

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Escola de Comunicação

Carla do Nascimento Domingues

**A ficção e o documentário
nos curtas-metragens de Jorge Furtado**

Rio de Janeiro

2005

**A ficção e o documentário
nos curtas-metragens de Jorge Furtado**

Por

Carla do Nascimento Domingues

Trabalho apresentada à Escola de Comunicação
da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Orientadora: Prof^a Doutora Ivana Bentes

Rio de Janeiro

2005

Carla do Nascimento Domingues

A ficção e o documentário nos curtas-metragens de Jorge Furtado

Rio de Janeiro, ____ de _____ de 2005

Prof^a. Dr^a. Ivana Bentes – Orientadora – UFRJ/ECO

Prof. Dr. Mauricio Lissovsky – UFRJ/ECO

Prof. Dr. Antônio Fatorelli – UFRJ/ECO

SUPLENTE:

Prof^a. – UFRJ/

Domingues, Carla do Nascimento.

A ficção e o documentário nos curtas-metragens de Jorge Furtado
Carla do Nascimento Domingues - Rio de Janeiro, 2005.

Projeto de final de curso – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ
Escola de Comunicação – ECO, 2005.

Orientadora: Ivana Bentes

DOMINGUES, Carla do Nascimento. **A ficção e o documentário nos curtas-metragens de Jorge Furtado**. Rio de Janeiro, 2005. Orientadora: Ivana Bentes. Trabalho de conclusão de curso: graduação em Comunicação Social - Jornalismo - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

RESUMO

O que há de documental e quais os elementos de ficção que estão presentes nos curtas-metragens de Jorge Furtado? Esta pergunta norteia a estruturação e o desenvolvimento deste trabalho, que tem como objetivo comparar e analisar os seguintes filmes do diretor: *O Sanduíche* (2000), *A Matadeira* (1994), *Esta não é a sua Vida* (1991), *Ilha das Flores* (1989) e *Barbosa* (1988). Procurou-se construir um referencial teórico sobre como linguagens documental e ficcional encontraram-se desde o surgimento do cinema, destacando o fenômeno na obra do cineasta, que atrai atenção tanto no Brasil quanto no exterior.

Sumário

| | |
|--|-----------|
| 1. Introdução | 08 |
| 2. Ficção e Documentário: Aproximações ao Longo da História do Cinema | |
| 2.1. O surgimento do cinema | 12 |
| 2.2. Griffith e o cinema das atrações | 13 |
| 2.3. A contribuição de Roberto Fahertey | 14 |
| 2.4. John Grierson e a conscientização das massas | 15 |
| 2.5. O advento do cinema sonoro | 16 |
| 2.6. O documentário e a ficção: duas modalidades | 17 |
| 2.7. O cinema verdade de Dziga Vertov | 19 |
| 2.8. Cinema Direto e Cinema Verdade | 20 |
| 2.9. As diferentes representações | 23 |
| 2.10. Os documentários performáticos | |
| 24 | |
| 2.11. O documentário no Brasil | 26 |
| 3. Cinema Reflexivo e Jorge Furtado | |
| 3.1. O cinema auto-reflexivo | 30 |
| 3. 2. A produção reflexiva de Jorge Furtado | 37 |
| 4. Análise Fílmica | |
| 4.1. Ilha das Flores | 42 |

| | |
|---|-----------|
| | 7 |
| 4.2. Esta não é a sua vida | 47 |
| 4. 3. A Matadeira | 52 |
| 4.4. Barbosa | 55 |
| 4.5. O Sanduíche | 59 |
| 5. Conclusão | 63 |
| 6. Referências Bibliográficas | 67 |
| 7. Anexo I: Currículo de Jorge Furtado | 69 |

1. Introdução

O cinema de ficção e o documentário vêm se aproximando ao longo da história da sétima arte. Este contato, muitas das vezes, dá-se em um mesmo filme, oferecendo ao espectador uma diversidade de formas, narrativas e estilos. A fusão entre ficção e documentário é um assunto rico, que pode gerar uma ampla discussão em torno da questão do acesso ao “real” e das diversas formas de “representação da realidade”.

Os debates sobre o cinema documental acabam por afunilar-se numa questão que assombra o gênero: afinal, o que é documentário? Que lugar ocupam as idéias de “realidade” e “verdade” nessa forma de cinema hoje tão prestigiada? Refêns do termo documentário – que os americanos contornaram com um não menos problemático “*non-fiction film*” –, cineastas e estudiosos refletem sobre dilemas éticos, estéticos e políticos nascidos praticamente junto com o cinema.

O documentário tem sido sacudido por contestações diretas ou indiretas que questionam, entre outros aspectos, a natureza realista do meio fílmico, o estatuto da objetividade, a espontaneidade do “ator social”, a autenticidade documental da imagem e a dimensão mais verdadeira do documentário frente à ficção. O mais interessante nesta crítica é a abordagem que remete ao cinema auto-reflexivo, representado pelos filmes cujo aspecto principal não é o modo representado, mas o próprio processo de representação. Quando assistimos a um filme auto-reflexivo e observamos como ele consegue desconstruir as convenções por nós consideradas intocáveis, descobrimos o potencial questionador que a criação pode ter. E neste caso, mais ainda, como é grande a potência do “falso” para instaurar o “verdadeiro”.

Este trabalho tem como objetivo analisar elementos das linguagens dos curtas-metragens *O Sanduíche* (2000), *A Matadeira* (1994), *Esta não é a sua Vida* (1991), *Ilha das Flores* (1989) e *Barbosa* (1988), do diretor gaúcho Jorge Furtado – a narrativa, a escolha de determinados planos, a montagem, etc. – buscando identificar de que forma aspectos ficcionais e documentais estão presentes nas produções. Mostrando a maneira como as linguagens da ficção e do documentário se misturam nas narrativas dos referidos

filmes, o trabalho contou com uma pesquisa bibliográfica em livros e revistas e com a análise criteriosa dos curtas-metragens.

Para a construção de um referencial teórico sobre o encontro das linguagens documental e ficcional no cinema, elegeu-se a tese *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*, de Silvio Da-Rin. O título do livro já anuncia as noções de refração e crise que acompanham toda reflexão sobre o filme documental. Sem pretender contar a história do documentarismo mundial, a dissertação analisa a questão de forma ampla e abrangente, por meio de diferentes pontos de vista de críticos, cineastas e pesquisadores.

A obra alia, passo a passo, o exame do trabalho dos grandes documentaristas (aqueles que formaram escola) com o rebatimento teórico que eles inspiraram. A combinação de dados biográficos, exemplos colhidos nos filmes, considerações de contexto ideológico e análise de teorias permitem ao autor caminhar no rumo de suas próprias conclusões sobre o documentário apresentado um mero “constructo”, ou seja, “uma ficção como outra qualquer”.

Da-Rin utiliza em larga escala a classificação proposta pelo teórico norte-americano Bill Nichols, segundo a qual os documentários se comportam diante da realidade de modo expositivo, observacional, interativo e/ou reflexivo. Não o faz, porém, para separar um modo do outro, hierarquizá-los ou ordená-los segundo uma cronologia. Todo o seu esforço de articulação e análise tem por objetivo mostrar a maneira pela qual essas linhas de força se combinaram e interagiram historicamente, tendo sempre no horizonte algum método de representação. Daí a constante recuperação de condutas e ideais “antigos” na abordagem de procedimentos mais modernos. A trajetória dos documentários é uma aventura autenticamente dialética no que se refere à tradição e à transformação.

No segundo capítulo deste trabalho, é traçado um panorama histórico que aborda as diversas propostas da linguagem documental, segundo uma série de teóricos e realizadores citados na tese de Da-Rin. Assim, pode-se observar que, desde os primórdios do cinema, o

limite entre o documentário e a ficção nunca foi muito claro e explícito. O documentário envolve dramatização, interpretação, invenção e performance. O capítulo apresenta a forma como estas estratégias se sucederam desde as primeiras tomadas do cinematógrafo de Lumière até a auto-reflexividade do documentário contemporâneo, passando pela revolução de valores provocada pelo advento do som. Para desmentir a idéia de uma evolução linear, que supostamente acumularia ganhos no sentido de se atingir uma verdade cada vez mais complexa e fiel, repassam-se as contribuições de Robert Flaherty, John Grierson e a escola inglesa, Dziga Vertov e o cinema-olho, Robert Drew/Richard Leacock e o cinema direto, Jean Rouch e o cinema verdade.

Em meio a múltiplas atitudes e pensamentos a respeito do cinema do real, Silvio Da-Rin elege Vertov como uma espécie de padroeiro da modernidade. Ou pelo menos um parâmetro fixo, em torno do qual “gira o seu compasso”. Ao recusar a narrativa como atributo de dramatização, mas privilegiando a montagem como lugar da produção de sentidos, Vertov teria levantado questões que anteciparam e ultrapassaram o discurso hegemônico sobre os documentários.

Ao longo de sua consistente análise histórica, Da-Rin lança um olhar crítico ao ilusionismo e às apropriações ideológicas que afastaram o documentarismo – assim como o cinema em geral – de uma suposta vocação modernista, instituindo-o como um suposto instrumento de prova. A figura do espelho partido sintetiza, assim, um elogio à fragmentação de perspectivas e ao descentramento de discursos que podem reconciliar o documentário com suas mais ricas potencialidades.

No terceiro capítulo, a experiência auto-reflexiva é enfocada, sobretudo, pelo viés da crise da representação documental, através dos trabalhos de Jorge Furtado, que luta pela desmistificação da idéia de documentário como verdade. Utilizando-se dos artifícios da linguagem documental para produzir signos ficcionais e clichês que nos fazem suspeitar da idéia de documentário como voz da verdade, o diretor busca a cooptação de sua platéia. Furtado pertence a uma geração que redescobriu a metalinguagem como ferramenta irônica para estabelecer níveis de cumplicidade com o espectador. Seus filmes costumam integrar

pequenos ensaios sobre a natureza da narrativa e do espetáculo cinematográficos. O falso e o verdadeiro aparecem imbricados de maneira prodigiosa em *O Sanduíche*, *A Matadeira*, *Esta não é a sua Vida*, *Ilha das Flores* e *Barbosa*, reiterando uma consciência crítica dos meios que vem dos anos 60, conforme análise realizada no quarto capítulo.

2. Ficção e Documentário: Aproximações ao Longo da História do Cinema

2.1. O surgimento do cinema

Desde o surgimento do cinema, a fronteira entre a linguagem documental e a ficcional é ambígua e difícil de ser demarcada, visto que, no decorrer dos anos, os dois gêneros cinematográficos vêm se cruzando e oferecendo ao espectador uma diversidade de temas, estilos e narrativas. Os filmes denominados documentários apresentam uma grande diversidade, seja temática, estilística ou técnica, dificultando a classificação e a formatação de modelos.

Os fundamentos da invenção do filme são de ordem físico-química, para o pesquisador Sidney Ferreira Leite ¹, e podem ser definidos, com mais nitidez, a partir da segunda metade do século XIX, na Europa. São eles, a saber: a película sensível e a constatação da disposição fisiológica do olho humano à retenção por algumas frações de tempo de imagens que impressionam o seu campo visual. Essa engenhosa constatação tornou possível o registro das imagens em movimento com a percepção similar a do olho humano, em desejo acalentado por gerações de muitos povos.

Em linhas gerais, o cinematógrafo foi o resultado de uma série de experiências anteriores, como as sombras chinesas, passando pela lanterna mágica do século XVII ou pelos aparelhos da Física. Essas iniciativas tinham um mesmo objetivo: captar a realidade em movimento. O aparelho dos irmãos Lumière, entretanto, nada mais era do que uma invenção mecânica, permitindo a obtenção de fotografias animadas. Tratava-se, portanto, de um processo mecânico e, para Ferreira Leite, não se podia falar em arte, a propósito do resultado obtido.

“Tudo se reduzia à exploração de uma descoberta físico-química, o registro das aparências da realidade sobre uma película sensível, que dera nascimento à fotografia, combinada com uma propriedade fisiológica,

¹ LEITE, Sidney Ferreira. **O cinema manipula a realidade?** São Paulo: Paulus, 2003.

observada no homem, a retenção pelo olho humano, durante algum tempo, da imagem fixada na retina, e que permitia a ilusão do movimento” (LEITE, 2003, p. 11-12).

Mas é preciso destacar que a linguagem cinematográfica propriamente dita foi sendo elaborada aos poucos e, de certa forma, continua em processo de elaboração. A invenção do cinema deve ser associada, portanto, à vontade do homem de reproduzir visualmente a realidade à sua volta. “É o mito do realismo total, a recriação do mundo à sua imagem. A ambição de detectar o real em toda sua plenitude pode ser atestada na obsessão pela captação do som e pelas imagens coloridas ²” (LEITE, 2003, p. 12).

A primeira consequência da invenção dos irmãos Lumière foi a captação de cenas do cotidiano, até então registradas apenas pelas lentes das máquinas fotográficas. Os acontecimentos históricos, antes descritos por cronistas, historiadores e jornalistas, também passaram a ser registrados. Com o cinematógrafo, o mundo poderia ser fixado em imagens animadas e os primeiros filmes produzidos foram algo que do que se poderia chamar de “fotografias animadas” (LEITE, 2003, p. 12).

2.2. Griffith e o cinema das atrações

No final do século XIX e início do século XX, o “cinema das atrações” e as “atualidades” foram os principais modelos narrativos da época. O primeiro caracterizou-se por mostrar uma experiência de observação do real, como o registro de situações do cotidiano, peças teatrais, lutas, danças e espetáculos. Já o “cinema de atualidades” consistiu em reproduzir imagens de eventos factuais, como guerras e desfiles militares, e paisagens naturais distantes dos Estados Unidos e da Europa, em uma espécie de telejornal, que ofereceu ao público uma nova percepção da realidade.

