

Flávia Garcia Guidotti

**DEZ MANDAMENTOS DE JORGE FURTADO:  
cartografias em três platôs**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Ciências da Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva

São Leopoldo  
2007

Guidotti, Flávia Garcia

Dez mandamentos de Jorge Furtado: cartografias em três platôs / Flávia Garcia Guidotti; Orientador Alexandre Rocha da Silva. – São Leopoldo: Unisinos, 2007.

200 p. il.

Dissertação (Mestrado) Universidade do Vale do Rio dos Sinos.  
Ciências da Comunicação, 2007.

1 Jorge Furtado. 2 Cartografia. 3 Cinematografia. 4 Brasil. I Título II Silva, Alexandre Rocha.

Bibliotecária Patrícia de Borba Pereira  
CRB 10/1487

Flávia Garcia Guidotti

**DEZ MANDAMENTOS DE JORGE FURTADO:  
cartografias em três platôs**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Ciências da Comunicação.

Aprovada em: \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_

**BANCA EXAMINADORA**

---

Alexandre Rocha da Silva – Unisinos

---

Miriam de Souza Rossini – UFRGS

---

Flávia Seligman – Unisinos

---

Suzana Kilpp – Unisinos

Para Rigo e Sofia, com amor.

## **Agradeço:**

ao meu orientador, Alexandre, que, com seu vasto repertório, trouxe-me dicas valiosas para compor esta cartografia;

à minha primeira orientadora, Miriam, pela receptividade no mestrado e por ajudar a pensar o início deste trabalho;

aos meus pais, que me deram oportunidade para que eu buscasse o conhecimento como forma de alcançar os meus sonhos;

ao meu outro orientador e ainda grande amor, Rigo, pelo incentivo e tolerância com os sucessivos rompantes diante das dificuldades;

à Sofia, pela inspiração.

Alguém poderia objetar que quanto mais a obra tende para a multiplicidade dos possíveis mais se distancia daquele *unicum* que é o *self* de quem escreve, a sinceridade interior, a descoberta de sua própria verdade. Ao contrário, respondo, quem somos nós, quem é cada um de nós senão uma combinatória de experiências, de informações, de leituras, de imaginações? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis.

*Ítalo Calvino*

## Resumo

*Dez mandamentos de Jorge Furtado: cartografias em três platôs* cartografa um conjunto de treze filmes, dez curtas e três longas-metragens, escritos e dirigidos por Jorge Furtado. Para tanto são utilizados conceitos provenientes da filosofia contemporânea, especialmente aqueles desenvolvidos por Gilles Deleuze. O trabalho se organiza atravessando três platôs. No primeiro estão narrativas que foram compostas a partir do meu encontro com os filmes, ou melhor, da experiência desta narradora-espectadora-pesquisadora com o seu objeto de estudo. No segundo platô estão as tramas conceituais com as quais o trabalho dissertativo se fez. Nesse, foram estudados conceitos da ordem da multiplicidade, da cartografia, e, por último, alguns termos relacionados à questão da autoria. Esses conceitos permitem pensar sobre os filmes e também delimitar um território do qual foi possível extrair o que aqui se denomina de "dez mandamentos de Jorge Furtado". Nesses dez mandamentos encontram-se considerações sobre: 1) a relação entre a realidade e a ficção suscitada pela obra cinematográfica de Jorge Furtado; 2) a transvalorização dos valores morais; 3) as mídias como sujeitos narrativos; 4) os agenciamentos intertextuais e a reciclagem de imagens, sons e palavras; 5) a metalinguagem; 6) a montagem dialética como forma de agenciamento; 7) a indicação de leitura em um cinema com notas de rodapés; 8) a autoria e o autoritarismo; 9) o trabalho de Jorge Furtado em televisão em paralelo à sua produção de cinema; 10) a redução do múltiplo ao uno.

## **Abstract**

*Jorge Furtado's ten commandments: cartographies on three plateaus* map a group of thirteen movies. Ten short movies and three full-length ones. All of them written and directed by Jorge Furtado. For that purpose, concepts from contemporary philosophy were used. Specially the ones developed by Gilles Deleuze. The study is organized in three plateaus. In the first one are the narratives built through my contact with the movies, that is, through the narrator-researcher-viewer's experience with the object of her study. In the second plateau are the conceptual plots which worked as a basis or plane of immanence, where the dissertation study lay on. In this one multiplicity and mapping concepts were studied, as well as some terms related to issues concerning authorship. These concepts allow us to reflect on the movies and is called here "Jorge Furtado's ten commandments". In these commandments the following reflections are found: 1) the relationship between reality and fiction aroused by Jorge Furtado's movies; 2) the re-evaluation of moral values; 3) the media as a narrating subject; 4) the intertextual arrangements and the recycling of images, sounds and words; 5) the metalanguage; 6) the dialectic montage as a form of arrangement; 7) reading suggestions in a cinema with footnotes; 8) authorship and authoritarianism; 9) Jorge Furtado's work for TV parallel to his movie production; 10) the reduction from multiple to unity.

## Sumário

Apresentação.....	11
(Pre)texto.....	13
Introdução.....	27
Para cartografar o cinema de Jorge Furtado.....	32
PRIMEIRO PLATÔ.....	35
1 Narrando encontros.....	36
1.1 Jorge Furtado.....	36
1.1.1 Jorge Furtado e o cinema brasileiro.....	36
1.1.2 Jorge Furtado e o cinema gaúcho.....	39
1.1.3 Jorge Furtado e o audiovisual.....	45
1.2 O cinema realizado por Jorge Furtado.....	48
1.2.1 Temporal.....	49
1.2.2 O dia em que Dorival encarou a guarda.....	52
1.2.3 Barbosa.....	55
1.2.4 Ilha das Flores.....	62
1.2.5 Esta não é a sua vida.....	68
1.2.6 A Matadeira.....	73
1.2.7 Veja Bem.....	78
1.2.8 Estrada.....	80
1.2.9 Ângelo anda sumido.....	83
1.2.10 O sanduíche.....	86
1.2.11 Houve uma vez dois verões.....	89
1.2.12 O homem que copiava.....	91
1.2.13 Meu tio matou um cara.....	97
SEGUNDO PLATÔ.....	101
2 Tramas conceituais.....	102
2.1 Reciclagem e antropofagia.....	102
2.1.1 Multiplicidade.....	106
2.1.1.1 Híbrido.....	107
2.1.1.2 Mestiço.....	111
2.1.1.3 Sincrético.....	113
2.1.1.4 Ficcional ou documental.....	114
2.2 Traçando a Cartografia.....	117
2.2.1 Agenciamentos.....	122

2.2.2 Rizoma .....	124
2.2.3 Devires .....	125
2.2.4 Imagem-movimento – Imagem-tempo – Imagem do Pensamento.....	125
2.3 Personagem conceitual e autoria .....	130
2.3.1 Estilo e gagueira .....	136
2.3.2 Os homens infames .....	138
TERCEIRO PLATÔ.....	140
3 Dez mandamentos de Jorge Furtado.....	141
3.1 O agenciamento entre ficção e documentário .....	141
3.2 Imagens de um pensamento amoral: a exposição como apelo sensacionalista.....	145
3.3 As mídias contam histórias e são acontecimentos .....	147
3.4 Agenciamentos intertextuais: reciclagem de imagens, sons e palavras .....	150
3.5 O filme dentro do filme ou a revelação dos bastidores: questões de metalinguagem .....	152
3.6 A utilização da montagem como ato cinematográfico.....	154
3.7 Cinema enciclopédico com notas de rodapé .....	157
3.8 Uma questão de estilo: autoria, repetição de equipe e autoritarismo .....	159
3.9 O trabalho na televisão em paralelo à produção de cinema .....	161
3.10 A redução do múltiplo ao uno .....	165
Considerações finais ou "Tomando uma linha de fuga" .....	168
Referências.....	174
Bibliografia .....	174
<i>Sites</i> consultados .....	181
Anexo 1 – Filmografia de Jorge Furtado .....	182
Trabalhos para cinema como roteirista e diretor .....	183
Trabalhos para cinema apenas como roteirista .....	183
Trabalhos para televisão como roteirista e diretor .....	184
Trabalhos para televisão apenas como roteirista .....	184
Anexo 2 – Fichas Técnicas .....	185
Temporal .....	186
O dia em que Dorival encarou a guarda .....	187
Barbosa .....	188
Ilha das Flores .....	189
Esta não é a sua vida .....	190
A matadeira .....	191
Veja bem .....	192
Estrada .....	193
Ângelo anda sumido .....	194
O sanduíche .....	195
Houve uma vez dois verões .....	196
O homem que copiava.....	197
Meu tio matou um cara .....	198
Anexo 3 – Quadro comparativos das principais funções na produção dos filmes .....	199

## Apresentação

Esta dissertação de mestrado está organizada em três platôs que, juntos, vêm para compor uma cartografia do cinema realizado por Jorge Furtado.

Desenhei esta cartografia como um rizoma, que, diferente das árvores ou das raízes, conecta um ponto a qualquer outro ponto, que podem também ter diferentes naturezas, colocando em jogo diferentes regimes de signos. Para Deleuze, um rizoma é feito de platôs que são regiões de intensidades, multiplicidades conectáveis pelo meio. Por isso chamo as três principais partes desta cartografia de platôs.

Antes dos platôs inseri um roteiro-memorial onde justifico a escolha pelo tema, recorte empírico, metodologia utilizada e aporte teórico sobre o qual o trabalho disserta. Depois disso, e ainda antes dos platôs, introduzo o trabalho e também escrevo mais detalhadamente o percurso metodológico seguido.

No primeiro platô sistematizo algumas informações sobre o cinema de que falo para depois lançar um olhar sobre cada um dos filmes separadamente. Esse primeiro platô é narrativo e se compõe de diversas formas que variam de acordo com o filme e com o momento em que ele foi observado. Em meio às narrativas foram colocadas algumas imagens dos filmes que, além de ilustrarem algumas passagens, também atribuem ao texto uma quebra em seu movimento, instantes de tempo.

O segundo platô é constituído de conceitos que foram surgindo na medida em que me relacionava com os filmes, quando identifiquei neles problematizações já abordadas, de alguma maneira, por Deleuze, Guattari, Foucault e Barthes, principalmente. Nesse platô faço certa revisão de bibliografia sobre os temas que atravessaram minhas narrativas dos filmes realizados por Jorge Furtado.

O terceiro e último platô é reservado ao que chamei de *Dez mandamentos de Jorge Furtado*. Nele retomo os filmes a partir das tramas conceituais e assim sistematizo certas características que se repetem em diferentes filmes.

Feitos de dimensões diferentes, esses platôs não têm começo e nem fim, por isso, aos leitores fica o aviso: não há uma ordem específica para a leitura desta cartografia. Quem lê pode optar por seguir seus próprios fluxos.

Dentre as diversas formas como este trabalho pode ser lido estão: seguindo certo movimento metodológico determinado por mim, onde o primeiro platô rebate-se sobre o segundo e este sobre o terceiro formando a cartografia; pode-se também ler cada platô separadamente, ou ainda começar pelo terceiro platô e, na medida em que algumas questões teóricas vão aparecendo pode-se ler mais sobre elas no segundo platô, da mesma forma quando alguns filmes são citados pode-se ler sobre eles no primeiro platô, onde os mesmos são narrados.

Cabe ressaltar ainda que, no momento em que essa cartografia estava sendo traçada, as paisagens foram mudando e por isso manifestações de alguns conceitos foram sendo reformuladas assim como alguns juízos foram abandonados no decorrer do texto; porém, como se trata de uma cartografia, as marcas desse processo nem sempre foram apagadas porque, se para este trabalho essas marcas já se constituem como sobras, para outros, no entanto, elas podem servir como linhas de fuga e expressões de outros pensamentos em virtualidade.

## **(Pre)texto**

Início esta dissertação com o roteiro cinematográfico de um filme não filmado: "Imagens de Flávia". Para escrever essa espécie de memorial, traduzi alguns momentos de minha trajetória que, de certo modo, justificam minhas opções tanto pela temática desta pesquisa, como pelo recorte feito; pela metodologia utilizada e pela base conceitual sobre a qual este trabalho flui.

Por meio desse roteiro apresento minhas primeiras aproximações com o cinema, a minha inserção no universo das artes, *design* e comunicação (que acabou culminando na docência – daí o meu interesse pelo mestrado!), o trajeto percorrido até chegar ao tema de pesquisa, os deslocamentos do projeto e os tensionamentos que ocorreram ao lançar um olhar mais atento sobre os filmes de Jorge Furtado e a escolha pelos autores que me acompanhariam no trajeto.

Além disso, esse memorial também abarca os tensionamentos externos que sempre acabam mexendo com nossas subjetividades e produzindo devires, como a mudança de cidade, de emprego e, sobretudo, o nascimento de minha filha Sofia.

Por meio desta leitura proponho um tempo para circular pelo meu mundo, mergulhar um pouco em minhas intensidades antes de chegar ao cinema de Jorge Furtado.

# **IMAGENS DE FLÁVIA**

(memorial)

## Ficha Técnica

*Título do filme:* Imagens de Flávia.

*Roteiro:* Flávia Guidotti.

*Protagonista:* Flávia Guidotti.

*Data de lançamento:* fevereiro de 2007.

*Local de lançamento:* Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Unisinos.

*Elenco:* Jorge Furtado, Gilles Deleuze, Michel Foucault, Roland Barthes, Miriam Rossini, Alexandre Rocha da Silva, Alan Parker, alguns amigos do Desenho, do Jornalismo, da Editora da UFPel, do ILA/UFPel, da vida e meus amores Rigo e Sofia.

*Trilha sonora:* *Another brick in the wall*, escrita por Roger Waters e gravada pelo Pink Floyd.

*Sinopse:* Trata-se de um romance autobiográfico em que a protagonista Flávia conta um pouco de sua trajetória, principalmente como jornalista, designer, professora do ILA/UFPel, aluna do mestrado em Ciências da Comunicação da Unisinos, assessora de imprensa do DNIT. Embaladas pela música *Another brick in the wall*, várias imagens, aparentemente desconexas, montadas com base em uma narrativa não-linear, começam a unir-se em torno da vida da protagonista. *Imagens de Flávia* é um romance; nele existe paixão, intensidade. Flávia é a protagonista de uma história de paixão pelas imagens, especialmente as de cinema. Os espectadores são os leitores dessas imagens aqui traduzidas em palavras.

## Descrição do ambiente de recepção

As luzes se apagam e na imensa tela um filme começa a ser projetado. Juntamente com as primeiras imagens, ainda da infância, lemos: Flávia Guidotti (atriz principal).

## Notas sobre a escolha da trilha sonora

A música *Another brick in the wall* (parte 2) foi a escolhida para embalar *Imagens de Flávia* motivada pelo filme *The Wall*, de 1982, dirigido por Alan Parker, revisto recentemente.

# ROTEIRO

## Cena 1 – Prólogo

### *Descrição visual da cena:*

Várias imagens de Flávia intercalam-se rapidamente. A protagonista aparece em diversos momentos de sua vida, em situações aparentemente desconexas.

### *Flávia (off):*

Certa vez, li num livro de Gilles Deleuze que todo pesquisador, no seu íntimo, sempre se coloca o desafio de investigar a respeito de um tema que, por um ou outro motivo, tem a ver consigo mesmo. Hoje, motivada pelo meu desejo de docência, recordo a forte empatia que tive com essa "flecha" deleuziana; por isso, inicio esta história com um *flash-back* da minha trajetória acadêmica e profissional, enfatizando a minha relação com o cinema e com a comunicação – temas que venho pesquisando há algum tempo.

## Cena 2 – Primeiras aproximações com o cinema

### *Nota sobre a cena:*

Nesta breve cena podemos desvendar o interesse da protagonista pelo cinema.

### *Descrição visual da cena:*

A cena desenrola-se no bairro Fragata, em Pelotas (cidade natal da protagonista), onde Flávia passou sua infância morando a apenas uma quadra do "Cine Fragata" (na época os cinemas de bairros ainda existiam). A imagem escolhida é de Flávia, com nove anos, sentada em frente à tela assistindo *Sonho sem fim*, filme dirigido por Lauro Escorel, em 1986. Embora as idas ao cinema fossem freqüentes – às vezes para ver filmes d'Os Trapalhões, outras para assistir aos desenhos animados de Maurício de Souza –, *Sonho sem fim* destacava-se pela peculiaridade de ter sido integralmente filmado em Pelotas. No período da filmagem de *Sonho sem fim*, Pelotas foi palco e estúdio dessa grande produção, que ganhou cinco prêmios no Festival de Gramado de 1986. Flávia emociona-se ao ver estampados na imensa tela de cinema lugares por onde costumava passar e saber que essa visão era fruto de um grande zunzum que corria solto pela cidade e girava em torno, principalmente, da estada de atores conhecidos do público pelotense e brasileiro em geral. Atores cujas caras estavam estampadas diariamente na telinha da televisão, que, desde a década de 50, era uma constante no cotidiano urbano. A curiosidade de Flávia a tinha levado, há poucos meses, até os bastidores daquela produção, onde participara como coadjuvante de *Sonho sem fim*. Aquelas imagens, que antes ficavam do outro lado da tela, davam um sabor especial à apreciação daquele filme.

A expressão de Flávia, diante da projeção do filme, dispensa comentários. A cena fala por si.

### Cena 3 – Inserção no universo das artes, *design* e comunicação

#### *Descrição visual da cena:*

Flávia em meio a projetos gráficos de *design*, tanto na Escola Técnica quanto na Universidade Católica de Pelotas (UCPel); fazendo reportagens na colônia Z3; em curso de cinema na Espanha; produzindo vídeos na faculdade

#### *Flávia (off):*

Minha viagem pelo mundo das artes começou em 1992, quando, com 15 anos, fui cursar Desenho Industrial na Escola Técnica Federal de Pelotas. O Curso de Desenho Industrial aliava em seu currículo uma gama de disciplinas: das ligadas ao campo das artes até as disciplinas mais técnicas. Foi através do curso de Desenho Industrial que me inseri no mercado de trabalho.

Comecei a atuar profissionalmente na Editora da Universidade Federal de Pelotas (UFPe), onde atuei como *designer* durante sete anos. Nesse período, criei mais de 100 capas de livros, além de ter trabalhado na editoração de revistas, jornais e materiais de divulgação de eventos da própria universidade (como pôsteres, cartazes, camisetas, certificados, pastas, etc).

Entre para a faculdade em 1997 a fim de cursar Publicidade e Propaganda; aos poucos, porém, fui seduzida pelo jornalismo. Por um tempo, tentei conciliar os dois cursos, mas por causa do meu trabalho, tive que fazer uma opção. Escolhi o jornalismo.

Na segunda metade da graduação, no ano 2000, ganhei uma bolsa de estudos da Universidade de Granada (Espanha) para fazer o curso de *Cine y Periodismo*, no qual tive a oportunidade de participar da produção e pós-produção de um curta-metragem, chamado *Con el cine en los talones*. Intensificava-se aí minha predileção pela sétima arte.

Retornei à faculdade com a intenção de pôr em prática os conhecimentos adquiridos na Espanha. Queria "fazer" cinema. Logo no início, porém, me deparei com um problema crucial: o alto custo do fazer cinematográfico paradoxalmente ao baixo orçamento de uma produção experimental. Em seguida, descobri no vídeo um meio que tornou possível meu desejo de experimentar no campo audiovisual. Comecei, então, a produzir alguns vídeos, já que, infelizmente, o custo do cinema em película tornou-o proibitivo a "experiências".

Ainda na faculdade se deu meu primeiro vínculo com a prática do jornalismo e com a extensão universitária. Fui repórter durante dois anos n'O *Pescador*, jornal da colônia Z3 ligado ao Projeto de Jornalismo Comunitário, coordenado pelo Professor Jairo Sanguiné, da Escola de Comunicação da UCPEL.

Um importante reconhecimento de meu trabalho na faculdade foi ter sido premiada por duas vezes no concurso "Caça talentos". Primeiramente com o *Jingle* publicitário para a campanha de lançamento das "Balas Joyce", depois com um *Press Kit* para a Rádio Pelotense.

Em 2002, na Escola de Comunicação Social da UCPEL, me habilitei jornalista.

## **Cena 4 – Interesse pela docência**

### *Nota sobre a cena:*

A docência surgiu na vida de Flávia meio sem querer, mas logo passou a ser sua mais nova paixão, justamente por aliar antigas paixões, como o cinema, a composição cênica e a narrativa visual, através das disciplinas de Cinema e História em Quadrinhos, e o gosto pela imagem e pelas novas tecnologias de comunicação, através das disciplinas de Multimeios e Teoria das Imagens Técnicas.

### *Descrição visual da cena:*

Várias imagens de alunos assistindo a filmes e fazendo vídeos (dirigindo, atuando, gravando, editando).

### *Flávia (off):*

No mesmo ano em que concluí a graduação (2002), fui selecionada pelo Departamento de Artes Visuais do Instituto de Letras e Artes (DAV-ILA) da UFPel para atuar como professora substituta das disciplinas de História em Quadrinhos, Multimeios, Teoria das Imagens Técnicas e Cinema. A experiência, apesar de breve, foi muito desafiante e satisfatória.

Meu interesse específico por um cinema permeado por novas tecnologias surgiu quando um moderno equipamento composto por duas câmeras e uma ilha de edição – todos com tecnologia digital – foi colocado à disposição das disciplinas de Cinema e Multimeios. O acesso a essa tecnologia de captação aliado à possibilidade de edição também digital tornou possível a materialização de obras audiovisuais experimentais de baixo orçamento. A partir daí a prática audiovisual passou a fazer parte das disciplinas de Cinema e Multimeios.<sup>1</sup>

Juntamente com a docência vieram diversos trabalhos, como a participação em projetos da própria Universidade.

## **Cena 5 – Outras participações no campo do ensino, pesquisa e extensão**

### *Nota sobre a cena:*

Algumas tomadas traduzem a atuação de Flávia no campo da educação, fora da sala de aula.

---

<sup>1</sup> Para cada uma das disciplinas havia uma proposta diferenciada. Em Multimeios, o trabalho consistia na produção de vídeos de, no máximo, cinco minutos que aliassem imagens em movimento às imagens fixas animadas; dessa forma, os alunos puderam aliar técnicas de vídeo às mais variadas técnicas de animação (com desenhos, bonecos, massinha, 3D digital, etc.) e editá-las de forma não-linear. Já na disciplina de Cinema, a proposta consistia em produzir vídeos através da captação de imagens com câmeras de vídeo e edição linear.

*Descrição visual da cena:*

Imagens de Flávia atuando em projetos de extensão, ministrando cursos em outras unidades da UFPel, orientando e observando estágios, orientando TCCs (Trabalhos de Conclusão de Curso) e como membro de bancas de TCCs.

*Flávia (off):*

Minha atuação profissional não se resumiu às aulas.

Logo no início de 2003, propus o Projeto de Extensão "Underground Vídeos", o qual coordenei até 2005. O projeto, que ainda está em desenvolvimento, consiste em apresentar um filme do circuito alternativo e depois debatê-lo. O público tem crescido a cada semana.

Ministrei também alguns cursos de extensão em diversas unidades da UFPel. Como exemplo, cito o curso de "Tratamento de Imagens Digitais", para a Linha de Pesquisa em História da Educação do Mestrado em Educação da UFPel; o curso de "Fotografia Digital", para o Mestrado em Odontologia da UFPel; e o de "Montagem Digital através do programa Photoshop", para os alunos do ILA/UFPel.

Durante o período em que estive dando aulas, também orientei estágios para os alunos das licenciaturas em Artes Visuais e Desenho e Computação Gráfica. Os estágios tinham, como conteúdo de aula, História em Quadrinhos para o Ensino Fundamental e Cinema para o Ensino Médio.

A parte relacionada ao ensino que foi especialmente desafiante foram as orientações de TCCs para o curso de Design Gráfico. O trabalho consistia em criar e desenvolver um produto e, a partir daí escrever uma monografia. Tive a oportunidade de orientar quatro TCCs: "A música como elemento de inspiração na criação do design", de Álvaro Cabana, cujo produto foi um videoclipe para a "Nós" (banda de Heavy Metal onde o Álvaro toca guitarra); "Animando o Animar", Gledinilson Lessa, um desenho animado com técnicas alternativas, como animação de bonecos de massa de modelar; "Realidade virtual na web", de Paulo Ricardo Moraes, sobre a linguagem VRM, que possibilita representar objetos em três dimensões na Internet, que se transformou em material para um *site* de uma agência; e o vídeo documentário "Os pomeranos no Extremo Sul do Brasil", desenvolvido por Rafael Greque (o título já diz tudo).

Também fui convidada para duas outras bancas: a de Gissele Azevedo, cujo produto também foi um vídeo, com um nome genial ("Ai, meu Deus, tenho que fazer um TCC"); e a de Fernando Silva, que fez um *site* para a agência em que trabalha e a monografia intitulada "Sociedade em Rede: o indivíduo e a Interface".

## **Cena 6 – Interesse pela pós-graduação**

*Nota sobre a cena:*

Nesse momento, vê-se Flávia na pós-graduação. (Após perceber que sua atuação docente só teria continuidade com uma maior formação acadêmica, como um mestrado, a protagonista passa a interessar-se pela pós-graduação.)

*Descrição visual da cena:*

Imagens de Flávia como aluna da graduação, como professora e como aluna de pós-graduação.

*Flávia (off):*

Após terminar a graduação, cursei, em regime especial, a disciplina de *Discurso e Relações Sociais* no Mestrado em Linguística Aplicada da UCPel. Desenvolvi, nessa disciplina, uma pesquisa que apontava marcas de sexismo no jornal *O Pasquim 21*, que foram verificadas em textos editoriais do periódico, tanto pela linguagem utilizada como pelo aspecto visual que assumia o texto. Esse trabalho foi apresentado no V Encontro Fazendo Gênero – "O Feminismo como Política", em Florianópolis, na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

No Programa de Pós-graduação em Educação da UFPel, fui aluna especial da disciplina *Seminário Avançado Trabalho Docente e Currículo Um Enfoque não Institucional do Trabalho Educativo*, ministrada pelo professor Jarbas, onde desenvolvi um trabalho autobiográfico chamado "Eu, sem pendentes", que contava a minha passagem pelo universo acadêmico.

Fui também aluna-ouvinte de uma disciplina sobre Foucault, oferecida pelo professor Armando Cruz, docente da Faculdade de Educação da UFPel e também diretor de cinema, com quem tive longos papos sobre filmes. Foi também com o professor Armando que tive o primeiro contato com Gilles Deleuze, que veio a ser meu autor preferido tratando-se de cinema.

O mestrado em Educação era o único ligado às ciências humanas e sociais que havia em Pelotas, por isso fiz seleção e fui aprovada na linha de pesquisa "Formação Docente: Ensino, Aprendizagem e Conhecimento" com o pré-projeto intitulado "Em cartaz: uma outra Educação". O pré-projeto partia do pressuposto de que a cultura cinematográfica, assim como a escola, é um espaço educativo que atua diretamente na constituição da subjetividade moderna de alunos, pais e educadores.

Simultaneamente à seleção na Educação, participei do processo seletivo do mestrado em Ciências da Comunicação da Unisinos e também fui aprovada. Acabei optando por esse último.

**Cena 7 – A mudança de Pelotas para Porto Alegre***Nota sobre a cena:*

A realização do mestrado na Unisinos exigiu que Flávia se mudasse de Pelotas, no interior do Rio Grande do Sul, para Porto Alegre.

*Descrição visual da cena:*

Flávia procurando apartamento; fazendo sua mudança para o quinetete no 17º andar, da Avenida Borges de Medeiros; perambulando pelas ruas de Porto Alegre; e no metrô a caminho da Unisinos.

*Flávia (off):*

No início de 2005, aproveitei que iria a Porto Alegre para participar do Fórum Social Mundial, e procurei um apartamento para alugar. Precisava de um lugar barato, já que estava sem

emprego, e também que fosse de fácil acesso ao metrô, que pegaria diariamente para chegar até a Unisinos.

Achei um quitinete na Avenida Borges de Medeiros, bem no centro de Porto Alegre, com preço acessível e perto da estação do mercado público. Me mudei para lá uns quinze dias antes de as aulas começarem.

Nessa época estava angustiada com o fato de estar sem emprego, depois de dez anos ininterruptos de trabalho; mas, pelo menos por um tempo, seria preciso abrir mão de algumas coisas para que pudesse realizar o mestrado. Além da falta de trabalho e de dinheiro para aproveitar as coisas que Porto Alegre oferecia, me angustiava também a distância de meu namorado, com quem dividia um apartamento em Pelotas. As viagens em finais de semana alternados tornaram-se rotina para matar a saudade. Em um fim de semana eu ia a Pelotas, no outro ele, vinha a Porto Alegre, e assim fomos administrando a distância e conciliando os outros compromissos.

## **Cena 8 – Mestrado em Ciências da Comunicação**

### *Nota sobre a cena:*

Nessa cena a Flávia mestranda é apresentada ao público. A seqüência desenvolve-se com imagens da seleção para o Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, do pré-projeto e de seus caminhos e descaminhos até a qualificação.

### *Descrição visual da cena:*

Flávia assistindo aulas no Mestrado em Ciências da Comunicação da Unisinos; apresentando seminários; conversando com colegas nos corredores da faculdade; em orientações com a Professora Miriam Rossini; circulando pela Unisinos; na banca de qualificação; sendo orientada pelo Professor Alexandre Rocha da Silva.

### *Flávia (off):*

No final de 2004, com o pré-projeto "Cine-TV, marcas visuais de um cinema híbrido", fui selecionada para cursar o Mestrado em Ciências da Comunicação da Unisinos.

Minha proposta inicial era uma pesquisa sobre as peculiaridades estéticas que emergiam em um cinema brasileiro cuja produção era marcada pelo cruzamento com a televisão. O estudo partiria do princípio de que a estética envolvia aspectos relacionados com o uso de ferramentas e técnicas comuns às duas linguagens, com a migração de profissionais de um campo para o outro, num contexto específico da economia política de produção e distribuição do cinema brasileiro.

Em 2005 cursei os créditos e fui, aos poucos, redefinindo meu projeto com a orientação da professora Miriam Rossini, que me acompanhou durante o primeiro ano do mestrado. O projeto foi aos poucos tomando novos rumos – linhas de fuga, como diria Deleuze –, e pouco da idéia inicial permaneceu.

Inicialmente minha idéia era estudar o cinema brasileiro de grande público, pois queria entender o fenômeno que vinha acontecendo com a chamada retomada, quando o cinema brasileiro voltava a ser sucesso de bilheteria, porém logo percebi que isso acontecia principalmente com

os filmes que tinham um cruzamento com a televisão. Alguns tinham como diretores profissionais da televisão, outros eram interpretados por atores conhecidos do grande público através da TV, outros eram feitos com equipamentos utilizados principalmente em televisão, ou aliavam mais de um desses elementos.

Pouco depois percebi que os filmes de Guel Arraes poderiam ser considerados uma síntese desse momento do cinema brasileiro, então pensei em delimitar meu projeto aos filmes *O auto da compadecida*, *Lisbela e o prisioneiro* e *Caramuru, a invenção do Brasil*.

Nesse mesmo período, a Miriam coordenava o projeto de pesquisa "Linguagens híbridas: cruzamentos entre cinema e TV" e me convidou para participar de uma entrevista com Jorge Furtado, já que o mesmo vinha trabalhando há algum tempo com Guel Arraes na TV Globo. Fomos até a Casa de Cinema de Porto Alegre, e Jorge Furtado mostrou-se muito disponível para responder às nossas questões sobre o seu trabalho simultâneo em televisão e cinema – embora ele tenha insistido no fato de não haver diferença entre os dois meios. Porém um fato, em especial, me chamou a atenção para além da mescla cinema e televisão: a multiplicidade com que eram compostos seus filmes. Jorge Furtado nos falou de sua paixão pelo desenho e pelas histórias em quadrinhos, linguagens presentes em grande parte de seus filmes, e ainda nos contou de seu desejo em criar um jogo do filme *Meu tio matou um cara*.

Saí da Casa de Cinema decidida a mudar o meu projeto. Até então eu havia assistido aos três longas-metragens do diretor; dos curtas, apenas ao *Ilha das Flores*. O primeiro passo foi assistir aos filmes que faltavam.

Na mesma época em que assistia aos filmes, descobri os estudos sobre cinema de Gilles Deleuze e achei que seria uma referência teórica interessante para estudar o cinema de Jorge Furtado, já que, além dos livros *Imagem-Movimento* e *Imagem-Tempo*, específicos sobre cinema, o filósofo francês também escreveu sobre a multiplicidade e criou o conceito de rizoma que me pareceu pertinente ao meu tipo de pesquisa.

## **Cena 9 – Assessoria de Imprensa do Departamento Nacional de Infra-estrutura de Transportes (DNIT)**

*Nota sobre a cena:*

Através desta cena o público conhece a face Assessora de Imprensa de Flávia.

*Descrição visual da cena:*

Flávia contatando com a imprensa; visitando as obras de duplicação da BR-101; fazendo entrevistas com engenheiros e técnicos da obra; fotografando; escrevendo no escritório do DNIT.

*Flávia (off):*

Ainda no primeiro semestre do mestrado, fui convidada para trabalhar como Assessora de Imprensa do Departamento Nacional de Infra-estrutura de Transportes (DNIT), mais especificamente na assessoria da obra de duplicação da BR-101, entre os trechos de Osório (RS) e Palhoça (SC).

Embora o trabalho de assessoria de imprensa seja um dos que menos me interessou durante a faculdade, o trabalho no DNIT tem sido especialmente desafiante pela dimensão da obra. Tenho conseguido publicar muitas matérias e grandes reportagens sobre a obra na imprensa do Rio Grande do Sul e de Santa Catarina.

Se, por um lado, o fato de eu estar trabalhando limitou minha atuação acadêmica, pois algumas vezes não foi possível participar das reuniões do grupo de pesquisa ou de eventos da área e ainda dificultou as orientações; por outro, no entanto, me deu uma estabilidade econômica que me possibilitou ficar por mais tempo em Porto Alegre.

## **Cena 10 – A virada do projeto**

*Nota sobre a cena:*

Esta cena mostra alguns transtornos que ocorreram com a mudança de projeto.

*Descrição visual da cena:*

Flávia encontra-se atrás de livros, filmes; fazendo novas leituras; mudando de orientador.

*Flávia (off):*

A mudança de projeto trouxe alguns tensionamentos. Tive que sair em busca do material empírico da pesquisa e precisei conhecer outros autores que dessem conta de meu objeto.

No início de 2006, qualifiquei o projeto que propunha uma pesquisa que buscava cartografar o cinema de Jorge Furtado através da análise dos agenciamentos presentes na obra do diretor.

A partir da qualificação, passei a ser orientada pelo professor Alexandre Rocha da Silva, que, como membro da banca de qualificação, fez observações que acrescentaram muito ao projeto.

## **Cena 11 – Trabalhos em eventos**

*Nota sobre a cena:*

Esta cena retrata a participação da protagonista, entre 2003 e 2006, em eventos ligados à Educação e à Comunicação.

*Descrição visual da cena:*

Imagens de diversos eventos intercalam-se em ritmo acelerado. Flávia aparece sentada assistindo a palestras e mesas-redondas e também apresentando e assistindo a comunicações orais.

*Flávia (off):*

Dos eventos dos quais tenho participado ultimamente, destaco a participação nos seguintes: "II Mostra de Pesquisa em Educação", promovido pela UCPel, onde apresentei o trabalho "A laranja mecânica: jogos éticos e estéticos"; "III Seminário Internacional da Região Sul – Desafios da Educação para a América Latina: Educação Permanente e Educação Continuada", onde apresentei um vídeo criado para o Projeto de Extensão "Futebol à tardinha", ligado à Escola Superior de Educação Física da UFPel; Encontro "As mulheres e a filosofia", promovido pela Unisinos, no qual apresentei o trabalho "Sexismo mascarado: uma análise feminina d'O Pasquim 21"; "Primeiro Seminário Brasileiro de Estudos Culturais em Educação: Poder, identidade e Diferença", promovido pela ULBRA, onde apresentei "Em cartaz: a Educação"; "IV Seminário de Educação e Comunicação", promovido pela Faculdade de Educação da UFPel no qual apresentei "Houve uma vez uma adolescência: Corpo e sexualidade no cinema gaúcho; "Intercom-Sul", promovido pela UFPR, em Curitiba, onde apresentei o trabalho "O Homem que copiava como síntese da multiplicidade pós-moderna".

## **Cena 12 – Vídeos: o vínculo com a produção audiovisual**

*Descrição visual da cena:*

A protagonista aparece atuando nas mais diversas frentes da produção audiovisual, como na direção, operação de câmera, edição, etc. Imagens de vídeos de diversos estilos, misturadas ao *making off* das mesmas produções intercalam-se aleatoriamente.

*Flávia (off):*

Além de produzir vídeos com os alunos de Cinema e Mídias, também tive a oportunidade de produzir um vídeo para o "Projeto Futebol à Tardinha", que está sendo utilizado para a apresentação do trabalho coordenado pelo Professor Luiz Carlos Rigo, da ESEF/UFPel. Também coordenei, dirigi e editei a propaganda dos Vestibulares de Inverno e de Verão da UFPel. Fiz um vídeo contando a "História da Casa do Estudante", que foi apresentado no Encontro Nacional de Casas do Estudante. Atualmente estou preparando um vídeo comemorativo aos 30 anos da Editora e Gráfica da UFPel.

## **Cena 13 – A gravidez e o nascimento da Sofia**

*Nota sobre a cena:*

Flávia conta sobre sua gravidez, que aconteceu sem um planejamento em meio a todas as atividades, e o nascimento da pequena Sofia em março de 2006.

*Descrição visual da cena:*

Diversas imagens de Flávia sentada em uma cadeira de uma sala de aula da Unisinos; a cada mudança de imagem a barriga está maior.

Intercalam-se imagens de Flávia no quitinete em Porto Alegre, em frente ao seu computador; escrevendo a qualificação; arrumando roupinhas, sapatinhos e brinquedos de bebê, agora já com a barriga bem grande.

Imagens de Flávia qualificando seu projeto e, logo em seguida, de Sofia nascendo, no hospital Fêmeina, em Porto Alegre.

*Flávia (off):*

Em agosto de 2005, descobri que estava grávida. Fiquei surpresa, pois não foi uma gravidez planejada, porém muito feliz. É claro que, em alguns momentos, senti medo de ter um filho justamente nesse período de confusão em que me encontrava (fazendo mestrado, com emprego novo e sozinha em Porto Alegre). Felizmente a gravidez correu muito bem e não me impediu de seguir em frente com todas as atividades que vinha desempenhando.

Escrevi todo o projeto enquanto via minha filha crescer dentro de mim, e qualifiquei-o no dia 8 de março, dia da mulher, vinte dias antes de minha filha nascer.

Dei a ela o nome de Sofia, que significa sabedoria, conhecimento.

Desde que nasceu, a Sofia tem sido minha companheira inseparável. Ainda tão pequena e já se acostumando a viver em meio aos livros. Ao lado do meu computador, montei um cantinho para ela; um edredom no chão com seus brinquedinhos; então, enquanto escrevo a dissertação, ela se distrai brincando.

## **Cena 14 – Elaboração de proposta para ponto de cultura**

*Descrição visual da cena:*

Imagens de CD-ROM com fotografias de práticas culturais na periferia. Aparecem o Grupo Odara, de dança afro-brasileira; O Piratas de Rua, de Hip-Hop; pessoas assistindo a filmes no projeto De olho na cena; entre outros.

*Flávia (off):*

Em 2004 participei da elaboração de uma proposta de um ponto de cultura na cidade de Pelotas. O projeto foi aprovado e hoje recebe um incentivo do Ministério da Cultura. Na elaboração do mesmo, construí 13 CD-ROMs que agrupavam 13 projetos de extensão que já aconteciam na cidade de Pelotas, coordenados, em sua maioria, por professores da Faculdade de Educação, da Escola de Educação Física e do Instituto de Letras e Artes da Universidade Federal de Pelotas.

A montagem do projeto ocorreu concomitantemente à seleção para o mestrado.

Depois de aprovado, a minha função no Ponto de Cultura Chibarro seria a coordenação da frente de trabalho em comunicação; porém, com a aprovação no mestrado, a idéia de fazer um trabalho mais intenso no Ponto de Cultura foi adiada em função da mudança para Porto Alegre.

Para não perder o contato com o Chibarro, tenho atuado junto a dois projetos: Construção dos Acervos das Memórias Esportivas Infames e Futebol à Tardinha, ambos ligados à Escola de Educação Física da UFPel.

## **Cena 15 – Chibarro – é o que me move hoje para além da universidade**

### *Descrição visual da cena:*

Aparece um verbete de dicionário explicando o que é Chibarro.

Imagens ainda não bem definidas – já que o projeto está apenas começando – piscam num ritmo caleidoscópico.

### *Flávia (off):*

Chibarro quer dizer mestiço, que quer dizer 'misturado', 'mesclado'; descendente de indivíduos de etnias diferentes; proveniente do cruzamento de raças diferentes.

## **Créditos**

Flávia Garcia Guidotti

Alexandre Rocha da Silva

Jorge Furtado

Gilles Deleuze

Felix Guattari

Michel Foucault

Roland Barthes

## Introdução

Levando em consideração o fato de Deleuze afirmar que só se pode falar em nome próprio depois de um severo trabalho de despersonalização<sup>2</sup>, pergunto: de que maneira o estilo Jorge Furtado se realiza? Onde o autor gagueja? Como cartografar seu cinema?

Esta é uma pesquisa sobre cinema; mais especificamente um estudo acerca dos dez curtas e três longas-metragens, escritos e dirigidos por Jorge Furtado entre os anos de 1984 e 2004.

Por que pesquisar especificamente esse conjunto de filmes? Primeiramente, porque ganharam muitos prêmios nacionais e internacionais e alcançaram um público considerável, se comparados com os outros filmes produzidos no Rio Grande do Sul nesse mesmo período. Depois, porque gostaria de compor um mapa da diversidade de temas e pensamentos que os filmes realizados por Jorge Furtado suscitam.

O meu objetivo geral foi investigar e analisar os agenciamentos do cinema de Jorge Furtado, observando as possíveis gagueiras<sup>3</sup> do autor. Para tanto, formulei algumas questões, cujas soluções responderiam aos meus objetivos específicos e me ajudariam, assim, a compor esse mapa do cinema de Jorge Furtado. São elas: 1. Qual a relação entre a realidade e a ficção suscitada pela obra cinematográfica de Jorge Furtado? 2. Que tipo de apelo perpassa sua obra? 3. Qual o papel das mídias, tão presentes em seus filmes? 4. Que tipos de agenciamentos intertextuais são recorrentes nos filmes que dirigiu? 5. Como a metalinguagem pode suscitar uma outra forma de discussão a respeito da verdade no cinema? 6. Como a montagem é utilizada para atribuir sentidos ao filme? 7. Como o diretor consegue impor ao espectador uma determinada indicação de leitura de seus filmes? 8. Quais as singularidades que o conceito de autoria adquire dentro deste estilo de realização cinematográfica? 9. Como sua atuação profissional fora do âmbito do cinema influencia a linguagem dos filmes? 10. O agenciamento entre diferentes linguagens seria responsável por gerar um cinema múltiplo, ou, quem sabe, todas essas linguagens estariam sendo reduzidas a um argumento unívoco? Corresponderia,

---

<sup>2</sup> DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. 232 p. (Coleção TRANS)

<sup>3</sup> Para Deleuze a gagueira seria uma espécie de linha de fuga da linguagem. Gagueja quem consegue falar a própria língua em uma espécie de língua estrangeira. O conceito é desenvolvido pelo filósofo em *Diálogos*, *Conversações* e no vídeo *Abecedário de Gilles Deleuze*.

portanto, o cinema de Jorge Furtado a uma redução do múltiplo (relativo às linguagens) ao uno (relativo ao argumento)?

Feito o recorte empírico e estabelecidos meus objetivos, me pus a pensar sobre qual seria o percurso metodológico que poderia dar conta deste estudo. Percebi que, para defini-lo, deveria iniciar pelos filmes. Assim, mergulhei neles, e comecei a pensar nas intensidades produzidas por esses encontros, como se estivesse fazendo uma viagem, porém me preocupava como poderia transformar essa viagem em um texto dissertativo? O que se traz de viagens além de fotos, lembranças de suas intensidades e lembranças visuais da geografia desse território? Foi aí que pensei em traçar um mapa e me aproximei, então, da cartografia, como forma de expressão do desejo, que levaria em conta minhas vontades.

Tendo em vista, assim como Deleuze, que as diferentes teorias do cinema não dão conta de explicar o funcionamento desses filmes, percebi a necessidade de certa autonomia para pensar meu objeto de estudo. Por esse motivo utilizei, ao longo desta pesquisa, a possibilidade de criação de alguns conceitos, como, por exemplo, "cinema explicativo" ou "cinema com notas de rodapé", que contribuiriam para sistematizar observações acerca desse conjunto de filmes.

Para se ter uma idéia de como a *Filosofia Construtivista* deleuzeana concebe a criação e a utilização dos conceitos e para elucidar a forma como esse procedimento será feito nesta pesquisa, farei uma breve síntese de como Deleuze e Guattari procedem a esse respeito.

No livro *O que é a Filosofia?*<sup>4</sup>, principalmente no primeiro capítulo, Deleuze e Guattari procuram demonstrar a existência de uma filosofia "construtivista"<sup>5</sup>, que consistiria em fabricar, em inventar conceitos. Segundo eles, esse seria o papel capaz de legitimar, atualmente, a existência da filosofia. Ao fazer essa especificação para a filosofia, os autores diferenciam Filosofia de Ciência e de Arte, bem como explicitam sua diferenciação de pelo menos três outras concepções filosóficas: as que a concebem como contemplação, como reflexão ou como comunicação.

Em síntese, pode-se dizer que criar conceitos e traçar um plano de imanência são dois traços constituintes da filosofia de Deleuze e Guattari. A essas duas marcas singulares agrega-se um terceiro ponto, a que os autores nomeiam como "personagens conceituais". Estes são provenientes,

<sup>4</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a Filosofia?* Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. (Coleção TRANS).

<sup>5</sup> Por filosofia construtivista entende-se aqui um conceito específico que Deleuze utiliza para caracterizar a singularidade de seu pensamento. Esse conceito difere do construtivismo como movimento estético, que se caracterizava, entre outras coisas, pelo uso de formas geométricas por influência da indústria. A filosofia construtivista de Deleuze também difere do construtivismo utilizado na educação, como uma teoria do aprendizado, que tem como principal expoente Jean Piaget. Para saber mais, ver: BECKER, Fernando. O que é Construtivismo? *Revista de Educação AEC*, Brasília, v. 21, n. 83, p. 7-15, abr./jun. 1992, ou ainda: PIAGET, Jean. *Aprendizagem e conhecimento*. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1974.

embora também constituintes, de um plano de imanência e são utilizados como uma estratégia capaz de dar vida e intensidade aos conceitos filosóficos. Deleuze e Guattari diriam que não se faz filosofia dizendo, mas sim "pensando, por intermédio de um personagem conceitual"<sup>6</sup>, que atua como agente de enunciação e é o porta-voz de uma filosofia, assim como é o *Zarathustra* para Nietzsche, por exemplo, e Jorge Furtado para mim.

É basicamente a partir dessa tríade – que abarca "conceitos", "plano de imanência" e "personagens conceituais" – que Deleuze e Guattari fazem filosofia contemporânea e instituem uma distinta pedagogia do conceito.

Nesta pesquisa, pretendo utilizar esse princípio do pensamento deleuzeano de criar conceitos para explicar e pensar como o cinema de Jorge Furtado (nosso personagem conceitual) se enuncia. O assunto central desta pesquisa, reitero, é o cinema, o qual, da maneira como o compreendo, remete ao campo mais amplo da comunicação, como um dispositivo que cada vez mais vem estabelecendo relações intersemióticas com outras mídias. Além de ele dar a elas o que falar, o processo midiático acontece também internamente, quando as mídias são inseridas como personagens ou ainda como sujeitos da narrativa do filme.

Este estudo está organizado em sete principais partes. Nesta introdução, que oferece uma visão geral da pesquisa realizada, apresento o objeto empírico, teórico e metodológico do estudo. Na segunda parte – Para cartografar o cinema de Jorge Furtado – descrevo como foi realizado este trabalho e seus múltiplos passos metodológicos, que vêm a compor a cartografia.

Depois dessas duas primeiras partes encontra-se a primeira zona de intensidades dessa cartografia – Primeiro Platô ou, Narrando encontros –, que é dividida em duas partes. No item 1.1, traço um breve panorama dos atuais cinemas brasileiro e gaúcho e ainda uma breve biografia de Jorge Furtado, enfatizando sua trajetória profissional. No item 1.2 – O cinema realizado por Jorge Furtado –, narro paisagens que vi em minha viagem pelos filmes: encontros e devires. A respeito desse item é importante salientar que optei pela narrativa porque acredito que seja a melhor forma de extrair as intensidades desta narradora-espectadora-pesquisadora e sua experiência no contato com o objeto empírico. A narrativa, segundo Benjamin, "não está interessada em transmitir o 'puro em si' da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em

---

<sup>6</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a Filosofia?* Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. (Coleção TRANS). p. 87.

seguida retirá-la dele"<sup>7</sup>. Como essas narrativas se compuseram em diferentes momentos, elas se estruturam também de formas distintas.

Nesses encontros, surgiram paralelamente algumas inquietações teóricas que me fizeram procurar por referências que pudessem dar conta do estudo dissertativo que precisava ser feito. Para tanto, organizei o Segundo Platô, onde revelo as tramas sobre as quais o trabalho se fez, ou o "plano de imanência" sobre o qual ele fluiu.

Durante a observação dos filmes, percebi que Jorge Furtado freqüentemente reciclava outras linguagens no interior de seus filmes; então pensei na relação dessa reciclagem com o movimento antropofágico moderno e também com a interpretação da antropofagia feita por Suely Rolnik, que a relaciona com uma quebra de identidades fixas. Fui também pesquisar o pós-modernismo no seio da arte, que se expressaria pela presença das mídias e também pela apropriação e reutilização de seus conteúdos cinematograficamente. À primeira vista pensei que tudo isso poderia representar certa multiplicidade dos filmes, razão pela qual fui verificar o que Deleuze falava sobre a multiplicidade e percebi a sutil diferença entre o que se apresenta como potencial (multiplicidade) e o que se realiza no nível das textualizações (manifestações híbridas, mestiças ou sincréticas). O híbrido, o mestiço e o sincrético foram conceitos desenvolvidos respectivamente por Canclini, Serres e Canevacci. Além disso, percebi que, à luz da teoria da multiplicidade, as relações entre o ficcional e o documental também tinham certo embricamento na obra cinematográfica de Jorge Furtado.

Na segunda parte deste segundo platô faço um ensaio teórico sobre a cartografia como método para então introduzir alguns conceitos, como agenciamento, rizoma, devir, imagem-movimento, imagem-tempo e imagem do pensamento. A terceira e última parte deste platô é reservada à questão da autoria. Para tanto levo em consideração as idéias de estilo e gagueira, desenvolvidas por Deleuze; a morte do autor, sustentada por Barthes; a função do autor descrita por Foucault; além de certa possibilidade de deslocamento de homens infames para o centro de algumas histórias de Jorge Furtado.

Depois de narrar minhas experiências com os filmes e de estabelecer os marcos conceituais sobre os quais o trabalho se apóia, tracei paralelos entre o primeiro e o segundo platôs para, então, compor uma análise um pouco mais sistematizada no terceiro platô, onde destaco dez pontos de meu mapa, ou melhor, dez movimentos do cinema de Jorge Furtado, com seus respectivos fluxos e tempos. A idéia de chamar esse conjunto de pontos de "Dez mandamentos de Jorge Furtado"

---

<sup>7</sup> BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas, v. 1). p. 197-221. p. 205.

surgiu do desdobramento de uma reflexão que aponto em um desses itens, que trata de um autoritarismo que foi detectado quando observei alguns aspectos internos da produção e das estéticas dos filmes. Nesses mandamentos, desenvolvo dez idéias que tratam: 1. da relação entre o ficcional e o documental; 2. da transvalorização de valores morais observada nas temáticas de alguns filmes; 3. da presença e do papel das mídias nos filmes; 4. da reciclagem; 5. da metalinguagem como forma de estabelecer relações de cumplicidade entre os realizadores e os espectadores; 6. da utilização da montagem dialética como forma de impor sentido ao filme; 7. do cinema de rodapé; 8. da autoria e do "autoritarismo"; 9. do trabalho na TV em paralelo à realização de filmes; 10. da redução das multiplicidades expressivas à unidade do argumento.

Nas Considerações finais – ou "Tomando uma linha de fuga" –, procuro explicitar o que fiz através dos desdobramentos que o trabalho teve ao longo dos últimos dois anos, situando o cinema realizado por Jorge Furtado dentro das minhas inquietações atuais sobre o cinema contemporâneo. Faço este capítulo como uma manifestação contrária à idéia de que a conclusão deveria fechar o trabalho apresentando os resultados das pesquisas (que acredito já ter sido desenvolvido no terceiro platô – Dez mandamentos de Jorge Furtado). Assim, desenho o caminho de uma linha de fuga para pensar criticamente a respeito do cinema contemporâneo e também dos percursos desta pesquisa.

Cabe salientar ainda que durante o processo de desenho desse mapa algumas coisas foram mudando em mim, porém como a intenção da cartografia é a de refletir a respeito das intensidades dos encontros do pesquisador com seu objeto de estudo, achei pertinente deixar o que para alguns seguidores de metodologias mais rígidas de pesquisa poderia ser considerado o "lixo" da dissertação. Algumas "sobras" permanecem como marcas dos desdobramentos feitos ao longo dos dois últimos anos, quando estive realizando esta pesquisa. As marcas do meu antigo pensamento permanecem como expressão do amadurecimento desse processo.

## Para cartografar o cinema de Jorge Furtado

Meu *corpus* de pesquisa é constituído pela obra cinematográfica de Jorge Furtado: dez curtas e três longas-metragens. A escolha pela análise desse conjunto de filmes foi feita tendo em vista algumas considerações feitas pelo próprio diretor, em entrevista a Miriam Rossini *et al.*

Indagado sobre como são pensadas as produções feitas para TV e para cinema, Furtado se contradiz, primeiramente, afirmando, não haver diferença entre as linguagens cinematográfica e televisiva, e, em seguida, reconhecendo que são mídias diferentes e, portanto, possuem lógicas distintas. Para o diretor, quando se realiza algo para a TV e cinema, tem que se pensar em um ou no outro, e afirma: "Azar do público do cinema; ou azar do público da TV". Ele salienta ainda que como o cinema é bem mais caro acaba sendo realizado com mais cuidados, já a TV se insere em uma lógica da produção contínua, rápida e, por isso, um tanto descuidada. Ainda sobre os altos preços da realização cinematográfica ele afirma que, "o preço do papel muda com o pincel", e por isso "a forma como um e outro são feitos é 100% diferente". Nesse contexto, Jorge Furtado irá dizer ainda que a TV deve aprender com o cinema a ter mais cuidado em sua produção, nos cenários, nas decupagens; por outro lado, o cinema deve aprender com a TV a ser feito em um ritmo mais razoável de produção.<sup>8</sup>

Miriam irá dizer que

o cinema e a tevê organizam suas próprias formas narrativas, cada um com estratégias produtivas, comunicativas e estéticas diferenciadas, em função de seus produtos serem exibidos em espaços diferentes, para públicos diferentes, e de usarem equipamentos diferentes na sua captação e finalização de imagens.<sup>9</sup>

É por causa dessas lógicas distintas que nessa pesquisa optei por observar apenas os filmes que foram realizados sem levar em consideração o fato de, mais tarde, eles serem veiculados pela TV.

