



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**METALINGUAGEM E DIALOGISMO EM JORGE FURTADO: *SANEAMENTO
BÁSICO* E OUTRAS OBRAS**

AFONSO MANOEL DA SILVA BARBOSA

JOÃO PESSOA – PB
2017

AFONSO MANOEL DA SILVA BARBOSA

METALINGUAGEM E DIALOGISMO EM JORGE FURTADO: *SANEAMENTO BÁSICO* E OUTRAS OBRAS

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal da Paraíba, como pré-requisito para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Antonio Mousinho Magalhães

Área de Concentração: Literatura, Cultura e Tradução

Linha de Pesquisa: Tradução e Cultura

JOÃO PESSOA – PB
2017

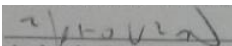
B239m Barbosa, Afonso Manoel da Silva.
Metalinguagem e dialogismo em Jorge Furtado:
saneamento básico e outras obras / Afonso Manoel da Silva
Barbosa. - João Pessoa, 2017.
152 f. : il.

Orientador: Prof. Luiz Antonio Mousinho Magalhães.
Tese (Doutorado) – UFPB/CCHLA

1. Cinema. 2. Metalinguagem. 3. Metaficcionalidade -
Aspectos. I. Título.

UFPB/BC

CDU – 791 (043)

Tese intitulada “METALINGUAGEM E DIALOGISMO EM JORGE FURTADO: SANEAMENTO BÁSICO E OUTRAS OBRAS”, de Afonso Manoel da Silva Barbosa, defendida e  no dia 17 de abril de 2017, como requisito para a obtenção do título de Doutor em Letras, pela Universidade Federal da Paraíba.

BANCA EXAMINADORA



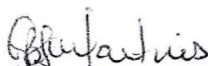
Prof. Dr. Luiz Antonio Mousinho Magalhães – UFPB
Orientador



Prof.^a. Dr.^a. Ana Cristina Marinho Lúcio – UFPB
(Examinadora interna)



Prof.^a. Dr.^a Genilda Azerêdo – UFPB
(Examinadora interna)



Prof.^a. Dr.^a Gabriela Borges Martins Caravela – UFJF
(Examinadora externa)



Prof.^a. Dr.^a Laura Loguercio Cánepa – Universidade Anhembi Morumbi
(Examinadora externa)

*Para minha mãe, Socorro, e para meu irmão, Fernando,
meu núcleo de aconchego num banquinho de roda gigante.*

*Para Enver José,
por estar sempre presente, acima de tudo.*

*Para Luiz Antonio Mousinho,
por amarrar os laços e desatar os nós.*

AGRADECIMENTOS

À minha família, por um amor de quem já conhece de cor a BR-230, nesses 20 anos de idas e vindas entre João Pessoa e Juazeiro do Norte. E, em nome de todos, à minha tia Clara e ao meu tio Pablo, por um incentivo fundamental.

À Laíza Félix, por me fazer ver além, por todo esse caminhar e pelos gestos de empatia que significam tanto pra mim.

Ao amigo Simão Mairins, cúmplice de composições e ombudsman pra vida.

À Mayra Porto, pela ajuda valorosa e por aparecer sempre pra jogar conversa fora e reciclar o tempo perdido.

Aos meus brothers de coração, companheiros de besteiro e parceiros nas adversidades: Rodrigo Macedo, Luís Sette, Even Cabral, Tulio Cabral e Rigel Sales.

À Clarisse Oliveira, pelo apoio constante e por me ajudar a ser uma pessoa melhor.

À Talitha Barbosa, pelas problematizações ricas em afeto e sorrisos.

À Melinda, por me ajudar a compreender pelo silêncio e pela palavra.

À galera do Grupo de Pesquisa sobre Ficção e Produção de Sentido, meus amigos “de copo e de cruz” que, sempre prestativos, investiram do tempo para discutir meu objeto de estudo e ouvir minhas inquietações acadêmicas e da vida. Um agradecimento especial à Suéllen Rodrigues, não apenas por ser um exemplo de força, inteligência e obstinação, mas também pela amizade e pelo companheirismo.

À escola IPEI, na figura das irmãs Amélia e Antonieta Nóbrega, pela maneira como fui acolhido e pela importância na minha formação cidadã, de onde trago ótimas lembranças e fiz amigos pra vida.

Às professoras Genilda Azerêdo e Ana Marinho, por todos os ensinamentos desde o mestrado e pelos questionamentos pertinentes no exame de qualificação que me fizeram refletir melhor sobre o trabalho.

Às professoras Gabriela Borges e Laura Cánepa, pelo diálogo aberto e por aceitarem gentilmente participar como examinadoras da minha tese.

Aos funcionários do PPGL, em especial à Rose Marafon, pelas orientações e serviços prestados que tornaram mais fácil essa trajetória.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela concessão da bolsa de estudos, viabilizando a realização desta pesquisa.

E, como diria Eduardo Galeano ao final de seus agradecimentos em *As veias abertas da América Latina*, “a eles e aos muitos amigos que me alentaram na tarefa destes últimos anos, dedico o resultado, do qual são, é claro, inocentes”.

Contranarciso

*em mim
eu vejo o outro
e outro
e outro
enfim dezenas
trens passando
vagões cheios de gente
centenas*

*o outro
que há em mim
é você
você
e você*

*assim como
eu estou em você
eu estou nele
em nós
e só quando
estamos em nós
estamos em paz
mesmo que estejamos a sós*

(Paulo Leminski)

RESUMO

Os textos audiovisuais de Jorge Furtado, em parcela significativa, possuem engajamentos que se destacam pela maneira como discutem o próprio fazer artístico, assinalando os seus dispositivos constitutivos em um olhar autorreferencial, e como dão visibilidade a uma variedade de enunciados provenientes não apenas da linguagem audiovisual, mas também originários de outros campos discursivos, como a literatura, o teatro e as artes plásticas. O caráter metalinguístico e a predisposição em revelar e dar relevância também a seu aspecto dialógico se aliam a mecanismos cômicos, perpassando um número considerável de produções de Furtado, no âmbito de curta e longa-metragem cinematográfica, assim como trabalhos para a televisão. Esta pesquisa tem como interesse principal analisar dados metalinguísticos e, nesse contexto, aspectos de metaficcionalidade, também discutindo a construção dialógica ressaltada na pluralidade discursiva do longa-metragem *Saneamento básico, o filme*. Interessa-nos observar a obra de 2007, dirigida e roteirizada por Jorge Furtado, em sua porção metalinguística, assinalando sua predisposição em desvelar o discurso ficcional ao utilizar-se da representação de uma comunidade interiorana em seu primeiro contato com a realização cinematográfica. Nesse contexto, o estudo deve debruçar-se ainda sobre esta duplicação que se desdobra a partir da utilização de um processo metaficcional dentro da narrativa do filme e elementos da construção do cômico. Além disso, cabe-nos examinar como o impulso criativo está entrelaçado a elementos como o conhecimento internalizado e a sensibilidade artística – latente, velada e revelada –, que é paulatinamente desenvolvida nos personagens. Vemos ainda a necessidade de examinar outras produções dirigidas e roteirizadas por Furtado e parceiros, analisando dados pontuais dessas obras, em especial, a partir de questões relacionadas à metalinguagem e ao dialogismo, rastreando nesse sentido recorrências narrativas e estilísticas que nos auxiliem na compreensão da produção do diretor-roteirista, de forma a contribuir para a verticalização do objeto central do *corpus* de nossa pesquisa, o longa-metragem *Saneamento básico*.

Palavras-chave: Cinema; metalinguagem; dialogismo; Jorge Furtado; audiovisual.

ABSTRACT

The audiovisual texts of Jorge Furtado, in significant part, have engagements that stand out for the way in which they discuss artistic work itself, pointing out their constitutive devices in a self-referential view, and how they give visibility to a variety of statements that come not only from the audiovisual language, but also originating from other discursive fields, such as literature, theater and the plastic arts. The metalinguistic character and the predisposition to reveal and give relevance also to its dialogical aspect are allied to comic mechanisms, crossing a considerable number of Furtado productions, in the scope of short and feature films, as well as works for television. This main interest in this research is to analyze metalinguistic data and, in this context, aspects of metafictionality, also discussing the dialogic construction emphasized in the discursive plurality of the feature film *Saneamento básico, o filme*. We are interested in observing the work of 2007, directed and scripted by Jorge Furtado, in its metalinguistic portion, pointing out his predisposition to unveil the fictional discourse when using the representation of a countryside community in his first contact with filmmaking. In this context, the study should also focus on this duplication that unfolds from the use of a metafictional process within the narrative of the film and elements of the construction of the comic. In addition, we must examine how the creative impulse is interwoven with elements such as internalized knowledge and artistic sensitivity - latent, veiled and revealed - that is gradually developed in the characters. We also see the need to examine other productions directed and scripted by Furtado and partners, analyzing specific data of these works, especially from issues related to metalanguage and dialogism, tracking in this sense narrative and stylistic recurrences that help us in understanding the production of the director-writer, in order to contribute to the verticalization of the central object of the corpus of our research, the feature film *Saneamento básico*.

Keywords: Cinema; metalanguage; dialogism; Jorge Furtado; audiovisual.

RESUMEN

Los textos audiovisuales de Jorge Furtado, en parcela significativa, poseen compromisos que se destacan por la manera como discuten el propio hacer artístico, destacando sus dispositivos constitutivos en una mirada autorreferencial, y cómo dan visibilidad a una variedad de enunciados provenientes no apenas del lenguaje audiovisual, sino también originarios de otros campos discursivos, como la literatura, el teatro y las artes plásticas. El carácter metalingüístico y la predisposición en revelar y dar relevancia también a su aspecto dialógico se alían a mecanismos cómicos, pasando un número considerable de producciones de Furtado, en el ámbito de corto y largometraje cinematográfico, así como trabajos para la televisión. Esta pesquisa tiene como interés principal analizar datos metalingüísticos y, en este contexto, aspectos de metafictionalidad, también discutiendo la construcción dialógica resaltada en la pluralidad discursiva del largometraje *Saneamento básico, o filme*. Nos interesa observar la obra de 2007, dirigida y con guion de Jorge Furtado, en su porción metalingüística, destacando su predisposición en desvelar el discurso ficcional al utilizarse de la representación de una comunidad interiorana en su primer contacto con la realización cinematográfica. En este contexto, el estudio debe centrarse aún sobre esta duplicación que se desdobra a partir de la utilización de un proceso metafictional dentro de la narrativa de la película y elementos de la construcción de lo cómico. Además, nos cabe examinar cómo el impulso creativo está entrelazado a elementos como el conocimiento internalizado y la sensibilidad artística – latente, velada y revelada –, que es paulatinamente desarrollada en los personajes. Vemos aún la necesidad de examinar otras producciones dirigidas y con guion de Furtado y colaboradores, analizando datos puntuales de estas obras, en especial, a partir de cuestiones relacionadas al metalenguaje y al dialogismo, rastreando en este sentido recurrencias narrativas y estilísticas que nos auxilien en la comprensión de la producción del director-guionista, de forma que contribuya para la verticalización del objeto central del *corpus* de nuestra pesquisa, el largometraje *Saneamento básico*.

Palabras clave: Cine; metalenguaje; dialogismo; Jorge Furtado; audiovisual.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Paralelismos em <i>Lisbela e o prisioneiro</i>	32
Figura 2 – O lúdico autorreferencial e a paródia em <i>A lenda do herói</i>	36
Figura 3 – A Pantera cor-de-rosa em ambientes tipicamente hollywoodianos	44
Figura 4 – Personagens da série em <i>live action</i>	46
Figura 5 – Personagens da série transmutados em seus respectivos avatares de jogo ...	46
Figura 6 – Créditos iniciais do filme de 2002	49
Figura 7 – Os desenhos vistos por André e os desenhos feitos por ele	50
Figura 8 – O <i>videogame</i> na tela	52
Figura 9 – Diálogo de linguagens	53
Figura 10 – Prefeito, comitiva e moradores	68
Figura 11 – Seu Antônio e Seu Otaviano reutilizando a placa da prefeitura.....	68
Figura 12 – Violeta, Juca e Chico.....	78
Figura 13 – André e Sílvia lendo Shakespeare	80
Figura 14 – Paralelismos em <i>Saneamento básico</i>	84
Figura 15 – Seu Otaviano à esquerda	85
Figura 16 – Einstein à direita.....	85
Figura 17 – Pôster do Grêmio no escritório de Zico	86
Figura 18 – Imagem de Madonna na tela	87
Figura 19 – <i>O beijo</i> , quadro de Gustav Klimt	88
Figura 20 – <i>O beijo</i> ressignificado	89
Figura 21 – <i>Tristan and Isolde</i>	90
Figura 22 – <i>The love of the souls</i>	90
Figura 23 – <i>The death of Tristan</i>	91
Figura 24 – <i>A morte de Tristão</i>	91

Figura 25 – Ensaio da cena por parte de Ana e Pedro	91
Figura 26 – <i>O beijo</i> ressignificado em <i>Romance</i>	92
Figura 27 – <i>O nascimento de Vênus</i>	93
Figura 28 – Silene em pose que remete à obra de Botticelli	93
Figura 29 – Artifícios de desvelamento	96
Figura 30 – O último itinerário de Joaquim com a motocicleta	100
Figura 31 – <i>O sanduíche</i> e os diálogos com a recepção	111
Figura 32 – <i>Oscar Boz</i> e a reconstrução do olhar	114
Figura 33 – Adesão de Marina	116
Figura 34 – Silene e os trabalhadores nas gravações do vídeo	118
Figura 35 – Concatenação entre cenas com a fita de gravação	121
Figura 36 – Cenas do lugarejo e da reunião dos moradores	131
Figura 37 – Aproximações e deslocamentos em relação ao início do filme	132

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. DIALOGISMOS E AUTORREFERENCIALIDADES	23
1.1. O eu e o outro no discurso: dialogismo e alteridade	23
1.2. O espelho confrontado: metalinguagem e antiilusionismo	33
1.3. Uma análise sobre questões de adaptação	38
1.4. Novas linguagens, conversas antigas	41
1.4.1. Diálogos anteriores: o cinema no <i>videogame</i>	42
1.4.2. Diálogos contemporâneos: uma via de mão dupla	44
1.4.3. O vídeo, o lúdico e os <i>games</i> na obra de Furtado	47
2. DESLOCAMENTOS E RESSIGNIFICAÇÕES	55
2.1. Receitas para iniciar o espectador: como preparar o terreno	55
2.2. Modulações comunicacionais e sua resultante estética	62
2.3. Recombinações discursivas no âmbito dialógico	68
2.3.1. Atalhos e retalhos shakespearianos	74
2.4. Quadros e enquadramentos bakhtinianos	81
3. A METALINGUAGEM DIALOGIZADA EM JORGE FURTADO	95
3.1. Os atalhos da trilha sonora – ou as aventuras do som na terra do texto (en)cantado	95
3.2. <i>Saneamento básico</i> e outras obras: a metalinguagem dialogizada	102
3.2.1. Brechas no audiovisual televisivo: <i>Cena aberta</i> e a autorreflexividade	103
3.2.2. O cotidiano além da notícia: <i>Esta não é a sua vida</i>	107
3.2.3. <i>O sanduíche</i> e a ficcionalidade em camadas	109
3.2.4. <i>Oscar Boz</i> e o olhar duplicado	113
3.3. O riso e as estruturas da comédia na obra de Jorge Furtado	117
3.3.1. Sistemática da reutilização: reapropriação e ressignificação discursiva	121
3.4. Gramática da intuição: o espectador, o personagem e o conhecimento internalizado	128
CONSIDERAÇÕES FINAIS	138
REFERÊNCIAS	144
ANEXOS	152

INTRODUÇÃO

Saneamento básico, o filme, lançado em 2007, traz algumas vertentes formais e temáticas recorrentes na obra do cineasta gaúcho Jorge Furtado, como o desnudamento do processo ficcional a partir de jogos metalinguísticos e ainda uma predisposição em evidenciar muitos dos procedimentos dialógicos que a obra estabelece. A metaficção é operacionalizada em outros trabalhos do cineasta, mas apresenta-se em *Saneamento básico* por meio de efeitos de sentido que contribuem para singularizar o longa-metragem em questão. Há ainda, nesse contexto, os diálogos construídos que se conectam a outras produções de Furtado e também a outras séries artísticas, ajudando, por outro lado, a pluralizar o filme de 2007.

A proposta desta tese é realizar um estudo crítico de *Saneamento básico*, analisando os aspectos metalinguísticos e os processos dialógicos da obra. Nossa atenção está voltada ao texto fílmico específico, mas, nessa abordagem, interessa-nos correlacionar os trabalhos do diretor a outras produções de sua autoria. O universo de referências que engloba nossa pesquisa também abrange as parcerias que Furtado estabeleceu, sobretudo com Guel Arraes, na esfera do audiovisual, nas quais é possível assinalar temáticas recorrentes como as propostas autorreferenciais de suas obras.

Assim como a metalinguagem, enquanto dispositivo que reverbera uma feição autorrefencial, é um componente assíduo em várias das produções de Jorge Furtado, a predisposição dialógica de suas obras também possui um investimento estético e explícito. Sabemos da condição comunicacional bakhtiniana inerente às relações discursivas, que se constituem por um diálogo permanente. No entanto, obras como *Saneamento básico* instigam a exposição desses dados, explorando-os artisticamente, na tentativa de produzir efeitos de sentido no jogo ficcional que propõem.

Para tanto, pretendemos observar aspectos de alguns filmes e programas de TV dirigidos e roteirizados por Jorge Furtado e parceiros. Dessa maneira, além de avançar em analisar dados pontuais dessas obras, buscaremos recorrências narrativas e estilísticas que ampliem o entendimento da obra de Furtado, bem como nos auxilie na compreensão de aspectos do objeto central do *corpus* de nossa pesquisa, o longa-metragem *Saneamento básico*. Ao mesmo tempo, estaremos ativando o debate teórico em interface com o gesto crítico, sobretudo no que se refere às questões de metalinguagem e dialogismo, presentes nas obras e relacionadas com nosso movimento interpretativo.

Sob essa perspectiva, para desdobrarmos parte dos elementos teóricos, nossa discussão

se debruça ainda sobre produções artísticas além do discurso cinematográfico. Isso porque a própria obra de Jorge Furtado angaria recursos estéticos provenientes de campos distintos, como as artes plásticas e a literatura. A respeito desta última, é possível constatar a influência que traspassa filmes como *O homem que copiava* (2003) e *Romance* (2008), a partir de citações e alusões a William Shakespeare e Joseph Bédier, por exemplo. E, para nós enquanto pesquisadores, a relação é estabelecida com os estudos literários, que se apresentam ainda como campo interdisciplinar, oferecendo subsídios para a análise de nosso objeto, especialmente no que concerne ao debate acerca da teoria da narrativa.

Tanto a metalinguagem quanto o dialogismo são estruturas engendradas nas obras de Jorge Furtado. No entanto, elas compõem-se em recombinações que fogem à redundância, mesmo que reafirmem um procedimento frequente. É necessário observar que cada obra fala por si, e que o crivo do diretor não responde à totalidade do que o objeto artístico proporciona enquanto discurso. Assim, nossa perspectiva de análise compreende também que, à medida que formos verticalizando teoria e crítica, é preciso considerar que os dados não se esgotam naquilo que apontaremos nas nossas discussões, nem nas intenções do autor.

Enquanto abordagem teórico-metodológica, na medida do cabível, proporemos uma estrutura que se espelha, de certa forma, nas obras de Jorge Furtado. Para isso, com intuito ilustrativo, o nosso estudo deve buscar a inserção de exemplos que se relacionem num contexto menos imediato ao cinematográfico propriamente dito. A discussão de certas acepções, como os entremeios do debate acerca do dialogismo e da metalinguagem, deve ser, nesse caso, permeada por elementos advindos de outros universos de referência, a exemplo de vídeos produzidos para a internet.

Saneamento básico, o filme investe fortemente na ideia da arte comentando a si mesma. O próprio título da produção invoca e autoproclama-se metalinguístico, juntando numa expressão dados aparentemente destoantes. A costura da obra é que vai unindo esses componentes e, por meio de seus personagens, vai demonstrar como elementos apenas superficialmente díspares acabam por interligar-se num mecanismo que possui pregnância estética.

O filme é o quarto longa-metragem de Jorge Furtado. Num movimento inicial, é possível observar que a obra levanta questões acerca da presença da arte na vida das pessoas e a diferença que ela pode fazer onde, habitual e supostamente, parece não poder brotar. A obra se utiliza, para isso, de uma proposta metalinguística para a construção do texto fílmico por meio de uma representação de um tipo de experiência cinematográfica inédita para os

moradores da comunidade de Linha Cristal.

Nesse sentido, a narrativa parte da ideia de uma comunidade interiorana que, diegeticamente, precisa resolver o problema de esgotamento sanitário que aflige o povoado. Sem sucesso na busca por recursos, Marina (Fernanda Torres) e Joaquim (Wagner Moura) descobrem a existência de uma verba para realização de um vídeo e recebem sugestão da própria funcionária da prefeitura para que façam um curta-metragem com parte dos recursos e usem a outra parte para as obras de saneamento. Eles acabam aceitando o desafio de realizar o filme, pois a quantia de 10 mil reais já estava alocada para o filho de um vereador que havia desistido do projeto. Com o processo cinematográfico ganhando forma, fazer o vídeo vai se tornando cada vez mais importante no cotidiano do lugarejo, num movimento de entrega que, aos poucos, os habitantes de Linha Cristal se expõem sem notar.

Saneamento básico, por seus efeitos duplicantes, brinca com os conceitos do *fílmico* e do *cinematográfico*, embaralhando-os em sua narrativa, muitas vezes instigado pelo vídeo produzido pela comunidade. Conforme assinala João Batista de Brito, a ideia do primeiro elemento refere-se à significação do que se vê na tela e o segundo, à técnica de filmagem e às questões de produção (1995, p. 183). Nosso foco nesse íterim é sondar como esses dois elementos se entrecruzam no filme de 2007 a partir da utilização, em duas vias, da construção dos personagens, por exemplo. Interessa-nos verificar como o *cinematográfico* é utilizado enquanto gatilho narrativo no desenvolvimento do texto *fílmico*. Assim podemos ainda afirmar que o *fílmico* é duplamente assinalado por estar presente tanto na constituição estética de *Saneamento básico*, quanto na do curta-metragem. Nesse segundo caso, o *cinematográfico* vai à tela quando os personagens vão descobrindo o *modus operandi* da produção de um filme ao mesmo tempo em que vão realizando a obra.

No nosso horizonte de interesse, a pesquisa deve ainda caminhar em direção à análise do conhecimento intuitivo por parte dos personagens do filme para a construção de *O monstro do fosso*. É válido ressaltar como essa relação entre o espectador comum e o fazer cinematográfico é colocada em evidência em *Saneamento básico* a partir do axioma proposto pela linguagem e pelo conhecimento internalizado na maneira com a qual os moradores da comunidade de Linha Cristal se comportam na elaboração do curta-metragem. Em outras palavras, a questão que se apresenta aqui é: como podemos pensar o cineasta “não autorizado” e sua relação com a gramática cinematográfica? Devemos levar em conta, no entanto, que, apesar de se tratar, aparentemente, de um primeiro contato técnico, a obra nos faz crer que os personagens, enquanto espectadores, possuem e possuíram certa familiaridade com o cinema,

sobretudo o hollywoodiano, por boa parte da vida. Isso, de alguma forma, está presentificado na maneira como são construídas algumas passagens no roteiro do curta-metragem, a partir de escolhas temáticas e arquetípicas, como a mocinha vitimizada por um monstro radiativo.

É preciso, antes de tudo, ressaltar o entendimento de que as considerações que faremos não podem nem devem ser vistas de maneira totalizante. Não devemos ignorar os lugares-comuns, clichês e processos de codificação que, via de regra, surgem no que se convencionou denominar cinema clássico hollywoodiano. No entanto, é necessário ao crítico realizar uma investigação livre de preconceitos, buscando problematizar essas questões e compreendendo que “um segmento clássico não é uma entidade lacrada” (BORDWELL, 2005, p. 282). São inúmeros os exemplos de filmes que adquiriram um *status* de obra de arte, possuindo, ainda assim, um alto nível de comunicabilidade com o público, como *Janela indiscreta* (1954), de Alfred Hitchcock, que inclusive influenciou¹ Jorge Furtado no filme *O homem que copiava* (2003).

Se analisarmos, em contrapartida, as obras que se detêm em mecanismos mais convencionais, engessando o processo de criação artística, é possível assinalar que, em alguns momentos

o filme hollywoodiano clássico apresenta indivíduos definidos, empenhados em resolver um problema evidente ou atingir objetivos específicos. Nessa sua busca, os personagens entram em conflito com outros personagens ou com circunstâncias externas. A história finaliza com uma vitória ou derrota decisivas, a resolução do problema e a clara consecução ou não consecução dos objetivos (BORDWELL, 2005, p. 278-279).

Esta constatação se estende também, de acordo com Bordwell, aos manuais de roteiro hollywoodianos que “há muito insistem em uma fórmula que é resgatada pela análise estrutural mais recente: a trama é composta por um estágio de equilíbrio, sua perturbação, a luta e a eliminação do elemento perturbador” (2005, p. 279). Muitas vezes, a reiteração desses dados está ligada à expectativa criada em relação ao retorno financeiro das produções cinematográficas, que foge, assim, de um equilíbrio, encontrado inclusive na própria indústria, entre comunicabilidade estética e criatividade artística.

Na discussão aqui estabelecida, não podemos incorrer no erro de avaliar “o espectador clássico como um material passivo à mercê de uma máquina totalizante” (BORDWELL, 2005, p. 295), sobretudo, porque ele “realiza operações cognitivas específicas que não são

¹Quanto a isso, nos referimos aos respectivos protagonistas em uma faceta similar de voyeurismo, observando as pessoas em volta a partir de seus apartamentos.

menos ativas pelo fato de serem habituais e familiares. A fábula hollywoodiana é o produto de uma série particular de *schemata*², hipóteses e inferências particulares” (BORDWELL, 2005, p. 295, *grifo do autor*). É necessário evitar reducionismos tanto na análise do cinema hollywoodiano quanto na de seu espectador, até por um histórico de generalizações em torno da temática que acabou gerando patrulhamento ideológico e um desfavorecimento da análise em detrimento de um discurso que também se servia de práticas totalizantes.

O contexto de análise a respeito da espectralidade também ganha observações importantes de Robert Stam e Ella Shohat. Pensar a recepção requer um olhar que amplie a noção de heterogeneidade dos interlocutores. Dessa forma:

(...) inexistente um espectador essencial, a ser circunscrito a partir dos pontos de vista racial, cultural ou mesmo ideológico – o espectador branco, o espectador negro, o espectador latino, o espectador resistente. Essas categorias reprimem a heteroglossia em operação no interior dos próprios espectadores, que não possuem identidades monolíticas únicas, mas estão, em lugar disso, envolvidos em múltiplas identidades (e identificações) relacionadas a gênero, raça, preferência sexual, religião, região, ideologia, classe e geração. Além disso, as identidades epidérmicas, socialmente impostas, não determinam à risca as identificações pessoais e as fidelidades políticas. A questão não se restringe ao que se é ou de onde se vem, mas inclui também o que se deseja ser, para onde se quer ir, e com quem (STAM; SHOHAT, 2005. p. 421, *grifo dos autores*).

Não podemos ser generalistas e taxativos, nem podemos extrapolar a dimensão interpretativa que obra nos oferece. É preciso deixar espaço para uma problematização que também examine os elementos do contexto social e de produção ficcionalmente representado a fim de observá-los na economia interna de *Saneamento básico*. É importante, dessa forma, ponderarmos sobre como os fragmentos que vemos do curta-metragem possuem relações com gêneros e códigos bastante definidos de uma parte da gramática do cinema, a exemplo do suspense, e, por outro lado, como *Saneamento básico* se esmiúça, por vezes, entre sendas de quase inação, de certa forma, até fugindo de um tipo de construção narrativa repleta de reviravoltas.

Apesar de reconhecer que boa parte das narrativas clássicas se dá com o intuito de provocar em seu instante derradeiro “o coroamento da estrutura, a conclusão lógica de uma cadeia de eventos, o efeito final da causa inicial” (BORDWELL, 2005, p. 283), ao observar um desfecho correspondente nos trechos a que temos acesso de *O monstro do fosso*, é

²“São por definição protótipos, estruturas e normas abstratas, e nunca especificam todas as propriedades do texto” (BORDWELL, 2005, p. 297-298).

possível assinalar como a narrativa de *Saneamento básico* se distancia dessa possibilidade mais pragmática de conclusão.

Segundo David Bordwell, “de um modo bastante geral, pode-se dizer que a narração clássica tende a ser onisciente, possuir um alto grau de comunicabilidade e ser apenas moderadamente autoconsciente”. Em outras palavras, “a narração sabe mais do que qualquer um dos personagens ou todos eles, esconde relativamente pouco (basicamente 'o que vai acontecer a seguir') e quase nunca reconhece que está se dirigindo ao público” (2005, p. 285). A soma das partes nos faz perceber que o construto resultante de *Saneamento* oferece-nos um lugar para observação peculiar. De um lado, uma vista que contempla o curso de uma linguagem cinematográfica que se desdobra de maneira mais codificada, numa estrutura mais definida. E, de outro, um olhar sobre o cotidiano que possui efeitos de sentido menos diluídos em fórmulas e a partir de uma estética menos previsível. Ambas as perspectivas complementam-se e dão forma a uma concepção metaficcional que une doses experimentais e convencionais.

É justamente na representação aparentemente pueril de um cotidiano interiorano que *Saneamento básico* adquire entrâncias que o complexificam. Talvez seja aí nesse cenário de uma *Cidadezinha qualquer* drummondiana que a narrativa busque exatamente demonstrar como o contato com a arte está presente e é capaz de emocionar em diferentes escalas, seja onde for. Aqui podemos pensar além e partir não apenas da afeição gradual dos personagens em relação à produção cinematográfica. Como exemplo, podemos apontar cenas como as de Seu Otaviano (Paulo José) e Seu Antônio (Tônico Ferreira) ouvindo enternecidos uma ária italiana ou mesmo a sequência em que Silene (Camila Pitanga) cita quase pungentemente um poema de Gustavo Corção para falar ao pai da importância do cabelo para o ator. Cabe-nos, assim, investigar a representação do cotidiano observando o estranhamento e os deslocamentos provocados diegeticamente ao povo de Linha Cristal em seu contato com a arte.

Propomos analisar mais detalhadamente a adesão dos personagens à construção de *O Monstro do fosso*, observando a possibilidade de se tratar de um processo de espelhamento em relação ao espectador de *Saneamento básico*. Ou seja, a narrativa parece trabalhar galgando uma espécie de anuência personificada na figura de Seu Otaviano e que é conquistada aos poucos, buscando diegeticamente uma legitimação para que seja feito o vídeo em detrimento das obras de infraestrutura da comunidade. Sem querer incorrer numa extrapolação interpretativa, mas aceitando correr esse risco, é possível assinalar Seu Otaviano,

por metonímia, como o espectador pirrônico que vai deixando a descrença à medida que o curta-metragem vai se desenvolvendo metaficcionalmente em *Saneamento básico*.

Dimensionar o tamanho e o lugar que a práxis artística ocupa na humanidade pode ser uma busca vã. Todavia, analisar as produções artísticas e as formas de representação que elas propõem talvez nos ajude a conceber a importância que a expressão artística possui para a pluralização de olhares e para uma compreensão do indivíduo em si e em comunidade. O debate a respeito da arte como um elemento necessário à condição humana, dentro da vida social, ganha contornos esclarecedores nas palavras de Antonio Candido. Ele afirma que é possível entender as manifestações artísticas como

(...) formas de atuação sobre o mundo e de equilíbrio coletivo e individual. São, portanto, socialmente necessárias, traduzindo impulsos e necessidades de expressão, de comunicação e de integração que não é possível reduzir a impulsos marginais de natureza biológica (CANDIDO, 1980, p. 70).

É exatamente sobre esse aspecto fundamental que o filme se estrutura, partindo da necessidade humana de expressar-se e comunicar-se por meio das manifestações artísticas. No entanto, o que dinamiza a obra está na descoberta (ou autodescoberta?) dessa imprescindibilidade por parte dos personagens. O filme dosa homeopaticamente essas sinalizações, produzindo efeitos significativos e fechando, ao final do longa-metragem, um arco que brinca com o fato de o saneamento não ter sido concluído, sugerindo uma volta ao que seria o mesmo ponto de partida, mas que, de fato, não o é definitivamente.

Sob uma ramificação análoga, essa discussão estende-se na fala de Jorge Furtado em entrevista concedida ao *Palavras em movimento*³, que organizou uma mostra de trabalhos de cinema e TV dirigidos e/ou roteirizados pelo cineasta. Na ocasião, discutindo o filme de 2007 e indagando a si mesmo sobre a questão da relação entre a necessidade da produção artística e a falta de infraestrutura no Brasil, Jorge Furtado destacou:

Num país onde metade da população não tem acesso a saneamento básico, pode gastar dinheiro público pra fazer cinema? A resposta que eu digo é sim. Pode. Não só pode como deve. É mais importante, às vezes, fazer filme do que o saneamento. Às vezes. As duas coisas são fundamentais.

O levantamento desses dados nos oferece também perspectivas de análise que investiguem a representação do cotidiano por meio do qual podemos observar o

³Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=lrV3kD3scGk>>. Acesso em: 30 jan. 2016.

estranhamento e os deslocamentos provocados diegeticamente ao povo de Linha Cristal em seu contato com a arte. É válido destacar como a importância dada ao esgotamento sanitário do povoado perde força em prol da realização do curta-metragem e como essa transformação é equacionada narrativamente. Por isso, as considerações de Antonio Candido e Jorge Furtado podem nos servir de farol para o desenvolvimento desse panorama do estudo.

Para uma discussão a respeito das relações dialógicas no campo da arte, a pesquisa vai se dedicar, mais especificamente, à análise do entrecruzamento de linguagens e manifestações artísticas dentro do texto fílmico. Para tanto, pretendemos ressaltar a utilização de dados explícitos ou latentes em forma de comentários, citações e alusões em *Saneamento básico*. E, na medida do necessário, objetivamos ainda verificar esses procedimentos em outras obras de Jorge Furtado de forma a ajudar-nos a compreender de maneira mais satisfatória o longa-metragem de 2007.

Interessa-nos ainda estudar as trocas comunicacionais entre os filmes, séries e demais produções que compõem o repertório de Jorge Furtado, além de observarmos o contato estabelecido com obras de outros artistas, sobretudo a partir de um foco de interesse voltado para o audiovisual. Entretanto, pela própria peculiaridade intertextual que os trabalhos de Furtado possuem, pinçando e aglutinando dados de universos de referências díspares, examinaremos campos discursivos correlacionados à temática, como literatura e jornalismo, por exemplo, reunidos na elaboração estética do programa *Cena aberta*, de 2003, com direção-geral de Furtado.

A partir dos estudos do pesquisador norte-americano Robert Stam (2003) e do teórico russo Mikhail Bakhtin (1988), nosso trabalho pretende examinar os procedimentos intertextuais de *Saneamento básico* sob a ótica do dialogismo bakhtiniano. E, quando falamos sobre dialogismo, devemos considerar que “todo e qualquer texto constitui uma interseção de superfícies textuais” (STAM, 2003, p. 225-226). Ou seja, aquilo que produzimos enquanto discurso está impregnado com enunciados de outros a partir das interações cotidianas e também do lastro cultural que nos precede. Por isso, buscaremos investigar essas transversalidades a partir da relação que o filme estabelece com obras do próprio autor e de outros autores, inclusive advindos de campos artísticos distintos, como o poeta Gustavo Corção e o artista plástico Sandro Botticelli.

Outro elemento que também merece atenção especial é o estudo da metalinguagem, que se desloca no filme desde procedimentos técnicos cinematográficos até a busca dos personagens pelo significado de algumas palavras no dicionário. Ramificada nesse contexto,

cabe-nos analisar a metaficcionalidade consubstanciada na representação do processo de criação artística a partir da preocupação dos personagens em relação à plausibilidade de determinadas passagens do roteiro. Examinaremos o elo estabelecido com a verossimilhança aristotélica e a relevância dada não necessariamente ao fato de se contar o que aconteceu, mas contar coisas que poderiam acontecer e, por vezes, como é preferível o impossível “a um possível que não convença” (ARISTÓTELES, 2005, p. 28 e 48).

Um monstro da fossa, resultado de uma mutação genética devido ao contato com agrotóxicos, que vivia em uma caverna perto do arroio e é acordado pelas obras de saneamento. Ele acaba atacando uma mulher, e o namorado dela surge para tentar salvá-la, diriam Marina e Joaquim no argumento inicial do curta-metragem. O quanto há de cinema hollywoodiano e o quanto há de verossimilhança aristotélica? E, em *Saneamento*, o quanto há de apropriações autorreflexivas do que se convencionou chamar de cinema de arte europeu? Impossível dizer, mas as marcas do conhecimento intuitivo e o repertório cultural dos personagens são significativos e impulsionam a obra, que não procura, acertadamente, responder essas perguntas nem desenvolver um viés didático de representação.

Para tratar do elemento cômico, buscaremos discutir dados como a atuação quase naturalista dos personagens quando vão realizar o vídeo em *Saneamento básico*, tomando por base as reflexões do estudioso Henri Bergson (1980). Nesse sentido, é preciso assinalar a maneira como o riso está ligado ao excêntrico da performance dramática e à falta de traquejo técnico e estético para lidar com a dinâmica cinematográfica. Contudo, não podemos deixar de lado a característica cômica que explora e critica com acidez satírica parte da classe política, seja na figura do prefeito da cidade, seja como o próprio filme em si representa a dificuldade que o país possui para dar às pessoas acesso à infraestrutura e à produção artística.

Dentre outros dados que nos chamam a atenção durante a pesquisa, o estudo da trilha sonora requer um espaço de análise apropriado por sua importância no entendimento da construção estética do filme. Sabemos que a trilha não contempla apenas o espectro que engloba as músicas utilizadas na obra, mas também incorpora a utilização de efeitos sonoros que procuram fazer o espectador experienciar o filme em níveis diferentes de sensibilidade.

Quando pensamos esse aspecto levando em consideração o longa-metragem e os fragmentos do vídeo de curta-metragem, percebemos que a sonoridade, ao menos aparentemente, possui traços mais definidos quanto à sua utilização musical, harmônica e melodicamente se pensamos em relação ao que Marina e a comunidade procuram fazer no vídeo. Já em alguns trechos de *O monstro do fosso*, a aplicabilidade do som se ampara mais

fortemente num discurso antiilusionista dentro do processo de criação cinematográfica a partir do uso do som da máquina de fumaça, por exemplo.

A trilha sonora ainda se destaca ao integrar o longa-metragem sob as caracterizações homodiegética e heterodiegética. Ou seja, respectivamente, dentro da teia narrativa de *Saneamento básico*, ao alcance auditivo dos personagens e espectadores, e fora dela, mas na tessitura fílmica, acessível apenas ao público. Trazer essa discussão para o nosso estudo sugere a importância que enxergamos nesse elemento estético enquanto dado deflagrador de situações que representam a sensibilidade humana no contato com a música.

Podemos elencar duas situações acerca da temática. A primeira, homodiegética, em que Joaquim e Marina discutem e, posteriormente a um período de silêncio entre ambos, se reconciliam após o marido zapear canais de TV até encontrar um que toca uma música romântica. A segunda, heterodiegética e bastante emblemática, é a utilização da canção italiana *Io che amo solo te*, interpretada por Sergio Endrigo. A sequência, que dá evidência à trilha sonora, se refere à venda de uma motocicleta que Joaquim possuía para cobrir os custos derivados da produção do curta-metragem, e a música contribui justamente para exaltar a relação afetiva estabelecida entre o personagem e o veículo.

Investiremos num estudo que abordará o aporte estético da linguagem cinematográfica (VANOYE; GOLLOT-LÉTE, 1994; MARTIN, 2003), a partir de um processo interpretativo do texto fílmico de *Saneamento básico*, além de analisarmos o contexto de produção ficcionalmente representado no curta *O monstro do fosso*. No caso, observaremos como as dificuldades e as possibilidades estão representadas no ofício da realização audiovisual em questão quando da elaboração do figurino, cenário e na busca por patrocínios, por exemplo.

A pesquisa precisa atentar para essa via de mão dupla na análise das categorias narrativas como personagem e enredo a partir de *O monstro do fosso*, cujos personagens dentro do curta-metragem possuem papéis bem definidos; e também tomando o próprio *Saneamento básico*, em que os personagens não respondem a esses paradigmas de herói, mocinha e vilão, por exemplo. Para isso, o referencial teórico passa por autores como Antonio Candido, que discute as relações entre ficção e o contexto social, no livro *Literatura e sociedade* (1980), e debate ainda a construção do personagem, juntamente com Anatol Rosenfeld, Décio de Almeida Prado e Paulo Emílio Salles Gomes na obra *A personagem de ficção* (2004); e Northrop Frye (1973) para a análise de certos padrões de construção da ficcionalidade.

“Criar e criticar são dois movimentos complementares” (SARAIVA; CANNITO,

2004, p. 37). Muitas vezes observados como elementos ambivalentes, a noção que temos do ato criativo e da análise do objeto artístico compõem, na verdade, uma sistemática que, não necessariamente, interpola esses dois aspectos, mas os une num processo de entrelaçamento. Se aqui colocamos o debate em um contexto de trocas comunicacionais, podemos alicerçar a noção de que os autores também são leitores/espectadores não só da produção de outrem, mas de suas próprias manifestações discursivas, num encadeamento que funciona como impulso criativo ou mola propulsora da reflexão sobre o estatuto artístico.

À medida que a análise aporta às margens de uma concepção de estudo voltada à “recombinação criativa do tipo 'Lavoisier’”, acabamos por ir de encontro à crença de um mito romântico num valor absoluto da originalidade enquanto ideia reguladora (SARAIVA; CANNITO, 2004, p. 45 e 47). Cabe-nos examinar os rastros dos discursos que se encontram e se transformam, gerando outras formas de expressão, a partir dos conceitos bakhtinianos de dialogismo e alteridade, utilizando para isso as obras de Jorge Furtado como objeto central de análise.

