convencional e as expectativas a ela associadas (SNYDER, 1997, p. 17). Além da não linearidade, Bolter (1991) destaca outras características do hipertexto, sendo este um discurso volátil, fragmentado, interativo e multisemiótico.

Em *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*, Arlindo Machado (1993) discorre sobre o hipertexto, destacando as possibilidades de leitura e construção de uma estrutura multidiversa.

O hipertexto seria algo assim como um texto escrito no eixo do paradigma, ou seja, um texto que já traz dentro de si várias outras possibilidades de leitura e diante do qual se pode escolher dentre várias alternativas de atualização. Na verdade, não se trata mais de um texto, mas de uma imensa superposição de textos, que se pode ler na direção do paradigma, como alternativas virtuais da mesma escritura, ou na direção do sintagma, como textos que correm paralelamente ou que se tangenciam em determinados pontos, permitindo

optar entre prosseguir na mesma linha ou enveredar por um caminho novo. (MACHADO, 1993, p. 188).

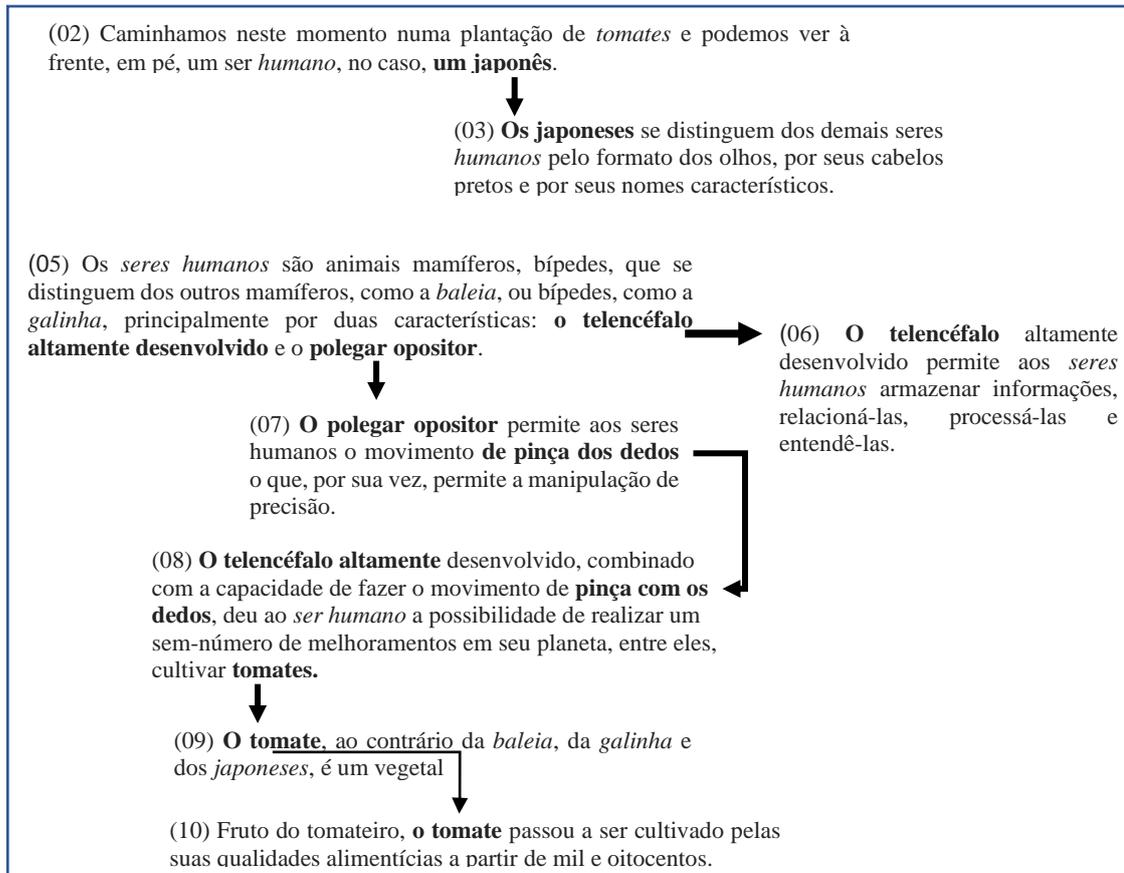
Com o advento computacional e do ambiente virtual, formado por um número incontável de informações nos mais diversos formatos, a Ciência da Informação se debruça sobre a hipertextualidade, considerando o hipertexto como a porta de entrada de uma sistematização de conteúdo infinito (*hyperlinks*), que atrela os elementos informativos de forma encadeada.

[...] um hipertexto é um conjunto de nós ligados por conexões. Os nós podem ser palavras, páginas, imagens, gráficos ou partes de gráficos, sequências sonoras, documentos complexos que podem eles mesmos ser hipertextos [...] Navegar em um hipertexto significa, portanto, desenhar um percurso em uma rede que pode ser tão complicada quanto possível. Porque cada nó pode, por sua vez, conter uma rede inteira. (LÉVY, 1993, p. 33).

Ainda que o ambiente virtual não estivesse amplamente consolidado no Brasil no final dos anos oitenta, o conceito de hipertexto — nos moldes da ciência da informação e da computação —, parece encontrar eco na maneira como a voz *over* demarca a narração e conduz a história de *Ilha das Flores*. No filme de Jorge Furtado, a configuração hipertextual possibilita que cada elemento informativo narrado leve a um outro, e a um seguinte, e a mais outro, e assim sucessivamente; assim como o uso dos *hyperlinks* na maioria das enciclopédias e bibliotecas virtuais (*Wikipédia*, por exemplo). A cada novo salto de informação, a montagem incorpora uma nova *collage* que, além de ilustrar o conteúdo da locução, produz um novo sentido quando se associa aos outros fragmentos presentes no encadeamento fílmico.

A narração em, ainda que inicialmente pareça caótica e sem objetivo — portanto, não linear — acaba por criar pontes entre os conteúdos, que são ativados por um outro elemento textual (ganchos). Essa estruturação pavimenta um percurso informativo que ao final irá favorecer a argumentação e a comunicação da obra com o espectador. Vejamos um esquema que mostra as pontes hipertextuais e os ganchos informativos nos dez primeiros trechos da narração do filme.

Figura 12 – Esquema com o primeiro trecho da narração em *Ilha das Flores*.



Fonte: Autoria própria.

O primeiro destaque a ser feito diz respeito ao volume de temas e dados apresentados e ao trajeto pelo qual se alinham as informações. Em apenas setenta segundos, a narração, por meio de seis ganchos (destacados em negrito), salta da configuração fenotípica do povo japonês (trecho 2), para as características anatômicas que separam os seres humanos de outras espécies (trechos 5, 6 e 7), e suas respectivas funcionalidades (trecho 8), até chegar a descrição e a função do tomate, variedade do reino vegetal (trechos 9 e 10).

O excesso de conteúdo, nesse caso, não se concretiza como problema para a recepção fílmica — tendo em vista a grande aceitação do filme por diversos públicos, em diferentes períodos. Três razões parecem sustentar essa suspeita. A primeira, como discutido anteriormente, é que cada descrição textual é auxiliada por uma profusão de imagens que cumprem o papel de ilustrar cada descrição do código verbal. Essa conformação de duplicidade da informação (som/imagem), além de ser geradora de sentido, contribui para a efetividade de recepção do texto fílmico, ainda que este se desenrole de forma bastante acelerada.

A segunda, pelo efeito de repetição de enunciados (destacados em itálico) pela narração. A reiteração de vocábulos como *humanos* (seis vezes); *tomates* (três vezes), *galinha* (duas

vezes) e baleia (duas vezes) acionam mais de uma vez os mesmos elementos imagéticos, que reincidem na montagem, gerando retornos a fragmentos já visualizados e, portanto, produzindo um efeito de fixação das informações. E a terceira diz respeito ao uso proposital da repetição das informações como elemento cômico para estruturar o discurso fílmico, como instrumento de paródia em relação aos documentários expositivos clássicos.

No percurso informativo guiado pela voz *over*, alguns trechos são utilizados não só como conexão para o seguinte, mas para recapitulação ou resumo de informações anteriores (trecho 9). O itinerário da narração, amparado pela estrutura hipertextual, resgata elementos para pontuar suas funções na composição fílmica. É o caso do tomate, que é produzido pelo japonês (trecho 2) no início do encadeamento, mas retorna como fruto do tomateiro, com qualidades alimentícias (trecho 10), no final do trajeto.

A sequência utilizada como exemplo procura apresentar cada um dos elementos de forma didática e objetiva, conectados por um fio de condução narrativa. É a utilização do regime hipertextual que garante essa operação, na medida em que separa os blocos de conteúdo ao mesmo tempo que os interliga, através dos ganchos e das possibilidades de ida e vinda da narração dentro do enredo.

A parte do filme analisada nesta seção caminha para um movimento de externar para o espectador o que deveria ser uma obviedade: em uma possível “hierarquia da vida”, na qual estão inseridos vegetais (tomate), animais (baleia, galinha) e seres humanos, o último deveria ser o mais importante. Descrever e elencar as espécies, até com caráter cientificista, parece sinalizar uma forma de expor o absurdo que é seres humanos estarem, numa escala de sobrevivência, atrás de animais (porcos), como ocorre na *Ilha das Flores*.

### **2.3 Interdiscursos cômicos: ironia e paródia**

Após observar a maneira como é definida a composição visual do curta, a partir das técnicas de *collage*, e verificar a condução narrativa por um caminho hipertextual, nos interessa, neste momento, apontar a investigação para a presença de interdiscursos que incidem sobre o filme dentro da perspectiva do cômico; aspecto que consideramos ser o terceiro pilar poético do cinema produzido por Jorge Furtado nesse primeiro ciclo de filmes (1984 – 2004). Em *Ilha das Flores*, reconhecemos que esse eixo estilístico está articulado a partir de duas configurações narratológicas importantes: a ironia e a paródia.

Antes mesmo de adentrar na análise desses componentes narrativos no curta-documentário, é importante fazer um movimento anterior que, rastreie e compreenda, ainda que

de forma geral, as delimitações conceituais atribuídas a essas categorias em diferentes campos de estudo. Ainda que fortemente atrelada ao âmbito da teoria literária, a ironia, por exemplo, foi problematizada como figura de expressão e retórica em diferentes nichos da ciência, como a filosofia, a linguística e a psicanálise.

Certamente, não é do interesse deste trabalho mergulhar profundamente em todas as questões que envolvem a categoria da ironia, por exemplo, em cada uma dessas áreas de estudo, mas sim margear e resgatar certos conceitos que possibilitam uma leitura mais apropriada do *corpus*, favorecendo uma economia mais justa dos conceitos aqui apresentados.

Começando pela filosofia grega, Sócrates posiciona a ironia como atitude humana, ao estabelecer o primeiro esquema de comportamento irônico na própria lógica da dialética, que consistia basicamente “em transformar uma frase assertiva em interrogativa com a finalidade de dar a entender ao interlocutor um desconhecimento ou a ausência de uma convicção em relação a determinado tema” (BRAIT, 2008, p. 24). Já Aristóteles, em sua obra *Retórica*, também concebe a ironia como atitude do homem com inteligência mas, pela primeira vez, a coloca como ferramenta linguística, com característica dúbia, próxima a uma estratégia de dissimulação (MESQUITA, 2005).

Ao considerar o modelo dialético socrático, como verdadeira arte de dialogar, Beth Brait (2008) em *Ironia em perspectiva polifônica*, destaca que a relação entre Sócrates e Platão (seu intérprete) e, por consequência, Aristóteles, já revela certo deslocamento da ironia como atitude para procedimento discursivo.

Nesse sentido, portanto, a ironia pode ser estudada a partir das atitudes filosóficas de Sócrates e da maneira como Platão e Aristóteles interpretaram os diálogos socráticos. *A ironia socrática* pode ser considerada a partir da distinção entre ironia como atitude e ironia como linguagem. [...] A ideia tradicional de ironia socrática, ou seja, a maneira clássica de conceber esse fenômeno de linguagem, remete a questões bastante precisas sobre a dimensão enunciativa, discursiva da ironia. É essa dimensão “interdisciplinar” que aparece quando o “diálogo socrático” é colocado como ponto de partida para um discurso sobre ironia. (BRAIT, 2008, p. 29, grifo da autora).

O conceito irônico também foi objeto de verificação do romantismo alemão, que situava a ironia socrática na perspectiva literária como uma articulação entre filosofia, arte e poesia. O termo estaria associado a características como: o princípio de contradição; o afastamento entre aquilo que é dito e o que o emissor pretende que seja compreendido; e a expectativa da existência de um leitor capaz de captar a ambiguidade propositalmente contraditória.

Também na psicanálise, Freud (1969, p. 92), ao tratar do discurso irônico, vai dizer que

a ironia “é a representação pelo contrário”, isto é, o enunciador irônico quer dizer o oposto do que quer sugerir, mas, ao mesmo tempo, camufla a mensagem para impedir a percepção total de suas intenções por parte do interlocutor.

Sua essência consiste em dizer o contrário do que se pretende comunicar a outra pessoa, mas poupando a esta uma réplica contraditória fazendo-lhe entender — pelo tom de voz, por algum gesto simultâneo, ou (onde a escrita está envolvida) por algumas pequenas indicações estilísticas — que se quer dizer o contrário do que se diz. (FREUD, 1969, p. 199).

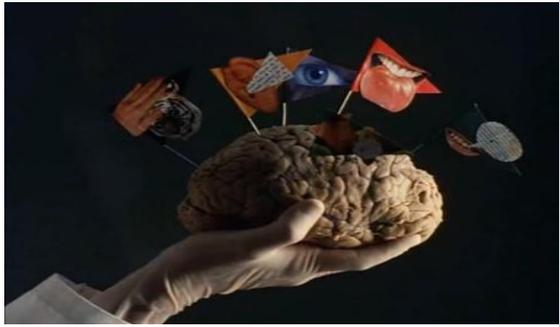
Henri Bergson (2018, p. 92), em sua famosa obra *O riso: ensaio sobre o significado do cômico*, discorre sobre a estrutura irônica, especialmente a relação entre humor e ironia, assinalando que “ambas são formas da sátira, mas a ironia é da natureza retórica, ao passo que o humor tem algo de mais científico”. Para ele, assim como Berendonner (1982, p. 184 apud BRAIT, 2008, p.116), a ironia se diferencia de outras figuras que lidam com o contraditório por “ser uma contradição de valor argumentativo”.

Sobre a figura irônica, portanto, percebe-se articulações do discurso interligadas à representação pelo contrário, à divergência entre literal e figurado, à duplicidade de sentidos e ao favorecimento de uma configuração argumentativa.

Esse último aspecto — da figura irônica a serviço de uma retórica —, nos parece especialmente importante e valioso, na medida em que observamos a construção fílmica de *Ilha das Flores* na verve dos documentários expositivos (ainda que de forma paródica), que trilham um caminho informativo e buscam o convencimento e a persuasão espectral. Nesse sentido, a ironia pode cumprir um papel de “argumentação direta e indiretamente estruturada, como paradoxo argumentativo, como afrontamento de ideias e de normas institucionais, como instauração da polêmica, ou mesmo como estratégia defensiva.” (BRAIT, 2008, p. 73).

Ainda que não se manifeste como uma característica estilística, isto é, representada e concebida a partir de técnicas específicas do fazer cinematográfico (ou audiovisual), compreendemos a ironia, em *Ilha das Flores*, como um princípio estruturador do discurso fílmico, ao configurar estratégias de compreensão e representação da realidade, e legitimando a argumentação. Os arranjos irônicos podem ser percebidos em momentos diferentes do curta, normalmente articulados pela associação íntima entre as *collages* e a locução em voz *over*. A caráter de análise e exemplificação, escolhemos o trecho que nos parece ser o primeiro evento irônico presente na obra.

Figura 13 – Oitava seqüência do filme: *frames* acompanhados do texto da voz *over*.



(08) O telencéfalo altamente desenvolvido...



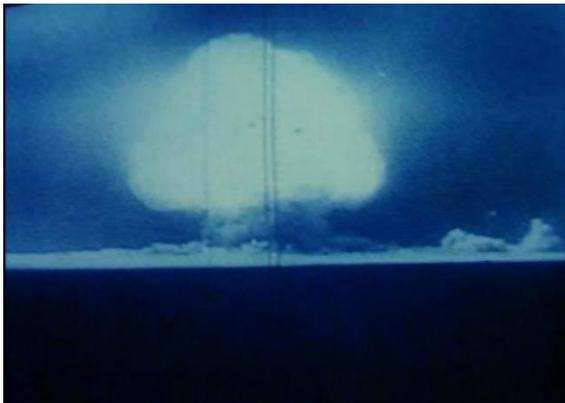
...combinado com a capacidade de fazer o movimento de pinça com os dedos



...deu ao ser humano a possibilidade de realizar um sem-número de melhoramentos em seu planeta...



entre eles...





...cultivar tomates.  
(FURTADO, 1989, n.p).

Fonte: Capturas de tela de *Ilha das Flores* (1989).

A sequência descrita acima está situada na primeira parte do filme, nos dois primeiros minutos. A essa altura do enredo, o curta está iniciando a consolidação de uma estrutura estética que coloca em plena sincronia a imagem e a narração. Isto é, o discurso altamente explicativo, descritivo e hipertextual está sendo efetivado.

Ao descrever as duas principais características que distinguem os seres humanos dos outros seres do planeta — o polegar opositor e o telencéfalo altamente desenvolvido —, e explicar, com detalhamento, como cada uma delas funciona, a narração avança para ilustrar como a associação dessas duas habilidades deu ao ser humano a capacidade de construir e desenvolver um número incontável de “benfeitorias” ao planeta. É nesse momento, com uma sobreposição intensa de colagens, que a montagem articula recortes com imagens de cidades, monumentos, templos e símbolos de grandes civilizações. O marcador irônico reside, portanto, na presença do fragmento de explosão da bomba atômica, que matou milhares de pessoas, como um dos possíveis “melhoramentos” que os seres humanos fizeram no planeta no decorrer da história.

Nesse primeiro exemplo, o arranjo irônico efetiva-se justamente na interrupção da paridade entre a imagem e o som. Isto é, na suspensão do modelo poético dominante que vinha regendo a fruição da obra. A narração se furta de detalhar o que está sendo exibido na montagem. Pela primeira vez, o filme mostra algo sem descrevê-lo sonoramente, deixando para o espectador a função de captar um contrassenso de sentidos. Uma construção de ironia referencial na qual “apresenta-se diante dos olhos do leitor a contradição existente entre dois fatos contíguos, simultâneos, detectados por um observador.” (BRAIT, 2008, p. 81).

O silêncio da narração perante o escalonamento das *collages* e o aparecimento do fragmento da bomba possibilitam a compreensão do contraditório por parte do espectador, e compõem a **deixa narrativa** para efetivação da ironia como figura retórica no filme.

Simbolicamente, é nesse momento que o curta-metragem lança sua primeira pista de posição crítica, ou mesmo instaura a primeira “provocação” que fomentará a sua argumentação final: a incapacidade humana — como espécie mais evoluída — de promover uma sociedade igualitária e justa.

Esse primeiro lampejo de ironia é rapidamente seguido pela retomada da montagem carregada de imagens e descrição. A presença da imagem da bomba sem narração é como uma aparição estranha, defeituosa do fluxo de apresentação e descrição das informações que, até o momento, dominavam o discurso cinematográfico. É, na verdade, um índice do que, de fato, seria o objeto central do documentário.

Poucos minutos depois, outra composição chama atenção pela potente carga irônica que carrega, e pela articulação trazida de elementos “já-ditos” para compor o discurso próprio. Dessa vez, um pouco mais longa e clara. Ao explicar a origem do dinheiro como instrumento de poder, o curta lembra que o primeiro relato do dinheiro é de um reino na Ásia Menor, no século sete antes de Cristo. Lembra que Cristo era um judeu, e que judeus são seres humanos com “telencéfalo altamente desenvolvido e polegar opositor”. Ao falar do povo judaico, a montagem articula trechos de filmagens que retratam a situação dos judeus nos campos de concentração, durante a Segunda Guerra Mundial. São poucos segundos, mas de forte impacto visual, que mostram corpos flagelados, subnutridos e empilhados em covas abertas.

Figura 14 – Filmagens dos judeus nos campos de concentração.



Fonte: Capturas de tela de *Ilha das Flores* (1989).

Em outro momento, já no terço final, o filme informa que as famílias da *Ilha das Flores* têm apenas cinco minutos para coletar o alimento dentro do cercado dos porcos. Nesse momento, a narração, em estratégia hipertextual, lembra que cinco minutos são trezentos segundos, e que, desde 1958, o “segundo” é definido como uma medida numérica de ciclos de radiação de césio, e que o césio é “um material não orgânico encontrado no lixo de Goiânia”;

se referindo a um dos maiores acidentes radioativos da história<sup>20</sup>, ocorrido em setembro de 1987, com o vazamento do elemento céσιο-137, na capital de Goiás, quando centenas de pessoas foram contaminadas e quatro vieram a óbito.

Diferente dos outros dois exemplos de estruturação irônica, nesse último, o filme não se vale de um fragmento oriundo de outra fonte visual para compor a montagem. São encadeadas encenações em estúdio de uma criança se “melando” com um pó brilhante, representando o elemento radioativo e, em seguida, a mesma criança dentro de um saco plástico de descarte, no qual está presente um símbolo de alerta para radiação.

Figura 15 – Encenação da criança em contato com elemento radioativo.



Fonte: Capturas de tela de *Ilha das Flores* (1989).

A partir das configurações irônicas aqui descritas, o curta, além de construir sua argumentação crítica, também promove uma certa resignificação dos elementos e registros advindos de diferentes códigos. O posicionamento desses fragmentos fora de seus ambientes originais, e orquestrados em um novo encadeamento, acaba por formular novas interpretações de sentido; que, nesse caso, estariam a serviço de uma proposta de ruptura e contestação, através de um efeito de dubiedade.

A presença de outros discursos, por meio das diferentes formas de integração do já-dito, e mesmo as maneiras de chamar a atenção para elas ou de disfarçá-las são formas de constituição textual e de produção do destinatário, ouvinte ou leitor. Configurando rupturas sintagmáticas, essas formas se integram ambigualmente como citação para, de alguma forma, contestar determinados universos de crença, determinadas formações discursivas. Dessa maneira, a vítima da ironia. (BRAIT, 2008, p. 144).

Para estruturar o discurso irônico pela exposição de sentidos contrários, o curta-

<sup>20</sup> Informações sobre o acidente:

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Acidente\\_radiol%C3%B3gico\\_de\\_Goi%C3%A2nia](https://pt.wikipedia.org/wiki/Acidente_radiol%C3%B3gico_de_Goi%C3%A2nia)

metragem, ao passo que exhibe de forma minuciosa as características que colocam o ser humano como espécie superior; também destaca — em momentos pontuais de ironia —, os feitos destrutivos promovidos pela humanidade, evidenciando as falhas de uma espécie mais desenvolvida, que foi incapaz, até o momento, de gerar modelos de sociedade e de sistema econômico que promovam a justiça social e a garantia de direitos básicos a todos.

A ironia como unidade discursiva é utilizada em *Ilha das Flores* de forma precisa, em pequenas e bem selecionadas doses, mas que possuem um efeito potente para a produção de sentido e a representação da realidade. É importante destacar que os eventos irônicos aqui indicados não estão necessariamente associados a algo engraçado ou a prática do riso; uma vez que este estaria muito mais próximo a um fenômeno fisiológico enquanto o cômico estaria no âmbito da construção da linguagem (BRAIT, 2008, p. 73).

Em seu livro *Um astronauta no Chipre*, Jorge Furtado (1992, p.63) comenta a utilização de um tipo de armadilha discursiva como instrumento de dissimulação para garantir a atenção do espectador e, assim, efetivar efeito de sentido desejado: “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”.

Para o cineasta, essa sedução estaria atrelada a certo tom jocoso atribuído à proposta inicial do filme em descrever com detalhe cada elemento do roteiro — enquanto somente na sequência final o espectador encontraria e enfrentaria, abertamente, a temática central da obra.

O público começa sabendo que um ser humano é um bípede mamífero, com um telenocéfalo altamente desenvolvido e um polegar opositor. Todo mundo acha graça. O filme fala de galinhas e baleias, de japoneses e tomates, e todo mundo achando graça. Aí o filme mostra um monte de cadáveres de judeus, e lembra ao público que eles são seres humanos. Daí em diante, o filme começa a revelar o que ele realmente pretende, mas as pessoas já estão dentro demais para sair, e assim vão até o fim, onde se lembra a todos que existe o bem e o mal, existem coisas como a liberdade, e a humanidade, que ninguém precisa explicar para que todos entendam. O filme nos lembra que somos seres humanos, e isto deve fazer de todo nós algo especial. (FURTADO, 1992, p. 63).

Os arranjos irônicos presentes na primeira parte do curta (bomba e judeus) funcionam como elos de conexão com a verdadeira temática da obra. São lampejos imagéticos que, além de problematizar as articulações lógicas feitas até então pela narração e pela montagem, servem como marcadores que precedem a mudança de abordagem que ocorrerá na segunda metade do filme. Portanto, nesse primeiro momento da trama, a ironia é utilizada como um evento de interrupção, um elemento estranho à ambiência lúdica que está sendo criada pela composição

estilística; mas que cumpre um papel de articulação valioso para o desenvolvimento do enredo e para a produção de sentido fílmica.

Essa configuração estilística percebida em *Ilha das Flores*, nos momentos iniciais, parece estar em pleno diálogo com as convenções formais de documentários expositivos. A comunicação entre o filme e esse modo de representação documental estaria no âmbito da paródia, isto é, no processo de imitação “textual”, de referência de procedimentos preexistentes com a intuição de produzir um efeito cômico (PARÓDIA, 2009), obtido “ao transpor a expressão natural de uma ideia para outra tonalidade” (BERGSON, 2018, p. 66).

Em *Questões de literatura e de estética*, Mikhail Bakhtin (2002, p. 377) acena sobre a natureza dialógica da paródia e suas repercussões discursivas de características híbridas. Já em *Uma teoria da paródia*, Linda Hutcheon (1989, p. 54) descreve o processo paródico como ato de repetição, mas uma “repetição que inclui diferença; é imitação com distância crítica, cuja ironia pode beneficiar e prejudicar ao mesmo tempo”. Na paródia, portanto, a inversão irônica é um dos principais operadores formais e o ponto central para a construção do diálogo e crítica entre as obras (HUTCHEON, 1989, p. 13).

O pilar do processo paródico em *Ilha das Flores* está centrado, sobretudo, no uso da voz *over* como elemento condutor da narrativa. Como já destacamos, até o último terço, o filme “estrutura-se como um documentário educativo, o modo expositivo de representação na sua forma mais canônica — uma voz *over*<sup>21</sup> masculina acompanhada de imagens rigorosamente ilustrativas [...]” (DA-RIN, 2004, p. 200), organizadas e ajustadas pela técnica da *collage*.

A narração, no curta-metragem, está a serviço da construção da argumentação, assim como em documentários do modo expositivo, que prioriza “a palavra falada para transmitir a perspectiva do filme vinda de uma fonte única, unificadora” (NICHOLS, 2016, p. 163) e que “dirige-se ao espectador diretamente, com legendas ou vozes que propõem uma perspectiva ou expõem um argumento” (p. 174).

No curta-metragem, a voz imbuída de credibilidade começa traçando uma linha de narração rigorosa em relação ao conteúdo imagético, mas, em certos momentos, é modulada para a ambiência cômica, seja pelo excesso de descrição de coisas aparentemente triviais, seja pela inserção pontual de configurações irônicas.

---

<sup>21</sup> A tradição da voz Deus fomentou a cultura do comentário com voz masculina, profissionalmente treinada, cheia, suave em tom e timbre, que se mostrou a marca da autenticidade do modo expositivo [...]” (NICHOLS, 2016, p. 175).

Ainda que os objetivos não pareçam ser da ordem da problematização do modelo clássico do documentário, mas antes de sua apropriação em outro registro discursivo, em *Ilha das Flores* a paródia e a ironia têm o efeito de questionar a representação e desvelar a arbitrariedade das convenções cinematográficas empregadas na construção do argumento. (DA-RIN, 2004, p. 204).

Ao apontar o diálogo entre o curta-metragem de Jorge Furtado e os documentários do modo expositivo, é importante destacar que estes “são extremamente dependentes de uma lógica informativa transmitida verbalmente” e que neles a narração “dá sinais de inteligência e representa a lógica organizadora do filme” (NICHOLS, 2016, p. 176).

É nesse sentido que *Ilha das Flores* usurpa da herança documental que recai sobre a voz *over*, como categoria reguladora do discurso cinematográfico, para instaurar a sua própria “armadilha cômica”. De maneira paródica, ressignifica a condução narrativa para fortalecer o engajamento espectral e, em seguida, estruturar sua argumentação crítica.

## **2.4. O filme não é uma ilha: relação com outras obras**

As técnicas utilizadas para estruturar o discurso cinematográfico em *Ilha das Flores*, e que compõem o tripé estilístico do cinema realizado por Jorge Furtado nesse primeiro ciclo (1984 – 2004), também incidem, de alguma maneira, sobre outras obras do cineasta gaúcho no âmbito da não ficção. É importante destacar que, diferente do *corpus* central do trabalho, nos filmes listados a seguir, esses procedimentos de construção poética ocorrem de maneira menos expressiva ou de forma parcial. Ainda assim, ao investigar uma possível configuração de estilo, é quase que imperativo observar o diálogo entre essas obras dentro de uma mesma filmografia e analisar como esses instrumentos modeladores da linguagem estão sendo incorporados para reproduzir outras possibilidades de produção de sentido.

### **2.4.1 Esta não é a sua vida (1991)**

Concebido a partir de uma encomenda para a televisão inglesa, *Esta não é a sua vida* é o primeiro filme realizado após o grande impacto de *Ilha das Flores*. Por essa razão, Jorge Furtado procurou desenvolver um filme que fosse exatamente no caminho contrário do seu

antecessor. Sair de uma abordagem genérica, para o específico<sup>22</sup>. A proposta era simples: produzir um “documentário sobre uma pessoa comum, escolhida por acaso em um bairro de Porto Alegre. É um audiovisual sobre a importância de qualquer ser humano, normalmente esquecido quando se fala de humanidade”<sup>23</sup>.

A obra procura problematizar o esquecimento social e midiático das histórias de vida das pessoas comuns, que não realizaram feitos extraordinários e que, por essa razão, estariam fadadas ao anonimato. Essa provocação temática fica exposta na sequência de abertura do filme. Em um lento *travelling*, a câmera passa por algumas pessoas na rua enquanto a narração em *over* sentencia frases como: “Este homem não come vidro. Na última quarta-feira, esta mulher não deu à luz sêxtuplos. Esta criança jamais sobrevoou o polo norte”. O documentário instaura, portanto, “a fala recalcada do socialmente esquecido [que] vai sendo desentranhada, migrando da agilidade da exposição informativa do jornalismo diário para o xeque-mate das experiências fundamentais de vidas que se perdem na automatização cotidiana” (MOUSINHO, 2012, p. 85).

A vida sorteada para ser documentada é a de Noeli. Uma mulher de meia idade, de descendência europeia, nascida e criada no interior, mas que vive em Porto Alegre com o marido e os filhos. Com uma vida simples, ela reserva seus dias a atividade de dona de casa, de cuidadora da família, aparentemente sem muitos sonhos ou aspirações; uma vida regada pelo ordenamento do cotidiano, aceitando sem muita oposição o que lhe foi destinado. Noeli é a personagem ideal para o propósito do filme: apostar na descoberta de uma boa história por trás de qualquer história.

Em *Esta não é a sua vida*, o solo familiar de uma vida convencional é desestabilizado pela percepção construída audiovisualmente de que ninguém é comum, ainda mais se a pessoa tem a chance de contar a história de sua vida. Na narração da própria experiência, mediada pelo discurso cinematográfico e daquele narrador heterodiegético (não participa da história) que a comenta, percebe-se o aflorar das várias possibilidades de uma vida domesticada, resumida a uma escolha que exclui outras. O filme expõe também a fragmentação do discurso informativo e sua incapacidade de dar conta da interioridade e da complexidade da vida de uma pessoa. O que não podem dizer as estatísticas e o que não podem dizer as manchetes é o que o filme procura. (MOUSINHO, 2012, p. 108-109).

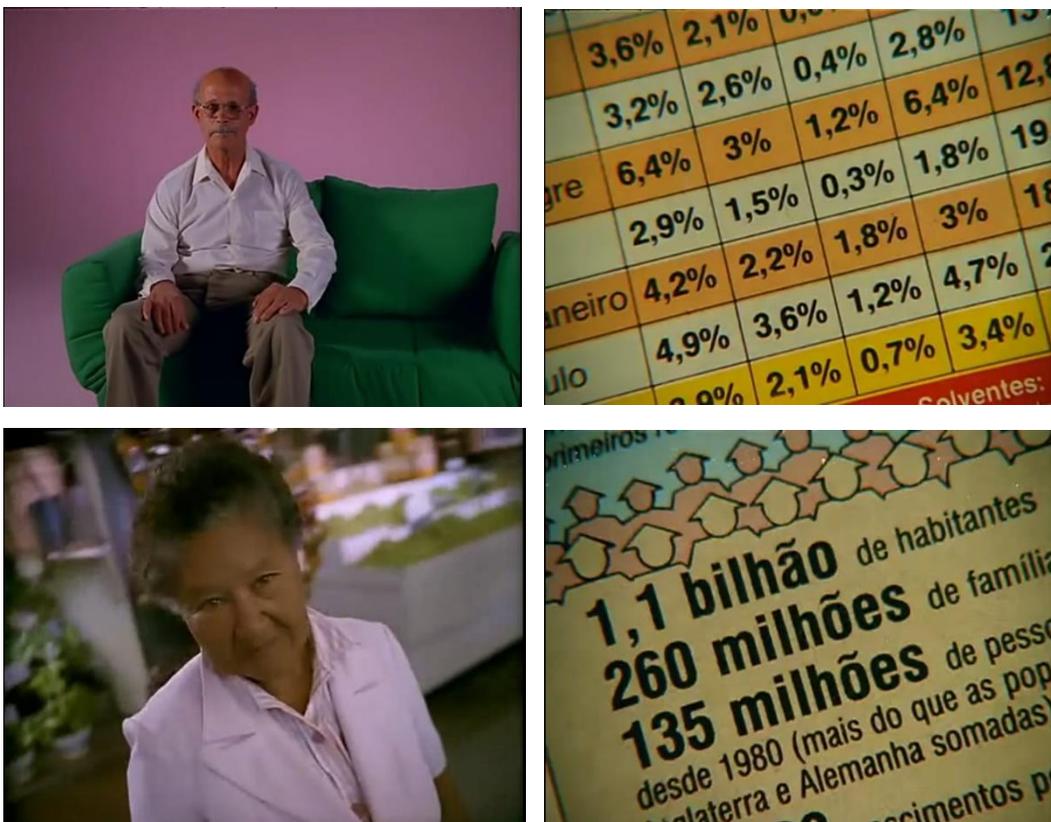
---

<sup>22</sup> “Quando eu terminei o *Ilha*, eu já tava, de alguma maneira, pensando que essas pessoas que eu ia retratar no documentário, eu não ia falar da vida delas real. Então o meu próximo filme é sobre a vida de uma mulher... O *Esta não é a sua vida* é o oposto do *Ilha*. É o anti-*Ilha das Flores*. No *Ilha das Flores*, as pessoas aparecem ali como ícones, não o nome de ninguém. O *Esta não é a sua vida* não, é sobre uma única pessoa.” (FURTADO, 2016), trecho extraído da entrevista dada pelo cineasta gaúcho sobre sua obra para a mostra chamada *Palavras em movimento*.

<sup>23</sup> Sinopse da ficha técnica em Furtado (1992, p. 101).

Antes mesmo de apresentar a biografia de Noeli, o documentário resgata o uso da justaposição e sobreposição de colagens associado à voz *over* — assim como em *Ilha das Flores* — para representar a impossibilidade dos discursos informativos em registrar de forma mais aprofundada a história de vida das pessoas. Em tom satírico e questionador, o curta estabelece um diálogo com a linguagem jornalística que, involucrada pelo excesso de estatísticas e tecnicismo, tenta dar conta (sem sucesso) da realidade e do contexto social das pessoas. Sempre recheada por taxas e porcentagens, a banda sonora é invadida por manchetes que tratam sobre renda básica, expectativa de vida, alimentação básica e taxa de fertilidade entre a população mais carente na América Latina. Enquanto isso, a banda imagética articula uma montagem alternada, intercalando cenas de pessoas comuns (no estúdio e nas ruas) com uma série de colagens de gráficos, números e tabelas; no final, a narração em *over* sentencia uma problematização óbvia, mas central para o argumento documental: “Números não comem. Números não namoram, não trabalham, não sentem raiva. Números não têm nome. As pessoas têm nome. Qualquer pessoa.”

Figura 16 – Sequência que traz a montagem alternada com uso de colagens.



Fonte: Capturas de tela de *Esta não é a sua vida* (1991).

Nesses primeiros minutos, *Esta não é a sua vida* expõe sua premissa cinematográfica de pautar uma nova historiografia, na qual estão prestigiadas e legitimadas as histórias calcadas no prosaico, no costumeiro. “Não conheço nenhum documentarista que deliberadamente escolha assuntos desinteressantes e triviais para poder concentrar-se no significado dos elementos formais e estruturais no documentário.” (RUBY, 1977 apud DA-RIN, 2004, p. 206).

Após a apresentação da proposta documental, a história de Noeli é contada por ela mesma, por meio de enquadramentos tradicionais da linguagem do documentário expositivo clássico como o *talking head*, intercalados com imagens de arquivo de sua infância, gravações de seu cotidiano e imagens que expõem a própria personagem interagindo com a equipe da produção cinematográfica. Esse último dado, coloca o curta-metragem em diálogo com outro grupo de filmes, nos quais o fazer cinematográfico também é desvelado como elemento narrativo que se mistura à realidade representada.

Falando de metaficção, mas também de metacinema, Gustavo Bernardo (2010, p. 9) trata esse tipo de obra como um “fenômeno estético autorreferente através do qual a ficção (representação) duplica-se por dentro, falando de si mesma”. No âmbito cinematográfico, isso permite que os filmes tratem sobre sua própria feitura do ponto de vista de criação, com “a capacidade para autorreflexão de um meio ou linguagem” (STAM, 2013, p. 174). Esse tipo de construção problematiza o sistema de suspensão da descrença do cinema como arte de representação da realidade.

Bill Nichols, delineando modos que caracterizam os tipos de documentário, aponta para o modo reflexivo, no qual as obras “tentam aumentar nossa consciência dos problemas da representação do outro, assim como tentam nos convencer da autenticidade ou da veracidade da própria representação” (NICHOLS, 2016, p. 163-164). Como obra autorreflexiva que é, o filme de Furtado “chama atenção de maneira provocante para seus próprios artifícios” (STAM, 1981, p. 54), expondo seu engendramento de realização do filme e evidenciando a relação de Noeli com a equipe de captação.

Figura 17 – Registro dos bastidores da produção incorporados ao filme



Fonte: Capturas de tela de *Esta não é a sua vida* (1991).

Ao orquestrar duas histórias paralelas (a de Noeli e a da equipe de produção), *Esta não é a sua vida* estabelece o emprego de uma estratégia de autorreferencialidade e “chama a atenção para as hipóteses e convenções que regem o cinema documentário” (NICHOLS, 2016, p. 62-63), reforçando o espelhamento entre as duas formas de representação. Com elementos da esfera reflexiva, misturados às técnicas convencionais do modo expositivo (voz *over* e entrevistas em *talking head*, por exemplo), e o uso pontual da *collage*; o curta estrutura uma moldura estilística viável para efetivar seu objetivo: registrar um tipo de realidade que quase sempre passa despercebida.