Nesta investigação, foram levados em consideração os agenciamentos das duas espécies descritas por Deleuze: os agenciamentos coletivo de enunciação e o maquínico do desejo.<sup>10</sup> A partir da

---

<sup>8</sup> Entrevista com Jorge Furtado, concedida à Miriam Rossini *et al.*, em 10 de junho de 2005.

<sup>9</sup> ROSSINI, Miriam de Souza. Cinema em fase digital: interfaces com a tevê. Disponível em <<http://www.jornalismo.ufsc.br/redealcar/cd3/audiovisual/miriamdesouzarossini.doc>> Acesso em: 20 jan 2007.

<sup>10</sup> Os conceitos trabalhados nesta parte serão tratados no Segundo Platô, *Tramas Conceituais*.

descrição dos agenciamentos que ocorreram no interior dos filmes e também entre mim e os filmes, foi possível identificar algumas gagueiras existentes na obra de Jorge Furtado e, também, tecer considerações a respeito do conceito de autoria no âmbito desta pesquisa.

Para dar início à pesquisa, realizei pré-análises dos filmes de Jorge Furtado, como um contato inicial com o material empírico estudado. Esse exercício investigativo, de caráter exploratório, realizado de forma um tanto genérica, teve como objetivo central construir as questões e os objetivos desta pesquisa.

Para essa primeira investigação, adquiri, em formato DVD, os longas-metragens *O homem que copiava*, *Meu tio matou um cara* e *Houve uma vez dois verões*, e, mais recentemente, um box, lançado em dezembro de 2005, contendo quatro DVDs com os curtas-metragens produzidos e distribuídos pela *Casa de Cinema de Porto Alegre*, sendo um dedicado exclusivamente aos dez curtas de Jorge Furtado.

Depois da pré-análise dos filmes, estabeleci relações entre as marcas que se sobressaíram, tanto pela quantidade de vezes que estiveram presentes nos filmes como pelas suas singularidades, para que, a partir daí, fosse possível reagrupá-las e problematizá-las com alguns conceitos pertinentes à pesquisa.

Na tentativa de estudar o cinema de Jorge Furtado, utilizei os filmes como um território do qual tentei construir um "desenho" acompanhando os movimentos de sua fruição, ou uma cartografia no sentido que nos fala Suely Rolnik<sup>11</sup>, que seguisse o caminho da produção, do desmanchamento e da reprodução dos sentidos ali expressos; em suma, que se desdobrasse, assim como os sentidos se desdobram a partir dos agenciamentos.

A cartografia me permitiu trabalhar de forma diversificada com os filmes. Através dela pude pensar o conjunto da obra do diretor levando em consideração os sentidos que surgiram dos meus encontros com os filmes e ainda o devir-cinema presente em meu pensamento.

Como cartógrafa e antropófaga<sup>12</sup>, realizei também um rastreamento no sentido de juntar o maior número de fontes escritas que tematizassem o cinema de Jorge Furtado. Nesse sentido, julguei importante consultar, além de trabalhos acadêmicos (dissertações, teses, artigos científicos), também reportagens, entrevistas e artigos jornalísticos publicados em revistas especializadas em cinema, arte e cultura, ou ainda em sites da Internet.

---

<sup>11</sup> ROLNIK, Suely. *Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Edição Liberdade, 1989.

<sup>12</sup> Suely Rolnik já dizia que "o cartógrafo é antes de tudo um antropófago". ROLNIK, Suely. *Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Edição Liberdade, 1989. p. 16.

O caminho se fez concomitantemente ao meu agenciamento com os filmes. Assim, o desenho de minha cartografia se configurou aos poucos, no decorrer do tempo, nas tantas vezes que assisti aos filmes, durante as leituras teóricas que serviram de plano de imanência sobre o qual deslizei, quando realizei leituras de reportagens sobre a obra de Jorge Furtado, quando encontrei entrevistas com o diretor, escutando pessoas que assistiram aos filmes; enfim, em minhas vivências, por onde meus sentidos foram temporariamente apreendidos, por esses territórios planos por onde minha subjetividade se dobrou, se desdobrou ou tomou "linhas de fuga"<sup>13</sup> e estabeleceu pontos de referência afetiva.

Essa metodologia se mostrou pertinente para esse estudo porque, assim como Deleuze, acredito que os sentidos não são estáticos, eles se fazem e se desfazem, ou se dobram, se desdobram e redobram. Desse modo, a cartografia me permitiu uma flexibilidade que me fez traçá-la de acordo com a transformação da paisagem.

Mergulhei nas intensidades desse território e, atenta aos encontros e aberta aos devires, tentei extrair dele um tempo, um pensamento.

Em suma, minha cartografia é composta por passos metodológicos múltiplos e fluidos. Desenhei-a como uma teia com possibilidades de fuga. Cada capítulo é como um platô, um texto independente, que pode ser lido separadamente, mas há fios que os ligam, formando a dissertação. Como qualquer rizoma, terá múltiplas entradas e múltiplas saídas.

---

<sup>13</sup> Para Deleuze "Linha de fuga" é uma desterritorialização. O filósofo diz que "Fugir é traçar uma linha, linhas, toda uma cartografia." (DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998. p. 47.)

**PRIMEIRO PLATÔ**

# 1 Narrando encontros

## 1.1 Jorge Furtado

Embora esta pesquisa não tenha a intenção de ser biográfica, acredito que todo o produto cultural é fruto das contingências sobre as quais ele se faz; portanto, acredito ser necessário situar meu objeto de estudo no atual momento da indústria cinematográfica gaúcha e brasileira. Para tanto, primeiramente trago um breve panorama do cinema produzido no Brasil e no Rio Grande do Sul, depois, algumas considerações sobre a trajetória profissional de Jorge Furtado.

### 1.1.1 Jorge Furtado e o cinema brasileiro

Na tentativa de ampliar a discussão ao âmbito brasileiro, é necessário discutirmos criticamente a forma como a maioria dos críticos e teóricos do cinema tem se referido ao atual cinema produzido no Brasil: Retomada do Cinema Brasileiro.

A Retomada teve início em 1994/95, quando a Lei do Audiovisual (Lei nº 8.685) ofereceu benefícios fiscais às empresas que incentivassem a atividade cinematográfica, conseguindo, dessa forma, significativos recursos para a realização de filmes. O período sucedeu uma fase de quase total interrupção da atividade cinematográfica no país, que ocorreu quando o governo Collor transformou o Ministério da Cultura em uma Secretaria, e, com isso, muitos dos órgãos de fomento à cultura foram extintos, entre eles a Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes S.A.).

Segundo Lúcia Nagib<sup>14</sup>, os anos de 1991 e 1992 foram os piores para o cinema nacional; os poucos cineastas que não romperam completamente com o cinema, produziram apenas curtas-metragens e, para sobreviver, muitos optaram pelo trabalho na televisão e/ou em publicidade. Hoje, num movimento inverso, atores, técnicos, diretores e roteiristas têm migrado outra vez da televisão e da publicidade para o cinema, como é o caso de Fernando Meirelles (diretor de *Cidade de Deus*), Guel Arraes, Jorge Furtado, entre outros.

Segundo os dados da Ancine (Agência Nacional de Cinema)<sup>15</sup>, o cinema brasileiro está conseguindo produzir e lançar por ano uma média de 30 a 40 filmes; estes correspondem a 10% do total de ingressos vendidos nas salas de exibição do Brasil. Ainda é pouco, se comparados com os

---

<sup>14</sup> NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Ed. 34, 2002.

<sup>15</sup> Disponíveis no site: <[www.ancine.gov.br](http://www.ancine.gov.br)>.

35% obtidos na Era Embrafilme (anos 70), mas muito se comparados à Era Collor (início dos anos 90), quando a taxa de ocupação do mercado interno reduziu-se a menos de 0,5%. Esse número tem crescido vertiginosamente nos últimos anos, chegando a triplicar de 2002 para 2003, atingindo 21%.

No entanto, se em termos quantitativos o cinema brasileiro vai bem, a qualidade da atual produção cinematográfica brasileira tem sido alvo de muitas críticas. A discussão partiu da pesquisadora Ivana Bentes, da UFRJ, quando ela escreveu o artigo *Da estética à cosmética da fome*<sup>16</sup>, fazendo uma comparação da atual safra do cinema nacional com o Cinema Novo dos anos 60. Ivana, tomando como exemplo o filme *Cidade de Deus*, fala que a atual produção cinematográfica brasileira está fundamentada em uma "cosmetização" da tragédia nacional, ao utilizar uma linguagem ágil, baseada no tempo da TV e da publicidade, como um modelo para se fazer um cinema que consiga atingir grandes públicos.

O discurso de Ivana Bentes tem como argumento que essa produção cosmetizada, ao tentar capturar o público a qualquer preço, acaba se despreocupando com a questão social e econômica do país, ou seja, não são filmes "engajados" politicamente. Não que esses filmes não abordem tais questões, mas, ao abordá-las, dão um tratamento diferente do dado pelo Cinema Novo à "tragédia social brasileira". Os seguidores do Cinema Novo e do manifesto *Estética da fome*<sup>17</sup>, escrito por Glauber Rocha em 1965, pregavam o realismo como sendo a melhor forma de sensibilizar o público. A referência de Bentes é Glauber, que fez de seu cinema um instrumento político, mas que, muitas vezes, não encontrou público que o compreendesse. Já o cinema da Retomada tem uma preocupação em atingir grandes públicos e, por isso, tende a utilizar linguagens familiares ao espectador para estabelecer um diálogo aparentemente eficiente.

Para Lúcia Nagib, o que ocorreu é que "para muitos cineastas desse período o renascimento do cinema significou a 'redescoberta' da pátria"<sup>18</sup>, e isso gerou as mais diversas imagens do Brasil, que foi pintado por alguns de forma árida e, por outros, de forma deslumbrante, porém, em ambos os casos, não há como negar que muitos filmes produzidos hoje no Brasil são esteticamente originais. Para Nagib, "o tom pessoal, a 'autoria' acentuada é que será uma das marcas do cinema brasileiro pós-Embrafilme"<sup>19</sup>.

---

<sup>16</sup> BENTES, Ivana. *Da Estética à Cosmética da Fome*. *Jornal do Brasil*. Caderno B, Rio de Janeiro, p. 1-4, 08 jul. 2001.

<sup>17</sup> ROCHA, Glauber. *Uma Estética da Fome*. *Revista Civilização Brasileira*, n. 3, jul. 1965.

<sup>18</sup> NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Ed. 34, 2002. p. 15.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 15.

Se considerarmos o número de espectadores que foram ao cinema assistir às produções nacionais, torna-se impossível negar que o cinema brasileiro atravessa uma de suas melhores fases. Esse crescimento se dá impulsionado principalmente por duas forças, uma estatal e outra privada.<sup>20</sup>

De um lado está a implantação da Lei do Audiovisual<sup>21</sup>, que, desde 1993, vem funcionando como um mecanismo de fomento à produção audiovisual e de incentivo à realização de filmes brasileiros, revigorando, assim, a então falida indústria cinematográfica nacional; do outro, o investimento da Rede Globo, que, em 1997, apostando na possibilidade de fazer filmes através de ferramentas de produção de televisão, criou a Globo Filmes.

Os dados comprovam que a Rede Globo estendeu mais um tentáculo em direção a um negócio lucrativo. A indústria do cinema agora parece ter um novo domínio. Em menos de dez anos de existência, as produções da Globo Filmes já totalizam 23 vezes mais espectadores do que as não-Globo Filmes. O domínio é tão visível que as produções não-Globo Filmes já estão sendo chamadas de independentes.<sup>22</sup>

Temos, então, como afirma Fonseca, "de um lado um cinema que precisa sobreviver num mercado enxuto de investimentos da iniciativa privada, e de outro um cinema de sucesso e grandes bilheteria, ligado à Rede Globo"<sup>23</sup>. Desse quadro emerge uma situação de absoluta desigualdade de competição e uma nova forma de exclusão.

O cenário que se estabelece propicia o contínuo crescimento da Globo Filmes. O primeiro ponto favorável é a detenção da tecnologia audiovisual, já que grande parte dos filmes produzidos pela Globo Filmes foram realizados com os mesmos recursos utilizados nas produções televisivas. Outro fator que vai ao encontro da intenção da Globo Filmes de dominar o mercado cinematográfico é a utilização e a conseqüente, promoção do seu quadro funcional. A Globo Filmes utiliza-se dos mesmos profissionais (atores, técnicos, diretores, roteiristas) que vinham trabalhando nas produções televisivas da emissora e que, com o crescimento da atividade cinematográfica, migraram das áreas da televisão e da publicidade para o cinema, num movimento inverso ao que aconteceu nos anos 60 e 70 quando, desestimulados tanto pela falta de recursos quanto pela tímida projeção de suas obras no circuito de

---

<sup>20</sup> Os números mencionados têm como fonte o site da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura: <[www.cultura.gov.br](http://www.cultura.gov.br)>.

<sup>21</sup> Lei do Audiovisual (Nº 8.685, de 20 de julho de 1993).

<sup>22</sup> Os exemplos mais fortes desse cruzamento envolvendo cinema e televisão comercial são as adaptações de produtos televisivos para o cinema, como *O Auto da Compadecida* e *Caramuru – A invenção do Brasil*, microsséries dirigidas por Guel Arraes para a TV e, posteriormente, adaptadas para o cinema; *Casseta & planeta – A taça do mundo é nossa* e *Os normais*, adaptações de programas humorísticos apresentados semanalmente na programação da TV; e *Lisbela e o prisioneiro*, adaptação de um episódio especial de televisão. Todos produtos da Rede Globo.

<sup>23</sup> FONSECA, Rodrigo. O poder da Globo Filmes no cinema brasileiro. *Revista de Cinema*, São Paulo, ano III, n. 41, p. 43-44, ago. 2003. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/revistadecinema/edicao41/globofilmes/index.shtml>>. Acesso em: 14 abr. 2004.

exibição, migraram do cinema para a televisão em busca de melhores oportunidades de trabalho e de público. Essa otimização, além de resultar numa redução de custo, também promove e valoriza esses profissionais. A aposta na visibilidade do filme é o grande trunfo do jogo pela conquista do espectador. Aí está outro ponto a favor da Globo Filmes, já que, além de utilizar a poderosa estrutura da maior rede de TV aberta do país, também aparelha seus outros meios (jornais, sites, revistas, rádios) para a divulgação dos seus filmes. A Rede Globo também utiliza seu espaço televisivo como um laboratório de testes de aceitação do público. Os produtos de grande audiência são transformados em filmes que, logo após o lançamento, já obtêm um alto índice de espetatorialidade. Somado a todos esses fatores, a Globo Filmes, apesar de toda sua infra-estrutura, também se beneficia das mesmas verbas públicas disputadas pelos "independentes".

Estas considerações são relevantes se considerarmos o fato de Jorge Furtado trabalhar para a Rede Globo e estar também vinculado às produções da Globo Filmes.

### 1.1.2 *Jorge Furtado e o cinema gaúcho*

Em termos geográficos, o cinema de Jorge Furtado se localiza no Rio Grande do Sul, num momento em que o cinema gaúcho vive um período de singular efervescência. Depois de ter conquistado reconhecimento e prêmios em nível nacional e internacional, o Estado já é o terceiro pólo nacional de produção de cinema, figurando, ao lado do cinema produzido no eixo Rio-São Paulo, entre os mais ativos.<sup>24</sup>

Pela segunda vez na história, o cinema gaúcho rompe as fronteiras do pampa e leva seus filmes até outros espaços. A primeira vez foi na década de 70, quando no Rio Grande do Sul os filmes de temáticas rurais eram uma tendência predominante que acabou por gerar a expressão "cinema de bombacha e chimarrão"<sup>25</sup>. Hoje, a tendência temática é outra. Os filmes apresentam um gaúcho que trocou a bombacha pela calça jeans, o cavalo pelo automóvel e o campo pela cidade. A geração que começou na década de 70 a "experimentar" com o Super-8 conseguiu se manter contando histórias urbanas. Jorge Furtado, embora não faça parte desse grupo, tem em comum com eles o fato de nunca ter subido em um cavalo. Em entrevista para o Jornal da UFRGS, ele fala porque seus filmes têm temáticas urbanas: "Não tenho nada a ver com cultura regional, do interior, de bombacha"<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> Dado obtido no site do Festival de Gramado: <<http://cinema.terra.com.br/gramado>>.

<sup>25</sup> Expressão utilizada por Tuio Becker em: BECKER, Tuio. *Cinema gaúcho: uma breve história*. Porto Alegre: Movimento, 1986.

<sup>26</sup> Jorge Furtado em entrevista à Laís Chaffe para o *Jornal da Universidade*. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/jornal/abril2002/pag14.html>>. Acesso em: 13 abr. 2004.

Apesar do reconhecimento que o cinema gaúcho tem alcançado junto ao público e à crítica, ainda é pouco pesquisado. No banco de teses e dissertações da CAPES, que possui registro das pesquisas feitas nos cursos de pós-graduação entre 1987 e 2004, encontram-se registradas 142 dissertações sobre cinema brasileiro; dessas, apenas seis tematizam o cinema gaúcho; já entre as 60 teses sobre cinema brasileiro, nenhuma aborda o cinema gaúcho. A escassez de estudos que tematizem o cinema gaúcho não acontece por falta de espaços acadêmicos, já que no Rio Grande do Sul existem dois cursos de graduação com ênfase em produção audiovisual (PUC e Unisinos) e quatro Programas de Pós-graduação em comunicação (PUC-RS, Unisinos, UFRGS e UFSM), três com mestrado e doutorado, e um apenas com mestrado, o que é uma média elevada se considerarmos que no Brasil existem 22 Universidades com Programas de Pós-Graduação em Comunicação reconhecidos pelo MEC (12 com mestrado e doutorado e dez apenas com mestrado).<sup>27</sup> Até pouco tempo atrás, no entanto, ainda não havia uma linha específica para o estudo de audiovisuais, mas a partir de 2007 a Unisinos passou a oferecer a linha de pesquisa "Mídia e Processos Audiovisuais"<sup>28</sup>.

Ao pesquisar o cinema gaúcho, duas questões têm me perseguido há algum tempo: a cinematografia do Rio Grande do Sul possui traços que justifiquem o uso da expressão "cinema gaúcho" sem que isso seja apenas um critério de localização geográfica? Se é que existem, essas características têm uma natureza estética?

Essas questões não são centrais para esta pesquisa, mas trago-as à tona porque pensar o cinema de Jorge Furtado como um exemplo de cinema produzido no Rio Grande do Sul necessita de cuidados. Alguns pesquisadores, como é o caso de Mascarello<sup>29</sup>, acreditam que existe uma estética da cultura gaúcha e que o cinema de Jorge Furtado produz um apagamento da identidade local. Mascarello utiliza *Meu tio matou um cara* como um exemplo de filme limpo de marcas identitárias, que, embora utilize a paisagem de Porto Alegre como cenário, não fala dela.

Eu diria, com Deleuze, que isso é apenas uma questão de ponto de vista. Não se trata de diferentes 'olhares' sobre uma mesma cidade, mas da compreensão de que é sempre "uma outra

---

<sup>27</sup> Banco de teses e dissertações e demais dados obtidos no *site* da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES): <[www.capes.gov.br](http://www.capes.gov.br)>. Cabe salientar que até o final de fevereiro de 2007 o *site* só possuía em seu banco as dissertações e teses defendidas até o final de 2004, portanto não foram levados em consideração os últimos três anos.

<sup>28</sup> De acordo com a ementa, disponível no *site* da Unisinos, a linha Mídia e Processos Audiovisuais "Volta-se para a pesquisa dos dispositivos midiáticos audiovisuais entendidos como processos que fazem convergir tecnologias e formatos que afetam as estratégias discursivas e as condições de produção, circulação e consumo. Tais processos são investigados em pesquisas teórico-metodológicas e experimentais que levam em conta as dimensões técnicas, estéticas e discursivas dessas mídias, e os cenários políticos e econômicos implicados na convergência". Disponível em: <[www.unisinos.br/ppg/comunicacao/](http://www.unisinos.br/ppg/comunicacao/)>.

<sup>29</sup> MASCARELLO, Fernando. Brasileiros do Rio Grande do Sul. Sobre o apagamento da identidade cenográfica urbana em *Meu tio matou um cara*. *Teorema: crítica de cinema*. Núcleo de Estudos de Cinema de Porto Alegre, Porto Alegre, n. 8, p. 16-21, dez. 2005.

cidade que corresponde a cada ponto de vista, cada ponto de vista é uma outra cidade, as cidades não sendo unidas senão por sua distância e não ressoando senão pela divergência de suas séries, de suas casas e de suas ruas"<sup>30</sup>. Acredito que Jorge Furtado queira ater-se a uma cultura urbana com seus encontros com o moderno e com outras culturas, e não salientar um regionalismo que sequer existe nos centros urbanos do Rio Grande do Sul.

Independente da questão identitária, vejamos como o cinema gaúcho desenvolve-se em ciclos, marcados por questões econômicas e políticas, estéticas e temáticas.

Do Rio Grande do Sul, já saíram filmes desde a época em que a indústria cinematográfica dava seus primeiros passos. Há registro de filmes produzidos por Francisco Santos, em Pelotas, em 1913. A Guarany Filmes produziu, entre 1913 e 1914, sete filmes, um deles inacabado. Talvez devido ao curto espaço de tempo em que ocorreram todas essas produções, ou ainda pela escassez de público que atingiram, esse grupo de filmes não tem figurado na maioria dos estudos sobre a história do cinema gaúcho e, por isso, não se costuma tratá-lo como um "ciclo".

Já o "cinema de bombacha e chimarrão" é considerado por alguns pesquisadores da história do cinema gaúcho como um período que merece ser analisado principalmente pelo significativo número de pessoas que atingiu.

O grande responsável por esse sucesso foi o cantor regionalista Teixeira, que, entre 1966 e 1981, produziu 12 dos 27 filmes feitos no Rio Grande do Sul. Em segundo lugar, e acompanhando a tendência de levar à tela de cinema cantores regionalistas, está o cinema produzido por Pereira Dias, que fez um grande sucesso com José Mendes em *Pára, Pedro!* e *Não Aperta Aparício*, produzidos em 1968 e 1969 respectivamente.<sup>31</sup>

Tanto o ator e produtor Teixeira, quanto o diretor Pereira Dias fizeram cinema para um público que já era fiel à música tradicionalista e, por isso, os filmes salientavam um certo regionalismo que foi muito criticado. Também pela má qualidade técnica os filmes ainda foram tachados pela crítica de medíocres.

Miriam Rossini diz que "Teixeira falava para a massa, para a maioria da população simples do Brasil, que não estava interessada em requintes técnicos ou quaisquer outros, mas queria apenas ver na tela seu ídolo salvando mocinhas e vencendo bandidos."<sup>32</sup> A pesquisadora vai dizer

---

<sup>30</sup> DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998. (Coleção Estudos 35). p. 34.

<sup>31</sup> ROSSINI, Miriam de Souza. *Teixeira e o cinema gaúcho*. Porto Alegre: FUMPROARTE, 1996.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 10.

também que "o público do cantor ia ao cinema não por causa dos filmes, mas por causa dele mesmo – ou seja, consumiam o cantor e não os filmes"<sup>33</sup>.

Paralelamente ao ciclo de "bombacha e chimarrão", na segunda metade dos anos 70, a Prefeitura Municipal de Porto Alegre promove um concurso de filmes sobre a cidade, encorajando, com isso, muitos jovens a produzirem filmes em Super-8. Daí saíram diversos documentários curtos, ensaísticos, poéticos, que foram ficando, segundo Merten<sup>34</sup>, cada vez mais ficcionais e cada vez mais longos até que, em 1977, em Gramado, foi lançado um Festival especial para a bitola Super-8, que acontece até hoje paralelamente ao evento maior, incentivando a produção.

A pesquisadora Flávia Seligman afirma que "desde o lançamento da bitola, cineastas amadores e iniciantes encontraram nela uma alternativa para sua vontade de fazer cinema. Começou aí uma nova fase da história do cinema brasileiro, uma fase que democratizou e popularizou a atividade cinematográfica"<sup>35</sup>.

A autora salienta que essa produção cultural alternativa veio em uma hora propícia, época em que a ditadura já estava menos truculenta e o alternativo passava a ser moda, não apenas focado nas questões políticas, como também centrado na experiência de vida de seus participantes. A produção alternativa agradava determinado grupo de jovens de classe média que tinham algum poder aquisitivo e estavam ávidos para consumir cultura.

Sérgio Silva, um dos expoentes desse cinema, em entrevista a Flávia Seligman, afirma que "o Super-8 acabava sendo uma coisa barata, uma escola, uma formação de aprendizado de fazer cinema"<sup>36</sup>. A pesquisadora salienta também a liberdade que o Super-8 conservava por não ter vínculos institucionais e nem processo rígido; além disso, era bem mais acessível financeiramente.

O marco dessa fase foi *Deu pra ti, anos 70* (1981), de Nelson Nadotti e Giba Assis Brasil. O filme, que retratava a juventude urbana, fez sucesso entre a crítica mesmo tendo sido lançado apenas em circuito alternativo. De acordo com Seligman "o ciclo do Super-8 foi o divisor de águas do fazer cinema no Rio Grande do Sul"<sup>37</sup>.

---

<sup>33</sup> ROSSINI, Miriam de Souza. *Teixeirinha e o cinema gaúcho*. Porto Alegre: FUMPROARTE, 1996. p. 18.

<sup>34</sup> MERTEN, Luiz Carlos. *A aventura do Cinema Gaúcho*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2002. (Coleção Aldus, 3).

<sup>35</sup> SELIGMAN, Flávia. Construindo os trilhos da estrada. O início da produção em Super-8 em Porto Alegre. *Revista Contracampo*. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/47/construindo.htm>>. Acesso em: 27 out 2006.

<sup>36</sup> Ibid.

<sup>37</sup> Ibid.

Hoje há, no Rio Grande do Sul, uma corrente que acredita que a defesa do Super-8 tem o mesmo fundamento da idéia de tradição e independência, herança que o povo gaúcho trouxe de outras épocas. Luiz Roque Filho, sobre a representação do Super-8, diz que

A idéia do NOSSO exerce um fascínio sobre os gaúchos e a possibilidade do EXCLUSIVAMENTE NOSSO é praticamente a glória. Era unânime que não se poderia fazer cinema com vídeo o que o Super-8 representava uma alternativa ao cinema no fim dos anos 90. Quase todos os realizadores tinham sua própria câmera Super-8 (algumas verdadeiras raridades e em perfeito funcionamento) enquanto as práticas e usualíssimas câmeras de vídeo eram privilégio de poucos.<sup>38</sup>

Na primeira metade dos anos 80, surgiu a *Z Produtora Cinematográfica Ltda.*, responsável pela produção de *Verdes Anos* (1984), de Carlos Gerbase e Giba Assis Brasil. O filme, produzido em 35 mm, foi lançado em circuito comercial e também fez sucesso entre os críticos. Segundo Rossini, *Verdes Anos* "era saudado como sendo o renascimento do cinema gaúcho, o fim do ciclo dos 'de bombacha e chimarrão'"<sup>39</sup> no circuito comercial.

Nos anos 80, com o fechamento da Z, alguns dos jovens realizadores gaúchos reúnem-se e consolidam a cooperativa *Casa de Cinema de Porto Alegre*. No início, por falta de dinheiro, a *Casa de Cinema* produziu principalmente filmes de curta-metragem, que, embora não se inserissem numa lógica comercial, foram um espaço ensaístico privilegiado.

Segundo Massarolo, o principal foco da produção de curtas-metragens dos anos 80 foi "a reciclagem dos códigos narrativos do cinema clássico e a busca de novas formas de expressão"<sup>40</sup>. Ainda de acordo com Massarolo, esses filmes "investem na renovação temática e lingüística do formato, aliando baixos custos e criatividade"<sup>41</sup>.

É nesse espaço que Jorge Furtado começa a produzir seus curtas-metragens.

De acordo com Massarolo,

Os efeitos dessa experimentação, isto é, da procura de novas formas de tratamento de temas e das personagens, de incorporação de novos elementos à narrativa e de sua articulação dentro de uma estrutura que exige, essencialmente, sínteses, por uma questão

<sup>38</sup> ROQUE FILHO, Luiz. Super-8 e depois. *Revista Não-Til*, Out. 2004. Disponível em: <<http://www.nao-til.com.br/nao-80/luiz.htm>>. Acesso em: 11 out. 2006.

<sup>39</sup> ROSSINI, Miriam de Souza. *Teixeirinha e o cinema gaúcho*. Porto Alegre: FUMPROARTE, 1996. p. 41.

<sup>40</sup> MASSAROLO, João Carlos. Curtas gaúchos dos anos 80. Uma análise da grande década da produção curta-metragista do Rio Grande do Sul. *Teorema: crítica de cinema*. Núcleo de Estudos de Cinema de Porto Alegre, Porto Alegre, n. 3, p. 31-34, jul. 2003. p. 31.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 31.

de menor duração, resultaram na experiência singular que o curta-metragem gaúcho representou no país e no exterior, nas últimas décadas do século XX.<sup>42</sup>

Se, por um lado, os filmes de curta-metragem têm a desvantagem de ficar limitados aos circuitos alternativos, por outro isso possibilita que sejam feitos quaisquer tipos de experimentações. Massarolo salienta que "o curta-metragem gaúcho dos anos 80 atinge uma complexidade que o leva a se posicionar num espaço inédito no contexto da cinematografia brasileira"<sup>43</sup>. Esse reconhecimento, embora restrito aos festivais nacionais e internacionais, acaba impulsionando o cinema gaúcho até que, no final dos anos 90, surge a Fundacine (Fundação Cinema RS), criada para fomentar a indústria cinematográfica do Rio Grande do Sul.

Além do incentivo da Fundacine, o cinema gaúcho também foi impulsionado de certa forma pelo programa *Curtas Gaúchos na TV*<sup>44</sup>, desenvolvido pela RBS TV no ano 2000. O programa exibiu 38 curtas-metragens e registrou audiências entre 37 a 43 pontos, um número considerável para os sábados à tarde. Depois dos resultados positivos da série, a RBS TV começou a desenvolver outros projetos especiais de teledramaturgia local, como, por exemplo, o prêmio *Histórias Curtas*, que teve início em 2001 e, em 2006, realizou sua sexta versão; o programa *Contos de Inverno* e o *Histórias Extraordinárias*, que também iniciaram em 2001.

Segundo Merten, essas iniciativas mostram que "há uma vontade política de fazer cinema no Estado, e o apoio institucional dá sustentação aos autores que fazem filmes curtos e longos para colocar na tela a cara (ou as caras) do Rio Grande"<sup>45</sup>.

---

<sup>42</sup> MASSAROLO, João Carlos. Curtas gaúchos dos anos 80. Uma análise da grande década da produção curta-metragista do Rio Grande do Sul. *Teorema: crítica de cinema*. Núcleo de Estudos de Cinema de Porto Alegre, Porto Alegre, n. 3, p. 31-34, jul. 2003. p. 32.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>44</sup> Foram exibidos os curtas: *Ilha das Flores*, de Jorge Furtado; *O pulso*, de José Pedro Goulart; *Deus Ex-Machina*, de Carlos Gerbase; *Ângelo anda sumido*, de Jorge Furtado; *Barbosa*, de Jorge Furtado e Ana Luiza Azevedo; *Um homem sério*, de Dainara Toffoli e Diego de Godoy; *As cobras*, de Otto Guerra, José Maia e Lancaster Motta; *Sonho*, de José Pedro Goulart; *Esta não é a sua vida*, de Jorge Furtado; *O caso do lingüiceiro*, de Flávia Seligman e Francisco Ribeiro; *Agenda*, de Cícero Aragon; *O velho do saco*, de Milton do Prado e Amabile Rocha; *Cidade fantasma*, de Lisandro Santos e Adalgisa Luz; *Madame Cartô*, de Nelson Nadotti; *Mazel Tov*, de Jaime Lerner e Flávia Seligman; *Jogos*, de Mariângela Grandó; *Passageiros*, de Carlos Gerbase; *O dia em que Dorival encarou a guarda*, de Jorge Furtado e José Pedro Goulart; *A próxima geração*, de Fernando Mantelli; *O macaco e o candidato*, de Henrique de Freitas Lima; *O Zeppelin passou por aqui*, de Sérgio Silva; *O oitavo selo*, de Tomás Creus; *Fora de controle*, de Maurício Medeiros, Muriel Paraboni e Roberto Scherer; *Disparos*, de Tarcísio Lara Puiati; *Outros*, de Gustavo Spolidoro; *O chapéu*, de Paulo Nascimento; *No amor*, de Nelson Nadotti; *O duelo*, de Jaime Lerner; *Interlúdio*, de Carlos Gerbase e Giba Assis Brasil; *Felicidade é... Estrada*, de Jorge Furtado; *Batalha Naval*, de Liliana Sulzbach; *Velinhas*, de Gustavo Spolidoro; *Intestino Grosso*, de Augusto Canani; *Um estrangeiro em Porto Alegre*, de Fabiano de Souza; *A matadeira*, de Jorge Furtado; *Trampolim*, de Fiapo Barth; *O branco*, de Liliana Sulzbach e Ângela Pires; e *O Sanduíche*, de Jorge Furtado.

<sup>45</sup> MERTEN, Luiz Carlos. *A aventura do Cinema Gaúcho*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2002. (Coleção Aldus, 3). p. 100.

Hoje, no currículo da Casa de Cinema de Porto Alegre estão, além dos três longas-metragens de Jorge Furtado, também *Tolerância* (2000) e *Sal de Prata* (2005), dirigidos por Carlos Gerbase; e ainda *Saneamento básico, o filme*, também de Furtado, em fase de montagem.

Além dos filmes produzidos pela Casa de Cinema de Porto Alegre há uma gama de filmes produzidos no Rio Grande do Sul que também têm conseguido um público considerável, como, por exemplo: *Netto perde sua alma* (2001), dirigido por Beto Souza e Tabajara Ruas; *O Cárcere e a rua* (2004), de Liliana Sulzbach; *Concerto Campestre* (2004), de Henrique de Freitas Lima; *Noite de São João* (2004), de Sérgio Silva; *O Cerro do Jarau* (2005), de Beto Souza; *Diário de um novo mundo* (2005), de Paulo Nascimento; *Extremo Sul* (2005), de Mônica Schmiedt e Sylvestre Campe; e *Wood & Stock: sexo orégano e rock'n'rol* (2006), de Otto Guerra.

Mesmo assim, como salienta Merten, "o cinema brasileiro é estrangeiro na própria casa. O gaúcho... nem se fala"<sup>46</sup>.

### 1.1.3 Jorge Furtado e o audiovisual

Por meio da observação do currículo de Jorge Furtado comecei a perceber a ligação dele com linguagens que até pouco tempo atrás poderiam ser consideradas semelhantes do ponto de vista de sua gênese (compostas por imagens, sons e palavras), mas distintas na forma de expressão. Jorge Furtado trabalha em televisão, publicidade e cinema, mas, salienta:

não acredito que a linguagem do cinema e da TV sejam diferentes. É a mesma linguagem. Considero linguagem um conjunto de procedimentos narrativos, ou signos, que transmitem um conteúdo [porém] são mídias totalmente diferentes; têm lógicas totalmente diferentes, que foram pensadas, desde o início, de forma totalmente diferente.<sup>47</sup>

Jorge Furtado faz parte de uma geração de cineastas que possui uma formação eclética, proveniente do trabalho simultâneo em TV, publicidade e cinema. Sua carreira começou no início da década de 80, na TV Educativa de Porto Alegre, onde desempenhava o papel de roteirista, diretor, montador e apresentador do programa semanal *Quizumba*. Paralelamente a esse trabalho, dirigiu dezenas de comerciais para a televisão, pelos quais recebeu diversos prêmios.<sup>48</sup>

Diferente da maior parte dos cineastas gaúchos de sua geração, Jorge Furtado não começou seu trabalho em cinema com a produção de super-8. Sua primeira experiência com cinema

<sup>46</sup> MERTEN, Luiz Carlos. *A aventura do Cinema Gaúcho*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2002. (Coleção Aldus, 3). p. 18.

<sup>47</sup> Entrevista com Jorge Furtado, concedida à Miriam Rossini *et al.*, em 10 de junho de 2005.

<sup>48</sup> Entre eles: Profissionais do Ano, em 1986, 1987 e 1988; Prêmio Colunistas em 1986 e 1987; Diretor da Década – Região Sul, em 1988, este último por ter sido o diretor mais vezes premiado nas várias edições do "Profissionais do Ano".

foi como roteirista e diretor de *Temporal* (1984), curta-metragem de 11 minutos feito na bitola de 35mm. A adaptação do conto *Temporal na Duque*, de Luís Fernando Veríssimo, foi feita em parceria com José Pedro Goulart, Ana Luiza Azevedo e Marcelo Lopes; o filme foi co-dirigido por José Pedro Goulart. Depois desse vieram: *O dia em que Dorival encarou a guarda* (1986); *Barbosa* (1988); *Ilha das Flores* (1989); *Esta não é a sua vida* (1991); *A matadeira* (1994); *Veja Bem* (1994); *Estrada* (1995); *Ângelo anda sumido* (1997); *O Sanduíche* (2000); entre outros.

Um dos mais premiados curtas-metragens do mundo, *Ilha das Flores*, consagrou Furtado como diretor de cinema após ganhar sete prêmios internacionais, entre eles o Urso de Prata para curta-metragem no *International Film Festival* de Berlim na Alemanha em 1990, e mais onze prêmios no Brasil, inclusive o de melhor filme, melhor roteiro e melhor montagem no Festival do Cinema Brasileiro de Gramado em 1989. *Ilha das Flores* apresenta uma montagem fragmentada, composta de recortes de desenhos e fotografias misturados às imagens filmadas. Além dessa peculiaridade, há também pela primeira vez o uso do que Jorge Furtado chama de "linguagem enciclopédica"<sup>49</sup>, onde diversos substantivos – como "seres humanos", "telencéfalo altamente desenvolvido", "polegar opositor" –, são explicados através de seu significado literal.

Desde o início da década de 90, Jorge Furtado vem trabalhando para a TV Globo, onde já dirigiu a minissérie *Luna Caliente* (1998), a série *Cena Aberta* (2003), e escreveu dezenas de roteiros: *Agosto* (1992), *Memorial de Maria Moura* (1994), *A Invenção do Brasil* (2000), etc., além da série *Comédias da Vida Privada*, da qual também dirigiu o episódio *Anchietanos* (1997).

Em 2002, Jorge Furtado estreou na cinematografia de longa-metragem com *Houve uma vez dois verões*, filme que surge em meio a um outro projeto maior e mais caro (*O homem que copiava*), mas que possibilitaria que ele realizasse com maior rapidez e com menos recursos financeiros. *Houve uma vez dois verões* foi um filme enxuto e barato, realizado com equipamento digital, atores gaúchos e locações simples situadas no Rio Grande do Sul. Com o sucesso desse filme, Jorge Furtado consegue, no ano seguinte (2003), o incentivo necessário para concluir o seu mais ambicioso projeto em termos de investimentos para a produção e, sobretudo, mais ousado em termos estéticos.

*O homem que copiava* foi o segundo longa-metragem escrito e dirigido por Jorge Furtado e pode ser tomado como síntese do processo de multiplicidade presente também em outros filmes do diretor. Nesse filme, Jorge Furtado utiliza as linguagens de história em quadrinhos e desenho animado, mescladas às imagens gravadas em película. Os atores são conhecidos nacionalmente pelo trabalho

---

<sup>49</sup> No sentido das enciclopédias iluministas, que pretendiam atingir os limites do conhecimento.

na TV ou em outros filmes nacionais que também têm alcançado um número expressivo de espectadores. *O homem que copiava* foi feito em 35 mm e teve locações em Porto Alegre e no Rio de Janeiro.

Em 2004 Jorge Furtado lançou *Meu tio matou um cara*, outro filme que num sentido restrito poderia ser classificado como múltiplo por apresentar em sua composição vários elementos que surgem à medida que vemos crescer a influência da informática em praticamente todos os campos do conhecimento e também na vida cotidiana. Os personagens da trama fazem parte de uma geração que já nasceu sob o domínio dos computadores e utiliza a Internet para se informar, para se comunicar e para se divertir. Não só a montagem, com fragmentos de animações que sugerem um jogo de computador, como toda a estrutura narrativa remetem claramente ao universo informático.

Atualmente, Jorge Furtado está em fase de montagem do longa-metragem, *Saneamento Básico – O Filme*, contemplado no edital de Desenvolvimento do Ministério da Cultura em dezembro de 2004.<sup>50</sup>

Olhando os filmes do diretor, pude observar que sua formação eclética reflete-se no discurso imagético de suas obras, já que a experiência do autor em contato com o mundo – nesse caso, sua experiência com diferentes linguagens – revela-se nas marcas visuais destas.

Uma das características marcantes da obra de Jorge Furtado é a apropriação e reutilização de textos e imagens diversos, extraídos de diferentes universos culturais, na composição de seus filmes. Tais filmes costumam mesclar em sua constituição recortes e colagens de fotografias, grafismos, diagramas, desenhos animados, jogos de videogame, história em quadrinhos, quadros da *pop art*, obras importantes da história do cinema, diálogos de Shakespeare, Cervantes, etc., tudo isso agenciado de forma a refletir uma visão fragmentada de mundo: uma imagem do pensamento de um sujeito descentrado<sup>51</sup>.

Em entrevista à Revista Cartaz, Jorge Furtado defende essa reciclagem dizendo que "qualquer história é uma mistura de experiência pessoal, de outros filmes, de livros e de coisas que a gente inventa"<sup>52</sup>.

---

<sup>50</sup> No site da Casa de Cinema de Porto Alegre, Jorge Furtado apresenta seu filme dizendo ser uma "sátira sobre os meandros da burocracia, ensaio sobre a linguagem cinematográfica, *Saneamento Básico, O Filme*, é também uma comédia que, apesar do tema contemporâneo, tem um enredo de estrutura clássica, baseado nos personagens da Commedia Dell'arte". Disponível em: <<http://www.casacinepoa.com.br/port/projetos/saneamen.htm>>. Acesso em: 9 jan. 2006.

<sup>51</sup> Segundo Stuart Hall, a tese do sujeito descentrado nasce na segunda metade do século XX, na modernidade tardia, tendo como base cinco pilares teóricos: Marx, Freud, Saussure, Foucault e o Feminismo.

<sup>52</sup> MARTORANO, Adriana. Jorge Furtado: a reinvenção do cinema brasileiro. *Revista Cartaz: cultura & arte*. Ano IV, n. 15. Editora Empreendedor. 64-71p. p. 66.

Certo tipo de reciclagem e certo hibridismo de linguagens são cada vez mais presentes nas obras do diretor, e essas características, de certa forma, fazem com que Jorge Furtado vá de encontro à narrativa clássica cinematográfica, que está diretamente ligada ao gosto dominante e aos valores de uma época, um período da história das formas fílmicas, com uma norma estética e uma ideologia, e que, segundo Vanoye e Goliot-Lété, está subordinada "à clareza, à homogeneidade, à linearidade, à coerência da narrativa, assim como, é claro, a seu impacto dramático"<sup>53</sup>.

Os filmes de Jorge Furtado, a primeira vista, não são exatamente obras orgânicas e herméticas, fechadas em sua totalidade e com uma única forma de significação.<sup>54</sup> Justamente por isso apresentam-se como um objeto instigante para pesquisa.

## 1.2 O cinema realizado por Jorge Furtado

"Quem viaja tem muito o que contar"  
(Benjamin)

De acordo com Kirst *et al.*, uma cartografia "é o encontro que se registra e não seus objetos"<sup>55</sup>, por isso, neste platô faço uma descrição dos agenciamentos que se deram entre mim e os treze filmes de Jorge Furtado – dez curtas e três longas-metragens.

As análises que seguem baseiam-se nos estudos de cinema desenvolvidos por Gilles Deleuze, lançando, assim, um olhar-fluido sobre os filmes, com o objetivo de chegar à duração dos mesmos, a partir da soma de movimentos (imagem-movimento), ou da objetividade material dos filmes; e de tempo (imagem-tempo), da sua dimensão subjetiva.

Como as análises foram feitas em momentos diferentes, cada filme é narrado de uma forma. Quando escrevi sobre *Ilha das Flores*, por exemplo, achei oportuno narrar um pouco como se deu o meu primeiro encontro com Jorge Furtado, por isso, dados mais técnicos do filme são colocadas em segundo plano e me detenho mais nos devires desse primeiro encontro. Alguns, como *Esta não é a*

<sup>53</sup> VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. 2. ed. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1994. (Coleção Ofício de Arte e Forma). p. 27.

<sup>54</sup> Essa afirmação poderia ser entendida como contraditória com as idéias do cinema enciclopédico com notas de rodapé (desenvolvida no item 6.7) e do autoritarismo na realização dos filmes (item 6.8), porém ainda assim acredito que há espaço para uma abertura porque, se por um lado a idéias de rodapé e de autoritarismo fecham, por outro a reciclagem abre o filme a novas significações.

<sup>55</sup> KIRST, Patrícia Gomes et al. Conhecimento e Cartografia: tempestade de possíveis. In: FONSECA, Tania Mara Galli; KIRST, Patrícia Gomes (orgs.). *Cartografias e Devires: a construção do presente*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003. p. 101.

*sua vida*, escrevi pensando em algumas teorias que havia estudado nesse período de mestrado. Outros, como *O Sanduíche*, tento mostrar como funciona o filme.

A cartografia permitiu que eu trabalhasse de forma diferenciada com os filmes. São diferentes narrativas que mostram diferentes experiências e olhares sobre os filmes, que se deram em diferentes momentos dessa trajetória.

Para responder às questões desta pesquisa acredito que movimento e tempo não podem ser vistos separadamente, pois, assim como Luz, acredito que

o filme, por meio da sucessão e da simultaneidade rítmicas, corporificadas na materialidade das imagens visuais e sonoras, pensa e experimenta a duração. Neste sentido, é sempre fábula pensante e cartografia realista, escrita de um mundo virtual que altera os quadros da experiência previamente configurada.<sup>56</sup>

### 1.2.1 Temporal

*Temporal* (1984) é o primeiro filme da carreira de Jorge Furtado. Dirigido em parceria com José Pedro Goulart, o curta-metragem tem roteiro assinado por oito mãos: além dos dois diretores também participaram da escrita Ana Luiza Azevedo e Marcelo Lopes.

O argumento é baseado no conto *Temporal na Duque*, de Luís Fernando Verissimo. Duas tribos distintas, num mesmo local, um temporal... De um lado os integrantes da igreja secreta, uma ordem religioso-monarquista; de outro, um bando de jovens com fantasias de animais divertindo-se com sexo, drogas, ao som de rock'n'roll. Isso tudo na mesma casa, na mesma noite. O temporal começa, a luz apaga.

A abertura de *Temporal* dá o tom do que iremos encontrar no filme. O título do filme é apresentado através de uma animação de um casarão antigo, à noite, predominando tons de azul marinho; das nuvens cai o título do filme em amarelo, contrastando fortemente com a paisagem sombria, e do título cai um raio, iluminando o casarão. As irreverentes animações, que lembram muito as histórias em quadrinhos de Will Eisner<sup>57</sup>, na década de 40, chocam-se com o cenário da história: um sóbrio casarão antigo, de estilo barroco.

<sup>56</sup> LUZ, Rogério. *Filme e Subjetividade*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2002. p. 84.

<sup>57</sup> Will Eisner é tido por muitos críticos como um dos nomes mais importantes dos quadrinhos do século XX. Criador de *The Spirit* (1941), Will Eisner revolucionou os quadrinhos tanto em termos de forma (foi o primeiro a utilizar em suas HQs fusões, cortes, ângulos diferentes), quanto de conteúdo. É considerado o precursor da HQ moderna. Ver: EISNER, Will. *Quadrinhos e arte seqüencial*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.



Sentada à mesa, uma família composta de um sóbrio casal com duas filhas jovens toma sopa enquanto a mãe avisa o marido da festa que as meninas irão fazer à noite na casa. O pai contesta dizendo que à noite terá reunião do seu grupo na casa, mas a mãe protege as filhas dizendo que elas precisam se divertir. Será preciso que as duas coisas ocorram no mesmo lugar, naquela noite de temporal.

O choque entre os dois grupos gera um forte contraste: de um lado, os religiosos com roupas sóbrias, modos recatados, tentando determinar as diretrizes de uma "Igreja Secreta", tendo um gabinete com muitos livros e móveis antigos como cenário; do outro lado, os jovens, com suas fantasias de bichos, sob luzes coloridas, num cenário decorado de selva compondo um excêntrico zoológico movido pelo som alto.

*Temporal* é um curta-metragem que surpreende ao transgredir as normas morais da cultura cristã, mostrando um universo de sexo, drogas e homossexualismo entre jovens, enquanto o momento histórico mostra uma sociedade ainda rendida às normas morais e éticas da igreja, ligada ao Estado. O que fica evidente pela fala do pai, uma espécie de líder da Igreja Secreta, ou como ele próprio denomina-se, Arcanjo da Igreja Secreta, é que ele utiliza o fato de seu "papai" ser padrinho do secretário de segurança, para tentar contornar o fato de suas filhas terem vidas que, por vezes, transgridem as leis vigentes.

Acontece que as cores, objetos, movimentos e sons que vêm do excêntrico zoológico são esteticamente contrastantes demais com os religiosos. O agenciamento entre as partes faz com que o filme tenha um movimento tal que, de tanto alternar-se, essas partes acabam mesclando-se e formando um filme híbrido.

De um lado está o colorido, rápido, alucinado, movido pela emoção gerada pelo uso de drogas; e de outro, o preto-e-branco num ritmo fanático, por vezes ao som de sinos de igreja, e a formalidade, os defensores da monarquia da "Igreja Secreta".



O hibridismo se perpetua no filme quando une, num mesmo ambiente, numa mesma história, duas visões de mundo completamente diferentes, e assim se sustentam durante todo o filme.

O filme é bastante dinâmico e vai assumindo um ritmo cada vez mais acelerado até culminar na briga entre os dois grupos. São imagens que reagem umas às outras numa seqüência de imagens-movimento.

No encerramento, outra animação. O raio cai sobre a casa, a casa afunda (ou, literalmente, a casa cai), do céu caem cabeças de anjos, as de Santos Dumont, Chaplin, Marx, Paul McCartney, entre outros. Mãos, que parecem ser as do diabo, com unhas compridas e pontiagudas, trazem os créditos.



Se fosse necessário escolher apenas uma palavra para falar de *Temporal*, eu escolheria "diversidade". *Temporal* trabalha o tempo todo com a diversidade e a dificuldade que a sociedade ainda tem de conviver com as diferenças.

Esta diversidade também aparece quando Jorge Furtado resolve utilizar negros como protagonistas de seus dois principais longas-metragens. Embora eles apareçam como anti-heróis – e nesse sentido ele poderia até ser interpretado como racista –, eles são humanizados de forma que eu, como espectadora, tenha desenvolvido uma especial "simpatia" por eles.

### 1.2.2 O dia em que Dorival encarou a guarda

O curta-metragem *O dia em que Dorival encarou a guarda* (1986) foi dirigido por Jorge Furtado e por José Pedro Goulart e tem argumento baseado no oitavo episódio do livro *O amor de Pedro por João*, escrito por Tabajara Ruas, enquanto este esteve exilado em Copenhagen, no final dos anos 70.

João Acaiabe faz o papel de Dorival, um negro detento em uma prisão militar que, numa noite de muito calor, quer apenas tomar um banho; porém, para realizar o seu desejo, é necessário que ele enfrente toda uma hierarquia: um praça, um cabo, um sargento e um tenente.

Misturam-se, nesse filme humor e violência, resultando em um filme intenso, com imagens sarcásticas e potentes que mostram toda a estupidez do sistema penitenciário moderno.

O toque de humor é ditado pelas caracterizações dos personagens e pelas citações, primeiro do filme *King Kong*, de 1933, dirigido por Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack; depois por uma montagem de um *western*, baseado nas histórias em quadrinhos do *cawboy* e pistoleiro *Tex Willer*; por fim, imagens do filme *Casablanca*, dirigido por Michael Curtiz em 1942. Por meio das citações, pode-se perceber claramente a influência da cultura norte-americana (cinema, televisão e história em quadrinhos) no filme.



Todas essas citações só dão uma trégua no universo ficcional realista que é criado através do preciosismo nos enquadramentos e na iluminação, que permite ver o suor escorrendo pelos rostos de Dorival e dos militares, o vermelho dos olhos, a imperfeição dos dentes, que Dorival faz questão de expor como uma forma de mostrar sua raiva.

Algumas características de *O dia em que Dorival encarou a guarda* o aproximam da escola expressionista, da qual, segundo afirmam Aumont e Marie, alguns elementos são retomados, tais como: "o tratamento da imagem como 'gravura' (forte contraste preto e branco); os cenários bem gráficos, onde predominam as linhas oblíquas; o jogo 'enviesado' dos atores; o tema da revolta contra a autoridade"<sup>58</sup>.

A fotografia do filme de Jorge Furtado e José Pedro Goulart, em alguns momentos, também possui elementos apontados como característicos do expressionismo no cinema. A iluminação artificial do quartel faz com que as grades das portas das celas sejam refletidas nas paredes do corredor formando desenhos geométricos de grande contraste em preto e branco. Além disso, as linhas paralelas do corredor, que, vistas em perspectiva, dirigem-se a um ponto de fuga ao fundo, formam linhas oblíquas na composição do enquadramento.



A caracterização dos personagens é um outro fato que merece atenção no curta-metragem. São cinco personagens, Dorival e mais quatro militares: um soldado medroso, um cabo metido a herói, um sargento apaixonado e um tenente prepotente. Todos eles não apenas caracterizados através de estereótipos, mas também em relação a um item de sua cultura. As cenas do soldado são intercaladas com cenas do filme *King Kong*, mostrando a relação que o soldado

<sup>58</sup> AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas: Papyrus, 2003. p. 113.

estabelece entre o grande gorila e Dorival se enfurecendo; o cabo, leitor das histórias em quadrinhos de *Tex Willer*, vai encarnar o personagem para lutar contra Dorival; o sargento vai bater em Dorival como bate no tambor da sua escola de samba; e o tenente vai ter que interromper seu filme – *Casablanca* – para tentar resolver o problema de Dorival.