1. DIALOGISMOS E AUTORREFERENCIALIDADES

1.1. O eu e o outro no discurso: dialogismo e alteridade

Mikhail Bakhtin, estudioso russo fundamental para o desenvolvimento da discussão deste tópico, possui certas peculiaridades na sua trajetória de linguista. Dentre elas, o fato de não ter publicado em seu nome algumas obras, cuja autoria, com efeito, eram suas. Os motivos alegados pela pesquisadora Marina Yaguello são de naturezas distintas: a primeira, por recusa “às modificações impostas pelo editor; de caráter intransigente, ele teria preferido não publicar do que mudar uma vírgula; Volochínov e Medviédiev ter-se-iam, então, proposto a endossar as alterações” (1988, p. 12). A segunda possui um dado mais próximo a uma peculiaridade do caráter de Bakhtin, além de seu “gosto pela máscara e pelo desdobramento e também, parece, à sua profunda modéstia científica. Ele teria professado que um pensamento verdadeiramente inovador não tem necessidade, para assegurar sua duração, de ser assinado por seu autor” (1988, p. 12), daí o uso dos pseudônimos.

A segunda possibilidade possui mais elementos reconhecíveis da personalidade do teórico russo e, de certo modo, parecem ir ao encontro de alguns de seus pensamentos. No livro *Marxismo e filosofia da linguagem*, o linguista russo debate questões fundamentais a respeito da construção do diálogo estabelecido no trânsito das relações sociais e que acaba se configurando em uma experiência longe de um patamar individual.

De acordo com Bakhtin, “sabemos que cada palavra se apresenta como uma arena em miniatura onde se entrecruzam e lutam os valores sociais de orientação contraditória. A palavra revela-se, no momento de sua expressão, como o produto da interação viva das forças sociais” (1988, p. 66). Tomemos a palavra “cientista” e o significado que ela possui para os moradores de Linha Cristal quando pensamos em termos argumentativos na elaboração do curta-metragem: um homem de idade mais avançada, vestindo branco, num laboratório repleto de tubos de ensaio e pronto para eliminar quaisquer questões sobre a origem e o melhor modo de enfrentamento do monstro. O discurso hollywoodiano se apresenta assim na materialização das formas e usos que os personagens dão ao conhecimento internalizado que possuem por meio do contato com filmes a que assistiram durante a vida. Há evidentemente, nesse contexto, também os deslocamentos em torno da acepção da palavra, os dados de sua construção social e ainda os desdobramentos que os personagens operam para ressignificá-la de acordo com seus universos de referência, a exemplo da cena em que Seu Otaviano, já

trajado de cientista, estira a língua para fora, em frente ao espelho, numa alusão à famosa imagem do físico alemão Albert Einstein.

Segundo o linguista, “todo ato de compreensão é uma resposta, na medida em que ele introduz o objeto da compreensão num novo contexto – o contexto potencial da resposta” (BAKHTIN, 1988, p. 94). Desse modo, o processo estabelecido entre o que se coloca e o que se compreende pode ser considerado em relação ao âmbito imediato do discurso verbal, mas também, dando um passo em direção ao nosso objeto de estudo, à prática conversacional da produção artística. Ou seja, interessa-nos analisar como as obras de Jorge Furtado, em especial *Saneamento básico*, estão inseridas num contexto dialógico, respondendo e propondo enunciados que se conectam em uma rede comunicativa. Isso seja a partir de trabalhos artísticos que estão no âmbito audiovisual, seja relacionando-se a obras de plataformas discursivas diferentes ou mesmo no circuito de produções do próprio Furtado.

Devemos levar em consideração que, “se a obra é mediadora entre o autor e o público, este é mediador entre o autor e a obra, na medida em que o autor só adquire plena consciência da obra quando lhe é mostrada através da reação de terceiros” (CANDIDO, 1980, p. 75-76). Essa conjuntura já vinha há muito sendo observada e, no século XX, analisada por Mikhail Bakhtin e Antonio Candido em um cenário no qual os processos de interação eram bastante diferentes daqueles que estamos habituados contemporaneamente, mas que, nem por isso, exerciam menos força de impacto nos segmentos envolvidos.

O dialogismo, enquanto estrutura multimodalizada, é um mecanismo que possui engajamentos discursivos que operam sob demandas interacionais. E, para entender que os entremeios são inúmeros, podemos relacionar alguns exemplos do campo da música, como o *riff*⁴ de *Day Tripper* (1965), dos Beatles, que está em *Realce*, no *Unplugged MTV* (1994), de Gilberto Gil, ao som de uma flauta transversal. A mesma melodia da banda inglesa também surge na introdução de *O mundo é bão Sebastião*, dos Titãs, no disco *A melhor banda de todos os tempos da última semana* (2001).

Ainda no contexto musical, mas propondo uma análise do texto verbalizado, ressaltamos como as trocas conversacionais podem assumir um caráter dialógico mais próximo ao conceito de *polifonia*, que “consiste justamente no fato de que as vozes, aqui, permanecem independentes e, como tais, combinam-se numa unidade de ordem superior à da homofonia” (BAKHTIN, 1997-b, p. 21). Nossa discussão compreende ainda, para o caso a seguir, que “qualquer texto que tenha dormido com outro texto, dormiu também,

⁴Trata-se de “uma gíria muito utilizada no mundo da guitarra para descrever um pequeno trecho executado nesse instrumento”. Disponível em: <<http://www.descomplicandoamusica.com/riff/>>. Acesso em: 07 mar. 2017.

necessariamente, com todos os outros textos com os quais este tenha dormido” (STAM, 2003 p. 226). Nesse caso, vale o registro do *ménage à trois* promovido pela transtextualização das canções *Divino, maravilhoso*⁵, de Caetano Veloso e Gilberto Gil; *Apenas um rapaz latino-americano*⁶, de Belchior; e *Eu também vou reclamar*⁷, de Raul Seixas.

Na primeira música, famosa na interpretação de Gal Costa, no disco de 1969 que levava o nome da cantora, os versos dizem:

Atenção
Ao dobrar uma esquina
Uma alegria
Atenção, menina
Você vem?
Quantos anos você tem?
Atenção
Precisa ter olhos firmes
Pra este sol
Para esta escuridão
Atenção
Tudo é perigoso
Tudo é divino, maravilhoso

A segunda canção, presente no *long play Alucinação*, de 1976, responde à primeira provocando um efeito de “pluralidade de vozes que não se fundem em uma consciência, mas que, em vez disso, existem em registros diferentes, gerando um dinamismo dialógico entre elas próprias” (STAM, 2000, p. 96). O confronto é aberto e procura a antítese explicitamente entre tudo/nada.

Eu sou apenas um rapaz latino-americano
Sem dinheiro no banco
Sem parentes importantes
E vindo do interior
Mas sei que nada é divino
Nada, nada é maravilhoso

A terceira música, do LP *Há 10 mil anos atrás*, de 1976, possui uma formatação irônica e, para se referir à canção de Belchior, adota uma postura paródica. Desse modo, a investida tende a eliminar a fusão das vozes já que “a palavra do outro é totalmente passiva

⁵Disponível em: <http://gilbertogil.com.br/sec_musica.php?page=2>. Acesso em 28 jan. 2016.

⁶Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/belchior/44449/>>. Acesso em 28 jan. 2016.

⁷Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/raul-seixas/48311/>>. Acesso em 28 jan. 2016.

nas mãos do autor que a usa. Por assim dizer, ele toma a palavra do outro sem proteção, submissa e indefesa, obrigando-a a servir a seus próprios fins” (BAKHTIN, 1983, p. 476). A utilização do diminutivo é apresentada como dado estilístico que potencializa escarnecimento, desdenhando do discurso do outro.

Mas agora eu também resolvi
 Dar uma queixadinha
 Porque eu sou um rapaz latino-americano
 Que também sabe se lamentar

A polifonia, de acordo com Diana Barros, é caracterizada por um certo tipo de texto “em que o dialogismo se deixa ver, aquele em que são percebidas muitas vozes, por oposição aos textos monofônicos que escondem os diálogos que os constituem” (BARROS, 1997, p. 35). O efeito cascata aqui detectado procura expandir esse conceito para obras diferentes que dividem, no entanto, o mesmo contexto socio-histórico e cultural. Assim, percebemos que a noção dialógica bakhtiniana pode ser utilizada enquanto abordagem teórica para circunstâncias não apenas imediatas, mas mediadas por enunciados que não se comunicam exclusivamente a olho nu.

José Luiz Braga aponta as interações comunicacionais como delineadoras da relação comunicativa, destacando que nessa instância se desenvolvem processos de troca, podendo haver, assim, a manutenção de diálogos entre objetos de naturezas diversas (BRAGA, 2001, p. 17). Aqui, podemos conceber a ideia de que campos discursivos distintos e seus emissores/receptores podem sim estar ligados apesar de comporem nichos artísticos diferentes, por exemplo. A questão, quando trazida para a análise da produção de Jorge Furtado, demonstra as influências múltiplas que o diretor possui e que não estão necessariamente ligadas ao domínio do audiovisual, mas que se complexificam com a literatura, a música e as histórias em quadrinhos, por exemplo, assim como a arregimentação característica do próprio cinema e da TV.

O debate sobre essas trocas conversacionais registra de perto a ponte que conecta cineastas e espectadores, mas também observa a relação entre cineastas pertencentes a contextos sejam eles próximos ou distantes e suas obras. Baseando essa premissa no pensamento bakhtiniano, podemos destacar que a “intersubjetividade é anterior à subjetividade, pois a relação entre os interlocutores não apenas funda a linguagem e dá sentido ao texto, como também constrói os próprios sujeitos produtores do texto” (BARROS, 1997, p. 31). Assim, em outros termos, esse procedimento se efetiva seja quando tomamos

como referência as parcerias de Jorge Furtado e de Guel Arraes, num circuito com menos intermediações, a partir de projetos corroteirizados; seja no diálogo ensejado em circunstâncias mais diversas e, em alguns momentos, mais eclipsadas, fomentando um regime intertextual e multimodalizado, como a utilização da obra *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, no roteiro do filme *Romance*, de 2008.

O longa-metragem, que também se destaca por seu estatuto autorreflexivo, narra o encontro de dois jovens atores, Pedro (Wagner Moura) e Ana (Letícia Sabatella), que pretendem encenar em São Paulo *Tristão e Isolda*. Eles se apaixonam durante os ensaios para a montagem da peça, porém acabam se separando quando Ana é descoberta por um produtor de TV que a convence a trabalhar no Rio de Janeiro como atriz em uma novela. Após três anos, eles se reencontram quando Pedro é contratado pela mesma emissora de Ana para dirigir um especial para a televisão, no caso, uma versão de *Tristão e Isolda* ambientada no Nordeste brasileiro. O filme retoma esse texto, reelaborando o discurso a partir de uma proposta de produção de sentido diferente. É com esse outro viés de construção estética que *Romance* propõe uma concepção nordestina para a história clássica, utilizando dados culturais, como vocabulário e vestuário, para a construção interna da trama.

Apesar de o filme trazer mais evidentemente aproximações com *O romance de Tristão e Isolda*, de Joseph Bédier, também acaba por se conectar ao livro do escritor Ariano Suassuna: *A história do amor de Fernando e Isaura*. Esta última, como assinala o próprio dramaturgo paraibano no prefácio de sua obra, também está ligada ao trabalho de Bédier. Ariano Suassuna revela dados sobre a construção de seu livro e assinala que a ideia ganhou força quando seu amigo, Francisco Brennand, sugeriu que ele escrevesse “uma versão brasileira do *Romance de Tristão e Isolda*, história que há muito tempo ele desejava ilustrar” (2012, p.19, *grifo do autor*). Surgiria, então, no ano de 1956, *A história do amor de Fernando e Isaura*, da qual Ariano se autodenomina “coautor contemporâneo de uma história tão antiga” (2012, p. 20).

No prosseguimento da versão desencadeada em *Romance*, Isolda vai à procura de Tristão e, encontrando-o caído, suicida-se com a faca do amante. O final difere do que é proposto por Joseph Bédier, no qual Isolda falece de dor pela morte de Tristão, porém rima com o desfecho do livro de Ariano. O livro conta que, “finalmente, como sabia que a doença que o matara era contagiosa e fatal, pegou o pequeno punhal de cabo-de-prata que o amante lhe dera, mergulhou a ponta no ferimento infeccionado e feriu com ela seu próprio e belo peito branco” (SUASSUNA, 2012, p. 166). As duas propostas, no caso a de Suassuna e a de

Arraes/Furtado, assimilam em suas narrativas um desfecho que dialoga com *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, na qual o casal também morre tragicamente no final, mas, sobretudo, pelo fato de Julieta desembainhar a adaga de Romeu e suicidar-se, caindo sobre o corpo dele. A sequência se dá na história a partir do momento em que Romeu acredita que Julieta está morta e, por conta disso, toma um veneno e acaba morrendo. Quando ela se dá conta do ocorrido, se exaspera e consuma o ato: “Oh! bendita adaga! (*Arrebata a adaga de Romeu.*) Esta é tua bainha. Enferruja-te aqui e deixa-me morrer (*Cai sobre o corpo de Romeu e morre*)” (SHAKESPEARE, 1978, p. 105-106, *grifo do autor*).

Em uma das cenas de *Romance*, Pedro defende a ideia de que Shakespeare se inspirou na história de *Tristão e Isolda*. Forma-se com isso um movimento cíclico, no qual o filme utiliza-se de referências que emanam de textos como *A história do amor de Fernando e Isaura* e *Romeu e Julieta*, mostrando como o cinema é uma arte que pode se interligar com enunciados que provêm de campos distintos e viabilizando um processo intertextual. O filme cria, assim, uma espécie de ironia que dialoga e, de forma lúdica, acaba brincando com a ideia de indagar “quem influencia quem?”.

Segundo Bakhtin: “através da palavra, defino-me em relação ao outro, isto é, em última análise, em relação à coletividade. A palavra é uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros. Se ela se apoia sobre mim numa extremidade, na outra apoia-se sobre o meu interlocutor” (1988, p. 113). Ao ampliarmos essa percepção da palavra enquanto conectivo, extrapolamos o contexto verbal de comunicação e passamos à compreensão de um processo dialógico mais amplo que tem sua viabilidade ratificada apenas em regime de coparticipação.

A presença do *outro* na abordagem bakhtiniana nos é colocada de forma incisiva, inclusive passando por aí boa parte da sistemática relacional do discurso. “A verdadeira substância da língua [é constituída] (...) pelo fenômeno social da *interação verbal*, realizada através da *enunciação* ou das *enunciações*. A interação verbal constitui assim a realidade fundamental da língua” (BAKHTIN, 1988, p. 123, *grifo do autor*). É possível compreender “a palavra 'diálogo' num sentido amplo, isto é, não apenas como a comunicação em voz alta, de pessoas colocadas face a face, mas toda comunicação verbal, de qualquer tipo que seja” (1988, p. 123). Logo, o princípio da interação não exige, necessariamente, a instantaneidade enquanto força motriz desse processo. Se pensarmos em termos de produção cinematográfica, é possível conjecturar que autores que pertencem a vertentes estéticas distintas, e mesmo a épocas diferentes, acabam influenciando diretores contemporâneos. A título de exemplo, podemos citar o modo como o *Cinema direto* e o *Cinema Noir*, de certa forma, acabaram,

respectivamente, presentificados nas obras *Esta não é a sua vida* (1991) e *Meu tio matou um cara* (2004), de Jorge Furtado.

Quando tomamos a análise por esse viés e avançamos no sentido de levantar um debate sobre questões identitárias e tracejamentos estéticos, é possível fazer uma correlação com o conceito de *alteridade*, observando que “mais do que simplesmente ‘tolerar’ a diferença, a abordagem bakhtiniana respeita-a e até a aplaude” (STAM, 2000, p. 14). Charles Taylor é preciso, em *A distorção objetiva das culturas*, quando destaca que “a verdadeira compreensão nas relações humanas exige a paciente identificação e desconstrução das facetas de nossas suposições implícitas que distorcem a realidade do ‘outro’”. Com isso, “o momento crucial ocorre quando as diferenças do ‘outro’ podem ser percebidas não como erros ou defeitos ou ainda como produto de uma versão menor, subdesenvolvida, do que somos, mas como um desafio colocado por uma alternativa humana viável” (2002). A construção desse conceito é fundamentada na ideia de que as diferenças não sejam anuladas, sem haver inferiorização do outro, de modo que as heterogeneidades sejam evidenciadas e celebradas, partindo de um entendimento que observe, nesse caso, os constantes embates como fonte de combustível para a engrenagem que move o processo de criação artística.

Partimos da noção de que a aceção de *alteridade* se expande simbioticamente em um processo que é gerado de um entendimento do outro a partir de uma “compreensão modificada de si mesmo, uma mudança de identidade que [altera] nossos objetivos e nossos valores” (TAYLOR, 2002). As diferenças ajudam a formatar a ideia de que “ser significa comunicar-se dialogicamente. Quando termina o diálogo, tudo termina” (BAKHTIN *apud* STAM, 2000, p. 72). O percurso abre espaço para o aprendizado mútuo, além de colocar em evidência questões de *alteridade* e *identidade*.

Podemos aqui relacionar o conceito de *alteridade* ao de *antropofagia*. Para isso, assinalamos as considerações de Lévi-Strauss a respeito de alguns tipos de práticas antropofágicas quando ele aponta que elas podem caracterizar-se a partir “de uma causa mística, mágica ou religiosa: assim, a ingestão de uma parcela do corpo de um ascendente ou de um fragmento de um cadáver inimigo pode permitir a incorporação das suas virtudes ou ainda a neutralização do seu poder” (LÉVI-STRAUSS, s/d, p. 485).

Já a *alteridade*, quando observada sob um dos vieses bakhtinianos, nos é apresentada de forma que:

na existência interior do outro, tal como é vivida por mim (vivida de modo ativo, na categoria alteridade), o que, de um lado, pertence à existência e, do

outro lado, ao dever ser, não se situa numa relação conflituosa de hostilidade, mas se constitui num conjunto de fatos que entram em fusão orgânica num único e mesmo plano dos valores (BAKHTIN, 1997-a, p. 134).

O acúmulo de conhecimento e o repertório de cada um se transformam em dispositivos de troca a partir de “uma pluralidade de vozes que não se fundem em uma consciência, mas que, em vez disso, existem em registros diferentes, gerando um dinamismo dialógico entre elas próprias” (STAM, 2000, p. 96). Trazemos essa discussão para observar mais um filme em que houve um trabalho colaborativo entre Arraes e Furtado, ainda com a participação de Pedro Cardoso na elaboração do roteiro. Nem tanto pelo fato de *Lisbela e o prisioneiro* ter sido escrito a seis mãos, mas, sobretudo, pela ideia que a narrativa traz de misturar as realidades ficcionalmente representadas da zona da mata nordestina e do cinema hollywoodiano.

A história narra o encontro de Lisbela (Débora Falabella) e Leléu (Selton Mello). Ela é uma jovem apaixonada por cinema que compara e vê o que acontece ao redor sob a ótica dos filmes a que assiste. Já ele é um artista saltimbanco que percorre o Nordeste aplicando pequenos golpes e conquistando o coração de inúmeras mulheres por onde passa. Lisbela está de casamento marcado com Douglas (Bruno Garcia), mas se apaixona por Leléu que acabou de escapar de ser assassinado por se envolver com Inaura (Virgínia Cavendish), uma mulher casada com um matador de aluguel chamado Frederico Evandro (Marco Nanini).

O filme combina elementos convencionais e experimentais. Ao mesmo tempo em que se utiliza de estruturas paradigmáticas da comédia romântica, por exemplo, desvela o fazer ficcional numa proposta antiilusionista. De um lado, tomando empréstimos de parte do que ficou conhecido como a narrativa clássica hollywoodiana, o longa-metragem é construído “a partir de um sistema de códigos e signos que se foi formando ao longo das décadas e que, havendo se tornado domínio público, terminou por cristalizar-se” (BRITO, 1995, p. 197). Outra porção desses empréstimos, no entanto, parece vir de uma herança de parte do cinema de arte europeu, que se destaca pela constante apresentação de “novas construções semióticas” (BRITO, 1995, p. 197). Para não conformar-se nem à codificação hollywoodiana e nem à desconstrução europeia – que às vezes por sua reprodução reiterada vira paráfrase –, a proposta de *Lisbela e o prisioneiro* negocia, debate e instiga novas representações do real reciclando esses valores.

Neste tipo de parceria reeditada em outras oportunidades por Jorge Furtado e Guel Arraes, há “um teor que desconstrói os ritmos de linguagens e fórmulas consolidadas de

certos meios e formatos de produção visual, com destaque para o aproveitamento de recursos metalinguísticos” (FIGUEIRÔA, 2008, p. 155). A paródia do *herói hollywoodiano*⁸ no longa-metragem é uma dessas variantes que se desdobra na montagem paralela entre a fuga realizada por ele frente ao vilão dos filmes que Lisbela vê no cinema e a perseguição de Frederico Evandro a Leléu.

De um lado, temos “o típico herói da estória romanesca, cujas ações são maravilhosas”, movendo-se “num mundo em que as leis comuns da natureza se suspendem ligeiramente: prodígios de coragem e persistência, inaturais para nós, são naturais para ele”. Do outro, temos Leléu, que “não sendo superior aos outros homens e seu meio, o herói é um de nós: reagimos a um senso de sua humanidade comum” (FRYE, 1973, p. 39-40), como sugere Northrop Frye, ao refletir sobre o herói na construção do discurso ficcional.

Num plano, o *herói hollywoodiano* compõe-se por qualidades paradigmáticas, como a integridade e a coragem invioláveis, e, de outro, Leléu, que se utiliza de pequenos golpes e artimanhas para ganhar a vida. De acordo com Henri Bergson, na tragédia, há um cuidado para evitar a exposição da materialidade do herói, fazendo, assim, com que não haja uma preocupação com o corpo. Isso acarretaria uma possibilidade de se causar uma infiltração de elementos cômicos (1980, p. 33). No filme, esse personagem, típico do cinema americano, também responde a características similares às daquele apontado por Bergson.

Na sequência da fuga, ao concatenar, numa falsa simetria, cenas intercaladas entre os dois personagens, o filme recorre ao cômico para deslocar a noção de herói e promover a possibilidade de outras representações. Sem negar a influência que a estética hollywoodiana exerce, *Lisbela e o prisioneiro* acolhe, desconstrói e subverte códigos do cinema narrativo, ao mesmo tempo em que investe em um personagem que aglutina certas características de alguns tipos populares na representação do brasileiro. Nesse caso, de acordo com Guel Arraes, “nas comédias populares, geralmente o malandro é o carioca e o pícaro é o nordestino. Leléu era um ‘mix’ dos dois, uma mistura de chofer de caminhão e artista mambembe” (ARRAES *apud* FIGUEIRÔA; FECHINE, 2008, p. 305). Assim, também nesse caso, a junção de paradigmas distintos provoca um dialogismo, que ganha vida nos traquejos ardilosos de Leléu.

Assim como *Saneamento básico*, *Lisbela e o prisioneiro* dá força e forma a uma atitude comparativa entre estruturas ficcionais, apontando para o espelho ao retomar narrativas hollywoodianas. No caso do longa-metragem de 2003, a diferença em relação ao de

⁸No *Dicionário de teoria da narrativa*, conforme assinalam os autores, o termo herói se relaciona a uma concepção antropocêntrica da diegese, considerando que a narrativa se desenvolve a partir de um protagonista que se destaca em relação às outras figuras que fazem parte da história (REIS; LOPES, 1988, p. 210).

2007 se aplica pela opção de montagem paralela, na qual cenas dos filmes vistos por Lisbela são veiculadas, muitas vezes, em contraponto às aventuras e artimanhas vividas por Leléu. Desse modo, enquanto a protagonista assiste a uma obra que nos apresenta um cientista em seu laboratório desenvolvendo fórmulas à procura da vida eterna, vemos Leléu aplicando pequenos golpes pelas cidadezinhas em que se envereda. E, dentre os ardis, ele vende frascos de um elixir fajuto que promete recuperar o vigor sexual masculino.

Podemos ainda caracterizar a maneira como é urdida a sequência observando que “uma situação será sempre cômica quando pertencer ao mesmo tempo a duas séries de fatos absolutamente independentes, e que possa ser interpretada simultaneamente em dois sentidos inteiramente diversos” (BERGSON, 1980, p. 53). Ou seja, o dado paródico e ambivalente une ambas as histórias, provocando o efeito cômico por uma espécie de aproximação dissociativa.

Figura 1 – Paralelismos em *Lisbela e o prisioneiro*



Fonte: composição a partir de *print screen* de *frames* do filme *Lisbela e o prisioneiro*

Já quando pensamos nessa premissa que se desdobra em um efeito paralelo em *Saneamento*, observamos que a construção apresenta-se de forma simbólica, ou melhor, de uma maneira que indicia cacoetes de uma linhagem filmográfica bastante difundidos, parodiando-os, mas sem recorrer a eles de maneira mais direta como a proposição sustentada em *Lisbela e o prisioneiro*. Exemplos que acabam se sobressaindo em *O monstro do fosso*: a protagonista que caminha solitariamente, em um lugar ermo, sendo espreitada; a erotização dessa mesma personagem; a utilização de uma espécie de voz autorizada que revela a origem

do monstro, etc. Dentre outros, são esses alguns dos elementos ressignificados, engajados em prol do mecanismo cômico por seu uso galgado entre o exagero e o automatismo.

Todo esse percurso ilustrativo nos auxilia na problematização a respeito da ideia de que “o artista de uma cultura dominada não pode ignorar a presença estrangeira; é preciso que dialogue com ela, que a engula e a recicle de acordo com objetivos nacionais” (STAM, 2000, p. 55). Não necessariamente o vínculo tem que ser estabelecido numa relação de superioridade/inferioridade e nem com vistas a propósitos nativos, mas a influência de parte de um discurso hollywoodiano que procura silenciar outras práticas discursivas pode, sem dúvida, ser reutilizada e redirecionada em procedimentos estéticos que se colocam a partir de construções de sentido paródicas, como acontece em *Lisbela e o prisioneiro*.

As releituras desses dados, que, muitas vezes são caracterizados a partir de um uso massivo, nos oferecem novos olhares sobre esse contexto social e estão, de certo modo, ligadas ao fato de que “a língua elabora meios mais sutis e mais versáteis para permitir ao autor infiltrar suas réplicas e seus comentários no discurso de outrem” (BAKHTIN, 1988, p. 150). Ao aliamos essa discussão às palavras de Mikhail Bakhtin, trazendo o debate para a produção artística, mais especificamente, na esfera do audiovisual, vale assinalar ainda que “a vida começa apenas no momento em que uma enunciação encontra outra, isto é, quando começa a interação verbal, mesmo que não seja direta” (BAKHTIN, 1988, p. 179). Não é nosso objetivo delimitar as zonas fronteiriças onde ocorrem esses processos comunicacionais, interessa-nos, todavia, procurar compreender quais valores estão envolvidos e como eles estabelecem-se. As linhas que parecem, à primeira vista, paralelas terminam por se encontrar numa espécie de horizonte dialógico, gerando, com essas aproximações, outras possibilidades do fazer artístico enquanto dispositivo capaz de engendrar novas propostas para contar e recontar histórias.

1.2. O espelho confrontado: metalinguagem e antiilusionismo

De acordo com Robert Stam, “a arte antiilusionista é a arte que lembra explicitamente ao leitor ou espectador da necessidade de ser cúmplice da ilusão artística”, procurando “ressaltar as brechas, os furos e as ligaduras do tecido narrativo” (1981, p. 21 e 22). Esse é um dado que sobressai na obra de Jorge Furtado, em seus diversos segmentos de produção audiovisual, e se dá muitas vezes em uma relação que abre o jogo da produção de sentido para o espectador.

Dentre tais propostas, Furtado foi diretor-geral do programa de TV *Cena aberta* (2003). A concepção do projeto girava em torno de adaptações de obras literárias para o formato audiovisual. Nesse contexto, a atração procurava mostrar os bastidores do processo de filmagem a partir de uma hibridização entre a representação do real e o dado ficcional propriamente dito. No episódio *Negro Bonifácio*, Regina Casé apresenta sucintamente o caráter lúdico do programa ao afirmar que “a gente mente pra dizer melhor a verdade”, rimando com a ideia de que “a palavra ilusão quer dizer 'em jogo'” (HUIZINGA *apud* STAM, 1981, p. 18). Da mesma forma, a atriz/roteirista/diretora assume essa faceta no capítulo *A hora da estrela*, quando, a partir de uma orientação antiilusionista, desconstrói a cena em que Macabéa morre num acidente de carro, deixando às claras o processo de construção ficcional.

Já o curta-metragem *O sanduíche* (2000) se divide em pequenas passagens e tem como ponto central a construção do processo ficcional, seja por meio de ensaios entre atores, da filmagem desse suposto ensaio ou até mesmo das entrevistas ensaiadas que as pessoas que veem essa filmagem dão. Cada uma dessas passagens é parte integrante da posterior, como se uma estivesse dentro da outra, tal qual um sanduíche. Cada vez que uma delas é desvelada, outra se apresenta e dá sequência à narrativa. As interrupções de cenas, por vezes, acabam sendo sucedidas também por orientações de métodos de interpretação advindas, por exemplo, dos próprios personagens/atores, assumindo um papel didático dentro da narrativa.

No trabalho de interlocução com o espectador, podemos citar uma feição um pouco mais contundente nesse processo de aproximação. Esse arranjo é construído a partir das falas iniciais do documentário *Esta não é a sua vida* (1991), quando, em voz *over*⁹, o narrador declara de forma incisiva: “Eu não sei quem você é. Eu não tenho como saber quem você é. Eu nunca saberei quem você é. Você está em casa, vendo tevê. Ou você está numa sala de cinema. O seu anonimato é a sua segurança. Não se preocupe. Esta não é a sua vida”. A trilha sonora e o tom utilizado na locução parecem arregimentar-se de forma a causar certo desconforto para, em seguida, introduzir a história da dona de casa Noeli Joner Cavaleiro.

Podemos aqui acrescentar ao debate algumas das parcerias de longa-metragem com Guel Arraes, mas, antes disso, vamos tentar observar como o desvelamento do processo de produção artística se dá a partir de outras linguagens, enquadramentos e tessituras.

Dentro do universo de possibilidades metalinguísticas, as produções que se desenvolvem sob essa técnica atingem também setores discursivos distintos, como os vídeos

⁹Segundo Luiz Antonio Mousinho, “grosso modo, chamamos de voz *over* ao som não *diegético*, ou seja, à fala da personagem que não corresponde à fala ou ao diálogo de uma ação que se desenrola naquele momento” (2012, p. 82, *grifo do autor*).

elaborados pelos *youtubers*¹⁰. As temáticas possuem características plurais, e aqui podemos estabelecer um elo entre parte dessas produções de conteúdo para internet e filmes como *Romance*, a partir da discussão de Renato Pucci a respeito das produções ficcionais num contexto pós-moderno, nas quais existe uma predisposição à “impureza em relação a outras artes e mídias”, o que provoca um “hibridismo transtextual” (PUCCI, 2008, p. 32).

Para ilustrar nossa colocação, tomaremos como exemplo a série de vídeos *A lenda do herói*¹¹, que teve início em 2012, no canal *Castro Brothers*. Além dessa, os irmãos Marcos e Matheus já tinham dado início a outra série de vídeos musicais denominada *Um joystick, um violão* – em alusão à coletânea *Um barzinho, um violão* – com a proposta de parodiar canções da MPB a partir de referências ao universo *nerd*, como os desenhos animados e os jogos eletrônicos.

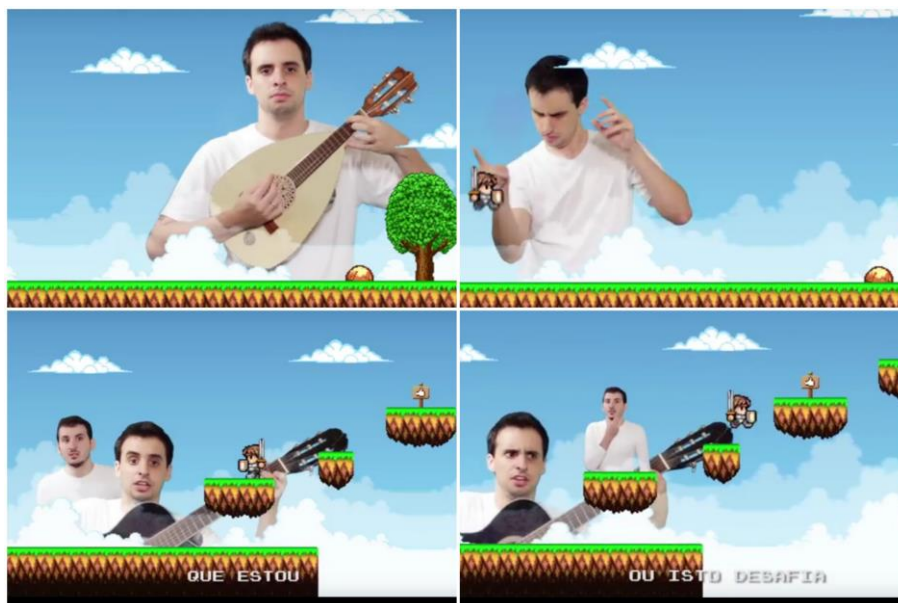
Enquanto concepção estética, os episódios de *A lenda do herói* exibiam animações nos moldes de um *videogame* em formato clássico, com uso de imagens em 8 *bits* – característica dominante nos jogos eletrônicos da década de oitenta – e de um personagem principal que tem como missão resgatar uma princesa. O fator diferencial dos vídeos se dá pelo uso da trilha sonora cantada pelos irmãos que narra, em primeira pessoa, os eventos que vão se desdobrando.

Uma parte dos versos do primeiro episódio evidencia: “Mas algo mais adiante/ Rouba minha atenção/ Eis que vejo flutuando/ Um pedaço de chão/ Será que estou perdendo a sanidade/ Ou isto desafia as leis da gravidade?”. É com um ar pomposo, voz empostada e um tom inquiridor em relação aos clichês dos *videogames* que os vídeos adotam uma elaboração cômica para construir um olhar paródico e autorreferente acerca dos jogos eletrônicos.

¹⁰Produtores de conteúdo para internet que possuem canais de propagação veiculados ao *Youtube*.

¹¹Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SX9rSCRiVbc>>. Acesso em: 30 jan. 2016

Figura 2 – O lúdico autorreferencial e a paródia em *A lenda do herói*



Fonte: composição a partir de print screen do vídeo *A lenda do herói – Fase 1*

Foi com isso que houve o surgimento de uma demanda por parte do público, por meio da interação que o próprio canal estabelecia no *Youtube* e em outras redes sociais, a partir de questionamentos sobre a concepção do projeto e se ali se tratava, de fato, de um *videogame* a ser comercializado. Esse contexto favoreceu a criação de uma campanha de *crowdfunding* – em outras palavras, um financiamento coletivo – para arrecadar dinheiro com intuito de desenvolver o jogo eletrônico que foi lançado no ano de 2016.

Mais próximo ao nosso objeto de pesquisa, partimos para a análise desse pressuposto utilizando dois filmes em que Jorge Furtado foi roteirista: *Lisbela e o prisioneiro* (2003) e *Romance* (2008). É importante assinalar que, nos processos metalinguísticos, os dados de interação e elucidação que conectam obra e interlocutor não se distribuem uniformemente como se fossem um bloco maciço. Se tomarmos por base o filme *Lisbela e o prisioneiro*, perceberemos que os pontos “elucidativos” se colocam de maneira gradual, o que nos permite pensar em níveis de desvelamento.

Uma espécie de conversa é estabelecida com o espectador a partir de uma interação que assume inicialmente um caráter implícito e que, aos poucos, vai sendo explicitada. No final, em contraponto às falas iniciais do filme, que sugerem que o público, ao entrar no cinema, também ingressa paulatinamente em um estado onírico diante do universo paralelo que se estabelece ali, *Lisbela* prepara o espectador para despertar desse estágio.

Claro que as possibilidades de construção do discurso antilusionista são inúmeras.

Portanto, esse grau de consciência do espectador vai depender do tipo de proposta ali apresentada e do seu nível de interação com o objeto artístico, mas trata-se de uma relação que não é uniforme, que varia de obra para obra, da mesma forma que se apresenta como uma experiência diferente para cada interlocutor.

Já em *Romance*, levando em conta que a relação entre o *fílmico* e o *cinematográfico* se dá diegeticamente no longa-metragem, é possível estabelecer uma discussão nessa outra esfera do desvelamento do fazer artístico. Isso confere legitimidade à provocação metalinguística que o filme investe, por meio de paródias e críticas que se desdobram com a destituição dos valores de referência daquilo que parte da televisão comercial convencionalizou.

É por um caminho antiilusionista que o filme procura desvendar esse universo da ficção, assumindo, por vezes, uma postura de denúncia, mas adotando para isso uma concepção de deboche e brincadeira – fazendo uma união entre o lúdico e o crítico (PUCCI, 2007, p. 9). *Romance* é uma produção ligada à Rede Globo e o discurso do longa-metragem se propaga de dentro da máquina, da indústria hegemônica do audiovisual, mas é sobre a máquina que ele tece muitas de suas críticas. Isso ganha forma, sobretudo, quando analisamos a representação do real por meio da postura de Pedro frente à codificação e às pressões do meio televisivo comercial em nome de uma produção que procure alargar os horizontes estéticos da emissora de Danilo (José Wilker).

É importante destacar ainda que, embora a obra de Arraes/Furtado trabalhe em torno de um viés antiilusionista, é evidente que a recepção tende a cair nas teias da ficção. O que se desdobra, no entanto, é que as propostas se utilizam de recursos narrativos e comunicáveis, mas que estão paralelamente ligados a efeitos de sentido que procuram provocar questionamentos no espectador (ARRAES *apud* FIGUEIRÔA; FECHINE, 2008, p. 310).

Robert Stam, no livro *O espetáculo interrompido*, debate a proposta antiilusionista que procura “desmistificar a arte, nos conscientizando de seu meio, de seus códigos e do trabalho de seus significantes” (1981, p. 48). Filiadas a essa proposta e presentes naquilo que propomos analisar mais de perto neste estudo, teríamos os conceitos de *metalinguagem* e *metaficção*. De forma bastante pragmática, há uma diferenciação a ser designada entre elas. A primeira enquanto prática referencial que procura se autorrefletir. E, dentro da acepção metalinguística, temos a segunda que duplica o processo ficcional. Logo, podemos ter uma obra que faça uso da *metalinguagem* sem configurar-se metafictionalmente, mas não o contrário. Para pensarmos no guarda-chuva que cobre esses dois elementos, de acordo com

Robert Stam, o antiilusionismo traz

à consciência a multiplicidade de códigos e subcódigos que operam em determinada prática significante ou em determinado discurso artístico. Ao combinar ou confrontar os gêneros, o antiilusionismo subverte suas premissas metafísicas enquanto essências autoperpetuantes. E provoca, ao justapor códigos antipáticos, uma colisão de linguagens e convenções (...). Enquanto o ilusionismo almeja a continuidade do gênero e da retórica, o antiilusionismo promove a coexistência das linguagens (1981, p. 29).

É necessário compreender que o processo de interlocução é transversal, as relações que o leitor/espectador estabelecem com a obra são dinâmicas. Por isso, o prazer da leitura estará muito mais ligado a uma lógica poética e interna da obra, que “admite até o impossível, desde que a ele seja concedida uma aura de plausibilidade” (LUNA, 2009, p. 42), do que a materialização da quebra desse contrato de ilusão.

A arte possibilita a recriação do real enquanto procedimento que visa a acrescentar aos elementos provenientes da realidade uma dose de fantasia, proporcionando uma maneira de “modificar a ordem do mundo” e “torná-la mais expressiva” (CANDIDO, 1980, p. 13).

O termo “verdade”, quando usado com referência a obras de arte ou de ficção, tem significado diverso. Designa com frequência qualquer coisa como genuinidade, sinceridade ou autenticidade (...); ou a verossimilhança, isto é, na expressão de Aristóteles, não a adequação àquilo que aconteceu, mas àquilo que poderia ter acontecido (ROSENFELD, 2004, p. 18).

O estudo do campo ficcional também tangencia esse composto formado pela subjetividade correlacionada às peculiaridades do traço do realizador e à representação do real. Ao assumir-se enquanto produção de sentido, obras antiilusionistas como *Saneamento básico* trabalham o conceito de verdade – operacionalizado por Anatol Rosenfeld (2004, p. 18) – a partir de uma lógica interna – como era preconizado por Aristóteles (LUNA, 2009, p. 41-42). Assim, a travessia é feita por um conjunto de escolhas estéticas que revela ao desvelar, “chamando nossa atenção para a caneta, o pincel ou a câmera que os criou” (STAM, 1981, p. 55), conectando-nos à ideia de que se trata ali de uma construção de sentido.

1.3. Uma análise sobre questões de adaptação

Apesar de não ser o foco principal da nossa pesquisa, abriremos espaço a partir de um eixo paralelo de análise para discutirmos questões relacionadas à adaptação, observando os

desdobramentos do processo, pois, mais à frente, investigaremos algumas das dinâmicas que compõem alguns trabalhos de Jorge Furtado, como diretor, escritor e roteirista, a exemplo do programa de TV *Cena aberta*, do romance *Trabalhos de amor perdidos* e do longa-metragem *Romance*.

Assim, “talvez devêssemos pensar o fracasso de certas adaptações não em termos de fidelidade a um texto anterior, mas de falta de criatividade e habilidade para tornar o texto adaptado algo que pertence ao seu adaptador e que é, portanto, autônomo” (HUTCHEON, 2011, p. 45). A adaptação é um trabalho que se utiliza de uma produção preexistente e constitui-se como um construto subsequente. No entanto, como diria Hutcheon, sem se submeter, dialogando com o objeto artístico que o precede e possuindo ainda concepções próprias que emanam das peculiaridades do tipo de veículo escolhido e do ofício de se adaptar (HUTCHEON, 2011, p. 45).

Linda Hutcheon destaca que, em muitos casos, “por envolver diferentes mídias, as adaptações são recodificações, ou seja, traduções em forma de transposições intersemióticas de um sistema de signos (palavras, por exemplo) para outro (imagens, por exemplo)” (HUTCHEON, 2011, p. 40). Se pensarmos o discurso audiovisual enquanto plataforma de releitura para *A hora da estrela*, no *Cena aberta*, e enquanto instrumento comunicativo, poderemos perceber que esse deslocamento abarca toda uma complexidade de elementos, técnicas e procedimentos inerentes a uma linguagem artística. Isso acarreta, consequentemente, um plano de estruturação que pode, se necessário, realizar alterações que expressem de maneira mais satisfatória determinada passagem que na(s) obra(s) fonte(s) se manifesta(m) a partir das propriedades e dos recursos estéticos mais próximos àquele tipo de arte.