#### 2.4.2 *Veja bem* (1994)

Realizado para compor a mostra “Arte Cidade”, da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, em 1994, *Veja bem* é um filme instalação que simula a ideia de um zootrópio, um aparelho criado no século dezenove composto por um tambor cilíndrico com pequenas janelas. Dentro do tambor, eram colocados fotogramas que, quando rotacionadas em certa velocidade, criam a ilusão da imagem em movimento. Portanto, um precursor do cinema. O curta é um filme objeto<sup>24</sup> dividido em duas formas de representação: a do lado de dentro e a do lado de fora do aparelho.

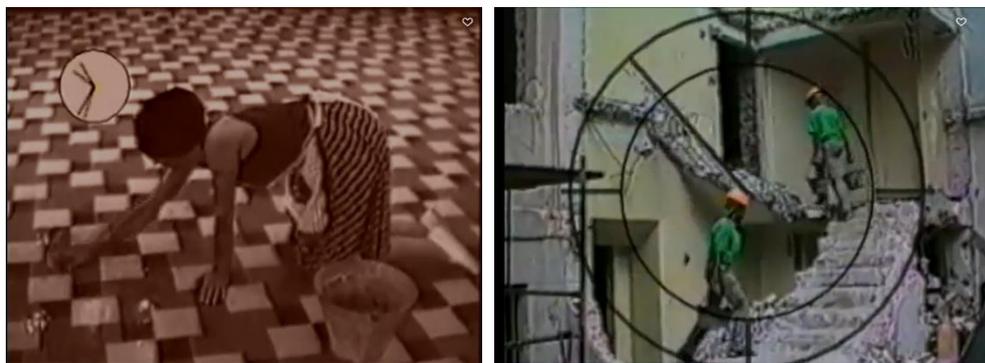
Na parte interna, três cenas são repetidas à exaustão: um homem derrubando uma parede com um porrete, uma mulher limpando o chão com um pano e trabalhadores carregando baldes numa construção. Os fragmentos são exibidos em *looping*, respeitando a lógica do aparelho fílmico, que, a cada ciclo, reitera a movimentação dos personagens reais. Algo similar

<sup>24</sup>Definição dada na ficha técnica (CASA..., 1994).

aos GIFs (*Graphics Interchange Format*), tipo de imagem muito utilizada nas redes sociais nos dias de hoje.

Enquanto visualiza-se o corpo humano em modo máquina, sem pausa e descanso, na exibição plena da força física, a obra cria uma relação com a determinação do tempo, que triunfa sob a condição natural e rege o trabalho braçal repetitivo. Ponteiros de relógio são sobrepostos às imagens, e a trilha sonora marca um ritmo preciso, sempre de uma nota só, em timbre grave, demarcando a cadência dos ciclos.

Figura 18 – Frames que mostram as sobreposições em *Veja Bem*



Fonte: Capturas de tela de *Veja bem* (1994).

Atrelada à toda composição imagética, a narração em *over* traz um trecho do poema em prosa *Os três mal-amados*, de João Cabral de Melo Neto, que destaca o amor como “ente que corrói, [que] se expande e engole o sujeito, ‘comendo’ o retrato, o nome, a coleção de números que qualifica objetos pessoais (número da roupa, do sapato).” (XAVIER, s.d., n.p.)<sup>25</sup>. A produção de sentido trazida pelo poema estabelece certo tipo de paralelismo entre duas coisas que, em teoria, anulariam a identidade dos seres humanos: o amor e o trabalho. As duas condições teriam a força de inaniar os seres, mecanizá-los, criando um certo grau de automatismo na vida, no qual o “esvaziamento do eu se assinala pela abolição dos sinais que marcam o indivíduo como membro de uma série” (XAVIER, s.d., n.p.). Essa homogeneidade está nos trabalhadores representados que não têm rosto, apenas corpo e ação, e operam suas atividades numa lógica fabril, na exaustão da repetição.

O filme gerado do “lado de fora” do dispositivo persiste na temática sobre a mecanização da vida. Ao invés de João Cabral de Melo Neto, o *over* agora traz a leitura do poema *Jornal de serviço*, de Carlos Drummond de Andrade. Dividido em nove partes, a obra do escritor mineiro aponta o sistema de produção de bens, o consumo e toda a aparelhagem de

<sup>25</sup> Análise de Ismail Xavier (s.d.) sobre a exposição.

maquinário que suporta esse sistema. “Máquinas de lavar. Máquinas de lixar. Máquinas de furar. Máquinas de curvar. Máquinas de dobrar [...] Papéis transparentes. Vidro fosco. Gelatina copiativa. Cursinhos. Amortecedores. Resfriamento de ar. Retificadores elétricos. Tesouras mecânicas”. Para acompanhar a leitura, a banda imagética intercala *takes* da vida urbana com a *collage* intensa de recortes de jornais, pedaços de revista, fragmentos de publicidade, fotografias, ilustrações, sinalizações, mapas e tudo mais que pudesse representar a “[...] a malha visível de mercadorias que se sucedem na tela sob o comando das palavras” (XAVIER, s.d., n.p.).

Figura 19 – *Collage* de fragmentos no “lado de fora” de *Veja bem*.



Fonte: Capturas de tela de *Veja bem* (1994).

Aqui, assim como no lado de dentro do filme, a banda sonora sentencia o ritmo do discurso cinematográfico a partir da sonoridade de máquinas em funcionamento, remetendo à produção em série, repetitiva, que nunca cessa e que não varia. A cadência estabelecida pelo barulho do maquinário está associada à montagem frenética que incorpora as colagens e às imagens da cidade, sempre em *pari passu* com o texto poético.

O aspecto lúdico-mecânico da série se adensa pela exata sincronia entre palavra e ilustração visual, num jogo de decifração que lembra o passatempo de jornal ou revista antiga com suas cartas hieroglíficas. Tudo se move ao som de mecanismos de fábrica cuja cadência se impõe dentro de uma intenção satírica: som e imagem enumeram, justapõem e, pela repetição, acabam criando o efeito de um sistema total, desenhando a anatomia do social enquanto comédia da mecanização e do automatismo. (XAVIER, s.d., n.p.).

O mecanismo usado nesse trecho do curta se assemelha muito ao esquema poético que apontamos em *Ilha das Flores*. Temos, portanto, a relação íntima e consubstancial entre as colagens e a narração *over* para estruturar o discurso cinematográfico atravessada pela produção de um efeito de sentido que margeia categorias associadas ao lúdico e à comicidade. No documentário, mais próximos a ironia e a paródia, e, no filme-objeto, mais à sátira ao

reconfigurar visualmente uma representação do corpo social pela presença inundante das máquinas e dos bens produzidos por elas.

Por ser um termo guarda-chuva ao qual estão associadas muitas formulações, aqui estamos usando o termo sátira no sentido de censura a um discurso existente, “ou a qualquer obra que procure a punição ou ridicularização de um objeto através da troça e da crítica direta.” (SOETHE, 2003, p. 9).

### 2.4.3 *A matadeira* (1994)

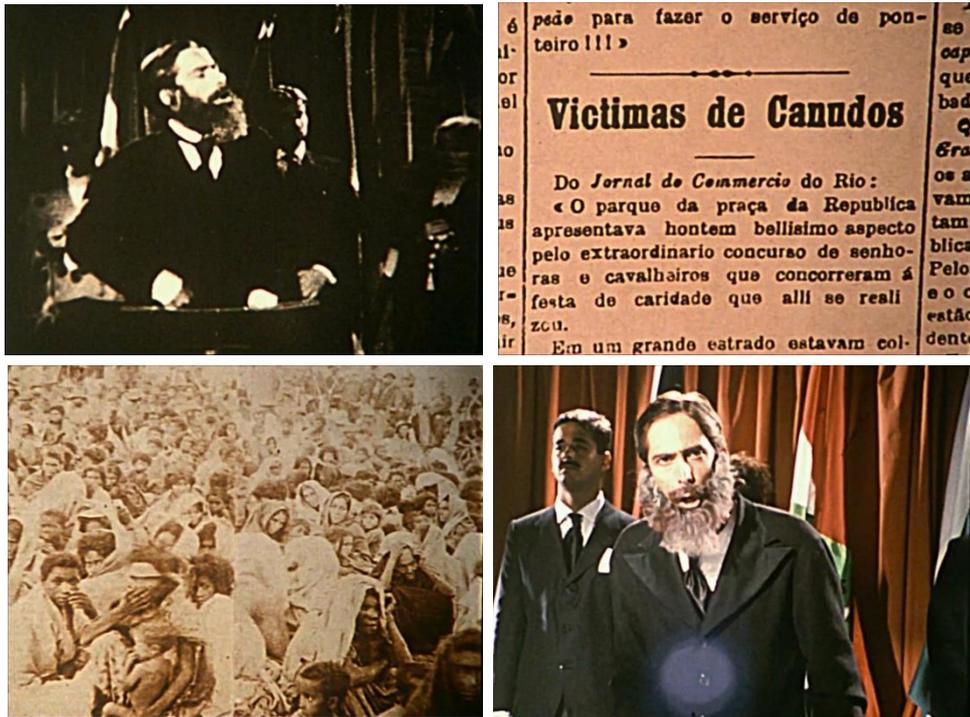
Também produzido por encomenda, dessa vez para um canal da televisão alemã, *A matadeira* retrata acontecimentos da Guerra de Canudos a partir dos relatos deixados por Euclides da Cunha (1902), em *Os sertões*. Para dar conta desses fatos históricos, o filme promove uma mescla “paródica de gêneros e estilos audiovisuais, intercalando estas citações com uma interpretação poética do evento” (DA-RIN, 2004, p. 207). Técnicas tradicionalmente empregadas na representação documental ganham, no curta, “um tratamento formal diferenciado, facilmente reconhecível pelos estereótipos utilizados” (DA-RIN, 2004, p. 207).

No filme, diferentes configurações formais são atribuídas às diferentes formas de tentar justificar a guerra no sertão nordestino. Para cada tentativa, uma distorção estilística da referência, criando uma imitação defectível, caricatural.

A primeira “vítima” é o discurso intelectualizado do especialista, do argumento de autoridade, típico de documentários objetivos, que, no curta, é articulado por um personagem de terno e gravata, sentado numa espécie de trono, feito apenas por livros. Desse lugar simbólico, ele esmiúça o contexto econômico, social e político da época para explicar o surgimento de Canudos e a origem do confronto armado, e, do alto da sua soberba, sentencia: “é muito simples”.

A segunda ocorrência paródica faz referência aos documentários de reconstituição histórica, através do uso intenso de materiais de arquivo para compor o discurso cinematográfico. Aqui, a *collage* articula a justaposição de filmes, fotografias e recortes de jornal da época enquanto vemos uma encenação de um discurso acalorado do, então presidente, Prudente de Moraes. A possível credibilidade discursiva gerada pela sucessão de registros históricos vai sendo, aos poucos, deturpada e ironizada pela presença da atuação espalhafatosa do discurso presidencial.

Figura 20 – Montagem alternada entre os documentos históricos o discurso encenado.



Fonte: Capturas de tela de *A matadeira* (1994).

Entre uma sequência paródica e outra, o enredo do documentário avança através das descrições a respeito da *matadeira*, o enorme canhão usado pelas forças armadas republicanas para encerrar o conflito por definitivo. O espectador acompanha a trajetória da gerigonça bélica desde a sua importação até o tiro certo que destrói a torre da igreja no arraial de Canudos. Nesse percurso, a voz *off* cumpre um duplo papel de produção de sentido. Ora em voz masculina, lendo trechos de *Os sertões* que descrevem as minúcias históricas e as dificuldades de transporte da arma até o seu destino, ora em voz feminina, intercalando um discurso poético, ao trazer trechos do poema *A grande máquina*, de Kurt Vonnegut, que alude à ideia de uma máquina mortífera e devastadora.

Qualquer guerra pode ser explicada, e o filme pretende exatamente isto: justificar a guerra por vários ângulos diferentes; do ponto de vista econômico, do ponto de vista político, social, geográfico, chegando à conclusão, tirada de um poema do escritor americano Kurt Vonnegut, de que o que sobra em uma guerra, qualquer que seja ela, são apenas os mortos. (FURTADO, 1992, p. 83).

Jorge Furtado propõe um tipo de revisionismo histórico, alinhando diferentes perspectivas que poderiam justificar, ou até mesmo dar sentido, a uma guerra. Ao mesmo tempo, problematiza que qualquer que seja o motivo determinante, ele é irrelevante quando o

que sobra é apenas a morte. Ao desenvolver essa provocação, o cineasta gaúcho amplia a leitura sobre os conflitos humanos para além de Canudos. Em dado momento do filme, a montagem insere imagens de crianças violentadas, mortas, em ambientes urbanos, aludindo a outras “guerras” contemporâneas, que também estão calcadas na insensatez, e que insistimos em procurar explicações.

Para além de aspectos estritamente estilísticos — como o uso de colagens e da voz *off* —, *A matadeira* nos parece executar uma estratégia muito parecida com aquela utilizada em *Ilha das Flores*, na medida em que procura primeiro “ganhar” o espectador, antes de apresentar seu objetivo central e sua argumentação. Nas duas obras, o discurso paródico associado a um certo grau de ironia é colocado como isca para captar atenção espectral; que, em seguida, é levada a um segundo nível de interpretação, após a articulação de novas informações. Seja para expor a selvagem desigualdade social que assola o Brasil, ou apontar o desatino por trás de toda e qualquer guerra, ambos se valem de cortinas narrativas que potencializam o discurso cinematográfico e ampliam a produção de sentido.

### 3. FRAGMENTOS DE CONSCIÊNCIA: A VOZ E A REPRESENTAÇÃO DO IMAGINÁRIO EM *O HOMEM QUE COPIAVA*

#### 3.1. A voz, condução narrativa e a construção da personagem

A questão do ponto de vista, ou do foco narrativo, está situada no centro da estruturação das narrativas. Junto a ela, se relaciona a construção e a posição do narrador, que “pode saber tudo sobre a estória que conta ou dela só conhecer certos fatos; pode fazer parte dela ele próprio, ao contrário, lhe ser alheio, etc.” (BRITO, 2007, p. 7). Apesar de muito discutido no âmbito da teoria literária, não temos a pretensão, neste trabalho, de fazer uma ampla revisão conceitual sobre o ponto de vista na ficção, mas debater, centralmente, alguns aspectos, esclarecendo classificações que possam render a investigação sobre a categoria na elaboração narrativa e na produção de sentidos em *O homem que copiava* (2003).

Para cumprimento dessa intenção, nos limitamos às propostas, mais que suficientes, de Jean Pouillon, Norma Friedman e, sobretudo, Gérard Genette para tratar da temática, buscando uma abordagem que facilite a compreensão dos termos e resulte na sua aplicabilidade analítica. Também utilizamos o trabalho de João Batista de Brito (2007) para discutir o assunto a partir das características semióticas da linguagem cinematográfica — ao lidar com a definição de câmera subjetiva/plano ponto de vista.

Em *O tempo no romance*, Jean de Pouillon (s.d.) busca, inspirado em Sartre, uma teoria das visões da narrativa relacionada ao tempo. Para ele, haveria três possibilidades de narração: a visão “com”, a visão “por trás”, e a visão “por fora”. Na primeira delas, o narrador restringe-se ao conhecimento de uma personagem, portanto, a narração teria um ponto de vista limitado, e se estabelece em primeira pessoa. “Escolhe-se um único personagem que constituirá o centro da narrativa, ao qual se atribui uma atenção maior, ou, em todo caso, diferente da que se atribui aos demais.” (POUILLON, s.d., p. 54).

Na visão “por trás”, o narrador sabe tudo sobre a vida das personagens, o que pensam, dizem e fazem, conduzindo em terceira pessoa os caminhos narrativos de forma onisciente, isto é, tendo plena ciência do destino da narração e dos integrantes que compõem a diegese. Na visão “de fora”, o narrador não conhece todos os fatos, mas relata apenas alguns de maneira externa e objetiva, sem conhecer os sentimentos das personagens.

Norman Friedman (2002), em *O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico*, procura traçar uma linha dos estudos literários sobre a problemática do ponto

de vista, partindo desde Platão e Homero, até os prefácios de Henry James na sua obsessão “pelo problema de encontrar ‘um centro’, um ‘foco’ para suas estórias [...]” (FRIEDMAN, 2002, p 169). Também observa os trabalhos a partir da segunda década do século XX, por Percy Lubbock, Editt Warthon, Selden L. Whitcomb, E. M. Forster, Allen Tate e, por último, Mark Schorer que, nos anos de 1940, contribuiu de forma significativa para a questão, observando “os usos do ponto de vista não apenas como um modo de delimitação dramática, mas, mais particularmente, de definição temática” (FRIEDMAN, 2002, p. 17).

Todo o levantamento realizado por Friedman lhe possibilitou uma proposta de identificação e categorização da problemática do narrador a partir de um conjunto de quatro questionamentos norteadores, importantes para dar suporte à investigação da construção do ponto de vista em *O homem que copiava* (2003). O primeiro deles diz respeito à natureza do narrador, ou seja, quem fala ao leitor? Podendo ser o “autor na primeira ou na terceira pessoa, personagem na primeira ou ostensivamente ninguém?” (FRIEDMAN, 2002, 172). Depois, atenta a posição (ângulo) onde a história é contada, seja “de cima, da periferia, do centro, frontalmente ou alternado” (p. 172). O terceiro questionamento diz respeito aos canais de informação usados pelo narrador para transmitir a história, sejam eles “palavras, pensamentos, percepções e sentimentos do autor; ou palavras e ações do personagem; ou pensamentos, percepções e sentimentos do personagem” (p. 172). A última questão diz respeito à distância que o narrador coloca o leitor da história, “próximo, distante ou alternado?” (p. 172). Importante destacar que as aplicações propostas por Friedman foram retomadas e ampliadas por Gérard Genette, quando este desenvolveu o conceito de modo narrativo.

A partir desses questionamentos, e buscando sobretudo a aplicabilidade dos termos que envolvem a questão do ponto de vista, corroboramos a leitura e a classificação realizada por João Batista de Brito (2007,.) em seu trabalho, *O ponto de vista no cinema*, ao tratar de onisciente “aquele narrador que conhece a estória de cabo a rabo” e de limitado “o que dela só tem um conhecimento parcial” (p. 7), independentemente se eles fazem parte ou não da diegese. Quando faz “parte do universo ficcional, será dito homodiegético, e se não, heterodiegético.” (p. 8).

Ainda que de forma elementar, para iniciar o diálogo com o objeto fílmico, podemos dizer que, em *O homem que copiava* (2003), a história é narrada, primordialmente, a partir de um centro fixo, ou seja, de um “olhar” restrito da personagem protagonista (André). Portanto, o narrador se configura como limitado e homodiegético, ainda que, em alguns momentos do filme, o ponto de vista seja onisciente — como nas cenas entre Marinês e Cardoso — ou ganha uma nova narração limitada — no caso, por Sílvia, no desfecho do enredo.

Essa relação entre interno e limitado e externo e onisciente, isto é, a um narrador-personagem o conhecimento limitado e ao narrador não inserido na diegese a ciência de tudo, se manteve como regra nos discursos literários até a chegada do romance moderno, que, por sua vez, recebia forte influência do cinema e, portanto, de suas características semióticas que possibilitam a inversão desses conceitos.

Acontece, porém, que desde o seu surgimento o cinema desenvolveu uma tendência natural a não respeitar as regras do jogo e ser, entre outras coisas, onisciente quando não podia e limitado quando não devia. Com o passar das décadas, esses desrespeitos se tornaram tão normais que foram consagrados pela recepção e definitivamente incorporados ao essencial da linguagem fílmica. (BRITO 2007, p. 8).

Gérard Genette (1980), em seu livro *Discurso da narrativa*, a partir de um vasto catálogo das teorias narrativas e suas problemáticas em relação à questão da narração, amplia e desenvolve a temática do ponto de vista indicando que as narrativas possuem maneiras diferentes de serem contadas. Podem estar longe ou perto daquilo que contam (*distância*) e podem ser reguladas por um ponto de vista, um foco (*perspectiva*). Essas duas considerações formariam o que ele chama de *modo* (GENETTE, 1980, p. 160).

A partir das contribuições de Genette, o conceito de ponto de vista estaria alinhado à *perspectiva*, isto é, ao foco narrativo ou a focalização, que, segundo o *Dicionário de teoria da narrativa*, se refere à:

representação da informação diegética que se encontra ao alcance de um determinado campo de consciência, quer seja o de um personagem da história, que o do narrador heterodiegético; conseqüentemente, a focalização, além de condicionar a quantidade de informação veiculada (eventos, personagens, espaços, etc.), atinge a sua qualidade, por traduzir certa posição afetiva, ideológica, moral e ética em relação a essa informação. (REIS; LOPES, 1988, p. 246).

É importante destacar que o foco narrativo responde à pergunta sobre qual personagem orienta a perspectiva narrativa, ou quem é o focalizador, e que, não necessariamente, é igual ao narrador. O narrador é quem narra e o focalizador é quem vê, aquele que regula a informação a ser passada ao espectador. Obviamente, é possível que o narrador também possa ser o detentor da focalização — caso de André, em *O homem que copiava* (2003), e que, por essa razão, utilizaremos daqui por diante os termos de forma sinônima para o trabalho analítico sobre o objeto fílmico.

Nesse sentido, relacionando contribuições de Jean Pouillon e Norma Friedman ao

trabalho de Gérard Genette, podemos observar a questão do ponto de vista a partir de uma tipologia em possibilidades. A primeira, na qual o narrador é onisciente, e se estabelece a visão por “trás”, por isso a narrativa tem uma focalização zero. A segunda seria a narração objetiva, a visão “de fora”, onde o narrador é menor que o personagem, portanto, uma focalização externa. E a mais valiosa a este trabalho, por estar presente em *O homem que copiava* (2013), seria a narrativa na qual o narrador é igual ao personagem e diz apenas o que sabe; a visão “com”, isto é, possui um campo restrito, logo, uma focalização interna.

A propósito de análise, em *O homem que copiava* (2003), a narrativa é focalizada predominantemente a partir de André. É pelo olhar da personagem que somos apresentados ao universo diegético e seus personagens. Com a narração em voz *over*, o protagonista se coloca de forma íntima e confidencial em relação ao espectador, apresentando toda a sua realidade, hábitos, pensamentos, medos, planos e sonhos. Essa maneira de observar o filme a partir de uma perspectiva, promove, necessariamente, uma seleção do que pode ser “visto” ou não na obra, interferindo e censurando o fluxo de informação, como destacou Genette (1980).

Portanto, a focalização interna a partir de André se estabelece na obra não só pelos momentos de narração por meio da voz *over* em sincronia com a *mise-en-scène* executada no plano cinematográfico, mas, sobretudo, pelo tempo de tela que ocupa a personagem na montagem do filme e por sua relação com o enredo, as personagens e o espaço diegético.

Em *O homem que copiava* (2003), há um emprego intenso da narração em voz *over* como fio condutor da narrativa. A voz que se escuta é de André, que, desde a primeira sequência após os créditos iniciais, se apresenta como sujeito, fala sobre seu trabalho cotidiano, do lugar onde vive, sua percepção das pessoas ao seu redor, revela seus questionamentos existenciais e, em forma associativa livre, expõe as informações fragmentadas que circulam em seu imaginário. Dessa forma, a narração vai se construindo de maneira íntima, espontânea, a partir de encadeamento em *fluxo de consciência*, isto é, pela “apresentação idealmente exata, não analisada, do que se passa na consciência de um ou mais personagens” (CARVALHO, 1981, p. 51).

Aos poucos, a personagem revela tudo o que se passa em sua mente, mostrando seus problemas, suas poucas certezas, mas também suas fantasias, seu imaginário fragmentado, inventivo e lúdico, aproximando o espectador como um confidente de sua consciência.

ANDRÉ (VS): Da janela do meu quarto eu vejo um clube, o Gondoleiros. No teto do prédio tem uma gôndola. Eu não sei se em Porto Alegre já teve alguma gôndola.

ANDRÉ (VS): Eu trabalho nesta papelaria, sou operador de fotocopidora. De

vez em quando a máquina tranca, aí tem que abrir e tirar o papel, e a cópia tem que jogar fora. (FURTADO, 2002, n.p.).<sup>26</sup>

Além da condução em fluxo de consciência, a colocação dos pensamentos de André na narrativa se apresenta como tudo aquilo que o protagonista não verbalizou na diegese, como se estivesse dialogando consigo mesmo, daí o termo monólogo interior, sendo este “a apresentação direta e imediata, na literatura narrativa, dos pensamentos não falados de um personagem, sem a intervenção do narrador” (CARVALHO, 1981, p. 53). Apesar de ser um conceito distinto de fluxo de consciência, em *O homem que copiava* (2003), a questão do monólogo interior se insere de maneira combinada ao primeiro, pois corresponde “a estados de consciência pré-verbais, apresentados de forma truncada, ou caótica, ou meramente associativa” (p. 54).

Podemos dizer que a articulação das estratégias de fluxo de consciência e monólogo interior em *O homem que copiava* (2003) é realizada de forma precisa, se portando como um aspecto central para construção de uma focalização interna intensa, que aproxima o espectador da diegese e, sobretudo, de forma empática da personagem de André, mesmo depois de suas peripécias criminais.

Essa questão é observada especialmente nos primeiros minutos do filme, quando a narrativa apresenta ao espectador, pela percepção de André, de maneira aproximada, toda sua realidade dentro da *diegese*, introduzindo índices narrativos fundamentais para a compreensão da obra.

Ainda tratando das terminologias que cercam a questão do ponto de vista, sobretudo no âmbito cinematográfico pela capacidade icônica do cinema, isto é, pela possibilidade semiótica de não precisar “apresentar” aquilo que quer dizer, e sim apenas mostrar; se faz necessário o esclarecimento da distinção entre ponto de vista, no sentido de foco narrativo, e câmera subjetiva.

Na gramática cinematográfica, a câmera subjetiva ocorre quando o plano fílmico se apresenta por um ângulo de uma personagem, isto é, o que é mostrado na tela é equivalente à posição e ao campo de visão de uma das personagens. Portanto, o espectador tem acesso a um *plano ponto de vista*, como se estivesse “com os olhos” da personagem<sup>27</sup>. Essa possibilidade imagética proporcionada pela linguagem do cinema não relaciona, necessariamente, o ponto de vista do filme, no sentido de foco narrativo, com o que está sendo apresentada no plano cinematográfico.

<sup>26</sup> As citações diretas são do roteiro final do filme, disponível no *site* da Casa de Cinema de Porto Alegre.

<sup>27</sup> “Plano em que a câmera assume a posição de um sujeito de modo a nos mostrar o que ele está vendo.” (BRANIGAN, 2005, p. 251).

Portanto, diferente da câmera subjetiva, o termo ponto de vista diz respeito ao regime focal que está sendo empregado no filme, isto é, a condução da narrativa a partir de uma restrição de informação, da percepção dos eventos por uma personagem ou um grupo de personagens, como esclarece João Batista.

A primeira diferença a marcar entre câmera subjetiva (ou por extensão, plano subjetivo) e ponto de vista diz respeito à dimensão, pois enquanto o plano em “câmera subjetiva” é microestrutura, setorizado, fragmentário, o ponto de vista narrativo, ao contrário, é macroestrutural, ou seja, se refere ao filme por inteiro. (BRITO, 2007, p. 10-11).

Para efeito de aplicabilidade, tratamos daqui por diante o termo ponto de vista de maneira mais abrangente, dizendo respeito ao foco narrativo presente no filme, à orientação da história a partir de uma focalização, assim como o emprego de outros termos derivados, como “olhar” e “visão”, por exemplo, à visão de André do mundo.

Nos casos em que há a utilização do efeito da câmera subjetiva, como nas sequências em que André espiona seus vizinhos com o binóculo da janela do seu quarto, estamos tratando, portanto, de um plano ponto de vista, ou de uma ocularização, que “caracteriza a relação entre o que a câmera mostra e o que personagem deve ver” (JOST, 1983 apud GAUDREAULT; JOST, 2009, p. 168).

Outra possibilidade de desdobramento da categoria ponto de vista ocorre quando a narrativa possui infrações ao regime de focalização que, até então, vem sendo utilizado na obra, ou seja, quando há um furo em relação à restrição do regime de focalização predominante.

Gérard Genette (1980) vai classificar essas infrações ao regime de focalização em dois termos: paralipse e paralepse. A primeira delas diz respeito à “omissão de certa ação ou pensamento importante do herói focal, que nem o herói nem o narrador podem ignorar, mas que o narrador prefere esconder do leitor” (GENETTE, 1980, p. 194), enquanto a segunda se trata justamente do inverso: mostrar um excesso de informação em relação ao que o regime de focalização possibilita.

Constituindo uma modalidade específica de alteração da perspectivação, a paralepse consiste em facultar mais informação do que a normalmente permitida pela focalização instituída. Se tivermos em conta a inexistência de limitações informativas própria da focalização onisciente, concluiremos que só é pertinente falar em paralepse a propósito da focalização interna, ou da focalização externa, por se tratar de modos de representação por natureza afetados por restrições de informações. (REIS; LOPES, 1988, p. 270)

No filme, vamos entender como infrações à focalização interna de André os momentos em que não existe a condução em voz *over* pelo protagonista nem sua presença de tela, dando brecha à condução onisciente, isto é, quando há cenas em que seria impossível à personagem principal descrever ou “mostrar” ao espectador. Como, por exemplo, a sequência entre Marinês e Cardoso na suíte do hotel de luxo, depois do sucesso da empreitada criminoso. Essa infração, portanto, se configura como “uma informação incidente sobre os pensamentos de uma personagem que não a personagem focal, ou sobre um espetáculo que ela não pode ver.” (GENETTE, 1980, p. 195)

Apesar de encontrarmos, em *O homem que copiava* (2003), a construção de uma focalização interna predominante a partir de André, vários momentos da narrativa são pontuados por focalizações externas, ou mesmo por mudanças na focalização interna. Nesse sentido, “o partido tomado pela focalização não é necessariamente constante em toda a extensão narrativa”, pois “a fórmula de focalização nem sempre se aplica ao conjunto de uma obra, portanto, mas antes um segmento narrativo determinado” (GENETTE, 1980, p. 189).

Na última sequência do filme, percebemos a intervenção de um novo modo focal, a partir também de focalização interna, quando há uma troca da narração que, até então, se encontrava posicionada por André, para Sílvia. Tudo que, até o momento, se mostrava como “observado” passa a ser “observador”. O espectador passa a ter acesso ao fluxo de consciência em voz *over* da personagem, descobrindo a sua versão de ser espionada pelo protagonista. Os acontecimentos descritos por André durante todo o percurso narrativo se refazem pela ótica de Sílvia num *flashback* rápido e revelador de informações inéditas.

SÍLVIA (VS)

A primeira vez que eu vi o André ele estava me espiando da janela do quarto dele. Eu fui até a sala, no escuro, e vi que ele estava na janela, de binóculo, olhando para o meu quarto.

SÍLVIA (VS)

Voltei para o quarto, abri uma fresta na janela, botei uma calcinha nova e passei na fresta, bem devagar. Depois corri para a sala para ver se ele tinha visto. Ele tava durinho na janela. (FURTADO, 2002, n.p.).

Essa alternância possibilita ao espectador reconfigurar toda a trajetória narrativa a partir do olhar de Sílvia, como uma complementaridade de olhar, de perspectiva, trazendo um dado de surpresa e ineditismo para tudo que já parecia esgotado e resolvido dentro da história. O novo olhar da personagem traz ao espectador a percepção de que havia, a todo o momento, uma vontade mútua, bilateral, de que o casal se conhecesse e pudessem, juntos, sair da condição em

que viviam.

ANDRÉ (VS): “Obrigado a você”. Ela já disse aquilo dobrando o chambre, foi assim uma coisa automática. Obrigado a você.

SÍLVIA (VS): Respondi “Obrigado a você”, assim olhando para baixo, para ele não perceber que eu estava interessada. Eu tive certeza que ele não ia aparecer nunca mais. (FURTADO, 2002, n.p.).

Essa engenhosidade narrativa no desfecho do filme ratifica a ideia de restrição a partir de um foco, trabalhando a lógica do visível e do invisível, pois quando uma história se orienta a partir de um ponto de vista, outro universo de informações é omitido.

### 3.1.1 O prólogo e o início da voz *over*

Antes mesmo dos créditos iniciais, a primeira cena do filme traz André na fila do supermercado, passando suas compras domésticas, carne, detergente, esponja etc. Percebendo que o valor da compra será maior do que a quantia que possui, ele avisa a atendente do caixa que tem que deixar um dos itens, pois ainda precisa levar os fósforos, que não foram contabilizados. “Mas eu já registrei a carne”, diz a moça impaciente. “Desculpe, mas é que eu preciso levar os fósforos”, acrescenta o protagonista. A solução é chamar o gerente para “abrir o caixa” e cancelar o cadastro de um dos produtos já registrados. A situação embaraçosa se instala, pela demora na conclusão da resolução do problema, pela irritação da funcionária do supermercado e dos outros clientes que esperam na fila e, sobretudo, pela vergonha do próprio André em não ter dinheiro suficiente para conseguir o que precisa.

Depois de sair do supermercado, enquanto os créditos iniciais vão surgindo, André se direciona a um terreno baldio e faz uma fogueira com várias notas de cinquenta reais. Uma sequência paradoxal, mas que introduz de forma aberta, a partir de uma narração onisciente, não só uma prática importante da personagem do filme (falsificação de notas), mas, sobretudo, a temática central da história, isto é, a relação entre dinheiro (consumo), realização pessoal e inclusão social.

É logo após essa sequência do supermercado e do terreno baldio que a narrativa começa a ser norteadada a partir do olhar de André. A grande ferramenta condutora é a utilização da voz *over*, de maneira intensa e contínua. Nos primeiros trinta minutos, a obra instaura o diálogo com o espectador, a partir da perspectiva focal de André e procura, minuciosamente, apresentar e descrever toda a realidade diegética em que a personagem está inserida, confidenciando

práticas, pensamentos e sensações. Há o emprego, portanto, do fluxo de consciência, como estratégia de aproximação.

Substitui-se o narrador por uma voz diretamente envolvida no que narra, narrando por apresentação direta e atual, presente e sensível pela própria desarticulação da linguagem, o movimento miúdo das suas emoções e o fluxo dos seus pensamentos. E, com isso, anula-se a distância entre o narrado e a narração, alterando-se também outro princípio básico da narrativa clássica: a causalidade. (LEITE, 1989, p. 72).

Essa parte do filme se constrói como um certo tipo de prólogo<sup>28</sup>, no qual são apresentados por André dados informativos centrais para a leitura e o entendimento do filme. Dessa forma, observamos nesse trecho inicial um momento fundamental para construção da focalização predominante no prosseguimento da narrativa, na medida em que introduz, de forma aproximada e confidencial, ao espectador, índices semânticos elucidativos para a trama que vai se desenrolar.

A narração em voz *over* parece ser conduzida a partir de um ponto fixo, da bancada de trabalho de André, ainda que haja um encadeamento com sequências que temporalmente e espacialmente não estão relacionadas, mas que respeitam a não linearidade da consciência que está sendo apresentada. Ou seja, a personagem descreve os botões da máquina de cópias que utiliza, e a imagem os focaliza, em seguida, devaneia e fala da gôndola que existe perto da sua casa, e o plano a enquadra, mas sempre retorna para o espaço onde está tirando fotocópias, para continuar a apresentação. “Eu não falei da Marinês. Ela tinha ido ao centro, pagar uma conta”, diz André ao retornar o prelúdio narrativo para o âmbito da loja em que trabalha, em um determinado tempo ficcional. Dessa forma, procuramos analisar os índices narrativos expostos pela personagem focalizadora durante esse início do longa, observando a relação com temáticas centrais no desenvolvimento do enredo fílmico e a respectiva funcionalidade para a produção de sentidos na obra.

Antes, alertando para a importância desse trecho inicial, é necessário destacar que a focalização a partir da visão de André se mantém durante todo o percurso do filme, mesmo que existam algumas variações, como já citamos anteriormente. Porém, é nessa primeira

---

<sup>28</sup> “Do grego *prólogos* (o que se diz antes), constitui, na tragédia grega, a parte anterior à entrada do coro e da orquestra, e na qual se enuncia o assunto da peça. Esta espécie de introdução tornou-se uma prática comum nas peças dos séculos XVII e XVIII, sendo por norma escrita em verso. Neste espaço preliminar ao da representação, e pela voz de um dos actores que integram o elenco da peça, o dramaturgo dirige-se ao seu público, aproveitando para tecer comentários satíricos, convocar a indulgência dos espectadores, ou especular sobre os temas da própria peça” (PRÓLOGO, 2009).

apresentação que o espectador é fisgado pela restrição do ponto de vista a partir da personagem, por meio da condução acentuada e continuada em voz *over*, estabelecendo uma relação próxima e empática com a condição social de André, seu universo simbólico e suas atitudes para alcançar seus objetivos no decorrer do filme.

### 3.1.2 Operador de fotocópias

André apresenta sua atividade de trabalho de forma metódica, mecanizada. Aos poucos, descreve ao espectador cada etapa necessária para a realização do serviço, o que não demora muito, apontando a qualidade simplista de sua prática profissional. “Muito legal. Start, stop, o papel com a luz, a gaveta, o botão sempre no meio, quantas cópias e vai minha filha. Quantos neurônios um sujeito precisa para fazer essa merda?” (FURTADO, 2002, n.p.), diz a personagem, entre inquieta e conformada com a limitação do seu fazer diário.

O trabalho do protagonista verticaliza aspectos semânticos dentro da estruturação narrativa. O primeiro deles diz respeito à construção da imagem de pobreza e opressão à qual André está submetido, dentro de um sistema social materialista e consumista, como funcionário de uma livraria que lhe paga apenas trezentos e dois reais, “o preço dum tênis”, como ele mesmo diz. Não é o ofício escolhido por vontade e talento, é o disponível no mercado para um jovem negro e sem formação escolar, mas que ajuda a pagar as despesas da casa divididas com uma mãe aposentada.

Com vergonha da sua profissão, tenta dar algum prestígio à sua atividade quando perguntam com o que ele trabalha. “— Eu? Eu sou operador de fotocopiadora. — E o que que é isso? — Eu opero uma máquina de fotocópias. — Tipo ... xerox? — É, mas só que de outra marca.” (FURTADO, 2002, n.p.), diz a narração do diálogo entre o protagonista e uma garota.

A condição na qual a personagem está inserida, isto é, possuir um trabalho que impossibilita a realização de seus desejos materiais e emocionais — como comprar um novo binóculo e conquistar uma garota, por exemplo, será o terreno de atuação de mudança de André. É a partir dessa conjuntura que o protagonista busca a melhoria de vida e uma escalada social meteórica, ainda que de maneira eticamente discutível, mas, aparentemente compreensível, ao olhar focalizador.

A atividade de operador de fotocopiadora também é um aspecto fundamental para a natureza dialógica do filme, na medida em que a narração em voz *over* da personagem e sua representação na montagem fílmica são compostas a partir das informações existentes no universo imagético de André, extraídas das fotocópias durante o trabalho. “Às vezes dá para ler

alguma revista na loja, mas a maior parte do tempo eu fico lendo as coisas que as pessoas trazem para copiar. Enquanto eu tou tirando as cópias, só consigo ler algumas linhas de cada folha. Já é alguma coisa.” (FURTADO, 2002, n.p.).

Os textos extraídos na atividade de operador de fotocópia terão funções importantes no filme — como o Soneto 12, de Shakespeare —, na relação com Sílvia, da qual trataremos mais detidamente a seguir, quando analisaremos a presença dos processos intertextuais na obra.

O espectador fílmico é, portanto, apresentado a uma forma de narração intertextual que encadeia as informações adquiridas pela personagem em sua atividade de trabalho, refletindo seus processos mentais, a não linearidade discursiva do pensamento, mas, sobretudo, a natureza fragmentária como sujeito no mundo.

Essa condição é citada de maneira sutil em uma placa de propaganda presente no filme que diz: “Você é o que você lê — Crime e Castigo”, e dialoga sobre a identidade dos sujeitos na pós-modernidade, pois esta seria “formada e transformada continuamente em relação as formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (HALL, 2006, p. 12).