O tema de revolta contra a autoridade também é notável em *O dia em que Dorival encarou a guarda*. Ninguém no filme sabe explicar o motivo pelo qual Dorival não pode tomar banho e nem de quem é a ordem. A raiva do detento pela situação está estampada em sua cara e fica ainda mais evidente através dos xingamentos, como: "Porra, mas isso é idéia fixa. Por que não pode, caralho?"; "Veado. Tu não me engana com essa pinta, não. Teu negócio é dar o rabo pros recruta. Eu aposto que quem te enraba é esse catarina aí. Agora abre essa bosta que eu quero tomar banho"; "Se não sabe quem deu a ordem e obedece, é um boneco. Não é um homem, é um boneco"; "Milico e merda pra mim é a mesma coisa!".



Aumont e Marie salientam também que "o cinema expressionista sempre mostrou cultivar as imagens fortes, violentas, expressivas"<sup>59</sup>. A cena de Dorival apanhando dos militares revela o que há de brutal e ignorante no racismo, na repressão e no atual sistema carcerário.

Ao centrar todo o enredo do filme na insistência de Dorival em tomar um banho e na persistência das autoridades da penitenciária em não autorizar o descumprimento de uma ordem que ninguém sabe a procedência, sutilmente Jorge Furtado introduz uma reflexão sobre a sociedade atual e a pertinência do funcionamento de todo o regimento do sistema penitenciário moderno. Ao mostrar a obstinação das autoridades pelo cumprimento de ordens, Jorge Furtado mostra um pouco sobre como funcionam as instituições carcerárias em uma Sociedade Disciplinar. Foucault denuncia que a sociedade moderna se sustenta e se reproduz por intermédio de uma política de micropoderes. As regras, as normas e as relações de poder que emanam das instituições criam "corpos dóceis" e

<sup>59</sup> AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas: Papyrus, 2003. p. 113.

"sujeitos disciplinados". As instituições (prisões, escolas, hospitais, fábricas e quartéis) em suas singularidades produzem formas específicas de relações de poder que atuam em rede, forjam práticas de governabilidades que objetivam o sujeito e, através de um "biopoder", controlam a vida. Assim, as instituições com seus códigos de normas e funcionamentos, como mostra Jorge Furtado em relação aos agentes penitenciários, devem estar sempre acima dos sujeitos que são responsáveis por zelar e pôr em prática seus respectivos regramentos e normas disciplinares<sup>60</sup>.

Em posição extremamente desigual, Dorival só consegue ultrapassar as normas institucionais pagando com a dor e o suplício de seu corpo; depois da surra, vem o gozo do banho para apagar as marcas da violência, limpar o sangue e lavar a alma. Depois do tão esperado banho, uma imagem-tempo revela-se ao som de uma melancólica música enquanto o sargento acende dois cigarros e silenciosamente estende um a Dorival. Já não é possível ou necessário fazer mais nada.



### 1.2.3 *Barbosa*

Em 1988 Jorge Furtado dirigiu o filme *Barbosa*, que tem roteiro assinado por ele, em parceria com Ana Luiza Azevedo e Giba Assis Brasil, e cuja história foi baseada no livro *Anatomia de uma derrota*<sup>61</sup>, de Paulo Perdigão.

O filme *Barbosa* retrata um acontecimento peculiar na história recente do Brasil: a final da Copa do Mundo de 1950, quando, no Estádio Maracanã, o Brasil perde de virada, por 2 X 1, para a Seleção Uruguaia.

<sup>60</sup> Para um maior conhecimento dos conceitos foucaultianos citados nesse parágrafo, como Poder, Disciplina, Biopoder, Sujeito, entre outros, consultar: CASTRO, Edgardo. *El Vocabulário de Michel Foucault: un recorrido alfabético por sus temas, conceptos y autores*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2004. Já uma análise mais detalhada sobre a maneira que Michel Foucault trabalha com estes conceitos para analisar o papel das instituições e as práticas de poder na sociedade moderna pode ser encontrada no livro: FOUCAULT, Michel: *Microfísica do Poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. 8. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1989. A análise que engloba também a história e o lugar das Instituições Penitenciárias está presente em: FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

<sup>61</sup> PERDIGÃO, Paulo. *Anatomia de uma derrota*. Porto Alegre: L&PM, 2000.

Em treze minutos, Jorge Furtado conta a história de uma testemunha ocular do acontecimento. Antônio Fagundes é Paulo, um homem de 49 anos, que tem a oportunidade de voltar 38 anos no tempo e estar novamente naquele 16 de julho de 1950, simultaneamente com 11 e 49 anos, a fim de impedir o gol que derrotou o Brasil, destruiu um dos seus maiores sonhos de infância (ver o Brasil sagrar-se Campeão do Mundo) e produziu uma das maiores tristezas coletivas em nosso país, além de ter maculado – embora não acabado – com a carreira de um dos principais goleiros da história do futebol brasileiro, Moacyr Barbosa, conhecido no futebol unicamente por Barbosa<sup>62</sup>. Paulo utiliza uma máquina do tempo para viajar ao passado e tentar reverter a história. Porém, se a seleção brasileira falha como equipe, o personagem de Fagundes falha como protagonista do episódio, pois, quando finalmente ele tem em suas mãos a oportunidade de mudar alguma coisa na história do país, de Barbosa e dele próprio, sente-se só e impotente. As palavras de William Shakespeare, as mesmas que introduzem o filme, de certa forma resumem o desfecho da história sentenciando: "O homem é um ator que gagueja na sua única fala, desaparece e nunca mais é ouvido"<sup>63</sup>.

Quanto ao gênero, pode-se dizer que *Barbosa* é um filme híbrido, situando-se na fronteira entre a ficção e o documentário.<sup>64</sup> Seu caráter documental está no fato de fazer referência a uma história verídica, a do final da Copa de 50, e também de possuir depoimentos reais do goleiro Moacyr Barbosa, o que também aproxima o filme de uma reportagem jornalística; mas *Barbosa* também tem características do modelo ficcional mais clássico, porque possui personagens, direção de atores e criação de cenários.

Na estrutura de *Barbosa* são agenciadas imagens de diferentes naturezas. Além de utilizar muitas imagens de arquivos, Jorge Furtado tira proveito esteticamente do fato de Paulo carregar consigo uma câmera de vídeo, que permite que as imagens sejam deslocadas de época. São dois

---

<sup>62</sup> Após o término do jogo, por um desses caprichos do futebol que ninguém sabe bem explicar como e nem porque acontece, Barbosa passou a ser identificado como o principal responsável pela derrota da seleção naquele jogo e teve que carregar esse estigma pelo resto de sua carreira e de sua vida. Apesar disso, ele continuou jogando futebol por muitos anos e sendo reconhecido pela crônica esportiva como um grande goleiro. Um exemplo desse reconhecimento é a crônica "A Eternidade de Barbosa", escrita por Nelson Rodrigues na *Manchete Esportiva*, no dia 30/05/1959. Nove anos depois da derrota de 50, no jogo em que o Vasco da Gama (time de Barbosa) enfrentou o Santos F. C., que já contava com Pelé no comando do ataque, Nelson Rodrigues não poupa elogios à atuação de Barbosa, elegendo-o o seu personagem da semana. E acrescenta: "Ora, eu comecei a desconfiar da eternidade de Barbosa quando ele sobreviveu a 50. Então, concluí de mim para mim: – "Esse camarada não morre mais". Não morreu e pelo contrário: – está cada vez mais vivo." (RODRIGUES, Nelson. A eternidade de Barbosa. In: \_\_\_\_\_. *A pátria em Chuteiras*. Novas Crônicas de futebol. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 69). Para maiores considerações sobre a Biografia de Barbosa e a sua trajetória como goleiro, consultar: MUYLAERT, Roberto. *Barbosa: um gol faz cinquenta anos*. São Paulo: RMC Comunicação, 2000.

<sup>63</sup> SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. ato 5, cena 5. 1606.

<sup>64</sup> A diferença entre documentário e ficção é uma questão complexa que poderia implicar em uma grande discussão, já que a fronteira existente entre ambos, como observa Deleuze em seu livro *Imagem-Tempo*, é falsa. Mesmo assim acho importante levar em consideração essa classificação apenas para dar ênfase ao fato de que alguns filmes não serem passíveis de serem enquadrados em nenhum desses modelos.

tempos (no sentido cronológico) e dois suportes que, combinados, geram uma gama de imagens diferentes, como se pode observar a seguir:

1. Imagens de arquivos da Copa de 1950: Estádio do Maracanã, torcedores nas arquibancadas, cenas do jogo. Essas imagens em preto-e-branco encontram-se um tanto deterioradas pelo tempo e foram agenciadas sem um maior tratamento, conferindo ao filme um tom documental.

2. Imagens ficcionais representando a época, feitas por meio de uma recriação do cenário do jogo e da inserção de Paulo aos 11 e aos 49 anos na trama do acontecimento. Essas imagens são coloridas e nítidas.

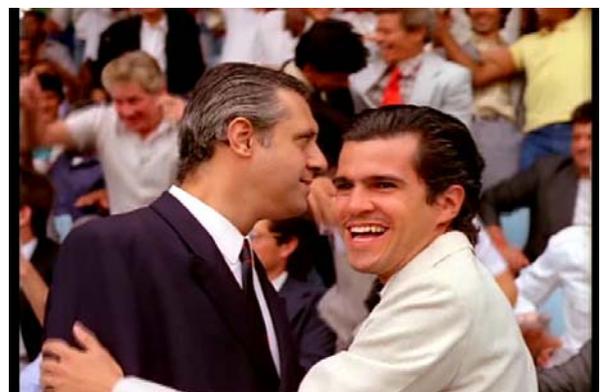
3. Imagens ficcionais representando o presente, quando Paulo está em seu laboratório, antes e depois da viagem no tempo. Essas imagens são coloridas e nítidas.

4. Entrevista com o goleiro Moacyr Barbosa, inserida no filme por meio da TV do laboratório de Paulo e tratada para parecerem com uma imagem de televisão, por isso encontra-se com interferências e com um som mono.

5. Inserções do passado no presente através de imagens de arquivo que aparecem na TV do laboratório. Essas imagens, além de estarem deterioradas pelo tempo, passaram por um tratamento que lhes conferiram uma estética televisiva, com um tom azulado.

6. Inserções das imagens ficcionais de 1950, gravadas com uma câmera de vídeo pelo protagonista no Estádio do Maracanã, transportadas para o presente e inseridas no filme através da televisão do laboratório de Paulo. Essas são coloridas, já que Paulo viaja ao passado com uma câmera do presente, de 1988.

7. Recortes de jornais da época agenciados através de *table tops*, ou seja, inseridas na hora da montagem do filme, como imagens fixas.





Essas diferentes texturas e cores misturam-se para compor um filme esteticamente híbrido, não apenas em termos de imagens, mas também de narrativa e de montagem.

Com exceção do depoimento de Moacyr Barbosa e das locuções de rádio (arquivos de áudio da Rádio Nacional do Rio de Janeiro), que acontecem no início do filme e no momento do jogo, o restante da narração está a cargo do protagonista, que conta toda a história em *off*, contribuindo para o desenvolvimento do esquema sensório-motor. O filme não possui diálogos, com exceção da cena do gol decisivo, um momento de clímax, quando Paulo grita: Barbosa!

Jorge Furtado opta por uma narrativa linear, já que *flash-backs* estão inseridos no filme por conta, primeiro, de inserções na televisão do laboratório de Paulo e, depois, da viagem no tempo.

Essa manipulação temporal acaba produzindo uma relação complexa entre passado, presente e tempo imaginário.

Depois da frase de Shakespeare, são montadas uma seqüência de imagens que mostram a grandeza do evento "Copa do Mundo de 1950" e a euforia do povo que participava daquele momento lendário na história recente do Brasil. A "Marcha do scretch brasileiro", de Lamartine Babo, serve de base para o agenciamento de imagens das vitórias brasileiras na Copa de 50 – imagens de arquivo do Estádio Maracanã, da torcida vibrando e agitando lenços brancos, detalhe que revela a forma de torcer da época e mostra o cuidado histórico do diretor com o acontecimento. Na seqüência, gols, foguetes, jornais com as manchetes "Avante, craques brasileiros", "O Brasil arrasou a 'fúria': 6 X 1". As imagens são cadenciadas ao ritmo da marcha, de forma que, no fim, a palavra "Brasil", coincida com a imagem de Barbosa, comemorando um gol. Logo após essa seqüência de imagem-movimento, em que uma reage à outra, entra o último jornal com a manchete: "Brasileiros e uruguaiois na batalha definitiva".

Em seguida, os créditos são apresentados enquanto uma locução, contendo ao fundo som de foguetes e de torcidas, antecipa o que virá pela frente. Jorge Furtado prepara assim o terreno para que o espectador possa reviver aquele drama nacional, mas agora por outro ângulo e com a esperança de reverter a história. A primeira imagem que surge após o título do filme é a de Barbosa numa televisão; a imagem gasta do goleiro remete não apenas ao tempo cronológico do acontecimento, com também à tragédia do mesmo. A imagem-tempo com a trilha dramática, composta por arranjos de teclados, sax e flauta, cria o clima de suspense e faz com que o espectador possa imergir com intensidade, a ponto de torcer para que Paulo consiga impedir o fatídico gol.

A partir daí, mergulha-se na subjetividade daquele homem e do lugar que o futebol ocupa em sua história de vida. Ele assiste a um vídeo do momento do gol, engole a seco e levanta-se para reagir. O cenário mostra a obsessão do protagonista pelo episódio, nele há fotos da taça Jules Rimet, recortes de jornais, fotografias da época.



Paulo acerta os últimos detalhes para a viagem. Arruma a roupa anos 50, pega a câmera, confere dinheiro, ingressos. Age mecanicamente. Ao final da locução, Paulo ativa a máquina e desaparece.

Na representação do passado, Jorge Furtado ousa mesclar, em diversas seqüências, imagens ficcionais em cores e imagens de arquivo. A heterogeneidade das imagens fica em segundo plano graças à narração em *off*. As imagens, mesmo diferentes, conseguem reagir umas às outras gerando seqüências de imagens-movimento.

Imagem-movimento que abre brechas ao tempo, como no momento em que pai e menino se abraçam. Paulo, com 49 anos, fica paralisado pela emoção. Pedro tira-o do transe e o conduz até as escadas.

No momento do segundo gol uruguaio, novamente a imagem-movimento cede lugar à imagem-tempo, quando Ghiggia (autor do gol) aproxima-se em câmera lenta e a música intensifica o suspense. Nem mesmo o grito de Paulo é capaz de interromper o tempo que dura aquele momento, o barulho do chute da bola confunde-se com um pulsar de coração. É o momento fatal. Nada acontece, a não ser o gol do Uruguai.

Em *off* Paulo diz:

Eu estava lá. Tinha 11 e 49 anos. O soco que eu daria em Ghiggia, e que ficaria na história, não aconteceu. E o meu grito de desespero mal foi ouvido em meio àquele silêncio ensurdecedor. O que ficou, para a história e para mim, foi o silêncio. E a culpa.<sup>65</sup>

Na arquibancada do Estádio, torcedores brasileiros choram. Paulo aparece sentado, sem saber o que fazer, na arquibancada quase vazia. Essa cena é transposta para o laboratório. Agora a imagem do protagonista sentado na arquibancada vazia aparece na televisão do centro do laboratório de Paulo. Não há ninguém no laboratório. Paulo está sozinho na arquibancada, dentro da televisão.

---

<sup>65</sup> Personagem, em *off*.



*Barbosa*, entre outras coisas, traz à tona um tempo para refletir sobre a relação entre o movimento e o tempo, que, para Bergson, tem ligação com a imagem da memória e é ilustrada por Deleuze por meio do cinema, ou, ainda, como a imagem do pensamento.

O que se percebe no filme, quanto à constituição das imagens-tempo, é o que observa Deleuze quando escreve que

Por um lado a imagem-movimento constitui o tempo sob sua forma empírica, o curso do tempo: um presente sucessivo conforme uma relação extrínseca do antes e do depois, tal que o passado é um antigo presente, e o futuro, um presente por vir. [...] Pois, por outro lado, a imagem-movimento suscita já uma imagem *do* tempo que se distingue dela por excesso ou por falta, estando acima ou abaixo do presente como curso empírico<sup>66</sup>.

É no jogo entre passado e presente, entre virtual e atual, que o movimento cristaliza-se fazendo perdurar o tempo. O virtual aqui não é diferente do real, é apenas o possível sob forma transcendente, ou, como coloca André Parente, o virtual opõe-se "aos ideais de verdade que são a mais pura ficção"<sup>67</sup>. O virtual aqui é uma síntese das diferentes dimensões do tempo. O virtual aqui é o acontecimento.

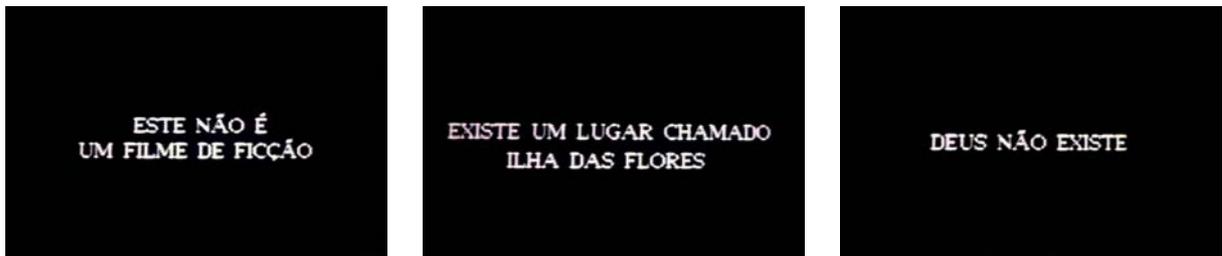
De certa forma, pode-se dizer que Jorge Furtado, ao misturar materiais de diversas procedências sem se preocupar em tratar as imagens para dar certa unidade estética ao todo, faz de *Barbosa* um filme capaz de rememorar o passado se a preocupação em ser rigorosamente fiel ao acontecimento. Por meio dessas diferentes estéticas o passado, virtualiza-se e gagueja.

<sup>66</sup> DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005. (Cinema 2). p. 322.

<sup>67</sup> PARENTE, André. *O Virtual e o Hipertextual*. Rio de Janeiro: Pazulin, 1999. p. 24.

### 1.2.4 Ilha das Flores

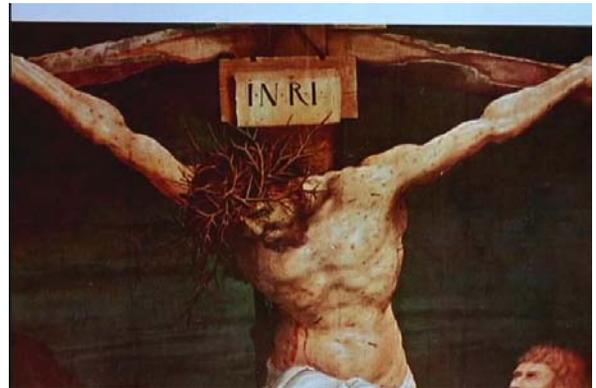
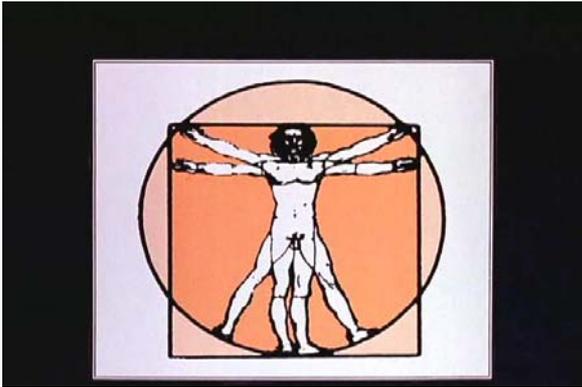
*Ilha das Flores* me apresentou Jorge Furtado como diretor de cinema. Foi em 1992, na Escola Técnica Federal de Pelotas, em uma aula de História da Arte. Na época, fiquei chocada com a comparação entre porcos e seres humanos, e impressionada com a forma como aquela informação estava sendo transmitida. O modo exageradamente didático onde as coisas de nosso cotidiano estavam sendo apresentadas ali me causava estranheza. Ao mesmo tempo em que eu sabia muito bem o que eram seres humanos, porcos e japoneses, os personagens daquela narrativa colocados daquela forma compunham um universo diferente para a maioria de nós.

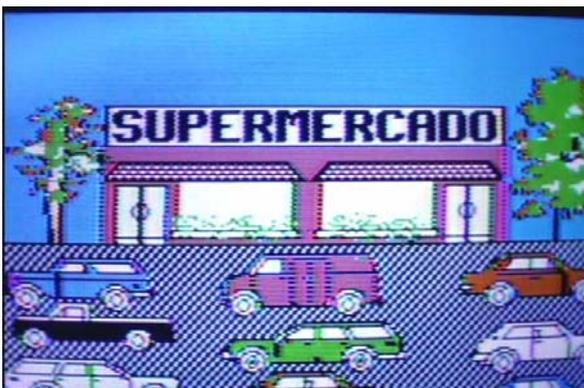


Essas frases servem como epígrafe e introduzem o filme *Ilha das Flores*. Ela narra a trajetória de um tomate que é vendido num supermercado e que apodrece, vindo parar no lixão da Ilha das Flores, onde acaba sendo disputado por porcos e seres humanos.

No curso de meu olhar-fluido, a primeira coisa que me faz parar para pensar em *Ilha das Flores* é o movimento que surge a partir do agenciamento de sua narrativa e de sua montagem. O filme segue uma estrutura dramática montada através de uma única linha narrativa, onde um locutor, suspenso e invisível, conduz o texto, num tom sério, sem emoção nem ironia, como se fosse um documentário clássico, onde a função do texto é dar sentido às imagens de diversas procedências.

O não-convencional está no fato de que as coisas vão sendo explicadas através de verbetes, em sua maioria extraídos de dicionários. Esse texto vai sendo ilustrado por meio de muitas imagens de diversas procedências. São mapas, imagens filmadas, documentos de identidade, título eleitoral, o *Homem Vitruviano*, de Leonardo da Vinci, a Torre de Babel, Pirâmides, a Loba romana com gêmeos, a bomba de Hiroshima, gráficos com dados estatísticos, cenas do holocausto em vídeo, uma prova de história encontrada no lixo, pessoas em fotos de identificação policial, cenas montadas ficcionalmente.





Como bem coloca Jesus,

O comentário é construído como um hipertexto, onde as associações são as mais variadas entre fenômenos, como a localização geográfica de uma colheita de tomates, as características do ser humano e suas diferenciações com o tomate e o supermercado, a

preparação do porco e do tomate para a alimentação de uma família, a explicação das doenças causadas por alimento deteriorado, o conceito e destino do lixo e, finalmente, a caracterização da Ilha das Flores.<sup>68</sup>

Há, em *Ilha das Flores*, uma grande emergência de narração constante. É preciso explicar com objetividade e rapidez para que o espectador acredite naquela realidade que, como salientado no prólogo do filme, "não é a sua vida".

A imagem-movimento é a principal matéria-prima de *Ilha das Flores*. As múltiplas imagens do filme são agenciadas através de uma montagem encadeada que mantém um ritmo acelerado e contínuo durante quase todo o filme. A imagem anterior chama a seguinte com urgência para que a situação sensório-motora seja mantida.

Esse estilo de montagem é inspirado na montagem dialética de Eisenstein, que concebe o filme como um "discurso articulado" através de uma nova concepção orgânica.<sup>69</sup> Segundo Aumont, "o que está em jogo [nesse tipo de] montagem é o conflito entre os fragmentos. É o princípio único e atual que rege toda a produção de significação"<sup>70</sup>, ou seja, é através da montagem que o filme propõe sua interpretação.

Mesmo que *Ilha das Flores* seja agenciado por meio de uma montagem dialética, seus fragmentos são de outra natureza, gerando conflitos gráficos, espaciais de ritmos.

A montagem, feita através de *table-tops*, *fades*, fusões, produz um turbilhão imagético que se repete em ciclos cada vez mais curtos, como se fossem recapitulações para que os espectadores não se percam em meio a tantas imagens.

*Ilha das Flores* passa de uma palavra à outra, de uma imagem à outra, rapidamente através de uma montagem que imprime certo efeito de causalidade que impede que o espectador possa fazer novas articulações de sentido, que estariam intimamente ligadas às suas subjetividades.

De uma maneira geral, a narrativa, como materialização do tempo, acontece para unificar, totalizar, linearizar, tornar transparente a significação, porém ela também pode enclausurar o

<sup>68</sup> JESUS, Rosane Meire Vieira de. Ilha das Flores o documentarista em primeiro plano. In: *Oficina Cinema-História*. n. 8. Disponível em: <www.oohodahistoria.ufba.br. Acesso em 24 jan. 2006. p. 5.

<sup>69</sup> Sobre a montagem dialética de Eisenstein, ver: Capítulo Montagem, parte 2, em: DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Cinema 1). p. 48-57.

AUMONT, Jacques. et al. *A estética do filme*. 2. ed. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1995. (Coleção Ofício de Arte e Forma).

<sup>70</sup> AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas: Papyrus, 2003. p. 77.

significado. Esse é, em parte, o caso de *Ilha das Flores*, onde a imagem-movimento é mantida até a penúltima parte do filme e, depois de ser utilizada em exaustão, é quebrada.

Na última cena do filme, há uma quebra na situação sensório-motora e passamos a uma situação ótica e sonora puras. O filme termina com um plano geral do lixão, onde se vê uma catadora de lixo caminhando, em *slow motion*, com um enorme saco de lixo nas costas, enquanto o narrador recita parte de um poema de Cecília Meireles: "Liberdade é uma palavra que o sonho humano alimenta, que não há ninguém que explique e ninguém que não entenda". Nesse momento, a imagem-movimento cede lugar a uma imagem-tempo, e, como afirma André Parente, "no regime de imagem-tempo, passar de uma imagem a outra não é passar de um antes e um depois, é reunir o antes e o depois para expressar um devir"<sup>71</sup>.



O poema de Cecília Meireles somado à imagem da catadora de lixo no final é também um momento de afecção, quando é necessário sentir, refletir... É puro devir. É imagem-tempo.

De acordo com Deleuze,

Uma situação ótica e sonora pura não se prolonga em ação, tampouco é induzida por uma ação. Ela permite apreender, deve permitir apreender algo intolerável, insuportável. Não uma brutalidade como agressão nervosa, uma vidência aumentada que sempre pode ser extraída das relações sensório-motoras na imagem-ação [...] Trata-se de algo poderoso demais, ou injusto demais, mas às vezes também belo demais, e que portanto excede nossas capacidades sensório-motoras. [...] Pode ser uma situação-limite, a erupção de um vulcão, mas também o mais banal, uma mera fábrica, um terreno baldio.<sup>72</sup>

<sup>71</sup> PARENTE, André. *Narrativa e modernidade*. Os cinemas não-narrativos do pós-guerra. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2000. (Coleção Campo Imagético). p. 15.

<sup>72</sup> DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005. (Cinema 2). p. 28-29.

Ora, o que poderia ser mais doloroso do que seres humanos estarem abaixo de porcos numa escala de prioridade? A situação absurda nos contamina com sensações, faz emergir a imagem-tempo e seus devires. Diante de tamanha miséria, fica o silêncio, a contemplação, a impossibilidade de agir. A sensação arrebatadora produz o tempo, o pensamento.

Uma questão que vale ser levantada é: Por que *Ilha das Flores* foi composto dessa forma? Por que dar um tratamento irônico a uma questão tão trágica?

Algumas das intenções do autor podem ser verificadas através da leitura de anotações feitas por Furtado no roteiro de *Ilha das Flores*, ou ainda em seu livro *Um astronauta no chipre*. Jorge Furtado diz ter utilizado algumas estratégias para que um filme sobre o lixo, solicitado pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, não acabasse restrito ao espaço acadêmico. A linguagem didática de *Ilha das Flores* pode ter sido feita como uma paródia desse espaço. A ironia se evidencia quando Furtado diz que *Ilha das Flores* foi feito para os extraterrestres, "assim como o do disco metálico de informações enviadas a Plutão pela NASA"<sup>73</sup>. A questão que fica é: nesse caso os extraterrestres seriam os alunos?

Na introdução do roteiro original de *Ilha das Flores*, Jorge Furtado escreve que sua intenção foi mostrar de forma absurda uma situação absurda: "seres humanos que, numa escala de prioridade, se encontram depois dos porcos. Mulheres e crianças que, num tempo determinado de cinco minutos, garantem na sobra do alimento dos porcos sua alimentação diária"<sup>74</sup>. Furtado diz ainda: "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"<sup>75</sup>.

Outro ponto importante a ser discutido a respeito do filme *Ilha das Flores* é a polêmica que surge na tentativa de classificá-lo ou não como um documentário. Essa questão é relevante e está presente também em outros filmes de Furtado, como *A matadeira* e *Essa não é a sua vida*.

*Ilha das Flores* coloca em questão os procedimentos, as práticas e os códigos do gênero documentário através de artifícios de linguagem, como a produção de signos ficcionais que, às vezes, apresentam-se como clichês paródicos, como o caso da associação entre judeus, dinheiro e cristo.

---

<sup>73</sup> Roteiro Original de *Ilha das Flores*. Disponível em: <<http://www.casacinepoa.com.br>>.

<sup>74</sup> Ibid.

<sup>75</sup> FURTADO, Jorge. *Um astronauta no Chipre*. Porto Alegre: Artes & Ofícios, 1992. p. 63.

Silvio Da-Rim, em *O Espelho Partido*<sup>76</sup>, cita *Ilha das Flores* como um exemplo de documentário que não considera a câmera um espelho da realidade e que desenvolve um "outro" tipo de relação com o espectador: ele é convidado a refletir sobre o que vê, sobre as "verdades" e os "documentos" que o filme agencia.

### 1.2.5 *Esta não é a sua vida*

É uma antologia de existências. Vidas de algumas linhas ou de algumas páginas, desventuras e aventuras sem nome, juntadas em um punhado de palavras. Vidas breves, encontradas por acaso em livros e documentos.<sup>77</sup>

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

Ao garimpar histórias e passagens registradas nos "arquivos do internato, da polícia, das petições ao rei e das cartas régias com ordem de prisão"<sup>78</sup>, emitidos entre os séculos XVII e XVIII, Michel Foucault demarca que diferentemente da maior parte dos estudos históricos clássicos, a sua atenção não estará voltada para nenhum santo, herói, gênio ou líder político; pelo contrário, irá ater-se única e exclusivamente àquelas passagens que dizem respeito a sujeitos que passaram quase despercebidos, que não desfrutaram de nenhuma notoriedade, nenhum reconhecimento público maior, por isso o autor os nomeia "homens infames". Infames não no sentido de julgamento moral de seus atos. Esses homens, segundo Foucault, pertencem a mais uma "modalidade da universal fama". Infâmia em seu sentido específico, rigoroso, referente ao cidadão comum e a todas aquelas vidas que, em princípio, "estão destinadas a não deixar rastro" e passar despercebidas pela humanidade; por isso, não são famosos e "não compõe com nenhuma espécie de glória"<sup>79</sup>.

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

<sup>76</sup> DA-RIN, Silvio. *Espelho Partido: Tradição e Transformação do Documentário Cinematográfico*. Rio de Janeiro: Editora Azougue, 2004.

<sup>77</sup> FOUCAULT, Michel. *A vida dos homens infames*. In: MOTTA, Manoel Barros da. (org.) *Estratégia, poder-saber*. 2. ed. Tradução de Vera Lúcia Avelar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. (Ditos e escritos; IV) p. 203-222. p. 203.

<sup>78</sup> Ibid., p. 211.

<sup>79</sup> Ibid., p. 210.

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

Jorge Furtado conta que a idéia do filme nasceu quando ele recebeu uma encomenda de uma TV inglesa para produzir um documentário sobre o Brasil. Inicialmente, pensou em fazer um filme sobre o povo da Amazônia, o que o fez viajar até Manaus para realizar uma pesquisa sobre a linguagem do povo de lá. Acabou percebendo "como cada pessoa é absolutamente única, e como cada pessoa – por mais 'simples' que possa parecer, tem uma história de vida fantástica e interessante"<sup>80</sup>. Assim nasceu *Esta não é sua vida*, como Furtado denomina, "um antifilme para inglês ver", porque "para as pessoas da Europa, os seres humanos do terceiro mundo são seres exóticos, que fazem coisas esquisitas e que, portanto, têm interesse pela própria esquisitice deles"<sup>81</sup>.

Na introdução do filme, um lento *travelling* de avanço nos mostra uma mulher sentada em um sofá verde, sem cenário. Ainda não sabemos que se trata da protagonista da história: Noeli. Em *off* a voz de Noeli fala um versinho popular alemão nessa língua e, logo após, o mesmo traduzido para o português:

Ich bin klein / du bist gross / gibt mein Geschenk / dann gehe ich loss.  
Eu sou pequena / tu é grande / me dá o meu presente / que eu vou embora.

O verso acaba afinando-se perfeitamente ao tema do filme. Noeli, "pequena" desconhecida, recebe Jorge Furtado, mal sabe ela, um diretor já premiadíssimo dois anos antes por *Ilha das Flores*. Ele é quem vai dar o presente a ela, de sair do anonimato, ou, como ela própria afirma nos últimos minutos do filme, de sair de um mundo para outro. Depois do filme ele vai embora e Noeli volta ao seu anonimato.



<sup>80</sup> FURTADO, Jorge. *Um astronauta no Chipre*. Porto Alegre: Artes & Ofícios, 1992. p. 73.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 73.

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

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

Depois disso, vários *travellings* laterais lentamente mostram pessoas comuns, cada um correspondendo a uma frase do tipo "Este homem não come vidro. Na última quarta-feira, esta mulher não deu à luz sêxtuplos. Esta criança jamais sobrevoou o pólo norte. Este homem não utiliza esteróides anabolizantes. Esta mulher tem 25 anos e ainda não é avó. Este homem não é sócia do Dawid Bowie. Esta senhora não matou a mãe e o pai a golpes de machado", e levam o espectador a refletir sobre o anonimato que impede que cada pessoa tenha uma vida especialmente interessante. Como afirma Jorge Furtado, ao se referir ao filme, "removidos do anonimato, podemos mostrar, qualquer um de nós, como somos únicos sendo tão iguais"<sup>82</sup>.



"Gente comum. Eles não têm nome", diz o locutor enquanto uma janela horizontal, recortada no centro da tela, mostra só a silhueta preta sobre um céu azul com nuvens, em alto contraste, de diversas pessoas (quatro estão sentadas em um banco, algumas estão paradas enquanto outras passam pela janela). Esse recurso dá certa ênfase ao anonimato daquelas pessoas.

Vários *travellings* de pessoas estáticas sentadas no mesmo sofá verde sem cenário são acompanhados da locução de estatísticas diversas dadas através de frases incompletas, que vão se sobrepondo. Num ritmo acelerado, um grande fluxo de gente caminha em ruas da cidade, e essas imagens são intercaladas a *table-tops* de tabelas, gráficos e outros dados estatísticos, evidenciando o fato de a maioria das pessoas estarem resumidas a um número nas estatísticas.

<sup>82</sup> FURTADO, Jorge. *Um astronauta no Chipre*. Porto Alegre: Artes & Ofícios, 1992. p. 74.

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

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



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

Se Jorge Furtado tira Noeli do anonimato, no final ele a recoloca novamente ali, quando seu retrato em preto-e-branco, num longo e lento *travelling* de recuo, perde-se no meio de tantas fotos, tantos rostos anônimos, cujas vidas também dariam um filme.



*Esta não é a sua vida* mantém uma estreita relação com os critérios formais estéticos do neo-realismo italiano, surgido durante a Segunda Guerra Mundial e que pretendia "filmar com estilo uma realidade não estilizada"<sup>83</sup>.

Segundo Bazin, citado indiretamente por Deleuze, o neo-realismo era:

uma nova forma de realidade, que se supõe ser dispersiva, elíptica, errante ou oscilante, operando por blocos, com ligações deliberadamente fracas e acontecimentos flutuantes. O real não era mais representado ou reproduzido, mas "visado". Em vez de representar um real já decifrado, o neo-realismo visava um real, sempre ambíguo, a ser decifrado<sup>84</sup>.

Se a vida de Noeli obedece a esquemas sensório-motores simples, como dona-de-casa, mãe e esposa, no sentido mais tradicional de todas essas funções, *Esta não é a sua vida* não é um filme somente de ação, ele apresenta momentos óticos e sonoros puros, como no momento em que a personagem diz "pra mim tudo serve" e "se alguém me manda sei lá pra onde, eu concordo, vou. Eu sou assim", enfatizando toda a miséria de seu mundo, e segue: "Deus queria isso", "eu vou começar a

<sup>83</sup> AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papyrus, 2003. p. 212.

<sup>84</sup> DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005. (Cinema 2). p. 9.

minha vida assim como eu quero um dia. Se Deus quiser". Nesse momento, o espectador tem um instante de auto-reflexão sobre a sua própria vida.

O que acontece, segundo Deleuze, é que esse tempo "impediria a percepção de se prolongar em ação, para assim relacioná-la com o pensamento, e que, pouco a pouco, subordinaria a imagem às exigências de novos signos, que a levassem para além do movimento"<sup>85</sup>, ou seja, desvinculada da ação, a imagem-movimento abre brechas à imagem-tempo, e esta traz à tona novos signos que vêm dos agenciamentos. Por isso Deleuze vai salientar que o neo-realismo é também uma arte do encontro.

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

Para além do neo-realismo, *Esta não é a sua vida* também poderia ser inscrito no cinema-verdade francês, que tem como filme-manifesto *Crônica de um verão* (1960), dirigido por Jean Rouch e Edgard Morin. O filme leva a refletir sobre essa não-naturalidade que acontece com esses atores não-atores a partir da intervenção de uma câmera. Ao fazer isso, Cléber Eduardo diz que o cinema-verdade "reinventa a não ficção como linguagem e como conceito"<sup>86</sup> e, em sua análise de *Crônica de um verão*, diz que o filme assumiu a intervenção e, a partir dela, provocou reações reveladoras.

Da mesma forma, pode-se perceber a intervenção da equipe de produção na vida de Noeli, a interferência da câmera intermediando as falas e as imagens da protagonista, e, sobretudo, isso fazendo parte de *Esta não é a sua vida*.

### 1.2.6 A Matadeira

O curta-metragem *A Matadeira* (1994) foi encomendado a Jorge Furtado por uma TV alemã, que tinha interesse específico na Guerra dos Canudos.

Partindo de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, Jorge Furtado tenta mostrar o acontecimento de Canudos sob diversos pontos de vista. Ao ler *Os Sertões*, Jorge Furtado constata que Euclides da Cunha começava sua grande reportagem sobre a Guerra dos Canudos de um jeito e terminava de outro. Nas palavras de Furtado, "Euclides da Cunha começa quase que justificando o

---

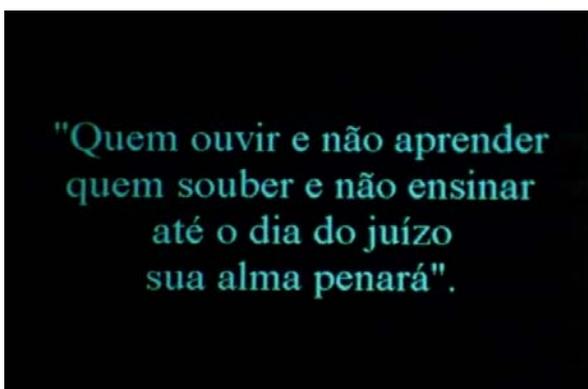
<sup>85</sup> DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005. (Cinema 2). p. 9-10.

<sup>86</sup> EDUARDO, Cléber. *Crônica de um verão. Reflexo e invenção de seu próprio tempo*. *Revista Contracampo*. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/60/cronicadeumverao.htm>>. Acesso em 30 set. 2006.

massacre e termina escandalizado por ele"<sup>87</sup>. Desse modo, Furtado decide fazer um filme que contemple diferentes visões sobre o acontecimento.

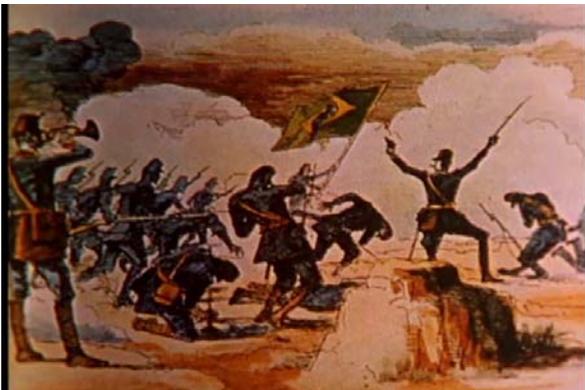
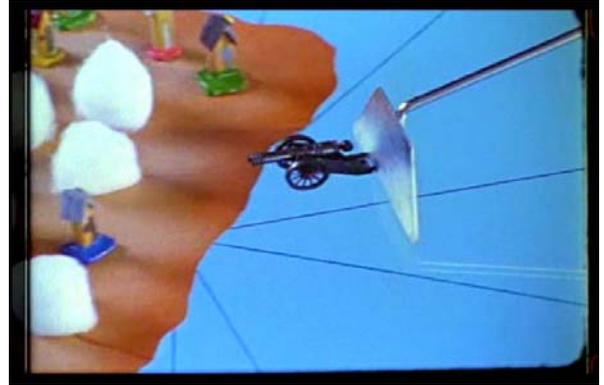
O filme desenvolve-se em sete linhas narrativas: sob a ótica de Antônio Conselheiro; a do sertanejo comum, seguidor de Antônio Conselheiro; a dos membros do exército inglês; a de Euclides da Cunha, através de fragmentos de seu livro; a de um professor de história; a do Presidente Prudente de Moraes; e a de Kurt Vonnegut, que em sua poesia sobre uma "grande máquina" de guerra, conclui que o que sobra de uma batalha são os mortos.

O grande canhão, que representa a modernidade e que, após derrubar a torre de uma igreja, passou a ser chamado pelos sertanejos de "A Matadeira", chama a atenção de Furtado, que resolve, então, utilizá-lo como protagonista de seu filme. "Me fixei na figura de um canhão levado até Canudos pelo exército na última expedição a cidade. Um canhão enorme, sem maior utilidade, levado para lá como forma de demonstrar o poder da República, do moderno"<sup>88</sup>, afirma Furtado.



<sup>87</sup> FURTADO, Jorge. *Um astronauta no Chipre*. Porto Alegre: Artes & Ofícios, 1992. p. 83.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 84.





Diversos gêneros e estilos audiovisuais são agenciados resultando em uma estética *fake*, como uma arte da falsificação, que tenta fazer uma relação com os conflitos contemporâneos mostrando que toda guerra é absurda. As várias faces do evento são simbolizadas pelas diversas linhas narrativas e também pela diversidade estética. O poema de Kurt Vonnegut atua como um "plano de imanência"<sup>89</sup> sobre o qual são agenciadas imagens de diversos estilos audiovisuais. São imagens filmadas em um cenário exageradamente estilizado; depoimentos de um suposto Professor que, em meio a uma montanha de livros, tenta dar uma explicação socioeconômica ao acontecimento; uma animação de bonecos típicos nordestinos, feitos de barro, que, algumas vezes, são animados através de uma pá que os arrasta sobre um mapa; filmes e jornais da época; cenas contemporâneas de mortes de crianças em favelas; a encenação de um discurso a favor da República, do Presidente Prudente de Moraes, que é representado através de uma imagem de vídeo que tenta parecer antiga e, por isso, passa por um tratamento que confere a ela interferências e um movimento diferente do restante do filme; cenas do casamento de Antônio Conselheiro com Brasilina, feitas como um filme doméstico extremamente granuloso e tremido; Antônio Conselheiro em uma estética videoclíptica, em frente a diversas televisões com a sua imagem, associando o personagem aos atuais pastores que estão à frente de programas religiosos televisivos.

<sup>89</sup> Conceito trabalhado por Deleuze em: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a Filosofia?* Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. (Coleção TRANS).

A Guerra de Canudos ainda hoje continua sendo tema de pesquisas, estudos e filmes, como *Guerra de Canudos* (1997), de Sérgio Rezende, *Sobreviventes – os filhos da Guerra de Canudos* (2004), de Paulo Fontenelle, e *Canudos* (1978), de Ipojuca Pontes. O acontecimento já se tornou parte da memória cultural da região, que não cansa de contar e rememorar diferentes versões sobre esse mesmo episódio. Jorge Furtado, atento para a cultura regional do sertão nordestino, utiliza os bonecos de barro, um artesanato típico da região, nas animações que aparecem em alguns momentos do filme.

A *Matadeira* resume-se numa alegoria sobre os fatos históricos. Diante da barbárie que leva 30 mil pessoas à morte, Jorge Furtado resolve brincar com o público utilizando a ironia como forma de criticar os fatos.

Da-Rim observa que

A *Matadeira* implicitamente critica os critérios normativos que tentam estabelecer as técnicas e os métodos "mais aceitáveis e mais honestos", do ponto de vista de uma ética documentária objetivista – plano seqüência contra montagem, som direto contra dublagem ou comentário, lente normal contra teleobjetiva, velocidade regular contra alteração do movimento, câmera na mão contra plano fixo composto...<sup>90</sup>.

Ao mostrar a possibilidade de diferentes versões do mesmo episódio, Jorge Furtado nos leva a refletir sobre o processo de construção de representações mediatizadas e a construção da verdade.

Poderíamos dizer que é possível identificar neste curta-metragem uma concepção de verdade perspectivista, que não está pronta para ser descoberta por um ou por outro sujeito, mas que é parte da construção histórica e resultante das múltiplas contingências. Ou, como afirmou Nietzsche, a verdade nada mais é do que "um batalhão móvel de metáforas, metonímia, antropomorfismo, enfim uma soma de relações humanas, que foram enfatizadas poética e retoricamente, transpostas, enfeitadas, e que, após longo uso, parecem a um povo sólidas, canônicas e obrigatórias"<sup>91</sup>. Nesse sentido, desestabilizando e mostrando a fraqueza de todos os discursos demasiadamente humanos e pretensiosos, Nietzsche lembra que "as verdades são ilusões, das quais se esqueceu que o são, metáforas que se tornaram gastas e sem força sensível, moedas que perderam sua efígie e agora só entram em consideração como metal, não mais como moedas."<sup>92</sup>

---

<sup>90</sup> DA-RIN, Silvio. *Espelho Partido: Tradição e Transformação do Documentário Cinematográfico*. Rio de Janeiro: Editora Azougue, 2004. p. 211.

<sup>91</sup> NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Obras incompletas*. Seleção de textos de Gérard Lebrun; Tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho; Posfácio de Antônio Cândido. 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p 48. (Coleção Os pensadores)

<sup>92</sup> *Ibid.*, p 48.

A *Matadeira* ainda tem a intenção de ser atemporal ao inserir em sua constituição, paralelamente à representação dos fatos ocorridos no sertão nordestino, em 1897, cenas da violência urbana contemporânea. Com isso o filme faz uma crítica a qualquer tipo de guerra, ou, como salienta Furtado, "questiona algo muito importante, que é a tentativa de se impor conceitos de modernidade a quem quer que seja, sob o pretexto de que ela seja absoluta e boa sempre"<sup>93</sup>.

### 1.2.7 *Veja Bem*

*Veja Bem* (1994), curta-metragem de 9 minutos com roteiro e direção assinados por Jorge Furtado, foi realizado pela Casa de Cinema de Porto Alegre para a Mostra "Arte Cidade", promovida pela Secretaria de Estado da Cultura do Estado de São Paulo.

O filme é dividido em duas partes distintas.



---

<sup>93</sup> FURTADO, Jorge. *Um astronauta no Chipre*. Porto Alegre: Artes & Ofícios, 1992.



A primeira parte é o lado de fora do objeto, cujo texto é o poema *Jornal de Serviço*, de Carlos Drummond de Andrade, e as imagens são dos mais variados produtos que podem estar à venda em uma cidade. Ao som de máquinas funcionando, dois locutores, uma mulher e um homem, intercalam-se num ritmo contínuo e acelerado, como numa propaganda de TV ou rádio, com um tom de fala de quem oferece algo.

Nessa primeira parte, há uma clara referência a *pop art*. Mais de uma vez aparece a foto de Andy Warhol, a sua obra que retrata Elvis segurando uma pistola e cores primárias por cima de imagens em preto-e-branco, técnica utilizada também por Warhol em suas serigrafias.

Ainda do lado de fora, em alguns momentos em que a poesia faz uma pausa, mapas, imagens aéreas de grandes centros urbanos e muita gente transitando nas ruas das cidades fazem a conexão entre os objetos presentes na poesia.

A segunda parte é o lado de dentro do objeto, o texto é o poema *Os três mal-amados*, de João Cabral de Melo Neto, e as imagens mostram o homem-máquina, trabalhando num ritmo contínuo. O barulho do giro das horas permanece em toda essa segunda parte. Algumas tomadas possuem relógios que giram no sentido horário, outros no sentido anti-horário; as que não têm relógios têm movimentos cadenciados, como um ponteiro que indica os segundos em um relógio, como no caso do menino que dá marretadas em uma parede, ou da mulher que limpa sempre o mesmo lugar do chão.

O barulho do giro continua repetidamente, porém é no final do filme, na apresentação dos créditos, que ele é percebido com maior intensidade, porque já não há uma imagem que o represente.

Após os créditos, uma imagem surge provocando o espectador desatento: a frase "Veja Bem", acompanhada da mesma arte do anúncio de detetive particular que aparece na primeira parte do filme – um olho dentro de um triângulo, símbolo conhecido como "o olho que tudo vê".

Alex Sernambi, no *site* da Casa de Cinema de Porto Alegre, resume dizendo que "*Veja Bem* é um filme e é também um objeto, um zootrópio, espécie de precursor do cinema"<sup>94</sup>.

### O zootrópio

Consiste num 'tambor' com a face superior aberta, que roda em torno de um eixo. No interior são colocadas umas faixas com as ilustrações viradas para o centro. Os espectadores vêem as ilustrações através de ranhuras situadas na face cilíndrica do tambor à mesma distância. Quando este roda, é criada a impressão de movimento através da sucessão de desenhos.<sup>95</sup>

O lado de dentro, a segunda parte de *Veja Bem*, são imagens animadas como em um zootrópio, alguns poucos fotogramas geram movimentos que se repetem sucessivamente em um movimento maquínico onde as imagens reajam uma às outras em constante imagem-movimento.

As duas partes de *Veja Bem* são articuladas pela oposição entre a produção e o trabalho alienado, a oferta e o fetichismo. Ismail Xavier salienta que, em *Veja Bem*,

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.<sup>96</sup>

Em suma, Ismail Xavier diz que *Veja Bem* é um filme que evoca "um mundo que avança, tecnicamente, sem conseguir juntar o homo ludens e o homo faber", essa talvez seja a concepção de cidade de Jorge Furtado.

### 1.2.8 Estrada

Você acredita no destino? Ah, o destino, seqüência imprevisível de fatos que fazem a vida do homem, independentes de sua vontade. Alguns o chamam de sorte, fado, fortuna, sina. Seja com que nome for, destino é aquilo que acontecerá com você, no futuro.

<sup>94</sup> [www.casacinepoa.com.br](http://www.casacinepoa.com.br)

<sup>95</sup> ZOOTRÓPIO. *Instrumentos Ópticos*. Disponível em <<http://www.eb23-quarteira-n1.rcts.pt/documentos/alunos/cinema/cinema-ficha06.pdf>>. Acesso em 20 nov 2006.

<sup>96</sup> Ismail Xavier no *site* da Casa de Cinema de Porto Alegre: <[www.casacinepoa.com.br](http://www.casacinepoa.com.br)>.

É com essa frase que o personagem Luís, interpretado por Pedro Cardoso, introduz *Estrada* (1995), o quarto e último curta-metragem do longa-metragem *Felicidade é...*<sup>97</sup>.

Em 17 minutos o curta narra a história de dois casais que se preparam para pegar a estrada rumo à serra, onde passarão o fim de semana. Em paralelo, e numa rota de colisão, um caminhoneiro dirige um velho caminhão sem freio. O cruzamento de ambos na estrada será um grande suspense até os últimos segundos do filme que se desenvolve alternando imagens ora dos dois casais, ora do caminhoneiro.



*Estrada* retrata dois universos como opostos: de um lado os dois casais de classe média alta, bonitos, bem vestidos, bem-humorados; de outro um dono de ferro velho e um caminhoneiro, feios, sujos, desbocados, rudimentares. A criação dos dois universos obedece a uma lógica dos clichês, com imagens que têm movimentos próprios, que são subjugadas como "uma imagem sensório-motora da coisa"<sup>98</sup>. O problema está no fato, nas palavras de Deleuze, que "comumente, percebemos apenas clichês"<sup>99</sup>, ou seja, acabam encobrendo parte da imagem e então não somos capazes de perceber alguns elementos da mesma. Deleuze salienta que nos filmes que operam por meio de imagens clichês, às vezes é necessário

restaurar as partes perdidas, encontrar tudo o que não se vê na imagem, tudo o que foi subtraído dela para torná-la "interessante". Mas às vezes, ao contrário, é preciso fazer buracos, introduzir vazios e espaços em branco, rarefazer a imagem, suprimir dela muitas

<sup>97</sup> O longa-metragem *Felicidade é...* (1995) é composto por quatro curta-metragens, que esboçam quatro visões do tema felicidade: o primeiro episódio é *Sonho*, de José Pedro Goulart, uma comédia sobre um escritor que utiliza os sonhos de sua esposa para escrever seu segundo livro; o segundo curta é *Bolo*, de José Roberto Torero, que consiste em um dramático diálogo entre um casal, enquanto a senhora prepara um bolo para comemorar 50 anos de casamento; o terceiro episódio é *Cruz*, de Cecílio Neto, um dramático diálogo entre um senhor e uma mulher por quem ele foi apaixonado há cinquenta anos; e o quarto é *Estrada*, de Jorge Furtado.

<sup>98</sup> DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005. (Cinema 2). p. 31.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 31.

coisas que foram acrescentadas para nos fazer crer que víamos tudo. É preciso dividir ou esvaziar para encontrar o inteiro.<sup>100</sup>

Quais são as partes perdidas de *Estrada*? Ao opor dois universos contrastantes, compostos através dos clichês (o bonito, o claro, o alegre; o feio, o sujo, o mal-humorado), acredita-se que deverá haver algum tipo de tensionamento entre eles e acabamos antecipando o acontecimento.

Além dos clichês na composição dos personagens, *Estrada* agencia os dois universos através de uma montagem dialética que vem acentuar a sensação de que irá acontecer algo, talvez um acidente na estrada. A montagem alternada paralelamente conflitua os dois universos, porém procede por ressonância quando os mostra paralelamente consultando mapas: de um lado, dois casais distraídos com as belezas da paisagem, de outro, o caminhoneiro com problemas no caminhão.



Há partes que expressam suspense, momentos de tempo que fazem com que pensemos que o acontecimento já esteja virtualizado numa imagem-cristal. Conseguimos vê-lo através de um cristal mesmo que o acontecimento ainda não tenha sido virtualizado.

As imagens justapostas desta forma imprimem também um certo juízo ideológico ao filme na medida em que induzem a certa leitura; porém o desfecho revela o que afirma o personagem José, em *off*.