² Assim, no início do século XX, muitos diretores dedicaram-se ao trabalho artesanal de colorir cada fotograma das suas produções para representar, de forma absoluta, a realidade tal qual ela se apresentava ao olhar humano. (LEITE, 2003)

Nem todas as “atualidades”, para o pesquisador e mestre em Comunicação Silvio Da-Rin³, mostravam imagens cruas da realidade. Muitas das vezes, as seqüências eram manipuladas ou encenadas, construindo no imaginário das pessoas uma “impressão de realidade”. O filme *Attack on a China Mission (1900)*, de James Williamson, é um exemplo. Ao reconstituir a Guerra dos Bôeres, o diretor decidiu utilizar um campo de golfe como locação e, na impossibilidade de registrar o evento, optou por recriá-lo para a platéia.

Com o aperfeiçoamento das técnicas de montagem a partir de 1903, outros modelos narrativos foram se estabelecendo. Neste período, os filmes se tornaram mais longos e elaborados, utilizando uma seqüência de planos organizada de forma a contar uma história. Em pouco tempo, foi estabelecido o modelo de filme de ficção que prevalece até os dias de hoje e atrai multidões às salas de cinema. A maioria dos pesquisadores atribui ao cineasta americano D. W. Griffith o papel mais importante neste processo. Para Da-Rin,

“com Griffith, convencionaram-se princípios seqüenciais plenamente reconhecidos pelo espectador – o sistema de filmagem-montagem-fruição que até hoje, com pequenos acréscimos, costumamos chamar de “linguagem cinematográfica”. (DA-RIN, 2004, p. 38)

2.3. A contribuição de Roberto Fahertey

Realizado pelo norte-americano Robert Flahertey e lançado em 1922, *Nannok of the North* foi um marco no cinema documentário. A novidade do filme consistiu no uso de técnicas narrativas ficcionais misturadas a elementos descritivos da natureza. Em vez de mostrar somente os hábitos e costumes de uma família de esquimós que habitava o norte do Canadá, o diretor preferiu centrar a ação em um personagem – Nannok e sua família – dentro de uma perspectiva dramática e estabelecer um antagonista – o clima hostil dos desertos gelados do norte. As conquistas recentes da montagem narrativa, que resultam na

³ DA-RIN, Silvio. **Espelho partido**: tradição e transformação no documentário. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

manipulação espaço-tempo, na identificação do espectador com o personagem e na densidade dramática da história, foram incorporadas a *Nannook of the North*. Além disso, o filme apresenta uma grande variedade de planos, com diversos movimentos de câmeras.

Outro recurso utilizado por Flaherty foi a encenação de uma situação tradicional que já não fazia mais parte da vida da comunidade, como, por exemplo, a caça às morsas, espécie de mamífero marinho. Os esquimós quase não caçavam mais morsas, muito menos com arpão, mas o diretor optou por colocar esta seqüência no filme com o objetivo de “romantizar” a situação e atrair a atenção do espectador, criando uma situação de densidade emocional e conflito. Segundo Flaherty, por vezes o cineasta é obrigado a se utilizar de uma mentira para captar o verdadeiro espírito de algo. (FLAHERTY, 1937 *apud* DA-RIN, 2004)

Portanto, desde o surgimento do documentário, pode-se identificar elementos da linguagem ficcional, como uma “encenação do real”. Nesta perspectiva, a realidade foi sendo recriada por meio da dramaticidade e do apelo emocional de seus personagens, buscando solidificar a veracidade dos fatos.

2.4. John Grierson e a conscientização das massas

No final da Primeira Guerra Mundial, o cinema tornou-se uma diversão de massa e os estúdios de Hollywood produziram uma série de filmes apoiados em critérios estritamente comerciais. Entretanto, o aparecimento de novas manifestações artísticas na Europa mostrou-se como uma alternativa à produção industrial massificada norte-americana. Na Inglaterra, John Grierson liderou um movimento que defendia o cinema documentário como um instrumento de valorização da cidadania, uma maneira de produção cinematográfica que fosse ao encontro das necessidades do povo. Para ele, os filmes deveriam ter um direcionamento social a serviço de um processo educativo e de conscientização das massas.

Tal processo deveria ser baseado em dois princípios fundamentais: a observação da vida cotidiana e a descoberta de padrões que confeririam um significado para a educação pública. Tratava-se de descobrir na própria realidade esquemas dramáticos que pudessem sensibilizar o público. Ao contrário dos filmes de paisagem, de caráter descritivo, Grierson achava que, mesmo sem necessariamente contar uma história, deveria existir uma valorização do tempo e da narrativa, produzindo um efeito de emoção nas pessoas.

Seu conceito de documentário, portanto, baseava-se parcialmente na obra de Flaherty, uma vez que ambos defendiam o uso de um tom dramático na descrição da realidade e o uso de não-atores na encenação de uma realidade viva ou natural. No entanto, ao contrário de Flaherty, Grierson criticava a existência de um herói individual, um personagem central em torno do qual a narrativa se desenvolvia. Para ele, todos os conflitos de ordem pessoal deveriam ser repudiados em função da dimensão coletiva da sociedade. (DA-RIN, 2004)

Portanto, mesmo sem recorrer à dramaticidade de um personagem individual, Grierson utilizava recursos típicos do cinema de ficção, como a dramatização e a interpretação, com o objetivo de transmitir uma visão da realidade. Além disso, ele também acreditava na importância da montagem como uma forma de ressaltar e valorizar a emoção de um filme, através da edição de imagens.

2.5. O advento do cinema sonoro

Com a chegada do cinema sonoro, surgiram duas possibilidades a serem incorporadas à linguagem documental: a narração em *off* e a voz espontânea dos personagens. A escola documentária inglesa, no entanto, temia que a fala ameaçasse a linguagem visual do cinema. Nesta época, as câmeras eram grandes e ruidosas e ainda não havia um sincronismo entre a captação dos sons e das imagens. Assim, os ingleses desprezaram os diálogos e privilegiaram a articulação entre a música previamente gravada e seus ruídos naturais, justificados de forma realista, em contraponto à imagem. Este artifício

da música como impulsionadora de emoções nas pessoas era um recurso típico do cinema de ficção, amplamente usados nos filmes documentários. Apesar de não corresponder ao som natural do que havia sido filmado, para Da-Rin a música funcionava como um elemento determinante na sensibilização do público, no sentido de conferir maior veracidade ao que se via na tela.

No início dos anos 50, com o desenvolvimento da televisão e do telejornalismo, os problemas decorrentes da captação simultânea entre o som e a imagem começaram a ser solucionados. O ritmo industrial da televisão exigia o uso de câmeras mais leves e silenciosas e as pessoas começaram a se adaptar à linguagem televisiva. Tal mecanismo abriu novas perspectivas para o documentário, que passou a utilizar o som direto (sincronismo entre som e imagem) como parte do “real a ser apreendido”. Os novos métodos de trabalho utilizados pelos cineastas possibilitavam uma maior autenticidade e espontaneidade na “captação da realidade”. (DA-RIN, 2004)

2.6. O documentário e a ficção: duas modalidades

O documentário é um domínio que adquiriu enorme relevo na produção audiovisual contemporânea. Isso pode ser aferido tanto na proliferação local e internacional dos espaços de exibição e circulação, dos festivais e mostras a ele dedicados com exclusividade, na variedade sem precedentes de formas e estilos propiciados pelas novas mídias, assim como no interesse e afluência crescentes do público.

Para o sociólogo Francisco Elinaldo Teixeira ⁴, o campo do documentário, tomado desde sempre por sua ligação ao real como matéria-prima de base e referente insubstituível, em vez de sucumbir diante dos diagnósticos pós-modernos de perda cada vez maior da realidade, apossa-se e alimenta-se de novos materiais das realidades virtuais emergentes, reatualizando-se e compondo peças híbridas de grande impacto expressivo e

⁴ TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (organizador). **Documentário no Brasil**. São Paulo: Summus, 2004.

comunicacional. Lança-se, assim, como realimentador de uma cultura sempre ávida de novas formas e meios audiovisuais para implementar seus processos informacionais.

Gilles Deleuze, segundo Teixeira, raramente usa a denominação “documentário”, termo que foi usado primeiramente pelos franceses para se referir ao cinema sobre viagens, e que dos exotismos passou a incluir filmes dramáticos.

“Documentário, Cinema Verdade, Cinema Direto, Cinema do Vivido, Cinema de Realidade, Cinema de Não-Ficção, tão extensa sinonímia expõe, claramente, um fato lingüístico revelador de um intenso jogo de estratégias operadas no âmbito de uma política de representação cinematográfica, que ora acirra a oposição dos termos base real/fictício, ora transforma um em correlato do outro, ora lança no campo de uma indiscernibilidade. É possível afirmar que através desses três diagramas, isolados, combinados ou transmutados, se processa boa parte da produção documental contemporânea.” (TEIXEIRA, 2004, p. 57)

Tamanha imponência do documentário no presente também reverberou com força no âmbito da reflexão, pressionando teóricos, pesquisadores e críticos a uma revisão de procedimentos e concepções que por longo tempo o tomaram e o situaram como uma espécie de “primo pobre” do “verdadeiro cinema” – o ficcional.

Este parâmetro exclusivista impregnou de maneira imperativa o devir-cineasta daqueles que buscavam no meio de um modo de expressão, a profissionalização. O exercício do documentário, durante muito tempo, embora com poucas as relevantes exceções, não passou de um passaporte para o longa-metragem de ficção. Ser documentarista constituía, para Teixeira, então, uma meia-identidade do ser cineasta, que mal se sustentava na relação especular mantida com a “arte-maior” do cinema.

Determinante nesta circunscrição foi um ponto de inflexão que, no decorrer dos anos 20 do século passado, veio cindir o cinema em duas modalidades – Cinema de Ficção e Cinema de Realidade. Era o momento do júbilo e comemoração da conquista da

narratividade, ou seja, quando o parâmetro narrativo se impôs, quando o dispositivo de associação linear entre imagens, típico do saber contar história, herdado da literatura e do teatro, estabeleceu-se. Tal instituição já tivera início a partir do final da primeira década do século, quando então se começara a deixar para trás o período anterior como uma espécie de proto-história da imagem cinematográfica, um proto-cinema em sua feição de engenhoca, agora oxidada pelo tempo, quanto muito a testemunhar a transformação da mera técnica em arte.

2.7. O cinema verdade de Dziga Vertov

A emergência do termo “cinema verdade”, sugerido pelo russo Dziga Vertov na década de 20, já antecipava a necessidade de um sincronismo entre o som e a imagem. Segundo ele, a expressão de um cinema real e espontâneo só seria possível com a captação simultânea. Vertov também defendia, através da valorização dos movimentos de câmera, do uso de diferentes planos e da montagem, a expressão total da verdade e de um cinema baseado em fatos vivos, evitando qualquer tipo de “dramatização da realidade”. Segundo Da-Rin, ao contrário da linguagem proposta pelo documentário clássico da escola inglesa, Vertov acreditava que a encenação do cotidiano era considerada uma falsificação do real.

A idéia de que a máquina, junto com o homem, formaria uma espécie de “olho humano-mecânico”, que seria capaz de perceber como era a realidade a sua volta, também era defendida por Vertov. Assim, através da relação complementar homem-máquina, o diretor utiliza a câmera como um cine-olho, muito mais aperfeiçoado que o olho humano, para explorar tudo o que está ao seu redor. O cineasta também valorizava o uso de uma tomada única, ao contrário do método de filmagem ficcional, em que a cena pré-concebida, escrita no roteiro e ensaiada pelos atores, é refilmada até a obtenção de uma tomada considerada satisfatória. (DA-RIN, 2004)

Apesar de parecer contraditório, o diretor utilizava a linguagem cinematográfica construída pela ficção para tentar mostrar aspectos da realidade. Ao fazer uso de recursos

narrativos diversos com o objetivo de transmitir uma “verdade” e uma “nova percepção do mundo”, Vertov se aproximava dos recursos do cinema ficcional. Algumas seqüências de seus filmes são tão detalhadas que parecem até terem sido encenadas, como em *O Homem da Câmera* (1928), sua última produção muda. Os planos eram cuidadosamente estudados antes das filmagens e adaptados às condições do momento. O processo de montagem, incluindo a escolha do ritmo e da duração dos planos, era muito discutido e analisado pelo cineasta e sua equipe de trabalho. (DA-RIN, 2004)

2.8. Cinema Direto e Cinema Verdade

Diante das contradições do modelo narrativo de documentário clássico, instituído por Flaherty e Grierson, surgiram nos anos 70 duas correntes distintas: o cinema direto norte-americano e o cinema-verdade francês.

O primeiro foi desenvolvido principalmente pelo repórter fotográfico Roberto Drew e pelo cinegrafista Richard Leacock. Segundo eles, a encenação praticada no telejornalismo, os comentários em *off* e a música acrescentada à fase de pós-produção dos documentários tiravam a autenticidade das situações filmadas. A dupla adotava como método de trabalho o sincronismo entre som e imagem. Qualquer acréscimo à imagem e ao som originário da locação era considerado incompatível com a “realidade registrada ao vivo”. A equipe deveria ser reduzida ao mínimo para garantir o máximo de agilidade na observação e na captação do real. Tal corrente, de certa forma, retomava o “cinema de atrações” do início do século XX, que privilegiava o registro descritivo de acontecimentos e situações reais. Mas nem por isso a perspectiva adotada era a informativa, e sim a autêntica, no sentido de oferecer uma visão “imparcial da realidade”. Como se isso fosse possível.

Pode-se observar, como foi visto anteriormente, que nem Flaherty e nem Grierson tinham pontos em comum com este “objetivismo” do cinema direto. Ao contrário: ambos buscavam uma aproximação com a encenação dramática na descrição da realidade. Mesmo Vertov, que evitava uma “dramatização da realidade”, não enxergava as “imagens e sons da

vida real” como um material de valor documental por si só, mas como peças de um processo de permanente interpretação e produção de um sentido, através da montagem. (DA-RIN, 2004)

Segundo o teórico norte-americano Bill Nichols, um dos maiores pesquisadores do gênero e criador de uma das estruturas mais bem sucedidas para a compreensão do documentário⁵, o cinema direto norte-americano se enquadra no chamado “modo observacional”, que defende ao extremo a não-intervenção: suprime o roteiro e minimiza a direção; situa o espectador na posição de observador ideal; privilegia o plano-seqüência sincrônico; evita o comentário, a música em *off*, os letreiros, as encenações e as entrevistas. Para ele, o conceito de documentário clássico, instituído por Flaherty e Grierson, se enquadra no “modo expositivo”, em que um argumento é veiculado por letreiros ou pelo comentário em *off*, e as imagens são conceituadas a generalizadas pelo texto do comentário. (NICHOLS, 1991 *apud* DA-RIN, 2004)

Já o cinema-verdade francês, surgido na mesma época do cinema direto norte-americano, enfatizou a intervenção do cineasta em vez de tentar suprimi-la. A interação entre a equipe e as pessoas convocadas para participar do filme assume o primeiro plano, na forma de interpelação, entrevista ou depoimento.