Um outro aspecto relacionado ao trabalho da personagem, e que terá uma função narrativa importante no filme, diz respeito ao próprio procedimento da realização das cópias. O mesmo serviço que contribui para a imersão da personagem numa realidade de opressão, frustração e descontentamento, é o que servirá para a sua libertação e mudança de vida. O trabalho de falsificar notas é o início de um conjunto de ações que resultaram na saída do protagonista do contexto em que vive. André possui o entendimento técnico para realizar as cópias das cédulas de cinquenta reais.

ANDRÉ (VS): Procurei um tipo de papel mais parecido com o do dinheiro. A maior dificuldade de fazer uma nota de dinheiro aqui é que tu tem que imprimir os dois lados e é muito difícil ficar certinho, uma nota em cima da outra. Levei umas cinco horas fazendo isso. Consegui uma nota bem parecida com a verdadeira. (FURTADO, 2002, n.p.).

A falsificação das notas é o gatilho para efetivação de outras empreitadas criminosas realizadas pelo protagonista e pelos seus amigos, na busca pela libertação da vida regrada, forçada pela sociedade desigual.

Essa libertação se configura na esteira da afirmação dos signos e vivências glorificados pelo *status quo*, baseada em rotinas de consumo, posições de privilégio pelo poder econômico e sua ostentação.

### 3.1.3 Destino ou burrice

Nessa primeira apresentação em voz *over*, o filme situa a condição de pobreza da personagem focalizadora atrelada à desestruturação do contexto familiar e a falta de oportunidades. Marinês, colega de trabalho de André na papelaria, que, assim como ele, almeja outra vida, com dinheiro e conforto, e que irá auxiliar o protagonista nas peripécias criminosas mais adiante, sentencia: “Pobreza é isso: ou destino ou burrice.”

O narrador atesta: “No meu caso, um pouco dos dois”. André diz que tinha apenas quatro anos e estava assistindo desenho animando quando seu pai foi embora. Essa seria a parte do destino. A burrice seria sua expulsão do colégio, ainda quando criança, depois de deixar um dos colegas de classe cego, por fazer chacota da sua esperança pelo regresso do pai, mesmo depois de sete anos.

Nessa sequência que introduz a questão da ausência da paternidade e da violência no colégio por parte de André, há uma interferência na montagem fílmica por uma lógica de bricolagem, inserindo trechos de desenhos animados, dialogando com o universo simbólico da personagem no período da infância em que aconteceram os fatos narrados. Como vamos observando, nessa primeira parte do filme também há um índice importante para a continuidade da história: o aspecto da paternidade. A ausência da figura paterna como ponto decisivo na existência dos personagens está relacionada ao contexto de André, mas, sobretudo ao de Sílvia, que não reconhece em Antunes sua filiação, e, portanto, não lhe deve gratidão ou respeito. Muito pelo contrário, os progenitores são apontados dentro do texto fílmico como pessoas desprezíveis, e como obstáculos para que os personagens tracem suas próprias decisões e tomem as rédeas das mudanças em suas vidas.

A representação da quebra da relação é forte. André queima de maneira catártica as cartas que guardou para o seu pai durante todo o período de ausência em uma fogueira, juntamente com várias cédulas copiadas, denotando a natureza falível e falsa das duas relações. Sílvia vai mais além e arquiteta o assassinato do próprio Antunes, de maneira impiedosa e desalmada.

A costura desse aspecto temático na narrativa será retomada ao final do filme, a partir de uma composição intertextual entre o longa e a novela literária *Carta ao pai*, de Franz Kafka, como analisaremos ao final deste capítulo.

### 3.1.4 Sem dinheiro, sem gurias

André introduz ao espectador, de forma meticulosa, toda a sua realidade financeira, destacando o uso de cada real do seu pequeno salário, trazendo o leitor para dentro do seu contexto social e econômico para perceber as possibilidades — e, sobretudo, as impossibilidades — que estão implicadas em sua condição.

A temática da pobreza e da situação social em que o personagem se encontra é o grande mote de discussão crítica a respeito do sistema de merecimento vigente na sociedade capitalista e das alternativas para ascensão social, ou ao menos de possíveis melhorias para uma vida digna, onde é possível ter, de maneira sóbria e justa, as coisas que se deseja.

Entretanto, desde o início da condução da narrativa aproximada em *voz over*, a personagem focalizadora incorpora um discurso obsessivo — e até caricatural — a todo o sistema de consumo, aceitando e acentuando a relação condicional entre dinheiro e satisfação pessoal, saindo em busca, de qualquer forma possível, dessa realização.

No início do filme, essa relação é expressa por André, sobretudo, no âmbito da inclusão social afetiva, isto é, na constatação do personagem de que para conquistar uma “guria” ele precisaria mudar de vida, ganhar dinheiro e transformar sua realidade.

Gurias são muito espertas. Gurias reconhecem um operador de fotocopiadora em poucos segundos. Gurias não sonham em passar a vida ao lado de um operador de fotocopiadora, viajar pelo mundo com um operador de fotocopiadora, ter filhos de um operador de fotocopiadora. Pelo menos eu, até agora, não encontrei nenhuma guria que sonhasse isso. (FURTADO, 2002, n.p.).

A pressão para conseguir dinheiro e transformar sua realidade é reiterada diversas vezes no filme, seja nas lições da Vó Doutrina, personagem de quadrinho criado por André, que vai insistir na máxima da sociedade de consumo de que sem dinheiro não dá para fazer nada do que você deseja; seja na aventura criminal de conseguir trinta e oito reais para comprar a “chambre” na loja em que Sílvia trabalha, pois, em caso contrário, teria que esquecer a moça.

Como mais um ponto temático tratado na apresentação do filme, a percepção de André de como as coisas funcionam na sociedade será pautada em todo o restante da obra, e ganha força no percurso da narrativa, à medida que o protagonista consegue tudo que anseia, inclusive Sílvia, quando começa a ganhar mais dinheiro, ainda que de forma criminoso.

### **3.1.5 Binóculo na janela**

André também revela, nesse início de condução narrativa, seu hábito de espionar os

vizinhos com seu binóculo, que ele teve que economizar durante um ano para adquirir. O protagonista observa o mundo de maneira distante, isolada, da janela do seu quarto, na calada da noite, de forma pragmática e até científica, decorando horários e hábitos das pessoas e da vida que acontece “lá fora” sem sua participação.

Com o recurso da bricolagem para amparar a produção de sentido, o filme traz fragmentos do universo dos quadrinhos/gibis para representar as práticas de *voyeurismo*<sup>29</sup> de André. O artifício introduz o espectador ao hábito soturno do protagonista de maneira relacionada ao seu *hobby* (criar desenhos), e tal relação se mantém durante todo o longa.

Figura 21 – Montagem com recortes dos quadrinhos que representam a prática de observador de André.



Fonte: Capturas de tela de *O homem que copiava* (2003).

Em *O homem que copiava* (2003), a personagem focalizadora narra de um ponto de distante, sem contato, pois, de alguma forma, a realidade social, o “mundo lá fora”, lhe é hostil à sua condição como sujeito. Assim, nesse primeiro momento do filme, do qual estamos tratando, o protagonista se porta como um narrador pós-moderno, isto é, “aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador. Ele narra da plateia, da arquibancada ou de uma poltrona na sala de estar ou na biblioteca; ele não

<sup>29</sup> Aqui o termo não é utilizado no sentido psicanalítico, como uma psicopatologia relacionada ao prazer sexual, mas no sentido senso comum, da tradução em francês de “*voyeur*”, como “aquele que vê”, tratando de uma pessoa que espia a intimidade dos outros sem participar, a distância; apesar de que há um certo nível de interesse sexual do protagonista quando observa Sílvia de calcinha e sutiã, depois de dar de forma intencional à moça uma cortina japonesa translúcida.

narra enquanto atuante” (SANTIAGO, 1989, p. 38).

Nos primeiros minutos da obra, ao tratar do comportamento de espionagem de André, a focalização vai se resumir, rapidamente, a quatro planos pontos de vista, que terão relação direta com aspectos centrais no desenrolar do filme. O primeiro deles é a descoberta de Sílvia, como paixão platônica e ícone transformador da realidade do protagonista, como discutiremos mais à frente.

O segundo mostra um homem gordo, dançando na sala da sua casa. “Queria saber que música ele ouviu”, diz André. A curiosidade da personagem só é saciada no dia do assalto ao banco, quando o protagonista encontra o vizinho e o questiona sobre seu gosto musical. A resposta do “gordo” — *rock*, especialmente a banda *Creedence*, passa a incorporar a linguagem do filme como trilha sonora da cena do crime que está prestes a acontecer.

A inserção da peça musical desconstrói toda a possibilidade de tensão ou suspense que poderia haver na execução do delito, apresentando de forma lúdica, e até cômica, a atividade ilícita da personagem focalizadora.

O terceiro e o quarto planos estão associados aos futuros atos de banditismo cometidos por André. Com seu olhar meticuloso e pragmático, o protagonista percebe a dinâmica de horários da chegada do carro-forte e a troca da guarda no banco. Também observa atentamente o cronograma de elevação da ponte, que, mais à frente, vai lhe servir como alternativa de fuga na emboscada que ele mesmo arquitetou para matar Feitosa, amigo traficante que lhe vendeu a arma para realizar o assalto, mas que foi preso por isso e volta para extorquir o protagonista, chegando a ameaçar a vida de Sílvia e da mãe de André.

### 3.1.6 Sílvia

Também é nesse início, em voz *over*, que André apresenta Sílvia, personagem central para o desenvolvimento da narrativa. A partir da sua observação pela janela, vai descrevê-la e sistematizar suas ações.

A primeira vez que eu vi Sílvia ela tava tomando café de pijama de flanela. Comia a bolacha Maria e tomava o café com leite. Molhava a bolacha Maria no café e comia. Me apaixonei. Eu passei a olhar pra casa da Sílvia todos os dias. Sabia a hora em que ela acordava e chegava. (FURTADO, 2002).

Diferente do que até então vinha sendo colocado como apresentação da vida de André, o olhar sobre Sílvia é delicado. A trilha sonora, assinada por Léo Henkin, se torna mais terna e intimista, e será assim durante outras aparições da moça.

A edição também sofre alteração. As imagens recortadas rapidamente nos primeiros minutos de apresentação do trabalho do protagonista são trocadas por cenas mais extensas. É o olhar de André mais demorado. Por uma fresta da janela dela, ele vai formando imaginativamente a espacialidade do quarto da moça a cada momento em que o espelho da porta do guarda-roupa, que nunca fecha de primeira, rebate e revela uma visão parcial do ambiente.

André fala de Sílvia com carinho. “Ela chegou. Linda. Ela vai direto pro quarto”. O sentimento que o protagonista nutre platonicamente pela moça será a grande mola propulsora da narrativa. É por meio desse sentimento que ele vai resolver sair da sua condição oprimida para cometer os crimes, ficar rico e conquistar a vizinha. Sílvia, portanto, é a personagem estruturante da obra, o ponto de motivação na vida da personagem principal. É por ela que André toma força e independência para traçar seu próprio destino, à maneira que sua condição lhe permite, e mudar de vida.

A relação entre os dois se apresenta dentro da narrativa como um contrapeso de esperança e felicidade em relação à angústia e solidão do protagonista e à tensão trazida durante as cenas que envolvem os crimes. Os momentos de encontro entre Sílvia e André vão trazer uma certa leveza ao filme e, de alguma forma, vão representar, ainda que minimamente, a caricatura de um amor idealizado pelo qual vale a pena se aventurar.

### **3.1.7 Bandido bom**

Por último, mas não menos importante, a narração em voz *over* vai dar indícios do que André é capaz de fazer para conseguir dinheiro e ascender socialmente. “Agora eu penso muito mais em ganhar dinheiro, muito dinheiro”, comenta o protagonista. Os elementos voltados a possíveis contextos de realização de crimes são introduzidos de maneira subjetiva e desconectada ao espectador. Talvez o índice narrativo mais importante seja a apresentação do personagem Feitosa, um amigo traficante, transgressor, que tenta convencer André a entrar em seu mundo criminoso para ganhar mais dinheiro.

Feitosa oferece uma arma a André e planta a semente de uma ideia que viria a se concretizar, mas que, até então, àquela altura da condução narrativa, não passa de mais um pensamento que está sendo encadeado de forma não linear.

Com uma arma eu podia assaltar alguém e conseguir uma grana. Só que isso não resolve o problema... a não ser que eu assaltasse alguém com muita grana,

para poder assaltar uma vez só. Quando tu começa a assaltar todo dia, é óbvio que uma hora dessas tu dança. O bom mesmo é roubar um banco [...] Da minha janela, eu vejo um banco. Antes de trabalhar na loja, eu passava um tempão em casa. Sabia todos os horários do banco, a hora e os dias em que o carro-forte chegava. Quanto será que tem de grana num saco daqueles? (FURTADO, 2002, n.p.).

Para além do assalto ao banco, essa primeira parte do filme contém uma antecipação narrativa importante para a realização do pior crime de André: o assassinato premeditado do amigo Feitosa, após sua chantagem. Essa antecipação é muito discreta e se apresenta em um ponto da condução em voz *over* totalmente desconexo de um contexto de violência.

A cena ocorre quando André está tomando um café em um bar na frente da loja onde Sílvia trabalha. O protagonista abre o saleiro que está na bancada do estabelecimento e enfia três palitos de dente na porção de sal, aludindo à mesma maneira que o protagonista arquiteta a morte de Feitosa, com estacas enfiadas num monte de areia, onde o amigo costumava pular para cortar caminho, quando os dois brincavam amistosamente.

Assim, o dado narrativo é introduzido ao espectador, de maneira inocente e sem correlação imediata, para depois compor uma leitura semântica da atividade fria e cruel da personagem focalizadora.

É nesse período inicial que *O homem que copiava* (2003) sedimenta e fortalece a proposta de condução narrativa a partir do olhar de André, com uma estratégia de focalização em fluxo de consciência contínua, precisa e confidencial ao espectador. Após esse trecho da obra, a narração em voz *over* se torna cada vez mais espaçada e pontual, até suplantar a sequencialidade temporal dos eventos do enredo. A essa altura, o “leitor” já possui todos os elementos necessários para compreensão da história, como um glossário de aspectos narrativos que vão facilitar a sua posição perante a interpretação fílmica.

É neste ponto que podemos observar a importância dessa fase de apresentação como tática substancial para construção da focalização interna na obra, e sua relação de aproximação com o espectador, pois os índices narrativos tratados nesse trecho inicial do filme foram apresentados com a voz, traquejos e trejeitos de André.

Essa particularidade discursiva possibilita, no decorrer do longa, ainda que de maneira não consciente, uma concordância e empatia por parte do espectador em relação às decisões e à trajetória do protagonista dentro da trama, mesmo esta sendo recheada de ações eticamente questionáveis.

### 3.2 Fotocópia, fragmentação e imaginação: relações intertextuais.

Para pavimentar o processo de leitura e interpretação do filme *O homem que copiava* (2003), nos debruçamos a partir das ideias do teórico russo Mikhail Bakhtin sobre a natureza dialógica de toda produção cultural, observando como as estruturas textuais são formadas e instauram o processo comunicacional necessariamente com base em outros discursos, e jamais de maneira isolada. “O discurso não se constrói sobre o mesmo, mas se elabora em vista do outro. Em outras palavras, o outro perpassa, atravessa, condiciona o discurso do eu.” (BARROS; FIORIN, 1999, p. 29).

O conceito de dialogismo é desenvolvido por Bakhtin a partir da percepção da alteridade, pois o “eu necessita da colaboração de outros para poder definir-se e ser ‘autor’ de si mesmo” (STAM, 1992, p. 12). Assim também seria o discurso, que se reconhece como tal, na medida em que se identifica como diferente de outros, sendo uma “necessária e produtiva complementaridade de visões, compressões e sensibilidades” (STAM, 1992, p. 17).

O pensamento bakhtiniano estabelece o princípio dialógico como constitutivo de todo o discurso, implicando, dessa forma, o tensionamento entre vozes, textos e informações no cerne do processo discursivo, mas que de forma colaborativa compõe o núcleo significante da linguagem. As teorias de Bakhtin vão influenciar os estudos sobre o texto, unidade básica dos processos discursivos, de maneira abrangente, para além dos limites literários convencionais. Para ele, a construção textual diz respeito a “toda produção cultural fundada na linguagem”, e que, de forma dialógica, considera “todos os seus outros: o autor, o intertexto, os interlocutores reais e imaginários, e o contexto comunicativo” (STAM, 1992, p.13; 73).

Para Diana Luz Barros (1997), o conceito de dialogismo formulado pelo teórico russo define o texto como um “tecido de muitas vozes, ou de muitos textos ou discursos, que se entrecruzam, se completam, respondem umas às outras, ou polemizam entre si no interior do texto” (BARROS, 1997, p. 34). Esse horizonte de percepção para a natureza do texto, instaurando sua essência dialógica, possibilita uma outra compreensão dos processos de produção de sentido, considerando a relação e o intercâmbio de significação entre autores e obras, alargando a construção discursiva.

A formulação do conceito de discurso enquanto “instância significativa, e entrelaçamento de discursos que, veiculados socialmente, realizam-se nas e pelas interações entre os sujeitos” (BRAIT, 1997, p. 99), nos é muito valiosa para a leitura e interpretação do filme objeto deste capítulo. A partir dela, procuramos observar a representação de questões que dizem respeito às relações sociais e interpessoais presentes na cultura brasileira, e ainda de que

forma esses diálogos existentes no fazer fílmico contribuem ou não para uma proposta de produção de sentido, conforme acentua Robert Stam.

A maneira como os autores tratam o discurso de seus personagens, ou a maneira como os personagens literários tratam o discurso de outros personagens, é análoga aos processos discursivos da vida cotidiana, e revela o *ethos* de uma cultura e de uma sociedade. (STAM, 1992, p. 34).

Esse *modus operandi* das relações sociais que estão imbricadas e representadas no processo dialógico da significação, seja na plataforma cinematográfica ou não, se revelam muitas vezes de maneira sutil, pois “o discurso não é apenas o conteúdo ostensivo, aquilo que é dito, mas também o suposto, tudo o que se deixa por dizer” (STAM, 1992, p. 28). Dessa forma, é na entonação que o “sujeito falante estabelece contato com o seu ouvinte inteiramente social”, servindo de “barômetro para as alterações na atmosfera social” (STAM, 1992, p. 28). No que diz respeito à linguagem cinematográfica, que atrela as perspectivas da imagem e do som, a entonação pode estar relacionada a um simples movimento de câmera, à colocação de uma trilha em um dado momento da ação narrativa, à composição cenográfica, a um caco de conversa entre os personagens ou ao detalhamento da encenação dos atores.

As formulações de Bakhtin acerca do dialogismo possibilitam uma leitura do filme a partir das suas nuances discursivas, na medida em que a focalização interna do filme, a regulação da informação pelo “olhar” de André, está atrelada diretamente a sua construção simbólica, concebida de forma fragmentária, por via dos pedaços de informações extraídos, entre uma fotocópia e outra.

A visão fragmentária da personagem principal não só vai problematizar as questões relacionadas à identidade do sujeito, e justificar diversos posicionamentos existentes dentro do filme; mas também se apresenta com uma alegoria para construção da própria obra cinematográfica, na medida em que ela se utiliza de processos discursivos variados para sua constituição.

A esse modo, nos interessa rastrear esses ‘fragmentos textuais’ e perceber de que forma eles contribuem para a produção de sentido do filme, seja na esfera narrativa, a partir da intertextualidade, na construção da focalização interna; seja no âmbito estético, verificando e interpretando a representação dialógica na plástica cinematográfica, pelo uso e ajuste das colagens para compor a tessitura fílmica.

Para tanto, como antes referido, se faz necessário tratar de alguns desdobramentos do pensamento dialógico de Bakhtin, partindo da polifonia, até desembocar na ideia de intertextualidade.

O conceito de polifonia surge quando Bakhtin se debruça sobre a produção artística do russo Dostoiévski, percebendo a originalidade e maestria do escritor em harmonizar a sua voz como autor e as vozes dos personagens em completa relação de liberdade.

trata-se, antes de mais nada, da liberdade e independência que elas assumem na própria estrutura do romance em relação ao autor, ou melhor, em relação às definições comuns exteriorizantes e finais do autor. Isto, obviamente, não significa que a personagem saia do plano do autor. Essa independência e liberdade integram justamente o plano do autor. (BAKHTIN, 1981, p. 8).

Nesse sentido, Bakhtin assegura a construção do romance polifônico como a grande contribuição de Dostoiévski para a literatura moderna, orquestrando “uma pluralidade textual de vozes e consciências diferenciadas” (STAM, 1992, p. 37). Ao considerar a importância dos personagens em diálogo como a posição do autor dentro do romance, Bakhtin afirma que a “essência da polifonia consiste justamente no fato de que as vozes, aqui, permanecem independentes e, como tais, combinam-se numa unidade de ordem superior a homofonia.” (BAKHTIN, 1981, p. 16).

O conceito de polifonia é, muitas vezes, percebido como sinônimo ao dialogismo nos escritos do teórico russo. A confusão pela semelhança dos termos se justifica pela constituição do mesmo princípio: são categorias relacionadas à comunicação através da diferença.

Entretanto, Diana Luz Barros (1997, p. 35) propõe uma diferenciação dos conceitos, compreendendo o dialogismo como “o princípio dialógico constitutivo da linguagem e do discurso” (p. 35)., enquanto a polifonia se caracteriza por um “tipo de texto em que o dialogismo se deixa ver, aquele em que são percebidas muitas vozes, por oposição aos textos monofônicos que escondem o diálogo que os constituem” (p. 35). Nesse sentido, a depender da estratégia de construção empregada, os produtos textuais podem ser polifônicos ou monofônicos. “Monofonia e polifonia são, portanto, efeitos de sentido, decorrentes de procedimentos discursivos, de discursos por definição e constituição dialógicos.” (p. 35).

A partir dessa distinção, podemos observar *O homem que copiava* (2003) dentro da proposta de obra polifônica, pois expressa, em diversos níveis, os diálogos que o compõe, e é justamente sua essência dialógica que ampara a construção da personagem principal e do foco narrativo no filme.

Considerando o processo dialógico como a relação essencial entre os textos, seja de forma indireta ou indireta, a escritora búlgaro-francesa Julia Kristeva, no final dos anos 1960, traduz e reutiliza o termo bakhtiniano de dialogismo como intertextualidade, percebendo nos produtos textuais e artísticos a existência do diálogo não só com outros textos, mas todo

universo simbólico que os compõe, ressaltando o aspecto do interlocutor dentro da proposta dialógica (KRISTEVA, 2005, p. 68).

A esta questão, da centralidade do conceito na capacidade do receptor em perceber os processos textuais que estão dialogando dentro do discurso, Michel Riffaterre (1979 apud GENETTE, 2010, p. 9) corrobora o sentido proposto por Kristeva ao dizer que o intertexto é a “percepção pelo leitor das relações entre uma obra e outras, que a precederam ou as sucederam”. Tal concepção, perspectiva primordial do trabalho de análise de *O homem que copiava* (2003), possibilita uma leitura intertextual das obras a partir de um repertório cultural existente, que pode reconhecer o posicionamento e entrecruzamento de vozes, e sua funcionalidade narrativa.

Observando a natureza interdisciplinar e multidimensional, a intertextualidade considera a associação histórica entre autores e seus respectivos processos criativos. Configura-se como uma relação de discursos de diferentes autores (novos ou antigos), de diferentes linguagens, que se entrecruzam e se misturam. Define-se, portanto, como uma relação entre textos “que se estende por vários meios e períodos” (ZANI, 2003, p. 126-127). Ao considerar a questão da recepção, a intertextualidade se apresenta como a “incorporação de um elemento discursivo a outro”, em construção articulada e comunicacional de uma obra a partir de “referências a textos, imagens ou a sons de outras obras e autores, e até por si mesmo, como uma forma de reverência, de complemento e de elaboração do nexo e sentido do texto/imagem.” (BARROS; FIORIN, 1999 apud ZANI, 2003, p. 62).

É importante destacar que os trabalhos desenvolvidos acerca da intertextualidade, foram, inicialmente, pautados a partir das teorias literárias, isto é, da investigação das citações nos textos, para observar questões de reprodução e reestilização. No entanto, é possível utilizar o termo para observar a construção narrativa de outras produções textuais, a exemplo dos produtos cinematográficos, como ressalta Robert Stam, considerando a origem dialógica da intertextualidade:

[...] se aplicando a um fenômeno cultural como um filme, por exemplo, referir-se-ia não apenas ao diálogo dos personagens no interior do filme, mas também ao diálogo do filme com filmes anteriores, assim como ao “diálogo” de gêneros ou de vozes de classe no interior do filme, ou ao diálogo entre as várias trilhas (entre a música e a imagem, por exemplo). (STAM, 1992, p. 34).

Nessa perspectiva, procuramos observar as relações intertextuais em *O homem que copiava* (2003), da forma como se apresentam dentro da textura fílmica, da serventia para a economia narrativa do filme, da feitura da própria obra cinematográfica a partir de uma montagem dialógica, e, sobretudo, da contribuição para construção do ponto de vista no filme,

a partir do emprego de algumas estratégias narrativas e plásticas, como o fluxo de consciência a voz *over*.

Para cumprimento dessa intenção, investigamos a intertextualidade como procedimento de construção, produção ou transformação de sentido, a partir de três processos: *a citação*, *a alusão* e *a estilização*. No primeiro deles, a relação discursiva se estabelece explicitamente, o discurso é citado integralmente, isto é, “basicamente, um elemento dentro de outro já existente” (ZANI, 2003, p. 123). Para esse processo, nos detemos centralmente na aparição do *Soneto 12* de Shakespeare dentro do filme, a partir do acesso fragmentado de André ao poema do escritor inglês, durante sua atividade rotineira de tirar fotocópias na livraria onde trabalha, investigando a formação da “consciência simbólica” da personagem proporcionada por sua condição social, e, sobretudo, apontando como o escrito funciona como o elo entre o protagonista e Sílvia, e todas as consequências narrativas decorrentes dessa relação para a continuidade da história.

A *alusão*, diferente da citação, não se apresenta de forma explícita, mas “como uma construção que reproduz a ideia central de algo já discursado e que, como o próprio termo deixa transparecer, alude a um discurso já conhecido do público em geral” (ZANI, 2003, p. 123). Nesse sentido, investigamos primordialmente a relação intertextual com o cinema de Alfred Hitchcock, especificamente no filme *Janela indiscreta* (*Rear Window*, 1954), atentando para a escolha dos planos cinematográficos que representam André, assim como Jeff (protagonista do filme americano), como o espectador do mundo a partir da janela da sua casa, observando a vida alheia por seu binóculo de forma solitária, e ao mesmo tempo meticulosa, ao saber precisamente os horários e as práticas cotidianas dos seus vizinhos. Esse “olhar” afastado da personagem se estabelece como um espaço fundamental para o desenrolar de questões centrais do enredo do filme, como a paixão por Sílvia, o assalto ao banco e a descoberta da natureza incestuosa do pai da moça.

Para além do cinema de Hitchcock, o filme faz alusão a alguns gêneros cinematográficos, como o *cinema noir* e a comédia romântica, investindo em conjuntos de procedimentos estético-narrativos que se assemelham a essas tipologias.

Por último, a estilização, como “a reprodução de um conjunto de procedimentos do discurso do outro, isto é, do estilo de outrem”, considerando estilo como o “conjunto de recorrências formais, tanto no plano da expressão quanto no plano do conteúdo que produz efeito de sentido de individualização.” (GARCIA, 2000, p. 34). Para esse tipo de análise, observamos, em *O homem que copiava* (2003), a apropriação e a utilização de fragmentos da linguagem televisiva e do desenho animado como representação do fluxo de consciência em voz *over*, e suas funcionalidades plásticas dentro da concepção de montagem do filme, muitas

vezes substituindo o próprio plano cinematográfico.

### **3.2.1 Pedacos de fotocópia a incursão intertextual**

Neste tópico, com base nos conceitos teóricos discutidos anteriormente sobre a natureza dialógica do discurso, sobretudo pelo prisma das reflexões atribuídas a Bakhtin e os trabalhos que se desenvolveram a partir da questão, procuramos observar como os dados intertextuais presentes em *O homem que copiava* (2003) se inserem dentro da estruturação narrativa do filme e de que maneira interferem na produção de sentido da obra e na sua construção estética como linguagem cinematográfica.

Como indicamos na seção passada, o modo de conduzir a narrativa em *O homem que copiava* (2003) está diretamente relacionado à natureza fragmentária da personagem focalizadora. Ou seja, a forma como André compõe seu universo informativo, absorvendo elementos textuais da cultura, de maneira incompleta e fracionada, interfere de maneira importante na regulação da informação exposta ao espectador e na sua experiência de leitura e interpretação do filme. O ponto de vista é construído a partir desses recortes textuais intrínsecos ao repertório cultural da personagem, que encharcam a condução narrativa pela voz *over* em fluxo de consciência, e tecem a montagem do filme, a partir da estratégia de bricolagem.

Portanto, reconhecendo a importância da natureza polifônica em *O homem que copiava* (2003), procuramos analisar algumas dessas incursões textuais na construção narrativa, e sua funcionalidade semântica e estética, a partir, sobretudo, da intervenção na textura fílmica, isto é, analisando o plano cinematográfico como suporte imagético da focalização na obra. Para cumprimento dessa intenção, como antecipamos na fundamentação teórica, utilizamos a metodologia de observar as relações dialógicas a partir dos três processos intertextuais: citação, alusão e estilização.

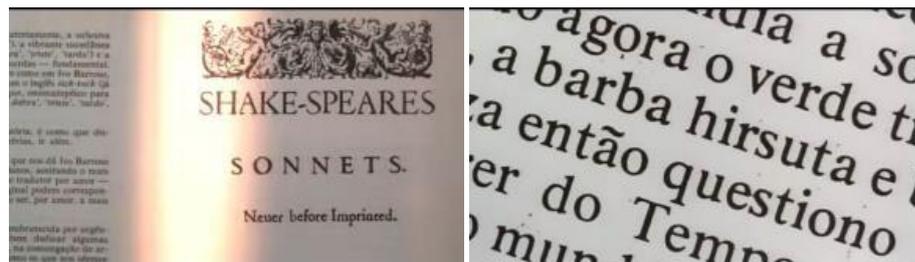
### **3.2.2 Citação: Shakespeare**

Realizando a leitura do *O homem que copiava* (2003), percebemos que vários fragmentos textuais aparecem de forma citada, isto é, de forma integral, com uma representação exata do conteúdo original. Mas como proposta de análise, atentaremos para a inserção do *Soneto 12*, de Shakespeare, na textura do filme, observando sua aparição a partir da tradução de Ivo Barroso (1991, n.p.).

Quando a hora dobra em triste e tardo toque  
 E em noite horrenda vejo escoar-se o dia,  
 Quando vejo esvaír-se a violeta, ou que  
 A prata a preta tẽmpora assedia;  
 Quando vejo sem fõlha o tronco antigo  
 Que ao rebanho estendia a sombra franca  
 E em feixe atado agora o verde trigo  
 Seguir o carro, a barba hirsuta e branca;  
 Sobre tua beleza entãõ questiono  
 Que há de sofrer do Tempo a dura prova,  
 Pois as graças do mundo em abandono  
 Morrem ao ver nascendo a graça nova.  
 Contra a foíce do Tempo é vãõ combate,  
 Salvo a prole, que o enfrenta se te abate.<sup>30</sup>

O primeiro momento de manifestação do poema do escritor inglês acontece logo no início do filme, quando André, personagem focalizadora, se apresenta em voz *ver* para o espectador, explicando sua rotina de trabalho como operador de fotocopiadora. O serviço da personagem lhe possibilita o acesso de leitura do material que está sendo copiado, ainda que de forma fragmentada. No pouco tempo que tem, o protagonista, entre uma xerox e outra, vai absorvendo o conteúdo diverso que se apresenta no seu dia-dia. É nesse contexto que aparece o *Soneto 12* de Shakespeare. À medida que em que o jovem o lê mentalmente, há um *close* para página do livro que está sendo copiado, e o plano cinematográfico é preenchido pelas frases do poema, na sua integridade gráfica.

Figura 22 – Momento em que André tem acesso pela primeira vez ao Soneto 12.



Fonte: Capturas de tela de *O homem que copiava* (2003).

A leitura do texto é interrompida pela “guria” que chega para buscar suas cópias. “Não

<sup>30</sup> No original: “When I do count the clock that tells the time / And see the brave day sunk in hideous night / When I behold the violet past prime / And sable curls all silver'd o'er with White / When lofty trees I see barren of leaves / Which erst from heat did canopy the herd / And summer's green all girded up in sheaves / Borne on the bier with white and bristly beard / Then of thy beauty do I question make / That thou among the wastes of time must go / Since sweets and beauties do themselves forsake / And die as fast as they see others grow / And nothing 'gainst Time's scythe can make defence / Save breed, to brave him when he takes thee hence” (SHAKESPEARE, 2000, n.p.).

entendi nada nem consegui ler a última linha. E não sei o que é hirsuta”, diz o protagonista. Como todos os fragmentos que absorve de sua atividade profissional, a palavra hirsuta vai compor o universo simbólico do protagonista e será aproveitada como nome de uma das personagens da história em quadrinho que André utiliza para representar um episódio da infância. Dona Hirsuta é a diretora bizarra da escola, com a qual a mãe procura falar para explicar a ausência do filho, depois que o jovem tem vergonha de ir para aula por não ter como devolver o dinheiro que tinha pegado emprestado com um amigo.

Aparentemente, durante um longo período do filme, a inserção do texto de Shakespeare aparece de forma isolada e improdutiva, mas depois se mostrará fundamental na resolução da relação de André e Sílvia, em um dos poucos momentos “românticos” da obra. Antes disso, a dúvida sobre o termo “hirsuta” vai reaparecer de maneira despretensiosa em uma das conversas do casal, na qual a jovem se propõe a buscar no dicionário o significado do termo, e que é apresentado posteriormente ao protagonista durante uma caminhada dos dois pela beira do cais.

É nessa mesma caminhada, quase como uma repetição da cena primeira, que Sílvia vai dar de presente a André o livro de Shakespeare que contém o soneto completo. O contexto da conversa entre os dois é tenso, o protagonista acaba de informar a jovem que vai precisar viajar para o Rio de Janeiro por um tempo, justamente quando a relação entre os dois estava se intensificando. Sílvia, já desapontada e desanimada, começa a explicar frase por frase do poema, à medida que André o lê. “É tudo sobre o tempo, André. O tempo passando”, e que a única maneira de enganar o tempo, é a prole, os filhos, isto é, fazer uma cópia de si mesmo.

Tomado pela força do sentido do texto, ao denotar a passagem do tempo para realização de seus sonhos e da mudança de vida, relacionado com o seu período de ausência recém anunciado, e seu amor por Sílvia, relação básica para poder, talvez, enganar o tempo; André se encoraja, pede Sílvia em casamento e os dois se beijam.

A funcionalidade narrativa do soneto nessa cena promove uma nova percepção da personagem da moça no filme. Sílvia passa a representar uma função de preenchimento na trajetória de André. É através dela que o sentido textual (poema), mas também existencial da vida, se revela para o protagonista. É o olhar que complementa a natureza fragmentada. Que vem para dar significado ao que parece incompleto e, portanto, incompreensível.

Essa relação de complementaridade a partir do olhar Sílvia também estará representada no desfecho da narrativa, quando, ao assumir a narração em voz *over*, a jovem apresenta informações ao espectador que mudam, ou completam, o entendimento do filme.

Nesse sentido, a função narrativa do soneto, pelo modo como é trazido e interpretado por Sílvia, como um olhar agregador, parece se relacionar com a gênese dialógica da linguagem

centrada na alteridade, proposta por Bakhtin, na qual a percepção e o diálogo com o “outro” possibilitam que o discurso se reconheça e se realize plenamente.

### 3.2.3 Alusão: o cinema

O segundo processo intertextual que pretendemos observar, diz respeito à alusão, isto é, quando uma produção textual está contida em outra, mas de forma indireta, referencial a algum contexto já existente na cultura. Ou seja, “apresenta-se como um processo de reprodução substitutiva, mostrando uma adaptação quase que paródica” e, para a sua percepção, o “espectador necessita estar ambientado com o objeto e o tema proposto.” (GARCIA, 2000, p. 34).

Esse tipo de classificação intertextual também foi observada, desenvolvida e ampliada por Noël Carroll, traçando a expressão *alusionismo* como “um termo guarda-chuva que cobre práticas variadas como as citações, a memorização de gêneros do passado, a reconstrução desses gêneros, homenagens, e a recriação de cenas clássicas, planos, tramas, diálogos, temas, gestos, e assim por diante (CARROLL, 1998, p. 240).

Sobre a ótica desse processo, *O homem que copiava* (2003) estabelece uma relação intertextual no que diz respeito à representação cinematográfica de André como observador do mundo, que espiona a vida de seus vizinhos a partir janela do seu quarto.

Nesse sentido, percebemos a relação dialógica do objeto desta pesquisa com outras obras da linguagem do cinema. Primeiro, o clássico hollywoodiano, *Janela indiscreta* (1954), de Alfred Hitchcock, e depois, um filme de produção posterior à obra brasileira, chamado *Paranóia* (2007), do diretor norte-americano D. J. Caruso, como um exemplo mais recente de produto cinematográfico que também utiliza da temática do protagonista como observador da vida alheia, e suas prerrogativas cinematográficas, para compor sua construção narrativa.

A conexão entre os filmes ocorre, primeiramente, na própria escolha de concepção do personagem principal, isto é, na construção e apresentação de um observador do mundo a partir de sua realidade isolada, distante; e os desdobramentos cinematográficos que acompanham essa escolha, como o uso dos planos ponto de vista.

Outra questão importante é a inserção do dado do suspense. Nas três obras, é através dessa condição de espionar o alheio que são introduzidos elementos narrativos que promovem ansiedade e tensão na narrativa. O longa articula a relação plástica entre os planos das três produções, pelo ponto de vista do observador e do observado, estabelecendo que “um filme jamais é isolado, participa de um movimento ou se vincula mais ou menos a uma tradição”

(VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 24).

Figura 23 – Jeff, personagem de *Janela indiscreta* (1954), observando os vizinhos.



Fonte: Capturas de tela de *Janela indiscreta* (1954).

Figura 24 – André, em *O homem que copiava* (2003), espiando a vida alheia.



Fonte: Capturas de tela de *O homem que copiava* (2003).

Figura 25 – O personagem Kale, em *Paranóia* (2007), olhando a vizinha.



Fonte: Capturas de tela de *Paranóia* (2007).

As referências cinematográficas, nesse caso, figuram na linha teórica apresentada por Gérard Genette sobre os aspectos da textualidade, quando ressalta que todo o texto se situa como hipertexto de uma anterior, e como um hipotexto para a seguinte. Essa estruturação “tem em si mesmo o mérito específico de relançar constantemente as obras antigas em um novo circuito de sentido” (GENETTE, 2010, p. 48).

É a partir da utilização dos planos ponto de vista, trazidos pelo olhar da personagem focalizadora, que aspectos estruturais da narrativa se apresentam no filme, como a descoberta de Sílvia e a possibilidade de assalto ao banco, através do estudo prévio dos horários de chegada

e partida do carro-forte. Também é da janela da sua casa que André descobre a natureza incestuosa do pai da garota. Essa revelação traz, ao enredo do filme, dados dramáticos de suspense, antecipando a realização de um ato violência, assim como nos dois outros longas que relacionamos neste tópico.

A título de destaque, a cena em que o protagonista descobre que Antunes espiona Sílvia enquanto ela toma banho merece uma melhor descrição. Não só por sua consequência narrativa, isto é, o adiantamento do plano de André de enriquecer rapidamente e tirar sua amada daquele contexto, mas por sua construção como encenação regida pelas variações harmônicas da trilha sonora.

A música escolhida é a *Sinfonia nº 41 – Júpiter*, de Wolfgang Amadeus Mozart<sup>31</sup>, que estabelecerá o tom narrativo para a descoberta da personagem protagonista. Dada a combinação entre “clássico” e “popular”, o filme corrobora seu cerne dialógico, a vista do pensamento bakhtiniano, pois a “intertextualidade não se limita a um único meio; ela autoriza relações dialógicas com outros meios e artes tanto populares como eruditos” (STAM, 2013, p. 227). Apesar de resultar de uma prática associada à alusão — assunto desta dessa seção —, a inserção de um trecho da peça musical se instaura como a categoria intertextual da citação, pois é introduzida de forma integral, sem transformações.