<sup>100</sup> DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005. (Cinema 2). p. 32.

As leis da probabilidade permitem que você possa contar com alguns momentos bastante bons. Que podem ser prolongados, se você tiver alguém para dividir ou lembrar deles. Que podem ser em maior número, se você tiver a capacidade de planejá-los.

A tensão vai aumentando enquanto Luís segue dizendo: "Acho que é isso: alguns amores recíprocos, algum dinheiro, trabalho, muitos planos... [O caminhão cruza a estrada, por cima de um viaduto. Por baixo passa o carro com Maria, Luís, Eduardo e Sandra] ...e alguma sorte". O carro segue em direção ao horizonte.

### 1.2.9 *Ângelo anda sumido*

*Ângelo anda sumido* é um curta-metragem de 17 minutos, produzido com recursos do Concurso Anual de Curtas-Metragens, promovido pela Secretaria de Estado da Cultura do Governo do Estado do Rio Grande do Sul, em 1995.

A crônica urbana, dirigida por Jorge Furtado em 1995, tem um roteiro original assinado em parceria com Rosângela Cortinhas, cujo argumento é muito simples: a distância imposta pela selva de grades, muros e cercas em que se transformaram as grandes cidades com todas as paranóias geradas pela violência urbana.

José e Ângelo são amigos do tempo de faculdade que se encontram por acaso e combinam de jantar juntos. O encontro dos dois é complicado porque entre eles há diversas cercas, grades e muros que fazem com que a grande cidade pareça muito com um labirinto de estruturas de concreto e metal.

Na introdução do filme, diversas imagens de televisão mostram o zapear insistente de alguém que busca companhia na televisão, uma atitude muito comum principalmente às pessoas que moram sozinhas em grandes centros urbanos.

O ângulo superior da sala do apartamento de José inferioriza o personagem que narra o filme como se estivesse fazendo uma confissão, talvez a um psicólogo.



Em alguns momentos, de forma semelhante a outros filmes seus, Jorge Furtado faz uso de alguns elementos explicativos do que está ocorrendo no imaginário de seus personagens, como, por exemplo, quando José fala sobre o caminho que o táxi percorreu até a casa de Ângelo, e um mapa refletido no vidro do carro sobrepõe a imagem de José; ou ainda quando ele descreve a forma como a moça que sai do prédio de Ângelo o observa dos pés à cabeça e olha para a sua boca para verificar se ele possui todos os dentes (há um *insert* de uma radiografia odontológica de José).



*Ângelo anda sumido*, é um filme realista e também pouco poético, diferente da maioria dos curtas-metragens dirigidos por Jorge Furtado. A opção por uma narrativa realista é adequada para mostrar a paranóia que se estabelece nesse contato.

Nenhum dos dois amigos parece estar seguro de sair de sua solidão. O encontro é de tal forma dificultado pelas diversas barreiras de segurança que José não representa estar muito empolgado com a visita ao amigo. Este também não mostra estar muito satisfeito em receber a visita, tanto que trata de reservar logo um lugar em um restaurante para o jantar.

A seqüência de barreiras que José precisa ultrapassar para chegar até a casa do amigo Ângelo é lenta. O plano seqüência mostra, quase em tempo real, o quanto estamos trancados para tentarmos manter as pessoas distantes de nossas vidas privadas.





A tensão que os dois passam ao caminharem na rua também é marcante. A cada esquina um novo encontro com pessoas que vão, aos poucos, causando um pânico tanto em Ângelo como em José.

Para intensificar o clima de vigilância, os amigos tentarão passar por uma propriedade que há pouco tempo não era privada e agora se encontra cercada por altas grades. O guarda que cuida do local utiliza o artigo 150 do código penal para intimidá-los.

Ao cruzar o limite da guarita o senhor estará cometendo o crime definido no artigo cento e cinqüenta do código penal; violação de domicílio: entrar ou permanecer clandestina ou astuciosamente, ou contra a vontade expressa ou tácita de quem de direito, em casa alheia OU EM SUAS DEPENDÊNCIAS.

E segue como se estivesse discursando:

A casa é o asilo inviolável do indivíduo; ninguém pode penetrar nela, à noite, sem consentimento do morador, a não ser em caso de crime ou desastre, nem durante o dia, fora dos casos e na forma que a lei estabelecer. Artigo cento e cinqüenta e três, parágrafo décimo da constituição federal de mil novecentos e sessenta e cinco!

Além de proclamar a lei, o guarda ainda põe seu cão, chamado Louco, atrás deles.

*Ângelo anda sumido* leva a refletir sobre o espaço privado *versus* o espaço público. As pessoas, desmotivadas por terem que enfrentar todas essas barreiras, acabaram acostumando-se a ficar cada vez mais separadas e solitárias, e isso acabou fazendo com que o espaço público parecesse cada vez mais hostil; quando precisa ser enfrentado, quase sempre é de forma paranóica.

Richard Sennett, em seu livro *O declínio do homem público*, faz uma análise das mutações sofridas pelas vidas pública e privada com o passar dos tempos. Ele salienta que a partir do século XVIII, por causa do movimento de migração, as cidades começaram a crescer e, por isso, já não era mais possível desempenhar papéis tão bem definidos no espaço público, no meio de tantos estranhos. Com isso o mundo privado passou a ser um local de refúgio, de "intimidade", diferente do espaço público que passou a ser considerado um local de caos e desordem. "Essa opressão intimista

envolve o medo constante de que a pessoa possa trair opiniões que a levem imediatamente para a prisão"<sup>101</sup>, salienta o autor. As pessoas passam a proteger-se cada vez mais dos estranhos e, para isso, lentamente a cidade vai se moldando para uma geografia que separe cada vez mais as esferas pública e privada. As pessoas querem se proteger dos estranhos porque todo o contato pode ser íntimo.

Jorge Furtado parece ter percebido essa particularidade porque, em entrevista a José Geraldo Couto, da Folha de São Paulo diz que "o indivíduo, quando enfrenta o espaço público, quer ter o menor contato possível com outro".<sup>102</sup>, E é isso que acontece em *Ângelo anda sumido*, de um lado está José, o protagonista da história, do outro, todas as pessoas que parecem o incomodar.

*Ângelo anda sumido* não teve uma recepção muito positiva pela crítica. Paulo Camargo, por exemplo, escreveu na Gazeta do Povo que o filme "começa muito bem, mas tem desfecho brusco e pouco impactante, o que é um pecado mortal para um curta-metragem"<sup>103</sup>. Eu diria que o filme tem um movimento cujas imagens reagem umas às outras até o final, e o desfecho abrupto não é anticlimático, mas sim enfatiza um momento de tempo, quando José encontra-se protegido em sua solidão.

#### 1.2.10 O sanduíche

Em 2000, Jorge Furtado produz *O Sanduíche*, um curta-metragem de 13 minutos que retrata o momento da separação de um casal. Porém o fim do relacionamento é também o início de uma outra relação, assim como o fim de cada filme contido em *O Sanduíche* desvenda um novo filme através de diversas costuras intertextuais que vão se sobrepondo.

O cenário é uma sala de apartamento. Ela, sentada à mesa, cabisbaixa, toma chá, enquanto ele, em pé, com uma bolsa de viagem e uns livros embaixo do braço, despede-se, hesitando em ir embora. De repente ele erra o texto e os personagens são desmontados. Ele confere o roteiro e eles retomam o que parece ser um ensaio. A história se desfeca quando ela diz que o romance poderia começar outra vez, de outro jeito. Ele se aproxima e diz: "seria ótimo", e ela: "seria". Eles se beijam e desarmam novamente os personagens. Ela oferece a ele um sanduíche, ele aceita. Eles conversam tentando se conhecer melhor. Falam sobre antigos amores e sobre a receita do sanduíche. Ele espera que aquele seja o primeiro sanduíche de uma série. Ela diz: "seria ótimo", e ele: "seria". Ela lembra que essa é a mesma fala da peça e que logo em seguida eles se beijam. Ele diz: "seria ótimo", e ela: "seria". Eles se beijam. O diretor grita: "corta!" A câmera recua e mostra o set de filmagens,

<sup>101</sup> SENNETT, Richard. *O declínio do homem público*. As tiranias da intimidade. Tradução de Lygia Araujo Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 411.

<sup>102</sup> COUTO, Geraldo. *Ângelo anda sumido*. *Folha de São Paulo*, 11 ago. 1997.

<sup>103</sup> CAMARGO, Paulo. *Ângelo anda sumido*. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 11 ago. 1997.

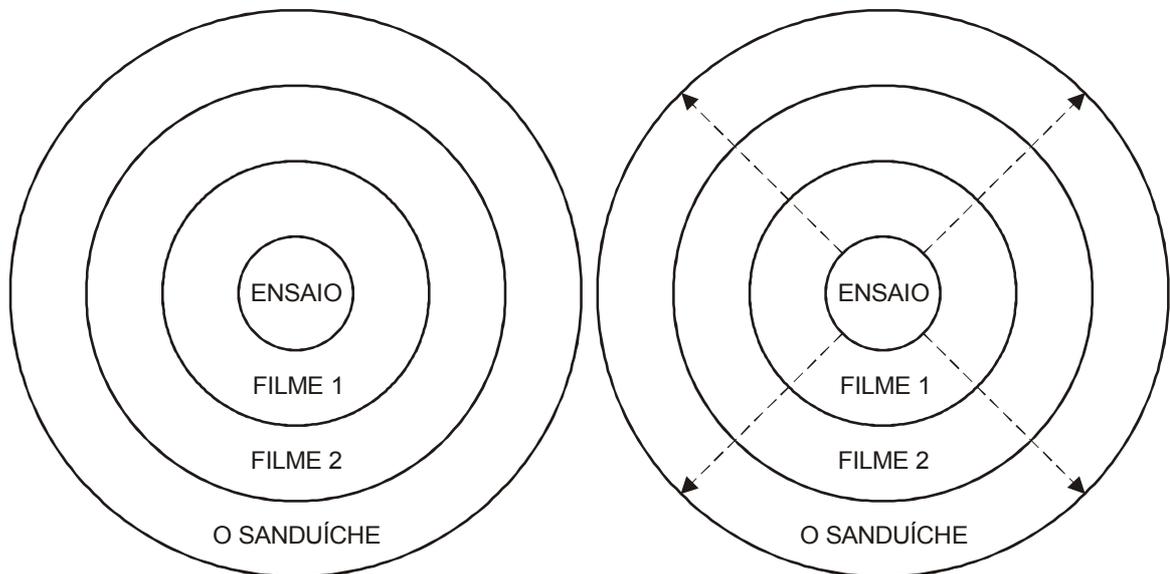
agora com maquiador, cenógrafo e outras pessoas em cena. Os atores (ele e ela) conversam despidendo os personagens. A namorada dele está lá para buscá-lo. Eles (ele e ela) se despedem e combinam de sair para jantar outro dia. Ela diz: "seria ótimo", e ele diz: "seria". Todos saem de cena. O diretor fica sozinho no cenário, senta no sofá, lê o roteiro, rascunha. Pega o pedaço de sanduíche que ficou na mesinha da sala e dá uma mordida. Faz cara feia e cospe o sanduíche em uma folha de papel. O diretor sai de cena lendo o roteiro. Outro diretor, em *off*, grita: "Vai grua!". Enquanto a câmera afasta-se, vê-se o cenário da sala, montado num palco no meio da praça. Ouvem-se depoimentos reais com os espectadores. Furtado, com um microfone, entrevista vários casais. Todos repetem: "Gostei. Deveria ter isso todo dia", depois "seria ótimo", "seria".

O *Sanduíche* é, sobretudo, um filme sobre o "fazer" cinema. Sua narrativa é toda construída explicitando a própria construção. Aos poucos os espaços extradiegéticos, a produção do filme e seu entorno, vão entrando em cena, fazendo parte do filme e revelando como o cinema funciona. É metalinguagem no sentido mais puro, um filme sobre "fazer um filme".

São várias revelações, uma após a outra. Primeiro descobrimos que a cena da separação do casal não é "verdadeira", e sim um ensaio. Depois de os personagens estarem desarmados, descobrimos que o casal se conhecendo e comendo sanduíche, depois do ensaio, também é uma encenação dentro de um filme que também está inserido dentro de um outro filme já dirigido por Jorge Furtado, dentro do filme propriamente dito.



Uma leitura atenta ao filme revela quatro planos que são desvendados do interior do filme para fora, como mostram os esquemas a seguir:



Ensaio entre ele e ela, dentro do filme 1 (com o ator Nelson Diniz como diretor), dentro do filme 2 (com Jorge Furtado atuando como diretor), dentro do filme *O Sanduíche*.

Sentido da leitura

Através da metalinguagem, como salienta Barbosa, o cinema revela "imagens que, como se estivessem sendo projetadas num espelho, refletem infinitas outras imagens de si mesmo"<sup>104</sup>.

Há em *O Sanduíche* um duplo jogo de captura do espectador. Se o público já se considera parte do filme ao perceber seu processo de produção, ele fica ainda mais envolvido quando se vê refletido no próprio filme através dos depoimentos de pessoas como "comuns", como ele.

Em certo ponto, já não se sabe o que é ficção, o que é realidade. Não que isso faça alguma diferença, até porque isso sempre foi um falso problema, mas é interessante notar que nas primeiras entrevistas que Jorge Furtado faz com o público que assiste às filmagens as respostas parecem espontâneas e, aos poucos, percebemos uma montagem, uma combinação entre as perguntas e as respostas, que faz com que diversos casais respondam às perguntas dele dizendo "seria ótimo", "seria", palavras que se repetem em diversos momentos do filme. É como se aquelas pessoas tivessem sido contaminadas com o filme – um recurso bem interessante para mostrar o grau de intimidade que se estabeleceu ali, naquela praça, entre realizadores e público espectador.

<sup>104</sup> BARBOSA, Andréa Claudia Miguel Marques. O filme dentro do filme. *Revista de Antropologia*, 2000, v.43, n.1, p.275-281. ISSN 0034-7701, p. 276.



Essa complexa relação entre atual e virtual, ou entre a imagem límpida e a imagem opaca, faz de *O sanduíche* um filme-movimento, porém, o filme dentro do filme é também a cristalização do tempo.

#### Para Deleuze

O cristal revela uma imagem tempo direta, e não mais uma imagem indireta do tempo, que decorresse do movimento. Ele não abstrai o tempo, faz melhor, reverte sua subordinação em relação ao movimento. (...) O que o cristal revela ou faz ver é o fundamento oculto do tempo, quer dizer, sua diferenciação em dois jorros, o dos presentes que passam e o dos passados que se conservam. De uma só vez o tempo faz passar o presente e conserva em si o passado. Há, portanto, duas imagens-tempo possíveis, uma fundada no passado, outra no presente. Ambas são complexas e valem para o conjunto do tempo<sup>105</sup>

Dessas considerações se conclui que, para Deleuze, a imagem-tempo engloba em si a imagem atual e imagem virtual, portanto o presente e o passado seriam contemporâneos e o tempo representaria a si mesmo.

#### 1.2.11 *Houve uma vez dois verões*

Inspirado em Aristóteles e Shakespeare. Assim nasceu o filme *Houve uma vez dois verões* (2002), o primeiro longa-metragem escrito e dirigido por Jorge Furtado, que, partindo da idéia de fazer um filme para adolescentes, escolheu fazer uma comédia por acreditar que era o gênero mais adequado para dialogar com esse público. O pensamento de Aristóteles influenciou na escolha do gênero, que, nas palavras do diretor, "revela o que os seres humanos têm de pior, como um espelho deformado"<sup>106</sup>. A adolescência, em si, parece ser assim, um momento de transição quando sequer conseguimos confrontar nossa imagem no espelho. Parece que atravessamos por um castelo daqueles comuns nos parques de diversões, com seus múltiplos espelhos deformados, revelando imagens

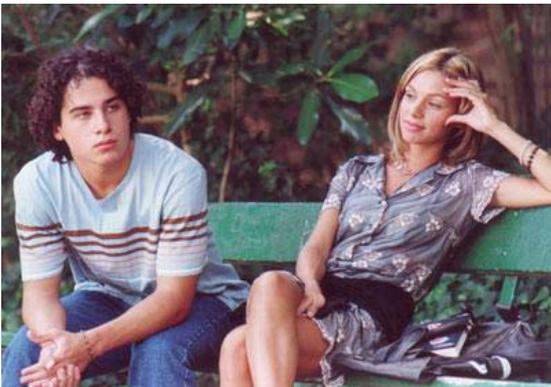
<sup>105</sup> Gilles. *A imagem-tempo*. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005. (Cinema 2). p. 121.

<sup>106</sup> FURTADO, Jorge. Entrevista à Maria do Rosário Caetano. *Revista de cinema*. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/revistadecinema/edicao27/entrevista/index.shtml>> Acesso em: 10 jan. 2006.

também deformadas de nós mesmos, onde a cada passo que damos estamos diante de uma nova imagem de nós mesmos, que nos faz pensar sobre qual seria o nosso retrato mais fiel.

O filme *Houve uma vez dois verões* é uma comédia romântica que aborda grande parte das temáticas do universo adolescente, como iniciação sexual, gravidez, aborto, colégio, vestibular, etc. Mas é no que tange ao tema da sexualidade na adolescência que o filme surpreende, quando consegue traduzir em imagens, através de uma representação cômica, porém cheia de clichês, certo universo adolescente.

A contribuição de Shakespeare, segundo Jorge Furtado, foi no momento da concepção dos personagens. O realizador diz que pensou em criar uma história "com um herói romântico, um Romeu, um amigo cínico, um Falstaff, e uma mulher misteriosa, uma Lady Macbeth, uma Rosalina".



Na abertura, quando apresenta os créditos, Jorge Furtado utiliza uma animação de um jogo de pimbolim, tendo uma imagem do corpo de Roza como fundo. Durante todo o filme o fliperama funciona como um símbolo épico e também como uma metáfora do jogo existente na trama da história.

Final do veraneio, mês de março, os garotos Chico e Juca estão passando férias numa praia já quase vazia, onde resta o marasmo e o tédio do fliperama, já que a esperança de viverem a primeira experiência sexual naquelas férias parece estar cada vez mais longe. É nesse contexto que Chico (o Romeu da trama) conhece Roza, "Roza com Z", como faz questão de salientar a personagem,

interpretada pela atriz Ana Maria Mainieri: "Só descobri que era Roza com Z há três anos. Achei legal. Rosa com S tem muitas. Com Z, só eu". A afirmação, típica de uma adolescente, vai além de uma necessidade de se diferenciar, ela imprime um caráter particular à protagonista.

Em contraste com o clima de romantismo, Roza irá se aproveitar da ingenuidade de Chico e, após tirar sua virgindade, irá dizer a ele que está grávida e pedirá dinheiro para fazer um aborto. Um ano depois Chico irá encontrá-la novamente e, já sabendo que tinha sido enganado por Roza para ganhar dinheiro, ele resolve pagar mais uma vez para ficar com ela.

Imagens clichês apelativas estão presentes nos momentos em que Chico cultiva sua saudade de Roza, como na cena em que o personagem caminha pela praia ao som de "without you", de Peter Ham, interpretada por Wander Wildner. Uma versão um tanto brega da música, que reflete um momento de nostalgia, que é como o personagem se encontra após o segundo encontro e a segunda separação.

Um mês depois Roza vai encontrar Chico e dizer, pela terceira vez, que está grávida. Dessa vez é verdade. Jornais mostram as manchetes: "Gaúchas engravidam com pílula ineficaz"; "Os filhos da farinha"; "Governo promete auxílio às vítimas da pílula de farinha". Para o desfecho de seu romance adolescente, Jorge Furtado irá utilizar um fato verídico, o caso da pílula de farinha fabricada pelo laboratório Schering, que gerou muitos processos e fez com que o laboratório fosse condenado a pagar uma indenização às mães até que as crianças, geradas pelo incidente, completassem 18 anos.

Com o dinheiro, Roza e Chico têm um final feliz, alugam um apartamento, pagam creche, fraldas e ainda sobra para alugar uma casa na praia, desta vez em janeiro.

O interesse pelos dramas dos personagens torna o filme interessante, já que tende a despertar nos espectadores de todas as idades sentimentos próprios desse momento de transição que é a adolescência. Em *Houve uma vez dois verões*, Jorge Furtado é generoso com os personagens, como veremos que será também nos seus outros dois longas-metragens. Sua "bondade" no trato dos personagens se mostra atravessado por um humanismo romântico, acrescido de um tom irônico.

*Houve uma vez dois verões* trouxe-me uma ponta de saudosismo e acredito que tenha criado certa relação de cumplicidade com os que estão vivendo sua adolescência.

### 1.2.12 O homem que copiava

"A vida é original, o resto é cópia". O slogan de *O homem que copiava* antecipa o que iremos encontrar no filme, que conta a história de André, operador de fotocopadora, que precisa de 38 reais para impressionar Sílvia, que mora no prédio em frente ao seu e é vendedora em uma loja de

artigos femininos. O dinheiro move a história e, para consegui-lo, André vai copiar notas de cinquenta reais, assaltar um banco e ainda ganhar na loteria.

A ótica principal do filme é a de André, que, num longo monólogo em *off*, apresenta seu universo: nome, cidade onde mora, local onde trabalha, o que costuma fazer, como seu serviço é executado. A narrativa subjetiva obedece a uma ordem não-linear que pula do passado para o presente a todo o momento, e é acompanhada de um olhar objetivo que mostra imagens de André em seu cotidiano. Essas imagens são montadas paralelamente a *flash-backs*, que funcionam como linhas de fuga, tanto da linearidade do texto narrado como do fluxo imagético, já que essas recordações são inseridas às vezes em preto-e-branco, outras através de desenhos animados, ou ainda por histórias em quadrinhos.

O personagem de André é criado para facilitar o hibridismo no interior do filme. Além de "operador de fotocopiadora", uma profissão bastante metafórica tanto da diegese do filme como da forma como ele é materialmente composto, André é também desenhista e costuma representar as coisas que almeja através de seus desenhos e colagens, que possuem uma estética com clara inspiração *pop*. As ilustrações são compostas através de recortes de revistas, jornais, sobras de fotocópias malsucedidas, tudo isso completado por desenhos feitos através de diversas técnicas e materiais. André faz também histórias em quadrinhos, que, quando ilustram alguma parte da narrativa do filme, são interpretadas pelo protagonista com diferentes tonalidades de voz para diferentes personagens.



Tanto pelas coisas que copia em seu trabalho, como através das descobertas pelo *zapear* da TV ou ainda pelo universo que recorta através de seu binóculo, André monta seu mundo com imagens aos pedaços e, assim, vai compondo sua história particular, composta de partículas. É assim também que Jorge Furtado vai compondo seu filme. Se André, como operador de fotocopiadora, copiava livros, trabalhos escolares, dinheiro, etc., Jorge Furtado, como roteirista e diretor de filme, copiou desenhos animados, histórias em quadrinhos, poesias, a televisão... Nesse sentido, *O homem que copiava* é o protagonista André, interpretado por Lázaro Ramos, e é também Furtado.



O que mais surpreende em *O homem que copiava* é o hibridismo de linguagens de elementos utilizados em sua composição. De que maneira Marilyn Monroe, Shakespeare, Pelé, anjos e galinhas poderiam dividir o mesmo espaço? Vejamos como, na busca dessa colagem do mundo pessoal de André, esses elementos são inseridos no filme.

A multiplicidade se insere logo no início do filme, na representação da infância de André, que acontece através de animações e histórias em quadrinhos. O personagem criado pelo protagonista para se representar é *Zeca Olho*, um menino de um olho só, que mora com a avó, *Vó Doutrina*. *Zeca Olho* é André construído em cima do fato que o protagonista considera a "burrice" de sua vida (André deixa seu colega Mairoldi cego de um olho com uma garrafada); *Vó Doutrina* é montada a partir da fotocópia falhada de Eleanor Roosevelt, que era casada com o Presidente Roosevelt, que além de ser o nome da rua onde mora era também conhecido pela "doutrina", que André acredita ser um "conjunto de regras".

Em cada momento em que a narrativa remete à infância de André, Jorge Furtado opta por experimentar uma linguagem diferente. Às vezes, as histórias de *Zeca Olho*, ou melhor, de André, são representadas por histórias em quadrinhos esboçadas em papel; nelas, a câmera desloca-se de forma um pouco rudimentar sobre o papel; outras, através de história em quadrinhos arte-finalizadas em computador, e a câmera move-se suavemente da esquerda para a direita; outras através de animações digitais dos mesmos desenhos. Em todos os casos, há a narrativa de André ao fundo.



É interessante observar que Jorge Furtado opta por organizar um fragmento temporal (nesse caso a infância) através de linguagens que são bastante apreciadas pelas crianças.

Outro recurso utilizado por Jorge Furtado acontece quando André apresenta sua mãe, através de imagens filmadas, porém presas a quadros, como os de histórias em quadrinhos, que se movem na tela, de baixo para cima, numa alusão ao comportamento repetitivo da mãe. Para complementar, o fato é narrado por André também de forma maquínica:



Minha mãe arrasta o chinelo do banheiro para a cozinha. Schlac, schlac, schlac, schlac. Abre o armário, pega um copo, fecha o armário, abre a geladeira, pega a garrafa d'água, fecha a geladeira, enche o copo, não todo, a metade, abre a geladeira, guarda a garrafa, pega o copo, abre o filtro, enche o copo, fecha o filtro, arrasta o chinelo da cozinha pro quarto e diz: "Boa noite, meu filho, eu vou deitar. Televisão me dá um sono".<sup>107</sup>

O protagonista tem sua subjetividade bastante marcada pelo zapear da TV, que está presente em diversos momentos do filme. Ao apresentar o lugar da TV em sua vida, André diz ver bem pouco de tudo e preferir ver sem som, "como uma lareira ou um aquário iluminado". Diz gostar mesmo da luz em movimento, que é também o que mais lhe agrada em seu serviço, a luz que passa enquanto a máquina funciona – luz que reflete em sua cara, gerando um efeito como se André estivesse sendo escaneado, como se sua imagem estivesse sendo captada e exposta ao mesmo tempo em que ele se apresenta através do texto narrado em *off*.

<sup>107</sup> Voz subjetiva de André.



A mistura de imagens de diversas procedências também acontece no pensamento de André, como ocorre quando lembra da época em que trabalhou como empacotador de supermercado, mas sonhava em ser jogador de futebol. O *flash-back* é montado através de imagens em preto-e-branco de André jogando futebol, em paralelo com imagens de arquivo de Pelé, na copa de 70, comemorando vários gols; porém, em meio ao jogo, aparece uma mulher que o chama para o presente, reclamando por ele ter colocado a lata de azeite em cima das frutas.

Relações intersemióticas também estão presentes no filme. Da janela de seu quarto, André enxerga um mundo recortado através de um binóculo numa clara referência ao filme *Janela Indiscreta*, de Alfred Hitchcock, um clichê presente em boa parte dos filmes *voyeuristas*. Jorge Furtado, em entrevista para a Revista *Época*, diz que *O homem que copiava* é um filme "sobre cinema, sobre como montar um filme a partir do olhar"<sup>108</sup>.

O binóculo de André é um elemento muito importante no filme, porque ao mesmo tempo em que lhe permite recortar o mundo a seu modo, também ajuda a unir o espaço fragmentado que o personagem tenta reorganizar da mesma forma como se monta um quebra-cabeça. A imagem do quarto de Sílvia, por exemplo, chega até ele através de diferentes fragmentos refletidos por um espelho articulado pela porta do guarda-roupa da menina. André compõe um painel quase fiel ao quarto de Sílvia através da montagem mental dos diversos ângulos permitidos por esse espelho.

<sup>108</sup> EDUARDO, Cléber. Em entrevista a *ÉPOCA*, o cineasta Jorge Furtado fala do seu novo filme. *Revista Época*. n. 264. 9 jun. 2003. Disponível em: < <http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT550012-1661,00.html>>. Acesso em: 12 mar 2005.



Dessa forma o filme vai fluindo como um jogo de revelações e percepções. O auge da imagem-percepção ocorre quando Sílvia é presenteada por André com a cortina japonesa e, finalmente, o quarto revela-se, a imagem-percepção rapidamente passa à imagem-afecção, ao som da *Sinfonia 41* de Mozart, que se intensifica até o momento de outra revelação, outra imagem-percepção – o pai de Sílvia observa-a tomando banho, através do buraco da fechadura –, que passa à imagem-afecção na sua forma mais usual, através de um *close-up* de André, que se desdobra em ação quando ele se desespera e sai de casa. A imagem-afecção passa à imagem-ação através da imagem-pulsão, que, segundo Deleuze "compõe-se de *fetiches*, fetiches do Bem e do Mal: são fragmentos arrancados a um meio derivado, mas que remetem geneticamente aos *sinomas* de um mundo originário operando sobre o meio"<sup>109</sup>. Essa seqüência revela a imagem-movimento em suas três variações.

As múltiplas imagens são agenciadas através de uma composição dialética, onde uma cena completa a anterior, porém não mais como na montagem clássica, onde há o corte entre duas imagens sucessivas, e sim através de sobreposições, de transparências, ou ainda de imagens simultâneas apresentadas pela tela recortada por inúmeras tomadas.

Na tentativa de reordenar o caos formado por um conjunto de signos incompletos, às vezes sem significação, que compõem o universo de André, Jorge Furtado optou por uma narrativa absolutamente picotada, em que algumas palavras vão sendo explicadas como um hipertexto, lembrando um recurso utilizado também em *Ilha das Flores*, onde a simples referência a uma palavra pode dar origem a um esclarecimento paralelo sobre a mesma. Embora composta por essas interrupções e redirecionamentos, a narrativa mantém-se ágil, passando de um assunto para outro rapidamente para que o espectador não perca o interesse pelo filme.

Nos últimos dez minutos do filme, a narrativa é assumida por Sílvia, que reconta a história através de uma livre interpretação de *Carta ao Pai*, de Kafka. Para fechar o quebra-cabeça, Sílvia diz: "Numa carta tudo acontece rápido, parece que as coisas se encaixam. A vida é mais complicada que

<sup>109</sup> DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005. (Cinema 2). p. 46.

um quebra-cabeça. Mas acho que eu consegui, escrevendo esta carta, contar quase a verdade. E só isso já me deixa mais tranqüila. Agora parece mais fácil entender a vida", remetendo também à importância da narração, uma constante no filme.

*O homem que copiava* nos leva a pensar sobre a fragmentação das informações que recebemos. Jorge Furtado, em entrevista a Cléber Eduardo para a Revista Época, diz: "a fragmentação faz parte de minha geração, que sabe um pouco de tudo, mas não sabe muito de nada"<sup>110</sup> e, se a geração de Jorge Furtado já tem sua subjetividade formada pela recepção de muitas mensagens através de diversos meios, a geração de adolescentes e jovens de hoje está ainda mais marcada pela multiplicidade, porque mais meios surgiram, gerando uma maior profusão de mensagens.

A reciclagem, reutilização e reordenação das imagens pode trazer novos rumos e sentidos aos dados figurativos, e é daí que vem a força de *O homem que copiava*. Da mescla de vários elementos, da polifonia de discursos, linguagens, temas, estéticas, num exercício de extrema exploração do meio que pode gerar uma recriação constante de sentidos. E Jorge Furtado sabe e gosta disso. Em entrevista ao site Pílula Pop<sup>111</sup>, dessa vez copiando Umberto Eco, Furtado diz que "a intertextualidade não convida a todos para o mesmo banquete".

### 1.2.13 *Meu tio matou um cara*

Na tela, aparece uma porta lacrada por uma linha amarela com a inscrição "linha policial, não ultrapasse". É uma imagem criada por computador, um jogo de aventura. À esquerda, na parte superior da tela, há um ícone de relógio; ainda à esquerda, só que embaixo, outro ícone com 100%; no canto inferior direito, há um terceiro ícone de uma câmera fotográfica. Um cursor de computador move-se até a fechadura e, num clique, as fitas rebentam e a porta se abre. Um corredor com uma escada à esquerda; à direita um console com um abajur, única fonte de luz do local, e um telefone fora do gancho. Parece ser uma pista importante. O cursor corre para cima da máquina fotográfica e, em outro clique, a imagem é congelada e é guardada, como uma foto em preto-e-branco, acima da máquina fotográfica. Ao fundo do corredor, há uma sala de jantar vazia, e, no chão, uma marcação do local onde o corpo foi encontrado. Mais uma foto. É o ambiente do crime que precisa ser desvendado. Na sala, há várias portas, a primeira delas parece estar trancada, porque quando o cursor clica em sua fechadura surge um sinal de proibido. Somos direcionados, então, para o corredor e subimos as escadas, abrimos uma porta: é um quarto, nele há uma cama, um guarda-roupa e uma cômoda; abrimos a primeira

<sup>110</sup> EDUARDO, Cléber. Em entrevista a ÉPOCA, o cineasta Jorge Furtado fala do seu novo filme. *Revista Época*. n. 264. 9 jun. 2003. Disponível em: < <http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT550012-1661,00.html>>. Acesso em: 12 mar 2005.

<sup>111</sup> OLIVEIRA, Daniel. O cara que inventava. In: *Site Pílula Pop*. Se o *pop* é uma droga, somos a bula. Disponível em: <<http://www.pilulapop.com.br/ressonancia.php?id=11>>. Acesso em: 24 dez 2005.

gaveta da cômoda e lá há uma chave que, ao ser clicada vai parar na mesma coluna da direita, onde já estão armazenadas a câmera fotográfica e as fotos. Descemos as escadas e, agora, com a chave, conseguimos entrar na sala posterior à sala de jantar. É um escritório, com uma mesa, estantes e poltronas. Ao lado de uma das poltronas, está a provável arma do crime. Em um clique, ela também é armazenada. Outro clique em um livro fora do lugar e a estante abre-se para uma passagem secreta. Outra foto...



É nesse ambiente típico de jogos de ação, cheio de portas, escadas e alçapões que Jorge Furtado apresenta seu filme e inscreve os créditos de *Meu tio matou um cara*.

Éder é o tio que matou um cara. Duca é o sobrinho que resolve investigar o assassinato que seu tio confessa ter cometido, com a ajuda dos amigos, Isa e Kid.

É interessante observar como os três adolescentes de classe média têm processos de subjetivação marcados por uma cultura midiaticizada – através da televisão, do cinema e, principalmente, da Internet. Jorge Furtado, de forma semelhante como fez em *O homem que copiava*, representa esse mundo, utilizando linguagens e estéticas que são familiares a esse universo.

Um exemplo interessante é a forma como Duca apresenta ao espectador seu tio Éder, interpretado por Lázaro Ramos. Para dar uma visão panorâmica das atividades realizadas pelo tio, são utilizados dois produtos midiáticos: o primeiro é uma propaganda para canais de tele vendas do *Robotclear*, um aspirador de piscinas vendido por Eder; o segundo é um *site* do Sushi Bar *Jardim do Éder*. Ambas as mídias são mantidas por Duca em arquivos em seu computador.



Chama a atenção também a forma como os adolescentes expressam um raciocínio lógico marcado pela experiência com os filmes de detetive e com os jogos de computador, que supera a capacidade dos adultos, até mesmo a do advogado que cuida do caso. Duca dá dicas de como encontrar pistas do assassino:

Se ele atirou deitado e de perto, dá para ver que foi uma briga. Se ele atirou de longe e de pé, é melhor inventar outra história.

Tem que ver se a mulher é herdeira [...] Se a mulher, namorada do tio, é herdeira, eles tinham motivo para matar o cara.

[...] Eu li uma história onde um cara disse que chegou em casa de carro e a mulher dele tava morta. Mas só que naquela noite tava nevando. E a polícia viu que não tinha neve debaixo do carro dele. Quer dizer que ele não saiu de carro. E que ele tava mentindo. E era o assassino.

Marcados pelos constantes desafios dos jogos virtuais, o trio de adolescentes trata o crime como uma aventura, mergulham de cabeça na investigação do assassinato, vibram com a oportunidade de irem visitar Éder na prisão e com a ida à casa do morto, ex-marido da namorada do tio. Todos esses elementos, com alguns incrementos por conta da imaginação dos adolescentes, viram histórias que são contadas com orgulho aos colegas de escola.

Apenas como um exemplo de como o filme é realizado esteticamente estabelecendo referências com os universos dos filmes e dos jogos, cito a seqüência que se passa quando Duca vai até a casa do morto. Para mostrar que o menino está armazenando pistas para desvendar o assassinato, Jorge Furtado utiliza os mesmos recursos expressivos do jogo que apresenta o filme e que também é o mesmo que Duca costuma jogar em seu computador. Um relógio masculino entre um copo de whisky e um cinzeiro com várias pontas de cigarro, uma sunga pendurada no encosto de uma cadeira, dois óculos de natação na borda da piscina, um par de chinelos masculinos, todas essas pistas são congeladas, como fotos e armazenadas em ícones localizados à direita da tela.

O computador possui um papel central em *Meu tio matou um cara*. Ele, além de organizar a narrativa do filme, também demonstra a subjetividade daqueles adolescentes e se constitui assim como mais um personagem da história.

Dessa forma, o filme expressa como são produzidas subjetividades de três adolescentes de classe média, urbanos, do início do século XXI, cujos pensamentos se virtualizam no interior do filme, através do contato com as mídias, e se atualizam através de uma montagem que imprime uma determinada idéia de interatividade entre os espectadores e o filme. O agenciamento fotos, vídeo, animações, funcionam como simulações do mundo e essas novas imagens, segundo Deleuze, "são objetos de uma perpétua reorganização, na qual uma nova imagem pode nascer de qualquer ponto da imagem precedente"<sup>112</sup>, como um hipertexto. As subjetividades produzidas por novos meios suscitam novas imagens do pensamento.

---

<sup>112</sup> DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005. (Cinema 2). p. 315.

## **SEGUNDO PLATÔ**

## 2 Tramas conceituais

Este segundo platô é dedicado aos conceitos que ajudam a responder às questões desta pesquisa. Os conceitos aqui são divididos em três grupos: o primeiro, com ênfase nas relações entre as diversas linguagens que compõem os filmes, agrupa reflexões acerca da reciclagem e da antropofagia, freqüentemente presentes no cinema realizado por Jorge Furtado (o conceito de multiplicidade na teoria deleuzeana; e de tipos mais específicos de multiplicidade, como o híbrido, o mestiço e o sincrético e ainda certa mescla entre o ficcional e o documental); no segundo grupo estão os conceitos de agenciamento, rizoma, devires e, ainda, os relacionados mais especificamente ao cinema (imagem-movimento, imagem-tempo e imagem do pensamento), que foram importantes para que esta cartografia pudesse ser desenhada; no terceiro grupo, considerando que Deleuze acredita que só se pode falar em nome próprio a partir de certo trabalho de despersonalização, trato da autoria, que Barthes mata mas que Foucault acredita exercer ainda certa função; considerações sobre a autoria a partir do que Deleuze chama de gagueira e que vem a constituir um estilo, como uma alternativa às colocações sobre o tema da morte do autor, feitas por Roland Barthes, e da função do autor, de Michel Foucault. Aborda, também, em função das temáticas preferenciais de Jorge Furtado, a vida dos homens infames a partir do texto de mesmo nome escrito por Michel Foucault.

### 2.1 Reciclagem e antropofagia

Onde poderíamos encontrar, e reciclar, tomates, provas de história, Jesus Cristo, Leonardo da Vinci? No lixo de *Ilha das Flores*. Onde o carnaval, o heroísmo de *Tex*, a brutalidade de *King Kong* e as imagens clássicas de *Casablanca* poderiam compor uma mesma narrativa marcada por fortes relações de poder? Nas subjetividades dos personagens de *O dia em que Dorival encarou a guarda*. Onde cenas do Holocausto podem estar associadas a um episódio da história do Brasil, como a Guerra de Canudos? No curta-metragem *A Matadeira*. Onde poderiam encontrar-se Roosevelt, imagens de santos católicos e Shakespeare? Na subjetividade fragmentada de André, de *O homem que copiava*.

Neste momento, caracterizado por grandes transformações e inovações culturais, diferentes teorias tentam ler, interpretar e dar sentido a esse estado de efervescência cultural. Entre os diferentes discursos que emergem na segunda metade do século XX, principalmente no contexto

européu, trazendo suas contribuições teóricas, destaca-se o movimento que parte daquilo que em 1979 Jean-François Lyotard<sup>113</sup> denominou com sendo o Pós-Modernismo.

Apesar das controvérsias existentes em torno do que seria o pós-modernismo e quais os discursos e autores que nele se inserem, há certa concordância em identificar e aproximar do movimento artistas e pensadores que, apesar de suas diferenças, possuem em comum o fato de não se enquadrarem dentro das principais metanarrativas colocadas pelos princípios iluministas. Ao comentar o sentido que Lyotard atribui ao conceito de pós-moderno, Michael Peters assinala que, muito mais do que uma nova fase, "o que ele está sugerindo é que o pós-modernismo como um movimento nas artes é uma continuação do modernismo por outros meios"<sup>114</sup>, sendo muito mais um estilo, uma atitude, do que necessariamente um novo período, e acrescenta que "embora esses diversos pós-modernismos possam ir e vir, o pós-moderno, como uma episteme, como uma posição filosófica ou como uma periodização histórica, tal como o moderno, está aqui para ficar"<sup>115</sup>.

De certo modo, o pós-modernismo poder ser tomado em um sentido amplo que envolve tanto as esferas históricas, filosóficas, econômicas e políticas como as dimensões artísticas e culturais. No âmbito desta pesquisa, a caracterização do pós-modernismo enquanto manifestação artística com um sentido estético próprio é importante porque é possível perceber muitas dessas propriedades no cinema produzido por Jorge Furtado.

De acordo com Peters, o pós-modernismo é descendente do Modernismo, que, por sua vez, já consistia em uma forma de ruptura com o velho, com o clássico, com o tradicional e de adesão ao novo, ao presente.

o pós-modernismo [...] desenvolveu-se a partir do contexto de alto modernismo estético, da história da *avant-garde* artística ocidental e, em particular, da inovação e do experimentalismo artísticos que se seguiram à crise da representação que culminou com o cubismo, o dadaísmo e o surrealismo.<sup>116</sup>

Essa crise da representação gerou certo repúdio aos "efeitos do real", que, segundo Aumont e Marie, é "o efeito produzido, em uma imagem representativa (quadro, fotografia, filme), pelo conjunto dos indícios de analogia: tais indícios são historicamente determinados; são, portanto,

---

<sup>113</sup> LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. 6. ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

<sup>114</sup> PETERS, Michael. *Pós-estruturalismo e filosofia da diferença: uma introdução*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. (Coleção Estudos Culturais, 6). p. 29.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 17.

convencionais"<sup>117</sup>. A partir desse desprendimento foi possível uma série de experimentalismos. Alguns artistas cubistas, entre eles Picasso, já nas primeiras décadas do século XX, começaram a compor suas obras não mais apenas com tintas sobre telas ou papéis, mas também a partir de colagens de recortes de jornais, partituras de músicas e outros tantos fragmentos que disputavam espaço na composição de universo, de forma semelhante à de Jorge Furtado em seus filmes. Essa colagem de papéis, ou o *papier-collé*, ficou conhecida mais tarde como uma terceira fase do cubismo, ou cubismo sintético. Picasso e Braque foram os responsáveis pela introdução dessa técnica.

Outra tendência que emergiu com o modernismo foi a *pop art* que, segundo Heartney, "festejada no kitsch comercial, reabriu as comportas à cultura de massa e ao gosto da massa"<sup>118</sup>. A *pop art* inseriu em sua constituição ícones da cultura de massa e do consumo com a mesma velocidade com que transforma suas imagens em clichês para serem reutilizadas em tantas outras manifestações artísticas e comunicacionais. O quadro *Campbell's Soup*, de Andy Warhol, é um ícone desse período. A sopa está no quadro assim como ele próprio se torna ingrediente de outros pratos, saladas de fragmentos. Nesse sentido, Jorge Furtado também seria *pop* uma vez que recicla imagens e textos de naturezas diferentes para compor seus filmes.

No Brasil, tal reciclagem começou a ser pronunciada pelo movimento antropofágico e acabou tornando-se uma tradição na arte brasileira. A partir do Manifesto Antropofágico, de Oswald de Andrade, tenta-se inverter a noção negativa de canibalismo como um ato selvagem. Por meio de frases como: "Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago"<sup>119</sup>, Oswald defende a idéia de que o nosso canibalismo seria responsável pela assimilação crítica das idéias e modelos europeus e geraria uma arte brasileira moderna e autônoma. Segundo o autor, é um momento de "transfiguração do tabu em totem. Antropofagia"<sup>120</sup>.

No artigo *Esquizoanálise e Antropofagia*, Suely Rolnik tenta pensar os modos de produção de subjetividade que predominam nesta época de capitalismo globalizado e, para isso, faz uma nova interpretação do Movimento Antropofágico nos domínios da estética e da cultura, opondo a antropofagia à imagem identitária. A pesquisadora define antropofagia como um movimento de "engolir o outro, sobretudo o outro admirado, de forma que partículas do universo desse outro se misturem às que já povoam a subjetividade do antropófago e, na invisível química dessa mistura, se produza uma

<sup>117</sup> AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas: Papyrus, 2003. p. 92.

<sup>118</sup> HEARTNEY, Eleanor. *Pós-modernismo*. Tradução de Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Cosac & Naify, 2002 p. 12.

<sup>119</sup> ANDRADE, Oswald. *Manifesto Antropofágico*. Originalmente publicado em Revista de Antropofagia, n.1, ano 1, maio de 1928, São Paulo. Disponível em: <<http://www.lumiarte.com/luardeoutono/oswald/manifantropof.html>>. Acesso em 26 dez 2005.

<sup>120</sup> Ibid.

verdadeira transmutação"<sup>121</sup>. Rolnik observa que na era do capitalismo globalizado há uma "multiplicação ao infinito das mestiçagens que se operam na subjetividade, com elementos vindos de toda parte do planeta, não importando onde se esteja"<sup>122</sup>, o que acaba ocasionando um fenômeno de desaparecimento das identidades fixas e uma emergência de identidades flexíveis à medida que se passa a "agenciar elementos de uma infinita variedade de universos e, a partir do que se engendra nesse agenciamento, produzir as múltiplas figuras da realidade – e não só da realidade subjetiva"<sup>123</sup>, ou seja, as subjetividades são produzidas justamente através dessa tensão entre os elementos de diversas procedências.

Autores como Michel Featherstone<sup>124</sup> e Michael Peters<sup>125</sup>, por exemplo, exploram o fato de as identidades não-fixas se constituírem e ajudarem a produzir o que eles definem como um estado cultural e artístico emergente, igualmente singular, denominado por eles como sendo o de uma cultura e de uma arte pós-modernas.

Heartney acredita que "o pós-modernismo é o filho indisciplinado do modernismo"<sup>126</sup> e possui duas características principais. A primeira é a presença da mídia. Conforme o autor, "a nossa compreensão do mundo é baseada, antes de mais nada, nas imagens mediadas [...] vivemos dentro da esfera da influência de uma mitologia invocada para nós pela mídia, pelo cinema e pela publicidade"<sup>127</sup>. A segunda característica é facilitada pela primeira e caracteriza-se pela apropriação e reutilização de conteúdos que acontecem no auge do pós-modernismo, quando "artistas ligaram seus nomes a obras de outros artistas e chamaram de 'apropriação' o que antes era chamado de plágio"<sup>128</sup>.

André Parente também coloca essa participação da mídia no cinema como uma característica "pós-moderna".

Vivemos o mundo da informação, da mediatização, da simulação, onde as linguagens codificáveis (daí a revisitação de gêneros do passado, em particular o melodrama dos anos

---

<sup>121</sup> ROLNIK, Suely. Esquizoanálise e antropologia. In: ALLIEZ, Éric. (org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. Coordenação da tradução de Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Ed. 34, 2000. (Coleção TRANS). p. 451-462. p. 452-453.

<sup>122</sup> Ibid., p. 454.

<sup>123</sup> Ibid., p. 455.

<sup>124</sup> Pra mais, ver: FEATHERSTONE, Michel. *O desmanche da cultura: globalização, pós-modernismo e identidade*. São Paulo: Studio Nobel: Sesc, 1997.

<sup>125</sup> PETERS, Michael. *Pós-estruturalismo e filosofia da diferença: uma introdução*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. (Coleção Estudos Culturais, 6).

<sup>126</sup> HEARTNEY, Eleanor. *Pós-modernismo*. Tradução de Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 6.

<sup>127</sup> Ibid., p. 7.

<sup>128</sup> Ibid., p. 12.

dourados e o filme policial), os gráficos, os símbolos e as imagens são mais importantes que a própria realidade.<sup>129</sup>

Parente ainda salienta o fato de o cinema e da mídia refletirem essa situação pós-moderna com certas palavras de ordem como "fim da história, morte do cinema, morte do cinema documental e de autor, *revival*, *remake* etc."<sup>130</sup>. O autor diz que esse movimento começou a tomar forma a partir da década de 80, do século passado, quando o cinema, sem ter mais o que contar, começa a voltar-se para si mesmo e insere em sua constituição "o rádio, a televisão, a publicidade, a história em quadrinhos, a *pop art*, a música e, sobretudo, o próprio cinema, através de gêneros do passado"<sup>131</sup>.

O que ocorre, segundo Parente, é que a situação pós-moderna agencia a ironia, a paródia, o pastiche e os clichês por vezes de forma acrítica. É como se as imagens tivessem o carma de "transformar-se em meros clichês de clichês, que não param de renascer de suas próprias cinzas, para o deleite das 'viúvas' de Hollywood"<sup>132</sup>.

A mudança estética que ocorre nas artes a partir daí está relacionada com a imagem do pensamento de uma determinada época e perpassa todas as formas de manifestações artísticas.

O cinema brasileiro, na mesma direção das transformações dos processos artísticos contemporâneos, tem reciclado em sua constituição diversas linguagens. Os filmes produzidos por Jorge Furtado, conforme veremos no terceiro platô, são exemplos interessantes desse processo por agenciarem histórias em quadrinhos, desenhos animados, recortes de ilustrações de livros e revistas, fotografias, poesia e outras linguagens.

### 2.1.1 Multiplicidade

Deleuze, em companhia de Félix Guattari, desenvolveu uma verdadeira "Teoria da Multiplicidade", que começou a ser delineada a partir do livro *O anti-Édipo*, mas vai ser melhor compreendida por meio dos cinco volumes de *Mil Platôs*. Em *Mil Platôs*, cada capítulo corresponde a um ano e a uma imagem, obedecendo à lógica da multiplicidade. Segundo Deleuze e Guattari, *Mil Platôs* é "uma teoria das multiplicidades por elas mesmas, no ponto em que o múltiplo passa ao estado

<sup>129</sup> PARENTE, André. Um Cinema Pós-Moderno? In: \_\_\_\_\_. Ensaios sobre o cinema do simulacro: cinema existencial, cinema estrutural e cinema brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Pazulin, 1998. p. 126.

<sup>130</sup> Ibid., p. 127.

<sup>131</sup> Ibid., p. 128.

<sup>132</sup> Ibid., p. 129.

de substantivo". E complementam dizendo que "as multiplicidades ultrapassam a distinção entre a consciência e o inconsciente, entre a natureza e a história, o corpo e a alma"<sup>133</sup>.

Segundo os autores, as multiplicidades são fluxos não-lineares que se desenvolvem em círculos e em ciclos e por isso encontram-se em constante devir. Essa é, à primeira vista, uma das características de alguns filmes de Jorge Furtado, onde é possível observar o apagamento da unidade e da transparência pregada pelo cinema clássico e, ao mesmo tempo, o surgimento de certa multiplicidade. Imagens, vozes e textos misturam-se às vezes sutilmente, outras inesperadamente, ou ainda absurdamente, para compor um tecido complexo com possibilidades ilimitadas de combinações, como um rizoma.

Por ser composto de muitos signos reciclados dos mais diversos universos culturais, o cinema de Jorge Furtado poderia ser estudado a partir do conceito de híbrido, desenvolvido por Néstor Canclini, no livro *Hibridismo Cultural*<sup>134</sup>; pela noção de mestiço, desenvolvida por Michel Serres, em seu livro *Filosofia Mestiça*<sup>135</sup>; ou ainda sob o signo do que Massimo Canevacci chama de sincrético, no livro *Sincretismos*<sup>136</sup>. O híbrido, o mestiço e o sincrético apresentam-se como forma de atualização do que, no âmbito da multiplicidade, é apenas virtual.

### 2.1.1.1 Híbrido

Dentre as diversas multiplicidades presentes nos filmes de Jorge Furtado, a denominada por Canclini como um processo de "hibridação" é fundamental a esta pesquisa. No livro "Culturas híbridas", Canclini desenvolve seu conceito de "híbrido" a partir de um olhar sobre a cultura dos países latino-americanos e suas complexas relações entre o moderno e o pós-moderno e a articulação entre a cultura e o poder.

O termo "híbrido" é escolhido por ele

porque abrange diversas mesclas interculturais – não apenas raciais, às quais costuma limitar-se o termo "mestiçagem" – e porque permite incluir as formas modernas de hibridação

<sup>133</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*. v. 1. Tradução de Aurélio Guerra e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. (coleção TRANS). p. 8.

<sup>134</sup> CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas*. Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997. (Ensaio Latino-Americanos, 1).

<sup>135</sup> SERRES, Michel. *Filosofia mestiça*. Le tiers-instruit. Tradução de Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

<sup>136</sup> CANEVACCI, Máximo. *Sincretismos*. Uma exploração das hibridações culturais. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Studio Nobel: Instituto Cultural Italo Brasileiro – Istituto Italiano di Cultura, 1996.

melhor do que "sincretismo", fórmula que se refere quase sempre a fusões religiosas ou movimentos simbólicos tradicionais<sup>137</sup>.

Canclini salienta que o peso dos grupos tradicionais sobre os populares, que utilizam argumentos como o de serem autênticos e/ou autogerados para se sustentarem, acabam falindo com a emergência das hibridações, que ocorrem a partir das migrações para as cidades, e com o surgimento das culturas populares urbanas. Os processos desencadeados nas cidades demandam outros conceitos para além dos tradicionalmente aplicados a uma suposta "cultura popular". O "estilo" que começava a tomar forma tampouco se enquadrava nos programas com que as ciências sociais classificam o real.

Para Canclini, o híbrido possui algumas características, entre elas a quebra das coleções, que acontece no momento em que elas passam a se mesclar; uma certa desterritorialização de dadas culturas; e a conseqüente expansão dos gêneros impuros.

A comunicação e a constante interação, para Canclini, são fatores que fazem com que a hibridação cultural aconteça com maior velocidade no meio urbano. A mídia é apontada por ele como uma das responsáveis por isso, porque, na medida em que substitui as interações coletivas, trazendo informação e entretenimento a domicílio através de redes massivas, ela ganha espaço, enquanto as formas tradicionais de comunicação tornam-se cada vez menos influentes.

Canclini vai um pouco além da idéia de Verón, que acredita que hoje participar é se relacionar com uma "democracia audiovisual" onde o real é produzido por imagens midiáticas. Canclini, por sua vez, acredita que se trata de "um jogo de ecos"<sup>138</sup>, o que vemos na TV é o que vemos nas ruas e vice-versa, num movimento circular entre o comunicacional e o urbano.