Hutcheon ainda ressalta o pensamento de Robert Stam quando assinala que “a transposição para outra mídia, ou até mesmo o deslocamento dentro de uma mesma, sempre significa mudança ou, na linguagem das novas mídias, 'reformatação'. E sempre haverá perdas e ganhos” (STAM *apud* HUTCHEON, 2011, p. 40). Assim, mesmo quando se cogita a possibilidade de determinado processo de adaptação “respeitar” ou “ser fiel” ao texto adaptado, o que está em jogo consegue suplantiar esses argumentos por tratar-se de um método de recodificação, lidando com as dificuldades e os atalhos que o novo meio proporciona. É dessa forma que o gênio criativo daquele que adapta pode, no terreno fértil que se consubstancia essa zona intermediária, caracterizada pela materialização do trânsito, cultivar seu trabalho.

A obra de arte é proveniente de um ato intertextual, as produções que surgem em seguida, sem necessariamente serem seguidoras ortodoxas dos textos fontes, também podem se configurar como um farol para os trabalhos posteriormente realizados, já que “a expressão artística da arte sempre mistura as palavras do próprio artista com as palavras de outrem” (STAM, 2006, p. 23). Ao manter um diálogo entre o texto original e a adaptação, aquilo que se produz tomando por base esses dois vieses já consolidados pode gerar uma terceira via de enfrentamento e interpretação a partir de um novo processo de releitura.

Segundo Bakhtin, “o enunciado está ligado não só aos elos que o precedem mas também aos que lhe sucedem na cadeia da comunicação verbal” (1997-a, p. 320). Não apenas em se tratando de uma preocupação com a recepção quando da fase elaborativa, mas ao caminho natural que a obra, porventura, acabe desenvolvendo. Isso porque, dentro do complexo contexto da adaptação, “o filme enquanto 'cópia', ademais, pode ser o 'original' para 'cópias' subsequentes” (STAM, 2006, p. 22). Na mesma toada, Linda Hutcheon acrescenta: “as histórias não são imutáveis; pelo contrário, elas também evoluem por meio da adaptação ao longo dos anos” (HUTCHEON, 2011, p. 58). Ou seja, a obra adaptada amalgama dados de produções artísticas anteriores, mas, ao ser lançada na cadeia da comunicação verbal – apontada por Bakhtin –, também abre espaço para influenciar obras posteriores, estendendo o registro artístico quando pensamos em termos de representação, percepção e diálogo.

Nesse contexto, devemos considerar que “nenhum modo é inerentemente bom para uma coisa e não para outra; cada qual tem à sua disposição diferentes meios de expressão – mídias e gêneros – e, portanto, pode mirar e conquistar certas coisas mais facilmente que outras” (HUTCHEON, 2011, p. 49). A literatura dispõe de procedimentos que divergem e outros que convergem com alguns dos utilizados pelo cinema, por exemplo. É importante destacar que cada modalidade artística possui elementos e particularidades que, por vezes, os artistas subvertem, imbricam e/ou renegam, podendo ser utilizados de maneira mais expressiva em um filme e menos convincente num texto literário, e vice-versa.

O processo de adaptação que, nos dizeres de Robert Stam, também pode ser encarado como:

leitura, re-escrita, crítica, tradução, transmutação, metamorfose, recriação, transvocalização, ressuscitação, transfiguração, efetivação, transmodalização, significação, performance, dialogização, canibalização, reimaginação, encarnação ou ressurreição (STAM, 2006, p. 27),

possui imbricamentos que se desgarram da concepção simplista ainda em voga no vocabulário

corrente de algumas análises críticas. Os elos e rupturas do ato de adaptação, por suas particularidades, destituem o paradigma de simples retrato de um texto anterior, por isso, “o problema que importa para os estudos da adaptação é que princípio guia o processo de seleção ou 'triagem' quando um romance está sendo adaptado? Qual é o 'sentido' dessas alterações?” (STAM, 2006, p. 41).

Robert Stam examina as questões que envolvem o contexto social de produção como critério importante para a crítica. “Cada lente, ao revelar aspectos do texto fonte em questão, também revela algo sobre os discursos existentes no momento da reacentuação”, já que se trata de “uma expressão situada, produzida em um meio e em um contexto histórico e social e, posteriormente, transformada em outra expressão, igualmente situada, produzida em um contexto diferente e transmitida em um meio diferente” (STAM, 2006, p. 48 e 50). O contexto de produção também pode ser analisado como um dado que contribui no direcionamento do produto adaptado por fatores como “estilo de estúdio, moda ideológica, constrições políticas e econômicas, predileções autorais, estrelas carismáticas, valores culturais e assim por diante” (STAM, 2006, p. 50), que, quando equacionados no conjunto da realização, poderão ter impacto direto no resultado da obra.

Por meio dessas considerações e avançando na tentativa de examinar as atribuições do autor, a despeito da modalidade artística a que esteja se dedicando, podemos citar Ismail Xavier quando ele explica que “a seleção e disposição dos fatos, o conjunto de procedimentos usados para unir uma situação a outra, as elipses, a manipulação das fontes de informação, todas estas são tarefas comuns ao escritor e ao cineasta” (XAVIER, 2008, p. 32).

Jorge Furtado procura ressignificar esses dispositivos por meio de novas possibilidades de leitura a partir dos deslocamentos que seus textos empreendem. Esse procedimento não se constrói por um viés de filiação que torna o texto audiovisual submetido ao texto original. Revela, na verdade, um modo diferente de conceber determinada obra, contribuindo, certamente para o estabelecimento de novos olhares a partir de um diálogo permanente e sempre importante no campo da arte.

1.4. Novas linguagens, conversas antigas

Os diálogos vão encontrando novas formas de simbiose e as interações entre as mídias contemporâneas se entrelaçam em um trajeto caro ao próprio cinema a partir de um ciclo reverberado também no audiovisual televisivo. A linguagem digital dos computadores e da

internet, angariando aos poucos elementos de uma gramática específica, vai servindo de suporte para várias plataformas ao mesmo tempo em que se comunica com elas.

Nesse âmbito, a *sitcom* norte-americana *Modern family* (2009) ilustra esse processo em *Connection lost*, décimo sexto episódio da sexta temporada. Nele, uma das protagonistas, Claire Dunphy, está em um aeroporto e procura informações de sua família entrando em contato com os parentes por meio de um *notebook*. Assim, a trama se desdobra na tela do computador, com janelas de aplicativos que saltam no ritmo veloz de ação e reação característicos da plataforma, juntando imagens em vídeos, dados de textos de redes sociais virtuais e e-mails num encadeamento cômico e peculiar do programa, mas, utilizando para tanto, um formato menos convencional.

Assim, percebendo as conexões que se encontram cada vez mais imbricadas e que tráfegam de mãos dadas despindo-se de preconceitos, partimos para uma análise acerca de alguns elementos teóricos no âmbito das relações estabelecidas técnica e esteticamente neste cenário contemporâneo. Aqui pretendemos assinalar como os códigos provenientes de plataformas discursivas distintas se reúnem para dar base a novas plataformas e levantaremos neste espaço alguns dados a respeito de uma linguagem contemporânea que angariou muito de outras séries discursivas, como é o caso dos jogos eletrônicos.

Partimos da noção do *videogame* enquanto discurso específico, com características bastante sedimentadas e que, assim como o cinema, retrabalhou as inúmeras influências provenientes de vários campos artísticos, como quadrinhos e literatura, para fundar uma linguagem própria como meio de produção que também se relaciona estreitamente com a tecnologia. No caminho de volta, interessa-nos examinar como as influências também podem ser destacadas quando observamos como os *videogames* realizam essa contrapartida em outras linguagens artísticas.

1.4.1. Diálogos anteriores: o cinema no *videogame*

Quando voltamos um pouco no tempo para examinarmos o desenvolvimento das adaptações de longas-metragens para os *videogames*, é possível certamente assinalar aqui, dentre outras possibilidades, o jogo *Michael Jackson's Moonwalker*, de 1990, baseado no filme *Moonwalker*, de 1988. Trata-se de um caso bastante comum até os dias de hoje, no qual o jogo reutiliza e, por vezes, ressignifica referências da história da produção cinematográfica, fazendo com que o jogador vivencie e interaja a partir de comandos de ação sobre a(s)

personagem(s) protagonista(s) do filme.

É importante destacar que a relação estabelecida por parte daquele que tem contato com esses produtos, seja com o filme, seja com o jogo (ou mesmo com ambos), não respeita, necessariamente, a sequência cronológica de lançamentos de cada produção. Em outras palavras, muitas vezes o jogador não experienciou a obra cinematográfica, assim como é bastante lógica a ideia de que muitos espectadores não tiveram contato com o *game*.

No contexto da adaptação, o caminho mais comum por parte do interlocutor é realizar o elo estabelecido entre ambas as obras. Como sugere Linda Hutcheon, o consumo de adaptações se estabelece a partir de uma demanda perene que atrai as pessoas por meio de um prazer que “advém simplesmente da repetição com variação, do conforto do ritual combinado à atração da surpresa. O reconhecimento e a lembrança são parte do prazer (e do risco) de experimentar uma adaptação” (HUTCHEON, 2011, p. 25).

Esse pressuposto se faz presente aqui, mas, claramente, percorre um caminho muito mais longo até a sua utilização nesse ambiente. Mesmo em nossa pesquisa, na qual investigamos filmes como *Lisbela e o prisioneiro* – longa-metragem roteirizado por Jorge Furtado e Guel Arraes, e adaptado de uma obra de Osman Lins – é preciso destacar que esse movimento de reiteração/releitura mobiliza uma engrenagem que compreende períodos extensos da história da produção artística em um sem-número de adaptações de textos e arquétipos da tragédia grega para teatro e televisão, por exemplo, a obras que não se demoram tão somente nas prateleiras das livrarias e em seu formato livresco para se tornarem alvo de uma indústria cinematográfica ávida por lucro, como Hutcheon também observa em *Uma teoria da adaptação*.

Para pensarmos a influência do cinema em relação ao universo dos *games* eletrônicos, cabe aqui assinalar o exemplo de *Pink panther goes to Hollywood*, de 1993. Baseado no desenho animado, o *game* tem sua narrativa desdobrada nos cenários de filmes de narrativa clássica norte-americana. O jogo é subdividido em fases que têm como pano de fundo, entre outras ambiências, o faroeste, a casa mal assombrada, além do *backstage* de gravação, onde a Pantera cor-de-rosa tem que se esquivar de holofotes e câmeras que tentam atacá-la.

Figura 3 – A Pantera cor-de-rosa em ambientes tipicamente hollywoodianos



Fonte: composição a partir de imagens do jogo *Pink panther goes to Hollywood*

O registro desse jogo se deve à necessidade de observarmos como, aos poucos, numa trajetória inversa, o cinema e o audiovisual foram também incorporando os *videogames* em suas narrativas. Por vezes, para enfatizar certa caracterização de personagens a partir de uma utilização bastante coadjuvante e, em outros momentos, na inserção de elementos característicos da linguagem dos *games* eletrônicos em suas narrativas, como veremos mais à frente.

1.4.2. Diálogos contemporâneos: uma via de mão dupla

O trajeto das influências múltiplas foi aos poucos se aproximando de uma via de mão dupla, onde percebemos que as contribuições desses dois campos discursivos acabam, por vezes, relacionando-se simbioticamente. Se antes a contrapartida dos *videogames* frente à forte presença do cinema e do audiovisual deixava um rastro quase indetectável, hoje podemos enumerar sem maiores dificuldades alterações nesse processo.

É possível, dessa forma, rastrear elementos estéticos da linguagem dos *games* em produções para séries de TV, em vídeos para internet e filmes das mais variadas metragens. A contribuição não se aplica tão somente à materialização dos consoles¹² na diegese desses

¹²Há cerca de duas décadas, a caracterização de console seria mais simples, indicando a noção de um tipo de “computador dedicado para jogos, uma plataforma de entretenimento interativa que se ligaria à sua TV”. Contemporaneamente, as grandes empresas produtoras de consoles, como a Sony, a Microsoft e a Nintendo,

veículos discursivos. Em outras palavras, a representação vai além da mera imagem de uma pessoa jogando *videogame*. Ela se desdobra no uso de códigos bastante peculiares da linguagem desenvolvida nos consoles para gerar significados e efeitos de sentido nessas produções com características matizadas.

Para pensarmos a respeito desses imbricamentos, baseamo-nos em estudos do pesquisador Robert Stam, que pode ser visto como o elo entre o pensador russo Mikhail Bakhtin e o cinema. Os estudos do pensador norte-americano estabelecem essa ponte, por meio da qual são debatidos conceitos como o dialogismo. O contexto dialógico contribui para que indivíduo que cria atue como “um agente que dinamicamente orchestra textos e discursos preexistentes. (...) A intertextualidade não se limita a um único meio; ela autoriza relações dialógicas com outros meios e artes” (STAM, 2003, p. 227).

Processos como esses também podem ser identificados na construção das narrativas dos *games*, nas referências implícitas e explícitas a obras provenientes de outros campos discursivos ou até mesmo na influência de jogos de outrora. Podem ser facilmente assinaladas nas propostas de adaptações declaradas, como o *Michael Jackson's Moonwalker*.

O vínculo entre o audiovisual e os *videogames* não se detêm tão somente às adaptações, mas também está presente num tipo de influência que contribuiu esteticamente e diegeticamente na arquitetura de algumas histórias contadas a partir dos *games*. Para ilustrar um caso em que a elaboração de um texto audiovisual foi arquitetado a partir de códigos provenientes da linguagem utilizada nos *videogames*, podemos citar *Digital estate planning*, episódio vinte da terceira temporada da série de comédia norte-americana *Community* (2009).

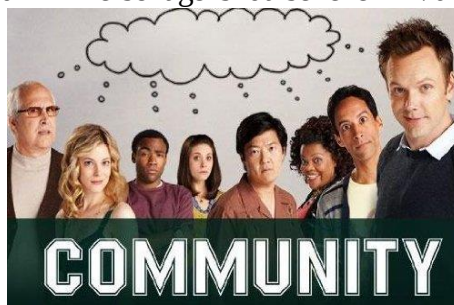
O programa de TV conta a história de Jeff Winger (Joel Mchale), um advogado que tem sua licença suspensa, porque seu diploma é falso. Por conta disso, Jeff acaba se matriculando em uma universidade comunitária onde ele tem contato com alunos e professores bastante inusitados. Em *Digital estate planning*, Jeff e alguns colegas de turma tem que ajudar Pierce Hawthorne (Chevy Chase) a reivindicar a herança de seu pai, Cornelius Hawthorne. Para isso, eles têm que vencer num jogo de *videogame*. No episódio, os personagens se transmutam em seus avatares de jogo, ganhando vida e voz na narrativa do *game*.

Dentre os recursos que materializam essa particularização estética, podemos citar a trilha sonora, que, seja no tema de abertura da série ou no próprio desenvolvimento do

almejam, aglutinando além da possibilidade de se jogar *videogames*, “fatias maiores do seu entretenimento da sala de estar — servindo como portais para filmes, séries, músicas etc.” (FERREIRA, 2013). Disponível em: <http://games.tecmundo.com.br/especiais/o-que-e-um-console_276323.htm>. Acesso em: 07 mar. 2017.

episódio, distancia-se da usada habitualmente no programa e passa a ser marcada pela performance de sintetizadores tipicamente utilizados em jogos eletrônicos da década de 1980. A computação gráfica empregada na composição dos cenários e dos personagens dentro do *game* também remete à mesma época, na qual ficaram bastante conhecidos os jogos da série *Super Mario Bros*, da Nintendo. A imagem *pixelizada*, recorrente na geração *8 bits*, é outro elemento que dá ênfase à estética dos jogos de *videogame*, além de dados narrativos bastante peculiares, como os fogos de artifício que caracterizam a vitória do(s) jogador(es) ao final do *game*.

Figura 4 – Personagens da série em *live action*



Fonte: *site* IMDB¹³

Figura 5 – Personagens da série transmutados em seus respectivos avatares de jogo



Fonte: Gamedynamo¹⁴

Fazemos aqui uma ponte com o audiovisual para compreendermos justamente que esses valores provenientes da intersecção e impregnação de outros campos discursivos acabam produzindo textos mais abertos a novas propostas narrativas, gerando formas transversais de representação.

¹³Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt1439629/mediaviewer/rm1434682368>>. Acesso em: 12 mar. 2017.

¹⁴Personagens da série transmutados em seus respectivos avatares de jogo. Disponível em: <<http://www.gamedynamo.com/article/showarticle/6143/en/5-television-shows-that-would-make-great-games>>. Acesso em: 21 dez 2016.

1.4.3. O vídeo, o lúdico e os *games* na obra de Furtado

A discussão acerca da idiossincrasia do discurso produzido nos *videogames* nos mostra que o processo comunicativo e artístico está em constante movimento. Em tempos de leituras de romances e quadrinhos a partir de *tablets* e *smartphones*, a tecnologia contribuiu também para o entrelaçamento das gramáticas específicas de cada meio. As influências atuam de maneira plural, onde diferentes dispositivos discursivos ressignificam códigos provenientes de meios difusores distintos.

Sobretudo por esses fatores, consideramos importante a análise dessa zona de fronteira, no âmbito da intersecção entre o audiovisual e os *videogames*. Trata-se de um campo de estudo que nos permite investigar, dentre outras coisas, formas diversas de construção identitária, a exemplo do modo como os gêneros são retratados nos jogos. Como exemplo dessa investida, podemos citar o caso do pai que hackeou, ou seja, modificou o *game Donkey Kong*, invertendo sua lógica inicial, para que a filha pudesse jogar com a princesa Pauline e resgatar o personagem Mario do gorila gigante. O jogo eletrônico, do princípio da década de 1980, trazia o encanador da Nintendo com a missão de salvar Pauline, baseado em um modelo de narrativa bastante explorado na ficção ocidental. E a ideia de subversão surgiu quando Mike Mika percebeu a tristeza da filha ao saber que não era possível jogar com a personagem feminina e fazê-la salvar o Mario. Por isso, o horizonte que se descortina, nos faz observar com atenção a maneira como são construídos estereótipos e rompimentos, as representações que eles geram e os efeitos de sentido que produzem.

E, aliado ao que viemos tratando aqui, podemos construir um *link* com as obras de Jorge Furtado, analisando as utilizações dos jogos eletrônicos em histórias como as de *Houve uma vez dois verões* e *Meu tio matou um cara*. Dentro da mesma proposta, podemos trazer para a discussão a produção televisiva *Cidade dos homens* (2002), mais especificamente *A coroa do imperador*, episódio dirigido por César Charlone e roteirizado pelo cineasta uruguaio ao lado de Fernando Meirelles e Furtado.

No primeiro episódio da série de TV *Cidade dos homens*, *A coroa do imperador*, temos uma narrativa que propõe “um paralelo entre as estruturas do Império Napoleônico e as estruturas de poder do narcotráfico, isso a partir do ponto de vista de Acerola, ativado nas aulas de História da escola pública” (MOUSINHO, 2012, p. 35-36). No capítulo, que está inserido na proposta de produção televisiva de viés majoritariamente ficcional, ocorre a incorporação de um

(...) trecho documental onde, em meio à representação ficcional, o tom, a movimentação de câmera e a textura da imagem se modificam, e os atores, com seus nomes em legenda, dão depoimentos sobre o que presenciaram em termos de ultra-brutalidade na sua convivência pessoal com a violência nos morros (MOUSINHO, 2012, p. 36).

O *videogame* neste episódio da série é utilizado como um instrumento agregador em nome do divertimento no grupo de garotos. Os *games* aparecem em uma edição bastante acelerada e possuem uma vertente violenta em suas propostas de jogo, no caso, numa linguagem comum desse universo, a partir de dois tipos: um de tiro e outro de luta. Apesar de não fazer o vínculo do consumo de jogos à ideia do desenvolvimento da violência, em alguns rápidos enquadramentos, temos montagens que procuram realizar uma costura semântica, ou melhor, temática.

Assim, num primeiro instante, o jogo de tiro é inserido na trama a partir de um encadeamento imagético, sendo sucedido por cenas de extrema violência no telejornal, e, em meio às considerações dos garotos sobre o tráfico e as imagens do estado de guerra no Oriente Médio, há a inserção do jogo de luta. As aparições breves dos fragmentos do *game* dão início à investida na estética documental apontada anteriormente.

A violência dos jogos eletrônicos e as cenas da TV vão sendo eclipsadas pelos depoimentos dos jovens atores, em overdoses de informação sobre a violência urbana com a qual tiveram contato. A tonalidade azulada que a tela assume, em consonância com aquela do televisor, dá a entender a continuidade e a unidade temática do discurso; e, neste momento, são os jovens atores os alvos da violência e, por meio da mediatização dessas falas, temos acesso a essas vozes e a essas dores que não saem nos jornais¹⁵.

Já nas primeiras cenas de *Houve uma vez dois verões* são articuladas brincadeiras que Chico (André Arteché) e Juca (Pedro Furtado) tentam aplicar nos banhistas do litoral gaúcho e a voz *over* do protagonista que descreve o tédio de estar em um mês de baixa estação na maior e mais chata praia do mundo, na fala do personagem. Neste momento introdutório, a invariabilidade enfadonha surge para agudizar a antítese que está para se construir na teia narrativa do longa-metragem pelo contato entre o protagonista e Roza (Ana Maria Mainieri), garota que aplica um golpe em Chico, simulando uma falsa gravidez.

Logo após o preâmbulo, somos levados aos créditos iniciais do filme, os quais são

¹⁵“Ninguém morou na dor que era o seu mal/A dor da gente não sai no jornal”: versos da canção *Notícia de jornal*, samba de Milton, gravado por Chico Buarque. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/chico-buarque/292211/>>. Acesso em: 07 mar. 2017.

arquitetados numa estética cartunesca, indiciando elementos ainda a vir na história. No desenho animado, são veiculadas figuras dos personagens em meio ao movimento da bolinha do *pinball*, antecipando dados que estariam e entrariam em jogo, como a aproximação de Chico e Roza. Além disso, é um indicativo de certa peculiaridade nos trabalhos de Furtado ao destacar uma propensão à promiscuidade¹⁶ de linguagens, numa acepção bakhtiniana de análise.

Vale aqui ainda um espaço que registre essa reincidência acerca da utilização do cartum em *O homem que copiava*, tanto na metaficcionalidade das histórias criadas por André, como na programação de TV a que ele assistia. Essas narrativas também possuem um lastro de digressões relacionadas a temáticas espinhosas da vida do protagonista, como a relação dele com a ausência do pai e a agressão de André a um colega de escola, cegando a criança com uma garrafa. No filme de 2003, a utilização dos desenhos animados adquirem um aspecto eufemístico no tratamento de assuntos mais delicados, no sentido de amenizar o impacto da mensagem¹⁷. No longa-metragem de 2002, há uma utilização da linguagem cartunesca nos créditos iniciais do filme, concentrando sua veiculação e apostando fortemente num viés lúdico e fortalecendo a noção de jogo que permeia a obra.

Figura 6 – Créditos iniciais do filme de 2002



Fonte: composição a partir de *print screen* de *frames* do filme *Houve uma vez dois verões*

¹⁶“Qualquer texto que tenha dormido com outro texto, dormiu também, necessariamente, com todos os outros textos com os quais este tenha dormido” (STAM, 2003, p. 226).

¹⁷Dessa forma, podemos assinalar que “a construção em bricolagem busca produzir uma verossimilhança com o contexto etário em que os fatos ocorreram, mas, ao mesmo tempo, parece criar certa atmosfera lúdica e não habitual para amenizar a experiência do espectador diante de duas situações horrendas relacionadas a André como personagem focalizador dentro do enredo: o abandono de um pai e a ação violenta que resultou na cegueira de uma criança” (ALBUQUERQUE, 2016, p. 53).

Figura 7 – Os desenhos vistos por André e os desenhos feitos por ele



Fonte: composição a partir de *print screen* de *frames* do filme *O homem que copiava*

Parte desses acenos e apostas de *Houve uma vez dois verões* são urdidos em nome de uma temática adolescente que se propaga numa haste que arvora as incertezas do universo juvenil e que estão caracterizadas também a partir dos

(...) jogos de fliper e vários outros, partidas que indicam ruína, tiques que apontam sorte (...) são frequentes no filme, tema e forma que estão na estrutura narrativa. No longa-metragem, os campos semânticos do *acaso* e da *sorte* são experimentados várias vezes na trajetória de Chico (MOUSINHO, 2012, p. 99, *grifo do autor*).

O fliperama é um espaço catalisador e sua ambiência é estruturada a partir de aplicações distintas nas duas sequências em que se apresenta inicialmente na narrativa. Na primeira delas, a câmera de mão mais errática e a edição em planos curtos dão certo fulgor ao fragmento que se dedica e concede mais tempo de cena a Juca, e sua exacerbação adolescente, do que a Chico.

No segundo instante, no qual o protagonista conhece Roza, há incidência predominante de uma câmera que oscila menos e planos mais longos, trabalhando espelhamentos a partir das telas das máquinas dos jogos eletrônicos, tanto em seu aspecto denotativo quanto conotativo, se pensamos nessas telas dentro de telas. Ainda no salão de jogos, o *pinball*, que nos remete ao trecho dos créditos iniciais do longa-metragem, contém desenhos de corações permeados de números de pontuação, brincando imageticamente com os paralelismos simbólicos contidos nos campos semânticos da sorte e do azar, do amor e do jogo.

Ao examinarmos a obra de 2004, *Meu tio matou um cara*, dirigido por Jorge Furtado e roteirizado em parceria com Guel Arraes, já nos créditos preambulares, a trilha sonora se esmera em uma provocação peculiar dos filmes de suspense. O som de passos, de portas e trancas abrindo e fechando procuram gerar expectativa e curiosidade, gestando elementos

retrabalhados na tessitura narrativa do longa-metragem. O filme, tendo sua porção imagética acionada, veicula um jogo eletrônico de investigação.

Dentre as várias possibilidades de usos e ressignificações da linguagem dos *videogames* em diálogo com o cinema, a opção nesta obra de Furtado vai além da menção verbal e/ou imagética que se arquitecte em um aporte secundário e/ou ilustrativo da plataforma discursiva dos *games*. O longa-metragem amplifica e leva à tela elementos da estética dos jogos eletrônicos, procurando reiterar um dado da narrativa e reforçando a personalidade esquadrinhadora de Duca (Darlan Cunha), seu personagem principal.

O jogo eletrônico, no filme, é apresentado em primeira pessoa. Em outras palavras, é como se fosse utilizada uma perspectiva em câmera subjetiva do personagem que controlamos no *videogame*. Em um entrecruzamento de linguagens, provavelmente angariado de obras cinematográficas de suspense, os *games* reformataram a relação interacional jogador/personagem na tentativa de obter por esse prisma maior imersão do usuário em sua jogabilidade¹⁸.

Sobre essa questão podemos aqui fazer uma analogia, que se aplica de forma mais metafórica do que pragmática, em relação a esse olhar que o jogo interpõe e a própria perspectiva do protagonista no filme. Assim, quanto a Duca, Luiz Antonio Mousinho aponta que

(...) seus monólogos interiores costuram a narrativa. Em voz *over* ele é um contador de histórias que controla os dados da informação narrativa, ele que também detém o ponto de vista ao longo do filme (...). E a narrativa é toda atravessada pela forma como ele controla seus dados, pela maneira dele perceber (2012, p. 103, *grifo do autor*).

Mais à frente sabemos que Duca é o jogador, mas vemos antes disso os créditos iniciais serem exibidos na tela do *game* enquanto o protagonista controla o personagem do jogo. Essa investida perpassa boa parte das obras de Furtado e se dá pela forma como o filme procura *preparar* o espectador para a história que vai ser contada. Assim, partes dessas propostas são elaboradas com a reutilização desses fragmentos introdutórios dos filmes em um contexto que permite novas associações, com o intuito de deslocar a percepção do espectador.

Meu tio matou um cara realiza esse arranjo interligando linguagens, cinema e *videogame*, a partir, por exemplo, das fotografias que o investigador do jogo eletrônico pode

¹⁸Aqui vale o registro de que, no conto literário homônimo e escrito por Furtado, não há uso ou menção ao jogo de computador, que veio integrar apenas a narrativa cinematográfica.

fazer da cena do crime na qual ocorreu um assassinato. O esmero com o qual Duca se dedica a esquadrinhar os cômodos da casa onde o crime aconteceu dentro do jogo é reverberado na reutilização que o longa-metragem expõe mais à frente na narrativa acerca da investigação que o protagonista realiza para se certificar do possível assassinato que seu parente cometeu e da idoneidade de Soraia (Deborah Secco), namorada de seu tio.

O *game* também aparece rapidamente sendo jogado por Duca e Isa (Sophia Reis), melhor amiga (e amor platônico) do protagonista e que também vai ajudá-lo na investigação – por vezes numa tentativa de Duca de chamar a atenção dela e mantê-la por perto –, em *frames* que geram um efeito duplicante, de quadro dentro do quadro. Ou seja, com a tela do computador em tonalidade azulada, ocupando boa parte do enquadramento do filme, diferentemente da utilização do jogo feita no princípio da obra, mas indiciando assim Isa enquanto parceira de investigação de Duca. Nas figuras a seguir, vemos uma tonalidade azul no primeiro caso, que indica a câmera subjetiva de quem está jogando/olhando para a tela do computador. Na segunda figura, vemos o jogo de dentro, sem um intermediador; em outras palavras, temos o olhar do personagem do *game*, o investigador que adentra a cena do crime.

Figura 8 – O videogame na tela



Fonte: composição a partir de *print screen* de *frames* do filme *Meu tio matou um cara*

Outros signos do jogo são recuperados no filme a partir de vias diferentes, ou melhor, menos explícitas. Ao retornar da casa de Isa, Duca começa a confabular para os pais os possíveis erros do tio que poderiam levantar suspeitas da polícia. As cenas são dramatizadas enquanto a voz *over* do protagonista elenca e sugere desdobramentos e possíveis deslizes do tio concomitantemente à trilha sonora do *game*, em artifício contumaz no filme, que faz a ligação entre a ficção do jogo e o real diegético, ou seja, entre a investigação que Duca utiliza para se divertir e o assassinato envolvendo seu parente.

Nesse construto formado por peças de um quebra-cabeça, o universo de referências de Duca é montado a partir dessa mistura com os jogos eletrônicos, mas reúne elementos

provenientes de outros campos discursivos como quando o próprio personagem descreve:

[DUCA] 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.

Enquanto isso o filme brinca de forma associativa na construção da cena. Duca conta para o pai o pequeno enredo policial ao mesmo tempo em que prepara um lanche, cortando uma banana e jogando achocolatado em pó sobre as fatias. Quando o protagonista fala que não havia neve embaixo do carro, sincronicamente, ele usa um garfo para pegar um pedaço da fruta em meio a uma porção impregnada de chocolate, revelando a superfície limpa do prato, assim como a parte de baixo do automóvel da história contada por ele.

As reminiscências do jogo eletrônico são reaproveitadas na narrativa de *Meu tio matou um cara* em pontos que buscam reavivar a memória do espectador para a temática da investigação, muito em função da maneira como a trilha sonora do *game* é justaposta em alguns fragmentos do longa-metragem. No entanto, a congruência semântica entre linguagens assume outra faceta e se aprofunda quando Duca vai à casa de Soraia para deixar um recado do tio.

Na cena em que o garoto vai até a piscina consertar um aparelho de limpeza, a música característica do jogo eletrônico é fundida ao filme, só que, desta vez, a câmera subjetiva aciona o olhar de Duca, que passa a esquadrihar o ambiente e, a partir de uma correlação com o *videogame*, concentra e congela as imagens dos objetos que ele considera relevantes, numa tonalidade preto-e-branco, emitindo um som de disparo de câmera fotográfica, assim como no jogo.

Figura 9 – Diálogo de linguagens



Fonte: composição a partir de *print screen* de *frames* do filme *Meu tio matou um cara*

As conexões feitas por Duca, em torno do suposto assassinato cometido pelo tio, a partir do jogo de computador e dessas fotografias mentais (e das reais também tiradas pelo detetive que ele contrata para vigiar Soraia) configuram certo patamar lúdico e um traço de personalidade do personagem que permeia o filme, reafirmando o foco narrativo da obra ao apostar numa representação de um adolescente negro brasileiro de classe média do início dos anos 2000. Além disso, há sob esse aspecto o trato de questões relacionadas ao repertório cultural diante das relações estabelecidas a partir de práticas discursivas multimodalizadas e que se coadunam transversalmente, neste caso, perpassando séries literárias, cinematográficas e de jogos eletrônicos, sobretudo do gênero de suspense e *noir*, mas também aliada a dispositivos cômicos, a exemplo da comédia romântica.

2. DESLOCAMENTOS E RESSIGNIFICAÇÕES

2.1. Receitas para iniciar o espectador: como preparar o terreno

Para começar a discussão desta parte de nosso estudo, pretendemos refletir a respeito dos diálogos implícitos e explícitos estabelecidos com o público no conjunto de obras de Jorge Furtado e parcerias em que ele corroteirizou alguns projetos, lembrando que esse procedimento tem sido bastante utilizado em produções artísticas a partir de diversos tipos de discurso ficcional ao redor do mundo. Foi esteticamente bem aproveitado por Machado de Assis, em obras como *Dom Casmurro*, que foi adaptada para a Rede Globo, em 2008, no formato minissérie e intitulada *Capitu*, preservando ainda essa proposta de viés comunicativo autorreflexivo.

Está lá no começo do livro de Machado de Assis, como um preâmbulo para quem começa a ler a obra, quando o narrador alerta:

Não consultes dicionário. *Casmurro* não está aqui no sentido que lhes dão, mas no que lhe pôs o vulgo de homem calado e metido consigo. Dom veio por ironia, para atribuir-me fumos de fidalgo. Tudo por estar cochilando! Também não achei melhor título para a minha narração, se não tiver outro daqui até o fim do livro, vai este mesmo (1983, p. 17).

Esse processo comunicativo está no desdobramento do texto literário e também no do audiovisual. Na adaptação de Luiz Fernando Carvalho, Bento Santiago (Michel Melamed) olha para a câmera como uma das formas de instituir o diálogo. Sob uma trilha sonora tétrica e uma iluminação que projeta um cenário turvo para exibir o personagem sob uma penumbra, o protagonista declara com ar fatigado: “Quis variar, pensei em escrever um livro sobre Jurisprudência ou Filosofia ou Política. Depois pensei em escrever uma história dos Subúrbios, mas exigia documentos e datas e me faltaram as forças necessárias”. Assim também se espriam os versos introdutórios de *A lenda do Herói*, dos *Castro Brothers*¹⁹: “Eu vou me apresentar/Sou o herói desta canção/E a princesa vou resgatar/Do terrível vilão/Nada vai me parar/Nada vai me impedir/Pois dou saltos de cinco metros/E não me machuco ao cair”. Com um recurso muito presente na literatura de cordel, que se trata da “invocação inicial, um artifício convencional da literatura clássica, [que] é usado por autores do folheto para (...) orientar o leitor, seja delineando o enredo, seja citando a mensagem latente”

¹⁹Os irmãos Marcos e Matheus Castro são produtores de conteúdo, veiculando parte de suas produções no *Youtube* e trabalhando com vídeos de humor, música e *games*.

(SLATER, 1984, p. 113); além de referências que remetem ao bardo medieval e uma sonoridade baseada num instrumento antigo como um alaúde, as histórias, independente da época, são contadas e recontadas, ao passar do tempo, incluindo o interlocutor já num movimento inicial de interação.

Saneamento básico, *Lisbela e o prisioneiro* e *Romance* aproximam seus protagonistas nesse quesito de análise. O tipo de prelúdio que esses filmes evocam ajuda a interligar elementos estéticos antiilusionistas, que têm como intuito engendrar dados interpretativos que estabeleçam desde o princípio dos longas-metragens um tipo de construção de sentido autorreferencial.

Começamos com o filme de 2008, constatando o início da narrativa de *Romance* concomitante à exibição dos créditos iniciais da obra. Pedro, em voz *over*, lê trechos bastante similares quando tomamos por base *O romance de Tristão e Isolda*, de Joseph Bédier, dando início ao processo comunicativo proposto pelo filme que se caracteriza como um diálogo introdutório com o público. “Quereis ouvir, senhoras e senhores, um belo conto de amor e de morte? É de Tristão e Isolda, a rainha. Ouvi como em alegria plena e em grande aflição eles amaram, depois morreram no mesmo dia, ele por ela, ela por ele”. Assim como nos outros dois filmes temos uma espécie de prelúdio que consiste em apresentar a obra para o espectador, oferecendo, de forma gradual, subsídios para a sua iniciação na trama.

Na primeira sequência de *Lisbela e o prisioneiro*, a protagonista e Douglas encontram-se em uma sala de cinema. Ela demonstra familiaridade com o espaço no momento em que procura poltronas vazias, passando por diversas cadeiras até encontrar o lugar mais apropriado. Logo que sentam, em conversa com o noivo, Lisbela conta para ele a história do filme, antecipando os acontecimentos da narrativa que está para começar. Nessas conjecturas, há um elo existente com o próprio tecido diegético em que ela está inserida. A cada nome de ator que surge na tela – que ela vê e que é o mesmo que vemos, como em câmera subjetiva²⁰ – Lisbela discorre a respeito da função que ele terá na narrativa.

O fator que se destaca a partir daí é a forma como o tipo de costura narrativa a ser empregada é evidenciada logo no abrir das cortinas e, ainda assim, não compromete o seu desenvolvimento nem deixa de envolver a recepção por conta disso. “A graça não é saber o que acontece, mas saber como acontece e quando acontece”, diria Lisbela convincentemente. Há, desse modo, um efeito de espelhamento mais específico para aqueles que viram o filme em um mesmo tipo de ambiente, além de ampliar o registro perceptivo em relação aos

²⁰É aquela “que nos faz ver o que o personagem vê” (BRITO, 1995, p. 209).

personagens que compõem a obra.

Quando analisamos *Saneamento básico*, a voz *over* de Marina é utilizada ainda na exibição dos créditos iniciais e procura passar para o espectador a ideia de que ela está organizando um grupo de pessoas que está prestes a assistir a um filme. Mais à frente, no prosseguimento da narrativa, vemos tratar-se, na verdade, de uma reunião de moradores com o intuito de discutir os problemas de saneamento que a comunidade está enfrentando.

[MARINA] Oi, tudo bom? Tudo bem, que bom, graças a Deus que vocês vieram. Não, pode sentar, por favor, tem cadeira aí sobrando. Pega aquelas duas ali. Isso, vem! Pode, gente. Não, tem cadeira ali, olha, tem cadeira aí. Senta. Tem outra ali também, pode sentar. Vai sentando, gente. O casal aí, pode sentar ali. Isso. Pega a cadeira aí pra sentar. Mas vão ficar sentados aí, longe? Chega mais perto, gente, vamos, aqui. Isso. Por favor... Vamos esperar um pouquinho, vai que chega mais alguém, né? Será que vem mais alguém? Agora eu não... É chato, a pessoa atrasa... Não, vamos começar logo, né, se a pessoa chegar atrasada, aí vocês contam o quê que tá acontecendo, e é melhor. Vamos começar então, melhor começar, né? Posso começar? Então vamos. Muito obrigada.

A passagem causa estranhamento, pois marca – ou ao menos conota enfaticamente – a posição do espectador. Chama-o, na verdade, para o jogo antilusionalista, sem perder de foco o dado ficcional, salientando continuamente o caminho que estão percorrendo sobre a corda bamba da representação. O artifício em *Saneamento básico* trabalha em nome de uma autorreferencialidade que tende a instigar no espectador uma inserção progressiva no estágio onírico que o cinema proporciona. Isso é parte de um indício preliminar da concepção metaficcional que é proposta pelas obras citadas e seu uso produz o estreitamento entre o público e a noção de descortinamento do ficcional que elas produzem.

Jorge Furtado integrou uma mesa de debate denominada *O sujeito (extra)ordinário*, em 2003, na companhia de Eduardo Coutinho e Ismail Xavier. O evento era a *Terceira conferência internacional do documentário: imagens da subjetividade*. Dentre os temas levantados, a narração em voz *off/over* era pormenorizada em uma lógica que Furtado dizia procurar adotar em suas obras: “não [se trata de] uma muleta para a imagem, mas uma outra coisa além da imagem. E nesse caso ela é boa. Quando a imagem não precisa da narração, então a narração é boa. Quando ela precisa da narração, a imagem é ruim” (p. 197). Ou seja, a forma objetivada empenha-se em limitar os dados de redundância ao mesmo tempo em que se dedica ao entrelaçamento de efeitos de sentido. Quando Marina faz o chamamento, ela invoca a participação do espectador para a história que está para começar e convida, de pronto, o interlocutor em uma fase preambular do filme em que a atenção ainda está volatilizada nos

créditos iniciais do longa-metragem.

Se pensarmos as estratégias introdutórias de caráter metalinguístico em *Lisbela e o prisioneiro* – filme roteirizado por Guel Arraes, Pedro Cardoso e Jorge Furtado –, veremos que o longa-metragem labora, já no instante inicial da obra, uma prerrogativa empática, oferecendo à recepção, de uma forma geral, um espelhamento de sua própria condição. Ao apresentar sua protagonista à procura do melhor lugar para sentar-se no cinema, o filme tece sua teia narrativa passo a passo, explorando as nuances da experiência espectral.

Nesse jogo lúdico, que transita entre o velar e o revelar, *Lisbela* antecipa para o noivo e para o público os elementos principais do filme que está prestes a iniciar, tanto para ela e Douglas, quanto para a recepção de *Lisbela e o prisioneiro*. Os comentários da protagonista estão permeados de códigos de gênero, sobretudo aqueles ligados à “comédia romântica com aventura”, e são ditos por *Lisbela* enquanto ela própria quebra certa rotina da codificação presente no modelo dessas histórias:

[LISBELA] Tem um mocinho namorador, que nunca se apaixonou por ninguém até conhecer a mocinha. Tem uma mocinha que vai sofrer bem muito porque o amor do mocinho é cheio de problemas. Tem um bandido que só quer saber de matar o mocinho ou de só ficar com a mocinha ou as duas coisas. Tem uma mulher que também quer o mocinho, mas ele não quer nada com ela. E tem também mais uma ruma de personagens que vão ficar fazendo graça pra animar a história. Uns vão terminar quase tão bem quanto o mocinho e a mocinha e outros quase tão mal quanto o bandido, conforme eles ajudem ou atrapalhem o romance.