A sequência inicia com o olhar feliz de André, que, pela primeira vez, pode observar o espaço integral do quarto de Sílvia. Essa possibilidade é causada pelo próprio personagem, quando dá de presente à jovem, de maneira interessada, uma cortina Japonesa, que, ao contrastar com a luz, passa a ser translúcida para quem observa de fora. O protagonista está em deleite por ver a amada em trajes íntimos, e, nesse primeiro momento, a trilha sonora denota felicidade, plenitude e satisfação. Sentimentos bem representados na atuação de Lázaro Ramos.

De repente, depois que a jovem entra no banheiro do cômodo, o arranjo musical se altera para uma composição mais grave e forte, representando tensão. Antunes, suposto pai de Sílvia, entra em cena para roubar o dinheiro da bolsa da personagem e espiá-la com interesse erótico pela fresta da fechadura da porta. O olhar de André é um misto de incredulidade, espanto, nojo e desespero. A trilha, na sua condução harmônica, estabelece o clima de suspense e aflição. Atordoadado, André sai em corrida disparada para o prédio da amada, e o compasso da sinfonia

---

31 A escolha da Sinfonia Júpiter também se destaca como uma colagem intertextual. Em entrevista ao programa Jogo de Ideias, em 2005, Jorge Furtado informou que soube da música a partir de um diálogo da personagem Isaac, no filme *Manhattan* (1979), de Woody Allen, falando dos motivos pelos quais vale a pena viver. Segundo a personagem, os motivos seriam: “Groucho Marx, Joe Di Maggio, *As maçãs* de Cezanne, a Billie Holiday, o segundo movimento da sinfonia ‘Júpiter’, de Mozart, Louis Armstrong [...]”

acelera por igual, ainda mantendo a denotação de angústia e exasperação. O final da sequência é frustrante. André chega na esquina do prédio da moça, olha para cima e percebe sua incapacidade para resolver a situação. A trilha já se acalma, e o personagem é enquadrado por um plano em *plongée*, denotando sua inferioridade e pequenez perante as atrocidades de Antunes. Sozinho, fraco e resignado, o protagonista abaixa a cabeça e retorna para casa.

Ainda na perspectiva alusiva, mas sem muito destaque para a economia narrativa, o filme também dialoga com outros dois pontos da trajetória cinematográfica de Alfred Hitchcock. A galinha usada por André e seus amigos durante a tentativa de assassinato de Antunes é uma referência direta ao termo *McGuffin*, cunhado pelo cineasta britânico para descrever um elemento de suspense que motive os personagens na história, mas que, narrativamente, não tem muita explicação nem função. A outra relação intertextual se apresenta quando a focalização é invertida, ao final do filme, dando a Sílvia a possibilidade de contar sua observação para tudo que, até então, havia sido “enquadrado” pelas lentes de André. Essa mudança focal reveladora também ocorre no clássico *Vertigo*, de Hitchcock, quando Judy assume o foco narrativo de Scottie.

### 3.2.4 Estilização: gibi e desenho animado

Por estilização, entendemos a reprodução formal ou de conteúdo de um “modo de fazer” já existente, dentro de um outro discurso textual. Em nosso caso, a inserção de fragmentos de outras linguagens na textura fílmica de *O homem que copiava* (2003). Para a realização desse processo, destacaremos a função de Jorge Furtado como realizador do filme, isto, é como *bricoleur* da obra, na medida em que reutiliza elementos textuais produzidos dentro de uma cultura para compor uma feição de montagem cinematográfica, empregando, portanto, a estratégia da bricolagem.

É bem verdade que a colagem dos mais diversos processos textuais na obra atua no filme como uma representação do ponto de vista, isto é, a partir da consciência fragmentária da personagem focalizadora, como discutimos anteriormente. Portanto, nos parece mais rentável perceber como a escolha desse procedimento técnico-estético contribui para a estruturação formal da linguagem cinematográfica e para a arquitetura narrativa em *O homem que copiava* (2003).

A proposta desse enfoque encontra amparo na sugestão de Bakhtin, ao tentar formular uma ideologia subjacente ao formalismo, definindo uma “estética dos materiais”. Isto é, “os materiais — linguagem na literatura, som, imagem e linguagem no cinema — determinam as

formas artísticas.” (STAM, 1992, p. 23). Nesse viés, diretor (Furtado) e protagonista (André) estão alinhados como bricoleur, incorporando procedimentos formais de outras linguagens (como o desenho animado, gibis e a revista) em seus experimentos artísticos.

Portanto, voltando para discursos já existentes, o cineasta gaúcho, assim como o protagonista, aplica a lógica de que o conjunto de materiais e meios utilizados “são recolhidos ou conservados, em virtude, do princípio de que “isto sempre pode servir” (LÉVI-STRAUSS, 1976, p. 39).

Partindo de um recorte de função narrativa, escolhemos duas construções de colagem que trazem uma contribuição para a construção da personagem, e para a maneira como o espectador lê pontos de crueldade no filme. O primeiro deles acontece quando a personagem focalizadora descreve o momento em que seu pai o abandona na infância, atrelando a essa atitude um fato decisivo para condição social de André. A montagem, portanto, traz ao plano cinematográfico a imagem do mesmo desenho animado televisivo que o protagonista assistia quando recebeu a fatídica notícia. A colagem do discurso televisivo, no cinema. Ironicamente, a imagem apresenta o “padrão” de família ideal, onde o pai, afetuosamente, se despede também da família, mas para ir ao trabalho diário, condição totalmente diferente da narrada pela personagem.

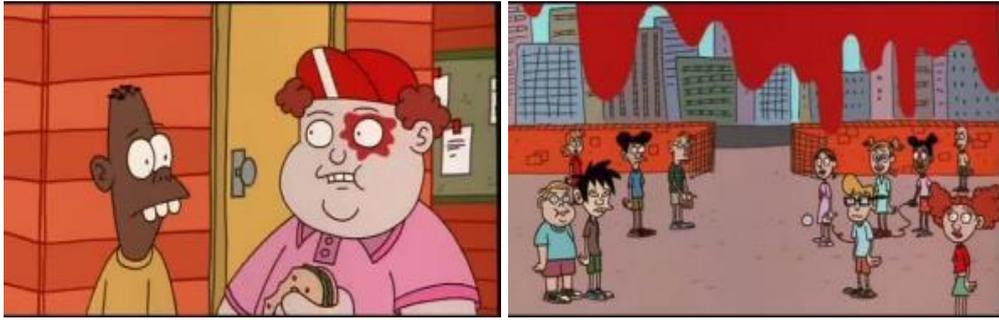
Figura 26 – Estilização e memória de André quando seu pai foi embora.



Fonte: Capturas de tela de *O homem que copiava* (2003).

O narrador complementa a explicação de sua condição de pobreza, contando um episódio da escola, que resultou em sua expulsão. Diz que furou o olho de um amigo em um ataque de fúria, quando foi zombado por ainda ter dúvida de que o pai regressaria mesmo após sete anos de sua saída. O evento é apresentado no plano fílmico a partir de uma inserção também de desenho animado, mas com traços e textura do quadrinho (ilustração) que o protagonista desenvolve como passatempo preferido.

Figura 27 – Momento em que André fura o olho do amigo na escola.



Fonte: Capturas de tela de *O homem que copiava* (2003).

Nos dois casos apresentados, a construção em bricolagem busca produzir uma verossimilhança com o contexto etário em que os fatos ocorreram, mas, ao mesmo tempo, parece criar certa atmosfera lúdica e não habitual para amenizar a experiência do espectador diante de duas situações horrendas relacionadas a André como personagem focalizador dentro do enredo: o abandono de um pai e a ação violenta que resultou na cegueira de uma criança. A mesma sensibilização de leitura para uma construção violenta, no campo semântico, acontece quando o protagonista explica, ainda na primeira parte do filme, em forma de hipertexto, a história da morte da santa que nomeia o nome do prédio onde Sílvia mora.

ANDRÉ (VS): Eu esperei na frente do prédio dela. O nome do edifício é Santa Cecília.

Os romanos cozinharam Santa Cecília numa sala com vapor, mas ela não morreu, aí eles não conseguiram pensar em nada mais divertido e cortaram a cabeça dela. (FURTADO, 2002, n.p.).

A explicação é acompanhada, no plano fílmico, por recortes de imagens que, sequenciados, dialogam com a narração. Os pedaços parecem ser de livros didáticos e enciclopédias. Essa referência apresentada no início do longa será associada, mais à frente, no enredo do filme, ao momento de diálogo entre André e Cardoso no bar, onde os dois discutem possibilidades de punição para o pai incestuoso de Sílvia. Assim como os romanos que não “conseguiram pensar em nada mais divertido”, André cogita matar a personagem.

Figura 28 – Romanos matando Santa Cecília; André matando Antunes.



Fonte: Capturas de tela de *O homem que copiava* (2003).

Nesses casos que escolhemos observar, a estratégia de estilização de linguagens incorpora à narração do filme um olhar jocoso e juvenil perante ações de extrema violência, ou de extrema tristeza, como no caso do abandono do pai. Existe, na obra, certa preocupação em desconstruir, ou abrandar, aquilo que é eticamente questionável no filme, e que se associa à imagem da personagem protagonista. Mas ressaltamos que tal preocupação não parece figurar como uma bandeira anárquica, mas, sim, como um fazer pensar as alternativas de melhoria de vida que restam aos sujeitos situados no contexto de pobreza e de falta de perspectiva, imersos em uma sociedade consumista e desigual.

### 3.2.5 Carta ao pai

Ainda dentro da perspectiva intertextual em *O homem que copiava* (2003), é possível identificar a referência de outros textos para articular a construção das personagens em relação à paternidade, e como esse vínculo é fundamental para a economia narrativa.

No que diz respeito a André, o longa apresenta a relação do protagonista com a figura paterna de forma aproximada ao universo infantil, como observamos anteriormente, a partir da colagem de peças de desenhos animados, mas também de maneira resignada, triste e nostálgica, quando apresenta o protagonista guardando as cartas que chegam para seu pai, aumenta cada vez mais o tamanho das caixas durante os anos, para comportar o acúmulo das correspondências. É a representação de uma ingenuidade da personagem pela falsa esperança do retorno do seu progenitor.

A construção dessa representação, como adiantamos na seção anterior, é edificada em uma sequência a partir da bricolagem e hipertextualidade, na reunião e utilização de colagens de desenhos animados, aludindo ao período de infância de André. André tem quatro anos e está assistindo um episódio do desenho animado na televisão, quando o seu pai pede para guardar as correspondências para ele. O texto infantil mostra uma casa sem a parede da frente, dando a

possibilidade de ver a família andando pelos cômodos. Em seguida, o filme articula o plano, de maneira hipertextual, com a capa do livro *A vida — modo de usar*, do escritor francês Georges Perec, que André teve acesso durante seu trabalho como operador de fotocópia, e que também tem uma imagem de uma casa sem a parede da frente.

Para completar a o sentido, a sequência retorna para um plano de ambientação infantil, com outro desenho animado, onde uma personagem fica dia e noite aguardando algo ao lado da caixa dos correios, em correlação com a inocência de André em aguardar o pai que nunca retornaria.

Figura 29 – Sequência de planos sobre o momento de abandono do pai.



Fonte: Capturas de tela de *O homem que copiava* (2003).

Apesar de, no decorrer do texto fílmico, essa relação direta entre os dois não ganhar mais tempo de tela, ela se coloca como um dos fatores determinantes para composição do cenário de pobreza e imobilidade social no qual vive a personagem. Com o andamento da trama, e a evolução do empoderamento do protagonista como fazedor do seu destino, as cartas guardadas nas caixas de sapato já não fazem mais sentido, e a ideia inocente de um possível retorno do pai desaparece. André não precisa mais desse apego, dessa ilusão. Então, descarta as cartas guardadas no fogo, junto com suas notas falsificadas de cinquenta reais. É um rompimento significativo. Uma libertação de algo que deveria determinar seu futuro — o

destino, segundo Marinês, para uma vida feita por próprias escolhas e as proporcionais consequências.

A queima das cartas junto às notas falsificadas elabora uma associação do falível, daquilo que não se sustenta por não ser verdadeiro, e denota a derrubada desse ancoramento afetivo, que impede o porvir da personagem. No texto *Corrosão social, pragmatismo e ressentimento*, Ismail Xavier (2006) trata sobre a questão paterna no filme de Jorge Furtado, apontando sua construção no longa.

A paternidade é também uma convenção que não vale se não acreditarmos. Num mundo de valores sem lastro, tudo é uma questão prática de “ter acesso” ou assumir um legado. Não há dívidas. Apenas a autoprodução que descarta a esfera da culpa. (XAVIER, 2006, p. 148).

A questão da paternidade relacionada a Sílvia é mais forte e constante no filme. Ao perder sua mãe, a personagem se viu prisioneira de uma relação marcada por ausência, indiferença e imoralidade com seu próprio progenitor. O mau-caratismo de Antunes, além de compor a identidade e a história da personagem, tem a função narrativa de ser o grande acelerador do plano dos jovens namorados para cometer os crimes e viajar para o Rio de Janeiro. Retirar a jovem desse ambiente hostil com o pai passa a ser o maior estímulo para André realizar suas empreitadas criminosas e fugir com a moça.

Tanto no caso da jovem como no de André, a questão paterna se atrela a uma condição determinante para seus contextos, e engessa, à primeira vista, quaisquer possibilidades de transformação e mudança. Essa influência dos progenitores, seja pela ausência — André —, seja pela “escrotagem” — adjetivo usado por Sílvia para descrever o pai —, é tão maléfica e danosa aos dois que se faz necessária a emancipação, por qualquer via, para que eles consigam realizar seus sonhos.

O fato de ter uma experiência negativa com Antunes não retira de Sílvia o desejo de ter uma relação contributiva e carinhosa com a paternidade. Nessa busca, idealiza em Paulo (Paulo José), ex-namorado da mãe, a figura paterna ideal, insinuando, inclusive, a possibilidade de ele ser mesmo seu pai biológico. “Minha mãe era louca por um outro cara. Um lindo, ela tinha uma foto dele. Ele era artista, se mudou pro Rio. Minha mãe achava que eu era dele. Eu também acho. Mas ele foi embora... Ela tava noiva do Antunes... Acabou casando.” (FURTADO, 2002, n.p.).

Como estamos tratando, *O homem que copiava* (2003) articula sua linguagem cinematográfica pela intertextualidade, considerando cada fragmento textual “como atração e rejeição, resgate e repelência de outros textos” (BARROS; FIORIN, 1999, p. 50). Assim, para

arranjar a relação da personagem com a paternidade, o longa traz a referência direta à novela literária *Carta ao pai*<sup>32</sup>, do escritor tcheco Franz Kafka, publicada em 1953, na última sequência do longa, quando Sílvia, personagem focalizadora naquele momento, narra, em voz *over*, uma carta enviada para Paulo, que mora no Rio de Janeiro.

É claro que na realidade as coisas não se encaixam tão bem como as provas contidas na minha carta, pois a vida é mais que um jogo de paciência; mas com a correção que resulta dessa réplica — que não posso nem quero estender aos detalhes — alcançou-se a meu ver alguma coisa tão próxima da verdade que pode nos tranquilizar um pouco e tornar a vida e a morte mais leves para ambos. (KAFKA, 2002, n.p.).

SÍLVIA: P.S. Têm uns detalhes que eu não posso ou não quero contar, não importa. Numa carta tudo acontece rápido, parece que as coisas se encaixam. A vida é mais complicada que um quebra-cabeças. Mas acho que eu consegui, escrevendo esta carta, contar quase a verdade. E só isso já me deixa mais tranquila. Agora parece mais fácil entender a vida. (FURTADO, 2002, n.p.).

Apesar da relação óbvia nos últimos trechos das duas obras, quase que em forma de citação, percebemos, no texto completo de Kafka, várias relações semânticas com a carta escrita por Sílvia, ampliando a contribuição da ferramenta intertextual no longa-metragem.

Kafka, autobiograficamente, escreve uma carta que nunca foi postada para seu pai, Herman Kafka, um judeu tcheco. O texto, de extrema profundidade sentimental, é quase como uma autoterapia, e desenvolve uma narrativa de desabafo sobre os danos causados em sua vida pelas ações e posturas do seu pai durante sua infância, juventude e até mesmo em sua vida adulta. Sílvia escreve para Paulo, um ex-namorado da mãe, com o qual nunca teve contato anterior. Fala da sua vontade de sair de Porto Alegre e conhecer o Rio de Janeiro. Sem muita explicação, por se tratar de um desconhecido, cita a natureza incestuosa de Antunes, mas de maneira rápida, sem se deter muito no assunto. Se concentra mais detalhadamente em todas as etapas que cumprira para chegar à Cidade Maravilhosa, lugar onde sugere o encontro entre os dois.

Em *Carta ao pai*, é pelo excesso de presença, pela postura intimidante e totalitária do pai que muitos dos traumas do narrador floresceram. “Você assumia para mim o que há enigmático em todos os tiranos, cujo direito está fundado, não no pensamento, mas na própria pessoa. Pelo menos assim me parecia.” (KAFKA, 2002, n.p.). Para a jovem gaúcha, diferentemente, a relação com o pai provinha de um lugar de distanciamento, ausência e separação. Seja por Antunes, que pouco se importava com ela, seja pela distância geográfica e

---

<sup>32</sup> Nos créditos do filme, a referência ao texto de Kafka é colocada como tradução livre.

física de Paulo.

Nos dois excertos, fuga surge como única alternativa para alforriar-se da relação com o pai. “O resultado exterior imediato de toda essa educação foi que fugi de tudo o que, mesmo à distância, lembrasse você” (KAFKA, 2002, n.p.). Para Sílvia, a saída do apartamento que vivia com Antunes estava também associada a uma forma de recomeço, ao cumprimento de um sonho e uma busca por felicidade. “Tudo o que eu queria era que o André tivesse dinheiro para me tirar daqui e me levar para o Rio.” (FURTADO, 2002, n.p.).

A ausência de detalhes, em ambas as cartas, assumida pelos próprios autores, destaca não só a uma possível retirada de culpa, de reconhecimento de erros próprios, a fim de suavizar o impacto da narração — caso de Sílvia —, como também se relaciona — sobretudo no caso de Kafka —, à complexidade que existe na relação pai e filho e a todos os sentimentos e marcas afetivas geradas a partir desse vínculo.

No caso de *O homem que copiava* (2003), Sílvia “seleciona o mais inocente, deslizando sobre gestos decisivos”, escondendo as tramoias realizadas em conchavo com André. Vende uma versão suportável dos fatos (XAVIER, 2006, p. 148), endossando sempre na sutileza a proposta fílmica de observação e incorporação da perspectiva focal das personagens. Essa maneira de agir, por assim dizer, e como tratamos anteriormente, é oferecida ao espectador de forma complacente e, até certo ponto, empática, a partir de estratégias de aproximação e condução pela voz *over* e pela construção dos planos a partir da bricolagem.

Portanto, no que diz respeito à construção narrativa, as cartas dialogam como uma jornada com as mesmas etapas, e aparentemente com os mesmos objetivos. Primeiro, a delação de chagas pessoais provenientes de uma paternidade perturbada, seguida pela necessidade de fuga para libertação desse efeito de clausura e imobilidade causado pela relação pai e filho(a), e, por fim, o desabafo como forma de autoterapia e busca por algum tipo de tranquilidade existencial e resolutividade pessoal.

Apesar de todas essas relações entre os dois textos, a nosso ver, é na utilização da possibilidade de mudança focal onde a inserção do trecho de Kafka contribui mais efetivamente para a economia narrativa do filme. Em *Carta ao pai*, o narrador, já no final do texto, narra de outra perspectiva focal e escreve como possivelmente o progenitor iria responder e justificar todas aquelas acusações e revelações feitas por ele. É um segundo olhar, ainda que interno, para um mesmo fato. Um reajuste de lente para observar os acontecimentos do outro lado, de quem está diretamente envolvido. Para Kafka, realizar isso sozinho possibilita o acesso a uma resposta que ele nunca tivera, mas que simula uma “conversa” que, como ele mesmo diz no final, trata de alguma coisa “próxima da verdade que pode nos tranquilizar um pouco e tornar a vida e a

morte mais leves para ambos” (KAFKA, 2002, n.p.).

Em *O homem que copiava* (2003), a narração da carta em voz *over* por Sílvia inicia imediatamente o fim de todo o regime focalizado por André, até então, na obra fílmica. É da mesma forma revelador. E também se situa ao final da obra, apresentando o olhar complementar aos fatos descritos de forma tão íntima pelo protagonista até aquele momento. Porém, diferentemente da narrativa de Kafka, é feito por uma outra personagem de fato existente no ambiente diegético.

Ao trazer a referência da novela do escritor tcheco, o longa, como já discutimos, legitima sua proposta fílmica pelo viés dialógico, na medida em que considera os textos como “tecidos de fórmulas anônimas inscritas na linguagem, variações dessas fórmulas, citações conscientes e inconscientes, combinações e inversões de outros textos.” (STAM, 2013, p. 226).

Portanto, com a contribuição intertextual do texto de Kafka, a obra de Jorge Furtado articula a relação da personagem com a paternidade, ao mesmo tempo que usa o artifício narrativo da mudança da perspectiva focal para promover o complemento da experiência fílmica e da produção de sentido proposta pelo texto cinematográfico.

### **3.3. O pícaro e a sátira política: dinheiro, desigualdade e o divino**

O filme, mantendo a contraposição como artifício narrativo, constrói o retrato de uma sociedade de consumo geradora de desigualdades e impossibilidades, estabelecendo o caráter emblemático e, ao mesmo tempo, defectível do dinheiro como representação dessa engrenagem. Apresenta o aspecto financeiro não como fim, objetivo, mas como o meio, o rejunte que conecta as partes importantes. Como o acesso para realização das vontades individuais. Em sentido contrário, a obra também evidencia o caráter falível do dinheiro como matéria física, objeto sem importância utilitária. Afinal, como sentencia fatidicamente André: “dinheiro na verdade é só um pedaço de papel” (FURTADO, 2002, n.p.).

Na oposição desses sentidos, o longa articula a função do dinheiro dentro de uma sociedade consumista, como o promotor de bem-estar, responsável pela ascensão e aceitação social; mas sempre ponderando sua composição precária e defectível como imagem-símbolo. Para construir essa ambientação conflitante, *O homem que copiava* (2003) edifica, a partir da utilização da condução narrativa em voz *over*, da montagem em estratégia de bricolagem, e uma detalhista direção de arte, uma atmosfera opressora e insuportável causada por uma sociedade desigual, regida pela lógica danosa do consumo e suas consequências sociais implacáveis na vida das personagens, como os subempregos e a baixa renda.

Como falamos anteriormente, logo em sua apresentação, o protagonista descreve o uso de cada real de seu pequeno salário, escrachando os limites das impossibilidades que são impostas para quem se encontra naquela situação. Quando explica sua rotina na papelaria, André descreve toda a dinâmica do seu trabalho e a relação entre ele, como empregado, o patrão (Gomide) e a família do patrão.

ANDRÉ (VS): Quase sempre tu só tem de apertar estes dois botões, start, stop, start, stop, start, stop. É melhor parar, o Bolha acaba me vendo pelo espelho bolha dele. Ele diz que o espelho é para a segurança da loja. O Bolha pensa que eu sou otário. Considerando o que ele me paga, ele não deixa de ter uma certa razão. O nome do bolha é seu Gomide. (FURTADO, 2002, n.p.)

ANDRÉ (VS): A dona bolha se chama Maria. Só aparece aqui na loja para ver revista e pegar dinheiro. O nome do bolhinha é Rodrigo. Ou Diogo. Eles chamam o bolhinha de Guigo, acho que é Rodrigo. Ele fica abrindo o armário do papel, por causa da luz. (FURTADO, 2002, n.p.)

A descrição aponta relação de poder entre empregado e empregador, como uma estrutura de contraste gerada pelas prerrogativas de uma sociedade capitalista. A lógica de desconfiança e vigilância do patrão com André, o mísero salário pago ao jovem e a falta de proximidade entres os familiares de Gomide com o protagonista evidenciam a desigualdade social entre as personagens e destacam o processo de exclusão da personagem focalizadora pela sua condição de classe e, por consequência, financeira.

O reforço do dinheiro como imagem de representação de um sistema materialista, e como vetor condicionante da posição social dos indivíduos está presente na fala de todos os personagens, muito além apenas dos lamentos de André, que o espectador acompanha de maneira aproximada pela condução em voz *over*. Marinês fala da pobreza como um problema existencial (destino ou burrice), Sílvia confessa que “tudo o que eu queria era que o André tivesse dinheiro para me tirar daqui e me levar para o Rio”, Feitosa recorre à sugestão do crime como atalho para conseguir dinheiro e Cardoso faz chacota da condição paupérrima do protagonista — “Mas tu é muito pobre, hein, vou te dizer, cara, Nossa Senhora”.

Ao longo do filme, a imagem do dinheiro como questão central e determinante para condição de vida e o destino das personagens é reiterada a todo tempo. Mas essa relação é simbólica, o longa propõe uma visão do dinheiro como símbolo de uma sociedade desigual, e desumanamente injusta, imersa na lógica do consumo como fábrica de plenitude e realizações. Portanto, como diz Ismail Xavier (2006, p. 149), o dinheiro se situa como um “ícone religioso, ou seja, uma imagem-fetichê”, que as personagens buscam como alternativa de sobrevivência e libertação da condição oprimida em que vivem.

Nessa perspectiva, as restrições financeiras não só impedem o protagonista de ter acesso aos bens de consumo que deseja (como binóculo, livros e materiais para as ilustrações), mas também limitam sua interação social, isto é, “a lógica do dinheiro como norma das relações” (XAVIER, 2006, p. 149). Tal condição é tão incorporada pela personagem focalizadora, que ela atribui de maneira radical o sucesso de suas investidas amorosas à sua condição financeira. Os dois exemplos no filme são taxativos. Primeiro “a guria” que não se interessa por operador de fotocopiadoras — relação entre subemprego e pouco sucesso financeiro — e depois — mais importante para o desenvolvimento narrativo —, a relação com Sílvia, sua musa: “Agora eu ia ter que conseguir trinta e oito reais e comprar o chambre, ou então esquecer para sempre que a Sílvia existe” (FURTADO, 2002, n.p.).

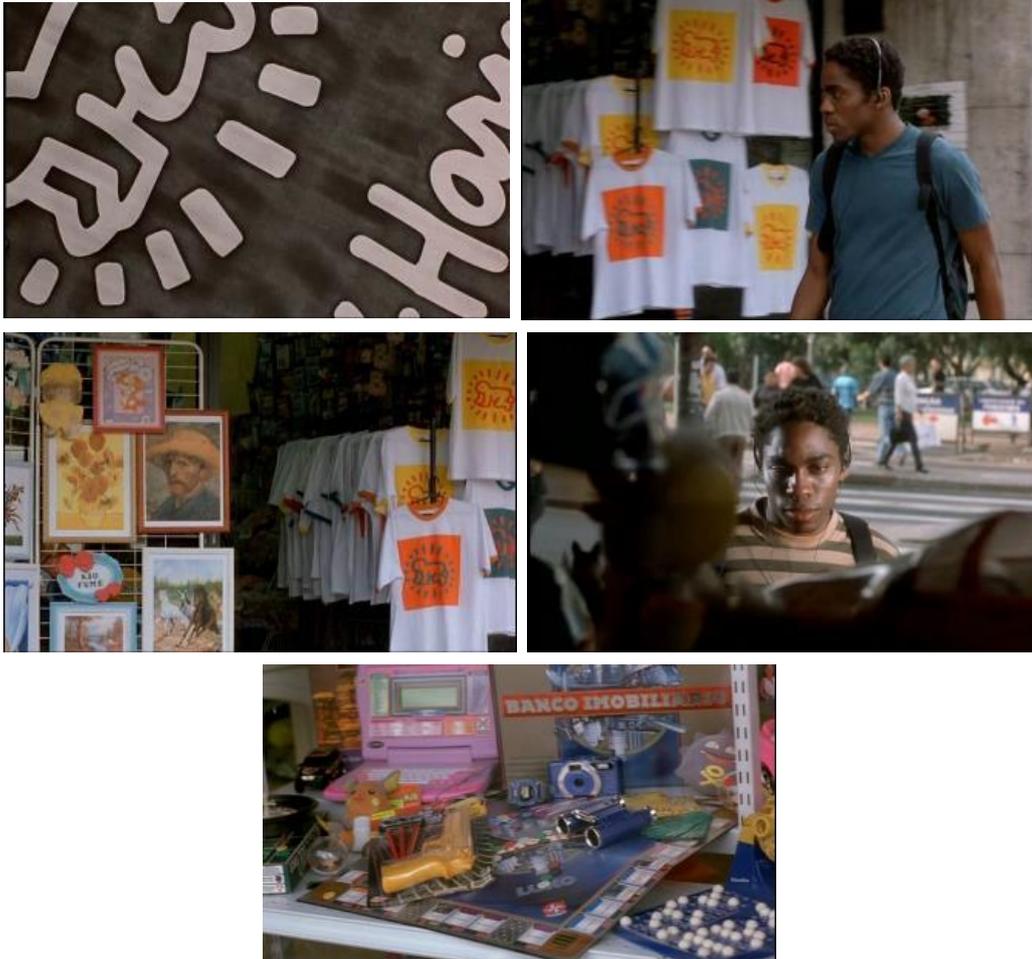
O filme, aos poucos, vai compondo um ‘dar a ver’ sobre a prática do consumo como regra para determinar o lugar social dos indivíduos, atrelado à lógica condicional entre desejo e realização pelo aspecto financeiro. Esse cenário é endossado pelo longa através da exemplificação de hábitos consumistas e supervalorização de bens supérfluos. Enquanto folheia revistas de pessoas famosas e suas mansões, Marinês informa que um vestido usado pela Marylin Moore foi vendido “por um milhão, duzentos e sessenta e sete mil dólares” (FURTADO, 2002, n.p.), colocando em contraste absurdo o valor da peça usada pela atriz americana com a realidade e a necessidade financeira de André.

Em uma das seqüências do longa, enquanto tira cópia de um livro do artista gráfico Keith Haring<sup>33</sup>, o protagonista dispara: “Uma vez eu li que um cara que desenhava uns bonecos na parede ficou muito rico” (FURTADO, 2002, n.p.). O trecho é falado enquanto André caminha para descobrir onde Sílvia trabalha. Em um plano médio, vemos as lojas ao fundo que destacam quadros e camisas estampadas com os mesmos desenhos do artista americano retratado no livro xerocado por André. Em seguida, no mesmo percurso, através de um plano e contraplano, o filme enquadra a personagem olhando para uma vitrine que, por sua composição de cenário, contém indícios narrativos relacionados à maneira como o protagonista viabilizará seu plano de ganhar muito dinheiro rapidamente.

---

<sup>33</sup> Artista gráfico e ativista estadunidense. Seu trabalho reflete a cultura nova-iorquina dos anos 1980.

Figura 30 – Sequência que traz a estética de Keith Haring na fotocópia, nas camisas e termina na vitrine da loja de brinquedos com os índices do assalto ao banco.



Fonte: Capturas de tela de *O homem que copiava* (2003).

O último enquadramento da sequência revela uma composição cênica como antecipação narrativa, um *flashforward*. Em seu livro *Imagens amadas*, João Batista de Brito (1995, p. 189), ao tratar sobre o tempo no cinema, associa esse tipo de representação ao termo narratológico da *prolepse*, isto é, um fato estilístico que “nos informa sobre o futuro enredo do filme, num momento que ainda não temos condição semiótica de conhecer o seu desenvolvimento ou desenlace”.

Esse plano final da vitrine da loja de brinquedos ressalta o aspecto juvenil e lúdico que o filme associa à personagem focalizadora e dá indícios narrativos sobre o assalto que as personagens vão realizar como forma de enriquecer rapidamente. O binóculo revela sua prática de *voyeur* como hábito fundamental para efetivação de seu plano criminoso. A arma de brinquedo faz referência à arma de fogo que André comprou a Feitosa para realizar o crime no banco que, não por coincidência, tem o mesmo nome do jogo de tabuleiro focado na imagem:

Banco Imobiliário. A sequência de cenas, nesse trecho do filme, é finalizada pela narração simultânea do personagem: “O negócio é ficar rico logo, o mais rápido possível, e se mandar. O problema é: como?” (FURTADO, 2002, n.p.). A composição cênica do último plano sugere a resposta à personagem e oferece sutilmente ao espectador os indicativos de leitura sobre a ação que virá mais à frente. Para João Batista, essa é a maneira mais bem elaborada de realizar o uso do *flashforward* imagético, pois esse é “muito mais efetivo quando não traz a marca de enunciação de um modo tão explícito” (BRITO, 1995, p. 189).

Nessa primeira sequência, outra antecipação é inserida durante a caminhada de André, e que é tão sutil “que sua ocorrência pode escapar ao espectador desatento” (BRITO, 1995, p. 187). A mesma loja de camisetas que André passa na frente durante seu percurso para conhecer Sílvia também vende quadros, e um deles é o autorretrato de Van Gogh. Já perto do fim do longa, a mesma imagem do pintor holandês é enquadrada estrategicamente, por um plano em *travelling*, dentro de uma livraria, quando André, depois de ganhar o prêmio da loteria, gasta seu dinheiro com livros, itens de papelaria e um binóculo novo. A alusão ao mundo da arte, dentro de uma livraria, denota a escolha da personagem em utilizar sua pequena fortuna para fortalecer e complementar seu imaginário fragmentado pela função de operador de fotocopiadora.

O dinheiro para André serve como acesso à informação que faltava, que lhe foi privada, e que se apresenta também como uma forma de libertação da ignorância; diferente de seus amigos (Marinês e Cardoso), que se entregam sorridentes “à máquina do consumo” (XAVIER, 2006, p. 149), gastando suas fortunas com caricaturas da prática consumista, como o “carrão conversível importado” e uma diária na suíte presidencial de um hotel de luxo.

Figura 31 – *Travelling* do plano que mostra enquadrando Van Gogh quando André gasta seu dinheiro em uma livraria



Fonte: Capturas de tela de *O homem que copiava* (2003).

O filme estabelece um panorama onde o dinheiro — e a falta dele — se configura como instrumento de dominação social, símbolo de uma lógica de poder, e que, por consequência, assume uma função de equivalente universal das relações pessoais e da realização dos desejos individuais. “Imagina um monte de dinheiro. Imagina um monte de coisas que dá para comprar com esse dinheiro. Imagina como as pessoas vão te tratar depois que comprar esse monte de coisa.” (FURTADO, 2002, n.p.).

O devaneio de André é representado esteticamente em dois planos da obra, que se conectam pela relação entre sonho e realidade. O primeiro compõe o universo fragmentado da personagem, recheado de colagens que o filme revela logo no início da história. O segundo é a realização, a sublimação dessa “imaginação”, quando o golpe ao banco é bem-sucedido, já no final do longa.

Figura 32 – A imaginação de ter muito dinheiro que se realizou.



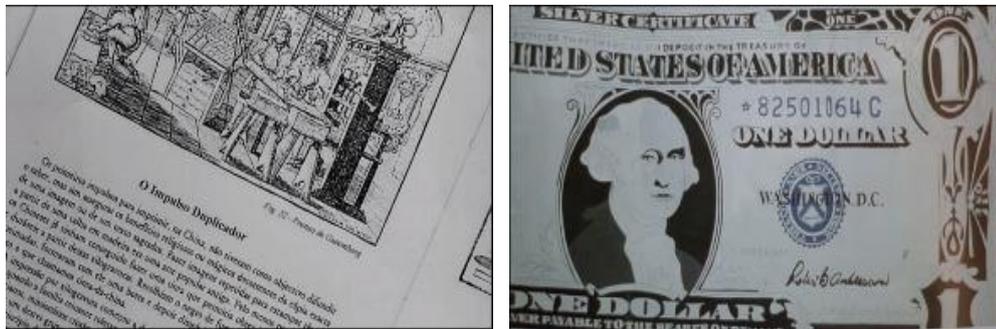
Fonte: Capturas de tela de *O homem que copiava* (2003).

Como técnica visual presente na proposta fílmica de *O homem que copiava* (2003), a bricolagem, a partir da perspectiva intertextual apresentada anteriormente, também contribui na posição da narrativa perante o dinheiro como ícone de um corpo social regido pelo consumo, que atua centralmente na criação de desigualdades, contrastes e imobilidades. No sentido contrário, o uso dessa estratégia estética também ampara e incorpora o olhar focalizador na construção do dinheiro em sua pequenez como matéria falível.

Mais uma vez, se balizando por seu imaginário informativo entrecortado pela operação de fotocópia, André fala da origem do dinheiro, dizendo “foi feito na China, no século onze” e que “O imperador convenceu todo mundo que um pedaço de papel valia um quilo de arroz. Quem não acreditasse ele mandava matar.” (FURTADO, 2002, n.p.). A referência da informação é apresentada de forma intertextual, em caráter de citação, ao trecho do livro *Os descobridores: de como o homem procurou conhecer-se a si mesmo e ao mundo* (1987), de Daniel J. Boorstin, que, no longa, é apresentando com um título falso de “Impulso duplicador”.

A explicação da origem do dinheiro como papel, a partir da montagem em colagens, traça um paralelo com outras questões do filme, presentes no imaginário fértil, mas fragmentado, da personagem focalizadora. A montagem dos planos fílmicos a partir da lógica da bricolagem traz em planos fechados a citação direta do texto de Daniel J. Boorstin, seguida pela imagem de um dólar americano; e depois, em alusão ao imperador chinês que criou a primeira nota dinheiro, traz a fotocópia do retrato do líder comunista chinês Mao Tse Tung, através da estética *pop* de Andy Warhol. O último plano da sequência é a reunião de todos os fragmentos desse imaginário diverso. Na sua bancada de desenhos, André insere o rosto do ditador chinês em uma nota de dinheiro com o *layout* do dólar americano.

Figura 33 – Fragmentos que ilustram a explicação sobre a origem do dinheiro



Fonte: Capturas de tela de *O homem que copiava* (2003).

Figura 34 – Utilização da estética de Andy Warhol e o desenho de André como reunião de todas as informações presentes no seu imaginário sobre o surgimento do dinheiro.



Fonte: Capturas de tela de *O homem que copiava* (2003).

Nessa sequência, a técnica da bricolagem possibilita ao filme representar as associações e explicações que a personagem focalizadora realiza em torno da temática dinheiro e da sua função simbólica na sociedade de consumo; com seu repertório cultural restrito, em um jogo onde “a regra é a de arranjar-se sempre como os meios limites, isto é, um conjunto, continuamente restrito, de utensílios, e de materiais heteróclitos.” (LÉVI-STRAUSS, 1976, p. 38).

O longa amplia para a tessitura fílmica as conexões semânticas imaginativas de André, fortalecendo a focalização interna pelo protagonista, através da representação de um *bricoleur* que, por caminhos artesanais, “confecciona um objeto material que é, ao mesmo tempo, um objeto de conhecimento” (LÉVI-STRAUSS, 1976, p. 43).

Todos esses recursos técnico-narrativos citados anteriormente, em contrapeso a desigualdade e imobilidade associada à falta do dinheiro, também constroem sua natureza frágil e defectível — apenas um papel. Um dos momentos que introduz essa questão no filme é a primeira sequência, quando André queima várias notas de cinquenta reais em um terreno baldio, depois de não ter dinheiro suficiente para fazer as compras no supermercado. O trecho é um *flashforward* antes dos créditos iniciais, destacando a relação paradoxal entre o dinheiro como emblema da sociedade de consumo e, ao mesmo tempo, sua fragilidade física e natureza falível.

Nesse sentido, ao problematizar essa condição, o longa aponta o dinheiro pela sua defectividade como ferramenta e símbolo, que, como o próprio André ressalta em uma de suas falas, pouco antes de assaltar o banco, “é só um pedaço de papel que todo mundo acredita que vale alguma coisa. Se ninguém acredita, não serve pra nada.” (FURTADO, 2002, n.p.).