Nesse processo, há uma constante tensão entre memória tradicional e uma nova cultura visual. Como um exemplo dessa tensão, Canclini cita o caso dos monumentos instalados nas cidades (expressões muitas vezes ligadas a sistemas sociais autoritários) e as intervenções que cidadãos "irreverentes" imprimem a eles, expressando sua crítica à ordem imposta. O híbrido que é formado por esse acontecimento faz referência a diferentes períodos históricos e também a diferentes momentos artísticos.

O "descolecionar" como uma das "ordens" dos objetos híbridos, que, entrecruzando obras em lugar de organizá-las ou hierarquizá-las, quebram as coleções. "A agonia das coleções é o sintoma

---

<sup>137</sup> CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas*. Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997. (Ensaio Latino-Americanos, 1). p. 19.

<sup>138</sup> Ibid., p. 290.

mais claro de como se desvanecem as classificações que distinguem o culto do popular e ambos do massivo"<sup>139</sup>. As *tecnologias* permitem que as pessoas tenham suas próprias coleções e nelas possam mesclar, como bem lhes convier, o culto com o popular. Alguns artistas, inspirando-se no que acreditavam ser o destino de sua arte, fazem a mescla na própria estrutura da obra. Canclini cita a fotocopiadora e o videocassete como exemplos de tecnologias que permitem essa hibridação, e o videoclipe e os *videogames* como bens simbólicos que já nasceram híbridos. Fotocopiadoras, videocassetes, videoclipe e videogames, foram, coincidentemente, tematizados por Jorge Furtado em seus filmes.

Para o autor, o videoclipe é um intergênero que mescla música, imagem e texto e é intrinsecamente pós-moderno por ser: transtemporal, mesclando imagens de várias épocas; fragmentado, onde "seqüenciam-se imagens de todas as partes, em qualquer ordem"<sup>140</sup>; e, às vezes, utilizarem colagens de outras obras. Para Canclini, nos videoclipes "o mundo é visto como efervescência descontínua de imagens, a arte como *fast food*"<sup>141</sup>. O *Videogame* para o autor é uma "variante participativa do videoclipe"<sup>142</sup>, no qual a tela é encarada como um espelho onde o poder próprio pode ser encenado sem que se corra riscos.<sup>143</sup>

Canclini vê essa quebra das coleções como uma positividade capaz de promover a criatividade, além de relativizar certas visões absolutistas de religião, política, etnia, arte...

A "desterritorialização" é outra característica que acaba por facilitar o movimento de hibridação cultural. Os territórios geográficos e sociais são relocalizados, e a relação de poder faz com que se passe "da defesa do nacional-popular à exportação do internacional popular"<sup>144</sup>. O autor salienta que há, nesse movimento, uma face dolorosa que é o subemprego e o desarraigamento de camponeses e indígenas; por outro lado, essa desterritorialização gera uma produção cultural

---

<sup>139</sup> CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas*. Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997. (Ensaio Latino-Americanos, 1). p. 304.

<sup>140</sup> Ibid., p. 305.

<sup>141</sup> Ibid., p. 306.

<sup>142</sup> Ibid., p. 306.

<sup>143</sup> O cinema realizado por Jorge Furtado utiliza essa linguagem em alguns momentos, como no caso de *Houve uma vez dois verões*, onde o fliperama é também uma metáfora do jogo existente na narrativa; e de forma mais evidente o videogame aparece em *Meu tio matou um cara*, onde a interface gráfica presente em alguns momentos do filme aproxima-o de uma estética do jogo e os espectadores são conduzidos a uma espécie de falsa interatividade.

<sup>144</sup> ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2001, citado por CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas*. Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997. (Ensaio Latino-Americanos, 1). p. 311.

dinâmica. Por isso ele salienta a necessidade de uma "cartografia alternativa do espaço social"<sup>145</sup>. Com a explosão do terceiro mundo no primeiro, uma cultura autêntica não é possível, pois a identidade é dissipada pelo movimento. As fronteiras são zonas de trânsito, e as definições de identidade e cultura são feitas a partir desse movimento.

Esta colocação de Canclini veio ao encontro de minha opção metodológica pela cartografia e ainda para fortalecer a escolha do objeto de estudo, já que os filmes realizados por Jorge Furtado fazem fronteira com outras linguagens.

Para Canclini, com o processo de hibridação há também uma intersecção entre o moderno e o pós-moderno. O autor salienta que agora as práticas artísticas necessitam de paradigmas consistentes: "os artistas e escritores modernos inovavam, alteravam os modelos ou os substituíam por outros, mas tendo sempre *referentes de legitimidade*"<sup>146</sup>. Para ele, "arte de citações européias ou arte de citações populares: sempre arte mestiça, impura, que existe à força de colocar-se no cruzamento dos caminhos que foram nos compondo e descompondo"<sup>147</sup>.

Para Canclini, o pós-modernismo vai além de um estilo, porque é "a co-presença tumultuada de todos, o lugar onde os capítulos da história da arte e do folclore cruzam entre si e com as novas tecnologias culturais"<sup>148</sup>. Para o autor, nesse entrecruzamento, há a perda do roteiro e do autor, e "sem roteiro nem autor, a cultura visual e a cultura política pós-modernas são testemunhas da descontinuidade do mundo e dos sujeitos"<sup>149</sup>.

Canclini irá ainda citar dois gêneros que ele considera "impuros": o grafite e os quadrinhos. O grafite, segundo o autor, é "destinado a afirmar a presença e até a posse sobre um bairro. As lutas pelo controle do espaço se estabelecem através de marcas próprias e modificações dos grafites dos outros". Além disso, diz que o grafite "é um modo marginal desinstitucionalizado, efêmero, de assumir as novas relações entre o privado e o público, entre a vida cotidiana e a política"<sup>150</sup>. Já as histórias em quadrinhos – muito utilizadas por Jorge Furtado em seus filmes –, ao fazerem uma mescla entre as linguagens imagética e literária, com tom irônico, se constituíram como um componente central da cultura urbana, que atravessa as artes, os gêneros e as épocas.

---

<sup>145</sup> CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas*. Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997. (Ensaio Latino-Americanos, 1). p. 314.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 328.

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 328.

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 329.

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 330.

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 339.

Como conseqüência, as culturas híbridas acabam gerando uma reorganização do poder. "Os cruzamentos entre o culto e o popular tornam obsoleta a representação polar entre ambas as modalidades de desenvolvimento simbólico e relativizam, portanto, a oposição política entre hegemônicos e subalternos, concebidas como se se tratassem de conjuntos totalmente diferentes e sempre confrontados"<sup>151</sup>. Contudo Canclini irá manter-se longe da tese de manipulação onipotente e tentará salientar as positivities desse processo, afirmando que as relações de poder se entrelaçam, e "o que mais conta é a astúcia com que os fios se mesclam"<sup>152</sup>. E complementa: "Assim as culturas perdem a relação exclusiva com seu território, mas ganham em comunicação e conhecimento"<sup>153</sup>. E por isso é possível dizer que "hoje todas as culturas são de fronteira"<sup>154</sup>.

O cinema, enquanto prática cultural, está cada vez menos preso a demarcações territoriais, portanto, embora este estudo se baseie em uma produção localizada no Rio Grande do Sul, ele ultrapassa os limites de sua fronteira ao tratar também de temas transversais.

#### 2.1.1.2 Mestiço

Outra modalidade de atualização das multiplicidades, ao lado do híbrido, é o mestiço. Michel Serres, em seu livro "Filosofia Mestiça", utiliza como prefácio a figura secular do Arlequim como metáfora da mestiçagem. Sob o título "Laicidade", a história do Arlequim é narrada.

De volta de uma viagem à lua, uma grande platéia pergunta a Arlequim: "Que maravilhas viu, atravessando lugares tão extraordinários?"<sup>155</sup> Para a surpresa de todos e o desapontamento de muitos, Arlequim responde: "Não, não [...] em toda parte tudo é como aqui"<sup>156</sup>. Porém Arlequim veste uma roupa que o contradiz:

Composição descombinada, feita de pedaços, de trapos de todos os tamanhos, mil formas e cores variadas, de idades diversas, de proveniências diferentes, mal alinhavadas, justapostos sem harmonia, sem nenhuma atenção às combinações, remendados segundo as circunstâncias, à medida das necessidades, dos acidentes e das contingências, será que

---

<sup>151</sup> CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas*. Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997. (Ensaio Latino-Americanos, 1). p. 346.

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 347.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 347.

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 348.

<sup>155</sup> SERRES, Michel. *Filosofia mestiça*. Le tiers-instruit. Tradução de Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993. p. 1.

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 1.

mostra uma espécie de mapa-múndi, o mapa das viagens do artista, como uma mala constelada de marcas?<sup>157</sup>

Incitado pela platéia a despi-la, ele começa a remover os casacos, mas embaixo há outro tão multicolorido como o primeiro, e depois outro, e mais outro, e, depois de removido o último casaco, e Arlequim encontrar-se nu, para a surpresa da platéia sua pele também é colorida.

O Imperador da Luz exhibe uma pele multicolor, muito mais cor do que pele. Todo corpo parece uma impressão digital. Como um quadro sobre uma tapeçaria, a tatuagem – estriada, matizada, recamada, tigrada, adamascada, mourisca – é um obstáculo para o olhar, tanto quanto os trajes ou os casacos que jazem no chão.<sup>158</sup>

A platéia se surpreende. Além de tatuado, Arlequim é hermafrodita, homem e mulher no mesmo corpo; e ainda ambidestro, utiliza as duas mãos com a mesma agilidade; Arlequim é mestiço, um "monstro".

Porém nem todas as pessoas da platéia acham contradição entre o que Arlequim diz e o que o seu corpo mostra:

Alguns mesmo, especialistas eruditos sem dúvida, haviam compreendido, por sua própria conta, que cada porção do seu saber parece também com o casaco de Arlequim, cada um trabalhando na interseção ou na interferência de várias outras ciências e, às vezes, de todas, quase. Assim, sua academia, ou enciclopédia, se aproximava formalmente da *comedia dell'arte*<sup>159</sup>

E segue:

– Assim como o corpo – respondiam os doutos – assimila e retém as diversas diferenças vividas durante as viagens e volta para casa mestiçado de novos gestos e de novos costumes, fundidos nas suas atitudes e funções a ponto de fazê-lo acreditar que nada mudou para ele, também o milagre laico da tolerância, da neutralidade indulgente, acolhe, na paz, todas as aprendizagens, para delas fazer brotar a liberdade de invenção e, portanto, de pensamento<sup>160</sup>.

Essa história serve de metáfora para certa subjetividade marcada no corpo, na própria pele, porque para Michel Serres a mestiçagem é algo corporal, relacionado com as vivências. Ela imprime "marcas" no corpo. Neste sentido, é um pouco mestiço o Roteiro sobre minha trajetória apresentado no início desta dissertação e o modo como dei relevância aos encontros que tive com os

<sup>157</sup> SERRES, Michel. *Filosofia mestiça*. Le tiers-instruit. Tradução de Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993. p. 2.

<sup>158</sup> Ibid., p. 3.

<sup>159</sup> Ibid., p. 5.

<sup>160</sup> Ibid., p. 6.

filmes de nosso personagem conceitual: Jorge Furtado. Segundo Serres, a mestiçagem acaba fazendo parte da natureza do corpo, e esse, tendo uma memória própria, dispensa a lembrança. A mestiçagem, portanto, vai além das escolhas racionais, ela se imprime corporalmente e pode ser dada a ver pela cartografia.

Nesta pesquisa a mestiçagem se imprime no corpo de alguns filmes, em composições onde já não é mais possível definir o que é de uma ou de outra linguagem, tal o embricamento entre elas. Isso acaba gerando uma outra linguagem, de certa forma uma linguagem que já não é cinema, nem televisão, nem vídeo, nem publicidade, nem internet, ela é sim a incorporação do audiovisual.

### 2.1.1.3 *Sincrético*

O sincretismo é, para os termos desta dissertação, nossa terceira modalidade de atualização da multiplicidade. Canevacci utiliza "sincretismo" para se referir a uma nova antropologia híbrida que ocorre no seio de um processo de globalização e localização que gera uma mudança nos modos tradicionais de produção de cultura e comunicação, dentro de uma lógica de consumo.

Para o autor, como processo antropológico, o sincretismo é "um *mix* de códigos que recombinam aquelas diferenças étnicas – assumidas como uma riqueza em sua desordenada junção"<sup>161</sup>.

No sincretismo exprime-se o fim da lamentação pela perda da origem, da identidade fixa, da memória restauradora, que angustia a maioria dos cientistas sociais: pratica-se a felicidade corsária e marronzada da mudança de conceitos, projetos, métodos, imagens, poesias, arquiteturas, etnias, aforismos<sup>162</sup>.

O sincretismo descrito por Canevacci não é ligado aos fenômenos religiosos, e sim, é um "sincretismo cultural", uma cultura plural, descentrada, fragmentada, desarmônica. Para o autor, essa prática não pode ser sintetizada, nem reduzida a uma descrição unilinear, porque "no âmago de seu conceito permanece um sentido de desordem, de confusão, de sujeira. De 'selvageria'. E de movimento desejoso e inquieto"<sup>163</sup>.

---

<sup>161</sup> CANEVACCI, Máximo. *Sincretismos*. Uma exploração das hibridações culturais. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Studio Nobel: Instituto Cultural Italo Brasileiro – Istituto Italiano di Cultura, 1996. p. 14.

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 17.

Canevacci vê essa desordem comunicativa como uma positividade. Para ele a "autonomia e diversidade e contraste também podem produzir uma riqueza incrível"<sup>164</sup>, e é por isso que ele fará também em seu texto uma crítica ao um e ao primeiro.

O sincretismo carrega em si uma dissipação da idéia de identidade "em favor da maior mobilidade de um princípio sincrético de contradição"<sup>165</sup>. O que ocorre, para Canevacci, é que em meio a culturas sincréticas, "cachos de 'eu', entre si harmônicos ou em contraste, podem conviver dentro do mesmo sujeito. Sem mais explosões patogênicas. Mas multiplicando, justamente, o eu. Transformando-o em 'eus'"<sup>166</sup>.

Neste estudo o termo sincrético é aplicado para as relações entre a combinação de códigos no interior dos filmes e os diversos eus ligados a essa produção.

#### 2.1.1.4 *Ficcional ou documental*

O documentário e o ficcional aparecem aqui também como duas outras modalidades de atualização das multiplicidades cinematográficas: eles se constituem como efeitos de sentido relativos a determinados fazeres (políticos, estéticos e semióticos) do cinema e Jorge Furtado, que ora constrói sua narrativa com efeitos de sentidos documentais ora com efeitos de sentidos ficcionais.

Assim, para pensar a relação existente entre as noções de documentário e ficção, foi necessário definir o que os críticos cinematográficos costumam chamar de documentário e o que costumam chamar de ficção. O problema em definir o que seria um documentário é agravado por causa da dificuldade de responder a questão: que características possui o filme documentário que o distingue de um filme ficcional?

Se aproximarmos o termo documentário da idéia de "documento", poderíamos sugerir que o filme documentário faz mais ou menos como a história, ou ainda, que o documentarista seria uma espécie de historiador que procuraria "contar" a verdade sobre os fatos passados ou presentes, em sua busca por documentar, procurando, na medida do (im)possível, não alterar o processo de representação do real.

Poderíamos, ainda, pensar que a designação documentário/ficção seria uma questão de produção, estando ao lado da ficção a necessidade de um roteiro bem estruturado, enquanto um

---

<sup>164</sup> CANEVACCI, Máximo. *Sincretismos*. Uma exploração das hibridações culturais. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Studio Nobel: Instituto Cultural Italo Brasileiro – Istituto Italiano di Cultura, 1996. p. 99.

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 99.

documentário não necessitaria de tal roteiro já que, por vezes, acredita-se na proximidade com a realidade que crê que é possível capturar o real, desde que o deixe agir conforme seu próprio fluxo.<sup>167</sup>

Ainda poderíamos pensar na definição de documentário levando-se em consideração questões estéticas ou de linguagem. Em uma concepção clássica, o documentário teria maior valor se conseguisse esconder sua forma de produção na tentativa de recriar o acontecimento da forma mais próxima do real. Em outra concepção o filme documentário não deveria ser baseado em escolhas do diretor, ele deveria capturar o máximo de ruídos possível e registrar cada fragmento de imagem, com toda a sua "sujeira", não interessando o quão narrativas poderiam ser essas imagens, e sim, que tudo o que fazia parte da história do personagem ou do acontecimento teria seu valor como o inusitado, que transcende uma idéia inicial do realizador.<sup>168</sup>

O papel do realizador é também algo a ser pensado na definição do que é documentário e o que é ficção. Em muitos filmes encontramos a figura dos realizadores também em frente às câmeras, como entrevistadores do(s) personagens(s) ou ainda como narradores que, além de contarem a história, contam também a história daquela produção como uma forma de compartilhar uma "verdade" com o espectador.

Em uma concepção moderna de filme documentário, Vasconcellos salienta que

caberia ao diretor do filme de ficção, segundo os preceitos da teoria do autor desenvolvida pelos críticos-cineastas dos *Cahiers du Cinéma*, desenhar com cores fortes impressões e idéias sobre o real, tecidas através das imagens cinematográficas do filme de ficção, fazendo, assim, de um conjunto de filmes, uma Obra<sup>169</sup>.

Vasconcellos acredita que no estudo do cinema documentário é necessário pensar sobre o documentário moderno como uma fonte de informação, já que ele geralmente pretende passar aos espectadores informações a respeito do acontecimento, porém o mais difícil é determinar o que tem de verdade ou o que tem de ficção nesse mesmo acontecimento.

Vasconcellos acredita que a relação entre verdade e ficção é uma questão narrativa, que pode muito bem ser uma narrativa falsificante, ou ainda uma narrativa dita verdadeira. Concebendo o cinema como uma máquina pensante, que possui uma lógica própria, Deleuze salienta que o cinema

<sup>167</sup> DA-RIN, Silvio. *Espelho Partido*. Tradição e transformação do documentário. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

<sup>168</sup> BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In: \_\_\_\_\_. *O Cinema: ensaios*. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 19-26.

<sup>169</sup> VASCONCELLOS, Jorge. 'F' de falso, 'M' de mentira: ficção e falsificação no documentário cinematográfico. v. 2 n° 4, set-dez 2004. Revista AV. Disponível em: <<http://www.revistaav.unisinos.br/index.php?e=2&s=9&a=40>> Acesso em: 22 nov. 2006.

clássico costuma privilegiar a narrativa verdadeira enquanto o moderno tende para uma narrativa falsificante.

Vasconcellos diz que,

Deleuze, ao privilegiar o cinema moderno, vê, na virada histórica que a arte do cinematógrafo produziu no pós-guerra com o Neo-realismo italiano e com *Cidadão Kane* de Orson Welles, uma nova configuração de imagens que, além de fortalecer sua produção conceitual, corrobora sua tese de uma nova imagem do pensamento.<sup>170</sup>

Dessa forma, pode-se dizer que essa dificuldade em classificar filmes como documentários ou ficcionais cresce paralelamente a uma outra questão, de outra ordem, da ordem do pensamento. Vasconcellos faz essa relação entre as imagens-movimento do cinema clássico com uma certa imagem representativa ou dogmática do pensamento, salientando uma série de características das mesmas:

1) o desmoronamento do esquema sensório-motor; a recusa da montagem e do extra-campo como redimensionamento do Todo; a substituição da narratividade pela descrição; 2) o reencadeamento dos cortes irracionais no lugar do encadeamento dos cortes racionais; 3) a imagem-som é configurada pela "legibilidade" da imagem e pela "visibilidade" do som, que em outras palavras pode ser chamada de disjunção entre a imagem e o som.<sup>171</sup>

Paralelamente o autor afirma que o cinema moderno "libera o tempo em direção às imagens-tempo que possibilitam novos ângulos e perspectivas do real"<sup>172</sup>.

Deleuze não crê nessa diferença entre cinema de realidade ou de ficção, ele salienta que "uma mesma transformação arrasta o cinema de ficção e o cinema de realidade, e confunde suas diferenças: no mesmo movimento, as descrições tornam-se puras, puramente óticas e sonoras, as narrações, falsificantes, as narrativas, simulações"<sup>173</sup>.

Assim, Vasconcellos afirma, tendo como base os estudos de Deleuze, que "a verdade do cinema [...] não está na história de seus filmes, mas na riqueza criativa de seus criadores, inventores de signos e imagens"<sup>174</sup>.

---

<sup>170</sup> VASCONCELLOS, Jorge. 'F' de falso, 'M' de mentira: ficção e falsificação no documentário cinematográfico. v. 2 n° 4, set-dez 2004. Revista AV. Disponível em: <<http://www.revistaav.unisinos.br/index.php?e=2&s=9&a=40>> Acesso em: 22 nov. 2006.

<sup>171</sup> Ibid.

<sup>172</sup> Ibid.

<sup>173</sup> DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005. (Cinema 2). p. 188.

<sup>174</sup> VASCONCELLOS, Jorge. *Deleuze e o cinema*. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna Ltda., 2006. (Coleção Arte e Filosofia; 1) p. 49.

Para Jorge Furtado essa possibilidade de associação entre o ficcional e não-ficcional revela-se como uma possibilidade criativa onde mais uma vez a reciclagem está presente.

## 2.2 Traçando a Cartografia

A palavra *cartografia*, até algum tempo atrás, estava restrita ao campo das ciências geográficas e designava a "arte ou ciência de compor cartas geográficas"<sup>175</sup>. No Glossário de Geoprocessamento e Cartografia, há uma definição mais detalhada: "Ramo da ciência que trata da elaboração de mapas, proporciona subsídios para a análise e interpretação de mapas, tabelas e outros recursos gráficos", ou ainda "Conjunto de operações científicas, artísticas e técnicas produzidas a partir de resultados de observações diretas ou de exposição de documentos"<sup>176</sup>. Essas definições, a partir de alguns deslocamentos ou de uma desterritorialização – para utilizar um termo recorrente nesta pesquisa –, ajudam na compreensão da cartografia como modo de realização de pesquisas no campo dos estudos da comunicação.

A intenção aqui não é discorrer sobre a cartografia visando buscar a formalização de um método ou mesmo de uma teoria metodológica e epistemológica universal, o que acabaria por implodir com um dos princípios cartográficos, que é o de não possuir um "modo de fazer" definido previamente.

A formalização de um método constituído *a priori* acaba por relegar o empírico a um segundo plano, o que representa um preço bastante alto para o processo cartográfico que prima por registrar a intensidade<sup>177</sup> da experiência do contato com o objeto de estudo. Não se trata do empirismo como fundamento para o método científico moderno. Para Deleuze, o empírico tem um sentido próprio, denominado por ele de empírico transcendental. Por empírico transcendental entende-se o pensamento que não está no ser, mas na experiência, na experimentação. Apoiado em autores como Bergson e Nietzsche, Deleuze concebe que o empírico faz pensar, é produto de atravessamentos, de encontros e reencontros e, por isso, ele não é universal, mas produto de cada acontecimento. Na filosofia da diferença, o empirismo transcendental se difere do empirismo positivista, que acredita que a essência está no objeto e é algo a ser descoberto pelo sujeito; além disso, ele também se distancia da filosofia da consciência (Kant), que pressupõe que todo o pensamento é uma construção racional da

<sup>175</sup> FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio Eletrônico* – Século XXI – Versão 3.0. Rio de Janeiro: Nova Fronteira e Lexicon Informática Ltda., 1999.

<sup>176</sup> CUNHA, Alexandre Terenzi, et al. *Glossário de Geoprocessamento e Cartografia*. Belo Horizonte: UFMG, 1996. Disponível em <[www.geominas.mg.gov.br/glossario/GLOSSAR.html](http://www.geominas.mg.gov.br/glossario/GLOSSAR.html)>. Acesso em 18 maio 2006.

<sup>177</sup> Intensidade é um conceito que acompanha tanto a tradição filosófica como a psicologia contemporânea, mas que ganha, com Gilles Deleuze, um novo estatuto filosófico. Para maiores considerações sobre o conceito de "Intensidade" ver: ORTEGA, Francisco. *Intensidade: para uma história herética da filosofia*. Goiânia: Editora da UFG, 1998.

consciência, que utiliza o empírico a serviço dela. Em ambos, o empírico é visto apenas como um objeto; a diferença é que, para o empirismo positivista, o que tem de ser descoberto está contido no objeto, já para a filosofia do sujeito, o novo vem do sujeito.<sup>178</sup>

Então, qual a relação da cartografia aplicada nas ciências humanas com a cartografia das ciências geográficas? A cartografia que traço está ligada à geografia, mas, em vez de compor um território, ela permite percorrer por experimentação novos territórios sempre registrando os atravessamentos do caminho.

Assim, como afirmam Deleuze e Guattari,

Indivíduos ou grupos, somos atravessados por linhas, meridianos, geodésicas, trópicos, fusos, que não seguem o mesmo ritmo e não têm a mesma natureza. [...] E constantemente as linhas se cruzam, se superpõem a uma linha costumeira, se seguem por um certo tempo. [...] É uma questão de cartografia. Elas nos compõem assim como compõem nosso mapa. Elas se transformam e podem penetrar uma na outra. Rizoma.<sup>179</sup>

Diferente de muitas metodologias que, por continuarem presas às amarras epistemológicas do positivismo, procuram insistentemente a objetividade, separando sujeito e objeto, a cartografia assume o caráter perspectivo de toda produção de conhecimento, pautando-se pelo princípio de que os modos de subjetivação sempre intervêm no processo de criação do conhecimento, científico ou não. Assim, o método cartográfico concebe essa subjetividade, ligada ao olhar do cartógrafo, como uma positividade. Esse olhar seleciona e constrói, produz um conhecimento a partir de suas condições de possibilidades e de suas visões de mundo. Como salienta Edgar Morin, "o que aprendemos do mundo não é objeto abstraído de nós, mas o objeto visto e observado, co-produzido por nós"<sup>180</sup>. Esse mesmo autor ressalta que "o conhecimento do objeto mais físico não poderia estar dissociado de um sujeito que conhece, enraizado em uma cultura e em uma história"<sup>181</sup>.

Dessa forma, a cartografia acaba desterritorializando uma dada forma de fazer ciência na medida em que insere o acontecimento no processo e, assim, se constitui como um dispositivo capaz de tensionar os fundamentos da pesquisa científica, sustentada pela "verdade", que supostamente é atingida através da rigidez de seus processos.

Até mesmo Peirce, com seu pragmatismo, apontou equívocos na crença categórica na realidade quando afirma que:

---

<sup>178</sup> Para maiores considerações sobre o empirismo transcendental para Deleuze, consultar: DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. São Paulo: Graal, 1998.

<sup>179</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*. v. 3. Rio de Janeiro: Ed 34, 1996, p. 76-77.

<sup>180</sup> MORIN, Edgar. Contrabandistas dos saberes. In: PESSIS-PASTERNAK, Guitta. *Do caos à inteligência artificial: quando os cientistas se interrogam*. Tradução de Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993. p. 89.

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. 89.

diferentes espíritos podem firmar-se nas mais conflitantes posições e, não obstante, o progresso da investigação os levará, por força externa, a uma única e mesma conclusão. Essa atividade do pensamento pela qual somos levados não para onde queremos, mas à meta preestabelecida, chama-se destino. Nenhuma alteração de ponto de vista, nenhuma escolha de fatos outros para estudo e nem mesmo uma natural inclinação de espírito pode dar meio ao homem de escapar à opinião predestinada. Essa grande esperança está presente nas concepções de verdade e realidade. A opinião que será afinal sustentada por todos os que investigam é o que entendemos por verdade e o objeto que nesta opinião se representa é o real.<sup>182</sup>

Na cartografia segue-se um pouco essa premissa, a diferença é que encontramos nela uma opção para registrar os agenciamentos, ou o "entre". Opção que tem a ver com suas convicções éticas e com suas afinidades estéticas. Nesse sentido,

não há o melhor caminho, nem o mais correto, não existe o verdadeiro, nem o falso, mas se encontra sim, o mais belo, o mais intenso, o que insiste em se presentificar, o que se equivoca, se atrapalha..., o que falha. São pelos desvios que se começa a jornada, pelas linhas mal/bem traçadas do desejo que se realiza a cartografia, potencializando vidas em territórios complexos e heterogêneos de forças que se imiscuem umas às outras num constante jogo de poder e afeto.<sup>183</sup>

Através do método cartográfico, temos uma pesquisa aberta, que valoriza a experiência, a inventividade do desejo, uma pesquisa-devir. Segundo Deleuze, "os devires são geografias, são orientações, direções, entradas e saídas"<sup>184</sup> e, ainda "é jamais imitar, nem fazer como, nem ajustar-se a um modelo, seja ele de justiça ou de verdade [...] Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, núpcias entre dois reinos"<sup>185</sup>.

O cartógrafo registra o "entre" através de um olhar não-natural que tenta perceber as forças que habitam nos encontros de sujeitos, de movimentos, idéias, acontecimentos. A cartografia possibilita a compreensão do acontecimento.

O acontecimento fala por si e rompe com todas as certezas e evidências do que nos parece mais sagrado. Neste sentido, o acontecimento rompe com a linearidade do tempo, funda um tempo outro no qual presente, passado e futuro coexistem. Desafia as lógicas cartesianas de progresso e evolução, e inventa outros caminhos nunca imaginados.<sup>186</sup>

Se, por um lado, a presença dessa série de pressupostos boicota qualquer intenção de encontrar na cartografia os indícios das metodologias mais tradicionais, por outro, elas não podem ser

<sup>182</sup> PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica e filosofia*. 21. ed. Seleção e Tradução de Octanny Silveira da Mota e Leonidas Hegenberg. São Paulo: Cultrix, 1975. p. 67-68.

<sup>183</sup> MAIRESSE, Denise. Cartografia: do método à arte de fazer pesquisa. In: FONSECA, Tania Mara Galli; KIRST, Patrícia Gomes (orgs.). *Cartografias e Devires: a construção do presente*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003. p. 271.

<sup>184</sup> DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998, p. 10.

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>186</sup> MAIRESSE, Denise. Cartografia: do método à arte de fazer pesquisa. In: FONSECA, Tania Mara Galli; KIRST, Patrícia Gomes (orgs.). *Cartografias e Devires: a construção do presente*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003. p. 261-262.

simplesmente lidas como uma falta, como uma carência de rigor metodológico. Pelo contrário, a cartografia prima por um rigor ético-metodológico, tanto que o método tem de ser sempre revisto e reconstruído em cada estudo, em cada pesquisa. Respeitando as devidas especificidades, podem-se aproximar alguns princípios da cartografia ao método da "Arqueologia" e da "Genealogia" foucaultiana, por exemplo. Ambos não negam, mas também não se submetem somente aos parâmetros da epistemologia moderna e tampouco se submetem a saciar a "vontade de verdade" que acompanha o pensamento científico e a ciência moderna através da busca insaciável de encontrar metametodologias para as Ciências Humanas<sup>187</sup>.

Ainda dentro da problemática da cartografia como método, outra questão que pode ser colocada é: a cartografia é ciência, arte ou filosofia? Qualquer resposta pode estar correta se considerarmos, assim como Deleuze e Guattari, que tanto a arte, quanto a ciência e a filosofia são, sobretudo, modos de criação; a filosofia, porém, tem como operador discursivo os conceitos, a arte tem como objeto os afetos e perceptos, e a ciência tem como elementos as funções, que são representadas por proposições.<sup>188</sup> Hoje todos esses campos do pensamento estão cada vez mais imbricados e exatamente quando estabelecem ligações entre si é que formam a cartografia. Ou seja, a cartografia é um terreno múltiplo, que trabalha sobre os planos de imanência da ciência, da arte e da filosofia.

O cartógrafo faz-se sensível aos apelos do objeto e assim confere sentido ao que vê. Segundo Kirst, "buscar um sentido para as coisas vistas é um ato, antes de tudo, de investimento de desejo"<sup>189</sup>. Sendo assim, a cartografia é produção existencial. Através dela o cartógrafo encontra uma forma de expressar as intensidades. Na cartografia,

o olhar do sujeito desconstrói-se e perde-se levado pela vida do objeto, mas imediatamente reencontra-se e reflete-se no visto. A rede do olhar é criada na mestiçagem do movimento encadeado na própria diluição do sujeito e do objeto em nome do encontro e da atribuição de sentido.<sup>190</sup>

A cartografia desenha-se na interface, nas linhas e nas dobras, entre o "dentro" e o "fora", entre a subjetividade do pesquisador e seu objeto de estudo. Como Kirst *et al.*, acredito que "a

---

<sup>187</sup> Sobre a singularidade do método utilizado por Foucault em seus estudos históricos e a crítica que sofreu por parte de muitos historiadores por falta de um maior rigor metodológico, Albuquerque Júnior lembra que "quase sempre, quando se acusa alguém de não se ter método é porque este não se pauta pelo método que quem escreve a crítica julga possuir". E, acrescenta o autor, que "o que Foucault não oferece é um esquema que torne a história de fácil explicação, não oferece um modelo universal de compreensão do passado, uma maquinaria conceitual que tudo explica e a qual tudo seria reduzido". (ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. Um leque que respira: a questão do objeto em história. In: CASTELO BRANCO, Guilherme; PORTOCARRERO, Vera. *Retratos de Foucault*. Rio de Janeiro: Nau, 2000, p. 126).

<sup>188</sup> Deleuze, Gilles. *O que é a filosofia?* Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. (Coleção Trans).

<sup>189</sup> KIRST, Patrícia Gomes. Redes do olhar. In: FONSECA, Tania Mara Galli; KIRST, Patrícia Gomes (orgs.). *Cartografias e Devires: a construção do presente*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003. p. 50.

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 43.

cartografia propõe-se a capturar no tempo o instante do encontro dos movimentos do pesquisador com os movimentos do território de pesquisa"<sup>191</sup>.

A cartografia não pressupõe uma exclusividade e nem uma supremacia do texto escrito. Para o cartógrafo, tanto as fontes escritas como as fontes orais e imagéticas são enunciados constituintes de discursos. Apesar da natureza distinta, escrita, oralidade, sons e imagens são enunciados que, em termos epistemológicos, estão sujeitos a um mesmo patamar valorativo e que, muitas vezes, atuam como complemento na composição de um determinado discurso. Em termos metodológicos, cabe ao pesquisador-cartógrafo registrar o caminho, o trajeto, a viagem que ele faz em busca desses materiais e, também, e principalmente, os caminhos e descaminhos, os encontros e desencontros, os conflitos, as tensões, as dobras, o pensamento produzido nesse percurso.

Nesse aspecto, a cartografia é uma ação complexa, não no sentido de complicado, muito menos de confuso, mas no sentido atribuído por Edgar Morin à complexidade, como um tecido "de constituintes heterogêneas inseparavelmente associadas", ou, ainda, "o tecido de acontecimentos, ações, interações, retroações, determinações, acasos, que constituem nosso mundo fenomênico"<sup>192</sup>.

O interessante na cartografia é que ela é sempre irrepitível, porque os momentos são outros e, portanto, as vivências e intensidades são também outras. Cada desenho gerado por uma cartografia pode servir a outros viajantes, mas a viagem sempre será singular, pois a cartografia é sobretudo movimento.

A comunicação, principalmente pelo seu processo de constante metamorfose, constitui-se em um campo fértil para o traçado de cartografias. O livro *Ofício de Cartógrafo*, de Jesús Martín-Barbero, pode ser citado como exemplo de cartografia do campo da comunicação. Para dar conta das transformações que sofreram os campos latino-americanos da comunicação e da cultura, o autor mescla "um punhado de trabalhos soltos, esboços, e intuições [que adquiriram] uma *perspectiva* que focalizava as linhas e tensões mais secretas do [seu] próprio trabalho". Dialogando com Michel Serres, Martín Barbero considera-se um "cartógrafo mestiço"<sup>193</sup>.

O antropólogo italiano Massimo Canevacci também escolhe a cartografia para capturar e evidenciar a multiplicidade de signos da comunicação na grande São Paulo. O livro "A Cidade Polifônica"<sup>194</sup> é composto por diversas vozes, que acabam por atribuir a cada capítulo uma certa

---

<sup>191</sup> KIRST, Patrícia Gomes et al. Conhecimento e Cartografia: tempestade de possíveis. In: FONSECA, Tania Mara Galli; KIRST, Patrícia Gomes (orgs.). *Cartografias e Devires: a construção do presente*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003. p. 101.

<sup>192</sup> MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. Tradução de Eliane Lisboa. Porto Alegre: Sulina, 2005. p. 13.

<sup>193</sup> MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Ofício de Cartógrafo*. Tradução de Fidelina González. São Paulo: Loyola, 2004. p. 11.

<sup>194</sup> CANEVACCI, Massimo. *A Cidade Polifônica*. Ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana. São Paulo: Studio Nobel, 1993.

independência, que com o todo formam uma teia, ligados rizomaticamente. A obra é dividida em duas grandes partes: a primeira tem um tom mais sistemático, dialogando com Lévi-Strauss, Walter Benjamin, Ítalo Calvino entre outros; e a segunda tem uma escrita mais solta, apresentando o que ele define como elementos significativos para a comunicação nas grandes metrópoles: são imagens da Rua Augusta, Mc Donald's, Miró, Marginal, Teatro Municipal, etc. A última parte da cartografia traçada por Canevacci é uma poesia concretista.

Se no campo da comunicação a cartografia se apresenta como uma possibilidade fértil para se pensar a metodologia, para o estudo do cinema, ela pode ser ainda mais produtiva, tendo em vista que o cinema se constitui numa área multidisciplinar, fazendo interface com a arte, a cultura e a tecnologia.

### 2.2.1 Agenciamentos

Por que estudar o cinema de Jorge Furtado através da idéia de agenciamento? Porque, assim como Deleuze, acredito que "a unidade real mínima não é a palavra, a idéia ou o conceito; nem o significante, mas o agenciamento"<sup>195</sup>.

Embora a semiótica peirceana seja um dos pilares sobre o qual Deleuze sustenta seus estudos sobre cinema, o filósofo vai mais além ao inserir a idéia de agenciamento. Para Deleuze, "O Enunciado é o produto de um agenciamento, sempre coletivo, que põe em jogo, em nós e fora de nós, populações, multiplicidades, territórios, devires, afetos, acontecimentos."<sup>196</sup> Já o acontecimento, para o autor, é "uma multiplicidade que comporta muitos termos heterogêneos e que estabelece ligações, relações entre eles, através das épocas, dos sexos, dos reinos – naturezas diferentes. Por isso a única unidade do agenciamento é de co-funcionamento: é uma simbiose, uma 'simpatia'"<sup>197</sup>.

No estudo do cinema de Jorge Furtado, "O nome próprio não designa um sujeito, mas alguma coisa que se passa ao menos entre dois termos que não são sujeitos, mas agentes, elementos"<sup>198</sup>, ou seja, o nome "Jorge Furtado" que aparece aqui e ali nessa cartografia não vem para caracterizar um sujeito, no seu sentido mais tradicional, e sim para descrever um pouco de como esse cinema age, que elementos ele agencia: Jorge Furtado é nosso 'personagem conceitual'. A idéia de autor também é atravessada pelo agenciamento. Neste trabalho, o autor é visto como um sujeito do

---

<sup>195</sup> DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998. p. 65.

<sup>196</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>198</sup> *Ibid.*, p. 65.

agenciamento. Para Deleuze, "o escritor inventa os agenciamentos a partir de agenciamentos que o inventaram, ele faz passar uma multiplicidade para a outra"<sup>199</sup>.

Os estados de coisas, estados de corpos somados aos regimes de enunciados são os componentes dos agenciamentos. Deleuze os designa respectivamente como: Agenciamento Maquínico do Desejo, da ordem do conteúdo, e Agenciamento Coletivo de Enunciação, da ordem da expressão. E acrescenta que ambos funcionam como engrenagens que produzem acontecimentos.. Para Deleuze,

Os enunciados não se contentam em descrever estados de coisas correspondentes: são, antes, como duas formalizações não paralelas, formalização de expressão e formalização de conteúdo, tais como nunca se faz o que se diz, nunca se diz o que se faz, mas não é por isso que se mente, nem por isso que se engana e se engana a si mesmo, agenciam-se apenas signos e corpos como peças heterogêneas da mesma máquina.<sup>200</sup>

O fato de os agenciamentos maquínico do desejo e o coletivo de enunciação serem indissociáveis não significa que eles atuem sempre em plena harmonia. O agenciamento maquínico age sobre um plano de imanência com linhas de fuga que o desestabilizam, ou, nas palavras de Deleuze, como "*continuuns de intensidades, conjugações de fluxos, emissões de partículas de velocidades variáveis*."<sup>201</sup> O Agenciamento Maquínico do Desejo é definido pelo deslocamento de um centro de gravidade sobre o plano de imanência, sobre uma linha abstrata. A máquina, para Deleuze, "é social em seu primeiro sentido, e é primeira em relação às estruturas que ela atravessa, aos homens que ela dispõe, às ferramentas que ela seleciona, às técnicas que ela promove."<sup>202</sup>

É por isso que o cinema de Jorge Furtado é estudado neste trabalho levando em consideração o desejo, promovido pelas máquinas abstratas ou os corpos sem órgãos, não como regimes de signos com suas diferenças e suas repetições, porque "Signo não remete a nada de específico, a não ser a regimes onde entram as variáveis do desejo."<sup>203</sup>

As linhas de fuga que agem sobre o plano de imanência, segundo Deleuze, mudaram de valor, "em vez de serem marcadas com o signo negativo que marca o bode expiatório", elas são tratadas como uma positividade, que "se confunde com a gravidade ou a celeridade da máquina". Mesmo assim, acrescenta o autor, ela "não deixa de ser quebrada, segmentarizada em uma sucessão de processos acabados que, a cada vez, caem em um buraco negro". Nesse sentido, Deleuze destaca

<sup>199</sup> DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998. p. 65.

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>203</sup> *Ibid.*, p. 123.

que se trata de "outro regime de signos, como outra cartografia: regime passional ou subjetivo, muito diferente do regime significante."<sup>204</sup>

Ainda sobre o regime dos signos, Deleuze dirá que "a questão é que toda língua é tão bilíngüe em si mesma, multilíngüe em si mesma, que se pode gaguejar em sua própria língua, ser estrangeiro em sua própria língua, isto é, levar sempre mais longe as pontas de desterritorialização dos agenciamentos."<sup>205</sup> E complementa: "A linguagem nunca é o único fluxo de expressão; e um fluxo de expressão nunca está sozinho, mas sempre em relação com fluxos de conteúdo determinados pelo regime de signos"<sup>206</sup>.

### 2.2.2 Rizoma

Um dos principais conceitos que sustentam a teoria da multiplicidade é a idéia de rizoma como organização e como método, desenvolvida pelos autores no volume 1 de *Mil Platôs*. Para explicar melhor o que significa tal conceito, os autores enumeram seis princípios aproximativos do rizoma: 1º e 2º – Princípio da conexão e da heterogeneidade, que parte do pressuposto que um rizoma é formado por diversos pontos interligados entre si; 3º – Princípio da multiplicidade. Toda a multiplicidade é uma organização própria do múltiplo ou uma multiplicidade de multiplicidades. Em outras palavras, os agenciamentos que ocorrem entre as diversas multiplicidades não têm a intenção de unificar nem de sistematizar, e sim de gerar novas multiplicidades que estarão sempre em constante devir; 4º – Princípio da ruptura a-significante, que prevê que o rizoma pode ser rompido; 5º e 6º – Princípio da cartografia e da decalcomania, que diz que, como o rizoma não se baseia em um modelo estrutural ou gerativo, a melhor forma de representá-lo é através de um mapa aberto, mutável e com múltiplas entradas, nunca através de decalque ou imitação de nenhum outro organismo.

Em suma, para Deleuze e Guattari, rizoma é a imagem de um sistema aberto, cujos pontos estão conectados a outros pontos. Os autores salientam que "um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*. [...] o rizoma é aliança, unicamente aliança. [...] o rizoma tem como tecido a conjugação 'e... e... e...'"<sup>207</sup>.

Os princípios do rizoma mostram que se fosse possível atribuir uma imagem a esse conceito, ela serviria para ilustrar o pensamento, porque os agenciamentos, tanto do rizoma quanto do

<sup>204</sup> DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998. p. 125.

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>207</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*. v. 1. Tradução de Aurélio Guerra e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. (coleção TRANS). p. 37.

pensamento, ocorrem de forma semelhante. Para Deleuze e Guattari, o pensamento e também o rizoma são, sobretudo, movimento, assim como o cinema.

Rizoma, nesta pesquisa, está sendo utilizado para explicitar a forma de composição da cartografia.

### 2.2.3 *Devires*

Para Deleuze, afetos e devires são da ordem da aliança e dos agenciamentos. No âmbito desse estudo, cabe pensar quais afetos atravessam meu corpo e que tipos de agenciamentos acontecem com outros afetos, vindos de outros corpos. Isso não significa que estes corpos dominem o meu, tampouco que o meu seja submisso aos outros afetos, apenas é um movimento de metamorfose que vem de uma simbiose e que acontece em ambos os sentidos, fazendo com que os corpos se singularizem a cada agenciamento.

Devir também não é imitar, se identificar, mas sim, viver na fronteira, viver o próprio encontro. O devir faz com que, ao invés de nos identificarmos, nos dispamos de toda uma identidade. Deleuze salienta que:

Não sabemos nada de um corpo enquanto não sabemos o que pode ele, isto é, quais são seus afetos, como eles podem ou não compor-se com outros afetos, com os afetos de um outro corpo, seja para destruí-lo ou ser destruído por ele, seja para trocar com esse outro corpo ações, paixões, seja para compor com ele um corpo mais potente<sup>208</sup>.

É por isso que nessa cartografia leva-se em conta o devir, que está sempre aberto a conexões e permite que nossos corpos deslizem por espaços lisos e sigam fluxos múltiplos, produzindo, assim, subjetividades.

### 2.2.4 *Imagem-movimento – Imagem-tempo – Imagem do Pensamento*

Um tema que atravessa as obras de Deleuze gira em torno do pensamento, mais especificamente sobre o que é o pensamento e por quais meios ele se expressa. O que têm em comum arte, ciência e filosofia é o fato de todas elas serem expressões do pensamento.

Como um filósofo que privilegia a geografia mais do que a história, Deleuze tenta criar uma imagem do pensamento que estariam agindo sobre dois planos de imanência específicos: a imagem moral do pensamento (ou ainda ortodoxa ou dogmática), e uma nova imagem do pensamento.

---

<sup>208</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*. v. 4. Tradução de Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997. (Coleção TRANS). p. 43.

Em *Nietzsche e a filosofia*<sup>209</sup>, Deleuze traça uma imagem moral do pensamento dizendo que o pensador quer pensar o verdadeiro, porém é desviado desse pelas paixões e que por isso acabou estabelecendo um método para o pensamento racional, tido como "correto". Nietzsche é citado por Deleuze como um exemplo de reversão da imagem moral do pensamento e, conseqüentemente, responsável por uma nova imagem do pensamento.

Em *Proust e os signos*, Deleuze faz uma relação mais direta entre a imagem dogmática do pensamento e a imagem racionalista de certa filosofia. Ele afirma que pensar é "a única criação verdadeira. A criação é a gênese do ato de pensar no próprio pensamento"<sup>210</sup>. Vasconcellos, interpretando Deleuze, diz que "Pensar é romper com a passividade, é sofrer a ação de forças externas que o mobilizem. Pensar é, além disso, interpretar. Dito de outro modo, pensar é explicitar, desenvolver, decifrar, traduzir signos."<sup>211</sup>

Em *Diferença e repetição*<sup>212</sup>, o filósofo fala que a imagem do pensamento gira em torno da idéia de diferença e repetição. O autor entende o pensamento como um exercício natural de uma faculdade, porém salienta que o pensamento dogmático é composto pelo bom senso e pelo senso comum e tem como ideal o que ele chama de modelo da reconhecimento, ou o "Eu penso o mesmo", que se divide em Eu penso idêntico, semelhante, análogo ou oposto.

Para Deleuze, o cinema é a manifestação que melhor representa a imagem do pensamento contemporâneo, talvez por isso ele tenha dedicado dois livros a essa tecnologia. André Parente diz que, para Deleuze, a história da arte se confunde com a história do pensamento e que seus dois livros sobre cinema "se apresentam como uma história do pensamento através do cinema"<sup>213</sup>.

No mesmo sentido, e ainda pensando as imagens de cinema como um dos meios do pensamento humano, Aumont salienta que Deleuze "vê na história das formas cinematográficas a colocação em prática sucessiva de grandes funções mentais – o imaginário, a memória –, em um modo absolutamente diferente daquele de nosso psiquismo, descrevendo o cinema, portanto, como uma

---

<sup>209</sup> DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Tradução de Ruth Joffily e Edmundo Fernandes Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

<sup>210</sup> DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. 8. ed. atualizada. Tradução de Antônio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense, 1987.

<sup>211</sup> VASCONCELLOS, Jorge. A filosofia e seus intercessores. Deleuze e a não-filosofia. *Educação e Sociedade*, Campinas, v. 26, n. 93, p. 1217-1227, Set./Dez. 2005. Disponível em <<http://www.cedes.unicamp.br>>. Acesso em: 30 mai. 2006. p. 1220.

<sup>212</sup> DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

<sup>213</sup> PARENTE, André. O cinema do pensamento: paisagem, cidade e cybervida. In: ALLIEZ, Éric (org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. Coordenação da tradução de Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Ed. 34, 2000. (coleção TRANS). p. 535-543. p. 536.

máquina de pensar"<sup>214</sup>. Vasconcellos também salienta essa idéia deleuzeana dizendo que, para o filósofo, "fazer cinema também é pensar. A arte do cinematógrafo, por intermédio de seus realizadores, comporta pensamentos"<sup>215</sup>.

Gilles Deleuze, nos livros *Cinema I – Imagem-Movimento* (1983) e *Cinema II – Imagem-Tempo* (1985), da mesma forma como procede nos demais campos sobre os quais desenvolve seus estudos, reflete sobre o cinema baseado principalmente em sua percepção a respeito de filmes, depois, no tripé conceitual: os estudos de Bergson sobre a imagem, de Pierce sobre os signos e de Kant sobre o tempo. Deleuze, em ambas as obras, parte do experienciado para, de uma forma sistemática, classificar os filmes e daí extrair conceitos próprios que se constituem numa verdadeira taxonomia do cinema que contempla várias idéias originais.

Os filmes, segundo Deleuze, lidam com uma proposta lingüística e estética que, por sua complexidade, extrapolam as teorias semióticas do significante. Para ele, "a diversidade das narrativas não pode se explicar pelos avatares do significante, pelos estados de uma estrutura de linguagem que se suporia subjacente às imagens em geral"<sup>216</sup>. De forma diferente dos teóricos do cinema que o antecederam, Gilles Deleuze lutou contra a ditadura do significante por acreditar que através da utilização da teoria lingüística para a análise da imagem cinematográfica ela poderia reduzir-se a um enunciado, num sentido restrito, acarretando prejuízo ao movimento como constituinte dessa imagem<sup>217</sup>. O autor acreditava que o cinema precisava de uma forma de leitura específica, que contemplasse algumas peculiaridades presentes em sua forma de manifestação cultural. No livro *Imagem-Tempo*, ele enfatiza que "o próprio cinema é uma nova prática das imagens e dos signos, cuja teoria a filosofia deve fazer como prática conceitual, pois nenhuma determinação técnica, nem aplicada (psicanálise, lingüística), nem reflexiva, basta para constituir os próprios conceitos de cinema"<sup>218</sup>. André Parente acredita que Gilles Deleuze tem "o mérito de ter desenvolvido e fundado verdadeiramente, com grande rigor e consistência, uma semiótica do cinema"<sup>219</sup>.

---

<sup>214</sup> AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas: Papyrus, 2003. p. 290.

<sup>215</sup> VASCONCELLOS, Jorge. *Deleuze e o cinema*. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna Ltda., 2006. (Coleção Arte e Filosofia; 1) p. 49.

<sup>216</sup> DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005. (Cinema 2). p. 167.

<sup>217</sup> *Ibid.*, p. 77.

*Ibid.*, p. 332.

<sup>219</sup> PARENTE, André. *Narrativa e modernidade*. Os cinemas não-narrativos do pós-guerra. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas: Papyrus, 2000. (Coleção Campo Imagético).

No entanto, o fato de criar conceitos, como afirma Peter Pál Pelbart em *O tempo não reconciliado*, fez com que, muitas vezes, Gilles Deleuze fosse acusado de "construir a seu bel-prazer uma extravagante colcha de retalhos"<sup>220</sup>. No caso dos estudos sobre cinema, o grande diferencial do autor foi a inserção do "tempo" na pauta da teoria do cinema; com isso, como salienta Ismail Xavier, ele acabou por "descartar a base lingüística, a álgebra do estruturalismo, e voltar à dinâmica, à intensidade, ao acontecimento"<sup>221</sup>.

Seu primeiro livro sobre cinema, *Imagem-Movimento*, foi baseado principalmente no cinema clássico, quando os realizadores, preocupados com a narratividade das imagens e acreditando que era isso que produzia o "movimento" no cinema, faziam um cinema de ações e reações. Deleuze defende a idéia de que a imagem-movimento tem uma ligação direta com a maquinaria cinematográfica e também com certa gramática cinematográfica. O autor classifica esse cinema, baseado na imagem-movimento, de acordo com os signos internos que o caracterizam. Para ele,

Há como que três níveis cinematográficos coexistentes: o enquadramento é a determinação de um conjunto provisório artificialmente fechado; a decupagem é a determinação do ou dos movimentos que se distribuem nos elementos do conjunto; mas o movimento exprime também uma mudança ou uma variação do todo, sendo este uma questão de montagem.<sup>222</sup>

A montagem é a grande protagonista da era da imagem-movimento. Deleuze irá dizer que "A montagem é o coração do cinema clássico e o plano, seu grau zero". Subdividida pelo autor em montagem ativa, perceptiva ou afetiva, todas elas têm o objetivo de tornar as diversas imagens interdependentes através do que o autor chama de vínculo sensório-motor, ou, nas palavras dele, "a montagem é a composição, o agenciamento das imagens-movimento enquanto constituem uma imagem indireta do tempo"<sup>223</sup>.

Deleuze, ainda em seu primeiro livro sobre cinema, classifica a montagem em quatro tendências distintas: a montagem orgânica, praticada pela escola americana; a montagem dialética, da escola soviética; a montagem quantitativa, da escola francesa do pré-guerra; e a montagem intensiva, da escola expressionista alemã.

<sup>220</sup> PELBART, Peter Pál. *O tempo não-reconciliado*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 1998. (Coleção estudos, 160). p. XXII.

<sup>221</sup> PINTO, Pedro Plaza; FREIRE, Mariana Balter; MORAES, Fernando; RAMOS, Lécio Augusto. Entrevista. Ismail Xavier: O cinema e os filmes ou os doze temas em torno da imagem. *Revista Contracampo*. Niterói, Rio de Janeiro, São Paulo, março, abril, outubro de 2002. p. 125-151. p. 141.

<sup>222</sup> DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. 232 p. (Coleção TRANS). p. 74.