Ao mesmo tempo em que *Lisbela* discorre aquela relação de personagens, o filme a que ela assiste exhibe os nomes dos atores que encarnarão essas personagens, sendo, na verdade, os nomes reais dos atores que interpretam os mesmos presentes em *Lisbela e o prisioneiro*. Se fizermos um paralelo entre a descrição feita por *Lisbela* e o que diz Northrop Frye a respeito da teoria da construção cômica, é possível assinalar dados em comum entre as estruturas sugeridas.

O que normalmente acontece é um jovem aspirar a uma jovem, seu desejo ser contrariado por alguma oposição, comumente paterna, e perto do fim da peça alguma reviravolta no enredo habilitar o herói a realizar sua vontade. Neste modelo simples há vários elementos complexos. Em primeiro lugar, o movimento da comédia é habitualmente um movimento de uma classe social para outra. No começo da peça as personagens obstrutoras dominam a sociedade da peça, e a audiência reconhece que são usurpadoras. No fim da peça, o truque no enredo que reúne herói e heroína faz uma nova sociedade cristalizar-se em torno do herói, e o momento em que essa cristalização ocorre é o ponto resolutório da ação, a revelação cômica (FRYE, 1973, p.

164).

Teríamos Leléu enquanto o mocinho namorador que aspira a Lisbela, a mocinha “que vai sofrer bem muito porque o amor do mocinho é cheio de problemas”. A oposição tem a figura paterna de Tenente Guedes; o bandido, Frederico Evandro; e Douglas, enquanto noivo que possui, inicialmente, o apoio do pai da protagonista. Sobretudo no terceiro caso dessas forças de oposição, há essa peculiaridade de personagens obstrutoras se materializando em Douglas e também em Inaura, os quais são nitidamente reconhecíveis como elementos usurpadores, relacionando-se estreitamente com os protagonistas, mas ocupando um lugar que, desde o princípio, percebe-se que não lhes pertence.

Neste invólucro, o desenlace acompanha, de certa forma, as concepções geradas pelo texto fílmico de *Lisbela e o prisioneiro* e de Frye, somando-se em uma ideia que aglutina a proposta de que alguns personagens vão acabar bem ou mal a depender do fato de ajudarem ou atrapalharem o casal protagonista e a reunião do herói e da heroína em uma nova sociedade, gerando um ponto resolutório da ação. É possível observar que há uma comunhão em torno do casal, que tem seu final feliz premeditado na origem da narrativa, sobretudo pela morte do bandido, a desistência do noivo e a anuência do pai. Contudo, temos a atitude decisiva de Inaura que acaba contribuindo para a conciliação final de Lisbela e Leléu, assassinando seu marido, o matador de aluguel, ajudando o casal protagonista, mas afastando o antagonista de Lisbela definitivamente do herói.

O que podemos observar entre o que articula *Lisbela e o prisioneiro*²¹ e o que assinala Northrop Frye é caracterização de certos aspectos que se estabelecem em práticas autorreferentes, tanto por antecipar quanto por desvendar dados de sua própria narrativa. Isso reforça a ideia de que uma obra se constrói em um circuito relacional com outras realizações artísticas geralmente de unidades temáticas que se aproximam, mas a produção pode também estar ligada às discussões teóricas que envolvem suas estruturas de elaboração. Faz-nos, mais ainda, lembrar da operacionalização apresentada em *Saneamento básico*, na qual o conhecimento internalizado e intuitivo dos moradores de Linha Cristal pode ser quase que simetricamente colocado lado a lado ao de Lisbela. Além disso, no levantamento de códigos da linguagem cinematográfica, como a explicação do mecanismo da câmera subjetiva que

²¹Vale ressaltar que a expressão da personagem está vinculada a um artifício narrativo. Logo, a fala em questão está articulada de forma a reverberar, dentre outros fatores, a escrita e direção de criadores que pensam a ficção, em um contexto em que o cinema e *Lisbela* são instrumentos que veiculam concepções estéticas. O resultado desses elementos, traduzidos em narrativa cinematográfica, é o que instiga nossa análise comparativa, correlacionando-os às formulações de Frye.

Marina faz para Joaquim, também é possível identificar um tráfego que se dá por linhas aproximativas em relação ao que Lisbela apresenta para Douglas e para o público em termos de elementos de construção ficcional e caracterização de personagens.

Para Northrop Frye, “a tendência da comédia é incluir tanta gente quanto possível em sua sociedade final: as personagens obstrutoras são mais amiúde reconciliadas, ou convertidas, do que simplesmente repudiadas” (1973, p. 165). *Saneamento básico* costura esse dispositivo agregador como um elemento de adesão que se desenvolve na diegese pela forma como os moradores de Linha Cristal vão engajando-se na feitura do vídeo. Nesse sentido, Seu Otaviano fecha esse arco metaforicamente não apenas pela recusa inicial à ideia da filha e pela mudança galgada com sua participação no curta-metragem no papel do cientista Vitor Hugo. O pai de Marina está presente na exibição pública de *O monstro do fosso*, num gesto de deferência, a partir de uma conversão que espelha certa incredulidade da recepção quanto à exequibilidade de um projeto cinematográfico por um grupo de pessoas com pouca ou nenhuma experiência profissional na área.

Logo, a sociedade final engloba, de algum modo, o público de *Saneamento básico*, por meio de uma trajetória que é marcada acentuadamente pelo ceticismo de Seu Otaviano – configurado na figura paterna e, por vezes, peculiarmente descrente em relação às tentativas de resolver o problema de esgotamento da comunidade por parte de Marina –, mostrando o quão significativa e transformadora pode ser a relação com a arte e sua capacidade mobilizadora.

A exibição do curta-metragem na semana de cultura do local funciona como mecanismo de celebração em *Saneamento básico*, mostrando que, “a tendência da sociedade cômica, de incluir em vez de excluir, é a causa da tradicional importância do parasita, que não tem razão para estar na festa final, e contudo está lá” (FRYE, 1973, p. 166). Nesse contexto, a crítica política no filme sintetiza alguns de seus esforços na figura do prefeito pela sua falta de engajamento, tanto na construção da fossa como no incentivo à produção do vídeo. Ainda assim, o administrador público integra esse instante narrativo como símbolo dessa sistemática da sociedade cômica, mas sem destronar, pelo contrário, reafirmando o humor irônico que, neste caso, se empenha em representar a tentativa de apropriar-se de obras (artística e de infraestrutura) que foram gestadas e concebidas coletivamente para promoção pessoal.

O prognóstico apontado por Frye quanto às formas mais comuns de se encerrar narrativas cômicas parte da noção de que

(...) os finais felizes não nos impressionam como verdadeiros, mas como desejáveis, e concretizam-se por manobra. O observador da morte e da tragédia nada tem a fazer senão sentar-se e esperar o fim inevitável; mas algo nasce no fim da comédia, e o observador do nascimento é membro de uma sociedade curiosa (1973, p. 170).

Os finais de *Saneamento básico* e de *O monstro do fosso* apenas parecem encontrar-se quando atentamos para a maneira como o propósito inicial de seus personagens dá errado. O desfecho do vídeo se articula pelo fato de o monstro ter permanecido vivo, Silene ter morrido e Fabrício sobrevivido. Logo, a ideia ou o objetivo maior dos personagens no curta-metragem, que seria sobreviver e aniquilar seu oponente, não se concretiza. Se pensarmos o final de Marina e companhia, veremos que o mote inaugural do grupo era a construção da fossa e, com isso, o fim dos problemas de esgotamento sanitário.

Contudo, no segundo caso, paulatinamente, o objetivo do grupo acaba sendo substituído pela feitura do curta-metragem; a dedicação dos personagens no projeto garante assim que a não conclusão da fossa fique em segundo plano, redimensionando um ciclo que se abre e se fecha na história com a experiência vivida pelos moradores de Linha Cristal. A reboque, outros elementos nos chegam para conformar um final com doses de felicidade em meio a um inacabamento peculiar de uma representação do cotidiano pautada em sutilezas que são contrabalanceadas pelo fantástico dos fragmentos de *O monstro do fosso*.

Entre os dados que nos remetem às considerações de Frye, há uma sedimentação do relacionamento de Marina e Joaquim – com a gravidez enquanto traço característico desse aporte; a pousada de Fabrício repleta de pessoas e o presumível caso dele com a mulher do prefeito – retaliando metaforicamente a indisposição causada pelo político no transcorrer da narrativa e usurpando assim o relacionamento do governante, que se faz de responsável pelas obras de saneamento e pelo contributo financeiro para a realização do curta-metragem sem o ser de fato.

Logo, por mais que a impressão seja a de que os personagens teriam estacionado ou retornado ao ponto inicial do filme, sabemos que a travessia simbólica realizada por eles, em seu contato mais aprofundado com a elaboração artística a partir do audiovisual, revela parte de uma confirmação de certos desejos intrínsecos à boa parte da recepção das narrativas cômicas, como nos indica Northrop Frye. *Saneamento básico* carrega consigo tais elementos, mas se dedica a uma postura que concilia uma abertura em sua proposta, buscando alinhar uma representação que exponha o cotidiano entre suas conquistas parciais e reveses clarificantes. Ou seja, apesar de não conseguir dar cabo do problema de esgotamento, a

mobilização da comunidade em torno do vídeo resultou em um novo patamar de relacionamentos entre os moradores, sobretudo se pensarmos em Marina – a gravidez e a relação com Joaquim, e ainda os laços com o pai. Além disso, se desdobram aí as ideias para o abajur temático de *O monstro do fosso* e as gravuras relativas ao vídeo em que é possível fazer fotografias em que as pessoas simulam ser um dos personagens do curta-metragem, aproveitando-se de uma reconstrução do contexto dos *blockbusters* que se valem dos produtos derivados de determinada obra.

2.2. Modulações comunicacionais e sua resultante estética

Uma prerrogativa que nos move neste trabalho é a tentativa de realizar uma análise que procure “discutir o mundo a que o filme se refere sem abandonar o filme e discutir o filme sem abandonar o mundo” (BRITO, 1995, p. 250). Para o nosso estudo, destacamos que “o filme é, portanto, o ponto de partida e de chegada da análise” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 15). A investigação acerca dos modos de construção de uma obra como um longa-metragem deve ressaltar os “elementos sociais que formam a sua matéria, as circunstâncias que influíram na sua elaboração, ou para a sua função na sociedade” (CANDIDO, 1980, p. 11-12). Assinalamos, entretanto, que esses dados precisam ser “considerados segundo a função que exercem na economia interna da obra” (CANDIDO, 1980, p. 11-12). A pesquisa, assim, busca entrelaçar não apenas as obras de Jorge Furtado e as de artistas correlacionados, mas trazer à discussão exemplos outros que possam contribuir ilustrativamente para a compreensão de nossa crítica, fundindo, numa leitura bakhtiniana, texto, contexto e intertexto.

Mesmo contemporâneo do cinema, aparentemente, não se possui registro de discussões do linguista russo que contemplem essa área de interesse. Apesar disso, a importância de seus estudos alcança patamares instigantes, também para os estudos de cinema e de audiovisual, a partir das pesquisas de vários estudiosos, como as realizadas pelo pesquisador norte-americano Robert Stam. A estrutura proporcionada por essas investidas ressalta a peculiaridade intertextual que os entrecruzamentos comunicacionais proporcionam, ajudando a alicerçar debates sobre a faceta multidimensional e interdisciplinar do dialogismo quando o tomamos em relação ao campo cinematográfico.

Se aplicado a um fenômeno cultural como um filme, por exemplo, referir-se-ia não apenas ao diálogo dos personagens no interior do filme, mas também ao diálogo do filme com filmes anteriores, assim como ao “diálogo” de gêneros ou de vozes de classe no interior do filme, ou ao diálogo entre as

várias trilhas (entre música e a imagem, por exemplo). Além disso, poderia referir-se também ao diálogo que conforma o processo de produção específico (entre produtor e diretor, diretor e ator), assim como às maneiras como o discurso fílmico é conformado pelo público, cujas reações potenciais são levadas em conta (STAM, 2000, p. 34).

Saneamento básico, evidentemente, acomoda esses componentes que vão além das falas dos personagens e, mesmo nesse substrato, já são carregadas de referências. Como exemplo, a busca de Silene por um sobrenome artístico, passando por denominações tais quais “Santos”, “Souza” e “Sanders”, e que só termina com a adesão ao último nome do ator norte-americano Steven Seagal. Esse paradigma de nome e sobrenome iniciando com a mesma letra, num mecanismo aliterativo com repetições de consoantes e também a presença de assonâncias, é uma tendência bastante comum na indústria do entretenimento e também recorrente nas HQs de muitos super-heróis da Marvel, criados por Stan Lee, como: Peter Parker (Homem-aranha); Bruce Banner (Hulk); e Matthew Murdock (Demolidor).

Continuamos a elencar alguns dos dados sugeridos nas palavras de Robert Stam e podemos pensar, sem ter que ir muito longe, o longa-metragem de 2007 dialogando não apenas com filmes autorreflexivos de contextos mais distantes. É possível, entretanto, observar uma leva de produções audiovisuais em um período de quase uma década que parecem ter sido concebidas de forma univitelina e, assim como os gêmeos, possuem o mesmo DNA, mas com impressões digitais diferentes. Leia-se: *O sanduíche* (2000), *Lisbela e o prisioneiro* (2003), *Cena aberta* (2003) e, um ano depois da obra principal de nosso estudo, *Romance* (2008).

Por último, é válido assinalar como os personagens de *Saneamento básico* levam em conta as “reações potenciais” do público. O espectador é acionado duplamente no filme e as preocupações com a recepção estão presentificadas em passagens como a que Joaquim pergunta a Marina, que está escrevendo o roteiro, se o monstro já deve aparecer na segunda cena, o que se configuraria como uma atitude precipitada. Esse jogo de sentidos despe o processo ficcional ao mesmo tempo em que dialoga com seus interlocutores; demonstra-se como construção, apontando para o espelho.

A cultura audiovisual não é diferente e também se utiliza de referências que se dão, dentre outras formas, a partir da maneira como “os cineastas herdaram, observam, impregnam, citam, parodiam, plagiam, desviam, integram as obras que precedem as suas” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 36). As confabulações entre esses procedimentos discursivos baseiam-se na “matriz inteira de enunciados comunicativos no interior da qual se localiza o

texto artístico, e que alcançam o texto não apenas por meio de influências identificáveis, mas também por um sutil processo de disseminação” (STAM, 2003, p. 226). Muito não se enxerga a olho nu, e vários desses diálogos são recombinações que, às vezes, se fundamentam a partir de escolhas estéticas, mas, às vezes, partem de uma manifestação inconsciente. Não nos cabe realizar uma triagem que identifique a qual estratificação pertence cada elemento, mas é válido registrar a complexidade que esse processo comporta.

Segundo Solange Jobim e Souza “a comunicação estética é parte do eterno inacabamento de uma obra de arte, pois a obra estará sempre revitalizando-se e renovando-se por meio das recriações sucessivas de seus contempladores” (1997, p. 339). A pesquisadora afirma ainda que “haverá sempre uma lacuna a ser preenchida por aquele que participa, como ouvinte ou espectador, da experiência estética. Sem um terceiro olhar, nem a obra nem o autor permanecem na história” (1997, p. 339). Discutir a adaptação nos remete a filmes como *Romance*, no qual a construção de uma maneira diferente de se ver e interpretar *Tristão e Isolda* desdobra-se por meio das estratégias narrativas ali computadas. O resultado final concebido a partir desse novo olhar cinematográfico, e que diegeticamente e metafictionalmente se desenvolve no sertão nordestino, pode contribuir para o desenvolvimento de inúmeras outras possibilidades de releituras que se configurassem não apenas no âmbito do audiovisual. Nesse contexto, *Romance* contribui para o aumento das possibilidades de adaptação, alargando o lastro de manifestações artísticas que se propuseram a contar a história de *Tristão e Isolda* e podendo funcionar como subsídio para produções posteriores.

A obra de arte é proveniente de um ato intertextual, as produções que surgem em seguida, sem necessariamente serem seguidoras ortodoxas dos textos fontes, também podem se configurar como um farol para os trabalhos que surjam posteriormente. Ao manter um diálogo entre o texto original e a adaptação, aquilo que se produz tomando por base esses dois vieses já consolidados pode gerar uma terceira via de enfrentamento e interpretação a partir de um novo processo de releitura.

Se pensarmos na lógica elementar proposta por *Saneamento básico*, veremos que o espectador compõe uma estratificação potencialmente válida de futuros produtores de conteúdo artístico. A questão, na verdade, é bastante simples e concerne à base do dialogismo quando observamos esses processos interacionais.

Assim como os moradores de Linha Cristal são consumidores que passam a elaboradores da matéria audiovisual, é possível lançar esse olhar sobre o contexto da

produção artística e seus agentes, trazendo, inclusive, Jorge Furtado para essa conjuntura. Dessa forma, é válido assinalar que as escolhas de um diretor vão, substancialmente, ao encontro daquilo que ele carrega enquanto repertório, o qual se sedimenta a partir da dinamicidade que permeia as relações sociais e das trocas e interações comunicacionais estabelecidas, ocasionalmente, por indivíduos e objetos que propõem diretrizes diversas das dele (BRAGA, 2001, p. 17). É por essa orientação que se delineia o caráter subjetivo que impregna as produções ficcionais, e isso pode ser destacado a partir da ideia de que, em um filme, a sociedade é encenada, e não necessariamente mostrada, já que

(...) o filme opera escolhas, organiza elementos entre si, decupa no real e no imaginário, constrói o mundo possível que mantém relações complexas com o mundo real: pode ser em parte seu reflexo, mas também pode ser sua recusa (ocultando aspectos importantes do mundo real, idealizando, amplificando certos defeitos, propondo um “contramundo” etc.) (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 56).

Jorge Furtado assinala que não foi “o primeiro, é claro, a buscar na literatura a chave para compreensão dos procedimentos narrativos do cinema” (FURTADO, 2003, p. 143). Da mesma forma, utilizamos aqui estudos trazidos do debate acerca do campo da literatura, mas que possuem um viés de aplicabilidade teórica em nossa pesquisa. No contexto do repertório artístico, Bakhtin observa que as pessoas, geralmente, possuem marcas de utilização da linguagem ligadas a inclinações pautadas pelo uso de “interjeições e locuções favoritas; pode-se utilizar correntemente uma palavra de carga semântica muito grande para resolver de forma puramente entoativa situações ou crises da vida cotidiana” (1988, p. 134). Se observarmos essas questões relacionando-as ao emprego de certas práticas discursivas recorrentes, perceberemos que os laços, empréstimos e transversalidades entre texto e contexto, emissor e receptor, estão presentes na obra de Jorge Furtado e, por meio dela, são trabalhados diegeticamente, produzindo uma representação do real que valoriza o labor artístico. Sua construção, seus meios de reprodução e os diálogos com outras obras constituem o processo comunicativo que opera, inclusive, no cerne da metaficção.

O passo seguinte é o debate sobre as acepções ligadas ao *tom* e à *entonação*, apresentados por Bakhtin. Isso porque precisamos levar em conta a teia que conecta o processo comunicativo e a linha que conduz as escolhas estéticas envolvidas no procedimento artístico, sobretudo as modulações e nuances que projetam a especificidade discursiva:

(...) a significação da palavra se refere à realidade efetiva nas condições reais

da comunicação verbal. É por esta razão que não só compreendemos a significação da palavra enquanto palavra da língua, mas também adotamos para com ela uma atitude responsiva ativa (simpatia, concordância, discordância, estímulo à ação). A entonação expressiva não pertence à palavra, mas ao enunciado. Ficamos tentados a acreditar que, ao escolher as palavras de um enunciado, deixamo-nos justamente guiar pelo tom emocional inerente à palavra considerada isoladamente: adotaríamos aquelas que, por seu tom, correspondem à expressão do nosso enunciado, rejeitando as outras palavras (1997-a, p. 310).

Aqui ampliamos o espectro de análise para irmos além da investigação do aspecto verbal do processo discursivo, partindo em direção a uma pesquisa voltada à investigação desses conceitos no âmbito da atividade audiovisual. Mesmo assim, é possível assinalar em *Saneamento básico* o enfoque na prática comunicativa verbalizada nos usos e atribuições recorrentes da interação entre seus personagens e entre eles e o público.

Na cena em que Seu Otaviano e Seu Antônio discutem sobre a construção de uma pinguela (uma pequena ponte), o uso repetido da expressão “dois paus e um compensado” adquire inflexões diferentes, gerando possibilidades interpretativas distintas por conta do tipo de entonação utilizada. O carpinteiro exige do empreiteiro uma maneira mais segura de atravessar o arroio que não seja passando por sobre as pedras limadas da parte rasa do rio. O conflito se estabelece em acusações mútuas de mesquinha, porque Seu Otaviano argumenta que o custo da operação seria muito baixo, até que Seu Antônio provoca solicitando que o carpinteiro providencie então a madeira e utilizando um tom irônico para a mesma frase “dois paus e um compensado”. Nesse tipo de procedimento, é possível assinalar a ideia de que “a segunda voz, depois de se ter alojado na outra fala, entra em antagonismo com a voz original que a recebeu, forçando-a a servir a fins diretamente opostos” (BAKHTIN, 1983, p. 472). Assume-se, assim, uma repetição com fins paródicos, na qual Seu Antônio tem o objetivo de causticar o dono da movelaria Marghera.

Já no aspecto fílmico da análise, a câmera, “através de seu movimento, exerce no cinema uma função nitidamente narrativa” quando “focaliza, comenta, recorta, aproxima, expõe, descreve. O *close-up*, o *travelling*, o ‘panoramizar’ são recursos tipicamente narrativos” (ROSENFELD, 2004, p. 31, *grifo do autor*). Cada um desses procedimentos está vinculado à entonação e, por conseguinte, ao coeficiente da construção de sentido desse mecanismo. No auge do bate-boca, o prefeito chega com uma comitiva, aparentemente, para observar o desdobramento da obra. Na sequência, é possível assinalar nuances tonais relacionadas aos tipos de enquadramento, planos e gestual, que são revelados a partir da forma como é estruturada a composição de cena.

O trato do trecho fílmico parte, inicialmente, da utilização de um plano-sequência que desabilita o padrão campo/contracampo para demonstrar o entrevero estabelecido entre os dois moradores de Linha Cristal. Temos, dessa forma, acesso às reações de cada um deles simultaneamente aos argumentos e insultos proferidos pelos personagens. O plano americano favorece a projeção gestual, exibindo gradativamente o aborrecimento de ambos e se estende até os cortes de cena que mostram, paralelamente, a chegada dos carros trazendo o prefeito e planos mais aproximados que ajudam a ressaltar as descomposturas de Seu Otaviano e Seu Antônio até serem interrompidos pela aparição do chefe do Municipal.

A chegada do prefeito, que traz consigo uma comitiva, é construída em cenas que povoam o quadro cinemático, antes dividido apenas entre os dois personagens em conflito. A partir de um segundo plano, ao fundo da cena, vemos operários trazendo o que seria uma placa e pedaços de madeira, enquanto é evidenciado o encontro do político com os dois moradores de Linha Cristal. Com um discurso conciliatório e dosado de *media training*, o prefeito convence Seu Otaviano e Seu Antônio a tirarem uma fotografia em frente à placa, que já está erguida, somando-se aos três, mais seis pessoas para o registro do fato.

Constrói-se um sentido de uso político do episódio no término da passagem, restando no quadro apenas Seu Otaviano e Seu Antônio. O prefeito, “assim como veio, partiu, não se sabe pra onde”, levando sua comitiva e deixando os dois personagens à deriva. Antes, o enquadramento cinematográfico assume-se enquanto ponto de vista do instrumento fotográfico da assessoria do político e, com o efeito de *flash* e o som do disparo, simula essa ocorrência. Após, o silêncio ecoa, destoando da briga entre o carpinteiro e o empreiteiro, sugerindo um dado de reificação dos personagens junto à placa e sendo quebrado pelo ruído dos carros partindo.

A resposta simbólica vem da transformação da placa em passarela, unindo não só os dois lados de um caminho, mas também personalidades muitas vezes antagônicas que se associam para desconstruir o objeto, atribuindo-lhe um novo sentido e uma nova função. É preciso levar em conta que “o discurso não é apenas o conteúdo ostensivo, aquilo que é dito, mas também suposto, tudo o que se deixa por dizer”, observando ainda que “é a entonação que comunica o suposto ou o não dito” (STAM, 2000, p. 28). A reutilização de materiais resvala na proposição de atalhos e gambiarras que o filme parece instigar. Esse reaproveitamento expressa-se na elaboração de figurinos e cenários, mas aqui opera numa instância poética que revida uma tentativa de aparelhamento político-partidário, diluindo o embate entre os antagonistas em um processo que acaba beneficiando a comunidade de Linha

Cristal.

Figura 10 – Prefeito, comitiva e moradores



Fonte: *print screen de frame do filme Saneamento básico*

Figura 11 – Seu Antônio e Seu Otaviano reutilizando a placa da prefeitura



Fonte: composição a partir de *print screen de frames do filme Saneamento básico*

Reside no longa-metragem uma sátira sobre a apropriação indébita quanto à autoria do financiamento das obras. Isso porque, como indica Marcela (Janaína Kremer), funcionária da prefeitura, no início de *Saneamento básico*, há “uma verba para produção de um vídeo, um filme. É um concurso federal, um prêmio pra produção de filmes em cidades de até vinte mil habitantes”. A crítica se dá em relação aos políticos profissionais que gerem um país como o Brasil, que apresenta um grande déficit de esgotamento sanitário e baixo investimento em produção artística/cultural. Esse procedimento encontra-se concentrado na figura do prefeito, que, mesmo não sendo o agente financiador das obras de infraestrutura nem do curta-metragem, surge para tirar foto em frente à placa institucional da construção da fossa, além de estar presente na exibição do curta-metragem como responsável pelo projeto cinematográfico.

2.3. Recombinações discursivas no âmbito dialógico

Sabemos da característica fundamental do discurso em sua peculiaridade dialógica, em seu feito conversacional; assim, por um viés bakhtiniano, compreendemos essa relação como

um dado inerente à dinâmica dos enunciados. O que nos chama atenção não parte necessariamente apenas dessa constatação, mas interessa-nos assinalar os meios que *Saneamento básico* e outras obras de Jorge Furtado empregam para urdir em seu construto estético esse pressuposto no sentido de exteriorizar essas relações. Pôr em evidência uma teia de enunciados, rearticulando-os na intenção de produzir sentido, é uma marca que se propaga em intensidades diferentes no conjunto de realizações de Furtado e, mesmo dentro de uma mesma obra, como no filme de 2007, possui vertentes de uso plurais.

Antes de irmos aos textos audiovisuais, se voltarmos às proposições de Stam e Bakhtin, veremos que o pesquisador norte-americano discute o conceito de dialogismo a partir da relação estabelecida entre “um enunciado e outros enunciados” (2000, p. 72). Essa proposição é proveniente das considerações do linguista russo, podendo ser observada quando o estudioso europeu assinala que

(...) nossa fala, isto é, nossos enunciados (que incluem as obras literárias), estão repletos de palavras dos outros, caracterizadas, em graus variáveis, pela alteridade ou pela assimilação, caracterizadas, também em graus variáveis, por um emprego consciente e decalcado (BAKHTIN, 1997-a, p. 314).

As relações dialógicas, que vão além da superfície textual, estão configuradas no ambiente social, no contexto de trocas e embates discursivos, a partir também das formas variadas com as quais “as palavras dos outros introduzem sua própria expressividade, seu tom valorativo, que assimilamos, reestruturamos, modificamos” (BAKHTIN, 1997-a, p. 314). Muitas das obras de Furtado constroem unidades discursivas multifacetadas pelos encadeamentos estabelecidos com uma gama de enunciados que incluem vozes outras na tessitura de suas produções audiovisuais, ressignificando-as a partir do confronto entre os textos acolhidos em seus trabalhos e o olhar construído que se dá a partir desses usos.

Os empréstimos e as reutilizações nem sempre se encontram na superfície textual, ocasionando eventualmente efeitos menos perceptíveis tal o grau de imbricamento e contaminação que a cadeia discursiva gera. Nesses casos há, por exemplo, o emprego de certa palavra em detrimento de outra, o que pode estar vinculado à fala cotidiana de determinada região de origem do roteirista; ou a utilização de um tipo de gestualidade escolhida por um ator para dar ênfase a certo aspecto da cena e que podem responder a uma demanda do diretor, mas também ao universo de referências do próprio ator a partir de suas relações com a gramática da interpretação, com outras obras que ele tenha tido contato e com outros

profissionais que ele vê atuando.

Há casos, no entanto, mais evidentes quanto à manipulação desses dados, pondo em jogo uma caracterização também com viés estético, porém, procurando demonstrar e até estabelecer mais intensamente seu parâmetro dialógico com o público. É importante ressaltar que a ocorrência dessas práticas pode e acaba integrando, obviamente, uma mesma obra e singularmente cada produção, em níveis diferentes de exposição de seus dados dialógicos.

A utilização de referências aos trabalhos de William Shakespeare perpassa muito daquilo que é produzido por Jorge Furtado, incluindo citações, fragmentos e até mesmo uma adaptação em formato de texto literário da obra shakespeariana *Trabalhos de amor perdidos*, no qual temos também incursões metalinguísticas a partir de um olhar sobre o fazer artístico.

Trazendo Shakespeare para a análise da obra de Furtado, é possível destacar o bardo enquanto peça importante no quebra-cabeça que o cineasta acaba montando. Inclusive, atentando para o aspecto comunicativo do discurso e observando a ponte que conecta Furtado a Shakespeare, também está projetada uma influência que caminha também de mãos dadas à autorreferencialidade narrativa, se pensarmos em obras como *Hamlet*, e mais especificamente na companhia de teatro que se apresenta *dentro* da peça shakespeariana, gerando um efeito duplicante.

No livro de Jorge Furtado *Trabalhos de amor perdidos*, temos então um brasileiro, ator de teatro, que se chama Robin e que ganha uma bolsa de estudos no exterior para um projeto, visando à pesquisa e desenvolvimento de uma peça sobre as piadas de William Shakespeare. Nas orelhas do livro de Furtado, na descrição sumária da obra, nos é apresentado: “*Trabalhos de amor perdidos* é um romance baseado livremente na peça de mesmo nome”. *Romance baseado livremente*, assim como *livre adaptação*, são expressões bastante utilizadas nos processos de releitura e possuem um tronco comum no âmbito da produção artística. Elas conotam uma posição defensiva por parte daqueles que adaptam, além de simbolizar certo receio quanto à recepção, procurando preparar e direcionar o público para um tipo de interação que exima o artista que adapta da “culpa” de ter ressignificado determinada obra.

Esse processo pode gerar a obstaculização do diálogo, porque, de um lado, há a possibilidade desse receio condicionar a liberdade e, dessa forma, o ímpeto estético do artista no ato da adaptação; e, do outro, há o interlocutor que pode recusar-se a estabelecer os novos elos comunicativos pelo fato de a releitura reacomodar os elementos que compunham a obra base, uma recusa que ocorre frequentemente a partir da caracterização de cenários e

personagens quando o cinema traduz um texto literário para as telas.

Assim, é preciso reconhecer o processo de adaptação como um empreendimento artístico. O escritor Vladimir Nabokov é um dos que reforça esse pensamento a respeito das produções no campo da arte, quando ele assinala que “o trabalho artístico é, invariavelmente, a criação de um novo mundo” (1981, p. 99). No caminho trilhado pelos textos que investem neste tipo de sistemática, as escolhas operadas, que podem ser também sintetizadas por meio de releituras, acréscimos e acondicionamentos, configuram-se como dispositivos de atuação sobre o objeto adaptado, fazendo valer o critério de liberdade artística inerente não apenas à produção de obras que não se relacionam abertamente com outras, como diria, Linda Hutcheon (2011), mas também naquelas que o fazem.

Hutcheon avalia esse processo de adaptação como “uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular”. Por isso a relação que se estabelece com o texto base é tão complexa, pois se desenvolve a partir de desdobramentos que podem acarretar trocas, diálogos, jogos intertextuais, mas que não estão necessariamente acorrentados a um modo de produzir sentido já estabelecido anteriormente. Assim, a adaptação pode criar ressignificações, de certa forma, distanciando-se até do texto adaptado por meio de uma “(re-)interpretação”, de uma “(re-)criação” (HUTCHEON, 2011, p. 29). Podemos, assim, compreender que esse terreno de fronteira possui, talvez justamente por essas razões, condições de prover o pleno desenvolvimento de uma produção artística.

Ao falar do universo literário, Nabokov sublinha: “se começarmos a leitura com uma ideia preestabelecida então começamos pela extremidade errada e nos afastamos, cada vez mais, do livro, antes mesmo de começar a entendê-lo” (NABOKOV, 1981, p. 99). Podemos estender essa compreensão às releituras elaboradas para o cinema e somá-la ao que Linda Hutcheon observa quando assinala que as adaptações são assombradas pelos textos adaptados. Ela aponta ainda que, “se conhecemos esse texto anterior, sentimos constantemente sua presença pairando sobre aquele que estamos experienciando diretamente” (HUTCHEON, 2011, p. 27). Essa trajetória articulada por um retorno ao texto base é o tipo de acesso mais realizado, muitas vezes de maneira inadequada quando são utilizados como parâmetro dispositivos de análise como “fidelidade”. De acordo com Robert Stam, é necessário, para a estruturação de um processo crítico e interpretativo, que o alicerce seja construído a partir de uma atenção voltada

(...) à “transferência de energia criativa”, ou às respostas dialógicas específicas, a “leituras” e “críticas” e “interpretações” e “reelaboração” do

romance original, em análises que sempre levam em consideração a lacuna entre meios e materiais de expressão bem diferentes (STAM, 2006, p. 51).

“A adaptação é uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária” (HUTCHEON, 2011, p. 30). Ela pode sustentar-se ou não enquanto produção artística a partir da criatividade e dos recursos estéticos empregados em sua construção. Esses, sim, são fatores que têm de ser levados em conta quando de uma análise que procure apurar a pertinência de determinada obra; e não se ela orbita em torno do texto base. Entretanto, é importante detectar se ela desenvolve uma trajetória própria e quais dados fazem seu vigor artístico permanecer.

Feitas as ressalvas, as feições que Shakespeare assume na obra de Furtado variam em graus de intensidade. No caso do livro, aliados à construção dialógica, estão estruturados elementos metalinguísticos que se aplicam, por exemplo, pela própria discussão linguística entremeada no texto literário, acerca da origem e desdobramento de algumas palavras, expondo também o fator autorreflexivo a partir da contribuição de Shakespeare para a língua inglesa.

Nesse mesmo escopo autorreferencial, se encarmos também a tradução como um mecanismo de adaptação, estaremos diante de situações típicas quando o protagonista da obra de Furtado tenta explicar algumas piadas que conta para seus colegas de estudo, dentro de um contexto no qual o idioma falado entre eles é o inglês e os indivíduos que compõem o grupo são de culturas diferentes da cultura do brasileiro. No texto, ao conhecer Suhair, Robin, para confirmar que é esse mesmo o seu nome, comenta: “o importante é ter saúde” (FURTADO, 2006, p. 79). Indagado por Suhair a respeito do significado da expressão, o personagem explica o comentário anedótico: “É uma autodepreciação, um desprezo assumido pelo próprio nome. Serve como autodefesa, menospreza-se o próprio nome antes que o interlocutor o faça. Demonstra-se dar pouca importância a si mesmo e revela-se bom humor” (FURTADO, 2006, p. 80). A construção revela o aspecto metalinguístico do trecho, trazendo a atenção para sua construção e o efeito de sentido pretendido.

Esse dado apresenta-se também a partir de outros olhares, como em *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, trabalho também revisitado por Jorge Furtado em contexto de adaptação para a série de TV *Cena aberta*. A partir da obra clariceana, esses mecanismos se dão nas conversas que Macabéa estabelece com Olímpico: das indagações que ela faz a respeito do léxico, da maneira de se escrever corretamente e do significado de certas palavras que, muitas vezes, a personagem escuta na estação da Rádio Relógio, programa que está habituada a ouvir

quando de suas noites insones.

Saneamento básico também aposta nesse tipo de composição estética. Como exemplos relevantes, temos a saga de Marina à procura do significado da palavra *ficção*. No caso, Marcela, a funcionária da prefeitura, lê para Marina o verbete do dicionário Houaiss. “Ficção: substantivo feminino, ato ou efeito de fingir. Construção, voluntária ou involuntária, da imaginação; criação imaginária, fantasiosa, fantástica, quimera... mentira, farsa, fraude...”. O detalhe é que, com a leitura completa do excerto, as personagens dariam de cara com a explicação, similar aos conceitos acadêmicos que usamos, de ficção literária e cinematográfica.

A supressão da leitura pode ter sido invocada pelo receio que a palavra “fraude” suscita em Marina – o medo que a protagonista possui de estar cometendo ato ilícito por planejar o desvio do dinheiro do curta-metragem para as obras de esgotamento sanitário. Ou a simples omissão gerada pela nova dúvida que surge entre as personagens quanto à necessidade ou não da utilização de um monstro no vídeo por tratar-se de uma obra de ficção. A elipse, independente do motivo, funciona para evitar um efeito elucidativo que pudesse diluir parte dos problemas que são necessários à costura narrativa de *Saneamento básico*, fazendo assim com que processo de descoberta do fazer artístico-cinematográfico perpassasse a própria feitura do curta-metragem.

Esses tipos de inserção não trabalham pragmaticamente em função de um didatismo. Assumem, na verdade, feições polissêmicas a depender do tipo de caracterização efetuada. Quando observamos *A hora da estrela*²², é possível destacar que a obra constrói uma subjetividade de particularidades pretensamente simplistas que se delineiam a partir de Macabéa, demonstrando intenso inquietamento diante da vida, inclusive no patamar existencial. A personagem devota atenção às curiosidades veiculadas nas madrugadas da Rádio Relógio, apesar da programação servir também como uma espécie de acalanto para as noites de sono difícil e tosse contínua. As informações da rádio constituem um dado de descontextualização, que são peças soltas, como os pregos e parafusos que Macabéa diz admirar. São peças soltas que indicam, entre outras coisas, sua dificuldade em se situar no mundo e na existência. As dúvidas que ela possui quanto à maneira correta de se escrever determinada palavra, simbolizam um desejo quase que obstinado pelo saber e que passa quase despercebido, por se encontrar ali, incrustado numa figura que, só aparentemente, não valeria

²²Ao longo do texto, iremos nos referir à novela de Clarice Lispector; brevemente ao filme de Suzana Amaral; e, com mais afinco e numa discussão mais esmiuçada, ao programa de TV de Jorge Furtado, no caso, o episódio homônimo do *Cena aberta*.

a pena ser examinada sob a melhor das lentes de alcance na tentativa de contemplar as complexidades que, na verdade, transbordam na personagem.

No longa-metragem *Saneamento básico*, a busca por um conceito autorizado (dicionarizado) entra em choque com o conhecimento internalizado. A leitura de Marina e Marcela do fragmento do conceito de ficção e a interpretação que os personagens absorvem do verbete soam como elementos que se confrontam discursivamente no filme, para conversarmos mais uma vez com Bakhtin. O efeito gerado a partir desse embate produz uma terceira via que não pertence somente ao conceito institucional que o dicionário representa tampouco se restringe à concepção precedente que Marina e os outros personagens possuíam. Esse contexto sintetiza traços e matizes das relações dialógicas que se estabelecem a partir dessa pergunta sobre o conceito de ficção, uma discussão que se dá tanto no campo dos estudos acadêmicos quanto em sua porção autorreflexiva do discurso artístico. Logo, o impulso criativo está incrustado no indivíduo, mas sua resultante é coletiva, sobretudo por interligar-se também às vozes institucionalizadas, seja para homenageá-las, rejeitá-las, parodiá-las, etc. O que, no fim das contas, constitui o ato artístico-comunicativo em sua faceta conversacional.

2.3.1. Atalhos e retalhos shakespearianos

No romance *Trabalhos de amor perdidos*, a história se dá no contexto dos estudos acadêmicos, a partir do encontro de um grupo de jovens pesquisadores de diferentes partes do mundo. Com similaridades que podemos pinçar em relação às próprias análises que aqui desdobramos, vemos, por exemplo, os personagens levantando elucubrações acerca dos autores que William Shakespeare possivelmente leu e quais tiveram influência em sua obra. Além disso, há espaço para a discussão acerca da produção artística do bardo, o *modus operandi* do autor, caracterização de personagens e roteiro; também são levadas em conta condições de produção, construção e efeitos de sentido, referências e influências, etc. Essas discussões estão estabelecidas entre Robin, protagonista da obra, e seus colegas de pesquisa que também realizam estudos com propostas diferentes, mas igualmente baseadas na obra do escritor inglês.

Além da tradução de piadas e da exploração vocabular/lexical no livro, a obra instiga²³

²³Aqui fazemos o registro de um livro organizado por Jorge Furtado, em 2010, que trabalha com traduções de sonetos de Shakespeare (RÓNAI, 2010), dando força à ideia da influência do poeta inglês na obra do artista gaúcho. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/sob-organizacao-de-jorge-furtado-sonetos-de->

um olhar sobre si mesma por meio de passagens que possuem ênfase na própria pesquisa acadêmica, a exemplo de fragmentos que convidam o leitor a experienciar aspectos do discurso científico. “*Mise-en-abyme* é quando uma narrativa reflete sobre si mesma, denuncia sua estrutura ou especula sobre o seu tema. Significa, mais ou menos, construção no abismo, ou sobre o abismo. A história dentro da história” (FURTADO, 2006, p. 158). Aqui o exemplo da boneca russa²⁴ ganha forma em seu viés metalinguístico a partir de uma discussão de conceitos e noções da teoria narratológica. Essa prática atiza a interlocução a permanecer atenta às investidas sobre a construção de sentido, os efeitos possíveis e passíveis de formatação estética. Contudo, nem por isso, faz com que o leitor deixe completamente certo estágio de imersão que os textos ficcionais, em grande medida, procuram instigar.