O filme *Crônica de um Verão* (1961), de Jean Rouch e Edgard Morin, é considerado uma das principais obras desta corrente, que reflete o “modo interativo” de representação. A narrativa do filme é conduzida pelo “sim direto integralmente assumido”, por meio de diálogos, monólogos, entrevistas, discussões coletivas envolvendo a crítica aos trechos já filmados e, por fim, autocrítica dos próprios realizadores diante da câmera. Na abertura de *Crônica de um Verão*, ouvimos a voz em *off* de Jean Rouch sobre imagens de populares circulando pelas ruas de Paris: “Este filme não foi representado por atores, mas vivido

⁵ No início da década de 90, no livro *Representing reality*, Bill Nicholls estabelece uma classificação para as formas de representação da realidade nos filmes documentários, os ‘modos de representação’. Agrupados nos modos poético, expositivo, de observação, de participação, reflexivo e, mais recentemente, performático, se tornaram a base fundamental de compreensão para a teoria do documentário.

pelos homens e mulheres que dedicaram momentos de suas vidas a uma experiência nova de cinema-verdade”. (ROUCH, 1962 *apud* DA-RIN, 2004, p. 150)

A intenção de *Crônica de um Verão* era ser um “sociodrama”, em que cada participante fosse estimulado a desempenhar sua própria vida diante da câmera. O percurso do filme mostrou que, do mesmo modo que a imagem não pode captar verdades objetivas imanes também não existiam “verdades interiores” latentes a serem verbalizadas. Para Edgard Morin, uma das principais questões levantadas diz respeito ao problema da verdade:

“Agora eu percebo que se nós chegamos a algo foi em colocar o problema da verdade. Nós quisemos fugir da comédia, do espetáculo, para entrar em tomada direta com a vida. Mas a própria vida também é comédia, espetáculo. Melhor (ou pior): cada um só pode se exprimir através de uma máscara e a máscara, como na tragédia grega, dissimula ao mesmo tempo em que se revela, amplifica. Ao longo dos diálogos, cada um pode ser ao mesmo tempo mais verdadeiro que na vida cotidiana e, ao mesmo tempo, mais falso” (MORIN, 1962 *apud* DA-RIN, 2004, p. 154)

Ao explorar intuitivamente a relação entre os papéis que os atores representava, os papéis que acreditavam representar e os papéis que os outros os viam representando, o filme questiona os limites entre a linguagem documental e a ficcional. Esta tênue fronteira já estava presente na obra de Rouch antes mesmo de *Crônica de um Verão*, e depois dele, continuou em suas obras futuras. (DA-RIN, 2004)

No filme *Jaguar* (1967), também dirigido por Rouch nos anos 60, o diretor utilizou elementos ficcionais e documentais na narrativa da história. Ele não tinha um roteiro estruturado do filme: apenas uma idéia na cabeça. A trama girava em torno de três personagens que desempenhavam seus próprios papéis em uma série de situações inventadas pelos "atores" e pelo diretor. *Jaguar* criava um tipo de filme que não se enquadrava em nenhuma das categorias então conhecidas. (DA-RIN, 2004)

A experiência em *Jaguar* foi anteriormente iniciada em *Moi, Un Noir (1958)*, uma espécie de documentação da vida cotidiana de um grupo de jovens pobres, habitantes do subúrbio de Abidjan, na Costa do Marfim. Mas, desde o início da narrativa, a “vida cotidiana” dos personagens está impregnada de fantasia. Para começar, eles moldam suas identidades com elementos extraídos dos meios de comunicação de massa, como o próprio cinema. Ao viverem “suas próprias vidas” diante da câmera de Rouch, eles não só adotam nomes fictícios, como vivem ações reais e fictícias. (DA-RIN, 2004)

2.9. As diferentes representações

Como viu-se, portanto, é difícil definir até onde vai a ficção e até onde vai o documentário dentro do rico universo da linguagem cinematográfica. Esta é uma questão inesgotável e cheia de nuances subjetivas. Como foi apresentado neste capítulo, desde os primórdios, o documentário vem mantendo relações ambivalentes com a ficção.

Para Flaherty e Grierson, a relação entre documentário e ficção se definia em um termo simples: o documentarista deveria filmar “a cena viva”, e não a história imaginada e encenada por atores profissionais. No tocante à questão da organização da narrativa na época do cinema mudo, não havia diferença: todos os tipos de filmes articulavam as mesmas figuras fundamentais, como movimentos de câmera, seqüência de planos e montagem.

Através do som direto, a palavra falada no documentário rompeu as limitações do “modo observacional”; foi além do mero registro factual; voltou ao passado dos personagens; especulou seu futuro e abriu-se à fantasia. A autoridade da voz autoral – que o modo expositivo concentra no comentário em *off*, tomando a forma de uma “voz de Deus” – pode ser distribuída entre os participantes do filme.

Com a chegada do som, os caminhos se dividiram e as diferenças entre documentário e ficção se tornaram mais nítidas. Nesta fase, o documentário se consolidou

como gênero, propondo ao espectador uma experiência diferente da ficção: acompanhar o argumento sobre um tema através do comentário ilustrado por imagens. (DA-RIN, 2004)

Segundo Bill Nichols, toda representação é, por natureza, fictícia. Entretanto, os espectadores reconhecem documentário e ficção como regimes discursivos distintos. Para ele, enquanto a ficção oferece, através de processos narrativos, acesso a um mundo fictício, o documentário oferece acesso a representações de um mundo histórico – aquele onde, fora da sala de cinema ou para além da tela da televisão, compartilhamos experiências. Ambos os processos produzem um sentido, mas segundo mecanismos variáveis e estratégias diferentes, convidando o espectador a formas distintas de participação. Enquanto as imagens na ficção contribuem para conferir verossimilhança à história narrada, no documentário contribuem para dar credibilidade e poder de persuasão ao argumento. (NICHOLS *apud* DA-RIN, 2004)

2.10. Os documentários performáticos

Tal como foram identificados por Nichols, os “Documentários Performáticos”, segundo Patricia Rabello da Silva ⁶, caracterizam-se por uma abordagem essencialmente subjetiva, trazendo o próprio documentarista e seus questionamentos mais particulares para o centro do filme. Durante toda sua história, como vimos, o documentário assumiu formas variadas de relacionamento com seu objeto de filmagem. Sejam essas formas determinadas pelas razões fundamentais da realização do filme, das inovações tecnológicas nos equipamentos de registro ou das experimentações, uma questão, para a autora, mostrou-se dominante em todos esses anos: documentários são filmes construídos em torno, ou a partir de personagens, sejam eles de “carne e osso” ou produtos de uma idéia, uma teoria ou uma representação. Se nos filmes de ficção os personagens são construções meticulosas onde o ator procura se “esvaziar” para a incorporação de um outro fictício, nos documentários essa construção parte de um processo de enriquecer desse ator. Desta forma, Patricia afirma que

⁶ SILVA, Patricia Rabello da. **Documentários performáticos**: a incorporação do autor como inscrição da subjetividade. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social). Rio de Janeiro: UFRJ/ECO, 2004.

esta construção se dá em uma direção diferente da ficcional: em vez de se esvaziar, o ator do documentário incorpora valores, virtudes e modos que estão a seu alcance, partindo do seu ambiente, do seu tempo, da sua cultura.

A longa tradição desta forma de escrita cinematográfica se distingue por tratar menos de temas e mais de sujeitos. Seja obedecendo a uma gramática de guerrilha, de reportagem, de observação, científica ou reflexiva, o filme documentário sempre procurou discutir os grandes temas que afligem a humanidade a partir da descoberta e representação dos sujeitos que são os “personagens” da História: “Nem sempre no proscênio, sob a luz dos holofotes; quase sempre sujeitos ocultos nas multidões o ser humano sempre foi o tema predominante dos documentários”. (SILVA, 2005, p. 12)

Para a autora, o desenvolvimento dos modos de representação significa menos o desaparecimento de técnicas que a incorporação de estratégias desenvolvidas em um momento histórico. De acordo com Bill Nichols, “uma vez estabelecido através de uma série de convenções e paradigmas, um determinado modo permanece disponível para todos os outros”.(NICHOLS, 2001 *apud* SILVA, 2004, p. 15).

Ou seja, um modo corresponde a uma apropriação de formas de relacionamento convenientes. Essas escolhas determinam, periodicamente, o aparecimento de filmes que estabelecem e constroem uma forma de aproximação com o sujeito e com o mundo, além de refletirem um tipo de relação que se institui com a imagem; ambos precedentes de um acúmulo de procedimentos através dos tempos.

No entanto, como todo processo de generalização, essa diferença proposta por Nichols pode apresentar dificuldades. Não é difícil propor exemplos de filmes que não se encaixam dentro do pensamento formulado por Nichols, até porque é próprio da criação artística reinventar limites e questionar as fronteiras e as convenções que regem a relação entre o espectador e a obra. (DA-RIN, 2004)

2.11. O documentário no Brasil

No Brasil, temos com Artur Omar, a partir dos anos 70, um momento de forte problematização da tradição documentária, quando então se colocou a questão, ainda sob o espírito das vanguardas, a respeito de como realizar “antidocumentários” que não significassem mera reiteração dos parâmetros herdados do cinema ficcional, ou seja, que rompessem com o longo tributo devido à ficção narrativa e se constituíssem como “linguagem autônoma”. Fértil, tal indagação reabria, para Teixeira, as portas da experimentação documental, que nem por isso deixava de reconhecer uma “inevitabilidade de se jogar com as formas existentes”. (TEIXEIRA, 2004)

Esta primeira parte temática não pretende cobrir, nem de longe, a vasta filmografia documental brasileira, de ontem e de agora. Se aqui se pode destacar uma tonalidade ou textura, ela em certamente, a da forma em constante mutação (a forma-documentário), da forma que se esquivava o tempo todo dos intentos que visam paralisá-la em modelo secular, daí o sentido de pensar tradição e transformação como conseqüências uma da outra.

Francisco Elinaldo Teixeira recorta, na coletânea de artigos *Documentário no Brasil*, três referências teóricas que compõem uma problemática do documentário brasileiro dos anos 60 para cá. Menos que nos aspectos temáticos que perpassam tal problemática, aspectos de fato presentes nas análises das filmografias cotejadas pelos autores, ele põe ênfase nos aspectos de constituição e metamorfose da forma-documentário. As três referências teóricas, que são apresentadas seguindo a cronologia de suas publicações, são: de Artur Omar, o ensaio *O antidocumentário, provisoriamente*, de 1972; de Jean-Claude Bernadet, o livro *Cineastas e imagens do povo*, de 1985; de Silvio Da-Rin, o ensaio *Auto-reflexividade no documentário*, de 1997.

Segundo Teixeira, em cada um desses textos, de modos diferentes, delineiam-se três modelos, três matrizes, três formas documentais originárias, cujas metamorfoses constituem os eixos das análises. Elas não chegam a constituir contramodelos, propriamente, mas um conjunto de posições que tentam dar conta de transformações.

Obtém-se, assim, as seguintes formas documentais: A primeira é o *modelo ficcional*, calcado na “função-espetáculo”, que apresenta a realidade documental como uma ficção, com sua contrapartida em peças experimentais implicadas com uma desarticulação da linguagem documental dominante (Omar). A segunda é o *modelo sociológico*, tributário da crença clássica na possibilidade de atingir um real bruto, com sua superação em documentários concebidos como “discursos” construídos no real (Bernadet); e, finalmente, a terceira é o *modelo ilusionista*, herdado da “forte presença do griersonismo” desde o nascimento do documentário, cuja problematização se dá com o surgimento de tendências reflexivas que põem em foco os processos de representação documental (Da-Rin). (TEIXEIRA, 2004)

Para Teixeira, portanto, a visão de Omar é contundentemente negativa: o documentário carece de “história própria”, de “linguagem autônoma”, de “independência estética”. Trata-se de uma forma inteiramente tributária da vertente principal da história do cinema, ou seja, do filme narrativo de ficção, constituindo-se, assim, como um subproduto da ficção narrativa. Para Omar, ainda segundo Teixeira, o cinema de ficção, com seus dispositivos narrativos, visa tornar mais real o que ele queria apresentar como realidade, e o documentário, cujo desenvolvimento foi mera absorção desses dispositivos, acaba apresentando a sua realidade documental como se fosse ficção.

Se o ponto de partida de Omar é o documentário enquanto espelho da ficção, Teixeira apresenta as análises de Bernadet partindo do documentário enquanto espelho do real. Seu modelo sociológico pode ser traçado a partir de filmes constituídos por um tipo de linguagem que não “duvida” de que seja expressão do real, que não se “coloca” como uma representação ou como uma elaboração particular do real.