<sup>223</sup> DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Cinema 1). p. 45.

Com base em Bergson, ele estabelece quatro conceitos dentro dos quais é possível classificar a imagem-movimento para além da montagem. Do ponto de vista de sua gênese, de sua origem, a imagem-movimento possui quatro variedades: a imagem-percepção, que corresponde à figuração da coisa e está subdividida em subjetiva e objetiva; a imagem-afecção, que corresponde à figuração da qualidade ou da potência e está diretamente ligada ao rosto em *close-up*; a imagem-pulsão, que nasce entre a imagem-afecção e a imagem-ação; e a imagem-ação, que corresponde à figuração da força ou do ato.

No pós-guerra, porém, o cinema já não mais representava com tanta fidelidade o momento. Os filmes, assim como a vida, passam a não responder aos estímulos através da ação. Diante dos acontecimentos – situações fortes demais, dolorosas demais ou belas demais –, as pessoas deixam de ter ação e passam a situações óticas e sonoras puras. A partir daí, as reações sensório-motoras entram em estado de falência, dando origem a um cinema baseado na imagem-tempo (tratada por Deleuze em seu segundo livro sobre cinema). Sobre a imagem-tempo, o autor diz:

Já não se trata de se seguir uma cadeia de imagens, mesmo por cima dos vazios, mas de sair da cadeia ou da associação... O filme deixa de ser "imagens em cadeia... uma cadeia ininterrupta de imagens, escravas umas das outras", e das quais somos escravos. É o método de ENTRE, "entre duas imagens", que conjura todo cinema do UM.<sup>224</sup>

No caso de filmes que utilizam em sua montagem textos de diversas procedências, como é o caso dos filmes que compõem o *corpus* desta pesquisa, isso é ainda mais evidente, porque não existe uma linha divisória entre os elementos que os compõem, sendo assim, ele só pode ser analisado entre-textos, entre suas diferentes linguagens.

É nesse entre-imagens que o caos torna-se ritmo, não necessariamente, mas tem uma chance de tornar-se ritmo. O caos não é o contrário do ritmo, é antes o meio de todos os meios. Há ritmo desde que haja passagem transcodificada de um para outro meio, comunicação de meios, coordenação de espaço-tempo heterogêneos.<sup>225</sup>

Os estudos de Deleuze sobre o cinema também levam em consideração a idéia de agenciamento, que ocorrem em dois níveis: primeiro o agenciamento dos diversos signos, ou a articulação dos códigos específicos internos ao filme; depois o agenciamento que ocorre entre espectador e filme – porque o espectador possui seus desejos, mas só se constitui como espectador ao se agenciar.

<sup>224</sup> DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005. (Cinema 2). p. 217.

<sup>225</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*. v. 1. Tradução de Aurélio Guerra e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. (coleção TRANS). p. 119.

Deleuze formula o conceito de agenciamento e o classifica em dois tipos, que se movem sobre dois planos de imanência distintos: o agenciamento maquínico do desejo, aquele ligado aos corpos, ações, paixões; e o agenciamento coletivo de enunciação, ligado aos atos e enunciados. Tendo como base a filosofia de Deleuze, Zourabichvili salienta que "Se está em presença de um agenciamento todas as vezes que pudermos identificar e descrever o acoplamento de um conjunto de relações materiais e de um regime de signos correspondente"<sup>226</sup>, e segue dizendo que o agenciamento nada mais é do que uma "enunciação que privilegia o verbo no infinitivo, o nome próprio e o artigo indefinido"<sup>227</sup>.

No âmbito desta pesquisa, o conceito de agenciamento é mais interessante do que o de enunciado, porque ele traz consigo o desejo ou, nas palavras de Deleuze, ele "põe em jogo, em nós e fora de nós, as populações, as multiplicidades, os territórios, os devires, os afetos"<sup>228</sup>. Todos esses elementos abrem a significação na medida em que funcionam como linhas de fuga, por isso o significado dos filmes pode ser entendido como uma construção ativa.

Nenhum filme encontra-se em repouso e sua significação depende de seu movimento, que, segundo Deleuze, é da ordem da matéria, da imagem. Porém, para o autor, o todo do filme não está apenas na matéria, o todo é o aberto, assim como o rizoma, que muda de natureza a cada instante. "Num grande filme, como em toda obra de arte, há sempre algo aberto"<sup>229</sup>. A partir daí, pode-se dizer que o cinema suscita uma (re)criação ou o "desdobramento" constante de sentidos. É por isso que, para Deleuze, o cinema é um pensar, e pensar é mais do que simplesmente interpretar, é, sobretudo, criar.

### 2.3 Personagem conceitual e autoria

Para falar em Jorge Furtado como personagem conceitual são necessários alguns esclarecimentos a respeito de que tipo de autoria se fala. Antes de escrever sobre a morte ou a função do autor, ou ainda das idéias "estilo" e "gagueira", foi preciso pensar nas noções de identidade *versus* singularidade.

---

<sup>226</sup> ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004. (Conexões, 24). p. 20.

<sup>227</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>228</sup> DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998. p. 65.

<sup>229</sup> DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. (Coleção TRANS). p. 74.

Guattari e Rolnik afirmam que "identidade e singularidade são duas coisas completamente diferentes. A singularidade é um conceito existencial; já a identidade é um conceito de referência, de circunscrição da realidade a quadros de referência [...] A identidade é aquilo que faz passar a singularidade de diferentes maneiras de existir por um só e mesmo quadro de referência identificável"<sup>230</sup>.

Segundo os autores, o processo de singularização "tem a ver, sim, com a maneira como, em princípio, todos os elementos que constituem o ego funcionam e se articulam; ou seja, – a maneira como a gente sente, como a gente respira, como a gente tem ou não vontade de falar, de estar aqui ou de ir embora"<sup>231</sup>.

Nesta pesquisa está sendo utilizado o conceito de singularidade para definir particularidades do cinema produzido por Jorge Furtado, portanto é importante refletir sobre a autoria que sempre esteve presente nos estudos sobre cinema.

Quem é o autor no cinema? Os desavisados diriam sem pestanejar que cabe ao diretor do filme o privilégio da autoria. Essa idéia tem sido difundida até pelas próprias produtoras, que ao divulgarem seus filmes em cartazes, propagandas para a televisão ou *trailers*, anunciam "um filme de" precedendo o nome do diretor. Mas, então, qual o papel do responsável pela idéia inicial, do escritor do texto original, muitas vezes criador de uma obra literária? Ainda poderíamos ter um argumento a favor do diretor dizendo que são linguagens diferentes, portanto com diferentes autores. E se pensarmos na função do roteirista que normalmente é o primeiro a contar a história em imagens e expressá-las dramaticamente dentro de uma estrutura própria da técnica cinematográfica? E qual o papel de quem junta todas as partes e as ordena de forma a organizar a narrativa? Sem ele teríamos apenas fragmentos sem sentido. E, por último, qual o papel da recepção? Já que o espectador é responsável também por atribuir significado àquilo que vê, não seria ele também um autor?

A idéia de autoria no cinema, mais do que nos outros campos artísticos ou ainda no campo acadêmico, é uma questão complexa principalmente pelo caráter coletivo da produção e pelas relações de força existentes entre os diversos sujeitos envolvidos na realização de um filme<sup>232</sup>; depois porque o cinema trabalha com uma pluralidade de linguagens, unindo três matrizes diferentes (a

<sup>230</sup> GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica*. Cartografias do desejo. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1996. p. 68-69.

<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>232</sup> Vernet acredita que melhor do que falar em "autor" é pensar em "instância narrativa" como "o lugar abstrato em que se elaboram as escolhas para a conduta da narrativa e da história, de onde trabalham ou são trabalhados códigos e de onde se definem os parâmetros de produção da narrativa fílmica" (p. 111), lugar esse que agrupa "as funções narrativas dos colaboradores, mas também a situação na qual essas funções vão se exercendo" (p. 112) (VERNET, Marc. Cinema e narração. In: AUMONT, Jacques. et al. *A estética do filme*. 2. ed. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995. (Coleção Ofício de Arte e Forma). p. 89-155)

sonora, a verbal e a imagética). O autor de cinema deveria, então, ser um interlocutor capaz de dialogar com essas diferentes linguagens ou expressões artísticas.

No caso específico de Jorge Furtado, que na maioria das vezes é roteirista e diretor, a personalização dos filmes assume um caráter mais elevado, já que o mesmo é o principal responsável por duas etapas fundamentais na produção cinematográfica. Essa marca remete a uma característica pessoal desse realizador que pode ser observada na entrevista concedida a Carlos Gerbase em julho de 2005, na qual Jorge Furtado afirma:

eu sempre fiquei indefinido entre o mundo das imagens e o mundo das palavras. Escrever, ler ou fotografar, pintar, desenhar, e eram dois mundos distantes, como se fosse um cérebro dividido em duas metades incomunicáveis... e o cinema, assim como os quadrinhos, são uma ligação entre os dois mundos, o mundo das palavras e o mundo das imagens.<sup>233</sup>

Partindo do princípio de que alguns atributos que estão sendo analisados estão estritamente ligados a uma maneira habitual de criação e de trabalho em equipe, o debate incide na personalização da obra principalmente por dois motivos: primeiro porque embora os filmes analisados neste estudo não sejam apenas dirigidos por Jorge Furtado, mas também escritos por ele, há toda uma equipe por trás e à frente das câmeras e, de acordo com as fichas técnicas dos filmes (ver anexo 2), pode-se perceber que muitos nomes repetem-se em vários deles; e, segundo, pelas muitas colagens de outros textos (histórias em quadrinhos, desenhos animados, fragmentos de filmes, programas de televisão, grafismos, etc.) utilizadas pelo autor para compor suas obras, o que levaria a questionar a função desses outros autores, dentro do cinema realizado por Jorge Furtado.

Para problematizar a noção de autoria, utilizo dois autores que tematizaram a autoria no pensamento contemporâneo de forma complementar: primeiro Roland Barthes que, em 1968, escreveu *A morte do autor*; depois Michel Foucault, que um ano mais tarde, em 1969, escreveu *O que é um autor?* Ambos referem-se principalmente à autoria na escrita, porém a maioria das questões colocadas, de uma ou de outra forma, ajudam também a pensar a autoria no cinema. Depois tento delinear as idéias de estilo e gagueira desenvolvidas por Gilles Deleuze nos livros *Diálogos*, *Conversações* e no vídeo *Abecedário de Gilles Deleuze*.

Roland Barthes percebe o autor como um sujeito social e historicamente construído, muito mais produto da escrita que produtor da mesma. Barthes acredita que não é o autor que faz a escrita, mas a escrita que faz o autor, uma vez que antes dela o sujeito não existe como tal.

---

<sup>233</sup> Disponível na seção de extras dos DVD "Curtas da Casa", volume Curtas Jorge Furtado, produzido pela Casa de Cinema de Porto Alegre e lançado em 2005.

Barthes fala de duas questões cruciais para pensarmos o objeto em questão. A primeira é que nenhuma escrita é original. Para Barthes, cabe ao escritor apenas mesclar escritas, nunca originais, porque ele sempre imita um gesto ou palavra anterior a ele. Barthes diz que o texto, como obra de arte é "um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura"<sup>234</sup>. E complementa dizendo que o único poder do escritor

está em mesclar as escrituras, em fazê-las contrariar-se umas pelas outras, de modo a nunca se apoiar em apenas uma delas; quisera ele exprimir-se, pelo menos deveria saber que a "coisa" interior que tem a pretensão de traduzir não é senão um dicionário todo composto, cujas palavras só se podem explicar através de outras palavras, e isto indefinidamente.<sup>235</sup>

No cinema, de forma análoga, os filmes não cessarão de estabelecer inter-relações com outros textos porque serão formados de diálogos nem sempre originais, de músicas que às vezes não foram feitas especialmente para aquele filme, de imagens clichês refilmadas com outros atores, em outros cenários, que funcionam como um código básico de interação entre produtor e receptor, ou ainda são imagens recortadas de outras obras e coladas diretamente durante a montagem do filme – uma das características dos filmes de Jorge Furtado.

A partir da idéia de que toda obra é composta de uma mescla de outras anteriores, Roland Barthes vai definir a importância do receptor na reunião dos diversos fragmentos dizendo que

há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino, mas esse destino não pode mais ser pessoal.<sup>236</sup>

Seguindo por essa linha, cinema e teoria contemporânea reconfiguram o autor à medida que acreditam que realizadores e espectadores tornam-se profundamente entrelaçados. Assim, o autor perde parte de sua autonomia à medida que o espectador torna-se um construtor de significados ativos, independente e autônomo. Essa idéia de que o significado do filme é produzido entre a vontade do autor e a leitura dos espectadores passa a repercutir até mesmo na hora da produção de um filme, já que esses últimos passaram a ser levados em conta no momento de sua concepção primeira.

---

<sup>234</sup> BARTHES, Roland. A morte do autor. In: *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 68-69.

<sup>235</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>236</sup> *Ibid.*, p. 70.

Por isso Barthes conclui dizendo que "é preciso inverter o mito: o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor"<sup>237</sup>.

No texto *O que é um autor?* (1969), Foucault trata de outra questão crucial para o estudo da autoria. O filósofo francês tenta desvendar os locais onde a função do autor é exercida, para tanto examina a relação entre texto e autor, "a maneira com que o texto aponta para essa figura que lhe é exterior e anterior pelo menos aparentemente"<sup>238</sup>, isso porque acredita que tudo o que o autor escreveu ou disse faz parte da sua obra, por isso salienta que a escrita é "um jogo de signos comandados menos por seu conteúdo significado do que pela própria natureza do significante [e esse jogo] vai infalivelmente além de suas regras e passa, assim, para fora"<sup>239</sup>.

A tese foucaultiana vai de encontro à idéia do autor como indivíduo isolado e privilegia o autor como um sujeito capaz de estender aspectos estilísticos tanto para outros filmes como também para o meio cinematográfico.

Foucault aborda a função do autor como uma marca de singularidade de um modo de discurso. Assim, o nome do autor, ou, no caso do cinema, do realizador, caracteriza, mais do que um indivíduo, um certo modo de discurso próprio. Ao falarmos em Glauber Rocha, por exemplo, a referência é feita muito mais às características singulares presentes em seus filmes e artigos, chamados pelo próprio autor de "manifestos práticos", do que à sua pessoa. Por isso Foucault salienta que,

O nome do autor não passa, como o nome próprio, do interior de um discurso ao indivíduo real e exterior que o produziu, mas que ele corre, de qualquer maneira, aos limites do texto, que ele os recorta, segue suas arestas, manifesta o modo de ser [...] Ele manifesta a ocorrência de um certo conjunto de discurso.<sup>240</sup>

Foucault faz um levantamento histórico para verificar como a função do autor se manifestou em diferentes momentos e, a partir daí, enumera quatro características da mesma:

1. A atribuição de uma autoria aos textos acontece quando começa a haver a necessidade de responsabilizar alguém por algum tipo de transgressão presente nos textos. Isso atesta que o discurso era visto como um risco;

<sup>237</sup> BARTHES, Roland. A morte do autor. In: *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 70.

<sup>238</sup> FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: MOTTA, Manoel Barros (org.). *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. (Ditos & Escritos III). p. 267.

<sup>239</sup> Ibid., p. 268.

<sup>240</sup> Ibid., p. 274.

2. Gêneros diferentes de discursos possuem diferentes funções para o autor. Na Idade Média, para que os textos científicos tivessem um valor de verdade, era necessário o nome do autor, já na literatura isso não era tão importante. Mais adiante se começa a acreditar que não era o nome do autor que garantia a veracidade do texto, e sim sua vinculação a um conjunto sistemático, metódico, comprovadamente científico. A partir daí a noção é invertida e o *status* do texto literário passa a depender de onde ele vem, quem o escreveu, em que data e em que circunstância. Em *A Ordem do Discurso*, Foucault vai retomar esse tema afirmando que,

a função do autor tem vindo a reforçar-se: a todas essas narrativas, a todos esses poemas, a todos esses dramas ou comédias que circulavam na Idade Média num anonimato mais ou menos relativo, a todos eles é-lhes agora perguntado (e exige-se-lhes que o digam) donde vêm, quem os escreveu; pretende-se que o autor dê conta da unidade do texto que se coloca sob o seu nome; pede-se-lhe que revele, ou que pelo menos traga no seu íntimo, o sentido escondido que os atravessa; pede-se-lhe que os articule, com a sua vida pessoal e com as suas experiências vividas, com a história real que os viu nascer. O autor é o que dá à inquietante linguagem da ficção, as suas unidades, os seus nós de coerência, a sua inserção no real.<sup>241</sup>

3. A autoria é uma função complexa, depende de vários fatores, porém a tradição moderna e o cristianismo possuem formas semelhantes de achar o autor na obra. Ambas fazem atuar a função do autor segundo alguns critérios: o nível constante de valor; a coerência conceitual ou teórica; a unidade estilística; o estar situado em um momento definido.

4. Os signos do texto remetem ao autor. Nos textos providos da função autor os "mecanismos" remetem, segundo Foucault, a "um *alter ego* cuja distância em relação ao escritor pode ser maior ou menor e variar ao longo mesmo da obra"<sup>242</sup>. O autor encontra-se justamente na cisão do escritor real e do locutor fictício, o que denota a existência de uma pluralidade de egos.

Foucault resume a função do autor da seguinte maneira:

a função autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que contém, determina, articula o universo dos discursos; ela não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; ela não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas; ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar.<sup>243</sup>

<sup>241</sup> FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. Tradução de Edmundo Cordeiro. Disponível em: <[www.odialetico.hpg.ig.com.br/filosofia/livros/ordem\\_discurso.pdf](http://www.odialetico.hpg.ig.com.br/filosofia/livros/ordem_discurso.pdf)> Acesso em: 29 jun. 2005.

<sup>242</sup> FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: MOTTA, Manoel Barros (org.). *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. (Ditos & Escritos III). p. 279.

<sup>243</sup> *Ibid.*, p. 279-280.

Foucault acredita que o autor de um texto é mais do que autor do seu próprio texto. A função do autor pode exceder a sua própria obra, podendo tornar possível um certo número de analogias e semelhanças que podem servir como modelo ou princípio para outras obras.

Foucault nos diz que mesmo os discursos carregados da função autor possuem "eus" plurais. Pensando por essa linha poderíamos dizer que não há "o autor" como sujeito, e sim "o estilo". Mas o cinema, como qualquer obra literária, se caracteriza pela função do autor, por isso, para identificarmos um "estilo", é necessário percebermos a relação do texto com o autor. Hoje, tanto num texto escrito como num texto fílmico, a autoria é um tema que gera controvérsias. Talvez o autor não tenha morrido, mas, com certeza, deslocou-se: ele já não é a figura central na concepção de um texto, mas aquele que opera os seus múltiplos agenciamentos. E é esse nível que Jorge Furtado aparece como personagem conceitual desta dissertação.

### 2.3.1 *Estilo e gagueira*

Perguntado por Claire Parnet, no vídeo *O Abecedário de Gilles Deleuze*<sup>244</sup>, sobre o que seria um estilo, o filósofo responde que "um grande estilista não é um conservador da sintaxe. É um criador de sintaxe". Para Deleuze, o estilista é aquele que primeiro cria, em seu idioma, uma língua estrangeira e, depois, consegue levar a linguagem ao extremo, ou, nas palavras do filósofo, ao "limite que a separa da música". Em suma, Deleuze afirma que ter um estilo é: "Cavar uma língua estrangeira na própria língua e levar toda a linguagem a uma espécie de limite musical"<sup>245</sup>.

um estilo é composto de duas coisas: a língua que falamos e escrevemos passa por um tratamento que é o tratamento artificial, voluntário. É um tratamento que mobiliza tudo: a vontade do autor, assim como seus desejos, suas necessidades, etc. A língua sofre um tratamento sintático original. [...] Pode se fazer a língua gaguejar.<sup>246</sup>

Para Deleuze, um estilo tem um sentido próprio, que difere daquele que o concebe como uma maneira de exprimir os pensamentos, seja através da escrita, da fala, da música, de um filme, enfim, qualquer meio de expressão, levando em consideração o tratamento dispensado àquela linguagem como um conjunto de características próprias fixas. Para o autor, "A prova de um estilo é a

---

<sup>244</sup> DELEUZE, Gilles. *O Abecedário de Gilles Deleuze*. Transcrição de entrevista realizada por Claire Parnet, direção de Pierre-André Boutang, 1988-89. Disponível em: < [www.tomaztadeu.net](http://www.tomaztadeu.net) >. Acesso em: 14 de julho de 2001.

<sup>245</sup> Ibid.

<sup>246</sup> Ibid.

variabilidade. E, em geral, vai se tornando cada vez mais sóbrio. Mas isso não quer dizer menos complexo"<sup>247</sup>.

Ainda em entrevista a Clair Parnet, Deleuze fala de seu estilo ao escrever livros que ele considera possuírem uma forma composta: *Lógica do Sentido*, composto em séries, e *Mil Platôs*, composto por meio de platôs. Sobre essas obras, Deleuze salienta: "Para mim, são duas composições musicais, sim. A composição é um elemento fundamental do estilo"; e segue: "o importante no mundo é tudo o que emite signos"<sup>248</sup>, não implicando em um juízo de valor sobre a expressão.

No livro *Conversações*, sobre o programa *Seis vezes dois*, de Godard, Deleuze afirma que a solidão do diretor é que acaba por gerar um povoamento ou uma espécie de gagueira criativa, que o faz primar pela composição em detrimento da dialética. Segundo Deleuze, é a composição que leva a um estilo,

o E já não é nem mesmo uma conjunção ou uma relação particular, ele arrasta todas as relações; existem tantas relações quantos E, o E não só desequilibra todas as relações, ele desequilibra o ser, o verbo..., etc. O E, "e... e... e...", é exatamente a gagueira criadora, o uso estrangeiro da língua, em oposição a seu uso conforme e dominante fundado sobre o verbo ser.<sup>249</sup>

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

Em entrevista a Clair Parnet, publicada em *Diálogos*, Deleuze diz que o estilo:

Não é uma estrutura significativa, nem uma organização refletida, nem uma inspiração espontânea, nem uma orquestração, nem uma musiquinha. É um agenciamento, um agenciamento de enunciação. Conseguir gaguejar em sua própria língua, é isso um estilo. É difícil porque é preciso que haja necessidade de tal gagueira. Ser gago não em sua fala, e sim ser gago da própria linguagem. Ser como um estrangeiro em sua própria língua. Traçar uma linha de fuga.<sup>250</sup>

As perguntas que eu me faço são: Jorge Furtado gagueja ao realizar seus filmes? Será que os filmes de Jorge Furtado falam uma língua estrangeira, ou ainda, são levados ao limite musical? Se é que eles gaguejam, que tipo de linhas de fuga eles suscitam, em que essa língua difere de uma

---

<sup>247</sup> DELEUZE, Gilles. *O Abecedário de Gilles Deleuze*. Transcrição de entrevista realizada por Claire Parnet, direção de Pierre-André Boutang, 1988-89. Disponível em: < [www.tomaztadeu.net](http://www.tomaztadeu.net)>. Acesso em: 14 de julho de 2001.

<sup>248</sup> Ibid.

<sup>249</sup> DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. 232 p. (Coleção TRANS) p. 60.

<sup>250</sup> DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998, p. 12.

língua tradicional. No próximo platô identifico dez mandamentos que tentam responder a essas questões.

### 2.3.2 Os homens infames

Se o estilo e a gagueira caracterizam conceitualmente, nesta dissertação, as problemáticas relativas ao nosso personagem conceitual – Jorge Furtado –, as problemáticas relativas às temáticas podem ser pensadas a partir das semioses engendradas pelos homens infames. Em seu artigo *A vida dos homens infames*, Michel Foucault utiliza o termo "infame" para designar aquelas vidas não-famosas, cujo enredo não possui lugar na história. Essa infâmia, segundo o autor, estaria relacionada aos "pobres espíritos perdidos pelos caminhos desconhecidos, estes são infames com a máxima exatidão"<sup>251</sup>, e segue: "infâmia estrita, aquela que, não sendo misturada nem de escândalo ambíguo nem de uma surda admiração, não compõe com nenhuma espécie de glória"<sup>252</sup>.

Para compor suas "lendas"<sup>253</sup>, Foucault pesquisou os arquivos da reclusão francesa: arquivos da polícia, de internatos, e das *lettre de cachet*<sup>254</sup> – cartas régias com ordens de prisão ou internamento. A pesquisa é feita por meio de discursos entre os súditos e o rei, numa desigual relação de poder marcada pela desgraça ou pela raiva. O autor privilegia vidas cujos delineamentos se deram por meio de poucas frases, pois, segundo ele, "aqui, é a raridade e não a prolixidade que faz com que real e ficção se equivalham"<sup>255</sup>, e o resultado é um tipo de "lenda negra", que é, "por sua natureza, sem tradição [baseada em] rupturas, apagamentos, esquecimentos, cancelamentos, reparações"<sup>256</sup>. A lenda negra conta histórias de vidas "dignas de pena", que, segundo o autor "são descritas com as imprecações ou com a ênfase que parecem convir às mais trágicas", porque, naquele momento, é necessário dar ênfase a determinadas características dessas vidas que acabam tornando-as alegóricas e imprimindo um efeito cômico, um certo humor negro.

---

<sup>251</sup> FOUCAULT, Michel. *A vida dos homens infames*. In: MOTTA, Manoel Barros da. (org.) *Estratégia, poder-saber*. 2. ed. Tradução de Vera Lúcia Avelar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. (Ditos e escritos; IV) p. 203-222. p. 210.

<sup>252</sup> *Ibid.*, p. 210.

<sup>253</sup> Foucault explica porque utiliza o termo lenda: "porque ali se produz, tal como em todas as lendas, um certo equívoco do fictício e do real. Mas ele ali se produz por razões inversas. O lendário, seja qual for seu núcleo de realidade, finalmente não é nada além do que a soma do que se diz" (p. 108).

<sup>254</sup> As *Lettre de Cachet* exprimiam a vontade do rei de prender algum súdito sem que fosse necessário passar pela justiça regular. Normalmente isso acontecia por uma demanda popular, e o rei, querendo atender a pedidos de pessoas que escreviam cartas suplicando a ele que tomasse providências a respeito de pessoas que poderiam vir a infringir algumas normas morais ou de bons costumes, dava ordens expressas para que essas pessoas fossem encarceradas.

<sup>255</sup> MOTTA, Manoel Barros da. (org.) *Estratégia, poder-saber*. 2. ed. Tradução de Vera Lúcia Avelar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. (Ditos e escritos; IV) p. 209.

<sup>256</sup> *Ibid.*, p. 209.

Esses pedidos ao rei ou as ordens que vinham diretamente dele fizeram com que houvesse uma mudança de paradigma confessional, que, no cristianismo, configurava-se na primeira pessoa, e agora passava a disputar espaço com outro tipo de confissão, a penitencial, de denúncia, de queixa, que acabou por gerar uma inquirição com seus relatórios, espionagens e interrogatórios. Com isso ocorre que

O insignificante cessa de pertencer ao silêncio, ao rumor que passa ou à confissão fugidia. Todas essas coisas que compõem o comum, o detalhe sem importância, a obscuridade, os dias sem glória, a vida comum, podem e devem ser ditas, ou melhor, escritas. Elas se tornaram descritíveis e passíveis de transcrição, na própria medida em que foram atravessadas pelos mecanismos de um poder político.<sup>257</sup>

A partir do século XVII, esse tipo de diálogo com o poder político acabou fazendo com que essas vidas virassem fábulas e merecessem ser tratadas. Para Foucault, "nasce uma arte da linguagem cuja tarefa não é mais cantar o improvável, mas fazer aparecer o que não aparece – não pode ou não deve aparecer: dizer os últimos graus, e os mais sutis, do real"<sup>258</sup>.

O infame torna-se, então, um novo imperativo, presente na literatura e relacionado à ética ocidental. "Enquanto o fabuloso só pode funcionar em uma indecisão entre verdadeiro e falso, a literatura se instaura em uma decisão de não-verdade"<sup>259</sup>. A verdade da literatura passa então a estar entre o natural e a imitação, e a vida dos homens infames passa para a história, nas palavras de Foucault, como: "nem 'quase' nem 'subliteratura', não é sequer o esboço de um gênero; é, na desordem, no barulho e na dor, o trabalho do poder sobre as vidas, e o discurso que dele nasce"<sup>260</sup>.

O termo infame é utilizado para refletir a respeito de uma característica observada mais especialmente em um filme que compõe o *corpus* desta pesquisa: o curta-metragem *Esta não é a sua vida*.

---

<sup>257</sup> MOTTA, Manoel Barros da. (org.) *Estratégia, poder-saber*. 2. ed. Tradução de Vera Lúcia Avelar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. (Ditos e escritos; IV) p. 216.

<sup>258</sup> *Ibid.*, p. 220.

<sup>259</sup> *Ibid.*, p. 221.

<sup>260</sup> *Ibid.*, p. 222.

## TERCEIRO PLATÔ

### 3 Dez mandamentos de Jorge Furtado

#### 3.1 O agenciamento entre ficção e documentário

Que a ficção, que é sempre um documentário sobre sentimentos privados e inconfessáveis, explore radicalmente e sem censuras o coração humano. Que o documentário revele de forma transparente a sua dose de ficcionalidade. E que não esqueçamos as palavras de Elias Canneti: "Não acredite em alguém que sempre diz a verdade".<sup>261</sup>

É partindo dessa concepção a respeito do cinema documentário que Jorge Furtado vai produzir seus filmes.<sup>262</sup> A opção por revelar os bastidores dos filmes é, sobretudo, uma questão ética para o diretor, que acredita que "o documentário é honesto e ganha *status* de arte quando explicita os mecanismos de sua realização"<sup>263</sup>.

As fontes não-especializadas em cinema tecem considerações a respeito de filmes documentários que passam pelas noções de registro, de informação ou de realidade, como se pode observar pelas definições a seguir: "Filme, em geral de curta-metragem, que registra, interpreta e comenta um fato, um ambiente, ou determinada situação" (Dicionário Aurélio); e "filme informativo e/ou didático feito sobre pessoa[s] (ger. de conhecimento público), animais, acontecimentos (históricos, políticos, culturais etc.) ou ainda sobre objetos, emoções, pensamentos, culturas diversas etc." (Dicionário Houaiss). Na Enciclopédia livre Wikipédia a definição avança um pouco: "Documentário é um gênero cinematográfico que se caracteriza pelo compromisso com a exploração da realidade. Mas dessa afirmativa não se deve deduzir que ele represente a realidade tal como ela é. O documentário, assim como a ficção, é uma representação parcial e subjetiva da realidade. Atualmente, há uma série de estudos cujos esforços se dirigem no sentido de mostrar que há uma indefinição de fronteiras entre documentário e ficção". Essa última definição já aponta para uma nova concepção de documentário, que não necessariamente o opõe à ficção.

<sup>261</sup> FURTADO, Jorge. *O sujeito extraordinário e a mimesis camuflada: a representação da realidade no cinema, ou: Dois graus e meio de separação e as crianças das cidades do vale, ou ainda: Por que desisti de fazer documentários*. Anotações para a "Terceira conferência internacional do documentário: imagens da subjetividade". Mesa: o sujeito extraordinário, com Eduardo Coutinho e Ismail Xavier. São Paulo, 09-11/04/2003. Disponível em: <<http://www.casacinepoa.com.br/port/conexoes/sujeito.htm>>. Acesso em: 31 dez 2006.

<sup>262</sup> Sobre necessidade de mostrar o modo como os audiovisuais são produzidos ver: DERRIDA, Jacques. *Ecografias de la televisión*. Entrevistas filmadas a Bernard Stiegler. Buenos Aires: Eudeba, 1998.

<sup>263</sup> FURTADO, Jorge. *O sujeito extraordinário e a mimesis camuflada: a representação da realidade no cinema, ou: Dois graus e meio de separação e as crianças das cidades do vale, ou ainda: Por que desisti de fazer documentários*. Anotações para a "Terceira conferência internacional do documentário: imagens da subjetividade". Mesa: o sujeito extraordinário, com Eduardo Coutinho e Ismail Xavier. São Paulo, 09-11/04/2003. Disponível em: <<http://www.casacinepoa.com.br/port/conexoes/sujeito.htm>>. Acesso em: 31 dez 2006.

A divisão entre documentário e ficção é uma das classificações mais antigas do cinema. Desde que Meliés começou suas primeiras experiências com trucagens, os filmes começaram aos poucos a serem invadidos por histórias ficcionais e por vezes sensacionais, gerando duas correntes distintas de filmes; atualmente, porém, essa divisão tem sido muito questionada, já que a diversidade de fontes (documentos), o tipo de abordagem, o conjunto de técnicas e ainda questões externas, como o tipo de endereçamento e a interpretação do espectador, acabaram borrando cada vez mais a fronteira entre documentário e ficção.

Jorge Furtado parece divergir dessa forma mais tradicional de classificação, já que acredita na importância do jogo dramático para a sobrevivência do cinema. O diretor afirma que

A ficção é sempre intermediada pela consciência de uma mimesis, pelo acordo tácito que envolve qualquer representação, qualquer jogo dramático. O documentário, em oposto, sugere o registro da vida, como se ela acontecesse independentemente da presença da câmera, o que é falso. A presença da câmera sempre transforma a realidade.<sup>264</sup>

Em uma concepção tradicional, tem-se a idéia de que o documentário clássico tende a ser informativo, didático e, esteticamente, tente recriar o contexto geo-histórico daquelas pessoas, lugares e acontecimentos da forma mais fiel possível.<sup>265</sup>

A restrição do que pode ser compreendido como um documentário em uma classificação fechada torna-se uma atitude um pouco castradora, já que, como salienta Da-Rin, "se o documentário coubesse dentro de fronteiras fáceis de estabelecer, certamente não seria tão rico e fascinante em suas múltiplas manifestações"<sup>266</sup>.

No estudo que fez a respeito da tradição e da transformação do documentário, intitulado *Espelho Partido*, Da-Rin defende a tese de que não é possível operar com o conceito de documentário no plano teórico, mas, sim, é necessário fazer com que as próprias análises produzam essa conceituação para evitarmos cair numa armadilha: "seja considerar o documentário um falso objeto a ser descartado, seja considerá-lo um objeto dado e dotado de uma imanência"<sup>267</sup>. Nessa perspectiva

---

<sup>264</sup> FURTADO, Jorge. *O sujeito extraordinário e a mimesis camuflada: a representação da realidade no cinema, ou: Dois graus e meio de separação e as crianças das cidades do vale, ou ainda: Por que desisti de fazer documentários. Anotações para a "Terceira conferência internacional do documentário: imagens da subjetividade"*. Mesa: o sujeito extraordinário, com Eduardo Coutinho e Ismail Xavier. São Paulo, 09-11/04/2003. Disponível em: <<http://www.casacinepoa.com.br/port/conexoes/sujeito.htm>>. Acesso em: 31 dez 2006.

<sup>265</sup> Sobre as relações audiovisuais de realidade, para-realidade e supra-realidade ver: DUARTE, Elizabeth Bastos. *Televisão: ensaios metodológicos*. Porto Alegre: Sulina, 2004.

<sup>266</sup> DA-RIN, Silvio. *Espelho Partido*. Tradição e transformação do documentário. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004. p. 15.

<sup>267</sup> *Ibid.*, p. 18.

cabe perguntar: Seria o documentário uma forma de espelho da realidade, que, se mediado pelo cinema, abre uma fissura na imagem que poderiam produzir instantes de tempo?

Da-Rin acredita que o documentário é uma construção,

Se um dia Grierson afirmou a responsabilidade social do documentário usando a metáfora de um martelo para transformar a natureza, ao invés de um espelho para refleti-la, alguns documentaristas têm preferido usar o martelo contra o próprio espelho. No lugar de pretenderem uma imagem automática do mundo, denunciam o embuste deste automatismo. Com os cacos do espelho, constroem interpretações fragmentárias do mundo, que podem conter o germe de estimulantes perspectivas de descentramento da totalidade e de relativização das representações dominantes.<sup>268</sup>

Por meio das análises da composição dos filmes de Jorge Furtado, foi possível constatar que ele não concebe documentário e ficção como dois gêneros distintos e heterogêneos; pelo contrário, o que se percebe é que ele procura estabelecer um diálogo entre eles, implodindo com as classificações mais tradicionais, à medida que ele agencia métodos, técnicas e estilos ludicamente.

Os filmes analisados costumam compor narrativas baseadas em fatos verídicos, porém sem a preocupação em recriar a realidade, tampouco transmitir a história tal qual o acontecimento, e sim utilizam os documentos como fontes de inspiração. Essa característica não é uma inovação, já que cada vez mais se produzem filmes que agenciam documentos aos recursos ficcionais para compor uma narrativa que só se quer real como filme. Talvez por isso Da-Rin insista na idéia de documentário para designar o filme que imprime certo "tratamento criativo da realidade"<sup>269</sup>.

Da-Rin acredita que esse tipo de produção poderia gerar fragmentos de verdades que poderiam estimular "uma subjetividade capaz de abordar mais criticamente o próprio processo social de produção de sentido"<sup>270</sup>.

Por isso o documentário contribuiria também para refletir uma subjetividade forjada por milhares de imagens que diariamente nos bombardeiam, como já dizia Da-Rin: "no mundo histórico – aquele que excede todo discurso, representação ou narração – significados estão a todo o momento sendo propostos, subjetividades sendo formadas e desejos sendo cooptados"<sup>271</sup>.

Em *Barbosa*, Jorge Furtado faz uma viagem no tempo para puxar o passado em forma de *flash-backs*, que ficcionalizam o acontecimento da Copa de 50 e a frustração coletiva produzida com o

---

<sup>268</sup> DA-RIN, Silvio. *Espelho Partido*. Tradição e transformação do documentário. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004. p. 224.

<sup>269</sup> *Ibid.*, p. 222.

<sup>270</sup> *Ibid.*, p. 224.

<sup>271</sup> *Ibid.*, p. 224.

episódio. O curta-metragem é composto através da reciclagem de documentos históricos que, por vezes, podem servir de linhas de fuga e serem responsáveis pelo desencadeamento de outros agenciamentos, de fluxos do desejo. A utilização dos documentos não tem o objetivo de alcançar a verdade sobre aquele acontecimento (Copa de 50), mas de servir como inspiração artística. As fontes históricas em *Barbosa* servem como elemento de ficção e não como tentativa de chegar à verdade. Diferente da história que olha os documentos como fontes possíveis de serem complementadas umas às outras para que se chegue ao máximo de proximidade com o fato ocorrido no passado, o cinema, a literatura e as artes em geral por vezes utilizam os documentos muito mais como fonte de inspiração.<sup>272</sup> Além disso, *Barbosa* estabelece certa relação com o presente na medida em que o passado é apenas um tempo viajado, mas que está no presente virtualizado.

Em *Ilha das Flores*, o diretor monta um enredo que passa por pequenas histórias, como a de dona Anete, vendedora de cosméticos, do japonês que vende tomates no supermercado, associada à imagem de homens catando lixo – sobras de porcos – em uma ilha perto de Porto Alegre, que não é a "Ilha das flores", e sim a "Ilha dos marinheiros".

Já nos créditos finais, em meio aos nomes da equipe de produção são colocadas frases como: "A última parte do texto na verdade é do 'Romance da Inconfidência' de Cecília Meireles"; "Os temas musicais na verdade foram extraídos de 'O Guarani' de Carlos Gomes"; "Dona Anete na verdade é Ciça Reckziegel"; "Na verdade, a maior parte das locações foi rodada na Ilha dos Marinheiros, município de Porto Alegre, a 2 km de Ilha das Flores"; "O resto é verdade". Essa penúltima frase aparece quando o efeito de sentido era o de realidade e expressa um acontecimento bombástico no interior da narrativa de Furtado. A não-correspondência do nome do filme com a ilha em que foi filmado (apesar da existência de ambas), para o diretor, não é o mais importante: percebe-se que ele priorizou outros aspectos, como, por exemplo, a sua empatia pelo nome da ilha, já que, para esse filme, o título *Ilha das Flores* causaria um impacto maior, pela oposição das palavras flores e lixo.

Em *Esta não é a sua vida*, Jorge Furtado opta por contar a vida de Noeli sem ser prisioneiro dos acontecimentos históricos. Percebe-se isso pela sua fala:

Um filme sobre uma vida não é uma vida, assim como a pintura de uma cama não é uma cama e a pintura de um cachimbo não é um cachimbo. Mas um quadro que representa uma cama (lembrando um exemplo bastante conhecido, como nas pinturas que Van Gogh fez de seu quarto) sempre contém uma dúvida: ele pintou uma cama que via ou uma cama que

---

<sup>272</sup> Para maiores considerações a respeito das transformações e das atuais teorias no campo da história e a forma com que elas lidam com certa pretensão de se aproximar ao máximo possível da verdade e as suas diferenças com outras manifestações artísticas, como por exemplo, a literatura, ver: PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003. (Coleção História &... Reflexões, 5).

imaginava? O quadro é a imitação de uma idéia ou de uma cama real? Por mais realista que seja a pintura, a intermediação da subjetividade do artista está sempre presente.<sup>273</sup>

Ao revelar a forma como o filme é feito, há um cruzamento entre o mundo real de Noeli e o mundo dela no cinema. Ele insere na montagem do filme as fotos das filmagens e também desloca Noeli até um cenário composto apenas por um sofá iluminado por holofotes, evidenciando tratar-se de um filme. Se aquela não é a sua vida, também não é a de Noeli. É sim um filme sobre a vida dela, uma criação, um olhar sobre essa vida.

Em *A Matadeira*, pequenas histórias de Antônio Conselheiro são interpretadas de forma um tanto caricatas, em cenários multicoloridos. Não há a preocupação em reconstruir de forma coerente a totalidade do contexto histórico, há uma quebra da temporalidade, gerando uma Imagem-tempo que funciona como uma leitura atemporal da história. O pastor virtual faz a ponte com o tempo atual, evidenciando o fanatismo religioso midiático.

Tudo isso nos mostra que Jorge Furtado exerce certo tipo de gagueira criativa ao agenciar fragmentos de diferentes verdades sobre o acontecimento, ou melhor, ele faz cinema criando realidades, dialogando com o mundo, sintonizado ao tempo presente, virtualizando-o.

### 3.2 Imagens de um pensamento amoral: a exposição como apelo sensacionalista

Outra característica que perpassa a obra cinematográfica de Jorge Furtado está no fato de diversos filmes seus tratarem de temáticas polêmicas, por vezes ligadas a uma inversão moral, ou melhor, a uma certa transvalorização dos valores morais no sentido atribuído por Nietzsche. Sobre a tendência à transvalorização dos valores morais nietzscheana, Roberto Machado enfatiza que uma das características desse projeto "é opor aos valores superiores, e mesmo a negação desses valores, à vida como valor, propondo a criação de novos valores, que sejam valores da vida, ou melhor, propondo a criação de novas possibilidades de vida"<sup>274</sup>.

Para Nietzsche, a possibilidade de não-submissão aos valores morais não significa demérito; ao contrário, essa suspensão dos valores é necessária para que possa haver o julgamento dos mesmos. Para o filósofo, há uma necessidade radical de reavaliar os valores impostos, não

<sup>273</sup> FURTADO, Jorge. *O sujeito extraordinário e a mimesis camuflada: a representação da realidade no cinema, ou: Dois graus e meio de separação e as crianças das cidades do vale, ou ainda: Por que desisti de fazer documentários. Anotações para a "Terceira conferência internacional do documentário: imagens da subjetividade". Mesa: o sujeito extraordinário, com Eduardo Coutinho e Ismail Xavier. São Paulo, 09-11/04/2003. Disponível em: <<http://www.casacinepoa.com.br/port/conexoes/sujeito.htm>>. Acesso em: 31 dez 2006.*

<sup>274</sup> MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a verdade*. Rio de Janeiro, Rocco, 1984. p. 98.

significando, porém, estar acima do bem e do mal, e sim além do bem e do mal. O aniquilamento dessa dicotomia, desse binômio metafísico bem-mal, através do instinto, do impulso, da vontade, produz um pensamento múltiplo. Nietzsche afirma que "o pior, mais persistente e perigoso dos erros até hoje foi um erro dogmático: a invenção platônica do puro espírito e do bem em si"<sup>275</sup>.

Nietzsche propõe a criação de novos valores como força vital. Como afirma Machado, a transvalorização de todos os valores "significa a mudança do princípio de avaliação e, por conseguinte, a vitória da vontade afirmativa de potência, da superabundância de vida, sobre os valores dominantes do niilismo"<sup>276</sup>. Em suma, pode-se dizer que Nietzsche acredita que os valores não existem de forma estanque, eles são plurais, dinâmicos, móveis, fluidos e devem sempre ser colocados à prova.

Em alguns filmes de Jorge Furtado percebe-se uma certa tendência à transvalorização dos valores morais. Isso acontece tanto de forma direta como indireta, principalmente por tratar de temas e práticas polêmicas, não consensuais, como a sexualidade, a verdade e as normas e leis que regem a nossa sociedade.

Em *Temporal*, essa transvalorização está explícita na ênfase que o diretor dá a uma sexualidade livre, amoral, onde o exercício de práticas sexuais homo e heterossexual convivem com práticas de fanatismo religioso, em uma mesma casa.

O erotismo no cinema, segundo Bazin, aparece "como um projeto e um conteúdo fundamental"<sup>277</sup> e é resultado de um sistema capitalista que prima pela lei da oferta e da procura. Bazin salienta que o erotismo, sendo freqüentemente procurado pelo espectador, acaba tornando-se um conteúdo "maior, específico e talvez mesmo essencial"<sup>278</sup> tanto em filmes clássicos como nos modernos, e essa característica de modo algum imprime valores negativos ao filme, ela é, sim, uma espécie de "refinamento da imaginação, adquirido na luta contra a estupidez acabada de um código puritano"<sup>279</sup>. O cinema, segundo Bazin, apresenta-se como uma forma de arte capaz de questionar os valores tradicionais morais ao exibir o erotismo por vezes sem censura, porque, segundo o autor, "não

---

<sup>275</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *Para além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. São Paulo: Martin Claret, 2002. p. 8.

<sup>276</sup> MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a verdade*. Rio de Janeiro, Rocco, 1984. p. 101.

<sup>277</sup> BAZIN, André. A margem de "o erotismo no cinema". In: \_\_\_\_\_. *O Cinema: ensaios*. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 225-232. p. 226.

<sup>278</sup> Ibid., p. 226.

<sup>279</sup> Ibid., p. 228.

há situações sexuais, morais ou não, escandalosas ou banais, normais ou patológicas, cuja expressão na tela seja proibida *a priori*"<sup>280</sup>.

De forma mais sutil, a transvalorização aparece nos longas-metragens: *Houve uma vez dois verões*, *O homem que copiava* e *Meu tio matou um cara*. Nos três o que está em jogo é uma certa neutralidade no tratamento dos personagens. Essa neutralidade se configura como transvalorização num sentido bastante próprio, na medida em que Jorge Furtado expõe as qualidades e as fraquezas de seus personagens, fazendo com que o espectador não só simpatize como também torça a favor dos protagonistas anti-heróis passionais. Em *Houve uma vez dois verões*, por exemplo, torci a favor do romance de Roza e Chico, mesmo depois de ela ter mentido para ele várias vezes. Aqui não se trata de opor verdade e mentira mas sim de pensar que o espectador poderia condenar a personagem por ela não ter sido sempre "explícita", sempre "coerente", sempre "verdadeira", que seria o estereótipo da mocinha. No caso do casal André e Sílvia, de *O homem que copiava*, a narrativa é composta para provocar a empatia dos espectadores com os personagens, mesmo depois de os dois terem planejado e implementado o assassinato do pai da menina. Essa situação se repete em *Meu tio matou um cara*, onde há uma tendência do público a ficar do lado de Éder, que mesmo depois de matar o marido da amante, cai nas graças do espectador ao mostrar seu lado apaixonado e passional. *O dia em que Dorival encarou a guarda* é outro exemplo de filme que traz a idéia da transvalorização quando denuncia o estado falido das instituições que hoje atuam na formação de uma "governamentalização" das populações e questiona o papel que elas exercem dentro de uma sociedade disciplinar.

### 3.3 As mídias contam histórias e são acontecimentos

No cinema de Jorge Furtado, outro fato que merece destaque é a presença das mídias, que, por vezes, são tão freqüentes que suas funções vão além do fato de enunciarem um acontecimento exprimível, elas transcendem a função de narratividade e ainda vão além da representação. Ao virtualizarem o fato, elas passam a ser acontecimentos.

André Parente, no artigo *Deleuze e as virtualidades da narrativa cinematográfica*, afirma que as teorias do cinema estão condicionadas ao conceito de narrativa "descrita como dispositivo, por excelência, por meio do qual o cinema representa, literalmente, a realidade, ou seja, a apresenta uma

---

<sup>280</sup> BAZIN, André. A margem de "o erotismo no cinema". In: \_\_\_\_\_. *O Cinema: ensaios*. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 225-232. p. 230.

segunda vez"<sup>281</sup>. A partir disso, Parente mostra que, no cinema do pós-guerra, a narrativa vai além da representação. Ela é também acontecimento.

Se para a semiologia do cinema, a linguagem do cinema se define pela sua natureza narrativa (narratividade), para os teóricos dos movimentos do cinema do pós-guerra, o cinema só poderia ser definido em oposição à narrativa como sistema de representação.<sup>282</sup>

Sendo objetos do próprio discurso, as mídias não apenas ajudam a contar a história, mas também elas próprias se constituem como sujeitos do acontecimento e como o próprio acontecimento.

Em alguns filmes de Jorge Furtado, as mídias deixam de ser um objeto qualquer de cena para atuarem primeiro como sujeitos narrativos, como personagens, sujeitos do discurso delas mesmas e, depois, contribuem para a virtualização dos fatos, se consumando em acontecimento.

O acontecimento em *Barbosa*, por exemplo, é visível pela utilização de tecnologias de gravação que permite que a viagem cronológica seja transportada, desterritorializada para outro tempo. Essa viagem é possibilitada pela aparelhagem da câmera, do videocassete e da televisão, que permitem que o personagem de Antônio Fagundes possa ir ao passado e trazê-lo novamente ao futuro, agora para além da sua memória remota, mas também pelo estímulo da tecnologia, que permite que o acontecimento seja virtualizado, à medida que se exprime, se enuncia e faz rizoma.

Em *Ângelo anda sumido*, a televisão aparece como companhia ao solitário morador da grande cidade. Mais do que um objeto, ela é tratada como um dispositivo que ajuda a constituir a subjetividade que atravessa tanto os espaços públicos como os privados. Por ser mais segura do que as ruas e do que a maioria dos espaços públicos, ela se transforma em uma forma bastante singular de sociabilidade.

Em *Houve uma vez dois verões*, o fliperama funciona como uma metáfora do jogo existente na trama e também é um símbolo épico de uma geração que, gradativamente, vem sendo substituída por outra, que também possui o fascínio pelo eletrônico, só que agora reservado a outros espaços: aos computadores pessoais, máquinas efêmeras que habitam os lares, principalmente o das classes média e alta de diferentes países.

Em *O homem que copiava*, Jorge Furtado traz novamente a televisão à cena, só que agora como produtora de subjetividades, mais especificamente por uma subjetividade produzida pelo zapear constante. A mania que André tem de sentar-se em frente à televisão e ficar trocando de canal

---

<sup>281</sup> PARENTE, André. Deleuze e as virtualidades da narrativa cinematográfica. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria contemporânea do cinema*. Volume I. Pós-estruturalismo e filosofia analítica. São Paulo: Editora Senac, 2005. p. 253-281. p. 253.

<sup>282</sup> *Ibid.*, p. 253.

funciona como mais um elemento de inspiração para o seu mundo composto por cópias, ele contribui para novas formas de produção fragmentadas. O *zapping* funciona para o personagem, no mesmo sentido atribuído por Arlindo Machado, como "fúria rastreadora, impaciência abissal em relação a qualquer vestígio de duração e continuidade, verdadeira obsessão pelo corte, pelo deslocamento e trituração de tudo o que é homogêneo"<sup>283</sup>. Contudo, Machado não entende o *zapping* como uma negatividade, e sim como uma nova forma de produção:

uma vez que agora todos zapam e zipam em todos os níveis e a todos os pretextos, uma vez que a televisão (e a resistência a ela) criou um espectador diferente, que mantém com as imagens e sons uma relação fundamental de impaciência e evasão, o efeito *zapping* acaba por contaminar as mensagens ao nível da própria produção e vira modelo de construção.<sup>284</sup>

Talvez Jorge Furtado tenha se inspirado nesse modelo de construção para compor o mundo fragmentado de André. O *zapping* para o personagem é fonte de inspiração e faz parte da narrativa do filme à medida que constrói e reconstrói o próprio personagem.

Machado destaca o ato em si de zapear como figura narrativa, "elemento estrutural engendradora de uma outra espécie de comédia humana, sintomática da sensibilidade estilhaçada deste final de século"<sup>285</sup> e do *zapper* como sujeito dessas narrativas.

Outro objeto tecnológico que tem um papel de destaque em *O homem que copiava* é a fotocopadora, que permite que André possa produzir a sua arte a partir da reprodutibilidade. Benjamin salienta a aplicação criadora da reprodutibilidade afirmando que "a arte contemporânea será tanto mais eficaz quanto mais se orientar em função da reprodutibilidade e, portanto, quanto menos colocar em seu centro a obra original"<sup>286</sup>. Por meio da fotocopadora André evidencia seu talento para a associação entre imagens. O agenciamento criativo surge do reaproveitamento do que passa diante de seus olhos, da TV, dos quadrinhos, da animação, das ilustrações que copia em seu trabalho e ainda das cenas que recorta por seu binóculo. Nesse sentido, o homem que copiava é André e também é Furtado refletido na imagem de seu personagem.

*Meu tio matou uma cara* utiliza os recursos expressivos do computador para compor sua narrativa. A Internet e os jogos *on-line* representam um universo cada vez mais interativo que

---

<sup>283</sup> MACHADO, Arlindo. *Máquina e imaginário*. O desafio das poéticas tecnológicas. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001. p. 143.

<sup>284</sup> *Ibid.*, p. 160-161.

<sup>285</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>286</sup> BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v. 1). p. 165-196. p. 180.

possibilita a busca de informações sobre qualquer assunto e também conversar com pessoas através de *chats* e *e-mails*. O filme retrata a era que Pierre Lévy chama de cibercultura e que caracteriza como "o conjunto de técnicas, de práticas, atitudes, de modos de pensamento e de valores que se desenvolvem juntamente com o crescimento do ciberespaço"<sup>287</sup>.

Pelo exposto conclui-se que as mídias, nos filmes de Jorge Furtado, são temáticas e, por vezes, acontecimentos, mas também podem estar presentes de um modo mais restrito, como elemento que contribui para a composição da narrativa, como, por exemplo, em *Temporal*, onde desenhos animados mostram literalmente que a casa cai quando há o choque entre a festa jovem e a pregação religiosa, no mesmo ambiente.