Com a recorrência da temática nas falas dos personagens, o suporte de uma direção de arte preocupada em inserir dados narrativos relacionados ao sistema consumista e suas prerrogativas, e, sobretudo, com o uso da bricolagem para amparar e construir a perspectiva focal relacionada à questão do dinheiro — força e fraqueza, o filme articula essa atmosfera social paradoxal, que limita a condição dos personagens na realização de seus desejos, mas, ao mesmo tempo, indica caminhos de libertação através das transgressões.

O longa-metragem de Jorge Furtado trabalha com a inserção de elementos narrativos relacionados à temática sobrenatural/divino, articulando questões como a sorte e o destino nas trajetórias das personagens na obra. Esses elementos são trazidos no filme tanto pela composição cênica, pelas colagens com elementos de outras linguagens, e também por artifícios de condução narrativa a partir da escolha dos planos cinematográficos.

À primeira vista, a inserção dos elementos relacionados à temática do divino não parece ter uma força importante dentro da narrativa cinematográfica, mas a presença constante desses símbolos em momentos cruciais para o desenvolvimento da narrativa acaba por compor, em nível de interpretação, um subtexto fundamental para a leitura da obra. Na maioria dos casos, quando aparecem na narrativa, esses elementos são associados a amuletos, articulando a ideia de sorte e benção para garantir o sucesso das empreitadas das personagens, mesmo quando estas destoam das indicações morais associadas a esses mesmos símbolos nos seus ambientes tradicionais.

Na perspectiva cênica, é no bairro de São Geraldo que André e Sílvia residem. Local onde muitos fatos narrativos importantes acontecem, como o assalto ao banco, o beijo entre os jovens e a cena da corrida exasperada do protagonista, depois que descobre a natureza incestuosa do pai da moça, através do seu binóculo. Já o nome de Santa Clara aparece discretamente escrito no barco que compõe o primeiro plano da sequência de ação que desencadeará o assassinato de Feitosa, orquestrado maquiavelicamente por André.

No âmbito referencial, quando descreve minuciosamente, em voz *over*, os vários aspectos da sua vida, André destaca, em regime de hipertexto, a história sobre a morte de Santa Cecília, que nomeia o prédio de sua amada. A montagem atua nessa construção através de uma colagem da estética de revista ou enciclopédia, mostrando a imagem da santa e a maneira como ela morreu. Mais adiante, essa mesma imagem será associada a uma sugestão de assassinato de Antunes, pai de Sílvia.

A obra de Furtado não teme em posicionar a imagem das santas, ou suas referências, em momentos eticamente questionáveis do filme, como os assassinatos de Feitosa e Antunes.

Figura 35 – Referências à Santa Cecília e Santa Clara



Fonte: Capturas de tela de *O homem que copiava* (2003).

A figura de um anjo também cumpre uma função importante no desenrolar narrativo. Desesperado para conseguir trinta e oito reais e comprar o chambre na loja de Sílvia, André procura Cardoso, no intuito de conseguir o dinheiro emprestado. Acaba saindo da loja de antiguidades do amigo com a figura de um anjo da guarda (que ninguém sabe se é o anjo

Gabriel, um arcanjo ou São Miguel). Na volta para o trabalho, desiludido por não ter conseguido o dinheiro, apela para a imagem protetora para conseguir os trinta e oito reais. Chegando na papelaria, encontra uma nova máquina de fotocópias colorida, onde vai imprimir as primeiras notas falsas de cinquenta reais, dando início às empreitadas criminosas.

O protagonista ainda usa a figura angelical como distração duas vezes. Na primeira, amolece o coração do patrão Gomide, posando de bom filho, dizendo que comprou o anjo para dar de presente para a mãe. Sensibilizado, o patrão deixa notas cinquenta reais verdadeiras para que o funcionário pague uma conta no dia seguinte e ainda permite que o jovem fique sozinho na loja até tarde para aprender a mexer melhor na máquina. É a brecha que o protagonista precisa. André tem as notas originais e o tempo necessário para fazer suas primeiras falsificações e, enfim, comprar o chambre na loja de Sílvia.

Na segunda vez, o protagonista precisa distrair a operadora da lotérica no momento de trocar o dinheiro falso. Pergunta se ela entende de anjo, pois não sabe bem a categoria da imagem. A investida funciona. Novamente, a figura religiosa cumpre sua função protetora e resguarda a personagem do pior. Agradecido e feliz, o protagonista sai da lotérica rezando, em voz *over*, a oração do santo anjo.

Figura 36 – A imagem religiosa ajudando André nas suas empreitadas.



Fonte: Capturas de tela de *O homem que copiava* (2003).

A imagem dos gondoleiros também se enquadra na perspectiva de inserção de elementos divinos na narrativa. André informa a presença da imagem, logo no início do filme, em voz *over*: “Da janela do meu quarto eu vejo um clube, o Gondoleiros. No teto do prédio tem uma gôndola. Eu não sei se em Porto Alegre já teve alguma gôndola.” (FURTADO, 2002, n.p.). Historicamente, os gondoleiros são conhecidos como os condutores das gôndolas na cidade de Veneza. Já na mitologia grega, se associam à figura do *Caronte*, nome dado ao barqueiro que recebe uma moeda de ouro para carregar a alma dos mortos ao mundo do deus Hades.

No *Dicionário de símbolos*, Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1998, p. 121), falam da

imagem do barco(a) como “símbolo de viagem, de uma travessia realizada seja pelos vivos, seja pelos mortos [...] meio de passagem para outro-mundo”. Mais precisamente dentro da perspectiva do cristianismo, assume um caráter de segurança, onde “os crentes ocupam seus lugares a fim de vencer as ciladas deste mundo” (p. 122). Os conceitos da simbologia dialogam e reforçam a trajetória de André como personagem focalizador dentro da trama, na sua jornada pela mudança de vida, buscando transformar sua realidade social e selando um novo destino para seus dias.

Em *O homem que copiava* (2003), a imagem dos gondoleiros também assume a metáfora audiovisual de alguma entidade divina superior que acompanha as ações de André em momentos importantes da trama, reforçando a presença de símbolos associados ao sobrenatural pela perspectiva da observação, proteção e sorte para as personagens. Essa associação dos barqueiros é construída no texto fílmico sobretudo a partir da angulação dos planos em *plongée*, denotando um certo efeito de julgamento, inferiorização e observação superior. A sequência de planos, logo após a primeira leva de falsificações do protagonista, descreve bem essa relação de vigilância dos gondoleiros. Com o jogo de plano e contraplano, abertos e médios, e com um plano em câmera subjetiva na posição de visão da gôndola, o longa constrói essa interação de supervisão da imagem-símbolo com André.

Figura 37 – Sequência de plano / contraplano depois que André realiza seu primeiro crime.



Fonte: Capturas de tela de *O homem que copiava* (2003).

A imagem dos gondoleiros, nessa metáfora de uma visão superior, que observam e acompanham a vida das personagens, também pode ser percebida em outros momentos importantes da história: na corrida depois do assalto ao banco, no encontro com Sílvia depois

do jantar com Antunes e na apresentação de André, também observador do mundo, da realidade do seu quarto, com seu binóculo.

Figura 38 – Vista dos gondoleiros da casa de André, os gondoleiros presentes no momento do assalto e no encontro do casal.



Fonte: Capturas de tela de *O homem que copiava* (2003).

Essa articulação de uma entidade divina, superior, que observa, mas, ao mesmo tempo, vela e intercede pelo sucesso das personagens, é validade na última sequência do filme, a partir do viés da paternidade, do pai que cuida dos filhos e os protege. O morro do Corcovado é escolhido como locação final para o encerramento do longa, onde, aos pés do Cristo Redentor (figura paterna para o cristianismo), as personagens brindam e completam sua trajetória de liberdade e realização dos desejos, mesmo que tenham utilizado atalhos criminosos para chegar até ali.

No texto *O existencialismo é um humanismo*, o filósofo francês Jean Paul Sartre trata da questão existencial do indivíduo a partir do olhar da liberdade, isto é, da capacidade de cada pessoa de traçar seu destino, afirmando que “o homem nada mais é do que aquilo que ele faz a si mesmo” (SARTRE, 1978, p. 6). Livrando de julgamento as escolhas criminosas para alcançar certos objetivos (sejam legítimos ou não), o filme de Furtado marcha nessa linha, colocando André e seus amigos neste percurso de traçar o próprio código de moral, na medida em que o homem é “obrigado a inventar sozinho sua lei” (SARTRE, 1978, p. 9). A obra audiovisual, então, assume uma postura de observação, apostando num ‘dar a ver’ ao espectador certo estados de coisa social, esteticamente representados.

Para Sartre, a ideia da construção de uma moral individual apenas se corrobora pela busca por um ato de liberdade. “Se alguma vez o homem reconhecer que está estabelecendo valores, em seu desamparo, ele não poderá mais desejar outra coisa a não ser a liberdade como fundamento de todos os valores” (SARTRE, 1978, p. 19), pois “a única coisa que importa é saber se a invenção que se faz, se faz em nome da liberdade” (p. 20).

André e seus amigos traçam esse caminho de construção de um moral contextualizada pela situação em que vivem, considerando as maneiras de sobreviver aos infortúnios da vida (questões familiares) e a uma sociedade desigual e opressora.

Nessa perspectiva, a construção de André como personagem focalizadora, inserida em uma sociedade de consumo opressora, e suas escolhas criminosas para inverter o jogo de dominação, se assemelham, narrativamente, com a figura do pícaro, categoria de personagem fundante dos chamados romances picarescos, iniciados na Espanha durante a primeira metade do século XVII.

Assim sendo, os romances picarescos terão sempre um forte sentido de sátira social. No caso dos romances picarescos espanhóis clássicos, a sátira aponta os mecanismos de ascensão social válidos numa sociedade que rejeitava por princípio os valores básicos da burguesia e na qual o parecer prevalecia nitidamente sobre o ser. (GONZÁLEZ, 1992, p. 18).

No texto *Dialética da malandragem*, Antonio Candido (1970) traça o perfil do pícaro como figura que se utiliza de investidas ilegais para realizar seus planos. Em sua essência está “o choque áspero com a realidade, que leva à mentira, à dissimulação, ao roubo, e constitui a maior desculpa das ‘picardias’” (CANDIDO, 1970, p. 69). No entanto, essa sua aproximação com o mundo do crime é ressalvada e justificada pelo ambiente social desigual e desprivilegiado em que vive. “Na origem, o pícaro é ingênuo; a brutalidade da vida é que aos poucos vai tornando esperto e sem escrúpulos, quase como defesa [...] atributo por força das circunstâncias” (p. 69).

Como assemelhado ao pícaro, André adere às possibilidades de transgressão como saída de uma atmosfera desigual e discriminatória, criando seu próprio código moral a partir das interferências sociais e históricas que lhe cercam. “Com efeito, não se nasce pícaro, torna-se um, sendo os fatos da vida extremamente importantes para que o pícaro possa aprender com tais experiências.” (ROMANCE PICAresco, 2009.).

O uso da focalização interna por André, como escolha de regime do fluxo de informação no filme, de maneira intensamente aproximada ao espectador pela voz *over*, também encontra ressonância nas características narrativas da construção picaresca.

O próprio pícaro narra as suas aventuras, o que fecha a visão da realidade em torno do seu ângulo restrito; e esta voz na primeira pessoa é um dos encantos para o leitor, transmitindo uma falsa candura que o autor cria habilmente e já é um recurso psicológico de caracterização. (CANDIDO, 1970, p. 68).

No apanhar de tudo, o código moral construído por André como indivíduo a partir da lógica sartriana, o uso da focalização interna e as prerrogativas sociais do perfil picaresco da personagem, acabam compondo, no filme, uma proposta de observação solidária aos caminhos escolhidos pelo protagonista e seus amigos. Nessa perspectiva, os elementos narrativos associados à temática do divino, que estão inseridos no longa, se associam a essas escolhas, sem trazer consigo o julgamento e as práticas morais aos quais normalmente estão associados. Pelo contrário, remetem a uma função de intercessão, cuidado e zelo sobre-humana para com eles, velando por suas jornadas.

Com a presença dessas imagens-símbolos, em momentos decisivos do desenrolar narrativo, *O homem que copiava* (2003) dispõe-se a tecer um argumento sobre a função da sorte/bênção nas empreitadas das personagens, que não só incorpora como legítima a perspectiva focal benevolente edificada no longa de não julgar ou punir as personagens.

### **3.4. O fragmento representado em outros filmes**

A lógica fragmentária da composição visual, associada a uma condução narrativa através da voz e as pontes intertextuais — explícitas ou não —, são escolhas estilísticas reconhecíveis dentro da filmografia do cineasta gaúcho. Assim como no capítulo anterior, mas agora no âmbito ficcional, nos parece crucial, dentro da perspectiva do estilo, verificar como o uso desses procedimentos está associado a experiências anteriores e como seu uso sistemático influenciou produções seguintes. Como recorte analítico, selecionamos dois curtas-metragens de ficção anteriores ao *O homem que copiava* (2003) e um posterior ao longa-metragem. Todos eles, em alguma medida e em diferentes níveis, parecem dialogar no âmbito da conformação estilística; isto é, utilizam de técnicas familiares para construir o discurso cinematográfico.

#### **3.4.1 *O dia em que Dorival encarou a guarda* (1986)**

O curta-metragem de treze minutos é uma das primeiras experiências cinematográficas de Jorge Furtado como diretor; antes, só havia feito *Temporal*, no ano anterior. O filme narra a história de Dorival, um prisioneiro que apenas deseja tomar um banho durante a noite. Para

conquistar seu objetivo, precisa enfrentar “um soldadinho assustado, um cabo com mania de herói, um sargento com saudade da namorada, e um tenente cheio de prepotência<sup>34</sup>”. Entre uma solicitação e outra, o protagonista vai encontrando resistência dos funcionários da delegacia, que apenas negam o seu pedido, dizendo ter recebido “ordens” para não permitir o banho. Depois de provocar e confrontar cada um deles com perguntas para as quais não há resposta (quem deu a ordem?), Dorival é linchado na sua cela por meia dúzia de militares e, finalmente, ganha seu banho, quando é levado pelos agressores para “limpar o sangue”.

Na sua proposta, o filme problematiza a estupidez burocrática presente nas instituições públicas, mas, sobretudo, naquelas concebidas pela lógica da hierarquia do serviço (polícias, quartéis); expõe a fragilidade intelectual dos próprios guardas; e joga luz sobre o racismo sufocante e opressor que existe nesses ambientes.

Para além desses cruzamentos temáticos que o filme explora, nos interessa particularmente observar o uso de um expediente estilístico importante na filmografia de Furtado, e que, nessa obra, parece ter seu nascedouro: a utilização de fragmentos/citações textuais (colagens) inseridos na montagem do filme.

A utilização dessas colagens, assim como em outras obras de Furtado, vai cumprir, no filme, tanto uma função ilustrativa, muitas vezes redundante, para exemplificar ou ampliar um sentido mostrado; quanto uma função irônica, geradora de graça, associada a outro eixo importante na composição do estilo do autor, como falamos anteriormente.

Logo na primeira sequência, quando Dorival está enfurecido com o soldado que não permite o banho, a montagem alternada insere trechos do filme *King Kong* enquanto o prisioneiro expressa toda a sua raiva, reforçando a ideia de descontrole e cólera. Na cena seguinte, a associação entre o Dorival e o animal é apontada pelo próprio soldado, em tom racista, quando se queixa ao seu superior sobre o escândalo de Dorival: “E é um negão desse tamanho, parece o King Kong”. Na sequência seguinte, o cabo endossa a associação preconceituosa: “Macaco não toma banho. E não me faça perder a paciência, crioulo, senão eu abro essa jaula e te mostro com quantas bananas se faz um piquenique.”

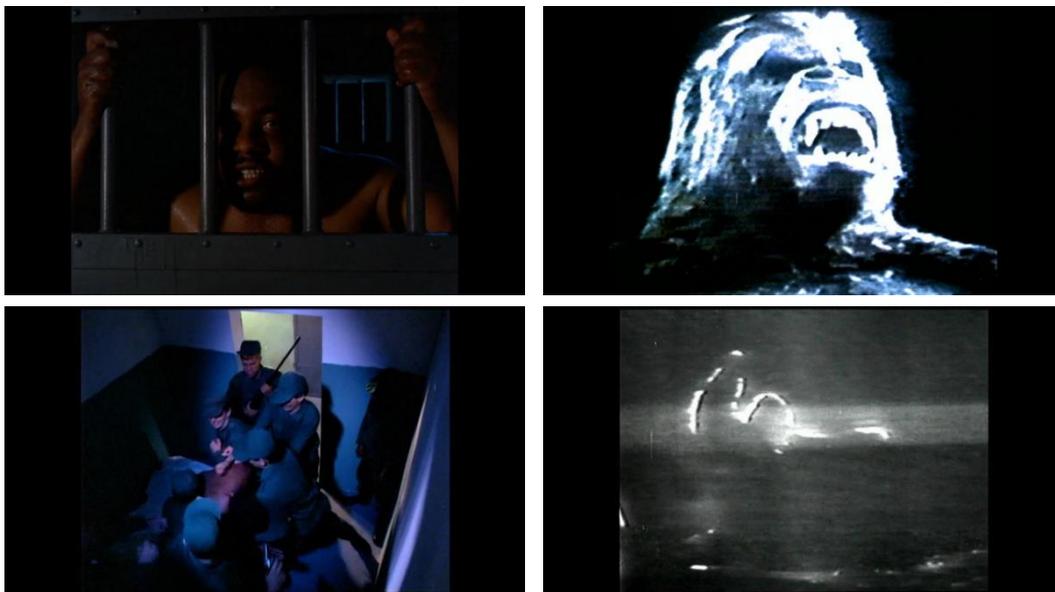
A presença das colagens de *King Kong* relacionadas a Dorival só volta a ocorrer na penúltima sequência do filme, quando o prisioneiro é espancado pela guarda e a montagem mostra um fragmento do animal desabando. Nesses casos, a presença das colagens em regime associativo tem uma função mais de ampliação e reforço da situação do personagem — fúria e derrocada. Além, claro, da correlação preconceituosa dada textualmente pelos personagens da

---

<sup>34</sup> Trecho presente na sinopse oficial do filme.

guarda.

Figura 39 – Colagens de filmes do *King Kong* associadas aos momentos de Dorival encarando a guarda.



Fonte: Capturas de tela de *O dia em que Dorival encarou a guarda* (1986).

Em um segundo caso, a montagem incorpora um trecho do filme *Casablanca* (1942), que mostra uma conversa entre os personagens Rick e Sam. Enquanto vemos a encenação do filme americano através da colagem, na banda sonora, ouvimos o diálogo entre Dorival e o sargento. No meio do trecho, percebemos que a cena que vemos está sendo assistida pelo tenente do quartel, que, em breve, será incomodado pelo sargento para relatar a situação do preso.

Figura 40 – Sequência de *frames* do filme *Casablanca* incorporados à montagem de *O dia em que Dorival encarou a guarda*.



RICK/SARGENTO: Olha crioulo que eu posso te dar um pau.



SAM/DORIVAL: Então vem!

RICK/SARGENTO: Eu sou um cara de paciência, moreno.

SAM/DORIVAL: Por que não me deixa tomar um banho?



RICK/SARGENTO: Não pode!

SAM/DORIVAL: Mas por quê?

RICK/SARGENTO: Já disse.



SAM/DORIVAL: E quem deu essa ordem?

RICK/SARGENTO: Não é da tua conta.



SAM/DORIVAL: Então eu vou começar a berrar aqui dentro.

RICK/SARGENTO: Berra pra tu ver.



(FURTADO, 1986).

Capturas de tela de *O dia em que Dorival encarou a guarda* (1986).

Após a última linha do diálogo, a montagem incorpora o som original de *Casablanca*, que mostra Sam cantando. O efeito aqui, portanto, não é redundante ou de reforço de sentidos, mas gerador de graça, de quebra de tensão da conversa entre o sargento e Dorival. Esse efeito é potencializado pela lógica metaficcional, ao percebermos que o trecho do filme está dentro do filme, isto é, dentro do universo diegético — se passando na televisão do tenente — e que será a ponte narrativa para a próxima cena do enredo — o diálogo entre o sargento e o tenente

da guarda.

### 3.4.2 *Ângelo anda sumido* (1997)

Nesse curta-metragem dos anos noventa, podemos verificar o manejo do segundo eixo do estilo do cineasta gaúcho: o uso da voz *over* de forma extremamente descritiva e norteadora da estrutura narrativa. Algo que já havia sido feito por Furtado com maestria em *Ilha das Flores* — mas, no âmbito não ficcional, com um narrador heterodiegético — e que voltaria a ser utilizado como artifício fundamental para a construção fílmica em obras ficcionais como *O homem que copiava* (2003) e *Meu tio matou um cara* (2004).

*Ângelo anda sumido* narra a odisseia de José para encontrar seu amigo Ângelo, a quem ele não via há muitos anos. No trajeto para encontrar o amigo, o protagonista se depara com as dificuldades impostas pela vida urbana — taxista afobado pelo trânsito; grades e mais grades nos prédios, nas ruas; indiferença dos vizinhos; e o medo social pelo desconhecido. Durante o percurso, o espectador é apresentado às notas mentais de José que, através da voz *over*, narra minuciosamente as etapas de sua trajetória até encontrar o amigo Ângelo.

JOSÉ (OFF) Eu lembro que saí de casa antes das nove porque a novela estava começando. Eu desliguei a tevê e saí. Eu não tinha almoçado e estava com muita fome.

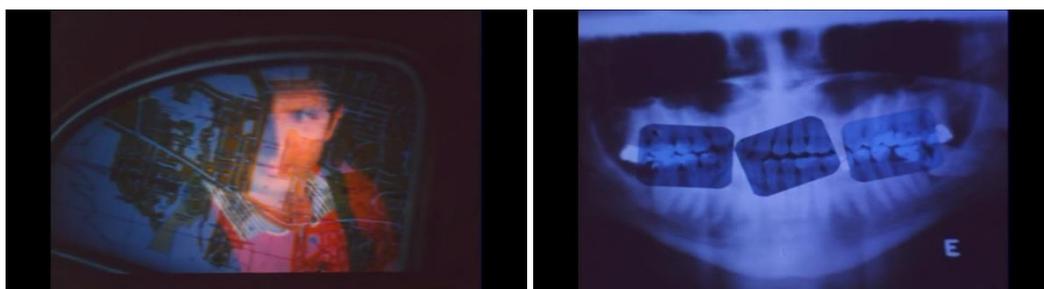
JOSÉ (OFF) Eu lembro também que eu peguei a correspondência. Tinha a conta da luz, um cartão de uma desentupidora que eu não lembro o nome e um anúncio de uma loja chamada Siamarrô, tudo junto. Inesquecível. (FURTADO, 1996).

À medida que o enredo avança e José encontra outros personagens, as passagens em *over* vão se alternando com os diálogos. Assim como em outros filmes, a maneira como o protagonista relata a história, em um fluxo de consciência e monólogo interior, de alguma forma também regula a fruição da informação narrativa, isto é, estabelece um ponto de vista, uma focalização interna no filme. Ter acesso aos pensamentos, anseios, reflexões e medos de José é um expediente estilístico muito próximo e familiar à forma como a narrativa é regulada pelo protagonista (André) no longa-metragem de 2003.

O filme também ensaia incorporar colagens para ilustrar visualmente o que está se passando na cabeça de José e, portanto, na voz *over*. Ainda que essa prática não seja tão relevante na composição desse filme, como é em outros do cineasta gaúcho, em *Ângelo*, temos duas experiências pontuais desse tipo de expediente. A primeira, quando José pega um táxi a caminho do centro da cidade e começa a pensar sobre o percurso que o taxista está realizando.

Enquanto tenta se recordar —dizendo isso em *over* —, imagens de mapas e plantas da cidade são projetadas sucessivamente no vidro do passageiro do carro. Em um outro momento, esperando que uma moradora do prédio abra o portão para que possa entrar e encontrar com Ângelo, José descreve, em monólogo interior, o possível julgamento que a moradora fez dele para autorizar a entrada no recinto: “Ela olhou para mim, de baixo para cima. Se eu estivesse de chinelo, ou de calção, ou tivesse as mãos muito fortes, ou se a minha pele fosse marcada pelo trabalho ao sol, ou, simplesmente, se eu fosse preto, não teria a menor chance.” (FURTADO, 1996). Prestes a concluir o raciocínio — dizendo: “Eu sorri, passando no último teste: todos os dentes. No Brasil, dente é salvo conduto. Não saia de casa sem eles.” —, a montagem incorpora à encenação, de forma alternada, a colagem de um raio x bucal, mostrando todos os dentes de um ser humano.

Figura 41 – Dois experimentos do uso das colagens associados à narração do personagem em voz *over*.



Capturas de tela de *Ângelo anda sumido* (1996).

No âmbito das produções de ficção, se, em *Dorival*, identifica-se a primeira experiência de intercalar a encenação com colagens, seja para gerar um efeito reiterativo ou irônico; é em *Ângelo* que temos a primeira estruturação fílmica fortemente norteadada pela voz *over* de um personagem (monólogo interior), em um regime de fluxo de consciência. A utilização progressiva desses dois expedientes — que estamos considerando como eixos de um estilo do cineasta gaúcho, encontra seu auge em *O homem que copiava* (2003), quando o uso intenso e a combinação desses dois eixos formam o centro da produção de sentido do longa-metragem.

Essa percepção pode ser pensada ao menos na perspectiva ficcional, uma vez que *Ilha das Flores* exprime muito claramente esse “casamento” entre narração em *over* e colagens — como falamos no capítulo anterior —, mas é concebido no âmbito documental, e com uma narração heterodiegética, isto é, por alguém que não é personagem presente na diegese.

### 3.4.3 Velázquez e a teoria quântica da gravidade (2011)

A proposta objetiva desta tese é indicar que há um estilo definido na forma de Jorge Furtado compor seus filmes. Essa percepção é recortada por um período — que aqui estamos chamando de primeiro ciclo de filmes do cineasta gaúcho: de 1984 a 2004. Vinte anos, portanto. O próprio Furtado e o Giba Assis Brasil (montador), confirmam a ideia de que, após esse período, houve uma mudança proposital na maneira estruturar as obras: “Mas o Jorge ficou muito com o pé atrás de ficar repetindo. Chegou ao ponto dele dizer que a única coisa que sabia do próximo filme é que não teria narração voz *over*. Porque todos os filmes dele tinham voz *over*”<sup>35</sup>. No filme seguinte, *Saneamento básico* (2007), já há um arrefecimento da estruturação poética usada por ele até então. A voz *over* não mais usada como elemento organizador do discurso fílmico, e há quase uma inexistência do uso de colagens incorporadas à montagem. Os filmes seguintes do autor — *Até a vista* (2010), *Homens de bem* (2011), *Doce de mãe* (2012), *Real beleza* (2015) e *Rasga coração* (2018), também não possuem de maneira substancial as escolhas estilísticas que eram tão reconhecíveis nos primeiros anos de sua carreira.

Há, no entanto, uma exceção nesse período. Produzido para o 4º Cel.u.cine, Festival de Cinema para Mídias Digitais (2011), o curta-metragem ficcional *Velázquez e a teoria quântica da gravidade*, de pouco mais de três minutos, é um retorno de Jorge Furtado à configuração estilística que ampara *O homem que copiava*. Condução narrativa através da voz *over* e do regime de fluxo de consciência pelo protagonista, ilustração do monólogo interior com diversas colagens incorporadas à montagem, edição acelerada e hipertextual, heterogeneidade de fragmentos, relações intertextuais (citação, alusão e estilização) e a presença de elementos narrativos que trazem o efeito de sentido cômico — no caso desse filme, os próprios diálogos do roteiro.

O protagonista do curta é um jovem cientista que, ao caminhar por uma exposição, inicia uma reflexão sobre o funcionamento da ciência, da arte, e das duas grandes leis que explicam o universo (a mecânica quântica e teoria geral da relatividade). Nesse primeiro trecho, a montagem fílmica encadeia uma série de colagens, à lá *Ilha das Flores*, num ritmo acelerado para ilustrar cada um dos pensamentos que a personagem descreve em monólogo interior.

Após essa primeira explanação, o cientista afirma ter tido um *insight* sobre uma teoria quântica da gravidade (fusão das duas anteriores) quando se deparou com o quadro *As meninas*, de Velázquez (1656). Antes mesmo de explicar sua epifania acadêmica, o protagonista inicia uma descrição precisa dos elementos presentes no quadro, enquanto a montagem insere integralmente a obra do pintor espanhol, focando nos detalhes narrados pela voz *over*. O

---

<sup>35</sup> Trecho extraído da entrevista concedida por Giba Assis Brasil e Jorge Furtado (Porto Alegre, 2019). Transcrição na íntegra no Anexo A.

devaneio do jovem é interrompido, assim como a citação visual do quadro, quando uma colega (Silvana) chega para puxar assunto. O diálogo trivial termina, e o personagem já não lembra mais em que pé estava seu raciocínio anterior, nem tampouco qual foi a brilhante ideia que teve para formulação de uma teoria quântica da gravidade.

À medida que o prosaico (diálogo trivial) atrapalha a genialidade (*insight*), e impede a conclusão da argumentação que vinha conduzindo narrativa, a obra ganha um marcador cômico, irônico. Uma incredulidade jocosa pelo desfecho. O fim do curta é uma ironia e um anticlímax por toda a expectativa criada pela voz *over* e pela dinâmica intertextual, através das colagens, que não foi consumada

Figura 42 – *Frames* do filme que mostram algumas colagens e uma citação intertextual (Quadro *As meninas*, de Diego Velázquez, 1656).



Capturas de tela de *Velázquez e a teoria quântica da gravidade* (2011).

Diferente dos dois curtas descritos anteriormente (*Dorival* e *Ângelo*), que possuem experiências poéticas que viriam a consolidar o estilo de Furtado para esse primeiro ciclo; em *Velázquez*, essa conformação estilística é apresentada já de forma muito fluida e eficaz. O curta funciona quase como uma “ode” ao modelo estilístico tão bem definido e reconhecido dentro da filmografia do autor, mesmo que ele (Furtado) não tenha realizado nenhuma obra que se assemelhasse a essa estruturação formal por quase uma década (o último havia sido *Meu tio matou um cara*, de 2004; sete anos, portanto).

*Ilha das Flores* (1989, curta, documentário), *O homem que copiava* (2003, longa, ficção), *Meu tio matou um cara* (2004, longa, ficção), *Velázquez* (2011, curta, ficção) são, a nosso ver, as obras que melhor sintetizam a configuração estilística que propomos atribuir à filmografia de Jorge Furtado para o primeiro ciclo de sua carreira; ainda que essa última esteja

para além do recorte temporal estabelecido no *corpus*.

## 4. O GAME EM CENA: *MEU TIO MATOU UM CARA*

### 4.1. Intermedialidade e remediação

A esta altura já é clara a percepção de como o cinema realizado por Jorge Furtado procura dialogar e incorporar elementos produzidos em diferentes campos de sentido. Seja através da técnica de colagens, dos intertextos que saltam aos olhos ou da alta carga de referencialidade, os filmes aqui observados são estruturados a partir da agremiação de diferentes mídias e fazeres artísticos. A partir da verificação dessa escolha poética como padrão de estilo, e da força que ela exerce sobre as obras do cineasta gaúcho, nos parece relevante observar essa característica da construção fílmica também pelo viés dos estudos de comunicação e mídia, dialogando com os conceitos de intermedialidade e remediação.

Com um trabalho sólido acerca da intermedialidade, o pesquisador Claus Clüver resume o fenômeno como “todos os tipos de interrelação e interação entre as mídias” (CLÜVER, 2012, p. 9). Isto é, com diferentes níveis e qualidades, as mídias estabelecem relações com textos<sup>36</sup> concebidos em sistemas semióticos distintos.

Esse diálogo entre mídias pode se estabelecer pela esfera formal, através da “modalidade material”, na qual os “os meios físicos e/ou técnicos são as substâncias como também os instrumentos ou aparelhos utilizados na produção de um signo em qualquer mídia”(CLÜVER, 2012, p. 9); mas também diz respeito a fenômenos como narratividade, paródia, leitor/ouvinte/espectador implícito e intertextualidades inerentes a textos individuais e à natureza inevitavelmente intermediária de todas as mídias (DINIZ, 2018, p. 43). A definição sobre intermedialidade que nos parece mais ajustada foi desenvolvida pela pesquisadora alemã, Irina Rajewski, quando define o tema a partir dos limites do termo e suas respectivas aplicações.

Um termo genérico para todos aqueles fenômenos que (como indica o prefixo *inter*) de alguma maneira acontecem *entre* as mídias. “Intermediário”, portanto, designa aquelas configurações que têm a ver com um cruzamento de fronteiras entre as mídias e que, por isso, podem ser diferenciadas dos fenômenos *intramediários* assim como dos fenômenos *transmediários*, por exemplo, o aparecimento de um certo motivo, estética ou discurso em uma variedade de mídias diferentes. (RAJEWSKY, 2012b, p. 18).

É perceptível que o aproveitamento entre mídias é efetivado em graus e medidas diferentes. Há, nesse sentido, para Irina Rajewsky, qualidades intermediárias que podem ser

---

<sup>36</sup> Texto no sentido amplo: como todo o produto cultural fundado numa linguagem.

observadas e diferenciadas a partir de três subcategorias na intermedialidade. A *transposição midiática* “é o processo genético de transformar um texto composto em uma mídia, em outra mídia de acordo com as possibilidades materiais e as convenções vigentes dessa nova mídia” (CLÜVER, 2012, p. 18). Afiliada à lógica da adaptação, a transposição refere-se ao processo de apresentação de um texto em determinada mídia, sendo este concebido a partir de uma estruturação em outro sistema semiótico.

Na *combinação midiática*, a qualidade intermidiática é definida pela “combinação de pelo menos duas mídias convencionalmente distintas ou, mais exatamente, duas formas midiáticas de articulação” (DINIZ, 2018, p. 46-47). Portanto, a presença de pelos menos duas mídias em sua materialidade, em várias formas e graus de combinação.

Esse fenômeno pode se apresentar por meio de duas lógicas: em relação às mídias (plurimodalidade) e em relação aos textos individuais (multimodalidade). O primeiro caso se refere à presença de várias mídias dentro de uma única mídia — caso por exemplo do cinema e da ópera; já a multimodalidade é o processo inverso, a presença de mídias diferentes dentro de um texto individual (CLÜVER, 2012, p. 15).

Aqui, vale a lembrança para a natureza híbrida da linguagem cinematográfica, como mídia genuinamente plurimidiática, que reúne e funde outras mídias (música, fotografia) para criar sua própria constituição como meio de produção de sentido.

A última subcategoria, *referências midiáticas*, trata da presença de textos “que citam ou evocam de maneiras muito variadas e pelos mais diversos motivos e objetivos, textos específicos ou qualidade genéricas de uma outra mídia” (CLÜVER, 2012, p. 17). Assim como a transposição midiática está alinhada com a ideia de adaptação, aqui vemos uma congruência com a intertextualidade<sup>37</sup>, tratada anteriormente.

Thaís Nogueira Diniz (2018), ao tratar dessa última qualidade intermidiática, aponta para o uso da referência midiática não só como fenômeno detectável, mas como artifício da própria construção poética, como elemento estruturante do discurso (seja ele qual for) e realizador da produção de sentido da obra.

As referências intermidiáticas devem então ser compreendidas como estratégias de constituição de sentido que contribuem para a significação total do produto. Isto, sem se afastar de seus próprios meios, tanto para se referir a uma obra individual específica produzida em outra mídia (referência

---

<sup>37</sup> “A intertextualidade sempre significa também intermedialidade” (CLÜVER, 2006, p. 14).

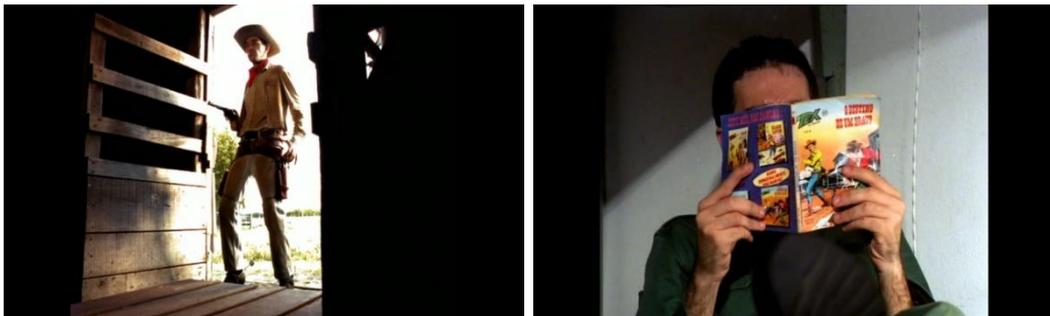
individual), quanto para se referir a um subsistema midiático específico (como um determinado gênero de filme) ou a outra mídia enquanto sistema (referência a um sistema). O produto constitui-se, pois, parcial ou totalmente em relação à obra, ao sistema ou ao subsistema a que se refere. Nessa categoria, o produto de mídia, usando seus meios específicos, tematiza, evoca ou imita elementos ou estruturas de outra mídia, convencionalmente percebida como distinta. (DINIZ, 2018 p. 48-49).

As classificações a respeito da intermedialidade, ainda que estejam organizadas em subcategorias para melhor exercício de compreensão e análise, não são necessariamente fixas ou impermeáveis. Elas se misturam e, como fenômeno comunicacional, podem ocorrer simultaneamente. Quando espelhamos esse aporte teórico a partir da ótica audiovisual, fica ainda mais clara a verificação de objetos que, em sua construção poética, articulam mais de uma subcategoria da intermedialidade.

Na filmografia de Jorge Furtado, podemos enxergar diversos exemplos nos quais o diálogo entre mídias se efetiva como pilar estruturante do discurso cinematográfico; e que, muita vez, incorpora mais de uma qualidade intermidiática.

Logo, em *O dia em que Dorival encarou a guarda* (1986), primeiro filme do nosso recorte de análise pela perspectiva cronológica, temos o alinhamento das três subcategorias referentes à intermedialidade. O curta é uma adaptação (transposição midiática) da segunda parte do oitavo capítulo do romance *O amor de Pedro por João* (1982), de Tabajara Ruas. Como já mostramos aqui, as cenas que descrevem o sufoco do prisioneiro e o seu embate com os soldados da guarda são alternadas com citações de sequências de *King Kong* e *Casablanca* (combinação de mídias); e o gênero *western* é evocado (referências midiáticas) através da presença de *Tex Willer*, série de quadrinhos de faroeste produzidos na Itália a partir dos anos 1940.

Figura 43 – O cabo da guarda lendo e imaginando as aventuras de Tex Willer em *O dia em que Dorival encarou a guarda*.



Capturas de tela de *O dia em que Dorival encarou a guarda* (1986).

Para dar outro exemplo, *Ilha das flores* (1989) centraliza sua construção poética justamente através da combinação de mídias, como já apontado anteriormente, ao articular a técnica da colagem como método de aglutinação e encavalamento de elementos visuais advindos dos diversos sistemas semióticos. Além do diálogo direto — através da presença visual — estabelecido entre diferentes mídias, como a pintura, quadrinhos, televisão, *games* e enciclopédias —, o curta também traz referências estruturais da literatura e do próprio cinema. Segundo o próprio Jorge Furtado, e corroborado por Giba Assis Brasil<sup>38</sup> (montador da Casa de Cinema), a construção de *Ilha das Flores* recebeu grande influência da literatura produzida pelo escritor norte americano Kurt Vonnegut, e traz referências formais de filmes como *Meu tio da América*, de Alan Resnais (1980), e o *True stories*, do David Byrne (1989).