Tal padrão de realização documental começa a ceder quando os cineastas voltam-se mais sistematicamente para as questões urbanas, tomando por alvo o próprio estrato social, no caso a classe média. É o caso do documentário *A Opinião Pública (1966)*, de Arnaldo Jabor, cujo espelho no estrato médio de Copacabana acaba por vir “perturbar o método”. A

partir de então, parte-se em busca de uma nova dramaturgia documentária, centrada na prática de gerar a realidade que se filmava, provocar uma alteração no real, assim quebrando um “tabu”: o de que o documentário deva e possa apreender o real como é, independente da situação de filmagem. É quanto a “voz do documentarista” emerge para o primeiro plano, com a forma-documentário assumindo-se plenamente como discurso construído do real. (TEIXEIRA, 2004)

Com o passar do tempo, portanto, as mudanças introduzidas foram marcantes nas novas produções. O filme passou a ser formado como um conjunto de células significantes a partir de um universo temático em que as seqüências cedem aos blocos de imagens. Além disso, a inscrição do metadocumentário no próprio tecido do filme foi observada como tendência, bem como a obliteração da função analógica da imagem, com a significação surgindo da relação entre os elementos. Teixeira apresenta os elementos de ruptura, no nível da linguagem, destacados por Bernadet entre o modelo sociológico e as diversas tendências posteriores:

“1) deixar de acreditar no cinema documentário como reprodução do real, tomá-lo como discurso e exacerbá-lo como tal; 2) quebrar o fluxo da montagem audiovisual e desenvolver uma linguagem baseada no fragmento e na justaposição; 3) opôr-se à univocidade e trabalhar sobre a ambigüidade” (BERNADET, 1972 *apud* TEIXEIRA, 2004, p. 36)

No inventário destas metamorfoses, é fácil perceber o trajeto histórico do documentário, que vai do discurso reprodutivo ao artefato, ao metadocumentário, à invenção deliberada e ostensiva do cinema.

Da-Rin retoma e subescreve vários aspectos dos textos de Omar e Bernadet, juntamente com uma série de fontes, marcadamente americanas, sobre o documentário contemporâneo. De Bernadet, ele reafirma a ruptura, na forma-documentário atual, em relação à univocidade e totalização enquanto características que pontuam toda a história do documentário. No caso de Omar, Da-Rin o reconhece como um dos poucos realizadores

que fizeram de suas obras um sistemático e diversificado questionamento ao ilusionismo e ao realismo no documentário.

O modelo ilusionista recortado por Da-Rin é uma espécie de composto dos modelos ficcional e sociológico, de Omar e Bernadet, com a reiteração do tributo às convenções narrativas da ficção, à forma-espetáculo enquanto contemplação passiva de uma história que parece contar-se por si própria, à crença num real bruto reproduzido sem mediação.

O surgimento de novos documentários em meados dos anos 70, afirma Da-Rin, vem promover um modelo reflexivo de representação, no qual se identifica uma tendência a adotar estratégias anti-ilusionistas, mostrando a obra como produto, remetendo a uma instância produtora e desnudando seu processo de produção. Neles se observam trechos observacionais, letreiros, entrevistas e comentários em voz *off*, dando ao documentarista a posição de um produtor de discurso, em vez de um repórter neutro e onisciente da verdade das coisas.

Os três modelos da forma-documentário interpenetram-se, como se viu, de diversos modos. No geral, porém, todos refletem suas problematizações no par realidade-ficção e suas oposições, ou seja, num solo que desde a aurora do documentário contrapôs estúdio e locação, natureza e artifício, verdade e falsificação, fazendo reverberar a interminável dúvida a respeito da câmera cinematográfica agir ou não sobre situações e os personagens reagirem ou não à sua presença.

Ao longo deste trabalho, são analisados elementos das linguagens dos curtas-metragens *O Sanduíche* (2000), *A Matadeira* (1994), *Esta não é a sua Vida* (1991), *Ilha das Flores* (1989) e *Barbosa* (1988), de Jorge Furtado, buscando identificar a forma pela qual a ficção e o documentário estão presentes nas produções.

3. Cinema Reflexivo e Jorge Furtado

3.1. O cinema auto-reflexivo

Para o pesquisador norte-americano Robert Stam ⁷, o ilusionismo, na arte como um todo – e, por conseguinte, no cinema – propõe-se a ser um espelho da realidade, que mimetiza o mundo através de narrativas sempre concatenadas e com coerência espaço-temporal. Para colocar-se como verdade, o cinema precisou apagar os vestígios deste “desejo pela verdade”.

Em seu livro *O que é cinema* ⁸, Jean-Claude Bernardet sintetiza, em poucas linhas, a questão do desenvolvimento ilusionista do cinema:

“[Uma determinada classe] deve lutar para que [sua] ideologia seja sempre entendida como verdade. Donde a necessidade de apresentar o cinema como sendo expressão do real e disfarçar constantemente que ele é artifício, manipulação, interpretação. A história do cinema é em grande parte a luta constante para manter ocultos os aspectos artificiais do cinema e para sustentar a impressão de realidade”. (BERNARDET, 2004, p. 20).

A produção cinematográfica ilusionista, portanto, se contorce em um esforço para conferir um teor de veracidade aos conteúdos dos filmes, escondendo as marcas do processo produtivo dos espectadores.

Nesse sentido, o cinema foi utilizado para suprir uma necessidade, quase mercadológica, por “realidade” ou melhor, por produções culturais que causem a sensação do real. Contra este paradigma majoritário, o cinema, ao longo de sua história, realizou produções que questionam esta forma de fabricação fílmica. Silvio Da-Rin diz que se o cinema de ilusão se propõe a ser um espelho da realidade, o antiilusionista é um espelho

⁷ STAM, Robert. **O espetáculo interrompido**: literatura e cinema de desmistificação. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1981.

⁸ BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2004. - Coleção Primeiros Passos.

que gira em torno de seu próprio eixo, refletindo a si mesmo o tempo todo. De acordo com Bill Nichols, cinema reflexivo⁹.

Ao questionar as formas puramente ilusionistas, o cinema reflexivo mostra ao espectador o traço de representatividade inerente a todo e qualquer produto audiovisual. Tal efeito pode ser alcançado de várias formas: dando sinais, através da ficção ou não, do processo de construção de um filme, aumentando-os de forma a transformá-los sempre perceptíveis; através da mistura de modalidades documentais e ficcionais dentro de uma mesma obra (revelando questões importantes de ambas as formas cinematográficas, conforme veremos mais profundamente a seguir); através da pura e simples paródia de um gênero ou através do uso da metalinguagem em diversos níveis de complexidade e importância dentro da trama (seja fazendo um filme sobre a feitura de um filme, seja com apenas uma fala que conscientize o espectador da artificialidade do que está sendo visto). De acordo com Bernardet, o cinema reflexivo não pretende dar a impressão de algo real, mas apenas significar e assumir esta significação de mundo.

O cinema reflexivo não tem como preocupação “o mundo representado, mas o próprio processo de representação.” (DA-RIN, 2004, p. 170) Em outras palavras, em maior ou menor grau, o cinema reflexivo prioriza a tematização e a problematização do meio, furando o cânone da supremacia da narrativa e do conteúdo, em oposição à forma:

“Estes documentários auto-reflexivos misturam trechos observacionais, letreiros, entrevistas e comentários em voz *off*, tornado explícito aquilo que tem sempre estado implícito: documentários sempre foram formas de representação, nunca janelas transparentes para a ‘realidade’; o cineasta sempre foi um participante-testemunha e um ativo fabricante de significados, um produtor de discurso cinematográfico e não um repórter neutro e onisciente da verdade das coisas”. (NICHOLS, 1983, *apud* DA-RIN, 2004, p. 170)

⁹ O autor utiliza esta nomenclatura quando se refere a um dos seis modos possíveis do cinema documentário. Para este trabalho, vamos nos referir a qualquer produto, ficcional ou não, que tenha tal característica, como

Robert Stam identifica três formas possíveis e não-excludentes entre si de se “refletir” o cinema dentro do cinema: a de natureza *lúdica*, a de natureza *agressiva* e a de natureza *didática*. Na primeira, tal reflexão é feita com um exercício “artístico-formalístico”: “Tirar a própria máscara pelo prazer de brincar com os códigos do espetáculo”. (DA-RIN, 2004, p. 171) Na forma agressiva, tem-se uma atitude contestatória, confrontando o espectador diretamente. E por último, no modo didático, o propósito principal é o de esclarecer e informar pedagogicamente o espectador, tornando-o mais consciente do processo audiovisual. O cinema reflexivo quer que o espectador faça um percurso até a conscientização através de sua participação na criação de sentido no filme. É preciso estabelecer relações, raciocinar, construir o filme conjuntamente; nada é entregue “de bandeja”.

A auto-reflexividade acompanha o cinema de ficção desde seus primeiros tempos, como aconteceu pela via lúdica da comédia, por exemplo. Da-Rin cita um dos filmes da série *Uncle Josh*, realizada por Edwin S. Poter em 1902, mostrando a ida de um caipira ao cinema e as trapalhadas provocadas por sua confusão entre representação e realidade: assusta-se com a imagem de um trem que parece avançar sobre ele, quer abraçar uma bailarina, tenta apartar dois lutadores e acaba derrubando a tela e saindo aos tapas com o projetor. Seguindo esta linha, muitos, entre eles Charles Chaplin, brindaram as platéias do cinema silencioso com inúmeros filmes em que o próprio cinema é a fonte inspiradora de uma paródia ou diretamente o tema da comédia, através de personagens envolvidos em filmagens. São muitos os exemplos de metafilmes, nos quais a própria indústria cinematográfica fornece a ambiência da trama, freqüentemente apresentando uma visão dos bastidores.

Os três modos de antiilusionismo podem aparecer juntamente em um mesmo filme, em diferentes graus de proporcionalidade. Neste contexto, pode-se falar em *O Homem da Câmera (1928)*, que mesmo sendo primariamente didático em sua proposta, apresenta também traços lúdicos. O filme conjuga ao mesmo tempo o processo cinematográfico e a percepção óptica humana, através de movimentos em velocidades diferentes, imagens

sobrepostas, dissolvidas, refletidas, animadas (seqüência da câmera se movimentando sozinha) entre outras formas de quebra da gramática da ilusão. Dziga Vertov leva o espectador à ilusão para logo depois, de forma abrupta, tirá-lo. Tal exemplo pode ser verificado na cena em que o cinegrafista está em cima de um carro filmando outros carros passando e logo após, tem-se a tomada filmada por ele. O autor provoca estranhamento também ao utilizar imagens captadas de improviso e que não se encaixam em uma narrativa linear, estando fora de uma lógica espaço-temporal. Neste contexto, a montagem sai do segundo plano a que é geralmente designada e ocupa um papel principal, estendendo-se a todo o processo de fabricação do filme.

Os efeitos técnicos, assim, funcionam como um instrumento de conscientização do espectador sobre os sortilégios do cinema. De acordo com Da-Rin, o cineasta privilegia a “montagem disruptiva-associativa”, na qual uma imagem descontextualizada aparece em uma seqüência, gerando desconforto e curiosidade naqueles que assistem. O espectador, então, é obrigado a pensar, participando da construção de sentido do filme, que com certeza não será a mesma para todos. O modo reflexivo, neste contexto, assimila os recursos desenvolvidos ao longo da história do documentário e produz uma inflexão deles sobre si mesmos, problematizando suas limitações.

“Não satisfeito em simplesmente expor um argumento sobre seu objeto, o cineasta passa a engajar-se em um metadocumentário sobre os mecanismos que dão forma a este argumento. No lugar de uma ênfase absoluta sobre os personagens e fatos do mundo histórico, o próprio filme afirma-se como fato no domínio da linguagem”. (DA-RIN, 2004, p. 170)

A pedagogia encontrada no filme está em plena sintonia com o contexto sócio-político russo no qual o filme foi produzido. Vertov fez questão de desmistificar o trabalho cinematográfico, através da inserção de cenas que desvelam o processo técnico de um filme, mostradas em conjunto com cenas de trabalhos de outras naturezas. O trabalho do cineasta se iguala a qualquer outro trabalho, como o de um operário, por exemplo. O diretor pretendia desvelar a magia que envolvia o cinema até então, conscientizando o espectador de que esta era mais uma forma de expressão da ideologia burguesa alienadora; enfim,

Vertov defendia o cinema de “desencantamento revolucionário”. Tal estética o levou ao centro da crítica ideológica, inspirando inúmeros outros movimentos contrários ao modo expositivo de representação, inclusive na área do documentário.

Retomando as relações entre o documental e a ficção, temos que ambos não são estruturas tão estanques como se costuma imaginar. O cinema antiilusionista se utiliza desta problemática como meio e fim, misturando documentário e ficção para evidenciar aspectos importantes e vitais de cada um, além de revelar que um não se encontra tão distante do outro, como se convém pensar.

O documentário é tido, por vezes, como uma verdadeira “janela para a realidade”, uma pretensa demonstração da realidade tal qual ela é. Não se pensa no documentário como uma construção, nem como uma representação da realidade. Justamente aí que reside o ilusionismo documental.

“O filme nos chega com a força de documento autêntico pois sabemos, pelas leis da reprodução mecânica, que o que vemos na tela aconteceu de fato, em certo sentido, diante da câmera (...), a impressão fílmica da realidade, por sua vez, beneficia-se, em sentido literal ou figurado, da expressão da ideologia do visível ('ver para crer')”. (STAM, 1981, p. 143)

O espectador “mediano” não costuma ter consciência que o mostrado foi captado e montado com um sentido dado e de uma forma ou de outra, específico. O documentarista não pode ser encarado como um cineasta isento apenas por não estar trabalhando com uma encenação assumida. O documentário representa, ou ao menos é contaminado, pelas visões dos realizadores; daí sua subjetividade e sua aproximação com a ficção no sentido de ser uma realidade criada, uma representação, um dos olhares possíveis sobre uma determinada temática: na realização de seu filme, o documentarista inclusive utiliza-se de elementos e técnicas supostamente exclusivos da linguagem ficcional.

Um realizador que soube se utilizar destes questionamentos foi Jean Rouch. Seus filmes têm tanto de ficção quanto de documental e tal amálgama está no cerne de seus

dispositivos. Em filmes como *Moi, Un Noir* (1958) e *La Pyramide Humaine* (1961), Rouch usa pessoas (que não são atores) para se interpretarem na tela, o que nada mais é do que cristalização do que acontece em todo documentário. No segundo, o diretor coloca um grupo de jovens brancos e negros em uma classe e filma, sem roteiros pré-definidos (mas com papéis pré-concebidos e combinados), a relação do grupo. No início e no meio do filme, temos Rouch reunido com seu elenco discutindo o dispositivo, ou seja, a construção do filme faz parte da produção e isso é claramente assumido. Tal modo de trabalho se aproxima de uma forma mais honesta e acurada de se expressar os temas que se querem abordados.