Dentre os tópicos levantados, surgem indagações a respeito da possibilidade de Shakespeare ter ou não lido *Dom Quixote* e qual o impacto teria tido *Tristão e Isolda* sobre *Romeu e Julieta*, por exemplo. *Trabalhos de amor perdidos*, no caso a adaptação de Jorge Furtado de uma obra de William Shakespeare, traz elementos, já em 2006, que seriam verticalizados no filme *Romance*, de 2008. Um dos fragmentos indica pontos a partir dos quais se torna possível estabelecer uma série de associações e debater a respeito das recombinações discursivas no âmbito dialógico:

(...) a primeira grande história de amor impossível, o primeiro grande sucesso do gênero é *Tristão e Isolda*, uma paixão irremediável que termina com a morte dos dois amantes. Na lenda medieval, Tristão e Isolda bebem por engano um filtro de amor e condenam-se um ao outro. Isolda era a noiva prometida ao tio de Tristão, Marcos, e mesmo depois de casada continuou amante de Tristão. A história foi muito popular, o primeiro triângulo amoroso da literatura e inaugurou uma série interminável de amores impossíveis. Para escrever o seu *Romeu e Julieta*, Shakespeare se inspirou em poemas que provavelmente se inspiraram em *Tristão e Isolda*, a história de um amor fulminante que termina na morte dos amantes, ela morre depois e cai sobre o corpo dele (FURTADO, 2006, p. 90-91).

A fala de Robin ecoa os dizeres de Pedro – personagem de *Romance*, filme roteirizado por Furtado e Arraes – e faz uma síntese de *Tristão e Isolda*, apresentando ao público a história do casal que remonta à Idade Média, vinculando-o ao casal shakespeariano Romeu e Julieta. Mas, sobretudo, estabelecendo o entrecruzamento entre as narrativas, compendiando os mecanismos de feitura do processo artístico e de caracterização de personagens enquanto há o espelhamento das relações afetivas seja entre Robin e Suhair, seja entre Pedro e Ana. No

[shakespeare-sao-traduzidos-em-livro-que-convida-2954611](#)>. Acesso em: 12 fev. 2017.

²⁴A comparação entre estruturas metaficcionais e as bonecas russas é sugerida por Gustavo Bernardo, em *O livro da metaficção* (2010, p. 31-32).

início do filme, o protagonista de *Romance* dirige o teste da atriz:

[PEDRO] a palavra paixão quer dizer sofrimento. Paixão de Cristo, Paixão de Joana D'Arc... “Em grande aflição, eles se apaixonaram”, ou seja, quem diz que está apaixonado quer dizer que está sofrendo por amor, mas, o que é mais incrível, está gostando de sofrer. Nas histórias românticas, amar significa sofrer. E amar absolutamente significa morrer de amor. Por isso, na cena final, quando Isolda descobre que Tristão está morto, ela não tem outra alternativa a não ser se matar.

Parte desse patamar agudizado é onde estão diluídos Pedro e Ana, entre o amar e o sofrer e a concepção do “amor recíproco infeliz”, tanto em uma esfera cênica quanto no círculo que rodeia o real diegético do filme²⁵. Logo a influência da noção de paixão, que permeou *Tristão e Isolda* estendendo-se, supostamente, a Shakespeare, não se dá somente do ponto de vista temático, mas contribui para a caracterização desses dois personagens de *Romance* fora do palco. Num movimento que se propaga também entre Robin e Suhair, representando os entrelaçamentos entre vida e arte.

As obras de Jorge Furtado, livro e filme, se aproximam em sua costura em alguns pontos, mas se distanciam na linha em que seguem os casais protagonistas quanto ao final destinado a eles. No primeiro, Robin e Suhair se desencontram por conta dos atentados do onze de setembro de 2001, em Nova York, deixando em aberto o desenlace dos dois. Com formato epistolar em seu epílogo e possuindo várias cartas no transcorrer de sua própria costura narrativa, o livro estampa o circuito de diálogos entre os pesquisadores e os seus parentes por meio desse tipo de comunicação e encerra seu último capítulo com lugar e data: “Porto Alegre, dezembro de 2005”. O trecho final do romance faz um apanhado da obra adaptada, expondo o final (também) em aberto da peça de Shakespeare quanto ao desfecho do casal Berowne e Rosalinda, que acabam separados, na produção do bardo, assim como Robin e Suhair no livro de Jorge Furtado (FURTADO, 2006, p. 210-213; SHAKESPEARE, 2014, p. 128).

Já no longa-metragem, os desencontros são sucessivos no desenrolar da história, mas *Romance* fecha a narrativa com um arco cômico. Na última montagem da peça, Pedro e Ana encenam uma paródia de *Tristão e Isolda* que se apresenta como um “aspecto lúdico que se

²⁵Essa percepção é possível, por exemplo, a partir das conversas estabelecidas entre Pedro e Ana, uma vez que essas interações podem ser tomadas como desdobramentos daquilo que acontece nos ensaios de *Tristão e Isolda*. O casal de atores passa, então, a fazer uso das falas que constam no roteiro da peça nas conversas que desenvolvem fora do ambiente do teatro, realizando, de certa forma, uma extensão daquilo que eles passam boa parte do tempo fazendo juntos. Essas conversas mobilizam a relação dos atores, servindo de ponto de partida para o desenlace amoroso dos dois.

traduz por um jogo não destrutivo” (PUCCI, 2008, p. 199) e “que não escarnece do texto parodiado” (PUCCI, 2008, p. 219), como assinala Renato Pucci em sua análise acerca do pós-modernismo no cinema brasileiro, sobretudo no estudo que realiza sobre os filmes *Cidade oculta* (Francisco Botelho, 1986); *Anjos da noite* (Wilson Barros, 1987); e *A dama do Cine Shangai* (Guilherme de Almeida Prado, 1988). A noção não destrutiva se desenvolve em *Romance* buscando mostrar o cotidiano de um jovem casal de atores do mundo contemporâneo, diferente daquele medieval, do “amor recíproco infeliz”, consubstanciando a compreensão de que Tristão e Isolda não vão se matar por conta das dificuldades que possam surgir na vida dos dois, e podem até viver “para sempre”, mas não necessariamente felizes o tempo todo.

Houve uma vez dois verões (2002) e *O homem que copiava* (2003) se encontram e têm seus textos também se esbarrando em esquinas encarregadas de dar fluidez a uma gama de referências em comum, utilizando-se de trechos da obra de William Shakespeare que são retrabalhados pelos textos fílmicos a partir de concepções diferentes.

Da literatura aos desenhos animados, de Sancho Pança a Pikachu, o *sidekick*, ou melhor, o fiel escudeiro se faz presente como um elo motivador entre o protagonista e sua própria jornada. No primeiro longa-metragem de Furtado, Juca traduz em si esses elementos na parceria com Chico à procura de Roza. Ainda no primeiro terço do filme, antes de iniciar a busca por informações, Juca diz a Chico que precisa mudar de camisa antes de ir e é questionado pelo amigo sobre a razão da troca, respondendo: “Não sei o que está escrito nessa camisa. E se a guria pergunta o que está escrito? Elas adoram perguntar essas coisas. Se ela pergunta o que está escrito na minha camisa e eu não sei, não dá para trepar”. Chico retruca em tom repreensivo: “Quem vai trepar? A gente só vai procurar por ela na praia”.

À frente, Juca está usando uma camisa que estampa uma frase de Shakespeare: “But love is blind and lovers cannot see the pretty follies that themselves commit”. Ou como ele mesmo traduz para a primeira *guria* que ele vê e para qual vai pedir informações sobre Roza: “O amor é cego e os amantes não podem ver as bonitas fôlias que eles mesmos cometem”. O trecho se refere à obra *O mercador de Veneza*, na qual Jéssica, personagem que se apaixona por Lourenço, se veste de rapaz para tentar fugir com ele (SHAKESPEARE, 1982, p. 220).

Figura 12 – Violeta, Juca e Chico

Fonte: *print screen* de *frame* do filme *Houve uma vez dois verões*

Houve uma vez dois verões reverbera não apenas o texto de Shakespeare em seu aspecto explícito, pois o somatório da escolha da camisa e a explicação dada acerca do uso do colar ortopédico por parte de Juca indiciam as tentativas, ou as *pretty follies*, do personagem de se aproximar das mulheres, análoga à estratégia de Jéssica para fugir com Lourenço²⁶, personagens de *O mercador de Veneza*.

No princípio de *Houve uma vez dois verões*, já temos contato com o procedimento ardiloso de Juca – mentindo sobre o colar ortopédico para duas garotas no flíper –, o que acaba se repetindo mais à frente com Violeta (Victória Mazzini). Juca está com caxumba, no entanto, na passagem inicial, ele dá outra justificativa, para tentar impressionar, quando perguntado sobre o pescoço ao se aproximar de duas mulheres: “Desloquei a terceira vértebra cervical. Eu estava pegando onda, fui dar um *drop*, meu parceiro estava no tubo. Mas tudo bem”.

As *tolices impagáveis* de Juca, ou as “*bonitas folias*”, estão representadas no sentido de assinalar o desejo sexual adolescente e, segundo Carlos Roberto Ludwig, o envolvimento de Jéssica e Lourenço também possui conotações eróticas na passagem em que ela se veste de homem. De acordo com o pesquisador, “vestir-se de homem era muito cômico e tinha conotações eróticas na época”. Além disso, Jéssica “sente-se envergonhada de ser o *torchbearer* (portador de archote) de Lorenzo, termo com denotações eróticas na época. A vergonha está implícita pelas sugestões de seu desejo erótico expressado nessa cena” (LUDWIG, 2016, p. 584 e 588, *grifo do autor*).

Luiz Antonio Mousinho assinala ainda que os versos shakespearianos estão na fala de Juca de forma a construir uma

²⁶Jéssica desafia Shylock, seu pai que é rico e judeu, para fugir com Lourenço, o namorado cristão, trajando-se de pajem (SHAKESPEARE, 1982, p. 220).

(...) tradução comicamente truncada, [na qual] seu sentido irrevelado, no entanto, antecipa dados da narrativa. Mais do que configurar uma *prolepse* (*flashforward*) que arma a unidade narrativa, tal antecipação comenta o olhar talvez reticente dos outros personagens e do espectador ao ver Chico lutando contra todas as evidências pelo amor de Roza, ele tantas vezes ternamente, apaixonadamente tolo (2012, p. 100, *grifo do autor*).

Já em *O homem que copiava*, a utilização da obra de William Shakespeare está inserida em uma concepção fragmentada que compõe a realidade e a personalidade de André. O protagonista, que trabalha como operador de fotocopiadora, passa boa parte de seus dias em contato com uma porção randômica de inúmeros textos e, a partir dessas impressões recortadas a que ele tem acesso, o longa-metragem molda o personagem em suas divagações e em suas relações sociais.

Se em *Trabalhos de amor perdidos* os personagens de Jorge Furtado se inquietam sobre a possibilidade de Shakespeare ter lido *Dom Quixote*, em *O homem que copiava*, André nos conta que “Shakespeare e Cervantes morreram no mesmo dia: vinte e três de abril de mil seiscentos e dezesseis. Eles nem se conheceram”. A fala do personagem surge em meio ao emaranhado de informações as quais ele tem acesso por conta do emprego que possui, dando vazão a encadeamentos discursivos que demonstram processos comunicacionais que, por vezes, não se efetivam plenamente.

Dentre esses extratos, há também o Soneto XII do escritor inglês, do qual o protagonista do filme não consegue ler até o fim e também não o compreende. A partir do poema, André fica intrigado particularmente com a palavra “hirsuta” e acaba reutilizando-a para nomear a diretora da escola em que estuda o personagem, com ares autobiográficos, criado por ele para uma de suas histórias em quadrinhos voltadas para o público adulto, como André mesmo as descreve. Enquanto elemento recorrente na obra de Jorge Furtado, esse mecanismo assinala outra investida no campo metaficcional, com a exposição da criação e dos desdobramentos de uma narrativa dentro da própria diegese do filme.

O trecho poético incompleto, pelo fato de André não ter conseguido ler a última linha, funciona como elo entre ele e Sílvia (Leandra Leal). O protagonista não compreende o poema e é ajudado pela vizinha. Num primeiro momento, a partir de um gesto recorrente nos trabalhos de Furtado, a solução dicionarizada, na busca em torno do léxico, parte de Sílvia, que leva o verbete da palavra “hirsuta” para André. A atitude envolve fatores como a palavra vista e revista, metalinguisticamente, e aponta para a inquietação em torno dos objetos artísticos. No caso específico de *O homem que copiava*, reverbera-se aí a tentativa de compreender e dar sentido a algo que, só aparentemente, surge solto e deslocado no

labiríntico universo de referências que o filme explora por meio das informações a que seu protagonista tem acesso, processa e ressignifica discursivamente.

Num segundo momento, como efeito provocativo mais evidente na relação entre o indivíduo e a arte, Sílvia leva para André o poema completo de Shakespeare, provocando ali uma ação interpretativa do Soneto XII, em uma construção que engendra diegeticamente a arte enquanto elemento sensibilizante. Como arquétipo fortemente impulsionado também em *Saneamento básico*, a experiencição relacionada ao discurso artístico é galgada também em *O homem que copiava* a partir de um paralelo com a relação amorosa que André e Sílvia estabelecem.

Figura 13 – André e Sílvia lendo Shakespeare



Fonte: *print screen* de *frame* do filme *O homem que copiava*

A leitura do texto feita por André vai sendo intercalada pelas explicações de Sílvia, que vai arrematando a ideia de que o poema trata do passar do tempo. “Pois as graças do mundo em abandono/ Morrem ao ver nascendo a graça nova/ Contra a foice do Tempo é vão combate/ Salvo a prole, que o enfrenta se te abate” (SHAKESPEARE, 2013, p. 27). A personagem elucida: “Isso é um jeito de ganhar da morte. De enganar o tempo. A prole. Os filhos”. Aqui a construção de cena se opõe, sobretudo, ritmicamente aos primeiros instantes do filme ou aos fragmentos do longa-metragem que se propõem a gerar um efeito de sentido acerca do alarido imagético que integra a pulverizada série de enunciados do universo de André.

Numa caminhada filmada em dois planos-sequência mais longos, a leitura é construída gradualmente, dando margem a um respiro menos ofegante, entre uma informação e outra, e que possibilita um olhar mais atento ao texto poético, ao mesmo tempo em que acompanha o gestual dos personagens em suas feições e reações, além de distribuir no quadro a intensidade da interação entre eles sem a utilização do mecanismo campo/contracampo.

O processo conversacional entre André e Sílvia e entre eles e o texto de Shakespeare é

montado numa dinâmica à parte a essa altura do filme. Esse processo, que vem sendo urdido sistematicamente desde o primeiro contato de André com o poema, é colocado como um elemento consubstanciador do enlace amoroso entre os personagens. A aplicabilidade desse recurso se dá pela própria atmosfera criada em torno da sensibilização vivenciada pelos dois. Dessa forma, o filme aproxima-se do longa-metragem *Saneamento básico*, demonstrando por meio de uma faceta distinta, mas com propósito similar, que a arte possui uma estratificação catalisadora e mobilizadora, seja em seu uso coletivo ou individual.

Se trouxermos, então, essa operacionalização de *O homem que copiava* para um contexto bakhtiniano de análise, poderemos perceber que as séries discursivas e os enunciados estão imbricados no ambiente social. A partir disso, esses dados de construção expressiva – provenientes do próprio discurso artístico, por exemplo –, são colocados em movimento por estarem estritamente vinculados às formas como os indivíduos se conectam a esses discursos preexistentes, ao mesmo tempo em que seres sociais se utilizam deles, sob maneiras diversas, deslocando-os em novas faixas semânticas e em novos contextos.

Essa noção tanto pode ser observada pelos usos e atribuições que Jorge Furtado emprega em suas obras a partir das pontes dialógicas estabelecidas com outros textos – inclusive os seus próprios; quanto pela representação dessas possibilidades integrativas por meio dos personagens do cineasta em seus liames estabelecidos a partir de várias séries discursivas em seus inúmeros enunciados.

2.4. Quadros e enquadramentos bakhtinianos

Um dos pontos que nos mobiliza nesta pesquisa é analisar como as obras de Jorge Furtado estão inundadas de elos com enunciados que provêm de campos discursivos como o teatro, a literatura, a televisão, etc., além de observá-las em seus aspectos temáticos, estéticos e dialógicos. Enquanto recorte mais específico, propomos um olhar acerca de *Saneamento básico* como ponto chave de várias intersecções, a partir do qual é possível assinalar as costuras realizadas em uma proposta que se apoia em estratégias narrativas ora convencionais, ora experimentais, constantemente alimentados por uma estrutura que pode ser examinada à luz dos estudos bakhtinianos. Se concatenarmos o que discute Bakhtin ao que a obra de Furtado propõe esteticamente, nota-se a permeabilidade com que surgem

(...) as palavras do outro ocultas ou semiocultas, e com graus diferentes de alteridade. Dir-se-ia que um enunciado é sulcado pela ressonância longínqua

e quase inaudível da alternância dos sujeitos falantes e pelos matizes dialógicos, pelas fronteiras extremamente tênues entre os enunciados e totalmente permeáveis à expressividade do autor (BAKHTIN, 1997-a, p. 318).

Os diálogos em *Saneamento básico* podem ser observados em níveis de análise distintos, nos quais sua aplicabilidade se estende pela literatura e por alusões imagéticas a pinturas famosas, por exemplo. Entre as várias formas que o filme explora para compor seu universo de dispositivos dialógicos, um deles se refere à maneira como o longa-metragem trabalha comunicando-se com o cinema de gênero²⁷. Ou seja, a forma como o filme traz para a sua narrativa certos elementos codificados de um tipo de linguagem cinematográfica muitas vezes depauperada em seus usos e consumos, reorganizando-os, porém, em uma predisposição que duplica o processo de construção ficcional com a incursão dos personagens na produção audiovisual.

Assim, dados de uma sistemática de construção de sentido são aplicados em *Saneamento* a partir de uma representação que se dá por meio do acúmulo de experiências que os personagens do filme, presumivelmente, obtiveram justamente assistindo a outros filmes. O reaproveitamento de certos padrões na elaboração de *O monstro do fosso* revela traços de componentes bastante comuns no cinema de suspense, causando, inclusive, uma bifurcação quando observamos os lados diferentes de uma mesma moeda.

De um lado, temos o cenário bucólico e insípido pelo qual a comunidade de Linha Cristal é representado. Por outro lado, com o acesso que temos aos fragmentos do curta-metragem, ficamos diante de uma construção que procura criar um estado de suspense, cuja proposição inicial é a de amedrontar. Num primeiro instante, as cores verdes e as tonalidades azuis, nuançadas pela claridade matutina reforçam uma peculiaridade quase campesina do vilarejo, trazendo para a diegese de *Saneamento* um contraponto em relação aos fragmentos de *O monstro*.

O contraste se aplica pelas cenas do vídeo de Marina e de seus familiares executadas sob uma luz que nos dá a impressão de fim de tarde e, mais comumente, realizadas na

²⁷De acordo com Jacques Aumont e Michel Marie, “o gênero cinematográfico está fortemente ligado à estrutura econômica e institucional da produção”. Os autores assinalam que, “fora de sua definição pelo referente, o gênero pode comportar cenas obrigatórias (os números cantados e dançados no *musical*, o *gunfight*, mais ou menos ritualizado, no *western*), que até certo ponto regem a economia formal e simbólica”. Vale observar ainda que “o gênero é particularmente propício para a citação, para a alusão e, de modo mais amplo, para todos os efeitos intertextuais. Cenas ou formas prescritas por um gênero (a declaração de amor e o primeiro beijo no *love story*, a *gag* no burlesco, a passagem com espancamentos por parte do detetive nos filmes policiais da década de 1940) são parecidas de um filme a outro e acabam constituindo uma espécie de repertório que cada novo filme do gênero convoca mais ou menos conscientemente” (2006, p. 142-143, *grifo dos autores*).

escuridão da noite, com o auxílio de uma parca iluminação artificial. Nesse espaço, numa quase ausência de cores quentes, o vestido vermelho de Silene acaba se destacando em planos que trazem uma caracterização do meio ambiente como um *locus* hostil, distante da peculiaridade mais acolhedora com a qual a natureza em volta era representada na porção do filme que não incorpora os trechos do curta-metragem.

Ao pinçar partes de *Saneamento básico* e de *O monstro do fosso*, podemos estabelecer um olhar comparado quanto à profundidade de campo a partir do modo como ela ganha contornos díspares em algumas cenas, pois, num primeiro instante, as tomadas buscam enquadramentos amplos que expressam imagneticamente a pequenez da comunidade interiorana. Essas imagens ampliam os contornos dos planaltos e acabam contribuindo para a ideia de certo isolamento idílico do lugarejo, especialmente quando atentamos para a sequência em que Marina e Joaquim vão de carro à prefeitura para tratar dos problemas de esgotamento sanitário.

Entretanto, num segundo momento, em trechos do vídeo, a profundidade de campo perde em nível de detalhamento por meio de imagens mais aproximadas, em planos americanos e em primeiro plano, com o intuito de construir uma atmosfera ameaçadora. Isso se deve também à maneira como as árvores compõem o pano de fundo do cenário natural, cercando a mocinha, sugerindo certo grau de impossibilidade de fuga, como se pudessem sufocar quaisquer gritos de socorro e indiciando, assim, uma sistemática recorrente nos códigos do cinema de suspense.

Figura 14 – Paralelismos em *Saneamento básico*



Fonte: composição a partir de *print screen* de frames do filme *Saneamento básico*

Também no âmbito dos quadros e enquadramentos bakhtinianos, ao estirar a língua para o espelho, prestes a interpretar um cientista no curta-metragem, Seu Otaviano dialoga com a famosa fotografia do físico Albert Einstein. Esse dado reafirma o contato que a comunidade, aparentemente isolada, estabelece com os dados de uma cultura transnacional. Expõe também que a constituição de um personagem, pelo próprio personagem no filme, está debruçada num conjunto de símbolos que não são estanques, pois estão inseridos num ciclo transitivo do discurso. A influência que esse bloco amorfo de elementos exerce de forma singular sobre cada personagem acaba expondo vozes plurais que, ao se encontrarem, resultam em outro enunciado, dando visibilidade ao diálogo.

Figura 15 e Figura 16 – Seu Otaviano à esquerda; Einstein à direita



Fonte (**Figura 15**): *print screen de frame do filme Saneamento básico*

Fonte (**Figura 16**): *site Storypick*²⁸

Como veremos no próximo capítulo, as palavras de Gustavo Corção surgem declamadas por Silene como um instrumento persuasivo quando a personagem alerta o pai sobre a importância dos cuidados para com o cabelo. Como técnica de convencimento, o texto poético se trata de uma reminiscência resgatada por Silene a partir dos dizeres de um *cartaz* exposto no salão de beleza frequentado por ela, num contexto não capturado imageticamente pelo filme. Esse jogo estabelecido pela presença de quadros dentro do enquadramento cinematográfico está subjacente também a esta cena, pois, se o espectador não tem acesso ao pôster, o elo estabelecido pela sugestão da personagem ajuda na construção discursiva a ser emoldurada para quem a história do salão é contada, lembrando-nos de que o cinema é a arte da imagem e para além dela. A representação do percurso que o trecho poético realiza reforça o pressuposto cíclico dos enunciados. A diegese concentra esforços em mostrar como essa condição dialógica perpassa o cotidiano, impregnando a vida, a partir de reapropriações e novas combinações semânticas.

Outros elementos surgem em dosagens menos ostensivas, mas, ainda assim, provocando efeitos de sentido, que podem ser observados se levarmos em conta um esmero que as obras de Jorge Furtado possuem em arquitetar as informações aludidas em suas diegeses. Nesse contexto, na ida de Marina e Fabrício a Bento Gonçalves, à procura de um editor para o curta-metragem, os personagens entram no escritório/ilha de edição de Zico (Lázaro Ramos) onde se encontra pendurado na porta um quadro do Grêmio²⁹, time de futebol porto-alegrense. Esse tipo de influência é um dado recorrente na cultura do futebol brasileiro: a força dos times da capital acaba angariando e, de certa forma, esvaziando a torcida dos times do interior. Assim, esse aspecto ganha um paralelo, em uma espécie de manifestação

²⁸Disponível em: <<http://www.storypick.com/albert-einstein-tongue-photograph/>>. Acesso em: 12 mar. 2017.

²⁹Trata-se do clube pelo qual torce Jorge Furtado. A escolha pelo pôster gremista surtiria um efeito semelhante caso a escolha fosse pelo outro grande time de Porto Alegre e rival do Grêmio, no caso o Internacional.

ufanista e paródica em favor da produção cultural das pequenas cidades, quando Zico agradece ao prefeito, na primeira exibição do curta-metragem, dizendo que, para ser artista e expressar sua arte, não é preciso ir a Porto Alegre.

Figura 17 – Pôster do Grêmio no escritório de Zico



Fonte: *print screen de frame do filme Saneamento básico*

Consideramos ainda que, no cinema, a imagem é “carregada de ambiguidade quanto ao sentido, de polivalência significativa” (MARTIN, 2003, p. 27). Desse modo, enfatizamos que a construção da porção imagética é resultado de uma transversalidade de fatores que corroboram direta e indiretamente para produzir sentido, a exemplo de cenários, figurinos, luz, além da técnica de filmagem, efeitos e trilha sonora. Para compor uma das cenas em que Silene escolhe um nome artístico e o figurino, o cenário conta com o quadro da cantora norte-americana Madonna, em caracterização imagética que remete iconicamente à atriz californiana Marilyn Monroe, pendurado na parede, ao lado de um espelho.

A imagem da cantora, que possui um enquadramento próximo ao plano americano, alude a Marilyn e possui uma pose que carrega a noção multifacetada apontada por Martin, na qual Madonna tem as mãos próximas ao rosto, reproduzindo um gestual característico de fotógrafos e diretores que estão à procura do melhor enquadramento para o motivo da imagem. A cena ganha em plurissignificância por juntar a autorreferencialidade dos bastidores do ambiente de produção a uma figura que brinca com o estatuto metalinguístico da técnica de fotografia/filmagem.

Figura 18 – Imagem de Madonna na tela



Fonte: print screen de frame do filme *Saneamento básico*

Silene não faz menção ao quadro, mas em seu esquadrinhamento à procura de um sobrenome que também inicie com a letra “s”, ela perpassa o nome da irmã, Marina Marghera, que possui as mesmas iniciais da atriz norte-americana, Marilyn Monroe. A figura contribui ainda para certa dinâmica *quadro dentro do quadro* presente em *Saneamento básico* e utilizada também em outras obras que tiveram a participação de Jorge Furtado em sua elaboração, como *Romance*. Essa ideia duplicante, que faz lembrar as matrioshkas ou bonecas russas, se estrutura tanto por um viés imagético quanto metafórico, se pensarmos na concepção metaficcional que essas histórias possuem.

As peculiaridades geradas pela influência estrangeira numa cultura nativa, entre o que elas ofertam e o que absorvem uma da outra, asseveram práticas conversacionais que transitam e transmutam enunciados que compõem o contexto social. A *Canção da meia-noite* entoada pelo coral do lugarejo alude a um imaginário coletivo, ligado às lendas rurais brasileiras. A música *Quanto è bella, quanto è cara* emociona Seu Antônio e Seu Otaviano, procurando vincular aquela comunidade à cultura operística italiana. Ambas são veiculadas pelo filme diegeticamente para que possamos também compreender a dimensão dessas relações tendo como referencial as reações e interações dos personagens com as canções, mostrando que o longa-metragem bebe em fontes distintas para se firmar também como objeto artístico. Esse tipo de representação proposta por *Saneamento básico* percorre os veios criativos, práticas discursivas e escolhas estéticas dos personagens no âmbito das relações sociais, familiares e artísticas. Não se trata necessariamente de um reflexo daquilo a que

indivíduos estão expostos, mas, talvez, o processo esteja mais próximo à ideia de uma modificação no sentido da luz incidida, da reelaboração artística.

Ainda no início do filme, em outra passagem na qual Silene pergunta a Fabrício a respeito da câmera filmadora, o plano nos mostra o casal, entre lençóis. Num instante posterior, já fora da cama, os enquadramentos nos dão a noção de um cômodo repleto de CDs e DVDs. E, em uma das paredes, está a pintura de Gustav Klimt, *O beijo*. Nela, um casal está enleado, sob um lençol. É possível observar que o efeito dialógico e duplicante se constrói de duas maneiras e, em ambas, as semelhanças que os aproximam estão arquitetadas pela forma como Fabrício beija Silene na lateral do rosto, assim como o casal no quadro. Na primeira, ainda na cama, quando a personagem esclarece que a câmera é para a irmã; e, na segunda, já de pé, quando Fabrício replica em ato metalinguístico, filmando a si e à namorada e beijando-a em uma construção de cena na qual a postura dos personagens realinha o posicionamento do casal representado pelo artista plástico austríaco.

Figura 19 – *O beijo*, quadro de Gustav Klimt



Fonte: Universia³⁰

³⁰Disponível em: <<http://noticias.universia.com.br/destaque/noticia/2012/02/03/909210/conheca-beijo-gustav-klimt.html>>. Acesso em: 12 mar. 2017.

Figura 20 – O beijo ressignificado



Fonte: composição a partir de *print screen* de frames do filme *Saneamento básico*

Essa ação, o uso da obra de Klimt, sobretudo pensando o segundo caso, ficou mais evidentemente manifesta no filme que Jorge Furtado roteirizou na companhia de Guel Arraes, lançado um ano após *Saneamento básico*, no caso: *Romance*. O longa-metragem de 2008, que também acolhe e externaliza seus mecanismos dialógicos e ficcionais, possui uma versão teatralizada para a história de *Tristão e Isolda*, que dá início ao filme, e que possui traços similares aos da produção de Joseph Bédier. No entanto, no conjunto de suas representações, a narrativa da história clássica é contada por meio de recortes em *Romance*. Esses fragmentos são espalhados na trama do filme a partir de diferentes suportes comunicativos.

No início, a costura da trama se dá em voz *over*, com Pedro e, mais à frente, com as leituras feitas por ele que apresentam os elementos centrais da narrativa de forma introdutória³¹. Logo após os créditos iniciais, uma série de imagens nos oferece uma visão de

³¹Lembrando que a narrativa de *Romance* começa concomitantemente à exibição dos créditos iniciais da obra. Pedro, em voz *over*, lê trechos bastante similares quando tomamos por base *O romance de Tristão e Isolda*, de Bédier, dando início ao processo comunicativo proposto pelo filme que se caracteriza como um diálogo introdutório com o público. “Quereis ouvir, senhoras e senhores, um belo conto de amor e de morte? É de Tristão e Isolda, a rainha. Ouvi como em alegria plena e em grande aflição eles amaram, depois morreram no

algumas representações de *Tristão e Isolda* no campo das artes plásticas, por meio de pinturas, xilogravuras e desenhos.

Figura 21 e Figura 22 – *Tristan and Isolde*; e *The love of the souls*



Fonte (Figura 21): site Jwwaterhouse³²

Fonte (Figura 22): site The athenaeum³³

Parte das imagens contidas no filme compõem um acervo de obras de artistas diversos que representam diretamente Tristão e Isolda e que se somam às falas de Pedro para ilustrar a história, como é o caso da **Figura 21**, pintura de John William Waterhouse, de 1916. Outras traduzem imagetivamente uma forma menos específica (para o filme) de recontar o amor por meio da representação de casais apaixonados, como na **Figura 22**, obra de Jean Victor Delville, de 1900.

Romance mantém, assim, um trabalho em vários níveis de significância, se aproximando das artes plásticas, ao estabelecer esse paralelismo entre o casal protagonista do longa-metragem e as imagens que são inseridas na narrativa a partir de efeitos de transição e animação gráfica. O agrupamento de linguagens enquanto investimento estético em *Romance* angaria outras frentes das artes plásticas e inclui obras especialmente feitas para o filme. No

mesmo dia, ele por ela, ela por ele”.

³²WILLIAM WATERHOUSE, John. *Tristan and Isolde sharing the potion*. Disponível em: <<http://www.jwwaterhouse.com/view.cfm?recordid=113>>. Acesso em: 12 mar. 2017

³³VICTOR DELVILLE, Jean. *The love of souls*. Disponível em: <<http://www.the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=61483>>. Acesso em: 12 mar. 2017.

caso, os desenhos de José Aguiar. Segundo o próprio artista plástico, os trabalhos utilizados no longa-metragem são “inspirados em desenhos do início do século XX com um pouco de Art Nouveau” (JOSÉ AGUIAR, 2013). *A morte de Tristão*, de 2008 (**Figura 24**), possui claros indícios de que esse elo tenha sido estabelecido com a obra *The death of Tristan*, de Mac Harshberger, de 1927 (**Figura 23**).

A seguir, as três representações para o mesmo fato se desenvolvem a partir de um lastro de entrecruzamento discursivo. As releituras produzidas acompanham um efeito cascata e se caracterizam pela liberdade criativa frente aos objetos adaptados. Esse procedimento está nas composições de *Tristão e Isolda* para o teatro e o audiovisual e também ganha força nos traços contemporâneos do quadrinista José Aguiar, que, como em todo processo artístico, traz elementos estéticos de suas referências artísticas para elaborar sua própria obra.

Figura 23, Figura 24 e Figura 25 – *The death of Tristan*; *A morte de Tristão*; e Ensaio da cena por parte de Ana e Pedro



Fonte (**Figura 23**): site Robbins Library Digital Projects³⁴

Fonte (**Figura 24**): site José Aguiar³⁵

Fonte (**Figura 25**): print screen de frame do filme *Romance*³⁶

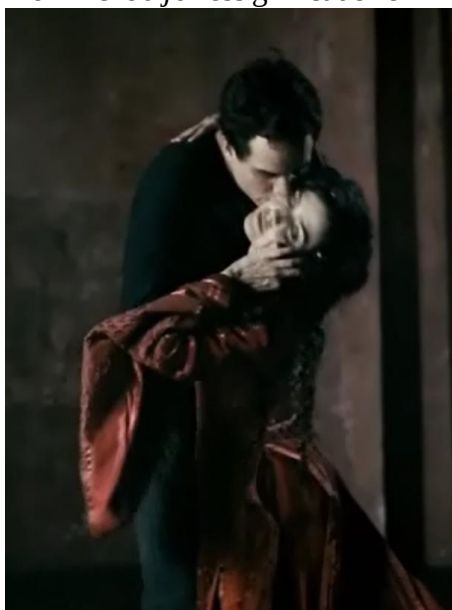
³⁴HARSHBERGER, Mac. *The Death of Tristan*. Disponível em: <<http://www.lib.rochester.edu/camelot/images/MHDeath.htm>>. Acesso em: 14 jan. 2013.

³⁵JOSÉ AGUIAR. *A morte de Tristão*. Disponível em: <<http://joseaguiar.com.br/blog/?tag=romance>>. Acesso em: 14 jan. 2013.

³⁶Ana e Pedro ensaiando a morte de Tristão.

Encarando um texto artístico também como um enunciado (STAM, 2000, p. 72), podemos compreender que, a partir do momento em que *Romance* instaura essa permuta de linguagens e procedimentos estéticos, a obra consolida a estruturação desse processo dialógico. Além disso, essas trocas não se restringem apenas ao teatro e ao audiovisual, no filme de 2008, mas podem também ser percebidas quando da inserção, na trama, do quadro *O beijo*, de 1908, em uma das cenas produzidas para enfatizar o viés lírico do longa-metragem.

Figura 26³⁷ – *O beijo* ressignificado em *Romance*



Fonte: print screen de frame do filme *Romance*

Os métodos de criação artística são colocados na tela a fim de conotar a permeabilidade do discurso, oferecendo-nos uma visão que destitui o isolamento na laboração estética. Ou seja, as influências múltiplas estão não apenas incrustadas no sujeito pensante, mas encontram-se entrelaçadas à resultante desse processo. Os laços se estabelecem dentro da própria filmografia que Jorge Furtado integra, seja como diretor, seja como roteirista. Quando voltamos nossos olhares para *Saneamento*, percebemos que Furtado não perde de vista esse pressuposto dialógico. Nesse tipo de construção de sentido da qual o filme se utiliza para expressar-se e também ao discurso literário, a cena que arremata o curta-metragem se funde mais uma vez a uma pintura, no caso, *O nascimento de Vênus*, de Sandro Botticelli.

A tela de Botticelli, “hoje no Museu Uffizi, é uma figurativização das esculturas gregas e do texto mitológico” (CORTEZ, 2001, p. 47). O filme, que se expressa diegeticamente a partir de uma comunidade com ascendência italiana, investe na utilização de

³⁷ Ana e Pedro num paralelo ao quadro de Gustav Klimt, *O beijo* (**Figura 19**), reverberando ainda um gestual de Fabrício e Silene presente em *Saneamento básico*.

signos dessa cultura não apenas no sotaque dos personagens, mas também por meio da trilha sonora de forma mais ostensiva. E, de maneira mais discreta, alude à pintura do renascentista de Florença no enquadramento de cena e pelo gestual de Silene.

Vênus, de acordo com Clarice Zamonaro Cortez, foi para a cultura clássica uma manifestação das

(...) facetas femininas: deusa do amor; da beleza; da reprodução; da proteção; da sedução; da representação da pureza e do erotismo. E, como tal, apresentada nos afrescos das paredes; pintada em vasos e ânforas, esculpida em urnas funerárias, moedas e na estatuária (2001, p. 46).

Ainda segundo a pesquisadora, a obra do artista plástico italiano traz “a elegância da figura feminina que nasce das águas e navega sobre uma concha impelida pelos ventos, mostrando sua esplêndida nudez, nascida da espuma do mar, aparece na tela, no momento em que toca a terra” (CORTEZ, 2001, p. 48).

Figura 27 e Figura 28 – *O nascimento de Vênus*; e Silene em pose que remete à obra de Botticelli



Fonte (**Figura 27**): site Universia³⁸

Fonte (**Figura 28**): print screen de frame do filme *Saneamento básico*

³⁸BOTTICELLI, Sandro. *O nascimento de Vênus*. Disponível em: <http://noticias.universia.com.br/destaque/noticia/2012/05/08/927864/conheca-nascimento-venus-sandro-botticelli.html>. Acesso em: 22 dez. 2016.

A sequência que desenvolve a alusão trata-se de uma filmagem encontrada por Zico e que foi feita por Fabrício, num ambiente bucólico e aparentemente ermo, onde Silene se despe para a câmera. Para o final do curta-metragem, o fragmento corresponderia a um *flashback* de Fabrício depois que o monstro teria assassinado Silene. Intercalada ao *strip-tease* da personagem, cenas da natureza em efeito espelhado acabam gerando, por vezes, uma compactação de elementos que, simbolicamente, conotam ao órgão sexual feminino, rimando com o erotismo evocado no conjunto da sequência.

Como parâmetros associativos, a nudez e o cenário são dois dos elementos que ajudam a instaurar o elo. No caso desse último dado, são levados à tela elementos da natureza, as águas do riacho em paralelo às marinhas de Botticelli; as árvores compondo os quadros, seja na pintura, seja no filme. Mas, sobretudo, o indício antropocêntrico permeia ambas as obras, que estabelecem uma linha aproximativa muito em função do componente gestual da Vênus renascentista e de Silene, em que as duas, utilizando mãos e cabelo, procuram ocultar seios e sexo.

Para o fim da cena, Zico recorre à inserção textual de uma frase recolhida da obra *O idiota*, de autoria do romancista russo Fiódor Dostoiévski: “A beleza salvará o mundo”, na tentativa de fechar o arco de sua proposta, definida pelo próprio personagem em fala anterior como: “uma metáfora do amor à natureza, à beleza”. Nesse construto, vemos que o discurso não se restringe a uma linhagem comum, em nome de uma linguagem pura. Pelo contrário, articula uma noção também cara ao próprio cinema que, na construção de sua gramática ao longo dos anos foi dialogando com campos artísticos variados. A representação dessa sistemática é aplicada no longa-metragem de forma gradual e pulverizada, em alguns momentos, mas também, de modo condensado, a exemplo dessa sequência. Nela, temos acesso a expressões provenientes das artes plásticas, da literatura e da música, com a canção *It had to be you*, na voz de Billie Holiday; e em *Saneamento básico*, dentro de um mesmo filme, há referências que perpassam estes e outros campos, como a fotografia, o próprio cinema e provavelmente outras mais.

3. A METALINGUAGEM DIALOGIZADA EM JORGE FURTADO

3.1. Os atalhos da trilha sonora – ou as aventuras do som na terra do texto (en)cantado

A narrativa de *Saneamento básico* também trabalha no sentido de usar a trilha sonora, em sua porção verbalizada, concatenada ao texto do filme. Podemos detectar esse procedimento quando Joaquim vai conversar com a funcionária da prefeitura sobre a exigência da elaboração de um projeto e de um roteiro para dar entrada nos 10 mil reais. Ela esclarece que “a verba é necessariamente para obras de ficção”. Numa outra evidência dos laços contínuos que a comunidade mantém com a arte, a cena se passa onde Marcela se reúne com outras pessoas para ensaiar com um coral e se desdobra no mesmo lugar onde, no prosseguimento da história, será exibido *O monstro do fosso*. E, logo após a fala da funcionária, especificamente, ao término da pronúncia da palavra “ficção”, o grupo entoia:

Um vampiro, um lobisomem, um saci-pererê
Quando à meia-noite me encontrar junto a você

Algo diferente vou sentir, vou precisar me esconder
Na sombra da lua cheia, esse medo de ser

Um vampiro, um lobisomem, um saci-pererê
Um vampiro, um lobisomem, um saci-pererê

A *Canção da meia-noite* – bastante conhecida no final dos anos 70 enquanto trilha da primeira versão da novela *Saramandaia*, composta por Zé Flávio e, no filme, homodiegética – serve de ponte entre a sequência que a precede e a sequência que a sucede, em uma metáfora que aglutina a ficcionalidade folclórica àquela que os personagens do filme vislumbram mais à frente e que possui feições hollywoodianas. De forma mais específica, a música abre a discussão a respeito do conceito de ficção, que se estende no debate entre Joaquim e Marina, na investigação da protagonista junto ao pai e na busca dicionarizada com Marcela. A caça à palavra e às suas acepções insere-se num contexto metalinguístico, que vai abarcar a metaficcionalidade resultante desses procedimentos.