No próprio *Meu tio matou um cara* (2004), filme objeto deste capítulo, para além da evidente combinação midiática com o universo dos *games* — como será discutido mais à frente —, está contida a referência ao filme *Herói por acidente* (1992), no qual, assim como o longa de Furtado, conta “a história de um cara que se acha muito esperto, mas faz tudo errado. No fim acaba tudo bem.” (FURTADO, 2004). O filme também é uma adaptação (transposição) de um conto de mesmo nome, presente no livro *Meu tio matou um cara e outras histórias*, do próprio Jorge Furtado, lançado em 2002. A obra contém outros contos, como *Planta baixa*, *Lata*, *Juízo*, e *Velázquez e a teoria quântica da gravidade*, que viria a ser filmado pelo cineasta gaúcho em 2010.

Em diferentes medidas e com estratégias distintas, a verve da intermedialidade seguiu pulsante nos filmes de Furtado nesse primeiro ciclo da sua carreira, com evidente presença das subcategorias de combinação e referências midiáticas.

Nesse sentido, Irina Rajewsky destaca especificamente a força dessas duas subcategorias, não só na estruturação poética, mas também para a produção de sentido das obras.

Diferente da transposição midiática, a segunda e a terceira categorias, combinação de mídias e referências intermidiáticas, visam uma intermedialidade intracomposicional, a saber, uma participação direta ou indireta em mais de uma mídia, não só no decorrer do processo de formação, mas ainda na significação e/ou estrutura de uma dada entidade semiótica. (RAJEWSKY, 2012a, p. 59).

A esta altura, nos parece importante lembrar e fazer a ressalva de que a simples percepção das qualidades intermidiáticas nesses filmes não é, a priori, um dos objetivos centrais

---

<sup>38</sup> Declaração dada em entrevista (ANEXO A).

da tese. Mas, sim, apontar como o aspecto intermediário é a coluna vertebral da construção poética dos filmes, a pedra fundamental na estruturação cinematográfica e a bússola norteadora para os efeitos de sentido promovidos pelas obras.

A incorporação de elementos oriundos de outras mídias dentro da mídia fílmica está, nos filmes de Furtado, a serviço não só da esfera formal/material, mas alinhavada ao campo narrativo e estético, como vimos anteriormente. Seja construindo um sentido **associativo** entre a fúria de King Kong e a do prisioneiro negro em *Dorival*; seja estabelecendo um sentido **reiterativo** e argumentativo na sincronia entre narração e montagem em *Ilha das Flores*; ou estruturando um sentido **ilustrativo** ao representar o imaginário do personagem focalizador da história em *O homem que copiava*.

Em *Meu tio matou um cara* (2004), filme questão deste capítulo, essa escolha poética novamente reincide, mas de uma forma atualizada. Ao invés de trazer fragmentos de pintura, enciclopédias, quadrinhos e filmes antigos, o longa aproveita centralmente a mecânica dos jogos de computador para orquestrar o desenvolvimento da história. Nesse caso, a linguagem dos *games* — sobretudo aqueles construídos em primeira pessoa — é inserida como vetor principal de um sentido **imersivo** construído dentro da perspectiva cinematográfica.

Antes de entrar nos pormenores da análise do longa-metragem de 2004, nos parece relevante trazer a discussão traçada por David Bolter e Richard Grusin (2000) sobre o conceito de *remediation* (remediação), fenômeno no qual uma mídia passa a incorporar/imitar — através de um reaproveitamento — elementos de outras mídias, herdando os seus procedimentos, as suas rotinas e valores.

Segundo esses autores, esse tipo de manifestação comunicacional é mais notadamente percebido como uma característica composicional da *new media* (novas mídias), como os *games*/jogos de computador, que se respaldam em mídias anteriores, convivendo e transformando-se reciprocamente. No entanto, veremos como esse trânsito, em *Meu tio matou um cara*, segue uma mão contrária, uma vez que o filme (mídia anterior) reaproveita de uma nova mídia (jogos de computador) para atualizar e compor o discurso cinematográfico.

Segundo Bolter e Grusin (2000), a lógica da remediação nas mídias está atrelada a uma necessidade de imediatismo e presencialidade da cultura contemporânea. Para realizar esse propósito, as mídias desenvolvem as mais diversas estratégias de imersão que tragam um efeito testemunhal da realidade.

Para cumprir nosso desejo aparentemente insaciável de imediatismo, planos ponto de vista ao vivo em programas de televisão mostram aos telespectadores como é acompanhar um policial em um ataque perigoso, ou qual a sensação

de ser um paraquedista, ou ser um piloto de carro de corrida arremessando pelo espaço. Cineastas costumam gastar dezenas de milhões de dólares para filmar no local ou para recriar trajes e lugares de época para fazer seus espectadores se sentirem “realmente” lá. (BOLTER; GRUSIN, 2000, p. 5).

Essa ânsia pelo imediatismo faria com que as novas mídias (digitais) buscassem se emprestarem umas às outras, promovendo um intenso escambo de linguagens, formatos e métodos. Nesse mesmo movimento, também recuperariam e reaproveitariam modos e formas de mídias anteriores (analógicas), como o cinema, a televisão, a pintura e a fotografia. Essa dinâmica de apropriações e incorporações visa sempre responder àquele desejo por uma realidade mais imediata e menos mediada; assim, “sempre que uma mídia parece ter convencido os telespectadores de sua imediação, outra mídia tenta se apropriar dessa convicção” (BOLTER; GRUSIN, 2000, p. 9).

Para os autores, nenhum meio de comunicação, hoje, consegue desenvolver sua prática cultural de forma isolada das outras mídias. O dado interessante a se perceber no processo de remediação é justamente a maneira específica como as novas mídias remodelam as anteriores, incorporando suas características e estruturações formais; e, de forma contrária, como as mídias mais antigas se adaptam e se reformulam para responderem, reagirem e acompanharem os novos desafios propostos pela cultura e pelas novas mídias (BOLTER; GRUSIN, 2000, p. 15).

Todo o cinema de Jorge Furtado aqui analisado parece, em alguma medida, validar e expor o processo de remediação tratado pelos pesquisadores norte-americanos, como observamos anteriormente. Em *Meu tio matou um cara*, o fenômeno da remediação nos parece particularmente interessante, uma vez que a obra fusiona a mídia fílmica (antiga) e a mídia dos jogos de computador (nova) para estruturar a poética cinematográfica e amparar as escolhas narrativas; isto é, segue no caminho de atualizar a mediação do cinema através dos mecanismos e estratégias dos jogos de computador.

A lógica da remediação traz consigo um duplo fenômeno cultural em relação às novas mídias. Duplo e contraditório. Para sanar o desejo de imediatismo e presencialidade, as mídias precisam se multiplicar (**hipermediação**) e, ao mesmo tempo, apagar os traços de sua mediação (**imediação**), isto é, ela deveria “apagar sua mídia no próprio ato de multiplicá-la” (BOLTER; GRUSIN, 2000, p. 5). É através desses dois processos que novas e velhas mídias centram seus esforços para refazerem-se a si mesmas, num movimento contínuo de reaproveitamentos e remodelações.

A **hipermediação** é um fenômeno que ressalta a revelação do próprio meio e seus limites de mediação. O espectador/leitor tem a percepção que existe um meio que liga a

realidade ao representado, mostrando sempre que há mediação da informação. Por isso, acaba por expressar “a tensão entre considerar um espaço visual como mediado e como um espaço ‘real’ que está além da mediação” (BOLTER; GRUSIN, 2000, p. 41).

A lógica da hipermediação é mais evidente no estilo “janela” heterogêneo e difuso das páginas surgidas com a *World Wide Web*, nos programas multimídia e nos *videogames*. Possui um estilo visual que privilegia a fragmentação e a pluralidade de mídias, em que imagens, som, texto, animação e vídeo podem ser misturados e utilizados em qualquer forma de combinação. Nesse sentido, as mídias incorporariam diversas materialidades, de diferentes sistemas semióticos, para estabelecer sua própria mediação, criando conexões entre eles.

A multiplicidade de janelas e a heterogeneidade de seus conteúdos significam que o usuário é repetidamente trazido de volta ao contato com a interface, que aprende a ler como faria com qualquer hipertexto. Ela oscila entre manipular as janelas e examinar seus conteúdos, assim como oscila entre olhar um hipertexto como uma textura de links e olhar através dos links para as unidades textuais como linguagem. (BOLTER; GRUSIN, 2000, p. 33).

Por inserir essas molduras de diferentes mídias, esse tipo de estratégia, ou movimento comunicacional, ao passo que exacerba a mediação, deixando muito clara a sua existência através do excesso, de alguma forma, também traz ao espectador um tipo de saciedade do imediatismo, uma vez que se aproxima da maneira difusa e complexa que nós experimentamos a realidade. Ou seja, “multiplica os signos da mediação e, dessa forma, tenta reproduzir a rica sensorialidade da experiência humana”. (BOLTER; GRUSIN, 2000, p. 33-34).

Essa característica da remediação através da exposição e demasia de elementos heterogêneos é muito familiar, como vimos, à construção poética dos filmes de Jorge Furtado. Mas é somente em *Meu tio matou um cara* que esse fenômeno da hipermediação é alinhavado à narrativa através da incorporação de uma nova mídia, ou uma mídia digital. O longa utiliza o estilo visual e a usabilidade dos programas de computador, bem como a navegabilidade das páginas da *internet* para compor a textura fílmica e viabilizar o desenvolvimento de certos pontos do enredo.

Vale a ressalva de que o filme é realizado no início dos anos dois mil, momento em que os computadores domésticos passam a ser mais acessíveis à população brasileira, sobretudo às famílias de classe de média. Da mesma forma, o acesso à *internet* e aos jogos de computador passam a ser mais popularizados, especialmente pelos mais jovens. Portanto, estamos falando da incorporação de elementos de uma mídia relativamente “fresca” na cultura e, por

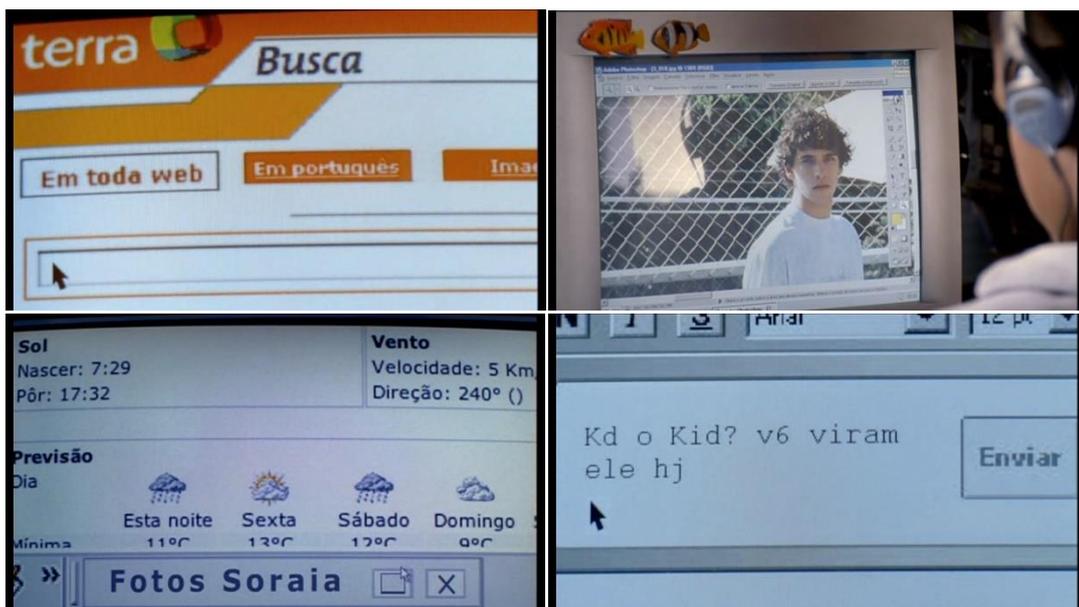
consequência, pouco utilizada como substância poética no cinema nacional até aquele momento.

A história de *Meu tio matou um cara* entrelaça dois arcos narrativos que caminham juntos no enredo: o triângulo amoroso juvenil entre Duca, Isa e Kid; e um assassinato mal explicado cometido por Éder, tio de Duca. O sobrinho resolve investigar o caso por conta própria e “tenta levar junto seus colegas Kid e Isa. Mas Isa parece mais interessada em Kid. E Kid parece mais interessado na primeira que aparecer. E Duca, claro, no fundo só se interessa por Isa.”<sup>39</sup>.

Personagem focalizador e narrador da história, Duca passa boa parte do seu tempo livre no quarto, em frente ao seu computador. Através da máquina, o jovem protagonista entra em salas de bate-papo, realiza pesquisas, confere o guia da televisão, guarda arquivos pessoais e, sobretudo, se diverte com os jogos de ação e investigação em primeira pessoa (questão que será aprofundada adiante). Todas essas atividades de Duca no computador são incorporadas visualmente no filme e passam a ter importância dramática no andamento da história.

É através do computador e da lógica da hipermediação típica dessa mídia que Duca e Isa encontram um detetive particular para investigar a mulher do seu tio; que Isa através de uma sala de bate-papo procura por Kid; e que o próprio Duca opta por não mostrar a Isa — deixando a janela minimizada — as fotos que comprovariam o caso de Kid com Soraia (namorada do Éder).

Figura 44 – A utilização da mídia do computador como instância narrativa.



Capturas de tela de *Meu tio matou um cara* (2004).

<sup>39</sup> Referências da sinopse técnica do filme.

A hipermediação da mídia fílmica, através da fragmentação do espaço com as “janelas” do universo computacional, permite a construção de um espaço heterogêneo, no qual a “representação é concebida não como uma janela para o mundo, mas sim como ‘janela’ em si mesma — com janelas que se abrem para outras representações ou outras mídias” (BOLTER; GRUSIN, 2000, p. 33-34). Seja como elemento da direção de arte, ou quando sua tela é expandida e incorporada pela montagem, o computador como tecnologia multimidiática viabiliza o empréstimo e o diálogo entre diferentes mídias no filme. Texto, ícones, imagens, fotografia, vídeos, publicidade, cinema e jogos são engendrados e articulados na narrativa pela possibilidade computacional.

É através dos arquivos do computador, por exemplo, que Duca, em voz *over*, apresenta um pequeno histórico profissional de Éder, apontando as “roubadas” que o tio entrou por conta própria. A montagem fílmica integra a tela do computador, enquanto Duca passa pelas memórias dos “empreendimentos” falidos do tio: fotos e *website* de uma espécie de *sushi bar/lan house*; e uma propaganda de tevê do RobotClear, aspirador de piscina portátil. As ideias singulares de Éder, a essa altura, já trazem um dado cômico para a história e pavimentam a construção de um personagem atrapalhado, abobalhado e, em algum nível, ingênuo perante as armadilhas da vida adulta.

Figura 45 – Arquivos executados na tela do computador, incorporados à montagem do longa.



Capturas de tela de *Meu tio matou um cara* (2004).

Assim como observamos em outras obras de Jorge Furtado, o filme procura criar a relação sincrônica e ilustrativa entre a imagem e o que é narrado pela voz *over*. E já sabemos, a esta altura, que é a partir dessa relação (imagem e som) que são viabilizados os diálogos intermediáticos, as colagens e o caráter intertextual das produções.

Mas diferente de *O homem que copiava*, por exemplo, no qual a montagem nos fazia enxergar o imaginário fragmentado de André, aquilo que o personagem estava **pensando**, em *Meu tio matou um cara* a presença desses elementos de outras mídias é revelada muitas vezes pelo que o personagem está **vendo**. E essa mudança só é possível pela presença de um dispositivo multimidiático (computador) dentro do espaço diegético.

Ou seja, diferente dos outros filmes do cineasta gaúcho, nos quais a montagem deliberadamente acionava e exibia imagens que representassem visualmente o que estava sendo narrado — fossem elas presentes no espaço narrativo ou não — aqui, há a expansão da tela do computador para a tessitura fílmica. Nesse caso, não há mais a representação de um processo cognitivo, e sim um possível plano ponto de vista; a visão de Duca da tela do seu computador.

Esse tipo de integração entre mídias tem sido cada vez mais comum na indústria do entretenimento. Uma espécie de empréstimo, de reaproveitamento, pela qual se exerce a prática de “tomar uma ‘propriedade’ de um meio e reutilizá-lo em outro” (BOLTER; GRUSIN, 2000, p. 45). Nesse exemplo de *Meu tio matou um cara*, percebe-se como a presença da mídia computacional fornece caminhos e possibilidades para a estruturação cinematográfica. Pelo processo de hipermediação, o computador como mídia remediada é trazido de forma evidente e intencional como elemento poético e narrativo no longa.

Na lógica da hipermídia, o artista se esforça para que o espectador reconheça o meio como meio e se delicie com esse reconhecimento. Ela faz isso multiplicando espaços e mídias e redefinindo repetidamente as relações visuais e conceituais entre os espaços mediados — relações que podem variar da simples justaposição à absorção completa. (BOLTER; GRUSIN, 2000, p. 45).

O fenômeno da hipermediação — como um dos dois braços da remediação — vai se efetivar através do excesso e da multiplicação dos espaços midiáticos, deixando muito claro e evidente a coexistência de uma mídia na outra. Não há ocultação, e sim a intenção de mostrar os limites e as molduras resultantes do diálogo entre mídias. Como destacado anteriormente, esse tipo de manifestação “nos torna cientes do meio ou mídia e (de maneiras às vezes sutis e às vezes óbvias) nos lembra de nosso desejo de imediatismo” (BOLTER; GRUSIN, 2000, p. 34).

O segundo fenômeno cultural que determina a remediação é a **imediação**. No caminho contrário à hipermediação, aqui temos a busca pelo apagamento da presença do meio; uma lógica de transparência, na qual o interesse primordial reside em ocultar e deixar invisível os marcadores formais do meio como mediador da realidade.

Esse tipo de manifestação está ligado diretamente à antiga obsessão das artes visuais pelo realismo. Na escultura e na pintura, e depois com a fotografia e o cinema, esses campos artísticos sempre buscaram maneiras de satisfazer um desejo de realidade não mediada. “Essas mídias anteriores buscavam o imediatismo por meio da interação do valor estético da transparência com as técnicas de perspectiva linear, apagamento e automaticidade” (BOLTER; GRUSIN, 2000, p. 24).

O surgimento das mídias digitais traz um novo gás na saga pelo realismo. A computação gráfica e a realidade virtual abrem novas possibilidades de representação, criando interfaces que buscam deixar a tecnologia “transparente”. Assim sendo, uma mediação que se apagasse, “de modo que o usuário não tivesse mais consciência de se confrontar com um meio, mas sim está em uma relação imediata com o conteúdo desse meio” (BOLTER; GRUSIN, 2000, p. 24). A efetivação desse fenômeno comunicacional tem sido constantemente o objeto de desejo das mídias de representação visual; seja através das telas, que a cada dia aumentam o número de *pixels* para recriar o efeito de realidade transmitida; dos filmes em três dimensões super-realistas ou da sensação de imersão completa trazida pelos jogos de realidade virtual.

Esse último aspecto nos parece particularmente relevante, uma vez que o personagem principal, em *Meu tio matou um cara*, se vale do expediente e dos mecanismos de um jogo em primeira pessoa (realidade virtual imersiva) para resolver o mistério da história e conduzir a narrativa. Antes de adentrar nos pormenores da presença do jogo no enredo fílmico e suas diferentes funções, é importante destacar que o objetivo da realidade virtual é promover uma sensação de presença: “o espectador deve esquecer que está de fato usando uma interface de computador e aceitar a imagem gráfica que ela oferece como seu próprio mundo visual” (BOLTER; GRUSIN, 2000, p. 22). Para os autores norte-americanos, especialmente esses tipos de jogos em primeira pessoa possuem uma relação direta com o cinema, trocando estratégias de representação e construção narrativa.

Por exemplo, o gênero de jogos de computador como *Myst*<sup>40</sup> ou *Doom* remediam o cinema, e esses jogos às vezes são chamados de “filmes interativos”. A ideia é que os jogadores se tornem personagens em uma

---

<sup>40</sup> “Jogos como *Myst* e *Doom* são aplicativos de realidade virtual para desktop e, como a realidade virtual imersiva, visam inspirar no jogador uma sensação de presença.” (BOLTER; GRUSIN, 2000, p. 48).

narrativa cinematográfica. Eles têm algum controle sobre a própria narrativa e a realização estilística disso, no sentido de que eles podem decidir para onde ir e o que fazer em um esforço para despachar vilões (em *Doom*) ou resolver quebra-cabeças (em *Myst*). (BOLTER; GRUSIN, 2000, p. 47).

Da mesma forma que o universo dos *games* remedia o cinema, aprendendo estratégias e remodelando formas de representação, mídias antigas como a televisão e o próprio cinema também se beneficiam das novas mídias para promover sentidos mais próximos ao imediatismo. A composição digital e os efeitos especiais são cada vez mais comuns nas grandes produções cinematográficas, sobretudo nos filmes de ação e aventura, que tentam quase sempre deixar esses novos elementos digitais transparentes para o espectador.

Em *Meu tio matou um cara*, a presença do jogo de computador investigativo tem um papel fundamental para o desenvolvimento da trama e para a construção visual do longa. O *game* imersivo em primeira pessoa, assim como *Myst* e *Doom*, fazem o espectador visualizar a maneira como Duca interage com o jogo, e, por consequência, com o próprio enredo fílmico. Alguns mecanismos utilizados no jogo virtual são colocados em ação pelo protagonista para resolver a investigação sobre o possível assassinato cometido pelo seu tio, Éder. Analisaremos com mais detalhe como esse fenômeno da imediação interfere na dinâmica da história e compõe a textura visual do longa-metragem.

#### **4.2 Focalização e o jogo em cena**

Para compreender de forma completa o papel do jogo de computador em *Meu tio matou um cara*, é preciso analisá-lo de forma correlacionada à instância da narração; isto é, coordenada com o foco narrativo, com o personagem que regula o fluxo de informação para o espectador. É através da focalização interna de Duca que a composição fílmica incorpora os mecanismos do jogo como ferramenta poética e elemento do enredo.

Assim como em *O homem que copiava*, a narração em voz *over*, mais uma vez, possui uma qualidade íntima e organizadora, nos levando a conhecer, de forma muito aproximada, os pensamentos e as sensações do protagonista. Duca, diferente de André, não tem problemas com dinheiro, nem tampouco com a lei, mas também sofre por um amor parcialmente platônico.

Filho de uma família de classe média, com computador próprio e estudando em colégio particular, o protagonista descreve cada um dos personagens da trama, elabora seus *insights* investigativos para resolver o caso do seu tio, situa o ambiente escolar em que vive e externa a paixão juvenil que sente por Isa, sua amiga de infância.

Na primeira sequência do filme, Duca presencia a conversa dos pais com seu tio sobre o possível crime que ele cometeu. Depois de ouvir quase toda a história, o protagonista vai para o quarto e, enquanto mexe no computador, inicia uma descrição, em voz *over*, sobre seus pais e a relação deles com as confusões de Éder.

DUCA: Se eu conheço a minha mãe, agora ela vai entrar, vai me olhar com uma cara de preocupada misturada com uma cara de “fique calmo, seu tio é da família, mas é só seu tio, e no final vai dar tudo certo”. Bom, não é uma cara muito fácil de fazer ou de imaginar, mas ela faz direitinho.

DUCA: Outra vez, meu tio tentou abrir um bar chamado “Jardim do Éder” e me pediu pra fazer um site pra ele. Era um sushi-bar com uns computadores nas mesas, custou uma grana.

DUCA: O bar fechou e meu pai acabou comprando três computadores, um aqui para casa e dois pro escritório. Mais para ajudar o tio Éder, mesmo, porque os computadores não eram muito bons. Todas estas confusões que o meu tio se metia eram muito chatas, levavam meses. Nunca tinha imaginado que ele podia matar alguém. Acho que foi mesmo um acidente.

(FURTADO, 2004).

Nesse primeiro momento, o adolescente já demonstra não acreditar que seu tio fosse capaz de cometer o crime. A intuição sobre a inocência de Éder, aliada à uma história mal contada, são condições suficientes para o protagonista colocar sua imaginação fértil em ação e iniciar uma investigação por conta própria.

É pelo regime de fluxo de consciência que o protagonista vai desvelando gradativamente pequenos *insights* que sustentam sua desconfiança do fato ocorrido. “O problema dessas histórias que não aconteceram não é o que a gente inventa. As partes que a gente esqueceu de inventar é que atrapalham”, diz Duca recapitulando a história em conversa com o pai.

O acesso ao raciocínio mental do garoto coloca o espectador dentro da perspectiva narrativa, isto é, enquadra o quanto e a maneira que veremos do desenrolar da história. Dentro da cabeça de Duca, os caminhos para solucionar um crime são identificados como as fases do seu jogo de computador, que também tratam de uma investigação.

É através da imersão nesse universo juvenil do personagem que as etapas e o mecanismo do jogo passam a ser articulados como ferramenta de ação narrativa e elemento de composição visual no longa. Aos poucos, as imagens se misturam, criando uma mídia híbrida; ora imagens do espaço diegético, ora imagens mentais do jogo de Duca.

Efetivamente, essa combinação de mídias vai compor o sentido do filme em diversos momentos. Logo na abertura, ainda durante a apresentação dos créditos iniciais, o filme utiliza uma sequência de um jogo virtual investigativo em primeira pessoa. Tendo o *mouse* como guia, o jogador adentra numa cena de crime e começa a tirar fotografias de possíveis evidências para

solucionar o caso. Os primeiros vestígios coletados são: o telefone fora do gancho, a demarcação e a posição do corpo no chão, e, finalmente, a arma utilizada no crime.

Esse momento inicial do longa-metragem já cria a ambiência do *game* para o espectador, isto é, uma abertura que “sintetiza componentes centrais do filme” (PUCCI JR., 2008, p. 107) e que tem “a incumbência de receber o usuário de modo a atraí-lo eficientemente” (GOSCIOLA, 2010, p. 239).

Figura 46 – Frames do jogo nos créditos.

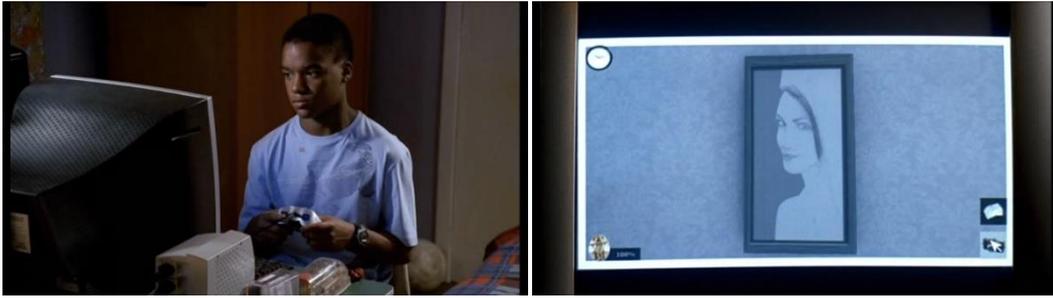


Capturas de tela de *Meu tio matou um cara* (2004).

Na sequência seguinte, enquanto Duca está no quarto, e Éder explica o ocorrido para Cléa (mãe) e Laerte (pai) na sala, vemos o garoto, em frente ao computador, abrindo arquivos sobre o tio e jogando o *game* investigativo. É só nesse momento que fica claro para o espectador que a sequência utilizada nos créditos é do mesmo jogo praticado por Duca; e que aquela estética do *game* será misturada à montagem do filme, incorporando o imaginário do protagonista.

Diferente dos créditos, nos quais são retiradas fotos do telefone fora do gancho, da demarcação do corpo e da arma, aqui o jovem captura uma foto de um quadro na parede, no qual uma bela mulher aparece com uma toalha na cabeça. O registro é um dado narrativo de antecipação, alusivo à Soraia (Deborah Seco), namorada de Éder, e personagem-chave para solucionar a história do assassinato.

Figura 47 – Cena de Duca jogando.

Capturas de tela de *Meu tio matou um cara* (2004).

Os elementos acionados pela mídia do *game*, tanto nos créditos quanto na sequência inicial, serão utilizados futuramente por Duca para solucionar o possível crime cometido por seu tio. Enquanto o protagonista questiona Éder na prisão, a montagem fílmica alterna a cena no espaço diegético com os *frames* das evidências coletadas no jogo. A sequência é encerrada com a foto do quadro da mulher, expondo a verdadeira autora do crime (Soraia)

Figura 48 – Presença dos elementos do jogo durante conversa entre Duca e Éder.



DUCA: Por que você limpou a arma?

ÉDER: Pois é, cara... Foi uma besteira, uma bobagem, né?

DUCA: Por que você não ligou pra ela?

ÉDER: Quando?

DUCA: Quando você atirou no cara, marido dela. Por que você não ligou pra ela?

ÉDER: Sei lá, cara. Não queria dar a notícia assim, por telefone.

DUCA: Não foi ele

ISA: Como assim?

DUCA: Não foi meu tio que matou o cara. Foi ela.

ISA: A Soraia?

(FURTADO, 2004).

Capturas de tela de *Meu tio matou um cara* (2004).

A presença do mecanismo do *game* na mídia fílmica também ocorre quando Duca e Kid visitam Soraia para repassar uma mensagem de Éder, que está preso. O protagonista se voluntaria para consertar o limpador de piscina (RobotClear), enquanto Soraia e Kid permanecem na parte interna da casa. Duca então percebe vários objetos que indicam a presença de um outro homem na casa e, como no seu jogo de computador, começa a retirar fotografias mentais, que registram as evidências. Os *frames* capturados pelo adolescente são sobrepostos no próprio enquadramento do espaço diegético, e não intercalados dentro da linearidade da montagem fílmica.

Figura 49 – Duca coletando evidências na casa de Soraia



Capturas de tela de *Meu tio matou um cara* (2004).

A suspeita de Duca de que Soraia pudesse ter um outro namorado e estaria enganando seu tio o faz buscar um detetive particular para achar provas que possam demonstrar a trapaça da mulher. Essa decisão do protagonista encaminha a história para o seu desfecho. A investigação privada revela fotos que provam que Kid esteve mais uma vez na casa de Soraia, dessa vez sozinho, com segundas intenções. Isa acaba tendo acesso às fotos e termina o namoro com ele. Duca, finalmente, tem sua chance com Isa. Já Éder, enfurecido ao saber das fotos, acaba revelando para todos que foi Soraia de fato quem matou o cara. Ele decide tirar satisfações com a antiga namorada, mas acaba sendo convencido por ela de que tudo não passou de um engano e de que ela nunca o traiu.

Com o auxílio da remediação do jogo na mídia fílmica, o longa constrói Duca como personagem investigador, que coleta informações, cria conexões entre os fatos e elabora conclusões. Como um tipo de pseudo detetive, “suas descobertas e evidências são hibridizadas no filme, por vezes coletadas de fatos reais, outras vezes recortadas de sua experiência em *games*, outras hipoteticamente construídas” (ARAÚJO, 2006, p. 11).

O emaranhamento entre as duas linguagens (cinema e *games*) convida o espectador para, ao lado de Duca, navegar entre aquilo que ocorre no tempo diegético e aquilo que é representado virtualmente pelo computador e pelo jogo. A interação contínua entre as duas mídias, mediada

pela visão do protagonista, provoca um sentido de imersão no qual ambas as mídias parecem se fundir para contar a história.

As referências visuais ao jogo de computador de Duca e até o próprio mecanismo de jogabilidade referente à investigação são trazidos à superfície do filme e vão, de alguma forma, contribuir para que a história se mova. A presença da remediação do *game* no filme não está, portanto, apenas no nível visual, mas, sim, no próprio raciocínio investigativo de Duca, que conduz e regula a história para o espectador.

A construção poética do filme, através do entrelaçamento com a mídia do jogo de computador, é articulada ao uso predominante da focalização interna, usando a voz *over* como recurso de condução narrativa, “sobrepondo-se à imagem para narrar a história, fazer comentários e antecipar sentido” (XAVIER, 2006, p. 139). Tal estratégia abre uma comunicação direta para imersão no imaginário da personagem focalizadora — ilustrado pela linguagem dos jogos; aproximando o espectador ao incorporar a perspectiva focal do protagonista perante os acontecimentos que se desenvolvem na trama.

O jogo como elemento poético e narrativo é apenas um dos espectros que possibilitam uma imersão a partir do imaginário juvenil do protagonista. Para além do aspecto investigativo, auxiliado pelo diálogo intermediático com a estética dos *games*, vemos, em *Meu tio matou um cara*, a articulação de uma forma diferente de representação narrativa e de abordar certas temáticas sociais, quando estes passam a ser focalizados e mediados pela ótica da juventude.

### 4.3. O olhar juvenil

A organização narrativa centrada a partir da perspectiva do jovem Duca nos parece ser o aspecto medular em *Meu tio matou um cara*. É por causa dessa regulação — do olhar de um adolescente — que o filme aglutina o diálogo visual com os mecanismos do *game*, prática típica dessa faixa etária; e, ao mesmo tempo, angaria a possibilidade de tratar de forma mais leve e lúdica os temas que transpassam a história. Mas antes de observar como esse enviesamento de olhar joga luz sobre certos assuntos na trama, é essencial passar por algumas delimitações acerca desse tipo de cinema.

Os chamados filmes juvenis são aqueles que são protagonizados por adolescentes e que, ao mesmo tempo, são endereçados a espectadores dessa mesma faixa etária, embora também possam interessar a outros públicos. Dão conta, portanto, de se “comunicar com o universo juvenil, tanto em relação às temáticas, quanto às formas” (SOUZA, 2014, p. 111). A pesquisadora Maria Zuleika Bueno, uma das maiores especialistas nesse tipo temática no Brasil,

entende que a definição de um cinema juvenil passa por dois critérios: o primeiro, de que “um filme juvenil deve centralizar sua narrativa na problemática das culturas juvenis”; e, depois, que “um filme juvenil deve se integrar de alguma forma a um ou vários circuitos de sociabilidade jovem” (BUENO, 2008a, p. 42).

Distribuído com uma indicação para maiores de dez anos, *Meu tio matou um cara* é uma obra acessível para os jovens, protagonizada por adolescentes e que articula questões, espaços e práticas do universo juvenil. Isto é, os circuitos de sociabilidade descritos por Bueno estão presentes de forma muito evidente na história — os *games*, o computador, o contexto da escola, o quarto, o romance, as brincadeiras —, solidificando a perspectiva focal estabelecida como estratégia de regulação narrativa.

Toda essa ambiência acerca da juventude, atrelada diretamente ao protagonismo de Duca, Kid e Isa, dão ao filme “um roteiro que privilegia o adolescente visto por ele mesmo, ao contrário do usual, que é o adolescente visto através do olhar do adulto” (ARAÚJO, 2006, p. 14).

O enfoque pela lente juvenil sobre a realidade representada encaminha a produção de sentido do filme para o campo da leveza, do lúdico, do recreativo (interdiscurso cômico); mesmo quando a obra encara assuntos de natureza originalmente mais complexa e séria, como um assassinato, o racismo estrutural e a desigualdade social presentes nas cidades brasileiras. Nesse mesmo sentido despojado, o longa também naturaliza e descomplica o processo de convivência e incorporação da tecnologia virtual no cotidiano da vida humana, algo que, no início dos anos 2000, ainda não estava completamente estabelecido.

A maneira como os personagens adolescentes aderem e utilizam as “novas tecnologias” na narrativa fílmica talvez seja a primeira grande questão refletida pela condição geracional no longa, uma vez que esta manifesta primordialmente no aspecto visual do filme. Como destacamos na seção anterior, o filme evidencia uma presença bastante orgânica do computador e suas ramificações (uso da *internet* e jogo) nas ações dramáticas dos personagens e no desenvolvimento da trama. A obra incorpora esse trânsito fluido entre o mundo real e virtual, acompanhando os adolescentes que facilmente utilizam e transitam por essas novas tecnologias enquanto realizam atividades ordinárias do dia a dia, como comer, conversar ou realizar atividades escolares.

Há, sim, uma tentativa de aproximação ao mundo linkado, ao universo *teen*, com sua cosmovisão, sugerindo uma representação que nos oferece elementos convincentes da geração digital, através do olhar arguto de um adolescente que interage com as chamadas novas mídias, tornando-as parte integrante de

sua rotina, assim como da cotidianidade de seus colegas. (ARAUJO, 2006, p. 14).

Nesse mesmo sentido, também de forma muito espontânea, o longa de Jorge Furtado expõe e trata o processo de hibridização da mídia fílmica com o universo dos *games*, a partir do uso constante do jogo por Duca, como protagonista e focalizador da história. Como nova ferramenta tecnológica de representação, os jogos eletrônicos passam a ter sua prática intimamente associada aos jovens, e essa relação imprime efeitos significativos na maneira como os filmes são organizados.

Associada à mudança de hábitos do público jovem, os avanços tecnológicos podem ser apontados como um dos fatores responsáveis pela introdução dos videogames na esfera de influência do Cinema. Por tudo isso, é possível afirmar que a poética cinematográfica passa por um novo período de ajuste estético e narrativo. Parece evidente que ela absorve características de jogos eletrônicos, tanto na estética (fotografia, montagem, música e efeitos sonoros) quanto na narrativa (roteiro). (CARREIRO, 2010, p. 4).

Ainda que não seja possível cravar uma conceitualização sobre o gênero juvenil, seja pelas diferentes abordagens temáticas ou pela imensa variedade de apresentações formais; podemos assentir com Zuleika Bueno — ao menos no nível de verificação de *Meu tio matou um cara* — a respeito da naturalidade como esse tipo de cinema potencializa o diálogo com outras mídias, inclusive os novos meios de representação, como os *videogames*. Esse terreno propício para a intercambialidade consolida os processos “de convergência entre diversas práticas de entretenimento, estabelecendo uma forte padronização dos produtos culturais destinados ao consumo juvenil” (BUENO, 2009, p. 2).

Para além dos ganhos sobre a perspectiva intermediática ou da remediação, a investida pela trajetória juvenil também fornece, em *Meu tio matou um cara*, novas formas de tratar e discutir temas delicados da sociedade. Como dissemos no início desta seção, a focalização gerada pelo adolescente Duca, associada às interações com Kid e Isa, trazem para a narrativa uma ótica mais suavizada para questões que atravessam a história. Diferentemente das outras obras de Furtado analisadas neste trabalho, nas quais o interdiscurso cômico se apresentava de maneira mais irônica, paródica ou satírica; aqui, veremos esse pilar do estilo promover um sentido recreativo, de suavização dos efeitos e da apresentação dos assuntos. Isto é, a graça e o jocoso não mais como ferramenta argumentativa, retórica ou política, e sim, atenuante e lúdica.

A questão do racismo, por exemplo, tão referencial em outras obras de Jorge Furtado, como em *Dorival*, e até mesmo presente em *O homem que copiava*; aqui é apresentada de forma

muito rápida e pouco questionadora, através de um comentário de Duca, em voz *over*, ao mencionar sua situação como negro numa escola particular.

DUCA: Na minha escola tem dois negros: eu o Genésio.

DUCA: No primário teve um outro aluno, mas ele só ficou um ano. Todo mundo na escola trata os outros quase sempre mal, brigando, chamando de idiota, essas coisas. Mas, se você é negro e alguém te chama de idiota, a professora te defende mais do que precisava. E briga com o cara, como se ele tivesse te chamado de idiota só porque você é negro. (FURTADO, 2004).

Percebe-se nesse trecho que, por mais que o filme apresente um dado marcante de uma sociedade desigual e pouco inclusiva (apenas dois negros numa escola particular), a visão do personagem sobre o assunto é superficial e pouco questionadora. Na verdade, Duca até relativiza o caso, ridiculariza o excesso de cuidado da professora em chamar a atenção de quem o ofende, mesmo essa ofensa não tendo uma origem racista.

É importante assinalar que, nesse caso, diferente dos outros filmes de Furtado, o personagem negro não se encontra em uma situação de opressão, nem enfrenta dificuldades reais devido à cor da sua pele. O filme equaliza essa condição social. Filho de uma família classe média, Duca, apesar de se enxergar como diferente, daí sua percepção de unicidade no meio de alunos branco, não se vê menor ou inferiorizado perante seus colegas brancos. Em outro momento da história, essa questão voltará a partir de uma conversa entre Duca, Kid e Isa sobre o novo tênis do protagonista.

KID: Ahn... Ó lá, é novo, cara?

DUCA: É.