“Colocar em cena, fazê-los agir e criar junto, e não “registrar”, essa é a pedra de toque primordial na relação de Jean Rouch com seus africanos, e essa é também a lição – na falta de vocábulo melhor – que o cinema de Rouch ainda tem a dar hoje”.(GARDNIER, 2004, p. 46)¹⁰

Ainda no campo da relação entre ficção e documentário, podemos falar de *Iracema, Uma Transa Amazônica* (1974), de Jorge Bodansky e Orlando Senna. O filme faz um percurso quase que inverso ao de Rouch. Trata-se aparentemente de uma ficção, mas com fortes marcas de um documentário. Conforme a narrativa prossegue, temos o personagem Tião Brasil Grande, interpretado por Paulo César Pereio, fazendo entrevistas improvisadas com pessoas na beira das estradas. Estas pessoas são claramente não atores e discorrem, de forma pouco eloquente, sobre o futuro do país e outras questões.

Estas visões são contrapostas pelo foco do próprio personagem Tião, que representaria uma voz oficial no contexto imediato de integração territorial na Ditadura. Tal questão era bastante atual ao momento do filme e, ao lidar com pessoas daquele contexto local e utilizar estas como personagens (de forma mais ou menos aprofundada), Bodansky consegue trazer uma visão nova e não oficial da Integração Nacional. Os personagens locais dão ao filme justamente este diferencial. Em determinado momento, por exemplo, mostra-se um grupo de escravos sendo comercializado entre fazendas. Apesar dessa não ser

¹⁰ GARDNIER, Ruy, **Atualidade de Jean Rouch** in *Contracampo Revista de Cinema*, número 60, 2004. (www.contracampo.com.br). Acesso em 01/04/05.

necessariamente a realidade exata daqueles que interpretaram, é uma bastante próxima e são eles que podem falar daquilo melhor do que o próprio diretor. E ele faz exatamente isto, dá voz a estas figuras. Pode-se adicionar que o filme foi construído acompanhando a construção da própria Trans-Amazônica, ou seja, situações não planejadas iam sendo incorporadas ao filme, conforme a estrada ia surgindo.

Outro cineasta que deu grandes contribuições à auto-reflexividade no Cinema foi Jean-Luc Godard. Olhando apenas seus primeiros filmes, têm-se vários exemplos de recursos diferentes e menos óbvios para passar mensagens. Bernardet ressalta dois: “Quando Godard realiza *Os carabineiros* (1963), em nenhum momento ele pretende que o espectador tenha a impressão de ver cenas de guerra: ele significa a guerra de modo quase simbólico e desenvolve uma reflexão sobre a guerra”. O autor fala ainda de *A Chinesa* (1967), que ao se referir à Guerra do Vietnã, usa “uma atriz que segura os aviões e faz ruídos com a boca” (BERNARDET, 2004, p. 181)

Sobre Godard, pode-se falar também de *O Desprezo* (1963), seu filme mais “bretchiano”, segundo Bernardet, no sentido em que revela os princípios de construção de uma arte. E *O Desprezo* é isso, um filme sobre a feitura de um filme. Estágios da produção fazem parte da narrativa e tem-se a estória romântica de um casal relegada ao segundo plano. O foco se dá todo na produção do filme, que chega ao seu ápice de auto-reflexividade quando mostra uma câmera enquadrando o espectador, a total desmistificação do espetáculo, de acordo com Robert Stam.

“*Le Mépris* nos revela também que os textos fílmicos são produtos finais de inúmeras opções estéticas e práticas. Tudo tem de ser escolhido: os atores, as locações (...). Ademais, o debate preside todas as decisões de uma produção” (STAM, 1981: 32).

Para citar um exemplo mais atual de auto-reflexividade, temos *Zelig* (1983), de Woody Allen. Nesta produção, observa-se um filme de ficção que se apresenta como um perfeito documentário sobre a vida de um “camaleão” humano, ou melhor, um homem com baixa auto-estima que se adaptava literalmente ao ambiente em que se encontrava, para

assim, não chamar atenção. Allen simula a estrutura de um documentário clássico: narrações em *off* confirmando o que a imagem mostra, depoimentos atuais de personalidades intercalados de imagens de arquivo, legitimando a fala destes. Enfim, tudo aquilo que de costume encontra-se neste gênero.

No entanto, ao utilizar tal estrutura clássica para na realidade produzir uma ficção, *Zelig* evidencia como esta linguagem que pode ter falhas, ou seja, brechas ficcionais de representação e criação. Através da paródia - afinal de contas, a existência de um “camaleão” humano é bastante inverossímil - o filme questiona a forma documental do senso comum.

3. 2. A produção reflexiva de Jorge Furtado

Jorge Furtado, diretor das produções que serão analisadas no terceiro capítulo deste trabalho, é um cineasta gaúcho cuja trajetória dentro do cinema é um tanto peculiar. Sua consagração como diretor e roteirista deu-se antes no circuito de curtas-metragens e na televisão, em programas como *Dóris Para Maiores*, *Agosto*, *Comédia da Vida Privada*, *Brava Gente e Caramuru – A Invenção do Brasil*, exibidos na TV Globo. Estreou em longas-metragens apenas em 2001, com *Houve Uma Vez Dois Verões* e, na seqüência, *O Homem que Copiava*. No último ano, lançou *Meu Tio Matou um Cara*.

Durante anos, ele foi “perseguido”, segundo Luiz Carlos Merten¹¹ pelo estigma de ser um diretor de curtas. Seus trabalhos nesta área são: *O Sanduíche* (2000), *Três Minutos* (1999), *Ângelo Anda Sumido* (1997), *Estrada* (1995), *A Matadeira* (1994), *Esta não é a sua Vida* (1991), *Memória* (1990), *Ilha das Flores* (1989), *Barbosa* (1988), *O Dia em que Dorival Encarou a Guarda* (1986) e *Temporal* (1984)¹².

Rejeitando fórmulas prontas, a Casa de Cinema de Porto Alegre desenvolve, há quase vinte anos, um trabalho de qualidade, destacando a atividade dos cineastas gaúchos

¹¹ MERTEN, Luiz Carlos. *A aventura do cinema gaúcho*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2002.

¹² Ver Anexo I – currículo de Jorge Furtado.

no mercado de Cinema Brasileiro. A companhia foi criada em dezembro de 1987, por um grupo de cineastas gaúchos que já trabalhavam em conjunto desde o início dos anos 80. Em sua primeira fase, a Casa foi uma cooperativa de onze realizadores, reunidos em quatro pequenas produtoras, que passaram a ter um espaço comum para trabalhar a distribuição dos filmes já realizados e o planejamento e realização dos próximos projetos. A partir de 1991, tornou-se uma produtora independente, com seis 6 sócios Jorge Furtado, Carlos Gerbase, Giba Assis Brasil, Ana Luiza Azevedo, Nora Goulart e Luciana Tomasi.

Segundo Jorge Furtado, isso fez com que permanecesse o espírito cooperativo e a intenção de continuar contribuindo para a difusão dos filmes produzidos pelo grupo original. O primor pela qualidade nos filmes e programas de sucesso abriu o caminho da Casa de Cinema para grandes prêmios no Brasil e no exterior. Os recentes *Houve uma vez dois verões* (2003) e *O Homem que copiava* (2003), ambos de Jorge Furtado, são considerados as pérolas da casa, ao lado de *Tolerância* (2000), de Carlos Gerbase, que marcou a estréia da produtora em longas-metragem. Os curtas também são responsáveis por importantes prêmios, com destaque para *Ilha das Flores* (1989) e *O Sanduíche* (2000), dirigidos por Furtado; *Barbosa* (1988), uma parceria de Furtado e Ana Luiza Azevedo; *Deus Ex-Machina* (1995), de Carlos Gerbase; e *Dona Cristina Perdeu a Memória* (2002), de Ana Luiza Azevedo. Envolvida ainda com publicidade e marketing político, a produtora também assina a série de televisão *Luna Caliente* (1999) e alguns episódios de *Cena Aberta* (2003), ambos exibidos pela Rede Globo.

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

para a TV alemã. A gente nunca parou, não teve um ano que a Casa não tivesse feito pelo menos um curta.”¹³

Jorge Furtado destaca que não trabalha sozinho. Em entrevista à jornalista Maria do Rosário Caetano, ele revela as parcerias de seu trabalho e cita a importância de todos os outros integrantes da produção do filme:

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

O diretor se destaca na luta pela desmistificação da idéia de documentário como verdade e no uso dos artifícios de linguagem do documentário para produzir signos ficcionais, clichês que nos fazem suspeitar da idéia de documentário como voz da verdade. Sua intenção, ao contrário de cineastas como Artur Omar, não é mais querer o confronto

¹³ Entrevista de Jorge Furtado a Laís Chaffe, disponível em <http://www.ufrgs.br/jornal/abril2002/pag14.html>. Acesso em 25/05/05.

com a platéia, mas sua cooptação. Para Furtado, o documentário não é espelho da realidade, e sim um determinado conjunto de códigos utilizados que podem ser manipulados para dar impressão de verdade.

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

Nesta perspectiva, Silvio Da-Rin acredita que os filmes de Jorge Furtado, mesmo que partam de princípios semelhantes ao do cinema reflexivo, constituem por si só um jogo completamente diferente, uma estética e um jogo retórico que também inclui sínteses possíveis (a veemência de pobres comerem comida que é recusada aos porcos, mesmo que não seja na Ilha das Flores; o massacre de Canudos, mesmo que seja impossível convertê-lo num discurso). Por isso, provisoriamente, pede-se aos filmes documentais de Jorge Furtado um outro estatuto, o de cineasta pós-reflexivo. Ou talvez, ainda melhor, uma vez que realiza um cinema autoconsciente da representação e dos códigos, mas ainda assim busca pontos fixos para poder realizar sínteses e novos pontos de contato com o mundo, melhor seria dizer que ele realiza documentários construtivos, à maneira do movimento de pintura que levou esse nome. Ciente de que a representação pode ser uma cilada, ele ao mesmo tempo faz questão em problematizá-la e retrabalha os conceitos de seu objeto, extraíndo sínteses.

Jorge Furtado destaca que o curta-metragem tem um prazer específico de realização:

“É muito mais fácil fazer um curta, por todos os motivos. Não é que eu considere um longa mais importante. Acho que o cinema é uma indústria que tem componentes de arte. Enquanto indústria, é evidente que o valor

de um longa, com sua capacidade de tirar o público de casa, de gerar receita, é muito mais importante. Mas nos aspectos artísticos, não dá para comparar. A gente não vai dizer que Guernica é mais importante que a Mona Lisa, porque Guernica tem oito metros de largura e a Mona Lisa tem meio metro. Se eu tiver oportunidade e tempo – e espero ter – pretendo continuar fazendo curtas. O curta tem um prazer específico. É um esforço concentrado, dá pra experimentar linguagens, ousar no tipo de narrativa. Mas não se sai de casa para ver um filme de 12 minutos.”¹⁴

Para o crítico Carlos Alberto Mattos, Jorge Furtado

“não quer simplesmente expressar suas inquietações, mas comunicá-las com eficiência. O longo e profícuo trabalho em televisão, certamente, solidificou em Furtado uma tendência a considerar a presença do espectador como parte integrante do seu processo de criação. Seus filmes são conversas, convites diretos a que o público o acompanhe no percurso das idéias. Instrumento precioso nessas viagens em grupo tem sido a narração em *off*.”¹⁵

O recurso do *offi*, muitas das vezes, serve para Furtado extrair alguma lógica de fatos aparentemente desordenados e desconexos. Nesse sentido, juntar as pontas do acaso cotidiano é um dos aspectos curiosos de seus filmes. Da mesma forma, juntar as pontas de vários elementos narrativos resulta em uma linguagem rigorosamente moderna, integrada e espontânea.

¹⁴ Entrevista de Jorge Furtado a Laís Chaffe, disponível em <http://www.ufrgs.br/jornal/abril2002/pag14.html>. Acesso em 25/05/05

¹⁵ Em <http://www.criticos.com.br/new/home/home.asp>. Acesso em 01/06/2005.

4. Análise Fílmica

4.1. Ilha das Flores

O curta *Ilha das Flores* (1989)¹⁶ pode ser considerado o maior sucesso do diretor. Disponível em português, inglês, espanhol, francês e alemão, a produção ganhou prêmios em Gramado, Brasília, Berlim, França, New York e Alemanha. Respondendo a perguntas variadas (*Qual a produção mundial de tomates? Como se mede um segundo? Quantas galinhas valem uma baleia? Como se fabrica perfume? Quem foi Mem de Sá?*), este ensaio dialético-cinematográfico sobre o planeta Terra e seus habitantes mostra o absurdo desta situação: seres humanos que, numa escala de prioridade, estão depois dos porcos - mulheres e crianças que, num tempo determinado de cinco minutos, garantem na sobra dos porcos sua alimentação diária.

Até a penúltima seqüência, o filme estrutura-se como um documentário com um tom quase didático – a voz em *off* de Paulo José acompanhada de imagens rigorosamente ilustrativas que conjugam técnicas mistas de filmagens ao vivo, fotos, gravuras, filmes de época e animação. O comentário desfia uma trama aparentemente infundável de associações entre os mais diversos fenômenos, como se tudo o que existisse estivesse logicamente concatenado. Em meio a esta rede de casualidades destaca-se o tomate, “personagem” que acompanhamos a partir de sua colheita. O tom irônico da narração acentua o didatismo de sucessivas e remissivas definições, com efeito cômico. Por exemplo:

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

¹⁶ ILHA DAS FLORES. Direção: Jorge Furtado. Casa de Cinema de Porto Alegre, 1989. 13 min. Son. Color.

Ou então:

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

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

O crítico francês Jacques Kermabon, depois de assistir ao curta *Ilha das Flores*, escreveu o artigo *Uma Obra-Prima do Humor Negro*, citado por Maria do Rosário Caetano.