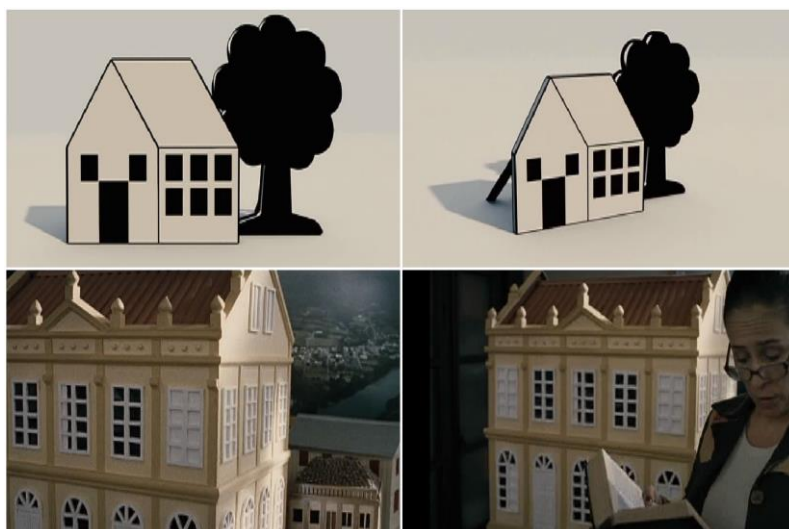
Marcela lê para Marina: “Ficção. Substantivo feminino. Ato ou efeito de fingir (...). Mentira, farsa, fraude”. Marina questiona em seguida: “Não é crime?”. A transgressão a que Marina refere-se seria o fato de utilizar o dinheiro destinado à realização do vídeo para a construção do esgotamento sanitário da comunidade. E embaralhar essa lógica até que ela

realize um giro total de 360°, voltando ao ponto de origem da verba, gastando os 10 mil e mais um pouco do próprio bolso para fazer o vídeo, configuraria algum tipo de delito?

Sigamos deixando a resposta nas entrelinhas. O plano-sequência que apresenta essa passagem tem início com o prédio da prefeitura, que já nos havia sido mostrado no início do filme, mas que, aos poucos é ressignificado quando nos damos conta de que se trata, efetivamente, de uma maquete do edifício. A leitura do conceito de ficção e a ambiguidade presente acerca da verdade e da mentira não estão dispostas num gesto gratuito. Os mecanismos utilizados para dar vida ao jogo metaficcional podem assumir diversas configurações. Aqui, a sutileza do artifício desconstrói a própria ideia do real diegeticamente representado, como um mágico que faz seu truque, mas, logo em seguida, aponta para o fundo falso onde esconde o coelho na cartola.

Além disso, a cena nos remete à logomarca da *Casa de cinema de Porto Alegre*, uma das produtoras à qual *Saneamento básico* está ligado e que tem Jorge Furtado como um de seus sócios. No início dos filmes vinculados a ela, é exibida uma curta animação em que vemos uma casa junto a uma árvore numa tela branca. A partir de um plano aberto, a perspectiva que temos do desenho é alterada o suficiente para enxergarmos que tanto a casa como a árvore são objetos cenográficos. Colocado dessa forma, a vocação antiilusionista de muitas das obras vinculadas à produtora respondem até mesmo a uma convicção estética.

Figura 29 – Artifícios de desvelamento



Fonte: composição a partir de *print screen* de frames do filme *Saneamento básico*

Segundo Jorge Furtado, “o documentário é honesto e ganha status de arte quanto explicita os mecanismos de sua realização” (2003, p. 158). Ele ainda preconiza:

(...) 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 Elías Canetti: “Não acredite em alguém que sempre diz a verdade” (2003, p. 158).

A metalinguagem na obra de Jorge Furtado está embebida em trabalhos como o “*false making off*” (MOUSINHO, 2012, p. 79), que é o *Cena aberta* (2003). Está também diluída no voyeurismo de André (Lázaro Ramos), em *O homem que copiava* (2003), quando ele assiste à vida dos outros, numa clara homenagem ao suspense hitchcockiano *Janela indiscreta* (1954). Muitas vezes está metafictionalmente articulada em várias de suas produções, como a inserção do *game* eletrônico que Duca joga em *Meu tio matou um cara* (2004), duplicando a predisposição investigativa do filme e do próprio garoto. Se pensarmos em seu projeto de 2015 para a televisão, esse arranjo se coloca de um modo peculiar. *Mister Brau*, série criada por Furtado e exibida na Rede Globo, é uma comédia que discute temas como o racismo, ao contar a história de um cantor negro que atingiu um grande sucesso no Brasil e que vai morar em um condomínio luxuoso no Rio de Janeiro, onde a predominância dos moradores é de pessoas brancas. O programa de TV, mesmo sem uma proposta eminentemente metalinguística, possui ainda assim traços autorreferentes quanto ao labor artístico, em cenas que empregam um efeito duplicante no processo de composição musical do protagonista.

Muitas das sonoridades de *Saneamento básico* compõem o lastro cotidiano da vida dos personagens, seja com os sons da natureza, como o riacho correndo; seja com os da Movelaria, como o barulho das máquinas provenientes do ambiente de trabalho da família Marghera. Neste último caso, a oficina vai sendo contaminada acusticamente pelas discussões acerca do projeto cinematográfico, mesmo no horário do expediente. A fusão entre esses contextos aparentemente desconexos se presentifica também na utilização de alguns objetos da carpintaria para o figurino do monstro construído por Joaquim e Fabrício. Para eles, o traje constitui uma interpretação quase literal do significado de *quimera* encontrado por Marina e Marcela no dicionário: “Cabeça de leão, corpo de cabra, cauda de serpente e lançar fogo pelas narinas”.

Após a discussão entre Marina e Joaquim – que começou sobre o conceito de ficção e terminou acerca da micose do marido – o casal, em clima pesaroso, se comunica em casa de forma truncada. O elemento restaurador do entendimento é a canção *Piangi con me*, a mesma utilizada no início do filme como pano de fundo para a ida dos protagonistas à prefeitura.

Joaquim, que está aborrecido mudando consecutivamente de canais de TV, para na música romântica, que acaba sendo o elo celebrativo da reconciliação com a esposa. No filme temos ainda os dois antagonistas, Seu Otaviano e Seu Antônio, que se unem emocionados para ouvir uma ária italiana. É como se a arte, mais especificamente a música, estivesse aí cumprindo uma das missões incorporadas ao próprio cinema, nesse caso, diluindo tensões. E, mais que isso, é a possibilidade de ligar mundos, lançar sentidos³⁹, evocar uma memória comum que traz uma noção de pertencimento, de ligação pessoal e coletiva.

O filme manobra elementos da trilha sonora que perpassam o longa-metragem ora homodiegeticamente, ou seja, dentro do universo diegético de seus personagens; ora heterodiegeticamente, em outras palavras, além da história. *Saneamento básico* se faz perceber, muitas vezes, pelos elos que estabelece e pelas pontes que constrói para conectar duas pontas de uma mesma linha na costura de sua narrativa. Um dos pontos em questão está nas cenas intercaladas que se unem tematicamente por sua ideia de sensibilidade artística, seja na maneira como os personagens têm acesso a uma obra ou quando estão elaborando uma.

Seu Otaviano mostra para Seu Antônio uma ária, *Quanto è bella, quanto è cara*. No toca-fitas do carro, a obra ouvida pelos dois descendentes de italianos os vai emocionando ao passo em que ouvem a canção, que, aos poucos, vai permeando a sequência fílmica, que se desdobra, fazendo a música migrar de um patamar homodiegético para outro heterodiegético. Ou seja, a canção que estava dentro do universo da história, ao contato de seus personagens e também da recepção, passa a ficar fora desse universo, ao contato apenas do espectador. Ela segue perpassando o longa-metragem aliada a imagens aéreas do lugarejo até encontrar, “além da história”, outra dupla: Joaquim e Marina. Ele, na leitura de um trecho do roteiro que Marina já havia concluído; ela, mergulhada na escrita de uma parte posterior do texto.

A canção se dilui em parte dessa sequência em que Joaquim indaga Marina sobre dados do roteiro, mas retorna ao final, heterodiegeticamente, para fazer o caminho de volta e alcançar novamente Seu Antônio e Seu Otaviano, enternecidos pela música, agora, novamente, homodiegética. O arco narrativo pelo qual se estende a canção engloba e busca harmonizar uma ideia de imersão do construto artístico. Ela opera no sentido de ampliar simbolicamente o registro sonoro, na tentativa de também forjar uma unidade imagética ao indicar uma comunhão de valores que a experiência de contato e de produção artística poderia engendrar nos personagens do filme.

Boa parte das canções que são utilizadas em *Saneamento básico* é de origem italiana,

³⁹ Conforme sugerem os versos “Ligar gente/Lançar sentido”, da canção *A outra banda da terra*, gravada por Caetano Veloso. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/caetano-veloso/74767/>>. Acesso em: 07 mar. 2017.

assim como a comunidade de colonos representada em Linha Cristal. *Io che amo solo te*, interpretada por Sergio Endrigo, é a música utilizada para a passagem em que Joaquim vende sua moto com o intuito de completar o orçamento do curta-metragem. A edição da sequência possui uma dinâmica peculiar em relação ao restante do filme. A construção apresenta, *a priori* com uma fotografia turva/acinzentada, um plano-sequência a partir de um *take* que possui uma extensão maior, diferentemente de várias outras presentes no longa-metragem. A tomada finaliza-se com um *zoom* quando vemos a motocicleta, em primeiro plano, à frente de Joaquim, que acalenta o veículo em um gesto de despedida. A canção ao fundo reforça esse dado, adentrando na segunda etapa do adeus:

C'è gente che ha avuto mille cose
Tutto il bene, tutto il male del mondo

Io ho avuto solo te
E non ti perderò
Non ti lascerò
Per cercare nuove avventure

C'è gente che ama mille cose
E si perde per le strade del mondo
Io che amo solo te
Io mi fermerò
E ti regalerò
Quel che resta della mia gioventù⁴⁰

A música, que tem como título a expressão “Eu que só amo você”, contribui para construir a noção de apego à motocicleta a partir do mecanismo poético da prosopopeia. A personificação que a canção de amor ajuda a propagar, num segundo instante, também está esmiuçada nos planos abertos de uma estrada solitária e planos mais agudos que, por meio de aproximações de câmera, buscam transformar piloto e veículo em um só. A motocicleta ganha o aspecto de um personagem que parece estar de partida, e os cortes de cena, por vezes, acompanham ritmicamente a canção, numa fotografia que respira a partir de um cenário aberto em cores menos opacas, ampliando figurativamente aquele primeiro momento em que sabemos de Joaquim e de sua moto.

⁴⁰“Há gente que teve mil coisas/ Todo o bem, todo o mal do mundo/ Eu tive só você/ Eu não te perderei/ Não te deixarei/ Para procurar novas aventuras/ Há gente que ama mil coisas/ E se perde pelas estradas do mundo/ Eu que amo só você/ Eu me deterei e te presentarei/[Com] aquilo que resta da minha juventude”. Disponível em: <<https://www.letas.mus.br/zizi-poss/49443/traducao.html>>. Acesso em: 25 jan. 2016.

Figura 30 – O último itinerário de Joaquim com a motocicleta



Fonte: composição a partir de *print screen* de *frames* do filme *Saneamento básico*

Na narrativa, essa sequência procura delinear poeticamente o desprendimento do personagem, mas apresentando esse comportamento como uma difícil tarefa para ele. O espaço diegético, em planos abertos de uma estrada solitária, que mostra Joaquim pilotando a motocicleta, aliado à trilha sonora constituem essa relação que o personagem tinha com o veículo, acentuando a nobreza de seu feito. A atitude confirma a adesão indubitável, que é signo de um movimento cadenciado na teia narrativa do longa-metragem. Entretanto, a construção de sentido não seria tão eficaz se a moto nos fosse apresentada como um objeto qualquer, pronto para ser vendido, surgindo na trama forçosamente para justificar uma saída que subsidiasse o custo de edição do curta-metragem. Na verdade, esse seria inicialmente o texto do filme, em uma versão do roteiro de Jorge Furtado em 01/01/2005:

[JOAQUIM] Se nós temos que montar o filme a gente monta. Qual é o problema?

[MARINA] Vai ter que pagar.

[JOAQUIM] Quanto?

[MARINA] Não sei. Não sei nem quem faz, como faz. Vamos ter que ir a

Santa Maria.

[JOAQUIM] Eu faço uma pesquisa por telefone. Vai ver nem é tão caro. Eu tenho aquela moto parada, já me ofereceram dois mil por ela.

[MARINA] Você vai vender a moto para pagar o filme?

[JOAQUIM] Por que não?

Beijam-se⁴¹.

Além de se compadecer com a mulher pela falta de dinheiro para pagar um editor de imagens, a atitude demonstra a importância que o filme gradativamente vai ganhando para aqueles que o estão realizando. Ao passo que, na história, os personagens vão filmando *O monstro do fosso*, há um comprometimento e uma dedicação até por parte dos habitantes de Linha Cristal mais desconfiados em relação ao curta-metragem. O cinema passa a ganhar valor por si próprio, pois, a essa altura, os esforços não estão arraigados tão somente à construção da fossa. A produção cinematográfica assume um caráter comunitário na divisão de tarefas entre os moradores da região, como a ajuda de Seu Antônio enquanto dublê de Seu Otaviano, e até pela contribuição financeira dos empresários locais. No entanto, esse elemento está enfaticamente representado na consternação de Marina – quando ela enxerga a necessidade de auxílio técnico – e no sacrifício do marido para encontrar um meio de custear essa demanda, em uma atitude prenunciada pela compra da primeira fita de gravação, ainda no início do filme.

O duo coadunado pela sonoplastia de *Saneamento básico* e de *O monstro do fosso* ganha um aspecto *metasonoro*, se assim podemos denominar, em alguns pontos do longa-metragem, como a primeira exibição que Zico faz para Marina do final que ele elaborou para o curta-metragem. Enquanto discutem, a canção *It had to be you*, interpretada por Billie Holiday, ajuda a convencer a protagonista a usar uma cena garimpada pelo editor numa das fitas que ele recebeu para montar o filme, na qual Silene se despe num cenário bucólico.

A sequência do longa-metragem em que a montagem com a música é apresentada para Marina possui um fio condutor sobre uma representação da sensibilidade em relação à arte que percorre o filme em diferentes trechos a partir da suscetibilidade dos moradores de Linha Cristal. Sabemos que a imagem é a “matéria-prima fílmica” (MARTIN, 2003, p. 21), entretanto, nesse caso, é em torno da música que a aquiescência de Marina vai sendo construída quadro a quadro. Trata-se de uma demonstração figurativa do apelo que a trilha sonora pode exercer numa construção cinematográfica. É como se filmássemos um espectador sensibilizando-se e, até mesmo nessa situação, uma diretora vendo seu filme tomar forma.

⁴¹(FURTADO, 2005). Disponível em: <<http://www.casacinepoa.com.br/os-filmes/roteiros/saneamento-básico-o-filme-texto-inicial>>. Acesso em: 25/01/2016.

O olhar angustiado de Marina, ao ver que alguém está planejando “divulgar” um vídeo íntimo de sua irmã, vai sendo substituído por um semblante e um gestual condescendentes. A adesão da protagonista, nesta passagem, resume o traçado de *Saneamento básico*: terminar o filme torna-se uma meta mais importante que as obras de esgotamento sanitário, já que a partir de então se tem claramente a noção de que uma escolha precisa ser feita, pois o aporte financeiro não permite a execução dos dois projetos.

3.2. *Saneamento básico* e outras obras: a metalinguagem dialogizada

A análise neste tópico dá continuidade a um tipo de proposta de estudo que procuramos estabelecer ao decorrer do nosso trabalho em uma abordagem dialógica e aqui assinala, entre outros fatores, questões metalinguísticas no programa de TV *Cena aberta* e em alguns curtas-metragens de Furtado, correlacionando-os a *Saneamento básico*. A discussão a respeito do filme de 2007 necessita que tenhamos a noção de que uma obra não se constrói sozinha, pois

(...) um filme é um produto cultural inscrito em um determinado contexto socio-histórico. Embora o cinema usufrua de relativa autonomia como arte (com relação a produtos culturais como a televisão ou a imprensa), os filmes não poderiam ser isolados dos outros setores de atividade da sociedade que os produz (quer se trate da economia, quer da política, das ciências e das técnicas, quer, é claro, das outras artes) (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 54).

Esse é um dado que procuramos deixar evidente na análise que buscamos amplificar, sabendo que essa se constitui uma característica elementar dos processos de produção artística. Nota-se, no entanto, que há uma predisposição sobressaindo-se nos trabalhos de Jorge Furtado e que se desenvolve por fomentar essas relações e até mesmo expô-las, configurando-se, de certo modo, como uma forma de produção de sentido que integra algumas das obras do diretor e enquanto elemento de um estilo próprio de realização audiovisual.

Notamos que essa postura encontra aproximações em relação à perspectiva bakhtiniana de diálogo, na qual “interessa não a palavra passiva e solitária, mas a palavra na atuação complexa e heterogênea dos sujeitos sociais, vinculada a situações, a falas passadas e antecipadas” (MARCHEZAN, 2006, p. 123). Esse conceito também implica a noção do “falante como 'sujeito do apelo', da consciência dialogizada, constituída com a voz do outro e,

assim, marcadamente, social. A identidade do sujeito se processa por meio da linguagem na relação com a alteridade. Tal é a importância da linguagem” (MARCHEZAN, 2006, p. 122-123).

Nesse sentido, além de dedicarmos atenção às técnicas e métodos utilizados para acoplar dentro de um mesmo texto fílmico variados discursos e enunciados artísticos, identificamos que esse traço, recorrente no conjunto de realizações de Furtado, também faz com que essas obras dialoguem entre si, apresentando particularidades que interagem tematicamente, integrando-se, reverberando-se e, assim, reforçando um aspecto dialógico de produção artística.

3.2.1 Brechas no audiovisual televisivo: *Cena aberta* e a autorreflexividade

Um título sugestivo como *Cena aberta* clareia já em um primeiro instante a tentativa de se escancarar seus métodos de criação. Esse tipo de estrutura, impetrado na programação televisiva e no horário nobre que também comporta as narrativas folhetinescas das novelas, cumpriu um papel de reordenamento do tipo de relação que o programa pretendia estabelecer com o público.

O *Cena aberta*, que teve Jorge Furtado enquanto diretor-geral, estava ligado ao núcleo Guel Arraes na Rede Globo. No livro, *Guel Arraes: um inventor no audiovisual brasileiro*, o diretor pernambucano destaca que

(...) a televisão é o reino do ilusionismo. Toda a promessa da novela, por exemplo, é mostrar as coisas como elas se passam na sua vida. Quando eu cheguei na televisão, observei que havia – e ainda há – um domínio do naturalismo (ARRAES *apud* FIGUEIRÔA; FECHINE, 2008, p. 310).

Essa premissa levantada por Guel Arraes se aproxima de uma discussão pautada por Robert Stam, em seu livro *A literatura através do cinema*. A ideia de *ilusionismo* sugerida por Arraes possuiria, nesse contexto, um elo com a noção de *realismo* que, segundo Stam, trata-se de um termo

(...) carregado de incrustações milenares de debates filosóficos e literários precedentes. Basicamente arraigado no conceito clássico grego de *mimesis* (imitação), o conceito de realismo somente ganha significância programática no século dezenove, quando passa a denotar um movimento nas artes figurativas e narrativas dedicado à observação e representação precisa do mundo contemporâneo (STAM, 2008, p. 25, *grifo do autor*).

Logo o ato metalinguístico, que se propõe a deslocar a percepção do interlocutor, reordena esse modelo ao tentar fazer com que a atenção esteja voltada para as vigas que dão sustentação à sua própria estrutura artística. Esse tipo de construção, que se desdobra entre o velar e o revelar, perpassa, evidentemente, uma variedade de campos discursivos, chegando até o audiovisual proposto, mas se deslocando no teatro e na literatura, assim como nos vídeos produzidos pelos *vloggers* na internet. Na esteira das propostas realistas e quanto às contraposições que se estabeleceram a elas, Stam aponta que

(...) os primórdios do cinema coincidiram com o auge do projeto verístico conforme sua expressão no romance realista, na peça naturalista (em que produtores teatrais como Antoine utilizavam carne verdadeira em cenas de açougue) e em exposições obsessivamente miméticas. O modernismo artístico que floresceu nas primeiras décadas do século vinte e que foi institucionalizado como ‘altomodernismo’ após a Segunda Guerra mundial promoveu uma arte anti-realista, não representativa, caracterizada pela abstração, fragmentação e agressão. Embora o incremento tecnológico do cinema faça-o parecer superficialmente moderno, sua estética dominante herdou as aspirações miméticas do realismo literário do século 19 (STAM, 2008, p. 33).

Nessa busca pelo recorte metalinguístico, pondo às caras o fazer audiovisual, a parceria Arraes/Furtado acaba aliando elementos provenientes de estruturas convencionais, como as relações amorosas num âmbito da comédia romântica, por exemplo; somadas, no entanto, ao desvelamento dos processos ficcionais, ratificando a tentativa de promover o procedimento da linguagem tratando de si mesma e destacando uma “preocupação de revelar o ator como um ator, de problematizar o que é real e artificial, verdadeiro ou falso” (ARRAES *apud* FIGUEIRÔA; FECHINE, 2008, p. 311).

Assim, “ao chamar a atenção para a mediação artística, os textos reflexivos subvertem o pressuposto de que a arte pode ser um meio transparente para a comunicação” (STAM, 2008, p. 31). Arraes acrescenta que, para dar espaço a essa discussão autorreflexiva, ele se empenha na utilização da comédia “justamente porque ela é um pouco metalinguística, porque ela debocha dos códigos vigentes. A comédia favorece não só uma crítica de costumes, mas também rupturas de linguagem” (ARRAES *apud* FIGUEIRÔA; FECHINE, 2008, p. 311).

Ao estabelecer uma ponte entre o experimental e o convencional, unindo prolongamento e ruptura, é possível fazer uma análise que atenta para a maneira como as obras se espraiam a partir de “uma posição de mais equilíbrio, nem num extremo nem no outro; estamos sempre em cima do muro, somos equilibristas mesmo e não é à toa que, muitas vezes, ou somos elogiados ou tomamos porrada dos dois lados” (ARRAES *apud*

FIGUEIRÔA; FECHINE, 2008, p. 311).

Sobre esse contexto, Ismail Xavier assinala que muitos críticos ponderam que, “porque um filme tem certa procedência e está inserido num determinado sistema de produção, ele está irremediavelmente contaminado pelo Mal e não há como aceitar que há valor ali. Acho que a gente deve assumir mais os aspectos contraditórios das coisas”. Prossegue o pesquisador, assinalando que “devemos saber lidar com as contradições, com o fato de que a mesma obra pode ter dimensões emancipadoras em relação a uma problemática e pode até ser regressiva em outras” (XAVIER *apud* SARAIVA; RODRIGUES, 2009, p. 210).

Partimos com essas observações para examinarmos o *Cena aberta* e suas confluências com obras como *Saneamento básico*, destacando que o programa de 2003 se propunha a trabalhar:

Revelando os bastidores de produção, apontando abertamente as manipulações de tempo, espaço, personagem, etc., *Cena Aberta* parece se valer de conquistas metalinguísticas instauradas pela TV brasileira nos anos 80, em programas específicos, inspiradas em procedimentos de vanguardas no cinema de décadas anteriores, mas correndo em faixa própria, dentro de um ambiente de consumo para grandes audiências. E com feições próprias também na mescla entre ficção e telejornalismo, incorporando-se fortemente o gênero jornalístico *entrevista* à narrativa, bem como o gênero *reportagem* (MOUSINHO, 2012, p. 28-29, *grifo do autor*).

No episódio *A hora da estrela*, a primeira sequência se desdobra com Regina Casé interpretando a cartomante da história clariceana. Macabéa, protagonista que ainda não foi apresentada ao público, olha para a cartomante a partir de um efeito de câmera subjetiva, o que resulta na personagem de Regina Casé impetrando um gesto antiilusionista e olhando para a câmera, ou na “direção” do público, no instante inicial do programa. Logo, a estrutura realinha o laço característico que a recepção construía com a ficcionalidade televisiva mais regular na grade de programação da emissora.

A escolha, por não exibir quem estaria interpretando Macabéa, faz parte de uma proposta que tem na figura de Regina Casé uma espécie de mediadora no *Cena aberta* e passa pela noção de um programa que, apenas aparentemente, não está pronto, mas que vai angariando seus elementos estruturantes à medida que é exibido. Esse aspecto se perfaz, por exemplo, por selecionar ao decorrer do programa uma pessoa que interpretará a personagem clariceana na adaptação audiovisual.

Philippe Lejeune registra, em *O pacto autobiográfico*, que “o autor é, por definição,

alguém que está ausente” (2008, p. 192). No texto literário de *A hora da estrela*, metalinguisticamente, a utilização do autor (nesse caso, uma espécie também de mediador) é construída de um modo bastante particular por Clarice Lispector, a partir dos mecanismos narrativos desenvolvidos por conta da presença de Rodrigo S. M. enquanto narrador-personagem. Na novela, à medida que “conversa” com o leitor, Rodrigo S. M. dá a impressão de que está construindo a história de Macabéa, assim como remonta a essa noção o *Cena aberta*.

Iniciar pelo fim, com a morte de uma protagonista “misteriosa” e brincar com esse desfecho, debulhando o arcabouço que ajuda a montar o mecanismo ficcional é uma atividade lúdica que percorre o tipo de comicidade perene em muitos trabalhos de Arraes e Furtado, aqui também codirigido por Regina Casé. O veio dessas investidas desemboca neste episódio do *Cena aberta* em meio às pontes que o processo de adaptação precisa construir para conectar plataformas discursivas diferentes. E, se o filme homônimo de Suzana Amaral preferiu não utilizar ou redirecionar a figura de Rodrigo S.M., o programa de TV reorienta certo dado de autorreflexividade para também desvelar a arte.

Quatro anos depois, *Saneamento básico* vai reutilizar-se da experiência envolvendo o fazer artístico, imersa em elementos semelhantes ao do programa de TV, como a escolha de personagens, dados de verossimilhança e figurino, fazendo desse exercício também uma maneira de expor uma obra que se constrói a olhos vistos com o vídeo *O monstro do fosso*. “O programa conta com forte participação de atores não profissionais” (MOUSINHO, 2012, p. 79) enquanto a narrativa do filme investe na representação de pessoas amadoras em seu contato com a elaboração audiovisual.

As obras trazem, de maneira geral, uma perspectiva que conota certa inadequação dos indivíduos em consequência da iniciação ao ato interpretativo. Quando observado esse elemento, as propostas se distanciam por aspectos do programa de TV que, ainda explorando regularmente a comicidade, por vezes aponta para a emoção – o que neutraliza o cômico, segundo Bergson⁴² – pelas referências ao texto literário e às entrevistas intercaladas das potenciais Macabéas. Já o filme opta frequentemente pela caricaturização do desempenho dos moradores de Linha Cristal no âmbito da atuação.

Cena aberta e *Saneamento básico*, nessa seara das relações com o objeto artístico, se aproximam pelo tipo de sensibilidade que se estabelece com as obras. O programa, demonstrando inclusive prismas da direção de atores e de cena, instiga o processo de atuação

⁴²De acordo com Bergson, “o maior inimigo do riso é a emoção” e “o cômico exige algo com certa anestesia momentânea do coração para produzir todo o seu efeito. Ele se destina à inteligência pura” (1980, p. 12 e 13).

pela leitura⁴³ da obra Clarice Lispector, levantando ainda questões que impulsionam as entrevistas das possíveis intérpretes de Macabéa. No filme, os objetos artísticos e seus efeitos enternecem seus personagens com a canção italiana que emociona Seu Antônio e Seu Otaviano; no poema de Gustavo Corção que mobiliza Silene; e, evidentemente, na criação de um curta-metragem que contribui também como elemento agregador no âmbito das relações familiares e comunitárias.

Ainda que nos lembre de certa similaridade os passos quase histriônicos na fuga da chuva – seja como Olímpico, seja enquanto Joaquim – Wagner Moura é o ator infiltrado que se duplica de forma heterogênea nas duas obras e ainda em *Romance*. Os personagens interpretados por ele nesses casos assumem a feição da própria metaficcionalidade em densidade reveladora, questionadora e inventiva. Ou seja, trazem consigo o descortinamento da atuação a partir do programa nos ensaios dirigidos por Regina Casé; as interpelações a respeito da gramática audiovisual, sobretudo, nas perguntas que faz a Marina; e as misturas entre o ficcional e o real diegético quando expõe no palco, numa releitura de *Tristão e Isolda*, a vida de casado e a gravidez de Ana.

Vale aqui ainda o registro que, no final de *Romance*, quando o casal protagonista está encenando *Tristão e Isolda* no teatro, a fala de Pedro corrige a falha de Ana numa cena em que ela perde a pausa necessária ao texto para dar ênfase à morte dos personagens na peça. Pedro “ressuscita” para fazer a correção em atitude cômica. O início do episódio A hora da estrela, do *Cena aberta*, parte da cena em que Macabéa se consulta na vidente para, logo em seguida, ser atropelada. Regina Casé surge então para “ressuscitar” a personagem, também em gesto infiltrado de comicidade, para reformatar e conversar com o público sobre as maneiras de se (re)contar a história.

3.2.2. O cotidiano além da notícia: *Esta não é a sua vida*

Esta não é a sua vida é um curta-metragem de 1991 e conta-nos a história de Noeli, uma dona de casa do interior do Rio Grande do Sul. A aproximação com o prosaico e a relevância dada a personagens anônimos encabeçam o projeto na própria introdução do filme.

⁴³*Cena aberta* mergulha também “na experiência dos grupos de atores amadores selecionados, colocando-os em contato com os atores profissionais e a ambos com um texto literário ativado, disparado, a partir da recepção encenada ou espontânea. Isso nas leituras em grupo, nas interferências de cada um, em suas reações ao texto, sejam as captadas durante as entrevistas, sejam as simuladas, em respostas roteirizadas previamente, algumas originais do roteiro, outras citações das obras literárias também roteirizadas, outras tantas que captam o espírito da obra e o atualizam” (MOUSINHO, 2012, p. 81).

A brincadeira entre a expectativa gerada por manchetes absurdas que caem no vácuo da vida comum se dá com a exibição de imagens de algumas pessoas e a voz *over* de um narrador que exprime: “Este homem não come vidro. Na última quarta-feira, esta mulher não deu à luz sêxtuplos. Esta criança jamais sobrevoou o polo norte”.

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

A vida na comunidade de Linha Cristal parece refletir esses dados do curta-metragem de 1991. O entrelaçamento se compõe das nuances do cotidiano ressignificadas pelo discurso cinematográfico. Se em *Esta não é a sua vida*, a narração é dada a partir da própria experiência, no caso a de Noeli, *Saneamento básico* aponta para as várias possibilidades que estão à disposição dos personagens pelo contato com a ficcionalidade que a produção do vídeo tem a oferecer-lhes.

Logo, a proposta do filme de 2007 em articular o cotidiano, no investimento que faz da representação de figuras anônimas, aliada às idiossincrasias de seus personagens, acaba trazendo também um pouco de *Esta não é a sua vida*. Jorge Furtado, em entrevista ao *Palavra em movimento*, destaca que o filme de 1991 é o oposto de *Ilha das flores* (1989), pois parte da generalidade para a particularidade.

E a proposta surgiu a partir de um edital internacional que propunha que o Brasil fosse retratado na obra produzida. Para fugir de quaisquer estereótipos que *Ilha das flores* tenha sugerido, Furtado foi à procura da especificidade da figura a ser retratada, se distanciando da noção de “como qualquer curta-metragem: Tropicalismo, Bossa nova, rei Pelé/Como qualquer curta-metragem: Brasil, turismo, Amazônia, ciclo do café” (GESSINGER, 1991)⁴⁴.

Esta não é a sua vida fortalece a ideia de que a história de qualquer pessoa daria um filme, singularizando por meio de seu próprio título a compreensão de que a vida de Noeli

⁴⁴Presente no disco *Várias variáveis* (1991), da banda gaúcha Engenheiros do Hawaii e composta por Humberto Gessinger, a canção *Curta-metragem*, elenca justamente certas temáticas mais generalistas desse tipo de produção. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/engenheiros-do-hawaii/130674/>>. Acesso em: 10 mar. 2017.

está repleta de histórias bastante peculiares e que, no documentário, estão a serviço de uma espécie de readaptação para serem condensadas na representação proposta por um olhar sobre o real, que é construção e munido de efeitos de sentido.

A obra traz “a fala recalcada do socialmente esquecido [que] vai sendo desentranhada, migrando da agilidade da exposição informativa do jornalismo diário para o xeque-mate das experiências fundamentais de vidas que se perdem na automatização cotidiana” (MOUSINHO, 2012, p. 85). Aqui vale assinalar a importância desse contato com o discurso artístico, em certa medida instigando uma ruptura com o cotidiano. A demonstração de que as falas esquecidas também estão impregnadas de impulso narrativo para contar histórias e que estão vinculadas a uma perspectiva infiltrada de enunciados provenientes das relações sociais.

Sendo assim, *Saneamento básico* parece se relacionar com o documentário de 1991 não sob um aspecto necessariamente estético, mas num sentido de reafirmar as relações cotidianas e em comunidade; além da ruptura, ou melhor, da tentativa de demonstrar a força que possui o discurso artístico enquanto elemento mobilizador dessa atitude narrativa. Nesse contexto, é preciso refletir acerca da necessária reverberação que as obras possuem em veicular, construir e também representar aquilo que podem e têm para dizer as vozes esquecidas, marginalizadas e não autorizadas.

4.2.3. O sanduíche e a ficcionalidade em camadas

A metalinguagem na obra de Jorge Furtado possui também uma diretriz mais específica quando observamos dados referentes a quebras de expectativa. Se pensarmos em *Saneamento básico*, veremos que a tentativa de se construir um vídeo de suspense em torno da história de um monstro radioativo acaba dando lugar a um encadeamento cômico. Isso porque, apesar de buscarem elementos presentes nas estruturas clássicas hollywoodianas, os personagens, por falta de traquejo e até pelas dificuldades inerentes ao processo de produção cinematográfica, se destacam a partir de um efeito inverso consubstanciado pelo automatismo das interpretações e as soluções de roteiro empreendidas por eles.

Dentro do conjunto de realizações de Furtado, o curta-metragem *O sanduíche*, de 2000, também possui um investimento que se articula por vias metalinguísticas, fazendo, no entanto, girar em outra direção suas quebras de expectativa se comparado a *Saneamento básico*. A narrativa se desdobra a partir da conversa de um casal em processo de rompimento amoroso. O redirecionamento do foco de atenção aplica-se pela forma como determinadas

cenas no curta são interrompidas para trazerem à tona seu *status* ficcional: por meio da ideia de que ali se trata de um ensaio para uma peça num primeiro instante; que estava dentro de uma gravação no momento seguinte; e que, mais à frente, é parte da filmagem que abarca uma porção maior da história e tem a presença de Jorge Furtado fazendo entrevistas roteirizadas com uma plateia que assistiu a tudo. E a reunião de todos esses ingredientes dá sentido ao preparo de *O sanduíche*, que, assim como o *Cena aberta*, “mente para dizer melhor a verdade”. Há o redimensionamento do aspecto semântico e a tentativa de encontrar outras vias para fazer a ficção olhar para si mesma. Há com isso a provocação para que o público busque ler com outros olhos a ficção diante de uma ideia que confabula uma ressignificação audiovisual *autopsicografada*⁴⁵.

A estrutura em efeito cascata, que nos remete à figura da matriosca, concatena elementos da ficcionalidade que vão permeando a vida dos personagens, fazendo com que eles evoluam suas ações entre as histórias que encenam e o real diegético em *O sanduíche*. *Romance*, em 2008, reutiliza esse tipo de encadeamento, entrecruzando aspectos de dentro e de fora do palco para urdir a relação de Pedro e Ana. O curta, de 2000, ao utilizar-se do método, trafega mais profundamente na questão do *loop*, fazendo sua narrativa girar num circuito que acomoda efeitos do real para, em seguida, desvelar o rito ficcional, em atitude lúdica e antiilusionista.

Saneamento básico, em 2007, também joga com essas fronteiras, apoiando-se em sua prerrogativa metaficcional e recorrendo ao cômico para tanto, seja quando Seu Antônio “desobedece” ao roteiro e, ao invés, de morrer no vídeo, tenta matar o monstro; seja nas pequenas confabulações cotidianas a exemplo de quando Marcela finge ser lésbica com o intuito de que o dono da adega pare de se insinuar para ela. Os pilares de uma construção autorreflexiva se erguem também pelas escolhas operadas no cerne interacional com o público.

Dentre as várias possibilidades de se estabelecer esse efeito, seja de maneira mais ou menos diretamente, o modo como a recepção ganha espaço em algumas obras de Jorge Furtado merece ser assinalado. Se tomarmos esses três trabalhos que acabamos de elencar, será possível mirar formatações multifacetadas, mas que se encontram, de certa forma, nos exemplos que pautamos. *O sanduíche* faz uso de uma representação do público desde as dicas que a atriz dá para seu colega de ensaio, até a presença do próprio Jorge Furtado, entrevistando o público, numa interação também guiada pelo roteiro.

⁴⁵“O poeta é um fingidor/Finge tão completamente/Que chega a fingir que é dor/A dor que deveras sente” (PESSOA, 2002, p. 23).

Podemos pensar, além do mais, como já em 2000 as linguagens se aproximavam, oriundas de plataformas discursivas distintas, a exemplo do teatro, do cinema e mesmo até do discurso jornalístico, presente nas entrevistas forjadas, que se revelam pela repetição do “seria ótimo/seria” por parte dos entrevistados. Um dado reverberado em *Romance*, um produto cinematográfico, e também em *Cena aberta*, de 2003, uma produção televisiva.

O primeiro ciclo em questão de *O sanduíche* brinca com essa ausência materializada do público e se dá por uma tática de ensaio utilizada pela atriz para serenar o parceiro de cena que havia esquecido o texto. A sequência exhibe a personagem sugerindo ao ator que ele imagine uma plateia – que surge no horizonte de visão deles – e, logo depois, esqueça-se dela e lembre-se do texto; para assim, em seguida, desaparecer o grupo de pessoas que estava na frente deles. Os artifícios narrativos autorreflexivos, que acabam reordenando o tipo de relacionamento com a recepção, são desenhados há muito⁴⁶ e também, por vezes, já desdenhados⁴⁷, são explorados nesta cena do curta-metragem explicitamente, mas estão inseridos em meio a sinais de ordem mais implícita: o ensaio, dentro de uma gravação, que está incorporada a uma filmagem, que vai, ao fim, sondar a opinião das pessoas acerca da construção à qual haviam assistido.

Figura 31 – *O sanduíche* e os diálogos com a recepção



Fonte: composição a partir de *print screen* de *frames* do curta-metragem *O sanduíche*

A temática do casal de atores que se apaixona nos bastidores sugerida em *O sanduíche*

⁴⁶Gustavo Bernardo assinala “os primeiros mitos, que (...) tematizam o nascimento do próprio mito, e nas primeiras tragédias gregas, com seus coros e corifeus” (2010, p. 39). Para mais informações sobre esse jogo entre “adesão e distanciamento no universo trágico” e questões relacionadas a diálogos estabelecidos entre obras do antigo teatro grego, cf. em (LUNA, 2012, p. 122-145).

⁴⁷De acordo com João Batista de Brito, “há quem julgue que, numa arte essencialmente narrativa como o cinema, essa inclinação para a autorreflexividade constitui um sintoma suicida de franca decadência: dizendo-se a si mesma, a sétima arte estaria admitindo uma espécie de esgotamento temático, como se nada mais tivesse a dizer da vida, do mundo e dos homens. Outros há, por outro lado, que veem nessa autorreflexividade, ao contrário, uma prova de vitalidade que arvora para o cinema o direito de possuir e defender uma consciência de sua especificidade estética e artística” (1995, p. 231).

nos é colocada pela forma como ambos se sentem atraídos um pelo outro em meio aos ensaios de uma peça. *Romance* aprofunda essa dinâmica narrativa pela relação de Pedro e Ana, reafirmando a proposta de que os laços e a forma como nossos enunciados estão conectados a uma matriz de textos presentes no contexto social em que estamos inseridos. E, no caso do longa-metragem, o discurso artístico incide mais fortemente na vida dos dois atores, que se apaixonam durante os ensaios da montagem de *Tristão e Isolda* e acabam utilizando trechos da própria peça, e também de outros textos como *Cyrano de Bergerac*, para desenvolver o relacionamento deles, que nasce, cresce e se reproduz nesse ambiente caracterizado pelos bastidores do teatro e da produção audiovisual.

No filme, o público está presente nas plateias que vão ao teatro ver as peças, mas também surge idealizado pelo embate recorrente na emissora de Danilo, numa disputa estabelecida entre ele e Pedro: de um lado, as pressões em nome do ideal de se conseguir os maiores índices de audiência e de outro, a liberdade criativa que busca a inserção de propostas menos convencionais na grade de programação televisiva comercial. As questões sobre a aceitabilidade e a resposta da recepção fortalecem esse vínculo entre obra e público nos trabalhos de Furtado, oferecendo-nos um olhar sobre tais relações ao descortinar o processo de construção artística.

Além de caracterizar-se como uma função estética, essa opção por um discurso metalinguístico também demonstra o desdobramento de uma preocupação com o consumo. Enquanto funcionário da Rede Globo, Furtado está inserido num contexto de produção que se delineia, em grande demanda, por efetividade quantitativa. Deslocar essa tensão e torná-la um elemento que percorre esteticamente parte dessas produções revela inclusive traços de uma comicidade irônica, o que acabou virando mote no filme *Romance*, por meio de investidas sarcásticas desenvolvidas num projeto em parceria de roteiro com Guel Arraes, colega de emissora e comparsa de empreitadas antiilusionistas.