KID: Pô, bacana, hein? Parece tênis de negão. Desculpa.

DUCA e ISA: Dããã!

(FURTADO, 2004).

Mais uma vez, percebe-se o quanto os adolescentes minimizam a questão a partir do receio de Kid. Apesar de ter feito um comentário racista, os colegas fazem pouco caso da questão e ironizam o garoto. Naquele mundo deles, pelo viés juvenil focalizador, esse não é um assunto mal resolvido, nem tampouco discutível, ainda que seja notado. Isto é, o constrangimento causado pelo racismo é diluído pela mediação juvenil de Duca.

A representação da violência no longa também é situada de forma atenuada, normalizada pela construção juvenil. Ainda que o principal arco narrativo do filme trate sobre

um crime, um assassinato, não há sangue presente na história ou propriamente a imagem de um corpo padecendo após um disparo ou um cadáver<sup>41</sup>.

Não há exibição de nenhum grande ato de violência<sup>42</sup>, nem tampouco a representação da cena-chave para a história: o tio matando o cara. Até mesmo o questionamento de Cléa sobre o perigo de Isa e Duca (dois menores de idade) visitarem o tio na cadeia é logo desmanchado por Laerte e não volta a ser colocado em pauta: “Perigoso por que?” A própria ideia do assassinato e da morte é trivializada pelos adolescentes que passam a história (fofoca) adiante sem muito drama.

As saídas do trio juvenil para tentar solucionar o assassinato são, inclusive, utilizadas por Kid e Isa como chave de interação social na escola. Aumentando a história em cada novo grupo de amigos, os dois adolescentes não escondem o entusiasmo sobre as aventuras vividas, e acabam por produzir um certo tom jocoso e pitoresco sobre a situação.

Figura 50 – Isa e Kid repassando as histórias para os colegas da escola.



Capturas de tela de *Meu tio matou um cara* (2004).

A maneira como Duca — e seu olhar adolescente — enquadra e trata todas essas realidades, somada à dinâmica intermediária pela articulação do jogo, “retira do contexto o peso contedístico do tema, que fica reduzido a um exercício de pseudo-detetive, e expõe, em

<sup>41</sup> Como dito anteriormente, a representação do corpo foi colocada por demarcações no chão, dentro do jogo eletrônico de Duca.

<sup>42</sup> Lembrando, mais uma vez, que o filme foi classificado para maiores de dez anos. Portanto, nem poderia incluir cenas de extrema violência.

primeiro plano, o universo juvenil, com sua familiaridade em interagir com games” (ARAÚJO, 2006, p. 1).

Uma leitura mais aguda sobre uma problemática social só vai ocorrer e se manifestar de maneira importante na história quando Isa e Duca decidem visitar Éder na prisão. No percurso de ônibus até lá, os personagens se deparam com os contrastes sociais de uma cidade que lhe é incomum. Em planos abertos da cidade, como se fossem planos ponto de vista dos jovens dentro do veículo, o filme enquadra a precariedade das casas, as chagas de uma sociedade consumista e desigual que não dá para se perceber estando dentro do apartamento e dos muros da escola de classe média que só tem dois negros.

Figura 51 – Percurso de Duca e Isa para o presídio, e o encontro com outra realidade.



Capturas de tela de *Meu tio matou um cara* (2004).

Pelo aspecto narrativo, esse trecho fílmico insere um momento de pausa, isto é, uma “suspensão do tempo da história, em benefício do tempo do discurso”, um artifício pelo qual a condução narrativa irá “alargar-se em reflexões ou em descrições que, logo que concluídas, dão lugar de novo desenvolvimento das ações narradas” (REIS; LOPES, 1988, p. 273). A pausa, portanto, suspende o tempo da história para inserir, na linearidade audiovisual, o dado da desigualdade que assola a cidade, ambiente no qual o presídio está inserido, mas que é distante, em todos os sentidos, da realidade dos dois jovens.

A problematização indicada pela sequência através do contraste de realidades presentes na cidade é amplificada a partir da escolha da trilha sonora. O *rapper* Rappin' Hood e a cantora Luciana Mello interpretam a música “Se essa rua”, de Caetano Veloso, que traz versos como: “*Se a cidade fosse uma/ Se a cidade fosse amada por todo mundo e cada/ Na prisão que é nossa cidade/ É tanta crueldade / Só brutalidade / Infelicidade / Na nossa cidade*”.

Finalmente, a perspectiva juvenil também ampara a construção do imbróglio romântico entre os três adolescentes. Através do regime de fluxo de consciência, o espectador se torna um

tipo de amigo confidente do protagonista, passa a ter acesso às confissões apaixonadas de Duca e a sentir as dores de cotovelo pela paixão não correspondida. “DUCA: O problema é que eu sou completamente apaixonado pela Isa. E é claro que ela é completamente apaixonada pelo Kid. E é claro que eu não posso contar nada disso para ninguém.” (FURTADO, 2004).

A leveza trazida pela ótica juvenil para os temas sociais que atravessam a história é invertida completamente na representação dos sentimentos de Duca por Isa. Com o auxílio da trilha sonora, o filme estabelece uma produção de sentido intensa e densa para dar conta do sofrimento do protagonista por não ter seus sentimentos correspondidos. A obra articula um tipo de estética de *videoclipe* para a música “Pra te lembrar”, interpretada por Caetano Veloso, mostrando uma sequência de cenas de Isa e Kid juntos, intercaladas com *takes* de Duca desolado, curtindo sua “fossa” sozinho, acompanhado da canção.

Figura 52 – O namoro de Kid e Isa e a dor de cotovelo de Duca



Capturas de tela de *Meu tio matou um cara* (2004).

Essa correlação agregadora entre música e um filme protagonizado por jovens parece estar na gênese do cinema juvenil, especificamente com os chamados *teenpictures* (*teenpics*), nos Estados Unidos, a partir dos anos 1950, que incorporavam o *rock'n'roll* e a estética dos musicais nas produções fílmicas.

Jovens talentosos, empenhados em verem suas canções e coreografias serem publicamente reconhecidas é um dos argumentos centrais explorados há décadas pela produção dos *teenpictures*: vertente da produção cinematográfica norte-americana voltada para os espectadores adolescentes. (BUENO, 2009, p. 1).

As produções desse tipo de cinema, tanto em território americano como no Brasil, passaram a acompanhar os movimentos da indústria fonográfica e promoveram o surgimento de diversos tipos de produtos audiovisuais, seja para o cinema ou para a televisão, até os dias de hoje.

Apesar de colocar mais uma vez a juventude como centro de condução das histórias (também aconteceu em *Houve uma vez dois verões* e *O homem que copiava*), o filme de Furtado também potencializa verticalizações de produção de sentido que atingem outros grupos de espectadores; isto é, “a temática adolescente permanece e o deslocamento da camada narrativa serve de motivo para algumas brincadeiras de linguagem que satisfazem, simultaneamente, o público mais jovem e a consciência crítica de alguns adultos” (RAMOS, 2012, p. 326).

*Meu tio matou um cara* configura-se, portanto, como uma produção cinematográfica articulada pela lente juvenil. Esse enfoque e olhar derivam não só da regulação narrativa a partir de Duca, mas também pela reunião e aglutinação de diversos elementos referentes ao universo da juventude; fossem eles de caráter formal, como a apropriação da estética dos *games* na mídia fílmica, ou de produção de sentido, através tratamento lúdico dado aos assuntos que reverberam do enredo.

#### **4.4 Relações etárias: *Houve uma vez dois verões***

*Houve uma vez dois verões* (2002) é o primeiro longa-metragem de ficção de Jorge Furtado. O filme conta a história de Chico, jovem gaúcho que se apaixona perdidamente por Roza, garota que ele conheceu no *fliperama* durante suas férias de verão, e com quem tem sua primeira experiência sexual. Depois de sumir por um tempo, a jovem liga para dizer que está grávida do rapaz e que precisa de mil reais para realizar o aborto. Ele, apaixonado, e não querendo decepcionar sua amada, vende seus equipamentos de som para conseguir o dinheiro para o procedimento. O problema é que Roza desaparece e só depois de um ano é que Chico descobre que ela não estava grávida e que tudo não passava de um golpe. Enfurecido, o protagonista sai em busca da moça sob o pretexto de reaver seu dinheiro e cobrar justificativas, mas, na verdade, não deixa de amá-la e queria vê-la novamente. Ao encontrar a golpista, e descobrindo que ela aplicava os truques para sustentar seu irmão mais novo, Chico novamente cai em seus encantos, e mesmo sabendo de todas as tramoias em que a jovem está envolvida, não desiste e os dois acabam casando e tendo um filho.

Pelo aspecto dialógico das articulações intertextuais, o próprio nome do filme já traz

referência à linguagem cinematográfica, precisamente ao longa americano *Houve uma vez um verão* (*Summer of '42*), de 1971, dirigido por Robert Mulligan, que, assim como o filme de Furtado, também trata de uma relação amorosa envolvendo um jovem e uma mulher mais velha, e os ritos de passagem para a vida adulta, através da iniciação sexual; durante as férias de verão, na ilha de Nantucket, nos Estados Unidos, em 1942.

A utilização da obra de Shakespeare também aparece em forma do processo intertextual de citação, respeitando a integralidade de sua composição textual. A referência é situada na estampa da camisa de Juca, amigo de Chico, logo no primeiro ato da obra, enquanto os dois caminham pela praia atrás de Roza. A inserção é uma fala presente na peça *O mercador de Veneza* (1600) e dialoga como uma antecipação de toda a condição em que o protagonista, Chico, se encontrará no restante do filme, na sua jornada para estar com sua amada: “O amor é cego, e os amantes não veem as tolices que cometem”<sup>43</sup>.

A partir da proposta de composição fílmica dialógica e intermediática, a obra utiliza da estética dos *games* para solidificar a condução narrativa pela voz *over*, ilustrando o universo juvenil da perspectiva focal do protagonista. Assim como em *Meu tio matou um cara*, a inserção do *game* aparecem nos créditos do filme, logo após um pequeno prólogo, e segue durante toda a trama compondo o tecido fílmico.

Figura 53 – Citação de Shakespeare e créditos com a estética dos *games*.



Capturas de tela de *Houve uma vez dois verões* (2002).

<sup>43</sup> No original: “Love is blind / and lovers cannot see / The pretty follies that themselves commit”.

Jorge Furtado utiliza a estética dos *games* para compor a linguagem cinematográfica, isto é, vai “recorrer a ferramentas heteróclitas e também usar as ferramentas ao contrário do seu uso normal” (AUMONT, 2012, p. 156), construindo a proposta juvenil da obra fílmica, em relação à atividade (jogar) comum à faixa etária das personagens centrais do longa-metragem.

A escolha de incorporar as referências do universo dos jogos também solidifica a condução narrativa a partir da perspectiva focal do jovem Chico, pois reflete sua escolha de lazer preferida, ambientando o universo da juventude; e, ao mesmo tempo, denotando as tentativas de erro e acerto da personagem em sua trajetória dentro da trama fílmica.

Do ponto de vista espacial, a casa onde as personagens jogam (*flipper*) tem uma função significativa no filme. É o local onde Chico e Roza se conhecem, quando a moça finge que não sabe jogar, e o rapaz prontamente lhe ajuda; é também onde o protagonista descobre que ela sabia jogar muito bem e que tudo não passava de um golpe, pois o nome da moça estava nos recordes de um dos jogos; e, finalmente, é também no “*flipper*” que Chico reencontra Roza para cobrar seu dinheiro, um ano após cair em seu golpe.

Outro aspecto técnico-narrativo que reincide na obra de Jorge Furtado é a utilização intensa da voz *over* como instrumento de condução narrativa a partir da focalização interna. Isto é, a reiteração da perspectiva focal a partir do narrador-personagem que “encontra-se quase que inteiramente limitado a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções” (FRIEDMAN, 2002, p. 177).

CHICO (OFF): Esta é a maior praia do mundo. Trezentos e cinquenta e três quilômetros, tá no livro dos recordes. Talvez seja também a pior praia do mundo, principalmente em março. Em janeiro e fevereiro pode até ser divertido, mas em março é um saco. A gente tem que inventar coisas para fazer todo o tempo. Não é fácil. (FURTADO, 2002).

A escolha por esse tipo de focalização restringe o regime de informação apresentado e oferece ao espectador apenas a perspectiva de Chico dos fatos da trama. Essa regulação informativa é corroborada e sustentada no longa pelo uso minucioso e intenso da voz *over*, muitas vezes, em caráter de fluxo de consciência, e pelo tempo de tela da personagem focal nos planos fílmicos. *Houve uma vez dois verões* se apropria do “olhar” juvenil do protagonista sobre a história, e, nesse movimento, condiciona, a partir dos recursos aqui citados, o espectador à observação pelo mesmo prisma. Desse ponto de “visão”, juvenil, apaixonado, complacente e aventureiro, as tolices antecipadas na citação do texto de Shakespeare têm razão de ser e são aceitas pelo espectador, assim como as motivações de Chico e toda a sua trajetória no filme.

Sobre o aspecto temático, a realidade financeira atua dentro da narrativa como

causadora de desigualdade e de contextos de limitações. Mas, dessa vez, não se atribui necessariamente à personagem protagonista, e sim a Roza, que precisa aplicar seus golpes no verão para ter condições de criar seu irmão mais novo. O longa retoma a lógica de que as personagens oprimidas socialmente têm o direito de transgredir<sup>44</sup>. O olhar construído no texto fílmico é solidário com as escolhas criminais de Roza, considerando sua realidade social e familiar.

Da mesma forma que André, em *O homem que copiava* (2003), a jovem, em *Houve uma vez dois verões* (2002), se aproxima da construção picaresca como personagem, problematizando o uso da ilegalidade como alternativa de sobrevivência a um contexto social desfavorável e excludente. Pela condução narrativa em regime de focalização interna, as contravenções realizadas pela moça são aceitas sem julgamento moral por Chico — e, logo, pelo espectador, imerso na mesma perspectiva focal.

O filme aponta a desestruturação familiar como vetor importante para a situação de pobreza e exclusão de Roza, que precisa cuidar do seu irmão pequeno sozinho. A partir da estratégia de aproximação pela focalização, incorporando a perspectiva das personagens, a obra estabelece um fazer pensar para compreender a situação em que os jovens estão inseridos, e suas escolhas para transformar a realidade em que vivem.

O uso de elementos divinos/sobrenaturais como presença associada ao destino das personagens também incide sobre *Houve uma vez dois verões*. Em uma das primeiras sequências do filme após os créditos, Chico inicia sua condução em voz *over*, falando do seu desempenho no jogo de patos, enquanto o longa monta em plano e contraplano sua desenvoltura no jogo. O protagonista discorre sobre seu melhor dia, em que atingiu seu recorde, e relaciona sua marca a um “estado de graça”, a uma “força cósmica”, como se alguma entidade divina estivesse intervindo naquele dia — “o anjo do fliper”, diferente do dia em que ele conhece Roza, logo após ter perdido uma partida.

A sequência é montada com a sucessão de planos e contra planos da atuação de Chico no jogo dos patos, seguida por um plano médio, mostrando o reflexo de Roza na tela preta, depois que o protagonista perde uma das partidas.

---

<sup>44</sup> Referência à fala do cineasta Jorge Furtado em entrevista concedida à revista *Época*, em 2003: “Meus personagens são transgressores, sim, mas eu torço por eles e os absolvo. Algumas pessoas têm o direito moral de transgredir como reação a opressões.” (FURTADO, 2003, n.p.).

Figura 54 – Sequência de planos do dia em que Chico conheceu Roza



Capturas de tela de *Houve uma vez dois verões* (2002).

Durante a sequência das cenas, Chico relaciona sua má performance no jogo à “causalidade” de encontrar com Roza, desconsiderando a intervenção divina no âmbito afetivo. “No dia em que eu conheci a Roza o anjo da guarda do flíper não tava me dizendo nada sobre os patos. Sorte dos patos. E também sorte minha.” (FURTADO, 2001).

O final do longa retoma a lógica do azar no jogo e sorte no amor, apontando a ausência da figura divina (anjo) para o que de fato iria mudar a vida de Chico — perder no *game*, mas conhecer sua amada.

É, desta vez era verdade. Eu errei nos patos e conheci a Roza. O laboratório vendeu pílulas de farinha e a Roza ficou grávida. A gente processou o laboratório e eles vão pagar uma mesada pra Jasmim até ela completar dezoito anos. Eu acho que até lá eu arrumo um emprego. (FURTADO, 2001).

Com essas sutis intervenções, o longa dialoga com os outros filmes de Furtado, que trazem a presença de figuras relacionadas à temática sobrenatural, do divino, associada às escolhas dos personagens focalizadores em eventos primordiais das narrativas. A partir dessas sugestões

de relação, a ideia sorte e benção parece se aproximar para complementar o olhar benevolente da perspectiva focal dos longas, assegurando às personagens a realização do “final feliz” no desfecho cinematográfico, como uma improvável ingestão de pílulas anticoncepcionais feitas de farinha.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Depois de realizar uma incursão analítica sobre boa parte das obras de Jorge Furtado, podemos apontar como o discurso cinematográfico nesse período é articulado pela organicidade e fruição dos três pilares poéticos propostos, compondo um material fílmico significativo dentro da cultura audiovisual brasileira.

No campo visual, a natureza dialógica das obras aciona um sem-número de conexões com outras linguagens, incorporando fragmentos e elementos de espectros semióticos dos mais diversos para compor a textura fílmica. Todas essas pontes imagéticas criadas não estão dadas de forma aleatória, mas estão a serviço da relação sincrônica e ilustrativa com a narração. A voz, como segunda instância poética, capitaneia e organiza todo o discurso fílmico, regulando não só o fluxo de informação da história e demarcando o ritmo do enredo, mas também fornecendo acesso ao espectador para as relações visuais construídas. O regime de *pari passu* entre esses dois canais de percepção se constrói nas obras como uma forma de representação de processos cognitivos, da maneira como processamos a realidade e registramos às informações.

Já os interdiscursos cômicos, viabilizados e travestidos por diferentes estratégias, atuam em duas frentes facilitadoras para a compreensão fílmica: ora funcionando como lentes atenuantes, como chaves de leitura de leveza para que o espectador supere certas percepções e estereótipos, e avance para a significação desejada pela obra; ora como armadilha narrativa, orquestrada para fisgar a atenção espectral na direção de problematizações temáticas mais desafiadoras, e menos palatáveis.

Em linhas gerais, o trabalho se pautou na observação dos mecanismos e estruturas que emanavam das obras cinematográficas e, ao mesmo tempo que realizava esse exame, procurou sistematizar as marcas poéticas que demarcavam o cinema de Jorge Furtado, em um período determinado.

Dito isso, gostaríamos de aproveitar as considerações finais para trazer alguns aspectos complementares à proposição do arranjo poético descrito nesta tese, posicionando esse tipo de cinema dentro da história do estilo; considerando alguns fatores não cinematográficos que atravessaram a produção dos filmes; e realizando um exercício de inferência sobre as delimitações do ciclo de estilo aqui defendido.

Isto é, conectar pontos e evidenciar algumas amarras.

### *A história do estilo*

Ainda que não tenha sido o objetivo central desta tese, nos parece relevante, neste momento, mesmo que superficialmente, destacar e localizar esse padrão poético do cinema de Jorge Furtado numa perspectiva macro. Pensá-lo a partir de uma historiografia do estilo. Isto é, indicar a qual outro grupo de filmes esse padrão se filia.

Toda a fortuna crítica acerca do trabalho do cineasta gaúcho vai nos indicar a correlação do seu cinema com características atreladas à pós-modernidade. Mas é através do trabalho de Renato Luiz Pucci Jr., *Cinema brasileiro pós-Moderno: o neon realismo*, que encontramos delimitações e marcos poéticos mais claros para estabelecer uma filiação entre o cinema de Jorge Furtado e esse ambiente sociocultural e estético existente a partir do final dos anos 1980.

Após um trabalho rigoroso de revisão e problematização do conceito de pós-modernidade, associado à análise de um *corpus* fílmico<sup>45</sup> referencial, Pucci aponta sete princípios definidores de uma poética pós-modernista do cinema brasileiro: (1) *oscilação entre narração clássica e recursos de linha modernista*; (2) *proeminência da paródia lúdica*; (3) *caráter estetizante que não se esgota na procura do belo*; (4) *impureza em relação a outras artes e mídias*; (5) *relação conciliável e, ao mesmo tempo, não integrada, em relação à cultura midiática*; (6) *não exclusão, a priori, do espectador sem repertório sofisticado*; e (7) *persistência da representação, com predomínio hipertextual* (PUCCI JR., 2008).

Ainda que os filmes de Furtado não possuam características em idêntico grau ao que foi analisado por Pucci Jr., é notável o espelhamento e o alinhamento entre os arranjos poéticos observados na obra do cineasta gaúcho e a maioria dos marcos propostos pelo pesquisador sobre a pós-modernidade.

Somente para citar algumas associações, quando Pucci Jr. discute a (1) *impureza em relação a outras artes e mídias*, apontando que, nas obras pós-modernas, o hibridismo transtextual tem um valor positivo (PUCCI JR., 2008, p. 200); enxergamos a correlação com o uso sistemático de fragmentos das mais diversas linguagens que compõe a textura dos filmes de Furtado, orquestrados pelas técnicas da *collage* e bricolagem. Da mesma forma, atrelamos à (2) *proeminência da paródia lúdica* ao uso dos interdiscursos cômicos (a ironia, a paródia, o pícaro e o efeito lúdico trazido pelo cinema de juventude) como ferramenta poética que entona e modula a construção narrativa. Além da (6) *não exclusão, a priori, do espectador sem repertório sofisticado*, marcador que dialoga com o cinema de viés popular e altamente

---

<sup>45</sup> Pucci Jr. analisa a famosa trilogia paulistana: *Cidade oculta* (1986), de Chico Botelho; *Anjos da noite* (1987), de Wilson Barros; e a *Dama do Cine Shangai* (1987), de Guilherme de Almeida Prado.

comunicacional produzido por Jorge Furtado; aspecto muito interligado à sua trajetória na televisão.

Nesse sentido, considerando os *esquemas* disponíveis num contexto histórico definido, assinalamos a aproximação entre o constructo poético que ampara o *ciclo de estilo* de Jorge Furtado e as prerrogativas formais e narrativas atribuídas à pós-modernidade, dentro do âmbito cinematográfico brasileiro.

### *Fatores não cinematográficos*

Quando discute as questões entorno da estilística cinematográfica, Bordwell (2005) destaca que, para investigar o estilo, precisamos observar as circunstâncias que influenciaram mais diretamente a execução do filme.

Para explicar mudança e continuidade dentro do estilo de filme, temos de examinar as circunstâncias que influenciam mais diretamente a execução do filme — o modo de produção, a tecnologia empregada, as tradições e o cotidiano do ofício favorecido por agentes individuais. (BORDWELL, 2005, p. 69).

O autor entende, portanto, que uma análise estilística precisa dar conta não só da percepção dos aspectos formais e narrativos que tendem a reincidir quando resolvem problemas de representação, mas também de contextualizar e contemporizar condições externas que influenciam as escolhas dos cineastas. Ou seja, “as escolhas estilísticas e narrativas, mesmo as mais simples, são atravessadas por fatores não cinematográficos” (CARREIRO, 2013, p. 108).

Ainda que este trabalho não tenha tido as pretensões de seguir com rigor todas as etapas metodológicas de uma investigação de estilo, destacaremos três aspectos não cinematográficos que, a nosso ver, parecem incidir de forma relevante para efetivação do ciclo de estilo aqui proposto.

O primeiro deles está atrelado a um dado de contexto de produção: todos os filmes aqui analisados foram produzidos pela Casa de Cinema de Porto Alegre, produtora da qual o cineasta gaúcho é fundador e sócio. Criada em dezembro de 1987, por um grupo de cineastas gaúchos que já trabalhavam em conjunto desde o início dos anos 1980, a Casa surgiu como uma espécie de cooperativa ou condomínio que agregava pequenas produtoras. Apenas em 1991, ela se solidifica como produtora independente com seis sócios: Jorge Furtado (roteirista e diretor), Nora Goulart (Produtora), Giba Assis Brasil (diretor, roteirista e montador), Ana Luísa Azevedo

(diretora e roteirista), Carlos Gebrasse (diretor e roteirista) e Luciana Tomasi (produtora). Nos mais de trinta anos de existência, a Casa de Cinema de Porto Alegre produziu dezenas de longas e curtas-metragens, séries e documentários, se consolidando como uma das mais importantes produtoras do país.

À primeira vista, o fato de a Casa ser a entidade realizadora das obras que integram esse ciclo não nos dá um elemento relevante para atestar a sua interferência na maneira como os filmes são organizados. No entanto, quando olhamos para a equipe de trabalho dos filmes, percebemos a reincidência dos mesmos profissionais em instâncias fundamentais da produção cinematográfica. A título de observação, fizemos um levantamento da participação dos profissionais em seis áreas da atividade fílmica (direção, roteiro, fotografia, montagem, direção de arte e produção executiva)<sup>46</sup>. O resultado demonstra uma mudança mínima dos profissionais em cada função e consolida um grupo específico que atua de forma contínua e conjunta nas obras que integram esse ciclo de estilo. São eles: Jorge Furtado (direção e roteiro), Alex Sernambi (fotografia), Giba Assis Brasil (montagem), Fiapo Barth (direção de arte) e Nora Goulart (produção executiva). Com posse dessa informação, notando a consistência como esse mesmo grupo atuou durante tantos anos, nos parece acertado inferir que a consolidação do arranjo poético aqui proposto passa por um trabalho coletivo, ou que, minimamente, sofreu influência da composição desse grupo de profissionais.

O segundo fator não cinematográfico que incide sobre o estilo está relacionado à própria trajetória de Furtado como realizador, e a maneira como os seus filmes possuem um caráter didático e explicativo; na medida em que se pautam pela relação sincrônica e ilustrativa entre imagem e som (narração e colagens) para reforçar e repassar informações.

Jorge Furtado encontra, nesse modelo de estruturação, um cenário positivo para satisfazer seu interesse de realizar obras bastantes acessíveis, populares, com alta taxa de comunicação, que alcancem o maior número de pessoas. “A ideia é sempre fazer uma coisa popular, no sentido de ampliar o público. A gente sempre tentou fazer isso na televisão, o que a gente chamava de cinema nacional popular”<sup>47</sup>, comenta Jorge Furtado sobre como suas obras conseguem atingir um público de massa. “Por que falar para pouca gente é um negócio meio egoísta. A ideia é incluir as pessoas. Trazer gente sem rebaixar o discurso.”, complementa.

De uma maneira destacada, nos parece que a própria biografia<sup>48</sup> e a longa trajetória de Jorge Furtado na televisão, desde os primeiros trabalhos no telejornalismo, até as duas décadas

---

<sup>46</sup> Tabela com o levantamento no Anexo B.

<sup>47</sup> Entrevista concedida por Jorge Furtado e Giba Assis Brasil, em outubro de 2019. Transcrição no Anexo A.

<sup>48</sup> Até chegar ao jornalismo, e depois ao audiovisual, Furtado cursou as faculdades de medicina e artes plásticas.

atuando no núcleo de dramaturgia da maior emissora do país, exerceu e exerce uma força de influência importante para a realização de um cinema mais abrangente, informativo, reiterativo e extremamente comunicável. Para ele, essa forma de conceber o cinema, no entanto, não significa uma subserviência do discurso cinematográfico aos desejos e caprichos da audiência: “Quanto mais melhor, não excluir as pessoas. Não significa rebaixar, significa realmente incluir. Isso é uma coisa que eu aprendi muito na televisão”. Giba Assis Brasil, um dos sócios da Casa de Cinema de Porto Alegre e montador de todas as obras de Furtado analisadas nesta tese, ressalta a ideia de que eles realizam trabalhos que gostariam de assistir, portanto, realizam um filme “suficientemente inteligente pra despertar a nossa sensibilidade, mas que acessível para o máximo de gente possível”<sup>49</sup>.

O terceiro e último fator vem de uma revelação fornecida pelo próprio Jorge Furtado, e talvez esteja relacionada com a gênese de todo o constructo poético descrito nesta tese. Em longo depoimento dado a Angelo Defanti, David Kolb e Julia Levy, em ocasião da mostra *Palavra em movimento*, realizada pela Caixa Cultural, em 2016, Furtado comenta que a escolha de narrar a história de *Ilha das Flores* foi determinada por uma limitação orçamentária.

Jorge Furtado [JF]: [...] E era um filme, além do que, muito barato, porque ele foi feito num sistema... nós não tínhamos dinheiro nenhum pra fazer o filme. **Nós não tínhamos som.** Nós tínhamos uma [câmera] R2C sem som. **Então, o filme não podia ter som. Ele é todo narrado.**

Angelo Defanti [AD] Mas sem som direto...óbvio estava estabelecido desde o início — mas tudo bem? Seria outro filme se tivesse som, né?

[JF] Sim. Porque eu fiz assim: “**eu tenho um projeto sem som direto, eu tenho que fazer sem som**”. **Então, o roteiro é escrito pra fazer sem som direto.** [...] eu entrevistei uma menina na ilha e perguntei pra ela: “essa situação aqui, que tu acha disso? Tenho tempo marcado pra entrar numa fila pra pegar uma comida, um resto, um alimento assim que é uma sobra. Vocês têm, assim, dois minutos pra pegar uma sobra de alimento... que que tu acha que tá errado nisso? Que que tinha que mudar?” E ela disse “ah, eu queria ter mais tempo.” Ela queria ter mais de dois minutos, queria ter mais tempo.

[AD]Tem uma lógica perversa que ela nem alcança...

[JF] Seria um ótimo fim pro filme também. **Se eu tivesse som direto.** Essa menina dizendo: “Pô, que que tá errado nisso tudo?” “Dois minutos é muito pouco, eu queria uns quatro.” **A lógica dela... talvez se eu tivesse som direto eu terminasse o fim assim, sei lá.** Mas, enfim, então **o filme foi pensando desse jeito e aí ele criou um...teve uma novidade.** (2016, grifos nossos).

<sup>49</sup> Entrevista concedida por Jorge Furtado e Giba Assis Brasil, em outubro de 2019. Transcrição no Anexo A.

A partir desse relato, podemos perceber como Jorge Furtado se valeu de um esquema disponível (a voz *over*) para contar a história de *Ilha das Flores*, mas que essa escolha foi enviesada por um fator não fílmico: a limitação do orçamento. Uma vez que o artifício da narração se mostrou bem-sucedido em organizar e orquestrar uma história fragmentada, cheia de colagens e simulando o raciocínio humano, numa escalada hipertextual, a técnica passou a ser reutilizada e se solidificou como um dos tripés poéticos do ciclo de estilo descrito neste trabalho.

### *Exercício de inferência: a saturação do ciclo*

A última consideração que gostaríamos de apontar sobre a conformação do estilo percebido na cinematografia de Jorge Furtado diz respeito ao seu limite, isto é, o porquê esses padrões poéticos pararam de ser utilizados em um determinado momento da carreira do cineasta. O comentário aqui não é conclusivo, nem determinante, uma vez que não nos pareça claro o motivo central para a mudança, a não ser a própria vontade de Jorge Furtado em não fazer filmes com *voz-over*, pois, segundo ele, estava sendo taxado pelo uso da técnica<sup>50</sup>.

Com todas essas ressalvas, propomos, portanto, e, no entanto, um exercício de inferência. Uma provocação mediante nossa leitura da obra do cineasta e da percepção da cultura audiovisual, que possa indicar uma possível justificativa para a tal mudança.

Como observamos anteriormente, parte da originalidade atribuída à construção poética percebida em *Ilha das Flores* reside na maneira como o filme, de alguma forma, antecipou a forma hipertextual de consumir imagens e processar informações. Ainda numa era *pré-internet*, o filme apresenta um caminho visual muito próximo da lógica dos *hiperlinks*, tão habituais nos tempos de hoje.

Feita essa ressalva, e levando em conta a primazia que Furtado tem da palavra sobre a imagem<sup>51</sup> — a narração como eixo poético que “puxa” os demais —, percebemos o quanto essa articulação entre imagem e som serviu para que o cineasta pudesse representar processos cognitivos dos personagens focalizadores, apresentando raciocínios aparentemente difusos, ativando elementos de diversas linguagens e associando sentidos.

Há, portanto, um alinhamento de semelhança entre a forma de representação do processo cognitivo humano desejado por Furtado e a maneira como as novas tecnologias foram,

---

<sup>50</sup> Declaração dada por Jorge Furtado e Giba Assis Brasil em entrevista. Transcrição no Anexo A.

<sup>51</sup> “Então, a palavra é mais poderosa que tudo, mais poderosa que a imagem, muito mais.” (FURTADO, 2016, p. 29).

aos poucos, apresentando formas de “navegar” de consumir informações e processar a realidade. Não por acaso, no filme-limite dessa investigação (*Meu tio matou um cara*, de 2004), o computador já é utilizado como ferramenta diegética para incorporar os elementos de outras linguagens na montagem fílmica, dividindo a tarefa que antes era associada apenas à representação do pensamento.

A estruturação multilinguagem e *hiperlinkada*, ativada pela combinação entre narração e colagens nos filmes de Furtado, poderia soar (e soou) inventiva e original no final dos anos 1990 e início dos anos 2000; mas, aos poucos, foi se tornando rotineira com a aproximação cada vez mais íntima entre as novas tecnologias e as atividades humanas. Ou seja, já no final da primeira década do século vinte e um, a maneira hipermidiática de consumir informações e processar a própria realidade passou a ser absorvida de forma orgânica pelo ser humano.

Esse é o contexto em que, a nosso ver, o cineasta gaúcho transforma as normas poéticas que vinha utilizando, uma vez que seus objetivos e desafios de representação foram normalizadas pela própria realidade, através da incorporação efetiva das novas tecnologias no modo de vida humano.

\*\*\*

Após realizar um exame das obras de Jorge Furtado, propor uma estruturação de um ciclo de um estilo amparado em uma trinca poética e destacar aspectos complementares e correlacionados à essa configuração, esperamos que este trabalho possa ter jogado luz sobre uma faceta da filmografia de um dos mais importantes realizadores do Brasil. Na mesma medida, desejamos que esta pesquisa seja um contributo para os estudos de cinema, sobretudo aqueles voltado para a perspectiva nacional, e que, assim, de alguma forma, tenha também agregado valor à cultura audiovisual.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAÚJO, Denize Correa. O papel do mouse, do game e da animação em Meu tio matou um cara: a geração digital e o culto ao presenteísmo. **E-Compós**, Brasília, v. 7, 2006. Disponível em: <https://doi.org/10.30962/ec.122>. Acesso em: 23 dez. 2020.
- AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. 3. ed. Tradução de Marina Appenzeller Campinas, SP: Papirus, 2012.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papirus, 2006.
- BAKHTIN, Mikhail. **Poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Tradução de Aurora. Fornoni Bernardini. 5. ed. São Paulo: Hucitec: Annablume, 2002.
- BARBOSA, Afonso Manoel da Silva. **Metalinguagem e dialogismo em Jorge Furtado: saneamento básico e outras obras**. 2017. 152 f. Tese (Doutorado em Letras) — Universidade Federal da Paraíba (UFPB), 2017. Disponível em: <http://www.cchla.ufpb.br/ppgl/wp-content/uploads/2017/06/Tese-Afonso-Barbosa-Vers%C3%A3o-final.pdf>. Acesso em: 5 out. 2019.
- BARCA. *In*: CHEVALIER, Jean; GHEERBRANR, Alain. **Dicionário de símbolos**. Tradução de Vera da Costa e Silva *et al.* 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998. p. 121-122.
- BARROS, Diana Luz Pessoa. Contribuições de Bakhtin às teorias do discurso. *In*: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin, dialogismo e construção de sentido**. Campinas: SP: Editora da UNICAMP: 1997. p. 25-36
- BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (org.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin**. São Paulo: Edusp, 1999.
- BARROSO, Ivo. **William Shakespeare: 30 sonetos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significado do cômico**. Tradução de Maria Adriana Camargo Cappello. São Paulo: Edipro, 2018.
- BERNARDO, Gustavo. **O livro da metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.
- BETTON, Gerárd. **Estética do cinema**. Tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- BOLTER, Jay David. **Writing Space: The Computer, Hypertext, and the Hystory of Writing**. Hillsdale, N.J.: Lawrence Erlbaum Associates, 1991.

BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard. **Remediation: Understanding New Media**. MIT Press, 2000.

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz**. Tradução de Maria Luiza Machado Jatobá. Campinas: Papirus Editora, 2005.

BORDWELL, David. **Poetics of Cinema**. New York: Routledge, 2007.

BORDWELL, David. **Sobre a história do estilo cinematográfico**. Tradução de Luís Carlos Borges. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: uma introdução**. Tradução de Roberta Gregoli. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

BRAIT, Beth. **Ironia em perspectiva polifônica**. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2008.

BRAIT, Beth. Bakhtin e a natureza constitutivamente dialógica da linguagem. *In*: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin, dialogismo e construção de sentido**. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1997. p. 87-98

BRANIGAN, Edward. O plano ponto de vista. Tradução de Eliana Rocha. *In*: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema**. Documentário e narratividade ficcional. v. 2. São Paulo: Senac, 2005, p. 251-268.

BRASIL, Giba Assis. Observação. Ilha das Flores: texto consolidado. **Casa de Cinema de Porto Alegre**. 2003. Disponível em: <http://www.casacinepoa.com.br/os-filmes/roteiros/ilha-das-flores-texto-consolidado>. Acesso em: 12 abr. 2019

BRICOLAGE. *In*: CEIA, Carlos. **E-dicionário de termos literários de Carlos Ceia**. 24 dez. 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/parodia/>. Acesso em: 25 maio 2019.

BRITO, João Batista de. **Imagens amadas**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.

BRITO, João Batista de. O ponto de vista no cinema. **Graphos: Revista da Pós-Graduação em Letras**. João Pessoa, p. 7-12, 2007. Disponível em <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/graphos/article/view/4706>. Acesso em: 12 fev. 2017.

BUENO, Zuleika. As harmonias padronizadas da juventude: a produção de um cinema juvenil brasileiro. **Comunicação, Mídia e Consumo**. São Paulo, v. 5, n. 13, p. 41-69, 2008a. Disponível em: <http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/126/127>. Acesso em: 8 jan. 2021.

BUENO, Zuleika. **Leia o livro, veja o filme, compre o disco: a produção cinematográfica juvenil brasileira na década de 1980**. 2005. 290 f. Tese (Doutorado em Multimeios) — Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2005. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284702>. Acesso em: 20 jan. 2021.

BUENO, Zuleika. O cinema de entretenimento juvenil: uma investigação sobre Bete Balanço. **Ícone**, Recife, v. 10, p. 39-57 n. 1, 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/icone/article/view/230112/24248>. Acesso em: 3 jan. 2021.

BUENO, Zuleika. O juvenil como gênero cinematográfico. **Iara – Revista de Moda, Cultura e Arte**. São Paulo, v.1, p.1-20, 2008b. Disponível em: [http://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistaiara/wp-content/uploads/2015/01/08\\_IARA\\_Bueno\\_versao-final.pdf](http://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistaiara/wp-content/uploads/2015/01/08_IARA_Bueno_versao-final.pdf). Acesso em: 8 jan. 2021.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem: caracterização das Memórias de um sargento de milícias. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, USP, n. 8, p. 67-89, 1970. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/viewFile/69638/72263>. Acesso em: 8 out. 2017.

CARREIRO, Rodrigo. A influência dos videogames na linguagem cinematográfica: o caso “300” e a estética Playstation. **Culturas Midiáticas**, [S. l.], v. 3, n. 1, 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/cm/article/view/11717>. Acesso em: 2 fev. 2020.

CARREIRO, Rodrigo. **Era uma vez no spaghetti western**: o estilo de Sergio Leone. 1. ed, São José dos Pinhais (PR): Editora Estronho, 2014.

CARREIRO, Rodrigo. O problema do estilo na obra de José Mojica Marins. **Galáxia** (online), São Paulo, v. 13, p. 98-109, 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/gal/a/tKVRNFGnmgtxsZmXvbywYmt/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 11 set. 2017.