“Seguindo a boa tradição francesa, analisou plano a plano a seqüência inicial do mais famoso dos curtas de Jorge Furtado, realizador gaúcho de 43 anos. O elogio de Kermabon não constitui fato isolado. Três anos atrás, no Festival de Brasília, Marie-Pierre Macia, uma das coordenadoras da Quinzena de Realizadores/Cannes, citou os dois filmes brasileiros que mais a encantaram, depois do furacão cinemanovista: *Memórias do Cárcere*, de Nelson Pereira, e *Ilha das Flores*”.¹⁷

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

“Ele pega emprestada a força do documentário. Em segundo, na linguagem, na vertigem do texto e das imagens, com estranhas associações que, de certa forma, ‘hipnotizam’ o espectador. Em terceiro,

¹⁷ FURTADO, Jorge. Entrevista à jornalista Maria do Rosário Caetano, disponível em <http://www2.uol.com.br/revistadecinema/edicao27/entrevista/index.shtml>. Acesso em 05/05/2005.

no humor, que induz o espectador a se aproximar de um assunto que, a princípio, o afastaria. Em quarto, pela aparente banalidade das informações que constróem a complexidade da trama. Alguém já disse (Aristóteles?) que uma boa história deve dosar “reconhecimento e descoberta”, familiaridade e surpresa. Acho que *Ilha* tem uma boa dose destes dois atrativos. É a radicalização de uma forma de expressão que eu persigo desde o tempo em que pretendia ser artista plástico: a colagem. *Ilha* é um filme-colagem, com várias fontes de imagem, dois fotógrafos diferentes, misturando comédia e drama, ficção e documentário. (...) Falsa é a encenação, não a situação. As pessoas disputavam mesmo o resto de comida, isto não é falso.”¹⁸

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

Logo nas primeiras cenas, o espectador percebe que está diante de uma paródia de um tipo de documentário que costuma exhibir conhecimentos inúteis por meio de tautologias (repetição das mesmas idéias em formas diferentes) e truísmos (verdades banais, evidentes). Depois de alguns minutos, contudo, o cenário se complica. A definição de *dinheiro* leva à citação de *Cristo*, associado a *judeu*, dando lugar a mais uma definição: “Os judeus possuem o telencéfalo altamente desenvolvido e o polegar opositor. São, portanto, seres humanos”. (ILHA DAS FLORES, 1989) As imagens que lembram antigos livros escolares são então substituídas por um filme de época mostrando judeus esqueléticos que são conduzidos como gado por oficiais nazistas e jogados em uma vala comum. Mas o efeito da ironia macabra é rapidamente superado por novas definições amenas, acompanhadas de animações graciosas. Assim, por meio de uma rede feita de conceitos e figuras, acompanhamos um argumento difuso e aparentemente inconseqüente sobre o mundo.

¹⁸ Idem.

Isso se dá até a seqüência final, que nos leva à Ilha das Flores, um vazadouro de lixo onde famílias miseráveis fazem fila para entrar em grupos de dez e recolher as sobras em períodos de cinco minutos – mas só depois de os porcos terminarem de se alimentar dos detritos.

Os quadros de referência chocam, o estilo muda, o tom da narração torna-se mais denso. E o espectador, desarmado, é pego de surpresa. Da comédia, passa-se ao drama, da paródia do documentário, ao documentário propriamente dito. Se a ironia continua, é como veículo de um humor negro que verbaliza o paradoxo insuportável: “o que coloca os seres humanos da Ilha das Flores depois dos porcos na prioridade de escolha dos alimentos é o fato de não terem dinheiro nem dono”. Quando a cerca se abre, o filme mostra os miseráveis se atropelando para melhor aproveitar os cinco minutos que lhes cabem, mulheres e crianças catando lixo, imagens filmadas em câmera lenta. O impacto só não é maior porque o lixo da Ilha das Flores é estetizado, resultado da adesão deliberada de Furtado ao caos e às técnicas do cinema-espetáculo.

“Com uma lente 200, filmando a 60 quadros por segundo, até o lixo fica bonito. Qualquer coisa. A gente vê um mendigo desdentado no meio do lixo e diz: ‘que lindo’. A lente faz isso, e o final de *Ilha das Flores* é exatamente isso. Os mendigos, uma tele, uma trilha de fundo, e filmando em *slow motion*. Mas é necessário saber disso. Se a gente for filmar a mesma coisa com uma lente 32, velocidade normal e sem trilha, a gente não vai emocionar ninguém”. (FURTADO, 1992, p. 37)¹⁹

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

¹⁹ FURTADO, Jorge. **Um astronauta no Chipre**. Porto Alegre, Artes Ofícios, 1992.

A imagem dos catadores de lixo politizados pela técnica é associada pela narração à idéia de liberdade: “o ser humano se diferencia dos outros animais pelo telencéfalo altamente desenvolvido, pelo polegar opositor e por ser livre. Livre é o estado daquele que tem liberdade”. E conclui com as palavras de Cecília Meireles: “liberdade é uma palavra que o sonho alimenta, que não há ninguém que explique e ninguém que não entenda”. (ILHA DAS FLORES, 1989)

Nos letreiros finais, o filme ironiza sua relação com a tradição do documentário, usando reiteradamente a palavra *verdade*: “este filme na verdade foi feito por...”; “na verdade, a maior parte das locações foi rodada na Ilha dos Marinheiros, a dois quilômetros da Ilha das Flores”; “os temas musicais na verdade foram extraídos de ‘O Guarani’, de Carlos Gomes”; “o resto é verdade”. (ILHA DAS FLORES, 1989)

Fecha, assim, o ciclo inaugurado com os letreiros de abertura: “este não é um filme de ficção”, “existe um lugar chamado Ilha das Flores”, “Deus não existe”. (ILHA DAS FLORES, 1989) As locações podem não ser exatas, mas é preciso deixar claro que a Ilha das Flores existe, a miséria não é metafórica e a verdade é o valor que se impõe no horizonte do filme. “A recusa em alinhar-se aos discursos de sobriedade é apenas formal ou estilística – a fantasia é o recurso retórico para atrair o espectador”. (DA-RIN, 2004, p. 203)

A principal característica auto-reflexiva de *Ilha das Flores* está contida na paródia ao documentário expositivo, ao longo de toda sua primeira parte. Paródia esta que não tem como objetivo produzir o distanciamento crítico do espectador, mas está a serviço de uma estratégia narrativa que visa estabelecer a empatia através do humor, para melhor desferir o golpe da seqüência final, como se pode depreender das palavras do próprio autor: “Para convencer o público a participar de uma viagem por dentro de uma realidade horrível, eu precisava enganá-lo. Primeiro tinha que seduzi-lo e depois dar a porrada”. (FURTADO, 1992, p. 63). Para Da-Rin, não se trata de enxergar as convenções do documentário visando diretamente a criação da dúvida epistemológica e a crítica a um quadro argumentativo que parece querer destilar o conhecimento universal. “Furtado assimila este quadro e exagera

seu estereótipo para atingir outros objetivos, aliás, muito afinados com a tradição do documentário”. (DA-RIN, 2004, p. 204)

A paródia e a ironia têm, no filme, o efeito de questionar a representação e desvelar a arbitrariedade das convenções cinematográficas empregadas na construção de um argumento. A estratégica retórica, portanto, coloca em primeiro plano a artificialidade do discurso cinematográfico e a natureza convencional das representações.

4.2. Esta não é a sua vida

Já *Esta não é a sua vida* (1991)²⁰, que recebeu prêmios em festivais no Brasil, na França e na Itália, é um documentário sobre a vida de Noeli Joner Cavalheiro, uma pessoa comum, escolhida, segundo o diretor, “ao acaso” (FURTADO, 1992, p. 63). Noeli mora num subúrbio da cidade Porto Alegre, é dona de casa e tem dois filhos. Nasceu no interior do estado do Rio Grande do Sul, foi para capital, namorou, noivou, trabalhou numa padaria, casou. É uma pessoa, portanto, comum, mas o filme quer mostrar justamente que não existem pessoas comuns, e sim seres únicos, merecedores de atenção e proprietários de experiências de vida particulares e não desinteressantes. Narrando episódios de sua vida e por vezes, re-encenado outras passagens, Noeli representa, no fundo, a importância de qualquer ser humano normalmente irrelevante quando se fala em humanidade.

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

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

²⁰ ESTA NÃO É A SUA VIDA. Direção: Jorge Furtado. Casa de Cinema de Porto Alegre, 1991. 18 min. Son. Color.

Com esta seqüência, que reitera o próprio título do filme, o diretor preserva o espectador no seu anonimato:

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

Além disso, para Da-Rin,

“a interpelação direta surte um efeito de distanciamento que compromete o ilusionismo, ao enfatizar que na experiência do cinema estão e jogo instâncias irredutíveis: o espaço da sala, o espaço pró-filmico e o texto filmico, como mediação. A negação do efeito de ‘janela transparente para o mundo’ é acentuada pela exibição de telas giratórias. Imagens inusitadas, que criam um tipo de expectativa distinta daquela que o documentário usualmente produz e que deslocam o espectador de sua posição convencional”. (DA-RIN, 2004, p. 205)

A perspectiva auto-reflexiva do filme afirma-se na caracterização negativa da personagem que está por vir. Uma sucessão de imagens de pessoas em tarefas cotidianas, olhando para a câmera que passa por elas, enquanto a narração as identifica pelo que elas *não* são e pelo que *não* fizeram: nada que justifique sua participação num documentário – não comeram vidro, não deram a luz a sêxtuplos, não mataram a família, não quebraram nenhum recorde²¹.

Estas pessoas aparecem para a lente de Jorge Furtado como quem não tem nome: elas se deixam observar, focadas na seriedade e incorporando tarefas reais. Neste caso, não se tratam de imagens captadas do real, mas de uma encenação que serve a tese proposta

²¹ Como no filme “*Só* (José Carone, 1980) – sobre um homem que, entre outras ações, come vidro em praça pública para ganhar o pão, *Happy Mother’s Day* (Richard Leacock, 1965) – sobre uma mulher que deu à luz a quíntuplos; ou *Moi, Pierre Rivière...* (René Allio, 1976) – sobre um rapaz que assassinou brutalmente a própria família. (DA-RIN, 2004, p. 205)

pelo diretor. Na seqüência, roletas são exibidas com o intuito de demonstrar este “acaso” na escolha da personagem: o quadro com Noeli “surge” como se fosse uma bolinha sorteada em um globo lotérico – qualquer pessoa tem nome.

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

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

Além disso, a reflexividade desdobra-se na apresentação do método aleatório de escolha da personagem, partilhando com o espectador aspectos que os documentaristas costumam ocultar, mas que ao serem revelados reforçam a consciência de que é um filme totalmente pensado. Chegamos a Noeli por meio de imagens de roletas, rodas de festas populares, e sorteio de loteria. A abordagem sobre a personagem (o diretor Jorge Furtado batendo à porta de sua casa e perguntando: Você já apareceu na TV?) é uma marca auto-reflexiva, bem como o depoimento de Noeli sobre o contato com a equipe (“Nesses poucos dias que eu to conversando com vocês, umas pessoas estranhas e tudo, que me procuraram a minha casa, parece assim, que eu saí assim de um mundo pro outro”). (ESTA NÃO É A SUA VIDA, 1991)

O filme mantém uma relação ambígua com as convenções do modo interativo. “Ora apropria-se delas para estruturar o retrato da personagem de modo convencional, ora as exhibe, [*como em outros tantos filmes*] que seu processo de filmagem”. (DA-RIN, 2204, p. 207)

A trilha sonora acompanha os momentos do filme intercalados entre a leveza da narração de episódios variados da vida de Noeli e os instantes de tensão, decorrentes da auto-avaliação vivida pela personagem ao mesmo tempo em que conta sua vida. A câmera de Jorge Furtado, assim, funciona também como um ouvido da própria Noemi: ela opina sobre assuntos de naturezas variadas, desde riqueza, violência, preconceito, vergonha, atitude, estudos, viagens.

É interessante observar, ainda, que com a evolução da narrativa de Noeli, as pessoas antes mencionadas apenas por substantivos comuns (madrinha, namorado, amigo) passam a ser chamadas pelos nomes próprios (ex: Luiz e Robson, namorado e marido de Noeli, respectivamente).

A transformação por que passa esta “pessoa comum” decorre da experiência ímpar de *ser o filme* e Noemi sente a necessidade de uma grande mudança. Com aparente tristeza, ela assume que poderia viver uma outra vida e que, para tal, recomeçaria por não ter atingido seus grandes sonhos : “.... parecia que eu.... que eu nasci de novo, que eu tenho que começar a minha vida de novo, que eu vou começar a minha vida assim como eu quero um dia. Se Deus quiser”. (ESTA NÃO É A SUA VIDA, 1991)

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

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

filme sobre uma pessoa, com nome, sobrenome, endereço, não sei nada dela antes de chegar, eu quero saber tudo a partir dela, aí sim é um documentário mesmo”.²²

E completa:

“Eu acho que o único documentário que eu fiz com estrutura de documentário foi o *Esta não é a sua vida* (...), que tinha um roteiro de quatro páginas com indicações de entrevistas e cenas. Era assim: “Documentar o encontro com a mãe. Entrevistas a mãe” – aquela coisa de documentário. Eu acho que documentário é isso, ele é feito assim, tu escreve o roteiro, filme, se possível monta, escreve de novo o roteiro, fila de novo, se possível monta de novo... Essas dias e vindas que o documentário tem. Eu acho que é fundamental para um documentário fazer isso, porque a realidade vai interferindo no processo e no roteiro. (...) No caso do *Ilha*, é um roteiro, é uma estrutura, é um filme feito como filme de ficção, mesmo sendo um documentário, porque documenta coisas reais.”²³

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

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

²² Conversa com Jorge Furtado. **Cinemais**: revista de cinema e outras questões audiovisuais. Número 30. Rio de Janeiro: Julho/Agosto 2001. P. 17.

²³ Idem, p. 13.