### 3.4 Agenciamentos intertextuais: reciclagem de imagens, sons e palavras

Nos filmes de Jorge Furtado é possível identificar relações entre diferentes enunciados, uma espécie de diálogo entre várias vozes narrativas em uma mesma obra.<sup>288</sup>

A forma como esse diálogo se estabelece é uma questão de linguagem, de narratologia, que possui dois tipos de relações contextuais: a contextualização interna, que permite a coerência entre as partes do texto e que possibilita que o leitor estabeleça contato com o mundo ali apresentado, ou melhor, com a diegese fílmica; e a contextualização externa, que mostra ao espectador os valores do autor e os valores do seu tempo. Sobre essas contextualizações, Bakhtin salienta que "todas as palavras e formas que povoam a linguagem são vozes sociais e históricas, que lhe dão determinadas significações concretas e que se organizam no romance em um sistema estilístico harmonioso"<sup>289</sup>.

Nos filmes de Jorge Furtado é possível perceber três ordens de agenciamento entre linguagens:

1. A inspiração em uma obra ou em um conjunto de obras que definem um pensamento a respeito de determinado assunto: como é o caso de *Veja Bem* e de *Ilha das Flores*, com forte inspiração marxista, confrontando classes sociais; de *Houve uma vez dos verões*, inspirado em Shakespeare, confrontando temas próprios dos seres humanos; e de *A Matadeira*, baseado nas idéias expostas por Euclides da Cunha em *Os Sertões*.

<sup>287</sup> LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1999. p. 17.

<sup>288</sup> Ver: FIORIN, José Luiz (Org.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*: em torno de Bakhtin. 2. ed. São Paulo: EdUSP, 2003.

<sup>289</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: HUCITEC, 1988, p. 106.

2. A Adaptação de uma obra literária, como são os casos de *Temporal*, uma adaptação do conto *Temporal na Duque*, de Luiz Fernando Veríssimo; *O dia em que Dorival encarou a guarda*, baseado no oitavo episódio do livro *O amor de Pedro por João*, de Tabajara Ruas; e de *Barbosa*, em que algumas histórias da vida do mesmo são extraídas do livro *Anatomia de uma derrota*, de Paulo Perdigão.

3. A citação direta de outras obras, tanto de fragmentos de textos, como de imagens já utilizadas em livros, revistas, filmes, etc. Esse tipo de intertextualidade acontece em muitos dos filmes de Jorge Furtado, como, por exemplo: *Barbosa*, que agencia recortes de jornais, cenas filmadas na época da Copa de 50, arquivos de áudio de rádios que narraram os fatos no passado; *Ilha das Flores*, que é quase que totalmente composto por recortes de revistas e livros, além de citar um poema de Cecília Meireles; *A Matadeira*, que agencia imagens de Prudente de Moraes e frases de Euclides da Cunha em sua montagem; *Veja Bem*, que é montado com base em textos de João Cabral de Melo Neto e Carlos Drummond de Andrade e composto, assim como *Ilha*, de imagens retiradas de jornais, revistas, livros e televisão; *O homem que copiava*, que retira frases e imagens de tudo o que pode ser copiado; e *Meu tio matou um cara*, que traz à cena imagens do ciberespaço.

Em função da seleção de materiais utilizados pode-se dizer que Jorge Furtado opera por reciclagem, no sentido atribuído por Arlindo Machado. O autor irá estudar essa poética do *remake* ou essa reciclagem de enunciados atribuindo às técnicas de reprodutibilidade o poder de multiplicação de mensagens. Segundo Machado, através da intertextualidade, as imagens podem agenciar-se de diferentes maneiras. É possível "recolocá-las infinitamente em circulação, reprocessá-las e construir com elas novos enunciados, pois as imagens agora estão às mãos, disponíveis, utilizáveis, sem dono e sem origem, como uma massa de moldar a partir da qual se pode fazer e refazer figuras inumeráveis"<sup>290</sup>. O autor afirma, ainda, que "uma narrativa nova começa a tomar forma, a partir dos cacos de gêneros, das sobras de outras narrativas, sem conseguir se completar nunca"<sup>291</sup>.

Na era de uma sociedade baseada em uma economia pós-industrial a velocidade atinge um ritmo vertiginoso onde o passado e o futuro parecem acontecer simultaneamente, transfigurando o tempo, ou melhor, comprimindo-o. O tempo e a rapidez geram uma arte cada vez mais efêmera que canibaliza a si mesmo num movimento autofágico, numa perspectiva em abismo onde a produção industrial agencia-se aos enunciados de arte fazendo com que objetos de uso comum tornem-se obras de arte, mais ou menos como a arte *ready-made*, de Duchamp.

---

<sup>290</sup> MACHADO, Arlindo. *Máquina e imaginário*. O desafio das poéticas tecnológicas. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001. p. 158.

<sup>291</sup> *Ibid.*, p. 161.

Um claro exemplo disso pode ser observado em *O dia em que Dorival* encarou a guarda, quando Jorge Furtado faz sua primeira experiência com reciclagem, nesse caso, de outros filmes. O soldado raso, temendo a fúria de Dorival o relaciona com o grande gorila das telas, *King Kong*, e para mostrar essa relação são utilizadas cenas do próprio filme da década de 30. O cabo, leitor de histórias em quadrinho de *Tex*, encarna o personagem e imagina-se lutando contra um índio no momento em que é necessário enfrentar Dorival. O tenente, num nível mais alto da hierarquia militar, interrompe *Casablanca* para tentar acalmar Dorival.

Cabe aqui retomar que a noção de autoria, nesse contexto antropofágico, muda de sentido. Como observa Arlindo Machado,

A proliferação de trabalhos que exploram qualidades de intertextualidade ao nível da cultura de massa coloca em crise a própria noção de autoria, pois as reciclagens sucessivas tomam sem origem as imagens e os sons processados e reprocessados.<sup>292</sup>

Nesse sentido a personalização dos filmes que compõem o *corpus* desta pesquisa à figura de Jorge Furtado é levada à falência já que como afirma Barthes nenhuma escrita é original e caberia ao autor apenas mesclar fragmentos de outros textos anteriores.

### 3.5 O filme dentro do filme ou a revelação dos bastidores: questões de metalinguagem

Por volta da segunda metade do século XX, o cinema começa a voltar-se para si mesmo como uma estratégia de auto-referência e auto-reflexão. Essa tendência antropofágica pode ser observada desde o clássico *Cidadão Kane* (1941), de Orson Wells<sup>293</sup>, passando por filmes como *Dançando na chuva* (1952), de Stanley Donen, *Janela Indiscreta* (1954), de Alfred Hitchcock, *Oito e meio* (1963), de Frederico Fellini, *Blow-up* (1966), de Michelangelo Antonioni, *Cinema Paradiso* (1989), de Giuseppe Tornatore, *A Rosa Púrpura do Cairo* (1985), de Woody Allen, entre outros.

Por que o cinema, que no início utilizou muitos artifícios para dissimular sua técnica, depois resolve demonstrar-se ao público? Simplesmente porque a imagem-ação entra em crise e o

<sup>292</sup> MACHADO, Arlindo. *Máquina e imaginário*. O desafio das poéticas tecnológicas. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001. p. 159.

<sup>293</sup> Andrade lembra que no início de *Cidadão Kane* há um cinejornal que faz referência às datas 1895 e 1941, referindo-se à trajetória de Charles Foster Kane e também à história do cinema (1895, a data em que os Irmãos Lumière exibiram seu primeiro filme, e 1941, a data de lançamento de *Cidadão Kane*). A legenda que acompanha o cinejornal: "Durante esses anos, consegui ser tudo o que foi", mais uma vez serve para o magnata da imprensa e também para o cinema, já que Wells previa que seu filme tornar-se-ia um marco na própria história do cinema. (ANDRADE, Ana Lúcia. *O Filme dentro do filme*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.)

cinema precisa olhar-se no espelho, criticar-se e também expor-se para ser criticado, refletir sobre a representação do "real" que antes tanto prezava.

Deleuze liga essa ocorrência, o filme dentro do filme, à crise da imagem-ação. Segundo o autor, naquele momento era fatal que o cinema "passasse por melancólicas reflexões hegelianas sobre sua própria morte: não tendo mais história para contar, ele tomaria a si próprio por objeto e só poderia contar sua própria história"<sup>294</sup>.

Como salienta Barbosa, a metalinguagem traz aos filmes, imagens que, "como se estivessem sendo projetadas num espelho, refletem infinitas outras imagens de si mesmo"<sup>295</sup>.

O que ocorre é que no momento em que o filme revela-se ao espectador, ele cria um elo de ligação com o mesmo. Andréa Barbosa afirma que é como se o espectador compartilhasse um segredo com o produtor. Um sentimento de cumplicidade ocorre entre eles quando o espectador sente-se participante do ritual cinematográfico. No mesmo sentido, Andrade afirma que "A metalinguagem como elemento criativo 'liberta' o espectador passivo, através da ilusão de participação estabelecida. O espectador acompanha uma suposta 'construção' do filme que se utiliza deste recurso e a participação se dá através da decodificação do discurso"<sup>296</sup>.

A metalinguagem exige também um segundo nível de leitura. Desvenda-se o filme em camadas. Em círculos concêntricos o filme vai revelando o filme dentro do filme, dentro do filme, e assim o virtual vai se atualizando enquanto os arredores vão sendo desvendados. O filme dentro do filme, para Deleuze "é o circuito de duas imagens virtuais que não cessam de se atualizar, e não cessam de se relançar"<sup>297</sup>.

Embora em diversos filmes Jorge Furtado utilize o recurso da metalinguagem, é em *O Sanduíche* que esse recurso é exacerbado através da colocação de diferentes níveis de inserção de filmes dentro do filme. O sanduíche é também uma metáfora de como é composto esse tipo de alimento, com seus recheios. *O Sanduíche* é recheado de outros filmes, um dentro do outro que são revelados no momento em que o que o atual virtualiza-se e, por sua vez, atualiza-se o cenário com pessoas de trás das câmeras. A imagem virtual se atualiza sempre em relação ao novo filme que a engloba e com isso a face límpida e a face opaca andam lado a lado, paralelamente, estabelecendo uma complexa relação entre atual e virtual. Nas palavras de Deleuze, "não há virtual que não se torne

<sup>294</sup> DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005. (Cinema 2). p. 97.

<sup>295</sup> BARBOSA, Andréa Claudia Miguel Marques. O filme dentro do filme. *Revista de Antropologia*, 2000, v.43, n.1, p.275-281. p. 276.

<sup>296</sup> ANDRADE, Ana Lúcia. *O Filme dentro do filme*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999, p. 141.

<sup>297</sup> DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005. (Cinema 2). p. 93.

atual em relação ao atual, com este se tornando virtual sob esta mesma relação: são um avesso e um direito perfeitamente reversíveis"<sup>298</sup>.

O filósofo observa que, no filme dentro do filme

Há formação de uma imagem bifacial, atual e virtual. É como se uma imagem especular, uma foto, um cartão-postal se animassem, ganhassem independência e passassem para o atual, com o risco de a imagem atual voltar ao espelho, retomar lugar no cartão-postal ou na foto, segundo um duplo movimento de liberação e de captura.<sup>299</sup>

A imagem atual cristaliza com sua própria imagem virtual. Ela absorve, cria o objeto e revela-o como imagem-cristal. Assim, como afirma Deleuze, "quando a imagem virtual se torna atual, então é visível e límpida, como num espelho ou na solidez do cristal terminado"<sup>300</sup>. Esse cristal, como afirma o filósofo, "revela uma imagem tempo direta, e não mais uma imagem indireta do tempo, que decorresse do movimento" <sup>301</sup>. Nesse sentido *O sanduíche* é um filme-movimento, porém, o filme dentro do filme é a cristalização do tempo, mas não o fundamento oculto do tempo e sim ele reflete imagens de si mesmo que vão se sobrepondo em camadas. No filme o presente passa, conservando o passado, na medida em que os filmes vão sendo sucessivamente revelados ao espectador.

### 3.6 A utilização da montagem como ato cinematográfico

Ao observar a obra cinematográfica de Jorge Furtado fica evidente que seus filmes são alicerçados nos princípios do processo de montagem. Pensando no cinema, de acordo com Aumont, como a "arte da combinação e da organização"<sup>302</sup>, faz-se necessário tecer algumas considerações sobre a montagem.

Em uma definição técnica pode-se compreender a montagem como a colagem de fragmentos de planos de um filme, ou seja, o plano, que também é a unidade mínima do filme, também seria o objeto da montagem. Já quanto à modalidade de ação pode-se dizer que a montagem organiza os planos e estabelece sua duração.

---

<sup>298</sup> DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005. (Cinema 2). p. 89.

<sup>299</sup> Ibid., p. 88.

<sup>300</sup> Ibid., p. 90.

<sup>301</sup> Ibid., p. 121.

<sup>302</sup> AUMONT, Jacques. et al. *A estética do filme*. 2. ed. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995. (Coleção Ofício de Arte e Forma). p. 53.

Entre os efeitos da montagem estão: o efeito sintático ou de pontuação, que imprime certas pausas ao movimento do filme; o efeito de atribuir à imagem um sentido figural, quando utiliza, por exemplo, metáforas visuais; o efeito rítmico que imprime rapidez ou lentidão ao filme; e ainda o efeito plástico, ligado a questões estéticas.

De acordo com Aumont e Marie, em 1910 começaram os primeiros estudos sobre as "relações formais e sistemáticas, entre planos sucessivos, notadamente na forma do *raccord*, mas também por utilização de princípios de alternância"<sup>303</sup>. A partir daí começou a tomar corpo certa linguagem dita "clássica" de cinema que tem sua base estruturada na seqüencialidade como atributo da clareza, da linearidade e na não-repetição. Esses estudos sobre montagem geralmente tentavam primar por preservar certa função narrativa que pudesse guiar o espectador na leitura daquele filme. O cinema americano, como maior expoente dessa linguagem, concebe até hoje a montagem como principal elemento estrutural de uma narrativa. Nessa concepção clássica, a montagem buscava o *raccord*, justapondo os planos escondendo a montagem como uma tentativa de preservar a continuidade.

Entre as diversas teorias do cinema que tratam da montagem destaque duas delas: a primeira, proposta por Eisenstein, que defende um cinema que prima pela montagem, porque acredita em seu poder evocativo. Nessa concepção, o valor do filme está na justaposição dos planos. A segunda defende o cinema da "transparência", fundado numa idéia de que o *raccord* deve ser o mais invisível possível, até sua "proibição", como propõem Bazin.

Eisenstein, em conformidade com as teses políticas marxistas de sua época, defendia que a montagem deveria imprimir certa ideologia ao filme. De acordo com Aumont, Eisenstein acreditava que "o filme não tem como tarefa reproduzir o "real" sem intervir sobre ele; mas, ao contrário, deve refletir esse real, atribuindo a ele, ao mesmo tempo, um certo juízo ideológico (mantendo um discurso ideológico)"<sup>304</sup>. Aumont salienta que "Eisenstein irá considerar o filme menos como representação do que como discurso articulado"<sup>305</sup>. Nas palavras do diretor, "dois pedaços de filme de qualquer tipo, colocados juntos, inevitavelmente criam um novo conceito, uma nova qualidade, que surge da justaposição"<sup>306</sup>. Para Eisenstein, a montagem precisaria agir por alternância ou por ressonância entre conflitos e resoluções. Ao estudar a montagem de Eisenstein, Deleuze irá salientar que o cineasta

---

<sup>303</sup> AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2003. p. 196.

<sup>304</sup> AUMONT, Jacques. et al. *A estética do filme*. 2. ed. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995. (Coleção Ofício de Arte e Forma). p. 79.

<sup>305</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>306</sup> EISENSTEIN, Sergei. *O Sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. p. 14.

russo agia tendo em vista as atividades de seleção e de coordenação "para dar tanto ao tempo sua verdadeira dimensão, quanto ao todo sua consistência"<sup>307</sup>.

Concebendo a montagem como elemento essencial do cinema, Eisentein lançará as bases para a sua "cine-dialética". No livro *O sentido do filme*, Eisenstein afirma que é possível recuperar a montagem para "apresentar uma narrativa logicamente coesa, mas uma narrativa que contenha o máximo de emoção e de vigor estimulante"<sup>308</sup>.

Em oposição a essa concepção, surge um grupo, cujo principal expoente é André Bazin, que defende um cinema que não deformaria a realidade impondo ao espectador uma única forma de significação e interpretação. Segundo Bazin, "O que é preciso, para a plenitude estética do empreendimento, é que possamos acreditar na realidade dos acontecimentos, *sabendo* que se trata de truque"<sup>309</sup>.

Bazin vai contra a montagem porque acredita que "o que deve ser respeitado é a unidade espacial do acontecimento no momento em que sua ruptura transformaria a realidade em sua mera representação imaginária"<sup>310</sup>. Sua tese está baseada no fato de que é possível que o relato reencontre a realidade no momento em que "um único de seus planos convenientemente escolhidos reúna os elementos dispersos anteriormente pela montagem"<sup>311</sup>. De acordo com ele, a proibição da montagem evitaria que a realidade fosse burlada: "Quando o essencial de um acontecimento depende de uma presença simultânea de dois ou mais fatores da ação, a montagem fica proibida"<sup>312</sup>

Concebendo a montagem como forma de agenciar os diferentes planos, Deleuze irá conceber a montagem como elemento constituinte tanto de um cinema baseado na imagem-movimento quanto na imagem-tempo. Nas palavras do filósofo "é a própria montagem que constitui o todo e nos dá assim a imagem do tempo. Ela é, portanto, o ato principal do cinema"<sup>313</sup>.

A pergunta é: como Jorge Furtado utiliza a montagem em seus filmes? Assim como Eisenstein, Jorge Furtado utiliza a colagem de diferentes planos como forma de poder evocativo. A maior parte dos filmes de Jorge Furtado utiliza uma montagem dialética para que o espectador

---

<sup>307</sup> DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005. (Cinema 2). p. 48.

<sup>308</sup> EISENSTEIN, Sergei. *O Sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. p. 14.

<sup>309</sup> BAZIN, André. Montagem Proibida. In: \_\_\_\_\_. *O Cinema: ensaios*. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 54-65. p. 60.

<sup>310</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>311</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>312</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>313</sup> DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005. (Cinema 2). p. 48.

acompanhe a continuidade da narrativa visual conforme o diretor a estabelece, ou seja, a montagem é utilizada como técnica de produção tanto de sentido como de afetos.

Em *Temporal*, pode-se observar que há uma clara oposição entre a festa à fantasia e a reunião religiosa, que se alternam até o final do filme, no momento em que a casa cai. *Ilha das Flores* utiliza a montagem de atrações para ligar determinados termos a significados específicos, como, por exemplo, quando intercala imagens de Jesus Cristo, judeus e dinheiro; *Veja bem* também opõe e relaciona imagens do consumo e do trabalho em dois grandes blocos que dialogam através de dois poemas; *Estrada* também opõe dois mundos: de um lado vidas alegres, bonitas, bem-sucedidas e com certo glamour; a vidas mal-humoradas, sujas e feias. Para uma nova interpretação dos filmes, essas considerações teóricas vêm para suscitar reflexões a respeito da utilização da montagem dialética como forma de atribuir sentido ao filme.

### 3.7 Cinema enciclopédico com notas de rodapé

O cinema de Jorge Furtado poderia ser chamado de cinema enciclopédico ou ainda de cinema com notas de rodapé. Primeiramente gostaria de relacionar o cinema produzido por Jorge Furtado com uma enciclopédia. A palavra enciclopédia vem do grego *eu-kuklios paideia* e significa o círculo perfeito do conhecimento ou da educação. Alguns filmes de Jorge Furtado, como, por exemplo, *Ilha das Flores* e *O homem que copiava*, parecem ter o mesmo objetivo do enciclopedismo antigo: o de apresentar o conhecimento de maneira global. Esse enciclopedismo antigo teria em comum o fato de ser, primeiro, uma compilação feita por um único autor; depois, essa compilação objetava certa formação educativa; porém o enciclopedismo antigo era relativamente restrito, já que havia poucas pessoas aptas à leitura.<sup>314</sup>

*Ilha das Flores* tenta apresentar uma certa visão do lixo que o relaciona com certo capitalismo, que operaria como uma grande máquina de fazer lixo. Essa escolha por revelar certa visão marxista em seu filme parece tal e qual apareceria em uma enciclopédia antiga, com o objetivo de compilar idéias, ou melhor, planos que, justapostos, teriam uma função didática. *Ilha das Flores* seria uma enciclopédia marxista com imagens em movimento.

Já *O homem que copiava* poderia ser uma enciclopédia policial, com a descrição em detalhes dos meandros de operações ilegais agenciados a uma estética que só poderia ter saído de

---

<sup>314</sup> POMBO, Olga. *Enciclopédia e Hipertexto*. Disponível em: <<http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/enciclopedia/>>. Acesso em: 28 dez 2005.

histórias em quadrinhos e desenhos animados. Jorge Furtado faz André copiar, assim como ele também copia e talvez se sinta também herói quando se vê refletido no personagem que cria.

Outra definição de enciclopédia pode ser encontrada no dicionário Aurélio: "Obra de referência que expõe metodicamente os fatos, as doutrinas, resultados do saber humano universal ou específico de um ramo do conhecimento, biografias de grandes vultos, etc."<sup>315</sup> Nesse sentido, como gênero que pretende apresentar certo panorama de um conjunto de conhecimentos, lembrei-me de *A Matadeira*, com sua história da Guerra dos Canudos que tenta agenciar diferentes versões sobre o acontecimento, mas o máximo que consegue é utilizar estéticas diferentes de uma mesma leitura paródica dos fatos. Neste curta, o líder social brasileiro, Antônio Conselheiro é representado de forma burlesca e reduzido a figura de um louco e fanático religioso.

Por que, afinal, relacionar o cinema de Jorge Furtado com notas de rodapés? Primeiro vale uma explicação sobre o que seriam notas de rodapé. As notas de rodapés geralmente são utilizadas para realizar um comentário, esclarecimento ou uma maior explanação sobre determinados elementos de um texto. Assim, além de explicarem com maiores detalhes alguma coisa, elas também indicam ao leitor como o texto deve ser entendido.

Alguns filmes, como *Ilha das Flores*<sup>316</sup> e *O homem que copiava*, por possuírem uma narrativa excessivamente explicativa, conduzem o espectador por uma trama de imagens em que umas reagem às outras continuamente de forma que os filmes sejam reduzidos a um único sentido. Movido pelas explicações, o espectador segue esse fluxo de movimento sem brechas para as linhas de fuga. Nesse sentido, embora a idéia de nota de rodapé possa à primeira vista ser relacionada a linhas de fuga, elas, na verdade, nada mais são que espaços estriados<sup>317</sup>, onde o pensamento correria por uma canaleta fechada, seguiria até certo ponto e teria que retornar por não haver por onde escoar. Nesse sentido, é possível dizer que esses filmes são menos múltiplos, porque, embora as notas possam dar a idéia de certa quebra na linearidade do filme, eles imprimem certa visão dos fatos na medida em que explicam em excesso e conduzem o espectador a determinada visão do acontecimento.

A postura de Jorge Furtado em explicar demais os filmes, de certa forma, explicita uma posição de que, se pensado a partir das considerações de Deleuze, coloca em primeiro plano os conceitos em detrimentos dos afetos. Nesse sentido, Jorge Furtado tenta submeter seu filme a um

---

<sup>315</sup> FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio Eletrônico* – Século XXI – Versão 3.0. Rio de Janeiro: Nova Fronteira e Lexicon Informática Ltda., 1999.

<sup>316</sup> Embora *Ilha das Flores* tenha sido aplaudidíssimo e premiadíssimo em Gramado em 1989, Juremir escreve na Zero Hora: "Trata-se de uma obra redundante, demagógica, apelativa e incapaz de permitir a atividade do intelecto alheio. (...) Formalmente, é uma cartilha para analfabetos." (Juremir Machado da Silva, Zero Hora, Porto Alegre, 17/06/1989).

<sup>317</sup> O espaço estriado opõe-se ao espaço liso, que permite que os fluxos se desloquem livremente.

processo de significação fechado já que impõe uma forma de leitura, não deixando espaço para as sensações, para que o espectador possa se afetar pelo filme. O excesso de explicações e as notas de rodapé limitam novos sentidos, novos afetos, novos devires e novas conexões.

### 3.8 Uma questão de estilo: autoria, repetição de equipe e autoritarismo

Para Deleuze, tem estilo quem não conserva a sintaxe, e sim cria uma língua estrangeira na própria língua e a leva a certo limite musical. O realizador de cinema que possui estilo faz com que seus filmes passem por um tratamento que engloba suas vontades, seus devires e suas condições de possibilidades ao realizar o filme. Assim, esse estilista faz o filme gaguejar, na medida em que exprime seu pensamento e consegue fazer com que seus filmes componham um estilo, que vai se tornando cada vez mais sóbrio, porém, ainda mais complexo.

Para Deleuze, a composição, o E, levaria a um estilo. Porém, para que uma obra gagueje, Deleuze irá dizer que ela desequilibra o verbo ser e põe em jogo o E, que seria a gagueira criativa. O E, para o autor, representa a multiplicidade e certa destruição das identidades, já que o E estaria sempre entre dois, na região de fronteira, não sendo nem um nem outro. Nesse sentido, o estilo seria um agenciamento de enunciação, ou ainda uma linha de fuga, tendo em vista que ele se constitui entre o dentro e o fora, aberto aos devires, em um permanente estado de mutação.

Algumas características do conjunto de filmes estudados estão ligadas a um estilo de fazer cinema, que é expresso mais explicitamente na figura de Jorge Furtado, mas que é resultante de uma coletividade de autores nem sempre tão evidentes. Todos os filmes envolveram diversas pessoas e muitas delas repetiram suas funções em diferentes momentos, indicando que a autoria no cinema, mais do que nas outras artes, é uma questão coletiva.

Todos os filmes analisados nesta pesquisa têm Jorge Furtado assinando como responsável por duas funções muito importantes na produção cinematográfica: a escrita do roteiro, que divide os créditos com outras pessoas em apenas quatro dos treze filmes analisados, os outros nove assina sozinho; e a direção, que, a partir de seu quarto filme, *Ilha das Flores*, passa a assinar sozinho pela função. Porém, através da análise comparativa entre as fichas técnicas dos filmes, nota-se certa repetição de membros da equipe em determinadas funções. Alex Sernambi, por exemplo, faz a direção de fotografia em nove dos treze filmes; Fiapo Barth assina a direção de arte em doze desses filmes; Leo Henkin é responsável pela música em oito filmes; Giba Assis Brasil é o responsável pela montagem de todos os filmes e apenas divide essa tarefa com Fábio Lobanowsky em *O sanduíche*.

Até mesmo o elenco repete-se em alguns filmes, por exemplo: Pedro Cardoso atua em *A Matadeira*, *Estrada* e *O homem que copiava*; Lázaro Ramos trabalha em *O homem que copiava* e também em *Meu tio matou um cara*; Paulo José é o narrador de *Ilha das Flores* e também o verdadeiro pai de Silvia de *O homem que copiava*; Carlos Cunha Filho trabalha como locutor em *A Matadeira* e do lado de fora de *Veja Bem* e atua como o vigia que dita o artigo do código penal para Ângelo, em *Ângelo anda sumido*, e em *O homem que copiava* faz o papel de Antunes, o falso pai de Silvia.

Isso mostra que certa repetição estética não necessariamente está relacionada às escolhas de Jorge Furtado, mas pode ser definida por vários sujeitos do processo de produção cinematográfica.

A autoria a ser pensada tendo como base os treze filmes que compõem o *corpus* desta pesquisa é uma questão complexa, primeiro por causa desse caráter coletivo da produção e depois por essa repetição da equipe. As funções exercidas por Jorge Furtado e a postura que assume revelam certo autoritarismo e controle do processo de realização cinematográfica, já que como diretor e roteirista ele afirma costuma acompanhar todas as etapas da produção.<sup>318</sup> Com esse "controle", Jorge Furtado tanta submeter o cinematográfico ao seu projeto pessoal e transformar cada imagem em uma função-imagem, presa ao texto ou a uma imagem anterior ou posterior através de um roteiro bem estruturado e da uma montagem coesa.

Seguindo a idéia de Barthes, de que o autor é produto de sua obra, pode-se dizer que o nome Jorge Furtado – nosso personagem conceitual – teria sido "forjado" nesta perspectiva a partir de *Ilha das Flores*. O primeiro filme que ele dirige sozinho é também o que alcança a maior repercussão junto à crítica, à mídia e ao público. Antes disso, ele praticamente inexistia como autor de cinema. É interessante notar que a partir daí ele assume praticamente sozinho a direção dos próximos filmes.

Além disso, a autoria também é complexa pela forma como vários dos filmes analisados compõem-se (através de reciclagens de outros textos). Barthes irá dizer que nenhuma obra seria original, mas sempre composta de diversos outros textos que a antecedem. A partir dessa idéia, Barthes irá constatar a morte do autor e o nascimento do leitor, ou, nesse caso, do espectador, como sujeito do processo. Esse espectador seria responsável por reunir as partes da obra e, de forma autônoma e independente, construir os significados dos filmes. Por sua vez, o realizador, sabendo dessa construção ativa que viria da parte do espectador, começa a levar em consideração esses fatos no momento da concepção da obra. Apenas para exemplificar, no caso específico de Jorge Furtado,

---

<sup>318</sup> OLIVEIRA, Daniel. O cara que inventava. In: *Site Pilula Pop*. Se o *pop* é uma droga, somos a bula. Disponível em: <<http://www.pilulapop.com.br/ressonancia.php?id=11>>. Acesso em: 24 dez 2005.

observo que no momento em que ele percebe que o formato da narrativa de *Ilha das Flores* funciona, ele passa a realizar outros filmes inspirados nessa linha narrativa.

Foucault irá tecer considerações a respeito de uma certa "função" do autor que engloba operações específicas e complexas, envolvendo vários egos, "eus" plurais, e várias posições-sujeitos ocupadas pelos indivíduos que fazem parte do processo de realização.

Para Foucault o estilo nasce da relação entre a obra e o autor, e é por isso que nesta pesquisa Jorge Furtado é visto mais como um agenciador, que opera fazendo articulações nos planos das expressões e dos conteúdos.

### 3.9 O trabalho na televisão em paralelo à produção de cinema

Um pouco do que ocorre na trajetória cinematográfica de Jorge Furtado pode ter alguma relação com o seu trabalho simultâneo em televisão, como é possível observar por meio da sucessão de acontecimentos que foram ocorrendo em sua vida profissional.

Depois de fazer *Quizumba*, na TV educativa nos anos de 1982 e 1983, em 1984 Jorge Furtado vai escrever e dirigir *Temporal*, em conjunto com José Pedro Goulart. *Temporal* tem certa visibilidade, porém ela se dá restrita aos festivais, aos circuitos críticos e a alguns poucos apreciadores, porém não chega ao grande público, primeiramente por causa de sua temática polêmica e depois pela estética picante.

Dois anos depois, ainda com José Pedro Goulart, ele irá produzir *O dia em que Dorival encarou a Guarda*. Esse sim, além das críticas positivas e dos prêmios nacionais e internacionais, vai fazer um maior sucesso principalmente junto a um público que cresceu tentando lutar contra o signo da repressão e do preconceito. Para além da temática, Dorival irá destacar-se pela composição utilizando fragmentos de outras imagens, reciclagens que representam o imaginário de seus personagens e também o imaginário de muitos espectadores que estavam cada vez mais presos a certa cultura norte-americana. Dois anos depois, em *Barbosa* (1988), ela irá fazer parceria com Ana Luiza Azevedo e novamente irá reciclar fontes, nesse caso documentos históricos.

No ano seguinte, Jorge Furtado assina sozinho o roteiro e a direção de *Ilha das Flores*, que o torna conhecido nacional e internacionalmente. *Ilha das Flores* passa a ser utilizado em escolas e universidades e consegue ir bem além de um circuito fechado aos festivais, caso de seus três

primeiros curtas. Depois do sucesso de *Ilha das Flores*, Jorge Furtado é contratado pela TV Globo<sup>319</sup> e inicia sua carreira de roteirista de televisão, escrevendo o *Programa Legal*, que misturava jornalismo com ficção e humor e se constitui em um gênero com um formato até então pouco usual na televisão brasileira. Regina Casé e Luiz Fernando Guimarães percorriam shows, feiras, festas e apresentavam aos telespectadores vidas infames que, naquele momento, tinham a oportunidade de viver, parafraseando Andy Warhol, seus "quinze minutos de fama".

Talvez o trabalho no Programa Legal tenha inspirado Jorge Furtado a escrever e dirigir *Esta não é a sua vida* (1991), já que, assim como o trabalho na TV, esse filme tinha a intenção de sacralizar uma vida "infame".

A partir desse momento, Jorge Furtado não se desliga mais da TV Globo e irá trabalhar como roteirista de diversos programas, normalmente humorísticos ou séries especiais, porém não irá abandonar seu trabalho em cinema e, a princípio, continuará produzindo curtas-metragens pela Casa de Cinema de Porto Alegre. Esses ainda estarão restritos aos festivais e aos circuitos alternativos, já que não possuem um formato adequado para a televisão e menos ainda para os cinemas.

Outra característica técnica dos filmes que compõem o *corpus* dessa pesquisa vem do fato de muitos serem produzidos através de tecnologias que, até bem pouco tempo atrás, estavam limitadas aos universos do vídeo ou da televisão. Jorge Furtado aproveita-se de trabalhar concomitantemente nos dois meios e tenta fazer com que dessa fronteira possam sair filmes híbridos. Essa flexibilidade na utilização de ferramentas para a produção de filmes é uma tendência que pode ser observada há algum tempo na produção cinematográfica. Alguns pesquisadores já registraram em seus livros exemplos de filmes que utilizaram ferramentas de tecnologias eletromagnéticas e/ou digitais em suas produções.<sup>320</sup> Mas, apesar de haver alguns registros dessa mescla, a utilização de outros suportes para a produção cinematográfica começou a intensificar-se há algum tempo, e o cenário

---

<sup>319</sup> É interessante perceber que a Globo contrata Jorge Furtado no ano seguinte ao sucesso de *Ilha das Flores* e quatro anos depois, em 1997, ela instala a Globo Filmes, ou seja, ele poderiam estar visualizando uma possibilidade de inserir Furtado em sua equipe que daria início ao projeto da produtora de cinema.

<sup>320</sup> Machado diz que, em 1961, durante a filmagem de *The Ladies Man*, Jerry Lewis utilizou uma câmera de vídeo fixada à filmadora; assim, logo após a filmagem, as imagens podiam ser avaliadas através da reprodução eletrônica, antes mesmo de o filme ser revelado. Stanley Kubrick, sem a possibilidade de entrar no cenário móvel criado para uma cena de *2001: uma odisséia no espaço* (1968), dirigiu a cena a partir de imagens enviadas a um monitor instalado do lado de fora do cenário por uma câmera eletrônica acoplada à filmadora. Esses exemplos comprovam que o vídeo já vinha sendo utilizado desde a década de 60 na práxis cinematográfica, embora, segundo Machado, outras tecnologias, que não a fotoquímica, eram empregadas apenas como um recurso auxiliar, para agilizar o processo, economizando tempo e recursos financeiros. (MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & Pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997.) Gerbase, no entanto, para provar que "o cinema moderno, em vários momentos de seu desenvolvimento, soube ser plural na forma de produção e manipulação de suas imagens", cita o exemplo dos estúdios Disney, que, já em meados do século XX, mesclavam imagens fotográficas em movimento com desenhos animados, graças às tecnologias digitais, demonstrando assim que esses recursos não eram usados apenas como auxiliares na produção, mas que faziam, sim, parte do produto final. (GERBASE, Carlos. *Impactos das tecnologias digitais na narrativa cinematográfica*. Porto Alegre: Edipucrs, 2003. (Coleção Comunicação, n. 30), p. 87.)

cinematográfico atual, como um sistema dinâmico, tem se revelado bastante flexível perante as constantes mudanças na sua forma de produção e reprodução; assim, como afirma Machado, o cinema "reage às contingências de sua história e se transforma em conformidade com os novos desafios que lhe lança a sociedade"<sup>321</sup>.

A prática cinematográfica está em um momento de transição, uma certa revolução onde o cinema – e a cultura audiovisual como um todo – sofre mais uma mudança: está havendo um crescente alargamento do uso de equipamentos eletrônicos e digitais para captação e edição de imagens e sons, em detrimento das técnicas de base fotográfica, consideradas tradicionais. Nessa transição do modo de produção audiovisual, a película, o digital e o vídeo se misturam e se completam e, nesse movimento, cada vez mais se (con)funde o que até bem pouco tempo atrás ainda estava bem definido como sendo filme, vídeo ou televisão. Desse cruzamento de alternativas, surge um cinema um pouco mais eletrônico, assim como o vídeo e a televisão tornam-se cada vez mais "contagiados" pela qualidade alcançada pelo cinema. A fronteira imaginária existente entre as linguagens agora parece ser um lugar muito mais de cooperação do que propriamente de separação.

Com essa mescla, as etapas de pré-produção, produção e pós-produção são homogeneizadas, havendo uma parcial simultaneidade entre elas. Muito do que era feito na fase de produção passa para a pós-produção. Alguns elementos da linguagem cinematográfica, tais como foco, profundidade de campo, cor, iluminação, enquadramento e perspectiva, que antes dependiam de um cuidado maior durante a captação da imagem, agora já podem ser alterados após o registro. Outra peculiaridade é a possibilidade de se ver o resultado no próprio local de filmagem, sem a necessidade de revelação, imprescindível no processo cinematográfico tradicional.

Porém, a partir dessa hibridização, a vocação realista, proposta por André Bazin<sup>322</sup> para a fotografia de cinema, é substituída pela estilização que desmascara os mecanismos de mediação na tentativa de simular um contato direto com o espectador. Ele é convidado a interpretar e dar sentido ao que vê.

Tirando partido dessas particularidades técnicas, começou a nascer uma nova forma de pensar e praticar cinema, uma prática experimentalista, uma vanguarda que tenta renovar a estética do cinema através da subversão dos seus modelos de representação, da sua linguagem, dos seus formatos.

Mas se por um lado as diferentes técnicas e materiais se impõem como uma nova possibilidade de gerar filmes competentes como produtos audiovisuais para consumo – tanto no

---

<sup>321</sup> MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & Pós-cinemas*. Campinas: Papyrus, 1997, p. 213.

<sup>322</sup> BAZIN, André. Ontologia da Imagem fotográfica. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal: Embrafilmes, 1983. p. 119-141.

aspecto estético como no financeiro –, por outro, essa ânsia de inserir o filme numa mola propulsora, cujo objetivo é a captação do público, traz à tona uma série de controvérsias que vêm sendo discutidas por técnicos, críticos e teóricos do cinema. Tal polêmica também esteve presente no momento de outras mutações ocorridas pela inserção de novas técnicas de produção na indústria cinematográfica, como, por exemplo, quando surgiu a televisão (década de 40); mais tarde, com o surgimento do vídeo (década de 60); e agora com a inserção de tecnologias digitais (década de 80/90).

Carlos Gerbase faz um levantamento dos discursos acerca da questão cinema *versus* novas tecnologias e classifica-os em cinco categorias: os catastróficos acreditam que as novas tecnologias têm conseqüências trágicas para o cinema; outros as vêem como possibilidades positivas; os indiferentes acreditam que elas não trazem conseqüências significativas para o cinema; há ainda os que acreditam que elas são apenas ferramentas e que suas conseqüências serão positivas ou negativas dependendo do uso que se faz delas; e, por último, há os que acreditam que, na verdade, tanto o cineasta quanto o próprio cinema podem ser produtos de uma armação da técnica.<sup>323</sup>

De forma simplificada, poderíamos dizer que há duas principais vertentes de discursos sobre os resultados dessa mescla de ferramentas: os "apocalípticos", que dizem que o cinema está morrendo; e os "integrados", que prevêem vida longa para o cinema, através de possibilidades inaugurais e produtivas trazidas pelas novas ferramentas para a produção de filmes.<sup>324</sup> Eu diria que um determinado modelo, um "conceito" de cinema está morrendo. Morre uma técnica de produção semi-artesanal derivada da Revolução Industrial, certa tecnologia de base mecânica e uma modalidade de sustentação econômica e, atrelado a um contexto de permanente (re)invenções culturais, estéticas e tecnológicas, nasce um cinema híbrido.

Gerbase<sup>325</sup> acredita que o cinema estabelece uma relação simbólica com as demais artes e absorve muito do que se passa no contexto das demais formas expressivas.

Machado, por sua vez, acredita que o atravessamento de ferramentas na produção de filmes é capaz de deslocar o cinema a novos patamares estéticos, gerando a linguagem do audiovisual contemporâneo "na medida em que mesclam formatos e suportes tirando partido da diferença de

---

<sup>323</sup> GERBASE, Carlos. Cinco discursos da digitabilidade audiovisual. *Revista Sessões do Imaginário*. Porto Alegre: FAMECOS/PUCRS, n. 7, p. 57-65, dez. 2001.

<sup>324</sup> Nesse parágrafo eu tomo emprestados os conceitos delineados por Umberto Eco na obra *Apocalípticos e Integrados*. Eco utiliza o termo "apocalípticos" para designar aqueles que discursam sobre a decadência da cultura em detrimento de uma cultura de massa. "Integrados" é utilizado pelo autor para referir-se aos otimistas com relação à cultura, já que não temem a massificação cultural.

<sup>325</sup> GERBASE, Carlos. *Impactos das tecnologias digitais na narrativa cinematográfica*. Porto Alegre: Edipucrs, 2003. (Coleção Comunicação, n. 30), p. 86.

texturas entre imagens de natureza fotoquímica e imagens eletrônicas"<sup>326</sup> num processo que produz o que o autor chama de "cinema impuro".

Carvalho afirma que é o momento de "legitimação de uma cultura de múltiplos estilos, que passam a ser combinados, permutados e regenerados, construindo novas linguagens e novas situações artísticas"<sup>327</sup>. Popper, na mesma direção, acredita que o "pensamento técnico e o pensamento simbólico" convergem, provocando "uma mutação decisiva na esfera cultural"<sup>328</sup>.

Essa característica, baseada no hibridismo, faz com que alguns autores anunciem um novo tempo: o pós-modernismo. Llussà atenta para a emergência de uma "estética da saturação"<sup>329</sup>, que acontece à medida que o modelo isomórfico cede lugar à multiplicidade de um sistema polimórfico, onde materiais, técnicas e estilos se misturam produzindo o que o autor chama de "turbilhão imagético" e ocasionando uma (re)criação constante de sentidos.

Ora, se as subjetividades estão cada vez mais sendo produzidas através de uma diversidade de mensagens que se sobrepõem, já era de se esperar que isso chegasse também ao cinema e que os filmes fossem compostos, assim como nossa subjetividade, de diversas linguagens, tornando-se cada vez mais "audiovisuais".

### 3.10 A redução do múltiplo ao uno

faça rizoma e não raiz, nunca plante! Não semeie, pique! Não seja nem uno nem múltiplo, seja multiplicidades! Faça a linha e nunca o ponto! A velocidade transforma o ponto em linha! Seja rápido, mesmo parado! Linha de chance, jogo de cintura, linha de fuga. Nunca suscite um General em você! Nunca idéias justas, justo uma idéia (Godard). Tenha idéias curtas. Faça mapas, nunca fotos nem desenhos...<sup>330</sup>

Antes de um olhar atento, que tinha como objetivo transpor para o papel os agenciamentos que aconteciam tanto internamente, entre os elementos sígnicos dos filmes, como externamente, movido pelos desejos, pelos devires eu pensava no cinema realizado por Jorge Furtado como uma obra múltipla. Bem antes de a pesquisa começar a ser realizada já era possível perceber o

<sup>326</sup> MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & Pós-cinemas*. Campinas: Papyrus, 1997, p. 215.

<sup>327</sup> CARVALHO, Layo Fernando Barros de. Estética publicitária & linguagem cinematográfica: uma análise imagética e pós-moderna de Cidade de Deus. *Ciberlegenda*. Niterói. n. 12, 2003. Disponível em: <<http://www.uff.br/mestcii/layo1.htm>>. Acesso em: 28 fev. 2004.

<sup>328</sup> POPPER, Frank. As imagens artísticas e a tecnociência (1967-1987). In: PARENTE, André (org.). *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993. p. 213.

<sup>329</sup> LLUSSÀ, Xavier. Arte digital. *Ciberpesquisa*, Publicação do Centro de Estudos e Pesquisa em Cibercultura, Salvador, ano 1, v. 1, n. 10, nov. 2001. Disponível em: <<http://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/404nOtF0und>>. Acesso em: 29 ago. 2003.

<sup>330</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*. v. 1. Tradução de Aurélio Guerra e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. (coleção TRANS). p. 36.

caráter antropofágico de alguns filmes que compunham o *corpus* do estudo. Alguns filmes engoliam fragmentos diversos ao reciclarem e agenciarem outras linguagens, como os desenhos, as animações, os documentos para compor sua narrativa. Pensava que seus filmes se constituíam como obras múltiplas, heterogêneas, onde os elementos de diversas procedências tinham várias entradas e compunham uma complexa rede de signos, que poderiam gerar significados inusitados, levando o pensamento a mover-se por uma espécie de espaço liso, sem estrias, por onde a interpretação pudesse se deslocar livremente, tomar linhas de fuga inquietando meu corpo vibrátil. Filmes rizoma? Talvez. Porém, quando comecei a compor essa cartografia algumas dessas idéias foram aos poucos se transformando.

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

Nesse sentido, esses filmes seriam menos múltiplos, porque, como salienta Deleuze, "a multiplicidade não deve designar uma combinação de múltiplo e uno, mas, pelo contrário, uma organização própria do múltiplo como tal, que de modo nenhum tem necessidade da unidade para formar um sistema"<sup>331</sup>. Para ele a repetição se liberta da idéia do mesmo para constituir a pura diferença, desembocando na idéia de rizoma.

Além disso, o excesso de explicação de alguns filmes também faz com que o significado fique, de certa forma, preso ao projeto pessoal do realizador que tenta impor sentido ao filme por meio de associações. Esse movimento também reduz o múltiplo ao uno, como, por exemplo, em *Ilha das Flores*, quando Jorge Furtado associa o lixo a um sistema capitalista que estaria gerando cada vez mais desigualdades sociais.

---

<sup>331</sup> DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988, p. 303.

O trabalho simultâneo em televisão e publicidade também poderia gerar filmes mais alternativos e mais experimentais, já que às vezes são utilizadas as mesmas tecnologias em todas essas produções, barateando o processo, porém o que se vê é todas essas linguagens sendo reduzidas ao audiovisual e mais uma vez o hibridismo se impondo, em detrimento da multiplicidade.

No estudo do cinema realizado por Jorge Furtado percebem-se bem mais repetições, que se impõem quando diversos artifícios são reduzidos a um projeto pessoal, do que propriamente diferenças, que possibilitariam a multiplicidade. O que a primeira vista parece ser múltiplo por agenciar diferentes linguagens, acaba não cedendo espaço para a pluralidade quando reduz o argumento ao um.

## Considerações finais ou "Tomando uma linha de fuga"

Há uma cultura capitalística que permeia todos os campos de expressão semiótica. [...] Não há coisa mais horripilante do que fazer a apologia da cultura popular, ou da cultura proletária, ou sabe-se lá o que desta natureza. Há processos de singularização em práticas determinadas, e há procedimentos de reapropriação, de recuperação, operados pelos diferentes sistemas capitalísticos.<sup>332</sup>

Neste momento, quando se faz necessário encerrar esta pesquisa, penso se não seria mais produtivo abri-la, deixar que ela obedeça ao seu fluxo e que, depois de ter sido agenciada por mim, ou ainda de ter se agenciado a mim, ela possa fazer outros agenciamentos que obedeçam aos desejos de outros corpos, corpos sem órgãos<sup>333</sup>, como diria Deleuze, que possam também ser compostos de diversos materiais, que obedeçam a fluxos diversos, de "intensidades livres ou singularidades nômades, partículas loucas ou transitórias"<sup>334</sup>, que possam viajar um pouco no movimento e no tempo destas cartografias.

Por isso, nestas páginas finais, além de sintetizar o que fiz, quero falar dos princípios deslocamentos metodológicos que ocorreram, um pouco dos descaminhos que envolveram o processo de confecção deste trabalho, bem como assinalar algumas questões que foram surgindo ao longo desse tempo.

Inicialmente, optei por narrar essas experiências que tive com os filmes. Nesse sentido, tentei capturar elementos desses encontros a partir de cada um dos filmes e, para tanto, estive atenta aos sentidos que se produziram no momento de sua fruição. Em se tratando de uma dissertação de mestrado, seria necessário um aporte conceitual que fosse capaz de problematizar teoricamente minhas hipóteses iniciais. Desta forma, procurei tomar a teoria muito mais como um componente capaz de me auxiliar a pensar os filmes do que algo que deveria ser comprovado, ou mesmo encontrado

<sup>332</sup> GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: Cartografias do Desejo*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

<sup>333</sup> Para Deleuze o corpo não é um organismo, é sim um corpo sem órgãos, um "campo de imanência do desejo, o plano de consistência própria do desejo (ali onde o desejo se define como processo de produção, sem referência a qualquer instância exterior, falta que viria torná-lo oco, prazer que viria preenchê-lo)." (DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*. v. 1. Tradução de Aurélio Guerra e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. (coleção TRANS). p. 15)

<sup>334</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*. v. 1. Tradução de Aurélio Guerra e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. (coleção TRANS). p. 53.

dentro do campo empírico (os filmes). Por isso, por vezes, tomei linhas de fuga e meu pensamento extrapolou o "recorte" inicial, mas, como se trata de cartografia, creio que essas fugas expressam antes de mais nada virtualidades que fazem com que a paisagem explorada esteja em constante processo de atualização.

Depois, observando os mapas que construí a partir dos meus encontros com cada um dos filmes, destaquei algumas características transversais da obra de Jorge Furtado, que parecem se impôr como "mandamentos" do diretor.

Os três principais platôs se compuseram em diferentes momentos. O primeiro platô se constituiu inicialmente como uma versão minha dos acontecimentos dos filmes e de certa multiplicidade, que, depois, com a ajuda dos aportes teóricos, relacionei-a ao que Canclini chamou de "híbrido", como um objeto cultural que tem em sua composição a mescla de linguagens.

Este estudo não teve a pretensão, de forma alguma, de esgotar o cinema realizado por Jorge Furtado, tampouco enquadrá-lo em escolas ou tendências cinematográficas, o que poderia acabar por reduzi-lo. O que fiz foi evidenciar marcas transversais que funcionavam como uma espécie de gagueira e identificar o que elas dão a pensar.

O percurso que foi efetuado permitiu o reconhecimento de alguns aspectos internos da obra de Jorge Furtado que me levaram a os associar a conceitos como multiplicidade e rizoma, aos filmes como imagem do pensamento, à autoria, ao estilo, à gagueira. Através desse procedimento, pude juntar elementos que me possibilitaram esquematizar dez mandamentos desse cinema que surgiram das diferenças e das repetições presentes no conjunto dessa produção, ou ainda, rupturas, continuidades, deslocamentos, que surgiram de uma análise transversal de meu *corpus*.

À primeira vista identifiquei uma diferença dos curtas-metragens para os longas-metragens que ia além da duração dos filmes, havia uma variação nas temáticas. Os curtas-metragens me pareciam apresentar discursos mais engajados, uma preocupação maior com temas mais polêmicos, como, por exemplo, o preconceito racial, que aparece em *Dorival*; a homofobia presente em *Temporal*; a miséria de *Ilha das Flores*; o fanatismo religioso presente em *A Matadeira* e também em *Temporal*, o capitalismo exacerbado mostrado nos dois lados de *Veja Bem*, a paranóia urbana de *Ângelo anda sumido*.

O tratamento dessas temáticas conferiu críticas positivas e, conseqüentemente, muitos prêmios ao cinema realizado por Jorge Furtado. À essa transvalorização dos valores morais opunha-se certo apelo que estava ligado a um gosto especial pelos anônimos, pelos excluídos e por sua miséria. Os homens infames eram transformados em argumento cinematográfico capaz de excitar as paixões

populares. Imagens de um pensamento por vezes amoral, mas que obedecia a certa lei da oferta e da procura e agradava a boa parcela da população.

Se alguns estudos, ainda tendem a certa apologia a um cinema engajado e insistem nas críticas a alguns filmes que atingiriam um grande público utilizando clichês do politicamente correto, o trabalho que fiz seguiu um caminho diferente, não dando a esse tema um lugar central na análise. Mesmo assim, ele aparece em alguns momentos do estudo.<sup>335</sup>

Desse modo, sem fazer juízo de valor, é cabível dizer que Jorge Furtado utiliza-se de uma boa dose de ambigüidade para lidar com o sentido político, social ou educativo em seus filmes. Se, por um lado, eles não se prendem a um engajamento no sentido mais tradicional, por outro lado percebi que eles também não se distanciam tanto de certos clichês do politicamente correto.

Se em alguns momentos evidenciei a presença de uma transvalorização de valores morais, isso é feito de forma sutil, através de um sentido lúdico, impresso em tom de comédia, como se não pretendesse chocar em demasia os espectadores.

A ambigüidade como estratégia para tratar do engajamento também pode ser vista como algo que está associado à sua carreira, à sua trajetória e à sua constituição como diretor. Quando Jorge Furtado lança-se na cinematografia de longa-metragem, em 2002, com *Houve uma vez dois verões*, e nos anos seguintes, com *O homem que copiava* (2003) e *Meu tio matou um cara* (2004), as críticas mudaram de rumo. Agora ele não mais é concebido como um diretor que seguia uma certa linha engajada em seus filmes e passa a ser reconhecido como um realizador capaz de levar muitas pessoas às salas de cinema para assistirem a filmes bem articulados, com temáticas atuais, direcionados para o grande público. Com isso, seus longas-metragens conseguiram uma grande inserção no mercado, tanto no Rio Grande do Sul como no restante do país.

De certo modo dá para dizer que Jorge Furtado fez escola com os curtas porque a partir de ano 2000, depois de já ter feito dez filmes curtos, começou a trabalhar apenas em longas-metragens e hoje soma três filmes concluídos e um quarto em fase de finalização.

Quanto às linhas de fuga que tomei nessa viagem para tentar extrair minha cartografia, vale salientar que quando comecei o mestrado não era especificamente o cinema de Jorge Furtado que me perturbava, seu nome não estava presente em nenhuma de minhas inquietações a respeito do cinema. Era, sim, o cinema que estava sendo feito e que estava sendo visto, um cinema contemporâneo que nascia do cruzamento de novas tecnologias com técnicas tradicionais de captação e edição de imagens e daí um certo cinema que se re-inventava a cada momento, porque sua

---

<sup>335</sup> Entre as pesquisas que fazem certa apologia a um cinema engajado, cito os estudos Ivana Bentes.

linguagem estava sendo criada na medida em que mesclavam linguagens antes distintas para compor a cara do audiovisual contemporâneo.