CARROLL, Noël. **Interpreting the Movie Image**. Cambridge University Press: United Kingdom, 1998.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. **Foco narrativo e fluxo da consciência**: questões de teoria literária. São Paulo: Pioneira, 1981.

CASA de Cinema de Porto Alegre. **Veja bem**. Ficha técnica. 15 mar. 1994. Disponível em: <http://www.casacinepoa.com.br/os-filmes/produ%C3%A7%C3%A3o/curtas/veja-bem>. Acesso em: 22 mar. 2019

CLÜVER, Claus. Intermedialidade. **PÓS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG**, Belo Horizonte, p. 8-23, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15413>. Acesso em: 23 ago. 2020.

CLÜVER, Claus. Intertextus / Interartes / Intemedia. Tradução de Elcio Loureiro Cornelsen *et al.* **Aletria: Revista de estudos de literatura**, Belo Horizonte, CEL, FALE, Universidade Federal de Minas Gerais, n. 14, p. 11-41, jul./dez. 2006. (Orig. em alemão, 2001). Disponível em: [https://www.academia.edu/342384/Inter\\_Textus\\_Inter\\_Artes\\_Inter\\_Media](https://www.academia.edu/342384/Inter_Textus_Inter_Artes_Inter_Media). Acesso em: 12 maio 2020.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**: criação de um tempo-espaço de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 1989.

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

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. Tradução de Maria Beatriz Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1971.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. Intermedialidade. **RuMoRes**, São Paulo, v. 12, n. 24, p. 41-60, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/143597>. Acesso em: 7 jan. 2021.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. **Literatura e cinema**: tradução, hipertextualidade, reciclagem. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

DOANE, Mary Ann. A voz do cinema: a articulação entre corpo e espaço. *In*: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 457-475.

DORFMAN, Daniela. Restos globales: basureros y derecho a la ciudad en Brasil a propósito de Ilha das flores (Isla de las flores, Jorge Furtado, 1989) y Boca de lixo (Boca de basura, Eduardo Coutinho, 1992). **Mitologías hoy**, [S.l.], v. 17, p. 225-243, 2018. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6496550>. Acesso em: 14 nov. 2018.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2002.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. **Revista USP**, São Paulo, n. 53, p. 166-182, 2002. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/33195>. Acesso em: 8 maio 2018.

FURTADO, Jorge. **Ângelo anda sumido**. Texto final. abr. 1996. Disponível em: <http://www.casacinepoa.com.br/os-filmes/roteiros/angelo-anda-sumido>. Acesso em: 30 nov. 2019.

FURTADO, Jorge. **Entrevista: Em entrevista à ÉPOCA, o cineasta Jorge Furtado fala do seu novo filme**, 2003. Disponível em: <http://www.revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT550012-1661,00.html>. Acesso em: 15 nov. 2018.

FURTADO, Jorge. **Houve uma vez dois verões**. Versão final. mar. 2001. Disponível em: <http://www.casacinepoa.com.br/os-filmes/roteiros/houve-uma-vez-dois-veroes-texto-final>. Acesso em: 11 dez. 2020.

FURTADO, Jorge. **Ilha das Flores**. Roteiro original. dez. 1988. Disponível em: <http://www.casacinepoa.com.br/os-filmes/roteiros/ilha-das-flores-texto-original>. Acesso em: 20 maio 2018.

FURTADO, Jorge. **Meu tio matou um cara**. Texto final. nov. 2004. Disponível em: <http://www.casacinepoa.com.br/os-filmes/roteiros/meu-tio-matou-um-cara-texto-final>. Acesso em: 13 abr. 2020.

FURTADO, Jorge. **O dia em que Dorival encarou a guarda**. Texto final. 1986. Disponível

em: <http://www.casacinepoa.com.br/os-filmes/roteiros/o-dia-em-que-dorival-encarou-guarda-texto-final>. Acesso em: 21 jul. 2018

FURTADO, Jorge. **O homem que copiava**. Texto final. dez. 2002. Disponível em: <http://www.casacinepoa.com.br/os-filmes/roteiros/o-homem-que-copiava-texto-final>. Acesso em: 12 maio 2019

FURTADO, Jorge. **Palavras em movimento**. Entrevista (Livro) concedida em ocorrência da Mostra Palavras em Movimento, organizada pela Caixa Cultural e Sobretudo Produções, 2016.

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

FREUD, Sigmund. **O chiste e sua relação com o inconsciente**. Tradução de M. Salomão *et al.* v. III. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

GÁLVEZ, María Luisa Ortega. De la certeza a la incertidumbre: “collage”, documental y discurso político en América Latina. In: VAQUERO, Laura Góme; LÓPEZ, Sonia Garcia (org.). **Piedra, papel y tijera**: el collage en el cine documental. Madri: Ocho y Medio, 2009. p. 101-138.

GARCIA, Wilton. **Introdução ao cinema intertextual de Peter Greenaway**. São Paulo: Co-Edição Annablume / UniABC, 2000.

GAUDREAU, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Tradução de Adalberto Müller, Ciro Inácio Marcondes e Rita Jover Faleiros. Brasília: Editora UnB, 2009.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1980.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Traduções de Cibele Braga, Erika Viviane Costa Vieira, Luciene Guimarães, Maria Antônia Ramos Coutinho, Mariana Mendes Arruda, Miriam Vieira. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GOMBRICH, Ernst Hans. **Arte e ilusão**: um estudo da psicologia da representação pictórica. Tradução de Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GONZÁLEZ, Mario. O primeiro romance picaresco. Introdução. In: Milagros Rodriguez Cáceres. **Lazarillo de Tormes**. Tradução de Pedro Câncio da Silva. São Paulo: Scritta Editorial, 1992. p. 11-24.

GOSCIOLA, Vicente. **Roteiro para as novas mídias**: do cinema às mídias interativas. 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: Editora Senac, 2010.

HALL, Stuart. **A identidade cultural da pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

HUYSEN, Andreas; FARIAS, Patricia. **Memórias do modernismo**. Rio de Janeiro: UFRJ,

1997.

JACQUES, Paola Berenstein. **Estética da ginga**: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

KAFKA, Franz. **Carta ao pai**. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2002. (On-line). Disponível em: <http://lelivros.online/book/download-carta-ao-pai-franz-kafka-em-epub-mobi-e-pdf/>. Acesso em: 1 dez. 2018.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. São Paulo: Editora Ática, 1989.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. Tradução de Maria Celeste da Costa e Souza e Almir de Oliveira Aguiar. São Paulo: Nacional, 1976.

LÉVY, Pierre. **As tecnologias da inteligência**: o futuro do pensamento na era da informática. Tradução de Carlos Irineu da Costa São Paulo: Editora 34, 1993.

LUNA, Ianni Barros. **Convivências pictóricas e a poética da bricolagem**. Brasília: Editor UNB, 2013.

MACDONALD, Scott. Up Close and Political: Three Short Ruminations on Ideology in the Nature Film. **Film Quart**, [S.l.], v. 59, n. 3, p. 4-21, 2006. Disponível em: <https://online.ucpress.edu/fq/article-abstract/59/3/4/40277/Up-Close-and-Political-THREE-SHORT-RUMINATIONS-ON?redirectedFrom=fulltext>. Acesso em: 2 jan. 2020.

MACHADO, Arlindo. **Máquina e imaginário**: o desafio das poéticas tecnológicas. São Paulo: Edusp, 1993.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. Linearização, cognição e referência: o desafio do hipertexto. **Línguas e instrumentos lingüísticos**, [S.l.], v. 3, p. 21-46, 1999. Disponível em: <http://web.uchile.cl/facultades/filosofia/Editorial/libros/discursos/cambio/17Marcus.pdf>. Acesso em: 28 jun. 2019.

MESQUITA, António Pedro (coord.) **Obras completas de Aristóteles**. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa/ Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 2005.

MONTEIRO, Cândida. A *collage* no documentário. **Revista Tríades**, v. 2, n. 1, 2013. Disponível em: <https://triades.emnuvens.com.br/triades/article/view/14>. Acesso em: 4 out. 2019.

MOUSINHO, Luiz Antonio. **A sombra que me move**: ensaios sobre ficção e produção de sentido (cinema, literatura, tv). João Pessoa: Ideia/ Editora Universitária, 2012.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Tradução de Mônica Saddy Martins. 6. ed. Campinas: Papyrus Editora, 2016.

PARÓDIA. *In*: CEIA, Carlos. **E-dicionário de termos literários de Carlos Ceia**. 29 dez. 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/parodia/>. Acesso em: 1 fev. 2020

POUILLON, Jean. Os modos da compreensão. *In*: POUILLON, Jean. **O tempo no romance**. Tradução de Heloysa de Lima Santos. São Paulo: Cultrix, s.d. p. 51-108

PRÓLOGO. *In*: BARBUDO, Maria Isabel. **E-dicionário de termos literários de Carlos Ceia**. 29 dez. 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/prologo/>. Acesso em: 5 jan. 2018.

PUCCI JR., Renato Luiz. **Cinema brasileiro pós-moderno: o neon-realismo**. Porto Alegre: Sulina, 2008.

RAJEWSKY, Irina O. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. Tradução de Isabella Santos Mundim. *In*: DINIZ, This Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (org.). **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**, v. 2. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012a. p. 51-71.

RAJEWSKY, Irina O. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. Tradução de Thaís Flores Nogueira Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. *In*: DINIZ, This Flores Nogueira (org.). **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**, v.1. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012b. p. 15-45.

RAMOS, Fernão Pessoa; MIRANDA, Luiz Felipe (orgs.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. 3. ed. ampl. e atualiz. São Paulo: Editora Senac/SP, 2012.

RASIA, Régis Orlando. O olhar estrangeiro sobre o Brasil nos documentários de Rogério Sganzerla. **Doc On-line: Revista Digital de Cinema Documentário**, [S. l.], n. 16, p. 72-98, 2014. Disponível em: <https://docplayer.com.br/5360354-O-olhar-estrangeiro-sobre-o-brasil-nos-documentarios-de-rogerio-sganzerla.html>. Acesso em: 12 jun. 2019.

REIS, Carlos.; LOPES, Ana Cristina. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

ROMANCE PICAresco. *In*: CEIA, Carlos. **E-dicionário de termos literários de Carlos Ceia**. 27 dez. 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/parodia/>. Acesso em: 5 jan. 2018.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. *In*: SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia da Letras, 1989. p. 38-52.

SARAIVA, Leandro. Montagem soviética. *In*: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006. p. 109-141.

SARTRE, Jean Paul. O existencialismo é um humanismo. *In*: SARTRE, Jean Paul. **Sartre**. Tradução de Rita Correia Guedes. São Paulo: Nova Cultural, 1978. p. 1-32. (Coleção Os pensadores).

SHAKESPEARE, William. **Sonnet 12**. 20 ago. 2000. Ed. Amanda Mabillard. Shakespeare Online. Disponível em: <http://www.shakespeare-online.com/sonnets/12.html>. Acesso em: 25 abr. 2016.

SILVA, Pedro Cancio da. **Lazarillo de Tormes**. Edición Bilingüe, 1992.

SOETHE, Paulo Astor. Sobre a sátira: contribuições da teoria literária alemã na década de 60. **Fragmentos: Revista de Língua e Literatura Estrangeiras**, Florianópolis, n. 25, p.155-175, 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/download/7685/7022>. Acesso em: 5 jan. 2020.

SOUZA, Juliana de. **O gênero juvenil no cinema brasileiro**: um estudo. 2014, 169 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Linguagens) — Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, 2014. Disponível em: <https://tede.utp.br/jspui/handle/tede/1409>. Acesso em: 13 abr. 2020.

SNYDER, Ilana. **Hypertext**. The electronic labyrinth. Washington: New York University Press, 1997.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas, São Paulo: Papirus Editora, 2013.

STAM, Robert. **O espetáculo interrompido**: literatura e cinema de desmistificação. Tradução de José Eduardo Moretsohn. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

STAM, Robert; JAHN, Heloísa. **Bakhtin**: da teoria literária à cultura de massa. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo: Ática, 1992.

VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ, A. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Tradução Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1994.

VAQUERO, Laura Gómez.; LÓPEZ, Sonia Garcia. Introducción. *In*: VAQUERO, Laura Gómez; LÓPEZ, Sonia Garcia (org.). **Piedra, papel y tijera**: el collage en el cine documental. Madri: Ocho y Medio Libros de Cine, 2009. p. 8-19.

VARGAS, Herom; DE SOUZA, Luciano. A colagem como processo criativo: da arte moderna ao *motion graphics* nos produtos midiáticos audiovisuais. **Revista Comunicação Midiática**, [S. l.], v. 6, n. 3, p. 51-70, 2011. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3900496.pdf>. Acesso em: 8 ago. 2019.

WEES, William. **Recycled images**: the Art and Politics of Found Footage Film. Anthology Film Archives, Nueva York, 1993.

XAVIER, Ismail. As figurações do tempo. s.d. **Pontifícia Universidade Católica de São Paulo**. Disponível em: <https://www.pucsp.br/artecidade/novo/ac1/20.htm#Figura%C3%A7%C3%B5es>. Acesso em: 14 nov. 2019.

XAVIER, Ismail. Corrosão social, pragmatismo e ressentimento: vozes dissonantes no cinema

brasileiro de resultados. **Novos estudos – CEBRAP**, [S. l.], n. 75, p. 139-155, 2006.  
Disponível em: <https://www.scielo.br/j/nec/a/DnmsbrRmBMCqWX73bMwnkFj/?lang=pt>.  
Acesso em: 4 jul. 2017.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

ZANI, Ricardo. Intertextualidade: considerações em torno do dialogismo. **Revista de Biblioteconomia e Comunicação**, UFRGS, Porto Alegre, v. 9, n. 1, p. 121-132, 2003.  
Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/EmQuestao/article/view/65>. Acesso em: 14 nov. 2017.

## FILMOGRAFIA

ÂNGELO anda sumido. Direção: Jorge Furtado. Produção executiva: Nora Goulart e Luciana Tomasi. Porto Alegre: Casa de Cinema de Porto Alegre, 1997. (17 min), som óptico mono, color., janela 1.66, 35mm.

A MATADEIRA. Direção: Jorge Furtado. Produção executiva: Nora Goulart. Porto Alegre, Casa de Cinema de Porto Alegre, 1994. (16 min), som óptico mono, color., janela 1.33, 16mm.

DEMÔNIO das onze horas (*Pierrot Le Fou*, em francês). Direção: Jean-Luc Godard. Produção: Georges de Beauregard. França, 1965. (115 min), color.

ESTA não é a sua vida. Direção: Jorge Furtado. Produção executiva: Nora Goulart e Ana Luiza Azevedo. Porto Alegre: Casa de Cinema de Porto Alegre, 2001. (16 min), som óptico mono, color., janela 1.33, 35mm.

GAP-TOOTHED women. Direção: Les Blank. Produção: Les Blank. Estados Unidos, 1987. (30 min), som mono, color.

GUERNICA. Direção: Alan Resnais e Robert Hessens. França, Pantheon Productions, 1950. (13 min).

HOUVE uma vez dois verões. Direção: Jorge Furtado. Produção executiva: Nora Goulart e Luciana Tomasi. Porto Alegre: Casa de Cinema de Porto Alegre, 2002. (75 min), som óptico Dolby SR, som digital Dolby, color., janela 1.66, DV/35mm.

ILHA das flores. Direção: Jorge Furtado. Produção executiva: Monica Schmiedt, Giba Assis Brasil e Nora Goulart. Porto Alegre: Casa de Cinema de Porto Alegre, 1989. (12 min), som óptico mono, color., janela 1.33, 35mm.

JANELA indiscreta (*Rear window*). Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1954. (112 min), color.

MEU TIO matou um cara. Direção: Jorge Furtado. Produção executiva: Nora Goulart, Luciana Tomasi e Paula Lavigne. Porto Alegre: Casa de Cinema de Porto Alegre e Natasha

Filmes, 2004. (85 min), som óptico Dolby SR, som digital Dolby, color., janela 1.85, 35mm.

O DIA em que Dorival encarou a guarda. Direção: Jorge Furtado. Direção de produção: Gisele Hiltl e Henrique de Freitas Lima. Porto Alegre: Casa de Cinema de Porto Alegre, 1986. (14 min), som óptico mono, color., janela 1.33, 35mm.

O HOMEM que copiava. Direção: Jorge Furtado. Produção executiva: Nora Goulart e Luciana Tomasi. Porto Alegre: Casa de Cinema de Porto Alegre, 2003. (124 min), som óptico Dolby SR, som digital Dolby, color., janela 1.66, 35mm.

PARANÓIA (*Disturbia*, em inglês). Direção: D. J. Caruso. Produção Joe Medjuck, E. Bennett Walsh, Jackie Marcus. Estados Unidos: Paramount Pictures, 2007. (105 min), color..

THE ATOMIC café. Direção: Kevin Rafferty, Jayne Loader, Pierce Rafferty. Produção: Kevin Rafferty, Jayne Loader, Pierce Rafferty. Estados Unidos: The Archives Projects, 1982. (92 min), color..

THE THIN blue line. Direção: Errol Morris. Estados Unidos, Miramax Filmes, 1988. (103 min), color..

VEJA bem. Direção: Jorge Furtado. Produção executiva: Nora Goulart. Porto Alegre: Casa de Cinema de Porto Alegre, 1994. (9 min), som óptico mono, color., janela 1.33, 16mm.

VELÁSQUEZ e a teoria quântica da gravidade. Direção: Jorge Furtado. Produção: Nora Goulart e Bel Merel. Porto Alegre: Casa de Cinema de Porto Alegre e Anjo Produções, 2010. (3 min), HD, som estéreo, color., janela 1.77.

## ANEXOS

### ANEXO A – Entrevista com Giba Assis Brasil e Jorge Furtado

Entrevista concedida por Giba Assis Brasil (montador) e Jorge Furtado (diretor e roteirista), na sede da Casa de Cinema de Porto Alegre, em outubro de 2019. Algumas partes da conversa foram editadas ou suprimidas para efeito de síntese e melhor aproveitamento das ideias centrais correlacionadas à tese.

#### Parte I – Apenas com a presença de Giba Assis Brasil

**Danilo Luna (DL):** Minha tese discute um pouco a montagem como um elemento do estilo nos filmes em que você (Giba) e Jorge trabalham juntos. Uma montagem complexa para ser vista pelo público comum, mais amplo. Minha suspeita, inclusive, é de que *Ilha das Flores* se tornou o que se tornou porque, na época, vocês anteciparam uma linguagem que hoje é muito comum por conta da *internet*: o hipertexto e os *hiperlinks*. A cognição do cinema não era “pular de um lugar para o outro”.

**Giba Assis Brasil (GB):** Sim. No *Ilha das Flores*, tu pode perceber muito claramente a interferência do Alan Resnais, do *Meu tio da América*, tem um pouco daquilo. Mas eu acho que é mais literatura. É mais uma tentativa de adaptar Kurt Vonnegut, que é muito parecido com o tipo de raciocínio que o Jorge trouxe para o filme.

**DL:** Como foi tua trajetória com o cinema, com a Casa de Cinema, e teu encontro com o Jorge Furtado?

**GB:** Meu primeiro vestibular foi para engenharia química. Eu queria ser químico. Errei por ter feito engenharia. Se eu tivesse feito só química talvez estaria na área até hoje. Logo em seguida fiz para jornalismo, e me interessei mais pelas pessoas do jornalismo do que pelas pessoas da engenharia. Nunca tive cabeça de engenheiro. Sempre gostei muito de escrever, então fui para o jornalismo. E dentro do jornalismo, uma das coisas que eu pensei em fazer, era crítica de cinema. Uma das possibilidades; outra, era fazer política internacional, por exemplo. Mas dentro do curso eu entrei em contato com o pessoal que fazia Super 8, até o pessoal mais jovem que eu, como o Nelson Madote, principalmente. A gente resolveu fazer um filme (*Deu para ti anos setenta*), isso entre 1979 e 1980. O filme ficou pronto em 1981. Virou um longa-metragem, cresceu demais, eu tive que largar o emprego que tinha na época para poder terminar o filme, achando que quando acabasse o filme eu procuraria outro emprego, mas daí que emendou um filme após outro, e estou nessa brincadeira até hoje.

Então entrei no cinema pelo jornalismo, mas pelo Super 8. Enfim, a gente entra nesse período dos anos oitenta, em que começa a crise da dívida brasileira, a Embrafilme começa a baixar a produção, e é exatamente nesse momento que a gente entra, momento complicado. Começamos a fazer curta-metragem, porque tinha a lei do curta. O *Ilha das Flores* é um caso clássico de um filme feito pela lei do curta, para ser exibido no cinema. E foi exibido muito no cinema, inclusive. E, um pouco antes disso, em 1987, nós já tínhamos aqui várias produtoras pequenas, que não tinham sede, mas que, para fazer os curtas, a gente tinha que montar uma produtora, então a ideia da Casa de Cinema foi reunir essas produtoras num condomínio e virou isso, um

condomínio de pequenas produtoras que não tinham sede própria ou estrutura. Então a gente fez isso, juntar treze pessoas, quatro produtoras, alugar uma casa, e cada produtora tinha uma sala, dividindo telefone, uma secretária. E durante três anos a Casa de Cinema foi isso. O *Ilha das Flores* nasceu justamente desse ambiente. Cada produtora tinha vários projetos, mas estava muito difícil de viabilizar, e aí a gente fez uma coisa que a gente chamava de projeto *Foda-se*: cada produtora apresenta um projeto, nós mesmos faríamos uma comissão de seleção, vamos escolher qual é o melhor, todo mundo trabalha junto nesse escolhido, tenta conseguir grana, mas, se não conseguir, foda-se, vamos fazer do mesmo jeito. O *Ilha das Flores* saiu assim.

Logo depois, veio o período Collor, mas aí teve uma casualidade incrível. Na semana do plano Collor, em março de 1990, aliás, na semana anterior, nós estávamos com o *Ilha das Flores* em Berlim. Estávamos apenas o Jorge, eu (produtor e montador), a Nora Goulart (esposa do Jorge) e Ana, minha mulher. Dos outros trezes, uns tinham se envolvido um pouco mais, um pouco menos com o filme, mas, em Berlim, abriram muitas possibilidades de produção internacional. Então a Casa de Cinema não fechou naquele momento, porque uma semana antes estávamos em Berlim. Muitas produtoras fecharam naquela época. Na verdade, o nosso condomínio acabou, e nós quatro, mais o Gerbase e Carolina, ficamos e transformamos aquilo em uma única produtora. Então, justamente no período do Collor, nós fizemos o *Esta não é a sua vida* para a tevê inglesa; a *Matadeira*, que foi para uma tevê alemã; o *Ventre livre*, para uma fundação americana; então foram projetos para o exterior, porque não tinha como fazer nada aqui. E a produtora se manteve, nesse primeiro período, graças a essas perspectivas que se abriram. E por isso que a gente sobreviveu.

E eu tenho essa história meio esquisita, de ter começado como diretor e roteirista muito jovem, e ter me tornado montador..., mas aquela coisa da vantagem de ser desbravador, de estar num espaço que muito pouca gente faz, e descobri que aquilo eu sabia fazer, e aos poucos fui descobrindo que eu trabalhava melhor com as ideias do outros, do que com as minhas próprias. Do rigor para encontrar o melhor resultado, e descobri que montagem é exatamente isso: refazer e tentar encontrar o melhor resultado possível a partir do material que tem disponível. E isso já desde 1984, quando o Jorge e o Zé Pedro foram fazer o primeiro curta, antes da Casa de Cinema, *Temporal*, e eles vieram me chamar para ser fotógrafo. Eu recusei e disse que queria ser montador, e não parei mais de montar.

**DL:** Na maioria dos teus trabalhos com o Jorge Furtado é muito clara a presença de uma montagem muito fragmentada, hipertextual e intermidiática; não muito comum no cinema brasileiro até aquele momento. Como foi realizar esse tipo de trabalho? Esse tipo de montagem específica? Como você descreveria esse jeito de montar? E quais características estéticas você acha que essa construção traz para os filmes?

**GB:** Se tu perguntar isso pro Jorge, ele vai te dizer uma frase que ele gosta que é: estilo é preguiça. Que estilo é aquela coisa de tentar repetir uma coisa que deu certo. Então, tu vai ver que nos últimos filmes dele nem tem mais isso. Então, é uma coisa que apareceu como possibilidade, que nós exploramos durante algum tempo. Não descartamos a possibilidade de voltar a explorar. Mas o Jorge ficou muito com o pé atrás de ficar repetindo. Chegou ao ponto dele dizer que a única coisa que sabia do próximo filme é que não teria narração voz *over*. Porque todos os filmes dele tinham voz *over*. Mas, ao mesmo tempo, o que tem isso? É uma coisa de época. Talvez hoje fique mais clara essa coisa da multi tela, da multitarefa. Para quem nasceu nos últimos vinte anos, é algo muito presente. Mas era algo que a gente já percebia, essa coisa das informações múltiplas, de tu necessariamente ter que processar essas informações todas ao mesmo tempo e tentar usar isso como uma forma criativa. O *Ilha das Flores* teve essa

coisa de descobrir uma coisa que era um absurdo, mas que estava dentro de uma lógica. De explicar o óbvio para o extraterrestre.

## Parte II - Já com a presença de Jorge Furtado

**DL:** Essa construção dos filmes a partir das colagens na montagem foi muito associada à vanguarda. O Eisenstein, nos anos 20, quebrava a continuidade do espaço tempo com fragmentos, contrapondo o cinema clássico americano do Griffith. Até hoje, é muito associada uma lógica de experimentação, vanguarda.

**Jorge Furtado (JF):** A questão da colagem vem nas artes plásticas e na literatura há um tempo. E essa questão da quebra do espaço e tempo, Shakespeare desrespeitou a ideia clássica do teatro de que a peça tinha que acontecer num lugar e num tempo. Ele colocava Roma, depois corta para o Egito, depois volta para Roma...

**DL:** Mas no cinema, quando isso acontece, me parece ser mais associado a um público de vanguarda. E vocês conseguem fazer isso para um público amplo. *O homem que copiava* passa na Tela Quente; *Ilha das Flores* é exibido para crianças na escola.

**JF:** Sim. *Ilha das flores* já passou no rádio. A ideia é sempre fazer uma coisa popular, no sentido de ampliar o público. A gente sempre tentou fazer isso na televisão, o que a gente chamava de cinema nacional popular. A tevê popular. Porque falar pra pouca gente é um negócio meio egoísta. A ideia é incluir as pessoas. Trazer gente sem rebaixar o discurso.

**GB:** Aquilo que a gente diz, em vez de fazer o que o público quer, ou vamos fazer o que me dá na cabeça, vamos fazer o que a gente gostaria de assistir. Um filme suficientemente inteligente pra despertar a nossa sensibilidade, mas que acessível para o máximo de gente possível.

**JF:** Quanto mais melhor, não excluir as pessoas. Não significa rebaixar, significa realmente incluir. Isso é uma coisa que eu aprendi muito na televisão, até fiz o *Sanduíche* sobre isso. Que são as camadas, isto é, quem não sabe que isso aqui é uma referência no filme, quem não sabe que eu estou citando uma peça... vai aproveitar algo, porque a cena funciona. Uma coisa que me irrita profundamente é aquela cena, que, por exemplo, lá no fundo tem uma foto daquele autor, e num sei o que.... Tá, mas eu não vi isso, ninguém viu isso. Se eu perceber, aí vou aproveitar mais ainda, então tu vai acrescentando camadas. Então, a ideia é fazer sempre uma coisa popular, mas não popularesca. Eu vejo essas comédias do cinema brasileiro que fazem um milhão, dois milhões de espectadores... Eu fico pensando, se a gente fizesse um filme desse, com dois, três milhões de espectadores, com a grana que a gente ganhar podemos fazer num sei quantos filmes..., mas a gente não sabe fazer. A gente realmente não sabe. Não sabemos.

**DL:** Nem se quisesse.

**JF:** Não, nem se a gente quisesse muito, a gente não saberia fazer um filme assim que apela pra uma coisa muito baixa. Piada de peido, piada de vômito... Coisas que gente não sabe fazer, só que funciona e dá muita bilheteria. Então, não é isso, não é fazer uma coisa que vai atingir todo mundo ao mesmo tempo, ao mesmo tempo é incluir as pessoas.

**DL:** Sobre uso dos fragmentos...

**JF:** No *O homem que copiava*, até lembrei quando tu tava falando dos fragmentos, talvez a cena mais complicada que a gente fez na vida...

**GB:** A do espelho né?

**JF:** É a fresta do reflexo, do que ele (protagonista) vê, montado na cabeça dele. Porque a Sílvia tá aparecendo em vários dias diferentes. Então, tem a tela dividida em faixas, em uma é dia e noutra é noite.

**DL:** Pra montar deve ter sido trabalhoso.

**GB:** Bem trabalhoso. E só foi possível no Final Cut. Se fosse na moviola não tinha como. Até daria, mas seria uma quantidade de camadas, de negativo...Seria impossível de fazer.

**DL:** Muito da trajetória do *Ilha das Flores* como um dos maiores documentários da história do cinema brasileiro está associada à antecipação de como hoje a gente percebe o mundo de forma hipertextual.

**JF:** Eu acabei de falar isso na outra sala (risos). O *Ilha*, de alguma forma, antecipou o hipertexto, aquela palavrinha azul da *internet*.

**DL:** Uma montagem hipertextual.

**GB:** Acho que é uma boa palavra. Na verdade, hipertextual falsa, porque a gente tá brincando com hipertexto, mas no final tem uma linha.

**DL:** A teoria da informação fala do hipertexto, mas a literatura já lida com isso há muito tempo.

**JF e GB:** Sim. O Kurt Vonnegut, por exemplo; o *Jogo da amarelinha*, do Cortázar.

**DL:** Na opinião de vocês, que tipo de contribuição pra história esse tipo de montagem pode trazer? Pro enredo que vocês estão contando?

**JF:** Pois é, tem um pouco a ver com o fluxo do pensamento. O cinema usa imagem e palavra ao mesmo tempo, somado, brigando uma com a outra, ou se somando. Ou ironicamente se contradizendo. De várias maneiras. Mas quando a gente pensa, o nosso fluxo de pensamento é assim: quando tu pensa sobre um verão na praia, você pensa na casa, no teu carrinho, tu pensa no peixe, tu pensa nos cômodos, se é noite ou dia. O fluxo de pensamento é assim, ele vai se associando.

**GB:** Então, no caso do *Meu tio matou um cara*, por exemplo, que é todo narrado pelo Duca, o raciocínio dele, às vezes, vai pro joguinho, vai pro tio, vai pro sushi bar que o tio fez. Mas é um pouco dentro do adolescente, com seus interesses. Já no *O homem que copiava*, que é a história de um cara cujo mundo, cuja compreensão do mundo foi construída a partir dos pedacinhos de xerox que ele conseguia ler, aí o filme todo é construído a partir dali. Só na segunda parte que não, porque passa a ser a parte da narração da Sílvia.

**DL:** Curioso que os filmes de vocês que mais tiverem visibilidade, tanto de crítica, quanto de bilheteria, tenham sido os filmes que vocês usam a imagem e palavra como reforço.

**GB:** É verdade, o *O homem que copiava* e *Meu tio matou um cara* passaram de 700 mil espectadores. E o *Ilha* que é incontável, não dá pra contar.

**DL:** Também é curioso vocês mudarem essa trajetória, de não fazer mais filmes com esse tipo de construção, quando agora é muito mais comum essa compreensão hipertextual, por conta da *internet*.

**JF:** Acho que a melhor definição de cinema que existe é a do Abel Gance, que diz o “cinema é a música da luz”. Porque o cinema parece muito com a música. Ele tem um ritmo, uma duração, um andamento. E ele tem variações de ritmo. Uma música que é bate-estaca, é chata. Então, a variação, a dinâmica é o que me interessa. Porque ora tu acelera, depois acalma. Cada situação do filme precisa de um ritmo [...], às vezes, o silêncio faz parte da música.

**DL:** Ele é tão importante que na música ele tem um símbolo, a pausa na partitura.

**JF:** Isso. Então, essa variação é que eu gosto. Se eu vejo um filme como *Moulin Rouge*, por exemplo, me dá sono. Clipe, clipe, clipe, e vai, e vai... Daqui a pouco eu estou enjoado. Também algo com uma sequência gigantesca também pode ser chato.

**GB:** Esse é um problema que eu acho nas análises do Bordwell. Ele dá muita importância pro ASL total do filme...

**JF:** Que é que Bordwell?

**GB:** David Bordwell. O maior teórico americano do cinema atualmente. Ele usa muito essa coisa da cinematria. Medir. Então ele pega os filmes do Scorsese, conta quantos planos tem, e por quanto tempo, e cria uma média... Os filmes dele, da década de 70, tinham tantos segundos por plano, na década de 80 tantos. E eu acho isso um equívoco, porque o ASL faz muito sentido dentro da cena, mas não dentro do filme. Porque se tu pegar os filmes do Scorsese, não tem nenhum que não tenha um grande plano sequência chave, em algum momento da história. Então, não adianta tu pegar um filme dele e dizer assim “a média de plano...”. Você tem que ir além da média. O ASL é muito importante para tu medir a duração de uma cena, mas não de um filme. Porque se tu coloca um plano sequência aqui, depois uma cena super picotada, e depois um outro plano sequência, tu vai ter uma média que vai sair fora da sensação que tu tem. Então, acho que é isso, é muito mais a dinâmica que a média.

**DL:** Voltando para a questão de montagem com fragmentos, o documentário, a linguagem documental, usa muito essa lógica de corresponder imagetivamente algo que foi dito. Vocês acham que essa maneira de utilizar as colagens cumpre funções diferentes, entre o documentário e a ficção?

**JF:** O documentário, como está falando de coisas do mundo real, são imagens que existem. É a lógica de “mostra e diga”. O documentário está mostrando que as coisas existem. Quando eu estou fazendo uma dramaturgia, aí eu não estou mostrando e dizendo, eu estou mostrando algo que não aconteceu na vida real, mas que eu produzi. A relação entre dois personagens, o espaço entre eles. O silêncio entre eles. A possibilidade de olhar pro rosto de quem tá ouvindo. No *Rasga coração*, tem muito disso, o Ricca (Márcio Ricca, ator), tá falando e eu estou vendo a Drica (Drica Moraes, atriz) lá no fundo. Eu posso, no cinema, olhar para ele, mas eu posso olhar para ela ouvindo. Eu posso dirigir meu olhar para um e para outro... É mais democrático no

sentido de dar mais autonomia ao espectador, de que ele olhe para o que ele quiser. Mas no documentário eu estou dirigindo, veja isso, veja aquilo.

**DL:** Mas quando vocês usam esses fragmentos na ficção.

**GB:** Aí, tende a virar comédia. Aliás, não comédia. Mas tende a virar ironia.

**JF:** Eu estou pensando agora, nunca pensei nisso. No caso do *O homem que copiava*, no caso do *Meu tio matou um cara*, são fluxos de pensamento do personagem.

**DL:** Então, está muito associado à narração. A relação direta com a palavra.

**JF:** Exatamente. A relação com a palavra.

**GB:** Por que no *Rasga coração* não tem isso? Por que não tem narrador, né?

**DL:** Mas tem vários filmes que tem narradores que não usam esses fragmentos. É uma característica de vocês. A ideia de trazer a imagem externa ao mundo ficcional.

**JF:** É, engraçado, verdade... Realismo é uma coisa que me interessa bem pouco. Se tu pensar que o cinema é uma linguagem, que é uma tela retangular, na parede... Não é a vida real. Então, por que não fazer isso? Por que não usar a tela pra mostrar o que o cara tá pensando? Eu não estou fingindo que aquilo é a vida real.

**GB:** A questão toda é isso. Se a história até aquele momento não tá sendo narrada por aquele personagem, tu entrar na cabeça daquele personagem parece um artifício falso, né...

**DL:** Se a gente pega por exemplo, *Tropa de elite*, do Padilha. O capitão Nascimento está narrando a história toda. Mas a gente só vê imagem filmada em *set*. A gente não vê elementos externos que adentram o filme. No caso de vocês, vai além. Vocês querem mostrar os processos cognitivos dos personagens, como o narrador pensa, não só como ele vê.

**JF:** No *Veja bem [...]*, do lado de fora, é um poema do Drummond, que é a leitura transversal das páginas em amarelo; que a gente leu, e ficou pensando: "como é que o Drummond associou isso? Por que ele pensou assim?". Então, a gente tentou criar uma associação de imagens, entre uma palavra e a próxima, entre as palavras. Cada grupo era uma coisa. Máquinas de furar, máquinas de perfurar... Então, eram imagens de máquinas. Então, a gente criou imagens associando aquelas palavras. Essa associação da imagem com a palavra, que o *Ilha* usa bastante também, é como se fosse o *Google Imagens*, de busca. Então, assim, Suzuki é Japão, é Suzuki (nome), e é uma moto Suzuki. Essa coisa acumulativa.

**DL:** Um tipo de reforço da informação.

**JF:** Super reforço. Às vezes, é reforço, é reiterativo. Às vezes, é o oposto, diz uma coisa e mostra outra. E, às vezes, cria uma ironia.

**DL:** Essa lógica do reforço está muito ligada à linguagem do jornalismo televisivo. De mostrar o que está sendo dito.

**JF:** Exatamente [...] reiterar. Isso tem a ver com nosso mundo de desatenção. As pessoas estão muito desatentas. A gente precisa chamar a atenção.

Jorge precisou interromper a entrevista para atender um telefonema. Quando retornou, a conversa caminhou para um final mais coloquial. Eles mostraram um filme de três minutos, feito por Furtado para um festival de cinema de celular, chamado *Velázquez e a teoria quântica*, de 2015, no qual ele retoma essa conformação estilística da presença de fragmentos associados a um fluxo de pensamento em voz *over*. Giba e Furtado também lembraram de filmes que se associam a esse tipo de construção poética — além de *Meu tio da América* (1980), que citaram no início da entrevista, como o *True stories*, do David Byrne (1989), e o *Foutaises e Delicatessen*, ambos do Jean-Pierre Jeunet (1989 e 1991).

## ANEXO B – Tabela com a equipe de produção da Casa de Cinema de Porto Alegre

Filme	Direção	Roteiro	Fotografia	Montagem	Dir. Arte	Produção Executiva
<i>O dia em Dorival encarou a guarda</i> (1986)	Jorge Furtado e Pedro Goulart	Giba Assis Brasil, José Pedro Goulart, Jorge Furtado e Ana Luiza Azevedo	Christian Lesage	Giba Assis	Fiapo Barth	Gisele Hiltl e Henrique de Freitas Lima
<i>Ilha das Flores</i> (1989)	Jorge Furtado	Jorge Furtado	Roberto Henkin e Sérgio Amon	Giba Assis	Fiapo Barth	Monica Schmiedt, Giba Assis Brasil e Nora Goulart
<i>Esta não é a sua vida</i> (1991)	Jorge Furtado	Jorge Furtado	Alex Sernambi	Giba Assis	Fiapo Barth	Nora Goulart e Ana Luiza Azevedo
<i>A matadeira</i> (1994)	Jorge Furtado	Jorge Furtado	Alex Sernambi	Giba Assis	Fiapo Barth y Gaspar Martins	Nora Goulart
<i>Veja bem</i> (1994)	Jorge Furtado	Jorge Furtado	Alex Sernambi	Giba Assis	Fiapo Barth	Nora Goulart e Luciana Tomasi
<i>Ângelo anda sumido</i> (1997)	Jorge Furtado	Jorge Furtado	Alex Sernambi	Giba Assis	Fiapo Barth	Nora Goulart e Luciana Tomasi
<i>Houve uma vez dois verões</i> (2002)	Jorge Furtado	Jorge Furtado	Alex Sernambi	Giba Assis	Fiapo Barth	Nora Goulart e Luciana Tomasi
<i>O homem que copiava</i> (2003)	Jorge Furtado	Jorge Furtado	Alex Sernambi	Giba Assis	Fiapo Barth	Nora Goulart e Luciana Tomasi
<i>Meu tio matou um cara</i> (2004)	Jorge Furtado e Guel Arraes	Jorge Furtado	Alex Sernambi	Giba Assis	Fiapo Barth	Nora Goulart, Luciana Tomasi e Paula Lavigne