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

4. 3. A Matadeira

Em *A Matadeira (1994)*²⁴, Jorge Furtado assume mais explicitamente uma perspectiva auto-reflexiva. O curta-metragem conta o massacre de Canudos a partir de um canhão inglês, apelidado pelos sertanejos de Matadeira e transportado por vinte juntas de boi através do sertão para disparar um único tiro. Esta é uma das obras de Furtado que mais se aproximaria de um questionamento dos procedimentos do filme documentário. Composto por diversos depoimentos sobre o acontecimento Canudos - incluindo o do historiador, o da população carente, as testemunhas oculares - reconstitui em estúdio, francamente hiper-realista, anti-naturalista, a “matadeira”, canhão que destruirá com o acampamento-cidade de Canudos.

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

²⁴ A MATADEIRA. Direção: Jorge Furtado. Casa de Cinema de Porto Alegre, 1994. 16 min. Son. Color.

Intercalar esta colagem paródica de gêneros e estilos audiovisuais às citações com uma interpretação poética resulta em uma estrutura fílmica multifacetada. A demonstração da parcialidade dá-se em diversas versões, e cada uma delas recebe um tratamento formal diferenciado, facilmente reconhecível pelos estereótipos utilizados. Em oito das treze seqüências que compõem o filme, acompanhamos a trajetória do canhão, desde sua apresentação à tropa por um oficial inglês até o ataque final aos fiéis de Antonio Conselheiro.

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

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

A terceira paródia mostra um falso depoimento do tipo “povo fala”, técnica recorrente de documentários do modo interativo e de matérias jornalísticas. Na sequência seguinte é um plano único, com câmera na mão, imagem tremida, som irregular e perturbado por um ruído ao fundo. Pedro Cardoso interpreta, agora, um sertanejo, que justifica Canudos na base de seus interesses mais imediatos: o acesso à terra para que suas cabras possam pastar.

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

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

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

“Os antiilusionistas exploram a mistura de gêneros a tal ponto que o significado do trabalho passa a surgir da tensão criativa gerada por sua interação. As tensões nos forçam a refletir sobre a natureza do gênero em

si, e nos tornam conscientes dos meios pelos quais a ‘realidade’ é mediatizada através da arte” (STAM, 1981, *apud* DA-RIN, 2004, p. 210).

4.4. Barbosa

Barbosa (1988)²⁵ é uma “ficção-documental”, dirigida por Jorge Furtado e Ana Luiza Azevedo. No elenco, Antônio Fagundes, Pedro Santos e Zé Victor Castiel interpretando a história de um rapaz, que, trinta e oito anos depois, volta ao dia 16 de julho de 1950 para tentar evitar o gol sofrido por Barbosa e que derrotou a Seleção Brasileira na final da Copa do Mundo.

O fatídico jogo contra o Uruguai foi realizado na inauguração do estádio Mario Filho, carinhosamente conhecido como Maracanã, no Rio de Janeiro. O roteiro é baseado no livro *Anatomia de uma derrota*, em que Paulo Perdigão se purgava do fracasso brasileiro. A histórica cena em preto e branco mostra o goleiro brasileiro Barbosa levantando desolado após o que os comentaristas esportivos consideraram frango. Tragédia. O momento fatal e suas conseqüências na cabeça do goleiro é o grande tema, transformado num curta emocionante.

O objetivo do homem, contudo, é voltar no tempo para impedir o gol que derrotou o Brasil, destruiu seus sonhos de infância e acabou com a carreira do goleiro Barbosa. Premiado em festivais pelo Brasil, apresenta uma montagem surpreendente ao integrar ficção e documentário. Imagens de época de dentro e de fora do estádio, exibindo a preparação dos torcedores na chegada ao Maracanã e a decepcionante saída, com o título não tão desejado de vice-campeão na Copa do Mundo. Ao som do hino popular da competição, que exaltava o Brasil e suas riquezas naturais, entre as quais o brasileiro, gols e lances genais são reprisados. As cenas do jogo já perdido pelo Brasil recebem uma trilha sonora fúnebre.

²⁵ BARBOSA. Direção: Jorge Furtado. NGM Produções, 1988. 14 min. Son. Color

Há, portanto, a vontade de mudar o curso da história, trazendo a reflexão: O Brasil seria diferente com uma vitória da seleção na Copa do Mundo de 50? O curta é um exemplo do pleno encontro entre futebol e cinema, de forma que o espectador é facilmente transportado ao coração daquela angústia, atualizando em emoção uma derrota acontecida há quase quarenta anos e que uniu todo o país em trono do mesmo sentimento de frustração. *Barbosa* nasce da falência do utópico: o narrador/personagem diz que aquela derrota era o prenúncio de que “nesta país nada vai dar certo”. (BARBOSA, 1988).

Resgatando um nó de nossa História que pode muito bem ter sido um dos nossos poucos momentos enquanto nação, o curta é iniciado com uma cartela com o seguinte dizer: “O homem é um ator que gagueja na sua única fala, desaparece e nunca mais é visto” (Macbeth, Ato V, Cena 5) (BARBOSA, 1988)

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

A viagem na máquina do tempo, contudo, não permite, por uma série de imprevisto, alterar o acontecido. O narrador, portanto, não consegue resolver nem o seu problema nem o do goleiro Barbosa, que sofre ao ser taxado como “aquele que fez o Brasil sofrer”.

Em entrevista a Geraldo Sarno e José Carlos Avellar²⁶, Furtado conta um episódio interessante ocorrido durante a gravação da entrevista feita com o goleiro Barbosa para o filme. Para o diretor, o curta é “documentário e ficção - e uma ficção científica, inclusive, o cara volta no tempo”.

“Mas tem uma parte que é mesmo um documentário, uma entrevista com o Barbosa, o Moacir Barbosa, o goleiro da Copa de 50. Bom, o roteiro do *Barbosa* era um roteiro de ficção: diálogos, planos, decupagem, Antônio Fagundes chegando, descendo e tal. Mas com pequenos trechos indicados

'documentário'. Eu e a Ana Luiza Azevedo já tínhamos feito uma primeira conversa com o Barbosa. (...) Fizemos a entrevista com ele. 'Como é que foi o gol?' parará, parará, parará. Aquilo ia estar na TV, o personagem estaria vendo aquilo na TV, um documentário, portanto. »²⁷

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

“Ele falou, falou, falou, contou que até hoje ele é apontado na rua, que as pessoas apontam para ele - bom, ele morreu há algum tempo, não é? - mas, enfim, na época apontavam para ele na rua: 'Ah! Aquele é o cara que tomou o gol'. Ele estava na loja dele, uma mulher entrou com a filha e disse: 'Minha filha, aquele homem é o que entregou o Brasil'... Enfim, ele contou tudo isso a manhã inteira. Na hora do almoço fomos revisar o material em vídeo. 'Tem uma frase boa dele aí para aquele momento?' Não tinha uma síntese, não tinha uma frase que fosse *A frase* para usar. E aí eu disse: 'Bom, vamos continuar a entrevista de tarde'. Continuamos a entrevista de tarde, e eu reparei - já fiz muita reportagem de TV - que ele tinha uma certa tendência a repetir o final da pergunta, que é uma coisa que as pessoas normalmente fazem. Muitas vezes é assim, a gente pergunta: 'O Festival de Brasília é uma grande oportunidade para vermos cinema brasileiro?' E a resposta, começa "Ah! É, o Festival de Brasília é uma grande oportunidade para vermos cinema brasileiro'... O Cara repete o fim da tua pergunta e aí ele vai... Pois eu cheguei e disse assim: 'Barbosa, tá já deve ter pensando naquela bola um milhão de vezes não é?' Mas ele disse: 'Não, nunca, eu não penso naquilo, nem penso nisso mais'. Nada, não é?, nem assim. »²⁸

²⁶ Conversa com Jorge Furtado. **Cinemais**: revista de cinema e outras questões audiovisuais. Número 30. Rio de Janeiro: Julho/Agosto 2001.

²⁷ *Idem*, p. 36.

²⁸ *Idem*, p. 37.

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

“Aí eu cheguei: 'Barbosa, é o seguinte: está aqui o roteiro, esse é o filme, e lá no final tem uma frase que a gente queria usar, uma frase tua, uma coisa assim que tu tivesse dito, tu disseste várias coisas ali, mas tu não disseste uma tal frase - uma frase assim: Pô!, eu sempre penso naquilo, aquilo ficou marcado - qualquer frase que fosse uma frase sintética disso e tal'. 'Não tem problema nenhum, deixa comigo, pode deixar que eu falo, vamos fazer, vamos rolar'. E aí, o que é que eu fiz? Eu e a Ana dissemos: 'Vamos fazer em filme, vamos fazer a coisa mais encenada possível, um negócio que denuncie a ficcionalidade da coisa, é 35mm'. 'Eu vou baixar a cabeça' - foi a sugestão dele - 'Eu começo com a cabeça baixa'. 'Está ótimo'. Ele baixou a cabeça. 'Rodando, ação!', e ele disse assim: 'Eu já pensei naquela bola um milhão de vezes'. 'De novo, mais uma'. 'Eu já pensei naquela bola um milhão de vezes'. Aí ele deu uma gaitada, riu assim e disse: 'Putá que pariu! Ser artista é difícil'. Aí eu disse 'Tá beleza!' (...) Pegamos a fala no filme, peguei esse riso dele. (...) A gente botou lá no final dos créditos, depois dos créditos e usamos a fala dele. Pergunta: Quem está mentindo? Quer dizer, eu estou denunciando, olhos mais atentos percebem que aquilo ali é 35mm, que aquela luz está feita, que ele levantou a cabeça, aquilo ali está super dramatizado, canastrou um pouquinho, mas, enfim, ele está dizendo uma frase que eu perguntei pra ele, ele disse que não, ele negou, mas... É verdade? Ele não pensou naquela bola um milhão de vezes? Eu acho que ele pensou naquela bola um milhão de vezes! Eu acho que ele pensou mais de um milhão de vezes naquela bola. ”²⁹

²⁹ Idem, p. 38.

4.5. O Sanduíche

Se em *Barbosa e Ilha das Flores* Jorge Furtado manipula a narrativa para prender o fôlego do espectador, em *O Sanduíche* (2000)³⁰ ele surpreende ao manipular a própria linguagem cinematográfica, usando e abusando da metalinguagem. Como aquelas bonequinhas russas, o filme é uma cena dentro de uma cena, dentro de uma cena, dentro de uma cena. O real se mistura ao mais real ainda e, na verdade, tudo não passa de uma sensação.

“É um filme sobre isso, é só sobre a encenação dentro da encenação. Mistura documentário com ficção, ator com gente de verdade, parte representada com parte não representada. Esse é um assunto que eu acho sempre interessante”³¹

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

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

“Ninguém aceitava esse nome, hoje eu acho um nome muito bom, ninguém aceitava esse nome e eu chamava o filme assim na minha cabeça, nunca pensei em botar realmente esse nome, mas na minha cabeça o filme era. (...) [*O livro de Umberto Eco* é] sobre quem é o narrador, onde está o narrador, o tempo do verbo. Ele cita várias outras

³⁰ O SANDUÍCHE. Direção: Jorge Furtado. Casa de Cinema de Porto Alegre, 2000. 13 min. Son. Color.

³¹ Conversa com Jorge Furtado. **Cinemais**: revista de cinema e outras questões audiovisuais. Número 30. Rio de Janeiro: Julho/Agosto 2001, p. 39.

coisas, mas tem um capítulo inteiro sobre essa brincadeira, que todos mundo já fez.”³²

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

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

“A gente vê que é um filme e que existe uma relação do diretor com a atriz, que o ator tem uma namorada que está ali no *set*. Eles vêm se despedir, tu vê que talvez vá acontecer alguma coisa entre aqueles dois atores do filme. Bom, aí eles vão embora e fica o diretor que acaba pegando um pedaço do sanduíche que sobrou e vai comer. O sanduíche é horrível, ele cospe o sanduíche. Talvez a moral do filme seja essa, nunca coma material de cena, porque esse sanduíche não se come, é só para aparecer. Aí a câmera recua e a gente vê aquele palco, aquele cenário, está montado no meio de uma praça, no centro de Porto Alegre, o Mercado Público, a Prefeitura, e uma arquibancada com - sei lá! - 150 pessoas.”³³

³² Idem, p. 39/40.

³³ Idem, p. 40.

Para o crítico de cinema Luiz Carlos Merten, o filme

“parece brincadeira e talvez seja, pois há muito de lúdico nesse projeto. Lúdico e, tratando-se de Jorge Furtado, lúcido, pois ele, a exemplo do que costuma fazer no cinema e na televisão, quer discutir linguagem, sinergizar formas de expressão”. (MERTEN, 2000) ³⁴

A gravação aconteceu em uma praça pública na cidade de Porto Alegre, durante um dia (manhã e tarde), e foi acompanhada pelo público que teve vontade de conhecer esta aventura cinematográfica. Depois de concluídas as cenas no “estúdio”, Jorge Furtado percorre a platéia e entrevista seus espectadores. Animados com o que viram, revelam-se entusiasmados para que este tipo de evento aconteça mais vezes e respondem ao diretor que “Sim, seria bom [se acontecesse sempre]” (O SANDUÍCHE, 2000)

Entretanto, um casal de entrevistados não segue esta “tendência” de resposta e Jorge Furtado “corrige-os”, evidenciando que as respostas foram dirigidas para serem neste formato, intimamente relacionado ao texto do filme (ou seria da peça? ou da vida “real”?). Falando sobre a arte de fazer cinema através da encenação de uma peça de teatro, que na verdade é a gravação de uma cena de um filme, o curta chama a atenção pela reflexividade evidente em todos seus processos de construção. Neste sentido, a brincadeira matalingüística informal é eficiente.