No caso de *Saneamento*, a estrutura aponta para ideia do indivíduo que, até então, se restringe a ser público, sem pretensões artísticas, e, em seguida, se torna mola propulsora do dispositivo estético. Logo, esse mesmo sujeito passa a encarar o público como uma entidade, às vezes amorfa, às vezes dotada de especificidade, mas de uma maneira mais complexa do que a impressão inicial lhe permitia enxergar. As preocupações com a recepção somam-se assim nos três casos, configurando-se em patamares que estão desde a concepção artística até a impressão que sucede a exibição de uma obra. Este último dado se faz presente não apenas na representação que se coloca a partir das entrevistas de Furtado ao final de *O sanduíche*,

mas manifestam-se no deslumbramento de Danilo acerca da interpretação de Ana ainda no teatro, também a própria maneira como a atriz reage ao final do especial para a TV, costurado por Pedro a partir de um erro de continuidade.

É importante perceber como essas respostas estão conectadas no interior de produção ficcional, ou seja, elas estão reunidas – duplicadas – no âmbito da própria estrutura narrativa, levantando questões de um diálogo permanente entre autor, obra e público. *Saneamento básico* também gere esses elementos quando seus personagens vislumbram as possibilidades de reação do seu público em potencial. Também aponta para isso ao final da exibição do curta-metragem, brincando inclusive com as noções de recepção a partir de mecanismos de inversão, a exemplo da freira – de quem se espera comumente um comportamento comedido – que elogia os seios de Silene e da pedagoga que, sarcasticamente, faz menção negativa às propostas educativas e ambientalistas que circulam no meio escolar quando comparadas a *O monstro do fosso*.

3.2.4. Oscar Boz e o olhar duplicado

Nossa análise procura dar atenção às formas utilizadas para produzir sentido a partir de um aporte metalinguístico e dialógico. Esses dois pilares se encontram em obras diversas de Jorge Furtado, fazendo com que elas se encontrem com trabalhos de outros artistas, mas também com elas próprias. Sob o aspecto dialógico, levamos em conta que:

(...) da vida à teoria, o diálogo, de maneira recursiva, é identificado na ação entre interlocutores, entre autor e leitor, entre autor e herói, entre heróis, entre diferentes sujeitos sociais, que, em espaços e tempos diversos, tomam a palavra ou têm a palavra representada, resignificada (MARCHEZAN, 2006, p. 128).

De acordo com o *site* da Casa de Cinema de Porto Alegre, o documentário em curta-metragem *Oscar Boz* (2004) conta a história de “um pioneiro nas filmagens familiares. Mostra as cenas captadas por Boz nos anos 1950 em seu formato original e atualmente retrabalhadas em computador, para fazer uma reflexão sobre a memória e um diálogo entre passado e futuro” (CASACINEPOA, 2017). Essa dupla temporalidade é, muitas vezes, estruturada no filme pelo uso de duas telas que trazem informações imagéticas distintas, mas que se complementam: em muitos dos casos, a da esquerda contém as cenas filmadas pelo próprio Boz e, geralmente, ilustram a fala dele, que se concentra em uma espécie de entrevista

no quadro da direita.

A alternância de telas utilizadas, juntamente aos componentes de trilha sonora, enquadramentos e a edição que complexifica o modo de se atribuir sentido à narrativa, nos reforça a ideia de que o documentário também é uma maneira, ou melhor, uma linguagem escolhida para contar uma história e, assim, trata-se de um olhar construído sobre o real. O próprio curta-metragem se encarrega de expor essa noção por meio das opções estéticas que são realizadas. Dentre elas, temos, na tela da esquerda, cenas em preto-e-branco captadas por Boz; e, na tela da direita, o próprio protagonista segurando uma câmara e dando a entender que está realizando um processo de filmagem.

Figura 32 – Oscar Boz e a reconstrução do olhar



Fonte: *print screen de frame do curta-metragem Oscar Boz*

A filmagem dentro da filmagem reativa a predileção pelo dual recorrente na filmografia de Jorge Furtado. Alguns de seus protagonistas incorporam o uso de instrumentos que permitem essa configuração de mirar e olhar o outro por meio de uma lente que faz a ligação entre observado e observador ser ressignificada diegeticamente: André, em *O homem que copiava*; Oscar Boz, no curta-metragem homônimo; e Marina, em *Saneamento básico* são alguns exemplos dessa estratificação que se duplica por dentro.

Oscar Boz reverbera a união entre as categorias do *filmico* e do *cinematográfico* na tessitura da própria obra, contando-nos histórias e revelando aspectos do entorno da construção desse discurso. Segundo o *Dicionário teórico e crítico de cinema*, as duas categorias são classificadas a partir da ideia de que o *filmico* “concerne à obra projetada diante de um público”, uma noção que se desdobra paralelamente ao conceito de *cinematográfico*, que se define como o “aspecto social, técnico ou industrial do cinema” (AUMONT; MARIE, 2006, p. 128).

As discussões sobre as filmagens realizadas por Boz também contribuem para a ideia de desvelamento discursivo: uma leitura que vai além da derme, esquadrinhando o esqueleto

que sustenta as formas de produção e reprodução artísticas, numa investida que se pauta por um viés antiluscionista. Isso se faz presente, por exemplo, quando de uma das cenas de uma filmagem feita por Boz acerca de um grupo de malabaristas se apresentando. Em instante posterior a esse evento, ele pede para que algumas crianças fiquem olhando para cima e aplaudam. Quando aglutinadas as cenas, forma-se um todo inteligível que nos sugere a participação concomitante do público infantil no apreço aos artistas circenses – a mentira ganha *status* de verossimilhança, dando novo sentido no âmbito dos encadeamentos diegéticos.

As soluções “caseiras” encontradas por Boz vão repercutir nos desafios enfrentados pelo amadorismo e baixo orçamento encarados por Marina e a comunidade em *Saneamento básico*. O figurino do monstro assim como a câmera subjetiva resultante de um conhecimento e uma atitude intuitiva estão nesses entremeios. Fazer mais com menos, nesses casos, parece ativar um traço de criatividade: *Oscar Boz* e *Saneamento básico* trabalham, em determinados aspectos, a mesma temática.

Embora se utilizem de tratamentos diferentes para retratar cada um à sua maneira suas histórias, ambos os filmes se desenvolvem na esteira da vivência artística a partir de experiências que perpassam um contexto de vozes “não autorizadas”. E, com isso, as obras trabalham no sentido de reforçar a legitimidade da experiência humana no campo artístico, independente da instância (amadora, acadêmica, comercial, etc.) que se dê.

Para dialogarmos uma vez mais com Antonio Candido, vale relembrar a noção basilar de arte enquanto “sistema simbólico de comunicação inter-humana” (CANDIDO, 1980, p. 21), na qual as manifestações artísticas “são socialmente necessárias, traduzindo impulsos e necessidades de expressão, de comunicação e de integração que não é possível reduzir a impulsos marginais de natureza biológica” (CANDIDO, 1980, p. 70).

Oscar Boz é de 2004 e faz menção a um tipo de registro amador que, mesmo se distanciando de uma representação do amadorismo adotada em *Saneamento* (2007), agrega a noção de poeticidade do cotidiano e a gratuidade do gesto artístico pelo prazer estético. Parte dessa sensibilidade gerada pela arte tem um correspondente em comum nas duas obras. O trecho a que nos referimos no curta de 2004 é uma passagem em que Boz está observando a inserção de uma trilha sonora sobre as filmagens que fez.

As duas telas a que o filme recorre mostram, à esquerda, cenas captadas pelo protagonista; e, à direita, a reação dele não apenas em relação ao que vê, mas ao que ouve. A emoção cadenciada pela imersão de Boz no texto imagético-sonoro celebra o olhar sobre uma

produção na qual ele tem participação fundamental em sua costura. Mas a música acoplada às cenas redimensiona a percepção, de forma a “aumentar a capacidade de expressão do filme e a criar uma determinada atmosfera” (BETTON, 1987, p. 38), fazendo assim com que a sensibilização atinja um novo patamar. Num estúdio de edição, Oscar Boz revisita as cenas que filmou outrora, enquanto responde perguntas de uma equipe encabeçada pelo próprio Jorge Furtado. Nesse trecho, as cenas são editadas e reorganizadas com uma trilha sonora para dar outra textura ao trabalho de Boz, que, como espectador de sua própria obra, se sente enternecido pela nova camada de significância dada às suas filmagens.

Se atentarmos para o trecho de *Saneamento básico* em que Marina vai, sozinha, visitar Zico para discutir a finalização de *O monstro do fosso*, nos depararemos com uma situação bastante semelhante à vivida por Boz. Ela chega ao escritório e se depara com um fragmento de filmagem encontrado pelo mais novo colega de produção. No excerto, cenas de Silene se despindo em um lugar aparentemente ermo para Fabrício que registrava o momento.

O que une os filmes de 2004 e de 2007, na verdade, é como a narrativa de *Saneamento* nos mostra uma Marina inconformada pelas cenas da irmã e a mudança de visão, ou melhor, a adesão a respeito disso é construída pelo andamento que a edição de Zico dá ao trecho. Esse fator se concretiza, sobretudo, pela forma como a trilha sonora utilizada redimensiona essa percepção da protagonista. O olhar e o gestual de Marina vão perdendo em aflição e ganhando em contentamento em uma progressão que acaba mimetizando ritmicamente a própria canção *It had to be you*.

Figura 33 – Adesão de Marina



Fonte: composição a partir de *print screen* de frames do filme *Saneamento básico*

Saneamento básico utiliza-se desse olhar autorreflexivo em relação à produção a que seus personagens deram início, e os novos contornos adquiridos pela ressignificação alçada no uso da trilha sonora soam como uma reverberação daquilo que nos oferece Oscar Boz. A sensibilização de Marina acaba gerando mais um problema pelo custo dos direitos da música,

em torno dos três mil reais. A esse ponto, os personagens estão imersos na feitura do vídeo e as consequências disso estão no escanteamento da obra de esgotamento sanitário, que vai de protagonista a coadjuvante na história.

3.3. O riso e as estruturas da comédia na obra de Jorge Furtado

Segundo Henri Bergson, estudioso do cômico, não é necessariamente “a mudança brusca de atitude o que causa o riso, mas o que há de involuntário na mudança, é o desajeitamento” (1980, p. 14). Quando observamos a alternância de comportamento dos moradores de Linha Cristal assumindo seus papéis na frente da câmera, temos essa noção do riso sugerida por Bergson. Esse aspecto gerado pelo desconforto e inadequação dos personagens em sua tentativa de desenvolver a atuação dramática faz vicejar parte dos procedimentos cômicos de *Saneamento básico*. Isso porque os personagens que compõem aquela comunidade encaram o desafio da interpretação sem o objetivo específico de estabelecerem nesse processo uma atitude burlesca.

Essa premissa desdobra-se ainda a partir da ideia de que

(...) é precisamente uma espécie de automatismo o que nos faz rir. E trata-se ainda de um automatismo muito próximo do simples desvio. Para nos convenceremos disso, bastará observar que um personagem cômico o é, em geral, na exata medida em que se ignore como tal. O cômico é inconsciente (BERGSON, 1980, p. 17).

Ou seja, o engajamento está alocado na forma como Silene e seus companheiros de tela estão alheios à própria condição. Ao observarmos os fragmentos das cenas iniciais de *O monstro do fosso*, especificamente no trecho em que a personagem conversa com dois operários sobre sua ida ao baile de formatura, temos contato com essa prática. Nas primeiras tomadas para o excerto, Silene está rija e realiza seus movimentos com o mínimo de variação, numa conduta automatizante, representando o nervosismo da investida também presente na inflexão que permeia o texto falado por ela e, que, mais à frente na narrativa, estará também na voz de Fabrício por meio de seus erros de prosódia. Esse lapso ocorre em cenas nas quais ele pronuncia o vocábulo Silene dando ênfase à sílaba “Sĩ” do nome da namorada e alterando assim a tonicidade da palavra, que passa de paroxítona para proparoxítona.

Figura 34 – Silene e os trabalhadores nas gravações do vídeo



Fonte: composição a partir de *print screen* de frames do filme *Saneamento básico*

A sequência com os operários articula o cômico também pela forma como essa inflexibilidade corporal de Silene vai se diluindo com as repetições das tomadas que, aos olhos de Marina, não estão boas o suficiente. Se num primeiro instante a mocinha do curta-metragem se apresentava retesada, as refilmagens vão se desdobrando e fazendo descambar a postura inicial da personagem: menos rija e mais entediada. A elipse temporal nos mostra o buraco cavado pelos operários um pouco maior que no começo da gravação.

Podemos pensar esse paralelo contração/relaxamento físico como um processo gradativo que estabelece uma escala de adesão, não indicando necessariamente a diminuição do elemento cômico, mas apresentando uma mudança significativa que rima com o próprio engajamento da comunidade ao curta-metragem no decorrer da narrativa de *Saneamento básico*. Essa perspectiva ganha contornos significativos quando observamos a construção do vídeo em seu patamar coletivo, angariando sugestões de texto da própria Silene para a construção de sua personagem ou no improviso de Seu Otaviano em sua fala enquanto cientista em *O monstro do fosso*.

Saneamento básico também instiga uma análise que procure assinalar a forma como são estruturados procedimentos caricaturais⁴⁸. E, traçando um paralelo com *Romance*, veremos uma linha temática que aproxima os longas-metragens. No filme de 2008, Rodolfo Maia (Marco Nanini) é o ator renomado no meio audiovisual, admirado por quem não o conhece de perto e tratado com certa dose de receio por quem sabe das instabilidades de humor dele nos bastidores. O calor do sertão nordestino, espaço onde é gravado o especial

⁴⁸ Antonio Candido aponta que a noção de personagem se configura a partir de “uma composição verbal, uma síntese de palavras, sugerindo um certo tipo de realidade. Portanto, está sujeita, antes de mais nada, às leis de composição das palavras, à sua expansão em imagens, à sua articulação em sistemas expressivos coerentes” (CANDIDO, 2004, p. 78). E, para pensarmos a noção de caricatura observada nesse contexto, podemos assinalar que o conceito se desdobra no sentido de que a “personagem plana marcada por uma qualidade ou por uma ideia que, levada ao extremo, funciona como uma distorção proposital a serviço de uma sátira, da crítica ou do cômico”, segundo Beth Brait (1985, p. 87-88).

Tristão e Isolda, parece atacá-lo com mais força, bem como as dificuldades de se locomover no cenário natural. A união desses fatores é utilizada como dispositivo caricatural. Se *Romance* se desgarrar do histrionismo e do tom burlesco comum em obras como *Lisbela e o Prisioneiro*, volta à cena com o personagem, ao menos, em seus lapsos de vedetismo.

Um exemplo desse construto cômico é a forma como Rodolfo Maia, que a partir do exagero característico da caricatura, representa metonimicamente uma parcela da classe artística que não se conforma em não ser tratada como estrela. Isso fica patente quando Rodolfo interrompe uma cena da gravação do especial para a televisão e diz que não trabalha usando roupas feitas de tecido sintético, destacando que essa informação é de conhecimento geral já que foi publicada em inúmeras revistas e veiculada em programas de TV. O filme aposta na desconstrução da estrela de TV como forma de representar, nesse eixo diegético, que ator e personagem podem ter personalidades completamente distintas, assim como a imagem do artista que chega até os fãs e sua real condição nos bastidores das gravações.

Já em *Saneamento*, a dosagem caricata assume um viés mais voltado ao gestual, sobretudo pelas caras e bocas de Silene e a forma como Fabrício olha recorrentemente para a câmera, comentando sua atuação quando se vê no monitor, além de seus cuidados exagerados e repetitivos com o cabelo. A matéria que dá forma e contorno ao envaidecimento brinca e alude às práticas de bastidores e aos perfis pavoneados da indústria cinematográfica. O filme de 2007 interliga traços de personalidade dos personagens Silene e Fabrício na trama a uma conjuntura bastante evidente no universo das celebridades e semicelebridades.

Neste último caso, surgindo como uma crítica paródica em um apelo caricatural, a fala de Silene numa entrevista após a repercussão do filme, aglutina esses dados: “Eu tenho recebido muitas propostas... até de trabalho”. Bergson analisa o fazer caricatural como sendo uma maneira de captar certo “movimento às vezes imperceptível, e em torná-lo visível a todos os olhos mediante ampliação dele” (1980, p. 22). Trata-se desse apelo ao ato falho, ao pequeno defeito, ao elemento recorrente dando-lhe proporções exageradas, a exemplo do excessivo número de tubos de ensaio, frascos e garrafas utilizadas por Marina e seus amigos para arquitetar o cenário do cientista no vídeo, numa clara referência que parodia certa safra de filmes hollywoodianos do gênero ficção científica.

“Imitar alguém é destacar a parte do automatismo que ele deixou introduzir-se em sua pessoa. É, pois, por definição mesmo, torná-lo cômico. Não surpreende, portanto, que a imitação cause riso” (BERGSON, 1980, p. 25). A maneira como Silene joga o cabelo para os lados e gesticula na tentativa de sensualização para a plateia formada por estudantes e por

outros moradores da comunidade de Linha Cristal, antes da exibição do vídeo, na semana de cultura da rede municipal, confere esse *status* de imitação paródica que circunda um ambiente de personalidades que procuram visibilidade e glamourização a qualquer custo e, por vezes, em espaços inadequados.

Na caracterização da técnica de *inversão* impetrada pelo discurso cômico, “teremos quase sempre diante de nós um personagem que prepara a trama na qual ele mesmo acabará por enredar-se. A história do perseguidor vítima de sua perseguição, do velhaco trapaceado, constitui o fundo de inúmeras comédias” (BERGSON, 1980, p. 53). Ainda de acordo com Bergson, “trata-se sempre, no fundo, de uma inversão de papéis, e de uma situação que se volta contra quem a criou” (1980, p. 53-54). Aplica-se a esse caso, a costura narrativa presente na cena do curta-metragem, na qual o monstro vai matar o cientista.

Seu Antônio é convidado para ser o dublê de Seu Otaviano, pois o pai de Marina diz que precisa trabalhar e não pode ficar fazendo cinema o dia inteiro, numa declaração que ainda vincula o prazer da arte, em seu aspecto lúdico, a um contraponto com a noção de trabalho. Uma dicotomia que *Saneamento básico* procura debater a partir de uma representação social que põe em evidência a necessidade humana em relação às duas coisas: às obras de infraestrutura e ao fazer artístico.

De acordo com Marcel Martin, “o efeito cômico pode vir inicialmente de uma surpresa, pois o plano pode mostrar alguma coisa que o precedente não fazia esperar” (2003, p. 156). Evidentemente, nem toda cena que procura provocar um efeito de surpresa está atrelada a um desdobramento cômico, inclusive, muito dos códigos e da codificação do suspense advêm e residem nessa concepção de reviravolta. Contudo, quando o empreiteiro entra em cena, a expectativa que temos – incentivada pelo acesso que possuímos em relação aos dados de roteiro que indicam a morte do cientista no vídeo – é que o monstro ataque Seu Antônio.

O efeito cômico se consubstancia pela inversão provocada com a reação intempestiva do empreiteiro, que ataca o monstro e precisa ser contido por Marina e Fabrício para que não continue agredindo Joaquim mesmo com a gravação interrompida. Seu Antônio, ainda que conserve nesse fragmento uma atitude que reflete certa caracterização irritadiça de sua personalidade, surpreende a interlocução, por se tratar de um senhor com a idade avançada e teoricamente frágil para enfrentar um monstro assassino e radioativo.

4.3.1. Sistemática da reutilização: reapropriação e ressignificação discursiva

Bergson sugere que “os artifícios usuais da comédia, a repetição periódica de uma expressão ou de uma cena, a interspersão simétrica dos papéis, o desenrolar geométrico das situações, e ainda muitos outros truques, poderão extrair a sua força cômica da mesma fonte” (1980, p. 26). As considerações do estudioso do riso giram em torno, majoritariamente, de trabalhos teatrais. Aqui, utilizamos a análise de Bergson como base para sustentar um estudo do audiovisual, compreendendo que muito do alicerce do próprio cinema é proveniente de sua capacidade conversacional com outras plataformas discursivas, como o teatro e a literatura, o que contribuiu inclusive para a modelação de sua própria gramática.

O entrelaçamento de alguns desses elementos citados por Bergson são elencados a partir de uma costura de palco feita pela atuação de dois ou mais atores. Aqui, pensamos como essa estrutura pode ser deslocada em sua ideia inicial, partindo para uma utilização no encadeamento de quadros e sequências cinematográficas. Sobretudo nos encadeamentos do primeiro terço de *Saneamento básico*, no qual alguns *frames* são editados no intuito de oferecer um aspecto geométrico harmonioso a partir de trechos a exemplo daquele em que Silene pergunta a Fabrício a respeito da câmera. Ela, que está com uma fita na mão, é avisada pelo namorado que será necessário comprar uma nova; Silene pergunta de que tipo, estendendo o braço para entregá-la a Fabrício. Ao fim da sequência, o fragmento imagético que se desenrola se dá numa cena diferente com o braço estendido da personagem, entregando a fita ao pai.

Figura 35 – Concatenação entre cenas com a fita de gravação



Fonte: composição a partir de *print screen* de *frames* do filme *Saneamento básico*

Outros aspectos são ressignificados a partir da repetição em que estão realocados. Esse é o caso da frase “se é pra fazer, tem que fazer bem feito” que, num primeiro instante, é utilizada por Seu Antônio para tratar da obra de esgotamento sanitário. À frente no longa-

metragem, a mesma sentença é adotada por Marina, já em novo contexto por estar se referindo ao vídeo e aos custos necessários na elaboração do figurino e de efeitos para a fantasia de monstro feita pelo marido. Apesar de materializar-se sutilmente, a ideia possui um feitiço que remete à capacidade de sensibilização que a arte acaba proporcionando aos moradores da comunidade, metaforizando uma guinada que começa a projetar-se anterior ainda aos trinta primeiros minutos do filme.

Algumas das repetições também são construídas e compiladas sob a égide do discurso metalinguístico e se propagam por mecanismos paródicos quanto ao ambiente de produção audiovisual, seus bastidores e sua lógica de trabalho. É o *modus operandi* desse tipo de imitação, que atua incorporando os cacoetes do imitado, caricaturando-os. Filmagem e refilmagem, enquanto processos contínuos e repetitivos, são representadas em *Saneamento básico* de maneira exacerbada nas quedas de Silene enquanto corre em cena na floresta, cuspidando as folhas secas que vão parar em sua boca quando cai; na desatenção recorrente de Fabrício para o “ação!” da diretora Marina, que se torna um “vai!” cada vez mais enfático na direção do cunhado; assim como as próprias falas dos personagens para *O monstro do fosso*, aparentemente testadas ali nos bastidores e mesmo na própria realização audiovisual, a partir de inflexões variadas para a mesma locução, como a expressão “É verdade!”, de Fabrício, aferida três vezes sem diferença significativa.

Uma das concepções para a ideia de *repetição* “consiste em arrumar os acontecimentos de modo que uma cena se reproduza, ou entre os mesmos personagens em novas circunstâncias, ou entre personagens novos em situações idênticas” (BERGSON, 1980, p. 65). Aqui podemos nos valer de uma noção que parte dessa premissa, assinalando a maneira como a reutilização de certos processos de codificação dá origem a efeitos de sentido cômicos.

Nesse contexto, os elementos recorrentes de uma parcela de produções cinematográficas das narrativas de suspense, sobretudo hollywoodianas, dão força a essa interpretação. Se atentarmos para a forma que *Saneamento básico* recorre a esses dados, veremos tratar-se de um encadeamento que busca estabelecer a *repetição* à medida que infiltra nesses códigos um aspecto subversivo que procura debochar de algumas das convenções estabelecidas no gênero.

Para exemplificar essa particularidade, é possível recorrer a algumas das participações de Silene na gravação do vídeo. Na volta do baile de formatura, ela interrompe a gravação para reclamar da caracterização de sua personagem, cuja idade e personalidade seriam

incompatíveis. Ao retomar a filmagem, Silene está com o cabelo amarrado, utilizando óculos de grau e falando ao celular com feição e tom de voz austeros, para sugerir maturidade na tentativa de harmonizar e dar verossimilhança à personagem do curta-metragem. A elaboração do excerto dá espaço a uma crítica que nos remete aos papéis adolescentes interpretados por atores e atrizes bem mais velhos que os personagens que interpretam, não apenas no audiovisual norte-americano, mas também no Brasil⁴⁹.

Já no momento seguinte, a lanterna de tamanho desproporcional que Silene retira da bolsa é que articula a construção cômica na cena. A quebra de expectativa gerada é mais um dos elementos que se contrapõem à investida do grupo, que tenta urdir em sua narrativa de curta-metragem a expectativa do suspense, mas acaba rompendo essa estrutura com desenlaces que desembocam no cômico. “Obteremos um efeito cômico ao transpor a expressão natural de uma ideia para outra tonalidade” (BERGSON, 1980, p. 66). Podemos pensar esse processo de naturalização como formato que se integrou a partir de um viés automatizante que certa safra do gênero de suspense investiu, contribuindo para o engessamento de parte de uma gramática cinematográfica. Assim, é possível perceber a paródia, arquitetada em *Saneamento*, como essa entidade que modula num redizer, nos graus de inflexões que geram deslocamento e, dessa forma, ressignificam na mudança que provocam a partir da entonação projetada.

É válido para a análise desse construto assinalar a maneira como Bakhtin compreende essa mobilidade e as variantes discursivas quando ressalta a peculiaridade que permeia “o jogo das inflexões, característico da comunicação verbal: por exemplo, a forma do gênero do cumprimento pode ser transferida da esfera oficial para a esfera familiar da comunicação, que será então utilizada com uma inflexão irônico-paródica” (BAKHTIN, 1997-a, p. 303). Logo, o enunciado se metamorfoseia, fazendo ganhar força a noção de paródia como uma lente que: “exagera os detalhes de tal modo que pode converter uma parte do elemento focado num elemento dominante, invertendo, portanto, a parte pelo todo, como se faz na charge e na caricatura” (SANT’ANNA, 1988, p. 32). Apesar dessa reordenação baseada no remanejamento do olhar pelo realinhamento do texto inicial, o processo de entrelaçamento está embutido na ode subvertida, assim a convivência, ainda que não seja harmoniosa, garante

⁴⁹ Como exemplos, podemos citar o ator Tom Welling, que estrelava a série de TV *Smallville*, interpretando aos 24 anos o juvenil Clark Kent. No cinema, o ator Andrew Garfield assumiu o papel do também adolescente super-herói *Homem-aranha* prestes a completar 29 anos. Na Rede Globo, emissora em que trabalha Jorge Furtado, a atriz Daniele Suzuki integrava o elenco da novela *Malhação*, interpretando, aos 26 anos, uma adolescente que cursava o ensino médio. Mais informações no texto de Caio Coletti, cujas informações de acesso estão a seguir. Disponível em: <<https://observatoriodocinema.bol.uol.com.br/listas/2017/01/15-astros-de-series-velhos-demais-para-seus-personagens-adolescentes>>. Acesso em 01 fev 2017.

a continuidade, ou melhor, a repetição ressignificada do objeto parodiado.

O filme de Furtado não se esquivava do diálogo. Se este é um dado inerente à linguagem, as produções do diretor gaúcho buscam expor suas entranhas não apenas metalinguisticamente, mas também no nível conversacional. Sendo assim, é importante ressaltar que “(...) as partes dialogantes não desaparecem a partir de sua interação mas, ao contrário, produzem os meios necessários para se autorreconhecerem durante a operação” (GATTI, 2016, p. 63). A paródia reconhece o outro no instante em que se apropria do discurso alheio, por isso “na luta pela hegemonia, que jaz latente em toda forma dialógica, isso não leva, necessariamente, ao silêncio de uma das vozes enunciativas – o que significaria o fim da relação dialógica” (GATTI, 2016, p. 63). *Saneamento básico* oferece-nos a ideia de que as trocas comunicacionais não são apenas necessárias, mas desejáveis, assim como nos sugere Bakhtin. A paródia, nesse cenário, conforma essa prerrogativa do enunciado que é resultante da interação entre duas entidades discursivas.

Muitas vezes “o riso ocorre no caso para corrigir o desvio e tirar a pessoa do seu sonho” (BERGSON, 1980, p. 72). É num estágio similarmente onírico que Silene cita para o pai trecho poético de Gustavo Corção, gravado na memória da personagem pelas sucessivas idas ao salão de beleza, onde se encontra um cartaz com o texto do poeta. Seu Otaviano comenta a capacidade de memorização da filha, dizendo que seria possível para ela decorar a Bíblia pelo tempo que passa no salão. O riso de Joaquim no contexto retira Silene da imersão, da qual já vinha sendo dragada mais sutilmente pela fala do pai.

O que se desdobra, em contrapartida ao riso de escárnio do cunhado, é a boa memória de Silene funcionando uma vez mais ao lembrar satiricamente o comentário da irmã sobre uma micose adquirida do marido. Neste instante os papéis se invertem, e o que fica evidente é também a ofensiva de Silene para arrebatá-lo de seu momento de imersão para causticar a enfermidade do cunhado, disparando no limiar da desproporcionalidade, dando força à ideia de que, por vezes, “o riso castiga certos defeitos quase como a doença castiga certos excessos, atingindo inocentes, poupando culpados, visando a um resultado geral e não podendo fazer a cada caso individual a honra de o examinar em separado” (BERGSON, 1980, p. 100).

Dentre as possibilidades de exploração do cômico em *Saneamento básico*, temos algumas das conversas estabelecidas entre os personagens conduzidas de modo que as falas sejam um elemento catalisador pela forma como estão emaranhadas, fazendo com que, em determinados instantes, não consigamos ouvir nem distinguir precisamente quem diz o quê.

Parte desses casos se constrói sob a diretriz da “repetição cômica de expressões, [na qual] há em geral dois termos em confronto: um sentimento comprimido que se distende com uma mola, e uma ideia que se diverte em comprimir de novo o sentimento” (BERGSON, 1980, p. 44). Nessa estrutura, assinalamos os dados de aplicabilidade também agregando as observações de Mikhail Bakhtin a esse contexto, quando o pensador russo destaca que:

(...) em nossa fala cotidiana, é extremamente comum este uso das palavras do outro, especialmente no diálogo, em que, frequentemente, um interlocutor repete de modo textual a afirmação de outro interlocutor, investindo-a de outra intenção e enunciando-a a seu próprio modo: com uma expressão de dúvida, de indignação, de ironia, de zombaria, de troça ou algo semelhante (BAKHTIN, 1983, p. 473).

No filme, um dos fragmentos em questão acentua o dispositivo com o choque causado pela discussão entre Marina e Joaquim acerca do significado da palavra ficção. Depois que Joaquim tem acesso à informação de que o vídeo precisa ser uma produção ficcional, a busca pelo significado do conceito faz Marina ir à procura de uma resposta com o pai e de um verbete no dicionário com Marcela, gerando mais subsídios para a briga entre a protagonista e o marido.

A cena, que se inicia com uma tomada de Silene ao computador e a voz *off* de Joaquim dando início ao debate, se passa nas dependências da Movelaria Marghera. Após esse breve introito, a narrativa logo se utiliza de um plano-sequência com uma câmera estática que trata de captar o casal que vai ocupando os espaços do quadro em movimentos que dão fluidez à cena. Silene, no centro e mais ao fundo da imagem, acompanha a contenda que vai, gradativamente, ganhando contornos mais ríspidos ao passo que Marina e Joaquim coreografam posturas que se tornam um respectivo imagético para a impaciência que toma ambos.

Isso se dá pela forma como Marina passa parte da discussão sentada, mas acaba se levantando para continuar o debate e “buscar” Joaquim que estava fora do quadro depois de uma fala em que ela se sentiu desprestigiada. Os movimentos em cena são arquitetados pelas mudanças de posição entre os dois personagens e a gesticulação que procura enfatizar o discurso além de sua porção verbal. A discussão permeada por falas que se cruzam também aglutina espaços de silêncio que vão do prenúncio do arrependimento de Joaquim, por ter desdenhado da faculdade cursada pela esposa, ao constrangimento sobre a micose do marido suscitada por Marina.

Voltamos às considerações de Bergson e Bakhtin, reforçando e lembrando aquilo

que aponta o linguista russo: “não só compreendemos a significação da palavra enquanto palavra da língua, mas também adotamos para com ela uma atitude responsiva ativa (simpatia, concordância, discordância, estímulo à ação)” (BAKHTIN, 1997-a, p. 310). A partir disso, como gatilho para essa observação, podemos pinçar do debate a expressão “naquela faculdade (...)” e seus desdobramentos similares, utilizada por Joaquim para desdenhar a atitude da esposa que o acusara de não saber nada sobre História. A fala do marido, evidentemente, já está carregada de sentido e de ressentimento pelo que a diegese do filme nos oferece(rá). Joaquim lembra que ficou trabalhando com o pai de Marina na movelaria enquanto ela foi estudar, e o modo utilizado para caracterizar essa situação está inserido no contexto socialmente representado em *Saneamento básico* e condensado na fala dele, que, de certo modo, em tom de reivindicação, está solicitando reconhecimento para o sacrifício feito.

Marina, no entanto, rebate o marido, em meio a balburdia que a discussão acabou tomando. A câmera imóvel parece nos reforçar uma noção de impasse e certa tensão entre os personagens, corroborada pelas falas do casal que se sobrepõem umas às outras. Na reutilização da expressão *naquela faculdade*, Marina acaba materializando a noção de que

(...) também é possível, num grau variável, parafrasear o enunciado do outro depois de repensá-lo, ou simplesmente referir-se a ele como a opiniões bem conhecidas de um parceiro discursivo; é possível pressupô-lo explicitamente; nossa reação-resposta também pode refletir-se unicamente na expressão de nossa própria fala — na seleção dos recursos linguísticos e de entonações, determinados não pelo objeto de nosso discurso e sim pelo enunciado do outro acerca do mesmo objeto (BAKHTIN, 1997-a, p. 316).

As idas e vindas da sentença *naquela faculdade*, variando então entre o tom acusatório de Marina e a nuance esquiva de Joaquim, pautam essa pluralidade de usos que uma mesma expressão pode assumir a depender da inflexão imposta por seu locutor. O trato que essas discussões assumem no filme tem a função de fiar a representação do cotidiano em seu aspecto beligerante do ponto de vista discursivo. Em certo ponto, trafega pela noção de vozes que se reconhecem, mas não se homogeneízam ou custam a se conciliar, sujeitas na obra a choques que acabam interferindo na assimilação e na (re)construção do enunciado do outro.

Por isso, nos usos da expressão, a primeira investida de Joaquim tem uma finalidade desdenhosa quanto ao fato de a esposa ter cursado ensino superior, e vai submergindo em reutilizações da frase que tentam pôr panos quentes na questão; ao mesmo tempo em que as inflexões de Marina alternam de certa perplexidade pela fala do marido a um tom condenatório. Podemos, assim, compreender que “as fronteiras que essa alternância edifica

são (...) tênues e específicas: a expressão do locutor se infiltra através dessas fronteiras e se difunde no discurso do outro que poderá ser transmitido num tom irônico, indignado, simpático, admirativo” (BAKHTIN, 1997-a, p. 318).

Entre questões relacionadas à tradução e ao artifício cômico calcado na exploração desse viés, Jorge Furtado delineou ludicamente em algumas oportunidades o ruído como consequência do choque gerado pelas imprecisões das conversões idiomáticas. É um aspecto recorrente, utilizado em *Trabalhos de amor perdidos*, em meio às tentativas de explicação do personagem Robin, para os amigos que compartilhavam o idioma inglês, sobre as piadas usualmente difundidas no Brasil. Assim como também ocorre no filme *Houve uma vez dois verões* com a tradução inconsistente de Juca para uma frase de Shakespeare estampada em sua camiseta.

O recurso, em *Saneamento básico*, retoma o recalde de Joaquim por não ter ido à universidade, retratado pela expressão desdenhosa “naquela faculdade (...)”, antes dirigida a Marina e, nesta cena, reutilizada para menosprezar o comentário de Fabrício, que responde dizendo possuir “curso superior! High School”. O erro de tradução não é notado nem corrigido por Joaquim ou pelos demais. A expressão *High School* refere-se ao equivalente brasileiro do ensino médio norte-americano. Assim, em tese, a tentativa de provar-se proeminente por parte de Fabrício escorrega na tradução, gerando efeito inverso no plano dos sentidos, sugerindo, por descuido do próprio personagem, que seu nível de escolaridade provavelmente seja o mesmo de Joaquim.

Para fincar os pés nessa proposta que investe numa representação do cotidiano, especialmente interiorano e de relações familiares cujas tensões oscilam em torno do prosaico, a estrutura dessas discussões propõe um tipo de construção que se desprende da ideia de que, para um indivíduo falar, é preciso que o outro se cale. É possível observar que esse modelo se insere na mesma prerrogativa contrastante da qual se destacam as diferenças entre os tipos de filmagem, figurino e postura física e vocal dos personagens quando comparamos elementos da narrativa de *Saneamento básico* e fragmentos do vídeo *O monstro do fosso*.

Os traços do cômico desenvolvidos nesses dois casos, o real diegético de *Saneamento* e os fragmentos do vídeo, se distinguem, por exemplo, pela forma como se opõem quando observamos que, no primeiro caso, explora-se a fala em atitude despojada, assim como a postura e o gestual; e, no segundo, a falta de traquejo para lidar tecnicamente com a linguagem do audiovisual acaba gerando, sistematicamente, um “mecanismo rígido que deparamos vez por outra, como um intruso, na continuidade viva das coisas humanas [e] tem

para nós um interesse particularíssimo, porque é como um desvio de vida” (BERGSON, 1980, p. 50). Os sorrisos forçados de Fabrício e sua forma arqueada de se movimentar em cena provocam a noção de que “a comicidade é aquele aspecto da pessoa pelo qual ela parece uma coisa, esse aspecto dos acontecimentos humanos que imita, por sua rigidez de um tipo particularíssimo, o mecanismo puro e simples do automatismo, enfim, o movimento sem vida” (BERGSON, 1980, p. 50).

Quando estabelecemos um paralelo entre a vivacidade de Fabrício *além da câmera* ou “fora” do enquadramento e as particularidades assumidas por ele quando do contexto do vídeo, “em vez de concentrar nossa atenção sobre os atos, ela a dirige sobretudo para os gestos” (BERGSON, 1980, p. 76). Assim sendo, podemos compreender como o diálogo metalinguístico em seu efeito duplicante atua de forma a dar vazão ao elemento cômico por situações construídas também pelo comparativo que se estabelece nas condições em que se apresentam os personagens. Ora surge retratado entre os próprios personagens, como a revelação do apelido de Fabrício por Silene, no instante em que “o riso é certo gesto social, que ressalta e reprime certo desvio especial dos homens e dos acontecimentos” (BERGSON, 1980, p. 76). Ora o riso se orienta pelo choque advindo da maneira como os personagens encaram seriamente algumas atitudes disparatadas no contexto de produção do curta-metragem. Um desses se dá com a tática de *merchandising* utilizada pela trupe para exposição da loja *Só lindezas*: numa cena em que Silene caminha segurando o cabelo para que a etiqueta no vestido esteja ao alcance de visão dos operários, garantindo, dessa maneira, a veiculação da marca por meio de uma tentativa de bate-papo nada casual entre ela e os trabalhadores no caminho que a personagem percorre para ir ao baile de formatura dela.

3.4.4. Gramática da intuição: o espectador, o personagem e o conhecimento internalizado

“O *making-off* de um filme amador”. Se fosse necessário trazer a sinopse da obra para o universo das redes sociais virtualizadas do século XXI, esta talvez fosse uma frase apropriada para os microblogs que tentam resumir as complexidades da linguagem em 140 caracteres. A representação dos bastidores de um processo de filmagem está reproduzida sob diferentes olhares, como o de François Truffaut em *A noite americana* (1973), mas aqui se concentra no desvirginamento do espectador comum na sua experiência com a gramática cinematográfica.

Durante a elaboração do roteiro, Joaquim questiona a aparição do monstro já na

segunda cena do curta-metragem. Para dizer que a criatura não se revela, mas apenas vê a mocinha, Marina explica ao marido o procedimento da câmera subjetiva, num indício de um conhecimento internalizado obtido pelo acesso a outros filmes, como ela mesma conta. Mesmo sem saber o termo específico, ela simula estar observando alguém por trás de uma árvore enquanto a câmera nos mostra aquilo que Marina enxerga. A sequência suscita, comenta e executa o movimento da técnica mostrando para o espectador do longa-metragem como funciona esse artifício.

João Batista de Brito destaca que “esse recurso expressivo é tão velho quanto a história do cinema e de tão codificado ninguém presta atenção nele” (BRITO, 2007, p. 10). De fato, a colocação é pertinente, sobretudo pelo uso previsível que foi adquirindo em muitas narrativas cinematográficas de suspense. O que nos chama a atenção aqui, entretanto, é a maneira como o filme ressalta esse artifício, aproximando-se da noção de que “algo extremamente natural torna-se extremamente estranho pela simples exposição de seus mecanismos de funcionamento. O meio torna-se visível” (STAM, 1981, p. 32). O processo de deslocamento dá um caráter menos arquetípico ao mecanismo, oferecendo uma possibilidade de uso menos engessada para isso.

Saneamento básico não se engendra numa esteira didática de representação artística. Oferece-nos, na verdade, uma caracterização mais voltada para os esquemas cognitivos de assimilação e execução artística, por meio das escolhas estéticas que os personagens vão fazendo dentro daquilo que possuem enquanto repertório cultural e a partir de um contexto socioeconômico específico. Os trâmites cinematográficos ganham contornos mais complexos à medida que os personagens percebem suas nuances. E, apesar das dificuldades, conforme vão fazendo, vão aprendendo os códigos.

Ainda que sem o entendimento e a prática profissional, a preocupação dos personagens com a recepção está em diferentes momentos do filme, seja na frase “se é para fazer, tem que fazer bem feito”, seja no choro de Marina pelo desapontamento ao assistir a uma das levar de filmagem. No entanto, Joaquim é o inquiridor que processa o argumento do curta-metragem, ajudando a esposa na construção do roteiro e eliminando arestas ao levantar questões acerca das recodificações, ou seja, das “transposições intersemióticas de um sistema de signos (palavras, por exemplo) para outro (imagens, por exemplo)” (HUTCHEON, 2011, p. 40).

O *script* escrito por Marina apresenta uma estrutura literária nos usos e atribuições de certos elementos simbólicos. Por conta disso, pensando a transcodificação do texto, Joaquim

contra-argumenta a lógica utilizada pela esposa ao ler o que ela havia produzido até então. Vejamos no roteiro de *Saneamento básico*:

[JOAQUIM] Nossa história começa numa pequena e tranquila comunidade ao pé de uma montanha. Bonito... Uma brisa refrescante traz do vale o aroma das corticeiras em flor. Como é que você vai filmar isso?