Dentre as coisas que me inquietavam estava certa maneira "alternativa" de realização de cinema, os filmes que utilizavam equipamento digital para captação e edição e uma possível relação com uma estética televisiva. Na época em que iniciei o mestrado, imaginava que esse cruzamento poderia ser uma forma de democratização da realização cinematográfica ou audiovisual, achava interessante o fato de haver uma possibilidade de levar essa produção a outras mãos, porém ao começar a pesquisar sobre o assunto percebi que esses equipamentos há tempos estavam sendo utilizados por grandes produções, demonstrando que isso seria uma faca de dois gumes.<sup>336</sup>

Minhas inquietações também estavam intimamente ligadas a certas produções alternativas que vínhamos fazendo (eu e meus alunos) nas aulas de cinema. Embora o início do mestrado venha para preencher uma lacuna em minha formação – eu precisava ler mais a respeito de cinema –, havia meu gosto pela produção e uma tendência de perceber como os filmes eram feitos, como os elementos daquela narrativa eram agenciados pra compor uma história.

Dentro deste contexto surge Jorge Furtado como personagem conceitual para pensar algumas questões do audiovisual. Ele não está sendo tomado como referência para um novo paradigma cinematográfico, não se configura em nenhum modelo de novo cinema, ele apenas fornece indícios para que eu pense no cinema neste momento. Com isso, de forma alguma pretendo desmerecer o cinema realizado por ele, mas agora, nos momentos finais, reservo o texto para o que em outros momentos ficou de fora, às vezes como sobras, idéias que foram deixadas de lado e agora são colocadas no centro.

Mas, então, por que Jorge Furtado? Porque, se por um lado esse cinema se configura como tendo uma forte ligação com a televisão, por outro, no entanto, ele vai um pouco além do cinema produzido no eixo Rio-São Paulo e ainda é mais distante de um modelo hollywoodiano. De certa forma, ele se configura como um deslocamento no cinema nacional ligado mais intimamente à TV porque, além de utilizar cenários locais e também atores regionais, também supera o cruzamento com certa estética televisiva, e mescla outras linguagens, como os quadrinhos, os desenhos animados e os jogos de videogame.

---

<sup>336</sup> Ao visualizar a possibilidade de utilizar os equipamentos digitais para a produção cinematográfica a Rede Globo estende o seu domínio para essa produção, na tentativa de dominar a produção audiovisual brasileira. A partir daí surge um cinema como o de Guel Arraes, pensados para serem veiculados na TV, como minisséries curtas e ainda filmes de programas humorísticos de sucesso de público, como *Os Normais* e *A grande família*.

Uma das críticas que hoje concebo está relacionada ao fato de as novas tecnologias estarem sendo utilizadas não apenas como uma possibilidade de produção mais barata; mais alternativa e independente, ela acaba gerando um novo domínio a quem já as detém em grande escala. No caso brasileiro, à Globo Filmes.

Se o cinema realizado por Jorge Furtado foi um exemplo de execução, Deleuze surgiu como aporte teórico para que fosse feita certa reflexão acerca dessa produção. Deleuze contribuiu porque me permitiu pensar sobre uma nova época, um novo cinema, e conceber ainda o cinema como pensamento.

Esse cinema nasce em um contexto de permanente re-invenções culturais estéticas e tecnológicas e essas alterações produzem uma mudança na linguagem cinematográfica tradicional. Machado chama esse novo paradigma de "crise" e aponta três fatores como responsáveis por ela: em primeiro lugar a "crise" resulta de uma certa mudança de comportamento das populações urbanas, que atualmente centram-se em entretenimentos domésticos, como, por exemplo, o hábito de assistir filmes em casa, que resulta na mudança do costume perceptivo do espectador – antes fundamentada pela objetividade, agora cede espaço a uma "desrealização" do mundo visível, impulsionado pelo processo de iconização das representações característicos da linguagem da televisão e do vídeo. Por último, Machado ainda observa que a "crise" também ocorre por fatores econômicos – se por um lado há um baixo investimento industrial no desenvolvimento de equipamentos cinematográficos de tecnologia fotoquímica, acarretando um crescimento nos custos de produção e tornando-os de difícil acesso aos pequenos produtores, por outro, no entanto, os custos no campo das tecnologias eletrônicas e digitais caem, viabilizando produções audiovisuais de orçamentos modestos.

A mudança cultural no hábito do espectador faz com que, da atual safra do cinema, saiam filmes que atendam cada vez mais à demanda da televisão. Alguns produtores cinematográficos já se preocupam em adequar previamente seus filmes, como produtos, para serem veiculados pela TV – tanto através de difusão direta como por meio de videocassetes e/ou DVDs.

Alguns filmes já possuem uma característica híbrida e, sob o signo do excesso, aliam-se ao conceito de arte digital contemporânea, mesclando imagens eletrônicas, digitais e fotoquímicas. Machado<sup>337</sup> afirma que a linguagem do audiovisual contemporâneo pode estar sendo gerada "na medida em mesclam formatos e suportes tirando partido da diferença de texturas entre imagens de natureza fotoquímica e imagens eletrônicas". Gerbase<sup>338</sup> diz que essa característica, baseada na

---

<sup>337</sup> MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & Pós-cinemas*. Campinas: Papyrus, 1997. p. 215

<sup>338</sup> GERBASE, Carlos. *Impactos das tecnologias digitais na narrativa cinematográfica*. Porto Alegre: Edipucrs, 2003. (Coleção Comunicação, n. 30).

multiplicidade, é reflexo de um novo tempo, o pós-modernismo, que teria, assim como os outros processos artísticos a tendência de se fundirem.

Nesse sentido o cinema de Jorge Furtado traz em si indícios desse audiovisual contemporâneo, onde a ironia, a paródia, o pastiche e os clichês são reverenciados e tornam-se cada vez mais usuais.

Se ao longo desta dissertação fiz algumas críticas ao cinema realizado por Jorge Furtado – principalmente por ele ser excessivamente explicativo e reduzir o múltiplo ao uno – agora, neste momento final, gostaria de expressar minha simpatia por alguns instantes de tempo que eles me proporcionaram durante a realização dessa pesquisa. Momentos esses que ficarão em mim como uma lembrança de uma viagem da qual voltei transformada, às vezes pelas belezas das paisagens, outras pelos obstáculos do caminho, que me fizeram parar para pensar e me desafiaram suscitando devires que fizeram rizoma em mim.

## Referências

### Bibliografia

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. Um leque que respira: a questão do objeto em história. In: CASTELO BRANCO, Guilherme; PORTOCARRERO, Vera. *Retratos de Foucault*. Rio de Janeiro: Nau, 2000.

ALLIEZ, Éric. (org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. Coordenação da tradução de Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Ed. 34, 2000. (Coleção TRANS).

ANDRADE, Ana Lúcia. *O Filme dentro do filme*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

ANDRADE, Oswald. *Manifesto Antropofágico*. Originalmente publicado em Revista de Antropofagia, n.1, ano 1, maio de 1928, São Paulo. Disponível em: <<http://www.lumiarte.com/luardeoutono/oswald/manifantropof.html>>. Acesso em 26 dez 2005.

AUMONT, Jacques. et al. *A estética do filme*. 2. ed. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1995. (Coleção Ofício de Arte e Forma).

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas: Papyrus, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: HUCITEC, 1988.

BARBOSA, Andréa Claudia Miguel Marques. O filme dentro do filme. *Revista de Antropologia.*, 2000, v.43, n.1, p.275-281. ISSN 0034-7701.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 65-70.

BAZIN, André. *O Cinema: ensaios*. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

\_\_\_\_\_. A margem de "o erotismo no cinema". In: \_\_\_\_\_. *O Cinema: ensaios*. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 225-232.

\_\_\_\_\_. Montagem Proibida. In: \_\_\_\_\_. *O Cinema: ensaios*. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 54-65.

\_\_\_\_\_. Ontologia da Imagem fotográfica. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal: Embrafilmes, 1983. p. 119-141.

BECKER, Fernando. O que é Construtivismo? *Revista de Educação AEC*, Brasília, v. 21, n. 83, p. 7-15, abr./jun. 1992, ou ainda: PIAGET, Jean. *Aprendizagem e conhecimento*. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1974.

BECKER, Tuio. *Cinema gaúcho: uma breve história*. Porto Alegre: Movimento, 1986.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas, v. 1).

\_\_\_\_\_. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas, v. 1). p. 197-221.

\_\_\_\_\_. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v. 1). p. 165-196.

BENTES, Ivana. Da Estética à Cosmética da Fome. *Jornal do Brasil*. Caderno B, Rio de Janeiro, p. 1-4, 08 jul. 2001.

BIANCO, Giuseppe. Gilles Deleuze Educador: sobre a pedagogia do conceito. In: *Educação & Realidade* (Dossiê Gilles Deleuze), v. 27, n. 2, jul./dez.2002, p.179-204.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. 2. ed. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das letras, 1999.

CAMARGO, Paulo. Ângelo anda sumido. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 11 ago. 1997.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas*. Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997. (Ensaio Latino-Americanos, 1).

CANEVACCI, Massimo. *A Cidade Polifônica*. Ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana. São Paulo: Studio Nobel, 1993.

\_\_\_\_\_. *Sincretismos*. Uma exploração das hibridações culturais. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Studio Nobel: Instituto Cultural Italo Brasileiro – Istituto Italiano di Cultura, 1996.

CARVALHO, Layo Fernando Barros de. Estética publicitária & linguagem cinematográfica: uma análise imagética e pós-moderna de Cidade de Deus. *Ciberlegenda*. Niterói. n. 12, 2003. Disponível em: <<http://www.uff.br/mestcii/layo1.htm>>. Acesso em: 28 fev. 2004.

CASTRO, Edgardo. *El Vocabulário de Michel Foucault: un recorrido alfabético por sus temas, conceptos y autores*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2004.

CHAFFE, Laís. Cada vez me interesso menos pelo que chamam de cinema gaúcho. Entrevista com Jorge Furtado. In: *Jornal da Universidade*. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/jornal/abril2002/pag14.html>>. Acesso em 13 abr de 2004.

COUTO, Geraldo. Ângelo anda sumido. *Folha de São Paulo*, 11 ago. 1997.

CUNHA, Alexandre Terenzi, et al. *Glossário de Geoprocessamento e Cartografia*. Belo Horizonte: UFMG, 1996. Disponível em <[www.geominas.mg.gov.br/glossario/GLOSSAR.html](http://www.geominas.mg.gov.br/glossario/GLOSSAR.html)>. Acesso em 18 mai 2006.

DA-RIN, Silvio. *Espelho Partido: Tradição e Transformação do Documentário Cinematográfico*. Rio de Janeiro: Editora Azougue, 2004.

DELEUZE, Gilles. *O Abecedário de Gilles Deleuze*. Transcrição de entrevista realizada por Claire Parnet, direção de Pierre-André Boutang, 1988-89. Disponível em: < [www.tomaztadeu.net](http://www.tomaztadeu.net)>. Acesso em: 14 de julho de 2001.

\_\_\_\_\_. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. (Coleção TRANS).

\_\_\_\_\_. *Diferença e repetição*. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

\_\_\_\_\_. *A imagem-movimento*. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Cinema 1).

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

\_\_\_\_\_. *Lógica do Sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998. (Coleção Estudos 35).

\_\_\_\_\_. *Nietzsche e a filosofia*. Tradução de Ruth Joffily e Edmundo Fernandes Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

\_\_\_\_\_. *Proust e os signos*. 8. ed. atualizada. Tradução de Antônio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense, 1987.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*. v. 1. Tradução de Aurélio Guerra e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. (coleção TRANS).

\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*. v. 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996. (coleção TRANS).

\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*. v. 4. Tradução de Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997. (Coleção TRANS).

\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. GUATTARI, Félix. *O que é a Filosofia?* Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. (Coleção TRANS).

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.

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

\_\_\_\_\_. Em entrevista a ÉPOCA, o cineasta Jorge Furtado fala do seu novo filme. *Revista Época*. n. 264. 9 jun. 2003. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT550012-1661,00.html>>. Acesso em: 12 mar 2005.

EISENSTEIN, Sergei. *O Sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

EISNER, Will. *Quadrinhos e arte seqüencial*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio Eletrônico – Século XXI – Versão 3.0*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira e Lexicon Informática Ltda., 1999.

FIORIN, José Luiz (Org.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin*. 2. ed. São Paulo: EdUSP, 2003.

FONSECA, Rodrigo. O poder da Globo Filmes no cinema brasileiro. *Revista de Cinema*, São Paulo, ano III, n. 41, p. 43-44, ago. 2003. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/revistadecinema/edicao41/globofilmes/index.shtml>>. Acesso em: 14 abr. 2004.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. 5 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

\_\_\_\_\_. *A Ordem do Discurso*. Tradução de Edmundo Cordeiro. Disponível em: <[www.odialetico.hpg.ig.com.br/filosofia/livros/ordem\\_discurso.pdf](http://www.odialetico.hpg.ig.com.br/filosofia/livros/ordem_discurso.pdf)> Acesso em: 29 jun. 2005.

\_\_\_\_\_. *Microfísica do Poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. 8.ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1989.

\_\_\_\_\_. O que é um autor (1969). In: \_\_\_\_\_. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Organização e seleção de textos, Manuel Barros da Motta; tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. (Ditos e Escritos, 2001).

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

\_\_\_\_\_. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

FURTADO, Jorge. Entrevista à Laís Chaffe. *Jornal da Universidade*. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/jornal/abril2002/pag14.html>>. Acesso em: 13 abr. 2004.

\_\_\_\_\_. Entrevista à Maria do Rosário Caetano. *Revista de cinema*. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/revistadecinema/edicao27/entrevista/index.shtml>> Acesso em: 10 jan. 2006.

\_\_\_\_\_. Entrevista à Miriam de Souza Rossini et al. em 10 de junho de 2005.

\_\_\_\_\_. *O sujeito extraordinário e a mimesis camuflada: a representação da realidade no cinema, ou: Dois graus e meio de separação e as crianças das cidades do vale, ou ainda: Por que desisti de fazer documentários. Anotações para a "Terceira conferência internacional do documentário: imagens da subjetividade"*. Mesa: o sujeito extraordinário, com Eduardo Coutinho e Ismail Xavier. São Paulo, 09-11/04/2003. Disponível em: <<http://www.casacinepoa.com.br/port/conexoes/sujeito.htm>>. Acesso em: 31 dez 2006.

\_\_\_\_\_. *Um astronauta no Chipre*. Porto Alegre: Artes & Ofícios, 1992.

GALLO, Silvio. *Deleuze & a Educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

GERBASE, Carlos. Cinco discursos da digitabilidade audiovisual. *Revista Sessões do Imaginário*. Porto Alegre: FAMECOS/PUCRS, n. 7, p. 57-65, dez. 2001.

\_\_\_\_\_. *Impactos das tecnologias digitais na narrativa cinematográfica*. Porto Alegre: Edipucrs, 2003. (Coleção Comunicação, n. 30).

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica*. Cartografias do desejo. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HEARTNEY, Eleanor. *Pós-modernismo*. Tradução de Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

JESUS, Rosane Meire Vieira de. Ilha das Flores o documentarista em primeiro plano. In: *Oficina Cinema-História*. n. 8. Disponível em: <[www.oohodahistoria.ufba.br](http://www.oohodahistoria.ufba.br)>. Acesso em 24 jan. 2006.

KIRST, Patrícia Gomes. Redes do olhar. In: FONSECA, Tania Mara Galli; KIRST, Patrícia Gomes (orgs.). *Cartografias e Devires: a construção do presente*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

\_\_\_\_\_. et al. Conhecimento e Cartografia: tempestade de possíveis. In: FONSECA, Tania Mara Galli; KIRST, Patrícia Gomes (orgs.). *Cartografias e Devires: a construção do presente*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003. p. 91-101.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1999.

LLUSSÀ, Xavier. Arte digital. *Ciberpesquisa*, Publicação do Centro de Estudos e Pesquisa em Cibercultura, Salvador, ano 1, v. 1, n. 10, nov. 2001. Disponível em: <<http://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/404nOtF0und>>. Acesso em: 29 ago. 2003.

LUZ, Rogério. *Filme e Subjetividade*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2002.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. 6. ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

MACHADO, Arlindo. *Máquina e imaginário*. O desafio das poéticas tecnológicas. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

\_\_\_\_\_. *Pré-cinemas & Pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997.

MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a verdade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

MAIRESSE, Denise. Cartografia: do método à arte de fazer pesquisa. In: FONSECA, Tania Mara Galli; KIRST, Patrícia Gomes (orgs.). *Cartografias e Devires: a construção do presente*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Ofício de Cartógrafo*. Tradução de Fidelina González. São Paulo: Loyola, 2004.

MARTORANO, Adriana. Jorge Furtado: a reinvenção do cinema brasileiro. *Revista Cartaz: cultura & arte*. Ano IV, n. 15. Editora Empreendedor. 64-71p.

MASCARELLO, Fernando. Brasileiros do Rio Grande do Sul. Sobre o apagamento da identidade cenográfica urbana em Meu tio matou um cara. *Teorema: crítica de cinema*. Núcleo de Estudos de Cinema de Porto Alegre, Porto Alegre, n. 8, p. 16-21, dez. 2005.

\_\_\_\_\_. O dragão da cosmética da fome contra o grande público. Uma análise do elitismo da crítica da cosmética da fome e de suas relações com a Universidade. *Teorema: crítica de cinema*. Núcleo de Estudos de Cinema de Porto Alegre, Porto Alegre, n. 3, p. 13-19, jul. 2003.

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

MERTEN, Luiz Carlos. *A aventura do Cinema Gaúcho*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2002. (Coleção Aldus, 3).

MORIN, Edgar. Contrabandistas dos saberes. In: PESSIS-PASTERNAK, Guitta. *Do caos à inteligência artificial: quando os cientistas se interrogam*. Tradução de Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

\_\_\_\_\_. *Introdução ao pensamento complexo*. Tradução de Eliane Lisboa. Porto Alegre: Sulina, 2005.

MUYLAERT, Roberto. *Barbosa: um gol faz cinquenta anos*. São Paulo: RMC Comunicação, 2000.

NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Ed. 34, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Obras incompletas*. Seleção de textos de Gérard Lebrun; Tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho; Posfácio de Antônio Cândido. 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Coleção Os pensadores)

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

OLIVEIRA, Daniel. O cara que inventava. In: *Site Pilula Pop*. Se o pop é uma droga, somos a bula. Disponível em: <<http://www.pilulapop.com.br/ressonancia.php?id=11>>. Acesso em: 24 dez 2005.

ORTEGA, Francisco. *Intensidade: para uma história herética da filosofia*. Goiania: Editora da UFG, 1998.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2001.

PARENTE, André. O cinema do pensamento: paisagem, cidade e cybervida. In: ALLIEZ, Éric (org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. Coordenação da tradução de Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Ed. 34, 2000. (coleção TRANS). p. 535-543.

\_\_\_\_\_. Um Cinema Pós-Moderno? In: \_\_\_\_\_. *Ensaio sobre o cinema do simulacro: cinema existencial, cinema estrutural e cinema brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Pazulin, 1998.

\_\_\_\_\_. Deleuze e as virtualidades da narrativa cinematográfica. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria contemporânea do cinema*. Volume I. Pós-estruturalismo e filosofia analítica. São Paulo: Editora Senac, 2005. p. 253-281.

\_\_\_\_\_. *Narrativa e modernidade*. Os cinemas não-narrativos do pós-guerra. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papyrus, 2000. (Coleção Campo Imagético).

\_\_\_\_\_. *O Virtual e o Hipertextual*. Rio de Janeiro: Pazulin, 1999.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica e filosofia*. 21. ed. Seleção e Tradução de Octanny Silveira da Mota e Leonidas Hegenberg. São Paulo: Cultrix, 1975.

PELBART, Peter Pál. *O tempo não-reconciliado*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 1998. (Coleção estudos, 160).

PERDIGÃO, Paulo. *Anatomia de uma derrota*. Porto Alegre: L&PM, 2000.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003. (Coleção História &... Reflexões, 5).

PETERS, Michael. *Pós-estruturalismo e filosofia da diferença*: uma introdução. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. (Coleção Estudos Culturais, 6).

PINTO, Pedro Plaza; FREIRE, Mariana Balter; MORAES, Fernando; RAMOS, Lécio Augusto. Entrevista. Ismail Xavier: O cinema e os filmes ou os doze temas em torno da imagem. *Revista Contracampo*. Niterói, Rio de Janeiro, São Paulo, março, abril, outubro de 2002. p. 125-151.

POMBO, Olga. *Enciclopédia e Hipertexto*. Disponível em: <<http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/enciclopedia/>>. Acesso em: 28 dez 2005.

POPPER, Frank. As imagens artísticas e a tecnociência (1967-1987). In: PARENTE, André (org.). *Imagem-máquina*: a era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

PRADO JR., Bento. A idéia de "plano de imanência". In: ALLIEZ, Éric. (org.). *Gilles Deleuze*: uma vida filosófica. Coordenação da tradução de Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Ed. 34, 2000. (Coleção TRANS). 307-322p.

RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria contemporânea do cinema*. Volume I. Pós-estruturalismo e filosofia analítica. São Paulo: Editora Senac, 2005.

ROCHA, Glauber. Uma Estética da Fome. *Revista Civilização Brasileira*, n. 3, jul. 1965.

RODRIGUES, Nelson. A eternidade de Barbosa. In: \_\_\_\_\_. *A pátria em Chuteiras*. Novas Crônicas de futebol. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

ROLNIK, Suely. *Cartografia Sentimental*: transformações contemporâneas do desejo. São Paulo: Edição Liberdade, 1989.

\_\_\_\_\_. Esquizoanálise e antropologia. In: ALLIEZ, Éric. (org.). *Gilles Deleuze*: uma vida filosófica. Coordenação da tradução de Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Ed. 34, 2000. (Coleção TRANS). p. 451-462.

ROQUE FILHO, Luiz. Super-8 e depois. *Revista Não-Til*, Out. 2004. Disponível em: <<http://www.nao-til.com.br/nao-80/luiz.htm>>. Acesso em: 11 out. 2006.

ROSSINI, Miriam de Souza. *Cinema em fase digital*: interfaces com a tevê. Disponível em <<http://www.jornalismo.ufsc.br/redealcar/cd3/audiovisual/miriamdesouzarossini.doc>> Acesso em: 20 jan 2007.

\_\_\_\_\_. *Teixeirinha e o cinema gaúcho*. Porto Alegre: FUMPROARTE, 1996.

SELIGMAN, Flávia. Construindo os trilhos da estrada. O início da produção em Super-8 em Porto Alegre. *Revista Contracampo*. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/47/construindo.htm>>. Acesso em: 27 out 2006.

SENNETT, Richard. *O declínio do homem público*. As tiranias da intimidade. Tradução de Lygia Araújo Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

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

SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. ato 5, cena 5. 1606.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. 2. ed. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1994. (Coleção Ofício de Arte e Forma).

VASCONCELLOS, Jorge. *Deleuze e o cinema*. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna Ltda., 2006. (Coleção Arte e Filosofia; 1)

\_\_\_\_\_. 'F' de falso, 'M' de mentira: ficção e falsificação no documentário cinematográfico. v. 2 n° 4, set-dez 2004. *Revista AV*. Disponível em: <<http://www.revistaav.unisinos.br/index.php?e=2&s=9&a=40>> Acesso em: 22 nov. 2006.

\_\_\_\_\_. A filosofia e seus intercessores. Deleuze e a não-filosofia. *Educação e Sociedade*, Campinas, v. 26, n. 93, p. 1217-1227, Set./Dez. 2005. Disponível em <<http://www.cedes.unicamp.br>>. Acesso em: 30 mai. 2006.

VERNET, Marc. Cinema e narração. In: AUMONT, Jacques. et al. *A estética do filme*. 2. ed. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995. (Coleção Ofício de Arte e Forma). p. 89-155.

ZOOTRÓPIO. *Instrumentos Ópticos*. Disponível em <<http://www.eb23-quarteira-n1.rcts.pt/documentos/alunos/cinema/cinema-ficha06.pdf>>. Acesso em 20 nov 2006.

ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004. (Conexões, 24).

### **Sítes consultados**

Agência Nacional de Cinema (Ancine)  
<[www.ancine.gov.br](http://www.ancine.gov.br)>

Casa de Cinema de Porto Alegre  
<[www.casacinepoa.com.br](http://www.casacinepoa.com.br)>

Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes)  
<[www.capes.gov.br](http://www.capes.gov.br)>

Festival de Gramado  
<<http://cinema.terra.com.br/gramado>>

Fundação Cinema RS (Fundacine)  
<[www.fundacine.org.br](http://www.fundacine.org.br)>

Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura  
<[www.cultura.gov.br](http://www.cultura.gov.br)>

## **Anexo 1 – Filmografía de Jorge Furtado**

### **Trabalhos para cinema como roteirista e diretor**

- 2004 – Meu tio matou um cara (85 min)
- 2003 – O homem que copiava (124 min)
- 2002 – Houve uma vez dois verões (75 min)
- 2000 – O sanduíche (13 min)
- 1997 – Ângelo anda sumido (18 min)
- 1995 – Estrada (17 min), episódio Felicidade é...:
- 1994 – Veja bem (6 min)
- 1994 – A matadeira (16 min), episódio de Os sete sacramentos de Canudos
- 1991 – Esta não é a sua vida (17 min)
- 1989 – Ilha das Flores (13 min)
- 1988 – Barbosa, co-direção de Ana Luiza Azevedo (13 min)
- 1986 – O dia em que Dorival encarou a guarda, co-direção de José Pedro Goulart (15 min)
- 1984 – Temporal, co-direção de José Pedro Goulart (11 min)

### **Trabalhos para cinema apenas como roteirista**

- 2003 – Lisbela e o prisioneiro, de Guel Arraes
- 2003 – Benjamim, de Monique Gardenberg
- 2002 – Dona Cristina perdeu a memória, de Ana Luiza Azevedo
- 2001 – Caramuru: a invenção do Brasil, de Guel Arraes
- 2000 – Tolerância, de Carlos Gerbase
- 1998 – 3 minutos, de Ana Luiza Azevedo
- 1990 – Memória, de Roberto Henkin

### **Trabalhos para televisão como roteirista e diretor**

- 2000 – Brava gente: Meia encarnada dura de sangue (TV Globo)
- 2000 – A invenção do Brasil, direção: Guel Arraes (microsérie da TV Globo)
- 1999 – Luna caliente (microsérie da TV Globo)
- 1997 – A comédia da vida privada: Anchiétanos (TV Globo)
- 1995 – A comédia da vida privada: Apenas bons amigos (TV Globo)
- 1993 – Brasil especial: O alienista, direção: Guel Arraes (TV Globo)
- 1991 – Dóris para maiores: Dona Sílvia não gostava de música (TV Globo)
- 1991 – Dóris para maiores: Tempo (TV Globo)
- 1991 – Dóris para maiores: O vampiro de Novo Hamburgo (TV Globo)
- 1991 – Dóris para maiores: Duplas personalidades (TV Globo)
- 1988 – Memória: Shows (RBS TV)

### **Trabalhos para televisão apenas como roteirista**

- 2002 – Cidade dos homens: A coroa do imperador, de Cesar Charlone; Uólace e João Victor, de Fernando Meirelles (TV Globo)
- 2001-2002 – Os normais: Faça seu pedido; Mentir é normal; Enlouquecer domingo é normal, dirigidos por José Alvarenga Jr. (TV Globo)
- 2001 – Brava gente: O comprador de fazendas, de Carlos Gerbase; O condomínio, de Guel Arraes; Dia de visita, de Ana Luiza Azevedo; O morto do Encantado, de Maurício Farias; A grã-fina de Copacabana, de Maurício Farias (TV Globo)
- 2001 – Contos de inverno: Jogos do amor e do acaso, de Gilberto Perin (Casa de Cinema de Porto Alegre-RBS TV)
- 1999 – Juízo, especial de fim-de-ano com Regina Casé (TV Globo)
- 1997 – A vida ao vivo (TV Globo)
- 1994-1997 – A comédia da vida privada (TV Globo)
- 1994 – Memorial de Maria Moura, de Denise Saraceni, Mauro Mendonça Filho e Roberto Farias (TV Globo)
- 1993 – Agosto, de Paulo José, Denise Saraceni e José Henrique Fonseca (TV Globo)
- 1993 – Brasil especial, adaptações de 12 clássicos da literatura brasileira, entre eles O mambembe; O coronel e o lobisomen; Lisbela e o prisioneiro; O homem que falava javanês; Suburbano coração; Memórias de um sargento de milícias (TV Globo)
- 1990-1991 – Dóris para maiores (TV Globo)
- 1990-1991 – Programa legal (TV Globo)

## **Anexo 2 – Fichas Técnicas**

## Temporal



(35 mm, 11 min, cor, 1984)  
(janela 1.33, som óptico mono)

**Direção:** Jorge Furtado e José Pedro Goulart

**Roteiro:** Jorge Furtado, José Pedro Goulart, Ana Luiza Azevedo e Marcelo Lopes

**Direção de Fotografia:** Christian Lesage

**Direção de Arte:** Lordsir Peninha, Jailton Moreira e Teresa Poester

**Direção de Produção:** Rosana Orlandi e José Salimen Júnior

**Montagem:** Giba Assis Brasil

**Assistente de Direção:** Ana Luiza Azevedo

### Uma Produção da Casa de Cinema PoA

#### Elenco Principal:

Biratã Vieira (Francisco Arcanjo)

Izabel Ibias (Sra. Arcanjo)

Xala Felippi (Teresa)

Márcia Erig (Rita)

#### Premiações:

Melhor Direção de Curta-metragem Gaúcho no 12º Festival do Cinema Brasileiro, Gramado, 1984.

Melhor Curta, Melhor Direção de Curta e Melhor Fotografia de Curta no 2º Rio Cine Festival, 1984.

## O dia em que Dorival encarou a guarda



(35 mm, 14 min, cor, 1986)  
(janela 1.33, som óptico mono)

**Direção:** Jorge Furtado e José Pedro Goulart

**Roteiro:** Giba Assis Brasil, José Pedro Goulart, Jorge Furtado e Ana Luiza Azevedo

**Direção de Fotografia:** Christian Lesage

**Direção de Arte:** Fiapo Barth

**Música:** Augusto Licks

**Direção de Produção:** Gisele Hiltl e Henrique de Freitas Lima

**Montagem:** Giba Assis Brasil

**Assistente de Direção:** Ana Luiza Azevedo

### Uma Produção da Casa de Cinema PoA

#### Elenco Principal:

João Acaiabe (Dorival)

Pedro Santos (Soldado)

Zé Adão Barbosa (Cabo)

Sirmar Antunes (Sargento)

Lui Strassburger (Tenente)

#### Premiações

Apoio à produção no 1º Prêmio Iecine (Governo do Estado/RS), 1985-86. Melhor Curta Nacional (dividido no Júri Oficial, sozinho no Júri Popular e no Prêmio da Crítica), Melhor Ator de Curta (João Acaiabe) e mais 4 prêmios regionais (Melhor Filme, Melhor Direção, Melhor Fotografia e Melhor Montagem) no 14º Festival do Cinema Brasileiro, Gramado, 1986. Destaque do ano em cinema no Troféu Scalp 1986. Melhor Curta metragem de Ficção no 21º Festival de Cinema Ibero americano, Huelva, Espanha, 1986. Melhor Curta de Ficção no 8º Festival Internacional do Novo Cinema Latino americano, Havana, Cuba, 1986. Exibido na mostra "Os 10 Melhores curtas brasileiros da década de 80", no Cineclube Estação Botafogo, Rio de Janeiro, 1990.

## Barbosa



(35 mm, 13 min, cor, 1988)  
(janela 1.33, som óptico mono)

**Direção:** Jorge Furtado e Ana Luiza Azevedo

**Roteiro:** Jorge Furtado, Ana Luiza Azevedo e Giba Assis Brasil

**Direção de Fotografia:** Sérgio Amon

**Direção de Arte:** Fiapo Barth

**Música:** Geraldo Flach

**Direção de Produção:** Nora Goulart e Gisele Hiltl

**Montagem:** Giba Assis Brasil

**Assistente de Direção:** Betty Perrenoud

**Uma Produção da Casa de Cinema PoA**

### Elenco Principal:

Antônio Fagundes (o viajante)

Pedro Santos (o cúmplice)

Zé Vitor Castiel (o porteiro)

Ariel Nehring (o menino)

Abel Borba (o pai)

### Premiações

Melhor Montagem de Curta Nacional, Melhor Roteiro de Curta Gaúcho e Melhor Direção de Curta Gaúcho no 16º Festival do Cinema Brasileiro, Gramado, 1988. Melhor Roteiro no 21º Festival do Cinema Brasileiro, Brasília, 1988. Melhor Argumento, Melhor Roteiro, Melhor Montagem e Destaque do Júri na 11ª Jornada de Cinema e Vídeo do Maranhão, São Luis, 1988. Melhor Curta metragem de ficção no 10º Festival do Novo Cinema Latino americano, Havana, 1988. Exibido na mostra "Os 10 Melhores curtas brasileiros da década de 80", no Cineclubes Estação Botafogo, Rio de Janeiro, 1990.

## Ilha das Flores



(35 mm, 12 min, cor, 1989)  
(janela 1.33, som óptico mono)

**Direção:** Jorge Furtado

**Produção Executiva:** Monica Schmiedt, Giba Assis Brasil e Nora Goulart

**Roteiro:** Jorge Furtado

**Direção de Fotografia:** Roberto Henkin e Sérgio Amon

**Direção de Arte:** Fiapo Barth

**Música:** Geraldo Flach

**Direção de Produção:** Nora Goulart

**Montagem:** Giba Assis Brasil

**Assistente de Direção:** Ana Luiza Azevedo

**Uma Produção da Casa de Cinema de Porto Alegre**

**Elenco Principal:**

Paulo José (Narração)

Ciça Reckziegel (Dona Anete)

**Premiações:**

Melhor filme de curta metragem (júri oficial, júri popular e prêmio da crítica), Melhor roteiro, Melhor montagem e mais 4 prêmios regionais (Melhor Filme, Melhor Direção, Melhor Roteiro e Melhor Montagem) no 17º Festival do Cinema Brasileiro, Gramado, 1989. Urso de Prata para curta metragem no 40º International Filmfestival, Berlim, Alemanha, 1990. Melhor curta metragem brasileiro no Prêmio Air France, Rio de Janeiro, 1990. Melhor curta-metragem no Prêmio Margarida de Prata (CNBB), Brasília, 1990. Prêmio Especial do Júri, Melhor Filme (Júri Popular) no 3º Festival Internacional do Curta-metragem, Clermont-Ferrand, França, 1991. Blue Ribbon Award no American Film and Video Festival, New York, 1991. Melhor Filme no 7º No-budget Kurzfilmfestival, Hamburgo, Alemanha, 1991. Melhor Filme no Festival International du Film de Region, Saint Paul, França, 1993. Exibido na mostra "Os 10 Melhores curtas brasileiros da década de 80", no Cineclube Estação Botafogo, Rio de Janeiro, 1990.

## Esta não é a sua vida



(35 mm, 16 min, cor, 1991)  
(janela 1.33, som óptico mono)

**Direção:** Jorge Furtado

**Produção Executiva:** Nora Goulart e Ana Luiza Azevedo

**Roteiro:** Jorge Furtado

**Direção de Fotografia:** Alex Sernambi

**Direção de Arte:** Fiapo Barth

**Música:** Leo Henkin

**Direção de Produção:** Dainara Soares

**Montagem:** Giba Assis Brasil

**Assistente de Direção:** Ana Luiza Azevedo

### Uma Produção da Casa de Cinema PoA

#### Elenco Principal:

Noeli Cavalheiro (depoimento)

José Mayer (narração)

#### Premiações:

Melhor Filme (Prêmio da Crítica), Melhor Direção, Melhor Música. Melhor Curta Gaúcho, Melhor Direção de Curta Gaúcho, Melhor Montagem de Curta Gaúcho, Melhor Fotografia de Curta Gaúcho no 19º Festival do Cinema Brasileiro de Gramado, 1991. Melhor Filme no 4º Festival Internacional do Curta-metragem, Clermont-Ferrand, França, 1992. Melhor Curta-metragem no 1º Festival de Cinema da América Latina e do Caribe, Caracas, Venezuela, 1993. Menção Especial do Júri no 28º Festival de Cine de Huesca, Espanha, 2000. Integrante da Mostra "Os 30 Clássicos do Curta Brasileiro na Década de 90", a partir de seleção feita por personalidades do cinema do país.

## A matadeira



(16 mm, 16 min, cor, 1994)  
(janela 1.33, som óptico mono)

**Direção:** Jorge Furtado

**Produção Executiva:** Nora Goulart

**Roteiro:** Jorge Furtado

**Direção de Fotografia:** Alex Sernambi

**Direção de Arte:** Fiapo Barth e Gaspar Martins

**Música:** Leo Henkin

**Direção de Produção:** Sandro Dreyer

**Montagem:** Giba Assis Brasil

**Assistente de Direção:** Dainara Toffoli

### Uma Produção da Casa de Cinema PoA

#### Elenco Principal:

Pedro Cardoso (Professor, Prudente de Moraes,  
/ Sertanejo, Antônio Conselheiro, Pastor)

Carlos Cunha Filho (Locução masculina)

Lisa Becker (Locução feminina)

#### Premiações

Prêmio Especial à Direção de Arte, Melhor Direção de Curta Gaúcho, Melhor Fotografia de Curta Gaúcho no 22º Festival de Gramado, Cinema Latino, 1994. Melhor Ator (Pedro Cardoso), Prêmio Contribuição à Linguagem Cinematográfica no 11º Rio-Cine Festival, Rio de Janeiro, 1994.

## Veja bem



(16 mm, 9 min, cor, 1994)  
(janela 1.33, som óptico mono)

**Direção:** Jorge Furtado

**Produção Executiva:** Nora Goulart

**Roteiro:** Jorge Furtado

**Direção de Fotografia:** Alex Sernambi

**Direção de Arte:** Fiapo Barth

**Música:** Leo Henkin

**Direção de Produção:** Moa Batsow

**Montagem:** Giba Assis Brasil

**Assistente de Direção:** Dainara Toffoli

**Uma Produção da Casa de Cinema PoA**

### **Elenco Principal:**

Carlos Cunha (locução do lado de dentro)

Lisa Becker e Roberto Birindelli (locução do lado de fora)

## Estrada



(35 mm, 17 min, cor, 1995)  
 (janela 1.66, som óptico mono)  
 (episódio do longa-metragem FELICIDADE É...)

**Direção:** Jorge Furtado

**Produção Executiva:** Nora Goulart e Luciana Tomasi

**Roteiro:** Jorge Furtado

**Direção de Fotografia:** Alex Sernambi

**Direção de Arte:** Fiapo Barth

**Música:** Leo Henkin

**Direção de Produção:** Leandro Klee

**Montagem:** Giba Assis Brasil

**Uma Produção da Casa de Cinema PoA**

### Elenco Principal:

Pedro Cardoso (Luis)

Débora Bloch (Maria)

Lila Vieira (Sandra)

Fabiano Post (Eduardo)

Zé Adão Barbosa (Mutuca)

Zé Victor Castiel (Gaúcho)

### Premiações

Melhor Filme (Júri Popular), Melhor Filme Brasileiro no 23º Festival de Gramado, Cinema Latino, 1995. Melhor Filme (Júri Popular) no 3º Festival de Cinema e Vídeo de Cuiabá, 1995. Melhor Filme (Júri Popular), Melhor Atriz (Denise Fraga, no episódio SONHO) no 28º Festival do Cinema Brasileiro de Brasília, 1995.

## Ângelo anda sumido



(35 mm, 17 min, cor, 1997)  
(janela 1.66, som óptico mono)

**Direção:** Jorge Furtado

**Produção Executiva:** Nora Goulart e Luciana Tomasi

**Roteiro:** Rosângela Cortinhas e Jorge Furtado

**Direção de Fotografia:** Alex Sernambi

**Direção de Arte:** Fiapo Barth

**Música:** Leo Henkin

**Direção de Produção:** Leandro Klee

**Montagem:** Giba Assis Brasil

**Assistente de Direção:** Amabile Rocha

**Uma Produção da Casa de Cinema PoA**

### Elenco Principal:

Sérgio Lulkin (José)

Antônio Carlos Falcão (Ângelo)

Carlos Cunha Filho (vigia na guarita)

### Premiações

Apoio à Produção pelo 4º Prêmio Iecine (Governo do Estado/RS), 1995. Melhor direção de arte, Prêmio especial para curta gaúcho no 25º Festival de Gramado, Cinema Latino e Brasileiro, 1997. Melhor direção de arte no 4º Vitória Cine Vídeo, 1997. Prêmio Aquisição Multishow na 7ª Mostra Curta Cinema, 1997. Melhor roteiro no 5º Festival de Cinema de Cuiabá, 1998. Prêmio Samburá (Melhor Filme segundo a Federação de Cineclubes), Melhor Montagem, Melhor Trilha Sonora no 5º Cine Ceará, Fortaleza, 1998. Menção especial no 16º Festival Cinematográfico Internacional del Uruguay, Montevideo, 1998.

## O sanduíche



(35 mm, 13 min, cor, 2000)  
(janela 1.85, som óptico Dolby SR)

**Direção:** Jorge Furtado

**Produção Executiva:** Nora Goulart e Luciana Tomasi

**Roteiro:** Jorge Furtado

**Direção de Fotografia:** Alex Sernambi

**Direção de Arte:** Fiapo Barth

**Música:** Leo Henkin

**Direção de Produção:** Débora Peters

**Montagem:** Giba Assis Brasil e Fábio Lobanowsky

**Assistente de Direção:** Alfredo Barros

### Uma Produção da Casa de Cinema PoA

#### Elenco Principal:

Janaina Kremer Motta (Ela/Márcia)

Felippe Monnaco (Ele/Vítor)

Nelson Diniz (Diretor)

Milene Zardo (namorada)

#### Premiações

Melhor montagem no 33º Festival de Brasília, 2000. Melhor filme (júri oficial), melhor filme (Federação de Cineclubes) no 5º Festival de Cinema Luso-brasileiro, Santa Maria da Feira (Portugal), 2001. Prêmio da Crítica (melhor filme da mostra internacional) no 3º Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte, 2001. Melhor Roteiro (Premio Sociedad General de Autores y Editores) no 29º Festival Iberoamericano de Huesca (Espanha), 2001. Melhor Roteiro, Prêmio Samburá de Melhor Filme no 11º Cine Ceará, Fortaleza, 2001. Prêmio Especial do Júri de curtas gaúchos no 29º Festival de Gramado, 2001. Melhor curta de ficção, melhor roteiro, melhor direção, melhor ator (Felippe Mônaco) no 2º Festival Latino-americano de Campo Grande (MS), 2001. Destaque do Júri Popular, Prêmio Espaço Unibanco no 12º Festival Internacional de Curtas, São Paulo, 2001. Melhor Filme (Júri Popular), Melhor Fotografia, Melhor Ator (Felippe Monnaco), Melhor Atriz (Janaina Kremer Motta) no 6º Brazilian Film Festival, Miami, 2002. Bloco dos 5 melhores filmes exibidos durante o ano no programa "The Short List", rede PBS, EUA no 5º Prêmio Kodak, 2003.

## Houve uma vez dois verões



(DV/35 mm, 75 min, cor, 2002)  
(janela 1.66, som óptico Dolby SR, som digital Dolby)

**Direção:** Jorge Furtado

**Produção Executiva:** Nora Goulart e Luciana Tomasi

**Roteiro:** Jorge Furtado

**Direção de Fotografia:** Alex Sernambi

**Direção de Arte:** Fiapo Barth

**Música:** Leo Henkin

**Planejamento de Produção:** Ana Luiza Azevedo

**Direção de Produção:** Marco Baioto e Débora Peters

**Montagem:** Giba Assis Brasil

**Assistente de Direção:** Alfredo Barros

### Uma Produção da Casa de Cinema PoA

#### Elenco Principal:

André Arteché (Chico)

Ana Maria Mainieri (Roza)

Pedro Furtado (Juca)

Júlia Barth (Carmem)

Victória Mazzini (Violeta)

#### Premiações

Melhor Filme (Prêmio da Crítica), Melhor Direção, Melhor Roteiro e Melhor Montagem no 12º Cine Ceará, Fortaleza, 2002. Melhor Filme (Júri Oficial) no 5º Festival do Cinema Brasileiro de Paris (França), 2003. Melhor Roteiro Original no 4º Grande Prêmio Cinema Brasil, 2003. Melhor Roteiro no 2º Down Under International Film Festival, Darwin (Austrália), 2004.

## O homem que copiava



(35 mm, 124 min, cor, 2003)  
(janela 1.66, som óptico Dolby SR, som digital Dolby)

**Direção:** Jorge Furtado

**Produção Executiva:** Nora Goulart e Luciana Tomasi

**Roteiro:** Jorge Furtado

**Direção de Fotografia:** Alex Sernambi

**Direção de Arte:** Fiapo Barth

**Música:** Leo Henkin

**Diretora Assistente:** Ana Luiza Azevedo

**Direção de Produção:** Marco Baioto

**Montagem:** Giba Assis Brasil

**Direção de Animação:** Allan Sieber

**Uma Produção da Casa de Cinema de Porto Alegre**

### Elenco Principal:

Lázaro Ramos (André)

Leandra Leal (Sílvia)

Luana Piovani (Marinês)

Pedro Cardoso (Cardoso)

Carlos Cunha Filho (Antunes)

Júlio Andrade (Feitosa)

### Premiações:

Apoio à produção pelo 2º Prêmio RGE/Governo do Estado do RS, 2002. Melhor Ator (Lázaro Ramos) no 25º Festival do Novo Cinema Latino-americano, Havana, CUBA, 2003. Melhor Filme (Júri Popular), Melhor Filme (Prêmio da Crítica), Melhor Filme (Fed. Cinceclubes) no 7º Festival de Cinema Luso Brasileiro, Santa Maria da Feira, PORTUGAL, 2003. Melhor Filme brasileiro do ano no Prêmio APCA (Associação Paulista dos Críticos de Arte) 2003. Melhor direção no 8º Festival Internacional de Kerala, ÍNDIA, 2003. Melhor Roteiro Ibero-americano no 21º Miami International Film Festival, Miami, EUA, 2004. Melhor Filme Latino-americano (Prêmio da Crítica), Melhor Filme (Júri Popular), Menção Honrosa do Júri Oficial no 7º Festival Cine Punta Del Este, Uruguai, 2004. Melhor Filme Brasileiro do ano no 1º Prêmio ACIE (Associação dos Correspondentes da Imprensa Estrangeira no Brasil) 2003. "Maverick Spirit Award" (Melhor Filme de Ficção) no 14º Cinequest Film Festival, San José, Califórnia (EUA), 2004. Melhor filme (segundo a crítica), Melhor roteiro (público e crítica), Melhor ator (Lázaro Ramos – público e crítica) no 30º Festival SESC dos "Melhores do ano", São Paulo, 2004. Melhor Filme Latino-americano no 22º Festival de Cine de Montevideo, Uruguai, 2004. Melhor Filme (Júri Popular), Prêmio Especial do Júri no 6º Festival do Cinema Brasileiro de Paris (França), 2004. 2º Melhor Filme (Júri Popular) no 8º Elcine, Encuentro Latinoamericano de Cine, Lima, Peru, 2004. Melhor Filme, Melhor Diretor, Melhor Atriz Coadjuvante (Luana Piovani), Melhor Ator Coadjuvante (Pedro Cardoso), Melhor Roteiro e Melhor Montagem no 4º Prêmio TAM-Cinema Brasil, 2003. Melhor filme brasileiro de 2003 segundo a revista ISTOÉ. Melhor filme brasileiro e 2003 segundo os leitores de O GLOBO. Entre os 10 melhores filmes de 2003 para o sítio CRÍTICOS.COM. Entre os 10 melhores filmes de 2003 para a ACCRJ (Associação de Críticos de Cinema do Rio de Janeiro).

## Meu tio matou um cara



(35 mm, 85 min, cor, 2004)  
(janela 1.85, som óptico Dolby SR, som digital Dolby)

**Direção:** Jorge Furtado

**Produção Executiva:** Nora Goulart, Luciana Tomasi e Paula Lavigne

**Roteiro:** Jorge Furtado e Guel Arraes

**Direção de Fotografia:** Alex Sernambi

**Direção de Arte:** Fiapo Barth

**Música:** Caetano Veloso e André Moraes

**Direção de Produção:** Marco Baioto

**Montagem:** Giba Assis Brasil

**Diretora Assistente:** Ana Luiza Azevedo

**Uma Produção da Casa de Cinema de Porto Alegre e Natasha Filmes**

### **Elenco Principal:**

Darlan Cunha (Duca)

Sophia Reis (Isa)

Renan Gioelli (Kid)

Lázaro Ramos (Éder)

Ailton Graça (Laerte)

Dira Paes (Cléa)

Deborah Secco (Soraia)

### **Premiações:**

Melhor Ator Coadjuvante (Lázaro Ramos) no 1º Cineport, Festival de Cinema dos Países de Língua Portuguesa, Cataguases, 2005. Melhor Direção, Melhor Roteiro no 9º Festival de Cinema Brasileiro de Miami, 2005. Melhor filme brasileiro no 3º Festival Tirant-Guarnicê de Valencia (Espanha), 2006. Melhor Ator (Lázaro Ramos) no 3º Festival de Maringá, 2006.

### **Anexo 3 – Quadro comparativos das principais funções na produção dos filmes**

Função Filme	Direção	Produção Executiva	Roteiro	Direção de fotografia	Direção de arte	Música	Direção de Produção	Montagem	Assistente de direção	Elenco
Temporal (1984)	Jorge Furtado e Pedro Goulart	-	Jorge Furtado, José Pedro Goulart, Ana Luiza Azevedo e Marcelo Lopes	Christian Lesage	Lordsir Oeninha, Jailton Moreira e Teresa Poester	-	Rosana Orlandi e José Selimen Júnior	Giba Assis Brasil	Ana Luiza Azevedo	Biratã Vieira (Francisco Arcanjo); Izabel Ibias (Sra. Arcanjo); Márcia Erig (Rita)
O dia em que Dorival encarou a guarda (1986)	Jorge Furtado e Pedro Goulart	-	Jorge Furtado, José Pedro Goulart, Ana Luiza Azevedo e Giba Assis Brasil	Christian Lesage	Fiapo Barth	Augusto Licks	Gisele Hillt e Henrique de Freitas Lima	Giba Assis Brasil	Ana Luiza Azevedo	João Acaiabe (Dorival); Pedro Santos (Soldado); Zé Adão Barbosa (Cabo); Sirmar Antunes (Sargento); Lui Strassburger (Tenente)
Barbosa (1988)	Jorge Furtado e Ana Luiza Azevedo	-	Jorge Furtado, Ana Luiza Azevedo e Giba Assis Brasil	Sérgio Amon	Fiapo Barth	Geraldo Flach	Nora Goulart e Gisele Hillt	Giba Assis Brasil	Betty Perrenoud	Antônio Fagundes (o viajante); Pedro Santos (o cúmplice); Zé Vitor Castiel (o porteiro); Ariel Nehring (o menino); Abel Borba (o pai)
Ilha das Flores (1989)	Jorge Furtado	Monica Schiedt, Giba Assis Brasil e Nora Goulart	Jorge Furtado	Roberto Henkin e Sérgio Amon	Fiapo Barth	Geraldo Flach	Nora Goulart	Giba Assis Brasil	Ana Luiza Azevedo	Paulo José (Narração); Ciça Reckziegel (Dona Anete)
Esta não é a sua vida (1991)	Jorge Furtado	Nora Goulart e Ana Luiza Azevedo	Jorge Furtado	Alex Semambi	Fiapo Barth	Leo Henkin	Dainara Soares	Giba Assis Brasil	Ana Luiza Azevedo	Noeli Cavalheiro (depoimento); José Mayer (narração)
A Matadeira (1994)	Jorge Furtado	Nora Goulart	Jorge Furtado	Alex Semambi	Fiapo Barth e Gaspar Martins	Leo Henkin	Sandro Dreyer	Giba Assis Brasil	Dainara Toffoli	Pedro Cardoso (Professor, Prudente de Morais, / Sertanejo, Antônio Conselheiro, Pastor); Carlos Cunha Filho (Locução masculina); Lisa Becker (Locução feminina)
Veja Bem (1994)	Jorge Furtado	Nora Goulart	Jorge Furtado	Alex Semambi	Fiapo Barth	Leo Henkin	Moa Batsow	Giba Assis Brasil	Dainara Toffoli	Carlos Cunha (locução do lado de dentro); Lisa Becker e Roberto Birindelli (locução do lado de fora)
Estrada (1995)	Jorge Furtado	Nora Goulart e Luciana Tomasi	Jorge Furtado	Alex Semambi	Fiapo Barth	Leo Henkin	Leandro Klee	Giba Assis Brasil		Pedro Cardoso (Luis); Débora Bloch (Maria); Lila Vieira (Sandra); Fabiano Post (Eduardo); Zé Adão Barbosa (Mutuca); Zé Victor Castiel (Gaúcho)
Ângelo anda sumido (1997)	Jorge Furtado	Nora Goulart e Luciana Tomasi	Jorge Furtado e Rosângela Cortinhas	Alex Semambi	Fiapo Barth	Leo Henkin	Leandro Klee	Giba Assis Brasil	Amabile Rocha	Sérgio Lulkin (José); Antônio Carlos Falcão (Ângelo); Carlos Cunha Filho (vigia na guarita)
O Sanduíche (2000)	Jorge Furtado	Nora Goulart e Luciana Tomasi	Jorge Furtado	Alex Semambi	Fiapo Barth	Leo Henkin	Débora Peters	Giba Assis Brasil e Fábio Lobanowsky	Alfredo Barros	Janaina Kremer Motta (Ela/Márcia); Felipe Monnaco (Ele/Vitor); Nelson Diniz (Diretor); Milene Zardo (namorada)
Houve uma vez dois verões (2002)	Jorge Furtado	Nora Goulart e Luciana Tomasi	Jorge Furtado	Alex Semambi	Fiapo Barth	Leo Henkin	Marco Baioto e Débora Peters	Giba Assis Brasil	Alfredo Barros	André Arteché (Chico) Ana Maria Mainieri (Roza) Pedro Furtado (Juca) Júlia Barth (Carmem) Victória Mazzini (Violeta)
O homem que copiava (2003)	Jorge Furtado	Nora Goulart e Luciana Tomasi	Jorge Furtado	Alex Semambi	Fiapo Barth	Leo Henkin	Marco Baioto	Giba Assis Brasil	Ana Luiza Azevedo	Lázaro Ramos (André); Leandra Leal (Sílvia); Luana Piovani (Marinês); Pedro Cardoso (Cardoso); Carlos Cunha Filho (Antunes); Júlio Andrade (Feitosa); Paulo José (Paulo)
Meu tio matou um cara (2004)	Jorge Furtado	Nora Goulart, Luciana Tomasi e Paula Lavigne	Jorge Furtado e Guel Arraes	Alex Semambi	Fiapo Barth	Caetano Veloso e André Moraes	Marco Baioto	Giba Assis Brasil	Ana Luiza Azevedo	Darlan Cunha (Duca); Sophia Reis (Isa); Renan Gioelli (Kid); Lázaro Ramos (Éder); Ailton Graça (Laerte); Dira Paes (Cléa); Deborah Secco (Soraia)