[MARINA] O quê?

[JOAQUIM] O aroma das corticeiras em flor.

[MARINA] Não, mas eu não vou filmar, quem vai filmar é o Fabrício.

[JOAQUIM] E como é que o Fabrício vai filmar o aroma das corticeiras em flor?

[MARINA] Bom, não sei, o... Mas, Joaquim, isso aí é só o... o tal do roteiro, a Marcela falou que tinha que ter dez páginas, eu comecei a enrolar, né? E olha, só tá com três páginas. Não gostou, me dá aqui.

Esse tipo de “falha” de compreensão, ou melhor, de “ruído” conforma uma alternativa viável de aplicabilidade estética. A engrenagem que põe em movimento a laboração artística está baseada na sequência do filme a partir da “ideia de que o 'ruído' também pode se corporificar como um fator/surpresa, como elemento de impacto, como procedimento de desautomatização perceptiva” (BARBOSA FILHO, 2003, p. 64). “Eu não vou filmar, quem vai filmar é o Fabrício”: a piada confronta as percepções de Joaquim e Marina, sobretudo pela ambiguidade de sentidos empregada, acarretando um estranhamento que nos possibilita uma forma de visualizarmos os dados de construção do discurso cinematográfico.

O início da leitura de Joaquim se dá em voz *over* e estabelece uma ponte com dois momentos diferentes do filme, um anterior e outro posterior. No primeiro caso, de forma bastante similar, a trilha sonora suave que nos remete ao bucólico e o movimento de câmera, numa tomada panorâmica de um céu azul, são os mesmos adotados no início de *Saneamento básico*. No princípio do filme, a mesma estrutura sonora e de filmagem é utilizada, só que, nesse caso, é Marina que cita Saint-Pierre⁵⁰, como trecho introdutório do documento que contém as reivindicações dos moradores de Linha Cristal.

Vejamos a sequência dos *frames* iniciais do filme:

⁵⁰“A natureza é grande nas coisas grandes, e enorme nas coisas pequenas”.

Figura 36 – Cenas do lugarejo e da reunião dos moradores



Fonte: composição a partir de *print screen* de *frames* do filme *Saneamento básico*

Vejamos agora os *frames* da primeira leitura do roteiro para o vídeo, após a mesma tomada de um céu azul:

Figura 37 – Aproximações e deslocamentos em relação ao início do filme



Fonte: composição a partir de *print screen* de *frames* do filme *Saneamento básico*

No segundo caso, os personagens estão se acomodando na sala de cinema improvisada para assistir a *O monstro do fosso*. Pragmaticamente, a trilha sonora é o elemento que liga, de fato, esses três momentos do filme, repetindo-se pela terceira vez. No entanto, há um dado cíclico quanto à conotação introdutória adotada em *Saneamento básico* quando observamos esses pontos da narrativa: 1) o início do longa-metragem; 2) a primeira leitura do roteiro do curta-metragem; e 3) o início da projeção. Neste último caso, esse movimento acaba rimando com a primeira fala de Marina, ainda nos créditos iniciais, justamente acerca da acomodação dos que vão chegando. Há, talvez, um elo também com as palavras de Marina na voz *over* do prelúdio de *Saneamento básico*: “Vamos começar então, melhor começar, né? Posso começar? Então vamos. *Muito obrigada*” (*grifo nosso*). Diferentemente do discurso que precede a exibição de *O monstro do fosso*, no início do longa-metragem, ela acerta prontamente a concordância.

O longa-metragem edifica uma forma de apresentar aquele lugarejo bucólico como um espaço fílmico onde a sensibilidade também é um componente importante e presente na vida

dos habitantes. Às vezes, de modo mais contido; às vezes, de maneira mais expansiva. Diegeticamente, as imagens panorâmicas de Linha Cristal reforçam a porção diminuta que o povoado abrange, em cenas que sugerem, apenas aparentemente, uma comunidade isolada no meio da natureza.

O filme imprime um elo analógico suscitado entre o *ofício da carpintaria*, a *construção da fossa* e a *produção do filme*. O que entra em destaque é a questão do trabalho, do labor que, nas atividades da comunidade, e, num primeiro momento, estava consubstanciado apenas no exercício de tarefas com menor predisposição artística para os personagens. Ou seja, os dois primeiros exemplos. A possibilidade de se fazer um filme acaba gerando a configuração de um novo elemento que possui uma dinâmica distinta por sua natureza estética, mas que também exige um empenho complexo e minucioso assim como as demais atividades.

A utilização de tijolos, sacos de cimento e cadeiras como unidade de medida para a conversão e a compreensão dos gastos que o curta-metragem demanda é um indício da primeira impressão dos moradores de Linha Cristal acerca do fazer cinematográfico. Esse olhar é desconstruído à medida que a narrativa evolui, e isso é confirmado pelo esmero com que os personagens passam a tratar *O monstro do fosso*. Na figura de Seu Otaviano, esse dado torna-se patente pela mudança de postura entre o início e o meio de *Saneamento básico*. No começo, o pai de Marina e Silene acha um absurdo o preço de uma fita de gravação: “Cinquenta real (sic)? Mas cinquenta real (sic) é o preço de uma cadeira”. Posteriormente, ao terminar de interpretar o cientista que dá detalhes a respeito do monstro, ele se redime: “Eu posso fazer de novo. Eu posso fazer melhor. Eu compro a fita. É só preço de uma cadeira”.

Saneamento básico investe numa poética do cotidiano e cerca-se de elementos que corroboram a ideia de que a arte “distingue-se do discurso cotidiano não através de ‘violência contra a linguagem’, mas através de sua relativa independência do contexto imediato” (STAM, 2000, p. 27). Se estendermos essa compreensão, veremos que a construção ficcional de *O monstro do fosso* traz a incumbência da materialização artística por meio de uma linguagem cujo contato entre ela e os personagens não era estreito. Quando Marina e Joaquim decidem fazer um filme sobre um monstro fictício que habitava o arroio, tanto a temática quanto o processo criativo esboçam uma escolha que foge ao contexto imediato, ganhando força aquilo que é sugerido por Robert Stam. Ou seja, a liberdade em relação ao contexto cotidiano imediato, trazendo a gratuidade da criação, mas sem necessariamente estabelecer um rompimento com a linguagem e o conhecimento comuns.

Esse elemento que estabelece um *link* entre o dado cotidiano e a linguagem artística pode ser também observado na sequência inusitada em que Silene ressalta a importância dos cuidados que Seu Otaviano tem que ter com o cabelo para a filmagem. A personagem recita trecho poético do escritor Gustavo Corção:

[SILENE] O cabelo faz do homem um ser misterioso que carrega na cabeça, a parte do corpo que é mais nítida e a mais marcada, uma coisa rebelde como um mar e confusa como uma floresta. O cabelo está quase fora do corpo, é uma espécie de jardim privado, onde o dono exerce à vontade a sua fantasia e a sua desordem. É qualquer coisa que cresce e que transborda como se estivesse livre do domínio da alma.

O engrandecimento dos pequenos elementos sugeridos no início do filme, com a frase de Saint-Pierre proferida por Marina, e também patente nesses signos da arte na vida da acanhada comunidade são sintetizados nesse fragmento do texto fílmico. Isso porque a impressão aparente que se tem sobre Silene sugere uma personagem caracterizada por certa superficialidade e que não é dada a esse tipo de comportamento, mais voltado à apreciação e exortação artística, causando surpresa aos demais membros da família. Esse dado torna-se ainda mais ostensivo se levarmos em conta o padrão constitutivo que o filme articula na construção da personagem, como uma personalidade meio aérea e um tanto infantilizada, para, justamente, causar certo impacto quando Silene faz a intervenção poética.

Bergson trata esse tipo de ação cômica conceituando-a a partir da ideia de *inversão*. Como destaca o estudioso, “rimos do acusado que dá lição de moral no juiz, da criança que pretende ensinar aos pais, enfim, do que acabamos de classificar como ‘mundo às avessas’” (BERGSON, 1980, p. 53). Diegeticamente, o texto citado pela personagem encontra-se num cartaz do salão de beleza frequentado por ela. Para reforçar a impressão geral sobre Silene, o pai arremata: “com o tempo que você passa no salão, dava pra decorar até a Bíblia”.

Apesar da passagem acima, num primeiro momento, apontar como um dado de vaidade da personagem, revela, sobretudo, rastros daquilo que o filme pretende alçar na representação das relações sociais. Essa dinâmica destaca-se por trabalhar no sentido de costurar uma nova percepção do envolvimento do ser humano com a arte. Além disso, ressignifica essa compreensão ao apresentá-la onde, aparentemente, estamos acostumados a não enxergar a presença de sensibilidade estética.

No estágio de edição de *O monstro do fosso*, há um deslocamento que parte da característica intuitiva de produção para ser substituída, ou melhor, incorporando técnicas de vídeos de casamento e festas de 15 anos, a exemplo dos efeitos *kitsch* de tela dividida, além

de reutilizar filmagens caseiras, como as que Fabrício fez de Silene. Esse passo é dado em *Saneamento* com a entrada de Zico na trama. Ele, que também é um amador, não se trata necessariamente de um produtor de curtas-metragens, está mais vinculado à ideia de um fazedor de filmes de eventos, possuidor de certas veleidades artísticas. Temos acesso a essas informações pela composição de cenário no escritório/ilha de edição e também pelas falas do editor, que demonstram um engajamento com a ideia do curta-metragem que parece novamente impulsionar o ritmo de entusiasmo em que os personagens se encontram em relação ao vídeo.

Nesse novo contexto de filmagem, alguns artifícios ganham mais espaço por intermédio de Zico, gerando, muitas vezes, um efeito duplicado, metalinguisticamente falando. A *handcamera* utilizada em *Saneamento* na sequência da filmagem do curta, na qual Silene é perseguida pelo monstro, é a mesma reproduzida por Zico que, de câmera na mão, vai dirigindo a cena, orientando os personagens e a equipe de apoio. O mecanismo antilusionista acaba embaralhando a distinção precisa a respeito de “qual” câmera registra o momento: se é a de Furtado ou a de Zico. Segundo Stam, é possível assinalar, dessa forma, que “a reflexividade artística refere-se ao processo pelo qual textos, literários ou fílmicos, são o proscênio de sua própria produção, de sua autoria, de seus procedimentos textuais, de suas influências intertextuais” (2008, p. 31). Essa linha tênue busca deslocar a percepção para pôr em jogo, no caso de *Saneamento básico*, certos vícios da linguagem cinematográfica ao mesmo tempo em que busca dialogar com elementos menos codificados a partir de uma abordagem autorreferente.

Esses componentes alicerçam a nossa compreensão de que a obra de Jorge Furtado se utiliza de expedientes e recursos estéticos numa dimensão correlacionada às considerações de João Batista de Brito acerca dos valores e técnicas atribuídos a dois modelos de cinema, no caso algumas estruturas do hollywoodiano⁵¹ e por parte do cinema de arte europeu. As estratégias comunicativas que se desenvolvem a partir de recursos narrativos mais confortáveis à recepção trabalham em conjunto com provocações relacionadas à ideia da construção do sentido, do fazer artístico e da reelaboração do real. A amálgama de sentidos acaba refletindo a técnica de filmagem dos filmes de suspense, conversando com Hollywood e chamando o espectador para o desvelamento da costura ficcional, prática convencionalizada em certos extratos do cinema de arte europeu.

⁵¹De acordo com Robert Stam, é possível observar que “a estética hollywoodiana convencional promoveu o ideal não somente de enredos lineares, coerentes de causa-efeito, que giram em torno de ‘conflitos maiores’, mas também de personagens motivados e críveis” (STAM, 2008, p. 30).

Tal união ganha força e forma pela mescla de elementos provenientes desses dois modelos de cinema. Além de expor certas codificações da escola norte-americana, parte desses valores advém dos empréstimos da narrativa clássica hollywoodiana, sobretudo a de suspense, que podemos caracterizar também “a partir de um sistema de códigos e signos que se foi formando ao longo das décadas e que, havendo se tornado domínio público, terminou por cristalizar-se” (BRITO, 1995, p. 197). A outra fração, pode-se dizer, possui componentes mais próximos do cinema de arte europeu, que se destaca pela constante apresentação de “novas construções semióticas” (BRITO, 1995, p. 197) e que no filme são exercitadas de modo significativo a partir de suas incursões metalinguísticas.

Contudo, é preciso fugir de generalizações e maniqueísmos, ressaltando que, assim como a grade temática hollywoodiana se projeta fortemente por meio de fórmulas exauridas, o cinema estadunidense também consegue se manifestar com propriedade e pregnância artística. Esse aspecto pode ser observado sintomaticamente nas produções audiovisuais da TV norte-americana, a exemplos de séries como *Breaking bad* (2008) e *Veep* (2012), que conseguem aliar em seus episódios esmero estético a narrativas bem urdidas.

Por outro lado, algumas vezes as estratégias de ruptura podem dar origem a um processo de codificação, quando há a banalização do recurso, gerando um uso mecanizado. Assim, o rompimento com a tradição – pedra de toque em parte do cinema vanguardista europeu dos anos 60 e outras cinematografias desse momento e das décadas seguintes, fundadas na recusa às codificações hollywoodianas – pode acabar instituindo “outras tradições, mesmo que sejam tradições de ruptura, que não deixam de se tornar institucionais por causa disso...” (VALVERDE, 2000, p. 88). É o mesmo que se pode compreender a partir de uma ação semelhante que também corre o risco de acontecer no campo da poesia, como quando Roman Jakobson assinala que, “se as violências contra o metro deitarem raízes, tornam-se elas próprias leis métricas” (1985, p. 139).

Além de atuar no patamar autorreferencial ao trazer à tela categorias narrativas como personagem e enredo, *Saneamento básico* dissecar temáticas como ficção e verossimilhança em seu texto fílmico. Segundo ressalta a *Poética*, “a obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas quais podiam acontecer, possíveis no ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade” (ARISTÓTELES, 2005, p. 28). A preocupação em utilizar-se de um fio condutor de lógica interna é um fator que repercute insistentemente no filme por meio de seus personagens, cuja inquietação sugere a presentificação do público no seio da construção artística. O espectador é uma entidade assinalada duplamente na obra e se

faz evidente nos processos de refilmagem de *O monstro do fosso*, a exemplo do alerta de Marina por conta do operário que enfatiza pela segunda vez o sobrenome de Silene. A personagem de Camila Pitanga é o elemento-chave em outro trecho da narrativa que assegura o desdobramento dessa discussão sobre a verossimilhança de sua personagem.

O esforço pela coerência se manifesta numa sistemática menos hierarquizada e mais pulverizada. Por meio de um caráter de grupo, constrói-se então um mecanismo dialógico que procura unir vozes, por vezes, dissonantes. O debate que nos interessa não trata necessariamente da plausibilidade invocada por Silene, mas como *Saneamento básico* filma a fabricação do faz de conta. Ou seja, nesse caso, não nos importa primordialmente a aplicabilidade e sim a legitimidade dessa construção de sentido. O cinema, assim, é representado sob a diretriz verticalizante de uma característica própria e inata de arte coletiva.

“Uma mulher que exista” é a premissa solicitada por Silene e, por mais que incida sob um viés naturalista de interpretação, sintetiza claramente o quebra-cabeça da formatação ficcional que contempla o universo de referência da personagem. A “verdade” buscada por Silene mira a construção de uma *mocinha* no âmbito cinematográfico que transpareça uma coerência imagético-textual para o público. Essa talvez seja uma tentativa de aparar as arestas, eliminando questionamentos e visando à imersão dos receptores. Por outro lado, *Saneamento básico*, ao realizar esse procedimento metaficcional, joga (c)o(m) espectador (,) no limbo entre o mergulho na teia ficcional e o deslocamento antiilusionista, como se fizesse-nos assistir a um eclipse anelar.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para Marcel Martin, “a imagem fílmica está sempre no presente. Enquanto fragmento da realidade exterior, ela se oferece ao presente de nossa percepção e se inscreve no presente de nossa consciência” (2003, p. 23). Após a exibição do curta-metragem para a comunidade, na entrevista de Zico – personagem que tem predileção por assonâncias para os títulos de seus projetos (*O monstro do fosso/O sonho do ovo*) – o diretor sugere que planeja filmar uma nova obra. Nela, a ideia é que a primeira cena seja um *flashback* (analepse). Se voltarmos à observação de Martin, perceberemos certa incongruência que acaba fomentando o elemento cômico, justamente pela proposta de Zico em iniciar um curta-metragem com uma analepse: um dado de incoerência já que a percepção do tempo no cinema apela à noção do presente e a recepção, provavelmente, não atentaria a esse passado como cena inicial da obra.

Esse dado passaria sem chamar muito a minha atenção não fosse uma palestra que acompanhei em Recife, na Caixa cultural, em dezembro de 2016. O *Palavras em movimento* realizava uma mostra do trabalho de Jorge Furtado durante uma semana, trazendo o próprio diretor para uma *masterclass* no último dia do evento. O comentário dele sobre a cena e a cena em si me chegam neste momento para refletir o instante em que se pensa o epílogo: a caminhada que se realizou e os próximos passos a serem dados.

Para a pesquisa realizada, havia uma ideia que se relacionava ao debate dos elementos principais que se ligavam ao *corpus* do estudo. A proposta era trazer discussões que englobassem não apenas a esfera imediata do audiovisual – cinematográfico e televisivo –, mas assinalar a partir da música, por exemplo, questões relacionadas ao dialogismo. Sabia-se que as obras de Furtado tinham muito a ofertar para a entrada do conceito, mas, pensar em observar outros trabalhos, de outros artistas, também contribuiria para a exploração e para a compreensão da proposta de estudo que foi estabelecida.

Sair um pouco desse contexto, no entanto, aproximou a pesquisa da própria obra de Jorge Furtado pelo entendimento que se angariou quanto às investidas do diretor-roteirista que possui uma predileção pela transversalidade. Ou seja, ao passo em que nos dedicamos a discutir alguns conceitos e o entrecruzamento de linguagens, observando esse processo permanente de trocas entre plataformas distintas, foi possível detectar e assinalar mais facilmente uma ideia que perpassa os trabalhos de Furtado quando se pensa no nível intrincado de informações que se somam para produzir sentido dialogicamente.

E aqui procuro também pensar em como este estudo se contamina de uma ideia que

tenta abrir espaço para uma discussão de conceitos a partir de uma compreensão dialogizada, ampliando o debate para várias plataformas discursivas. A busca por esse viés ilustrativo se desdobrou com a própria feitura do texto da pesquisa. Penso nisso pela forma como a temática dos *games* foi suscitada, inicialmente para refletir acerca do entrecruzamento de linguagens tão caro à obra de Furtado, mas, sem perceber num primeiro instante, a intercorrência desses dados que, mais tarde, foram sendo pinçados para este estudo em trabalhos como *Cidades dos homens*, *Houve uma vez dois verões* e *Meu tio matou um cara*.

A análise realizada pode ainda contribuir para o debate de outros estudos que se proponham a examinar como o discurso artístico tem a capacidade de se aliar a plataformas discursivas variadas na busca de uma proposta estética ou na própria evolução de sua gramática específica. Por essas questões, devemos estar atentos a novas linguagens como a dos *videogames*, que, assim como muitas que a precedem, vai angariando elementos de suas antecessoras e estabelece um caminho de referências que se une facilmente a vertentes artísticas como música, cinema e histórias em quadrinhos, por exemplo.

Parte deste percurso também abriu para mim novas formas de se encarar a pesquisa científica e aponta para interessantes áreas de conhecimento que se relacionam transversalmente. Já vislumbrando passos a serem dados após o doutorado, há de se imaginar que as discussões acerca dos jogos eletrônicos é uma seara que tende a ganhar cada vez mais espaço na academia nos próximos anos. E, como exemplo que se aplica no âmbito das discussões dialógicas e metalinguísticas, podemos citar que, no ano de 2015, a empresa de jogos eletrônicos *Nintendo* lançou *Mario Maker* em comemoração à franquia dos inúmeros *videogames* do encanador bigodudo que completara 30 anos. O jogo oferece a oportunidade de criar fases, a partir dos mais diversificados cenários que se espalharam em diferentes *games* da série nessas três décadas, para que outros jogadores sejam desafiados a completá-las e avaliá-las. Isso num contexto dialógico de interação e recepção, a partir de um jogo que é pura autorreferencialidade, com doses de metaficção.

Assim como o *videogame*, a música teve um papel importante enquanto aspecto ilustrativo no entendimento de algumas noções bakhtinianas no primeiro capítulo e também se constituiu como elemento importante para a discussão a respeito da relevância que a arte possui para os moradores de Linha Cristal. Além disso, a trilha sonora se destaca pelos usos atribuídos em uma esfera heterodiegética, tanto em sua porção melódica quanto, homodiegética, na sonorização presente no contexto de produção do vídeo, que é uma das vias que ativa o dispositivo metalinguístico em *Saneamento básico*.

Esse é outro campo de estudo interessante, principalmente para o caso de se pensar nas vagas que o ensino superior tem aberto para uma investida no campo do audiovisual em formas práticas e técnicas de sonoplastia. Aliar a isso uma forte discussão teórica para dar equilíbrio à formação de profissionais na área é uma perspectiva necessária para uma academia que, às vezes, quer acompanhar a avidez do mercado, mas se esquece de que há, nesse contexto, a ética e a responsabilidade a serem discutidas na formação de alunos que estarão desenvolvendo num contexto social construções de sentidos e olhares sobre o real.

Voltando ao *Palavras em movimento*, Jorge Furtado enfatizou seu gosto pelas formas como se iniciam algumas histórias, peças, filmes, etc., assinalando que esse apreço se fortaleceu quando do início de seu trabalho na TV. Parte daí a ideia de que era necessário cativar o espectador, de forma a trazê-lo e prendê-lo de princípio – nesse veículo em que as pessoas perdem o interesse e zapeiam com o controle remoto facilmente. Essa atenção aos instantes introdutórios das produções deu margem à pesquisa para assinalar não apenas o interesse na recepção, mas, desde os movimentos preambulares, a tentativa de se estabelecer, em várias obras de Furtado, tipos de interação com o público na esteira de propostas antilusionistas e em desdobramentos que chegam a obras além do contexto de TV.

A palestra de Furtado na Caixa cultural também ilustra uma proposta de trabalho, uma vertente de estilo, na qual se configura mais fortemente a ideia de conexão, ou melhor, como estão ligadas as profusões de referências que permeiam suas considerações sobre a arte e suas produções artísticas. No evento, ele inunda os comentários que tem a fazer com trechos de outras obras, como romances, poemas e filmes, na tentativa de se fazer compreender e de fazer compreender seus trabalhos. Essa modalização discursiva, dialogizada, está também em contato com pequenas histórias de bastidores e outras vivências correlacionadas que se incorporam a uma narrativa maior, como as de seus próprios filmes, que são detalhados em suas visões de roteiro e nas construções de personagens criados por ele.

Essas questões se mostram pela maneira como acabam se aglutinando em um tipo de perspectiva estética, em um dado de entonação do diretor e também pelo acesso que temos a autores pelos quais Furtado se interessa. Dentre as obras citadas pelo diretor no evento, numa observação feita por ele dando ênfase ao início que elas possuem, Furtado destacou autores como Machado de Assis, lendo trecho de *Memórias póstumas de Brás Cubás*; e *A metamorfose*, de Kafka. Se pensarmos nas relações com os escritores, podemos correlacionar algumas obras de Furtado ao tipo de interação machadiana/metalinguística feita com o público e também a presença da obra de Kafka, *Carta ao pai*, na fala final de Sílvia em *O*

homem que copiava –, por exemplo. Somam-se aí ainda uma investida de Furtado nas considerações acerca de termos técnicos e estruturas narrativas, como suas declarações acerca da voz *off/over* utilizada em algumas de suas obras e expressões como *in media res* (técnica literária em que a história começa no meio dos eventos narrados⁵²), artifício de uso exacerbado em filmes do agente britânico 007, observado numa discussão sobre as formas de se apresentar o personagem ao público.

A princípio havia a compreensão de que a análise de elementos centrais, como a metalinguagem e o dialogismo, seriam desdobrados na observação acerca de *Saneamento básico*, mas não se sabia em que proporção outros trabalhos de Furtado poderiam ser aproveitados em nosso estudo e qual papel eles cumpririam exatamente nesse contexto. Foi possível trazer para a pesquisa obras que ajudaram a compreender o *corpus* principal, mas não apenas com tal intuito esses outros trabalhos foram utilizados. As obras, por elas próprias, foram clarificantes para o entendimento do estilo do diretor, e, sem uma necessidade enclausurante que nos forçasse a encontrar vínculos entre elas, se tornou um processo natural constatar linhas de aproximação que permitissem identificar diálogos de ordem temática e estética.

A arte e a predisposição de indivíduos como Furtado de lançar um olhar sobre a própria produção, discutindo texto e contexto artístico envolve uma prática antiga, recorrente, mas que se renova. Mesmo tomando obras de um mesmo autor, há perspectivas e modelos distintos para a realização desse passo de interação com o público. Pensando *Esta não é a sua vida* e *Lisbela e o prisioneiro*, foram observadas estruturas diferentes para acionar a recepção e colocá-la em jogo no seio da produção artística. Os chamamentos preambulares – artifício machadiano, mas de origem mais antiga – fazem crer que a complexa relação estabelecida entre autor, público e obra vai sofrendo alterações, mas continua encontrando abrigo nas práticas narrativas, se adaptando aos novos meios, em nome de construções que brincam com o velar e o revelar.

Durante nossa pesquisa, alguns temas foram se fiando à medida que verticalizávamos nossos estudos. O olhar que tínhamos para a questão do conhecimento internalizado nos proporcionou um investimento também de certa análise a respeito de dados de uma recepção confabulada na história do filme. A noção de audiência/público está presente na fala inicial de

⁵²Sandra Luna observa que esse mecanismo “contribui não apenas para a economia temporal, mas tem implicações favoráveis no que diz respeito à dimensão espacial e caracterização dos personagens (...)”, subsidiando ainda, segundo a pesquisadora, um reforço efetivo para a concentração de efeitos (LUNA, 2009, p. 67).

Marina, fazendo-nos criar um tipo de expectativa para o início do longa-metragem, numa brincadeira que nos chama para o filme quando, na verdade, está convidando os moradores de Linha Cristal para a reunião sobre os problemas de esgotamento sanitário. Pensar essa relação do filme com o público, sobretudo nos momentos em que os personagens estão elucubrando a potencialidade de seu investimento estético e o tipo de efeito que isso causará nos seus interlocutores, indicou o ímpeto autorreflexivo da obra de Furtado.

A percepção, ou melhor, a falta de precisão quanto ao dimensionamento do lugar que arte ocupa acaba funcionando como um fato preponderante no filme para se pensar a força do discurso artístico. E, justamente por esse contato, muitas vezes a arte está incrustada no cerne das relações sociais, servindo como elemento constante nesse contexto. A realização do vídeo cumpre aí o papel de dar nova dimensão a essas relações, talvez aguçá-las, elevando o patamar de importância para algo que já estivesse ali, mas que necessitasse de um impulso deflagrador de autoconhecimento ou autorreflexivo.

A comunidade de Linha Cristal possui um evento catalisador, que é a questão da infraestrutura sanitária do lugarejo. Eles se reúnem para dar cabo do problema, mas acabam se engajando comunitariamente na construção do vídeo. Isso gera indícios para se pensar algumas questões sobre a participação política dos moradores no intuito de resolver o esgotamento e, em que medida, também não seria uma atitude política o engajamento em torno do vídeo. Esse reivindicar, mesmo que por linhas tortas, a necessidade de se expressar artisticamente poderia significar uma postura que reordena o lugar das coisas no mundo, agora ressignificadas quanto à importância que possuem no âmbito da vida em comunidade.

A representação do cotidiano está ligada ao prosaico e, nesse sentido, há de se pensar no poético que se instaura no ambiente diegético. O resultado dessa investida é concebido por meio dos dados artísticos que perpassam a vida comum, também a partir dos elementos que conectam os personagens, gerando um efeito que procura flexibilizar as relações e estreitar os laços entre os moradores de Linha Cristal. Logo, o jogo, o lúdico e os aspectos dessa natureza não estão somente representados na porção – majoritária evidentemente – que o vídeo ocupa na vida dos personagens, mas vincula-se e também se torna intenso em momentos variados da trama. Assim, atinge-se a noção de arte mobilizadora, mas também, com isso, enquanto mecanismo de agregação.

Neste estudo também é preciso assinalar a necessidade de se dar espaço e investigar as comédias no âmbito das pesquisas acadêmicas. Há de se levar em conta o valor do cômico enquanto mecanismo sublevador, destronador e desautomatizante; de se levar a comédia a

sério como forma autêntica de representação artística e que o valor estético não está ligado ao tipo de entonação escolhida para se contar uma história, mas a seu impulso criativo, à efetividade estética que ela possui e como são urdidos seus elementos constitutivos. Nesse contexto, há variantes que podem ser observadas, como o caráter político do humor e sua capacidade de desconstrução de estereótipos⁵³ além da força que possui para tratar de temáticas delicadas em contextos variados.

A obra de Jorge Furtado, em especial *Saneamento básico*, possui aspectos multifacetados, diálogos explícitos e implícitos, além de jogos metalinguísticos amparados por dispositivos cômicos e discussões importantes acerca da própria arte em seu estatuto autorreferencial ou enquanto elemento sensibilizador, mobilizador e de congregação comunitária. É evidente o leque de inúmeras possibilidades quanto à abordagem, metodologia e interpretação que estudos como esse poderiam oferecer, e há de se destacar ainda que esses três elementos se materializam na pesquisa levando em conta a liberdade criativa que percorre o processo artístico. Logo, aqui não encerramos o ciclo nem propomos uma resposta definitiva, mas, apenas, estabelecemos um olhar sobre o(s) objeto(s), para aqueles que se interessem pelos trabalhos de Furtado e pelo tipo de pesquisa aqui proposta. Há também presente aqui uma análise sujeita a correções e a outras visões. Aqui está um olhar compartilhado; uma fala que se constrói socialmente em diálogo e que está, dessa forma, em eterno processo de inacabamento, pois, como diria Bakhtin, quando termina o diálogo, tudo termina.

⁵³Por outro lado, em meio à multiplicidade de abordagens e metodologias de estudo, há a possibilidade de se problematizar o cômico em análises que procurem investigar e discutir seus mecanismos que reforçam preconceitos, generalizações e acabam contribuindo para a manutenção de estereótipos.

5. REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Danilo. Cenas analisadas. In: *O bricoleur na tela: ponto de vista e dialogismo no filme O homem que copiava*, de Jorge Furtado. 2016. 94 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2014. p. 32-88. Disponível em: <<http://www.cchla.ufpb.br/ppgl/wp-content/uploads/2016/05/DISSERTAÇÃO-DANILO-LUNA-DE-ALBUQUERQUE-PPGL.pdf>>. Acesso em: 08 mar. 2017.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

ARISTÓTELES. *Poética*. In: *A Poética Clássica*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Editora Moderna, 1983.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. e Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papyrus, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. A tipologia do discurso na prosa. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. Trad. Jorge Wanderley. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

_____. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997-a.

_____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. Michel Lahud; Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Editora Hucitec, 1988.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense universitária, 1997-b.

BARBOSA FILHO, Hidelberto. *Ruído, estranhamento, comunicação*. O giz e a letra. João Pessoa: Manufatura, 2003.

BARROS, Diana Luz Pessoa. Contribuições de Bakhtin às teorias do discurso. In: BRAIT, Beth (org.) *Bakhtin, dialogismo e construção de sentido*. Campinas: SP: Editora da UNICAMP, 1997.

BÉDIER, Joseph. *O romance de Tristão e Isolda*. Trad. Luis Claudio de Castro Costa. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

BELCHIOR. *Apenas um rapaz latino-americano*. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/belchior/44449/>>. Acesso em 28 jan. 2016.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

BERNARDO, Gustavo. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

BETTON, Gerard. *Estética do Cinema*. Tradução: Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. Trad. Fernando Mascarello. In: PESSOA RAMOS, Fernão (Org.). *Teoria contemporânea do cinema*, Volume II. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

BRAGA, José Luiz. Constituição do campo da comunicação. In: NETO FAUSTO, Augusto; PRADO, José Luiz Aidar; PORTO, Sérgio Dayrell (Org.). *Campo da comunicação: caracterização, problematizações e perspectivas*. João Pessoa: Editora Universitária, 2001.

BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985.

BRITO, João Batista de. *Imagens amadas: ensaios de crítica e teoria do cinema*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.

_____. *O ponto de vista no cinema*. Revista Graphos. João Pessoa, v. 9, n. 1, p. 7-12, Jan./Jul./2007. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/graphos/article/view/4706/3570>>. Acesso em: 06 de fev. 2016.

BUARQUE, Chico. *Notícia de jornal*. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/chico-buarque/292211/>>. Acesso em: 07 mar. 2017.

CANDIDO, Antonio *et al.* A personagem no romance. In: *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Nacional, 1980.

CASACINEPOA. Oscar Boz. Disponível em: <<http://www.casacinepoa.com.br/os-filmes/realiza%C3%A7%C3%A3o/v%C3%ADdeos/oscar-boz>>. Acesso em: 10 mar. 2017.

COLETTI, Caio. *15 astros de séries velhos demais para seus personagens adolescentes*. 2017. Disponível em: <<https://observatoriodocinema.bo.l.uol.com.br/listas/2017/01/15-astros-de-series-velhos-de-mais-para-seus-personagens-adolescentes>>. Acesso em: 1 fev. 2017.

CORTEZ, Clarice Zamonaro. Do texto de Poliziano (o dito) à tela de Botticelli (o visto): O Nascimento da Vênus. In: Nelyse Aparecida Melro Salzedas (Org.). *Uma leitura do ver: do visível ao legível*. São Paulo: Arte & Ciência Villipress, 2001.

DESCOMPLICANDO A MUSICA. *O que é um riff?*. Disponível em: <<http://www.descomplicandoamusica.com/riff/>>. Acesso em: 07 mar. 2017.

ENDRIGO, Sergio. *Io che amo solo te*. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/zizi-poss/49443/traducao.html>>. Acesso em: 25 jan. 2016.

FERREIRA, Carlos Eduardo. *O que é um console?*. 2013. Disponível em: <http://games.tecmundo.com.br/especiais/o-que-e-um-console_276323.htm>. Acesso em: 07 mar. 2017.

FIGUEIRÔA, Alexandre; FECHINE, Yvana (Org.). *Guel Arraes: um inventor no audiovisual brasileiro*. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2008.

FIGUEIRÔA, Alexandre. Uma via de mão dupla: cinema e televisão na obra de Guel Arraes. In: FIGUEIRÔA, Alexandre; FECHINE, Yvana. (Org.). *Guel Arraes: um inventor no audiovisual brasileiro*. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2008.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

FURTADO, Jorge. Meu tio matou um cara. In: *Meu tio matou um cara e outras histórias*. Porto Alegre: L&PM, 2009.

_____. O sujeito (extra)ordinário. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (Org.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 135-208.

_____. *Saneamento básico, o filme – texto inicial*. 2005. Disponível em:
<<http://www.casacinepoa.com.br/os-filmes/roteiros/saneamento-básico-o-filme-texto-inicial>>.
Acesso em: 25 jan. 2016.

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

GATTI, José. *Dialogismo e sincretismo: (re)definições*. In: BRAIT, Beth (ed.). *Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso*. São Paulo, PUC, v. 11, p. 59-79, 2016. Disponível em:
<<http://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/24843/20519>>. Acesso em: 10 mar. 2017.

GESSINGER, Humberto. *Curta-metragem*. Disponível em:
<<https://www.letras.mus.br/engenheiros-do-hawaii/130674/>>. Acesso em: 10 mar. 2017.

GIL, Gilberto; VELOSO, Caetano. *Divino, maravilhoso*. Disponível em:
<http://gilbertogil.com.br/sec_musica.php?page=2>. Acesso em 28 jan. 2016.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Trad. I. Blikstein e J. Paes. São Paulo: Cultrix, 1985.

JOBIM E SOUZA, Solange. Mikhail Bakhtin e Walter Benjamin: polifonia, alegoria e o conceito de verdade no discurso da ciência contemporânea. In: BRAIT, Beth (org.) *Bakhtin, dialogismo e construção de sentido*. Campinas: SP: Editora da UNICAMP, 1997.

JOSÉ AGUIAR. *A morte de Tristão*. Disponível em:
<<http://joseaguiar.com.br/blog/?tag=romance>>. Acesso em: 14 jan. 2013.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Trópicos*. Trad. Jorge Constante. Lisboa, Portugal: Editora; São Paulo, Martins Fontes, s/d.

LEJEUNE, Philippe. A imagem do autor na mídia. In: *O pacto autobiográfico*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

LUDWIG, Carlos Roberto. *Negação da figura paterna e a fuga de Jéssica no Mercador de Veneza: consciência, vergonha e interioridade*. In: KRÁLIK ANGELINI, Paulo Ricardo; BINET, Ana Maria. *Revista Letras de Hoje: Estudos e debates em linguística, literatura e*

língua portuguesa. Porto Alegre, PUC, v. 51, n. 4, p. 583-591, out.-dez. 2016. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/23049/15221>>. Acesso em: 10 mar. 2017.

LUNA, Sandra. *Dramaturgia e Cinema: ação e adaptação nos trilhos de Um Bonde Chamado Desejo*. João Pessoa: Ideia, 2009.

_____. *Arqueologia da ação trágica: o legado grego*. João Pessoa: Ideia, 2012.

MARCHEZAN, R. C. Diálogo. In: BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006. p. 115-132.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora Brasiliense, 2003.

MOUSINHO, Luiz Antonio. *A sombra que me move: ensaios sobre ficção e produção de sentido (cinema, literatura, tv)*. João Pessoa: Ideia/ Editora Universitária, 2012.

NABOKOV, V. *Aprendendo a ser um verdadeiro leitor*. In: Oitenta vol. 5. Porto Alegre: L&PM, 1981.

PESSOA, Fernando. *Cancioneiro*. 2002. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ph000003.pdf>>. Acesso em: 10 mar. 2017.

PUCCI, R. *Anomalias pós-modernas para o programa oposicionista: o primeiro Godard e o cinetêve de Guel Arraes*. Revista E-Compós (Brasília), v. 09, p. 01-16, 2007. Disponível em: <www.compos.org.br/data/biblioteca_250.pdf>. Acesso em: 29 jan. 2016.

_____. *Cinema Brasileiro Pós-moderno: o Neon-realismo*. Porto Alegre (RS): Editora Sulina, 2008.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

RÓNAI, Cora. *Sob a organização de Jorge Furtado, sonetos de Shakespeare são traduzidos em livro que convida*. 2010. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/sob-organizacao-de-jorge-furtado-sonetos-de-shakespeare-sao-traduzidos-em-livro-que-convida-2954611>>. Acesso em: 12 fev. 2017.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio (Org.). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia e Paráfrase & Cia*. São Paulo: Ática, 1988.

SARAIVA, L.; CANNITO, N. *Manual de Roteiro*, ou Manuel, o primo pobre dos manuais de cinema e tv. São Paulo, Conrad Editora, 2004.

SARAIVA; Leandro; RODRIGUES, Raquel Imanishi. As transformações da indústria cultural. In: MENDES, Adilson (org.). *Ismail Xavier*. Rio de Janeiro: Azougue, 2009 (Col. Encontros).

SEIXAS, Raul. *Eu também vou reclamar*. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/raul-seixas/48311/>>. Acesso em: 28 jan. 2016.

SHAKESPEARE, William. *O mercador de Veneza*. Trad. Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Melhoramentos, 1982.

_____. *Os melhores sonetos*. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2013.

_____. *Romeu e Julieta*. Trad. F. Carlos de Almeida Cunha; Oscar Mendes. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

_____. *Trabalhos de amor perdidos*. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2014.

SLATER, Candace. *A vida no barbante: a literatura de cordel no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema – Realismo, magia e a arte da adaptação*. Trad. Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: EDUFMG, 2008.

_____. *Bakhtin – da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 2000.

_____. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus, 2003.

_____. *O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação*. Rio de Janeiro: Paz

e Terra, 1981.

_____. *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade*. In: CORSEUIL, A. R. (ed.). *Ilha do desterro: Film Beyond Boundaries*. Florianópolis, UFSC, nº 51, Jul/Dez 2006.

STAM, Robert; SHOHAT, Ella. Teoria do cinema e espectralidade na era dos “pós”. In RAMOS, Fernão Pessoa. *Teoria contemporânea do cinema*, v. 1: “Pós-estruturalismo e filosofia analítica”. São Paulo: Editora Senac, 2005.

SUASSUNA, Ariano. *A história do amor de Fernando e Isaura*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

TAYLOR, Charles. 2002. *A distorção objetiva das culturas*. Trad. Luiz Roberto Mendes Gonçalves. Folha de São Paulo. Caderno Mais! São Paulo, p.14-15, 11 ago. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1108200209.htm>. Acesso em: 30 jan. 2016.

VALVERDE, Monclar E. G. L. Estética e recepção. In: NETO FAUSTO, Antonio (et al.). (Org.). *Comunicação e corporeidades*. João Pessoa: Editora Universitária, 2000.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas – SP: Papirus, 1994.

VELOSO, Caetano. *A outra banda da terra*. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/caetano-veloso/74767/>>. Acesso em: 07 mar. 2017.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

YAGUELLO, Marina. Bakhtin, o homem e seu duplo. In: BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Editora Hucitec, 1988.

FILMOGRAFIA MENCIONADA

Saneamento básico, o filme (2007), de Jorge Furtado.

Houve uma vez dois verões (2002), de Jorge Furtado.

O homem que copiava (2003), de Jorge Furtado.

Meu tio matou um cara (2004), de Jorge Furtado.

Esta não é a sua vida (1991), de Jorge Furtado.

O sanduíche (2000), de Jorge Furtado.

Oscar Boz (2004), de Jorge Furtado.

Lisbela e o prisioneiro (2003), de Guel Arraes.

Romance (2008), de Guel Arraes.

AUDIOVISUAIS MENCIONADOS

Cena aberta (2003), de Jorge Furtado.

Cidade dos homens (2002), César Charlone.

A lenda do herói (2012), Castro Brothers.

Modern Family (2009), de Steven Levitan e Christopher Lloyd.

Community (2009), Dan Harmon.

ANEXOS