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

boca de cena, se apresentam, recebem aplausos, e eu começo a entrevistar o público. E entrevisto sobre o que eles viram. Só que essas entrevistas... Parte delas são reais, tem o que eles disseram mesmo, e parte são textos que eu passei para eles dizerem e que se misturam. Até que um deles erra a fala, um deles, claramente, erra a fala e eu interrompo: 'Pô!, tu errou a tua fala! Vamos fazer de novo, tu errou a tua fala ali'. E ele: 'Ah! É verdade eu errei'. Quer dizer, isso é um assunto que me interessa. Não só um assunto que me interessa, é uma função do documentário. Uma função da linguagem audiovisual é ser de uma certa maneira educativa. Eu acho que é preciso fazer uma espécie de alfabetização audiovisual porque as pessoas não estão muito acostumadas com a linguagem audiovisual.'³⁵

³⁴ MERTEN, Luiz Carlos. O Estado de São Paulo, 03/07/2000.
<http://www.estado.estadao.com.br/editorias/2000/07/03/cad872.html>

³⁵ Conversa com Jorge Furtado. **Cinemais**: revista de cinema e outras questões audiovisuais. Número 30. Rio de Janeiro: Julho/Agosto 2001, p. 41.

5. Conclusão

Ao longo deste trabalho, procurou-se identificar como as linguagens da ficção e do documentário se encontram e se misturam nos filmes *O Sanduíche* (2000), *A Matadeira* (1994), *Esta não é a sua Vida* (1991), *Ilha das Flores* (1989) e *Barbosa* (1988), do diretor gaúcho Jorge Furtado. Constatou-se que as produções, apesar de serem consideradas documentário e/ou ficção, muitas das vezes recorrem a recursos de outro estilo de narrativa cinematográfica, com o objetivo de dar maior credibilidade ao que está sendo mostrado e também criar uma empatia ente o público e os “personagens” retratados nos filmes.

Tanto na ficção quanto no documentário, mostrar os aparelhos com que se faz o filme ou permitir que o realizador seja visto podem se transformar em marcas de estilo como outras, conservando ou mesmo reforçando um modo de representação baseado no ilusionismo. A auto-reflexividade que caracteriza estes curtas-metragens de Jorge Furtado constitui uma busca de alternativas às insuficiências e às limitações identificadas nos diversos modos de representação em lidar criticamente com o ilusionismo cinematográfico. Esta modalidade não convencional de documentário e ficção, exercitada pelo diretor em filmes bastante originais, evidencia que a fronteira entre ficção e documentário é ambígua e tênue. Não há método, linguagem ou técnica que possa garantir um acesso privilegiado ao “real”. Todos os filmes, ficcionais ou documentários, são uma forma de “representação da realidade”.

Dentro da tradição do cinema documentário existem alguns momentos-chave, de reviravolta estilística, que influenciaram a história do cinema como um todo. O primeiro pensamento mais sistemático e autoconsciente de cinema não-ficcional emerge nos escritos de Dziga Vertov sobre o “cine-olho”, dentro de uma postura crítica ao cinema de ficção. Nos anos de 1930, John Grierson inaugura a tradição não-ficcional que irá dominar a primeira metade do século, a qual chamaria de “documentária”. Nos escritos de Vertov está contida uma proposta estilística e de produção para o cinema documentário, que permanece no horizonte até os anos 60. Utilização intensa da voz *over* expositiva, encenação e uma aproximação com a propaganda marcam essa definição do documentário.

O Cinema Verdade constitui o primeiro momento de ruptura ideológica com o universo documentarista griersoniano. Surge, como estilo, nos anos de 1960 e domina o horizonte ideológico de nossa época. Vivemos ainda hoje, dentro das crenças que nortearam seu surgimento. A crítica ética à encenação e progressiva elegia da reflexividade são dois momentos-chave para a definição do campo da não-ficção. Nesta visão, o documentário deve revelar o caminho percorrido na composição dos procedimentos enunciativos do discurso cinematográfico. O Cinema Verdade revoluciona a forma documentária, através de procedimentos estilísticos proporcionados por câmeras leves, ágeis e, principalmente, da gravação do som, que inaugura a entrevista e o depoimento como elementos estilísticos.

O primeiro Cinema Verdade acreditava poder contrapor-se à tradição griersoniana, atacando a encenação não revelada e assumindo “a verdade como ela é”. A não-intervenção surge como um antídoto ao tipo de composição imagem/som da tradição de Grierson., mas seus limites são revelados ao debater-se com a “acusação de verdade”. A tradição canadense/francesa de Rouch, por exemplo, também denominada Cinema Verdade, encontra uma nova ética dentro do documentário, marcada pela noção de reflexividade. O contexto ideológico que cerca o surgimento do Cinema Verdade mostra, portanto, a confluência de um salto qualitativo tecnológico, acompanhado imediatamente de uma revolução estilística que desemboca no estabelecimento de uma nova ética para o documentarista. Ao nos depararmos com o discurso ideológico dominante hoje, que sustenta a produção documentária, podemos verificar que este discurso tem fortes raízes nas propostas e nos questionamentos do Cinema Verdade.

Jorge Furtado usa em seus filmes a paródia, colocando em questão os procedimentos, práticas e códigos de linguagem do chamado cinema documentário, através de estratégias como produção de discursos *off* falsos (como em *Ilha das Flores*), imitação de depoimentos de documentários, intervenção nos códigos da "filmabilidade" do objeto (como em *Essa Não É a Sua Vida*, filme sobre uma pessoa "comum"). Com seu trabalho, afirma que o documentário não é espelho da realidade, e sim um determinado conjunto de códigos utilizados que podem ser manipulados para dar impressão de verdade.

Não existe a noção de que o documentário, reflexivo ou não, se fecha sobre si e questiona sua própria feitura. Ao contrário do projeto de negatividade de princípio do cinema reflexivo, filmes como *Ilha das Flores* ou *A Matadeira* não são antes de tudo filmes sobre documentários, mas filmes que retrabalham certos clichês em forma paródica, autoconsciente, mas jamais tendo na explicitação dos dispositivos do cinema documentário seu fim.

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

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

Por isso, provisoriamente, pede-se aos filmes documentais de Jorge Furtado um outro estatuto, o de cineasta pós-reflexivo. Ou talvez, ainda melhor, uma vez que realiza um cinema autoconsciente da representação e dos códigos, mas ainda assim busca pontos fixos para poder realizar sínteses e novos pontos de contato com o mundo, melhor seria dizer que ele realiza documentários construtivos, à maneira do movimento de pintura que levou esse

nome. Ciente de que a representação pode ser uma cilada, ele ao mesmo tempo faz questão em problematizá-la e retrabalha os conceitos de seu objeto, extraindo sínteses.

6. Referências Bibliográficas

BARBOSA. Direção: Jorge Furtado. NGM Produções, 1988. 13 min. Son. Color.

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

CONVERSA COM JORGE FURTADO. **Cinemais**: revista de cinema e outras questões audiovisuais. Número 30. Rio de Janeiro: Julho/Agosto 2001.

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

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

FURTADO, Jorge. Entrevista à jornalista Maria do Rosário Caetano. Disponível em <http://www2.uol.com.br/revistadecinema/edicao27/entrevista/index.shtml>. Acesso em 05/05/2005.

FURTADO, Jorge. Entrevista à Laís Chaffe. Disponível em <http://www.ufrgs.br/jornal/abril2002/pag14.html>. Acesso em 25/05/05.

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

GARDNIER, Ruy. **Atualidade de Jean Rouch** in Contracampo Revista de Cinema, número 60, 2004. Disponível em www.contracampo.com.br. Acesso em 01/04/05.

<http://www.casacinepoa.com.br>

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

<http://www.imdb.com/name/nm0299134/>

<http://www.portacurtas.com.br>

ILHA DAS FLORES. Direção: Jorge Furtado. Casa de Cinema de Porto Alegre, 1989. 14 min. Son. Color.

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

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

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

MERTEN, Luiz Carlos. O Estado de São Paulo, 03/07/2000. Disponível em <http://www.estado.estadao.com.br/editorias/2000/07/03/cad872.html>. Acesso em 10/04/05.

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

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

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

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

7. Anexo I: Currículo de Jorge Furtado

Fonte: <http://www.casacinepoa.com.br/port/casa/jorge.htm>

(Jorge Alberto Furtado, *Porto Alegre, Brasil, 09/06/1959)

Roteirista e Diretor

TRABALHOS EM CINEMA

<1> Roteirista (com José Pedro Goulart, Ana Luiza Azevedo e Marcelo Lopes) e diretor (com José Pedro Goulart) em TEMPORAL (CM, 35mm, 1984). Melhor Direção de Curta-metragem Gaúcho no 12o Festival do Cinema Brasileiro, Gramado, 1984. Prêmios de Melhor Curta, Melhor Direção de Curta e Melhor Fotografia de Curta (Christian Lesage) no Nosso 2o Festival Nacional de Cinema, Rio de Janeiro, 1984.

<2> Roteirista (com Giba Assis Brasil, José Pedro Goulart e Ana Luiza Azevedo) e diretor (com José Pedro Goulart) em O DIA EM QUE DORIVAL ENCAROU A GUARDA (CM, 35mm, 1986). Prêmios de Melhor Curta Nacional no Júri Oficial, Júri Popular e no Prêmio da Crítica, Melhor Ator de Curta (João Acaiabe no 14o Festival do Cinema Brasileiro, Gramado, 1986. Melhor Curta-metragem de Ficção no 21o Festival de Cinema Ibero-americano, Huelva, Espanha, 1986. Melhor Curta de Ficção (dividido com DOLLY BACK, de Juan Carlos Tabio) no 8o Festival Internacional do Novo Cinema Latino-americano, Havana, Cuba, 1986. Troféu Scalp 1986: destaque do ano em cinema. Exibido na Mostra "Os 10 melhores curtas brasileiros da década", no Cineclube Estação Botafogo, Rio de Janeiro, 1990.

<3> Roteirista (com Giba Assis Brasil e Ana Luiza Azevedo) e diretor (com Ana Luiza Azevedo) em BARBOSA (CM, 35mm, 1988). Melhor Montagem de Curta Nacional, Melhor Roteiro de Curta Gaúcho e Melhor Direção de Curta Gaúcho no 16o Festival do Cinema Brasileiro, Gramado, 1988. Melhor Roteiro de Curta-metragem no 21o Festival do Cinema Brasileiro, Brasília, 1988. Prêmios de Melhor Argumento (Paulo Perdigão), Melhor Roteiro, Melhor Montagem e Destaque do Júri na 11a Jornada de Cinema e Video do Maranhão, São Luis, 1988. Melhor Curta-metragem de ficção no 10o Festival Internacional do Novo Cinema Latino-americano, Havana, 1988. Exibido na Mostra "Os 10 melhores curtas brasileiros da década", no Cineclube Estação Botafogo, Rio de Janeiro, 1990.

<4> Roteirista e diretor em ILHA DAS FLORES (CM, 35mm, 1989). Melhor Curta (Júri oficial), Melhor Curta (Júri Popular), Melhor Curta (Prêmio da Crítica), Melhor Roteiro de Curta (Jorge Furtado), Melhor Montagem de Curta no 17o Festival do Cinema Brasileiro, Gramado, 1989. Prêmio Crème de la crème: destaque do ano em cinema, São Paulo, 1990. Troféu Quero-quero (SATED/RS): destaque do ano em cinema, 1989. Urso de Prata para Curta-metragem no 40o Festival Internacional de Cinema, Berlim, 1990. Prêmio Air France: Melhor Curta-metragem brasileiro de 1989. Troféu Margarida de Prata (CNBB): Melhor Filme Brasileiro de 1989. Exibido na Mostra "Os 10 melhores curtas brasileiros da

década", no Cineclube Estação Botafogo, Rio de Janeiro, 1990. Melhor Filme (Júri Popular e Prêmio da Crítica) no 10o Festival Internacional de Cinema de Curta-metragem, Clermont-Ferrand (França), 1991. Melhor Filme no 4o No Budget Film Festival, Hamburg (Alemanha), 1991. Escolhido pela crítica para a mostra dos cem curtas mais importantes da história do cinema (mostra "UM SÉCULO DE CURTAS") realizada em Clermont-Ferrand, França, 1995.

<5> Monitor de um dos episódios e Coordenador de Direção em O AMOR NOS ANOS 90 (CM, 35mm, 1989, dir coletiva), filme realizado durante o 1o Curso de Extensão Universitária "Introdução ao Fazer Cinema", na UFRGS. Prêmio Especial do Júri no 22o Festival do Cinema Brasileiro, Brasília, 1989.

<6> Monitor de um dos episódios e Coordenador de Roteiro em A COISA MAIS IMPORTANTE DA VIDA (CM, 35mm, 1990, direção coletiva), filme realizado durante o 2o Curso de Extensão Universitária "Introdução ao Fazer Cinema", na UFRGS. Melhor Roteiro de Curta Gaúcho no 18o Festival do Cinema Brasileiro, Gramado, 1990. Melhor Filme (Troféu São Luis e Troféu Macunaíma) e Melhor Argumento na 13a Jornada de Cinema e Video, São Luis, 1990. Troféu Quero-quero (SATED/RS): destaque do ano em cinema, 1990.

<7> Roteirista (com Roberto Henkin) em MEMÓRIA (CM, 35mm, 1990, dir Roberto Henkin). Melhor Roteiro no 18o Festival do Cinema Brasileiro, Gramado, 1990. Destaque do Júri (bloco dos 4 melhores filmes), Melhor Roteiro, Melhor Montagem, Menção Honrosa do Júri do CNC, Menção Honrosa do Júri do OCIC na 13a Jornada de Cinema e Video, São Luis, 1990. Melhor Filme de Curta-metragem (Júri Oficial e Júri Popular) no 23o Festival do Cinema Brasileiro, Brasília, 1990. Melhor Filme no Festival de Huesca (Espanha), 1991.

<8> Roteirista e diretor em ESTA NÃO É A SUA VIDA (CM, 35mm, 1991). Melhor Curta (Prêmio da Crítica), Melhor Direção, Melhor Trilha Sonora, Melhor Curta Gaúcho, Melhor Direção de Curta Gaúcho, Melhor Fotografia de Curta Gaúcho e Melhor Montagem de Curta Gaúcho no 19o Festival do Cinema Brasileiro, Gramado, 1991. Melhor Filme no 11o Festival Internacional de Cinema de Curta-metragem, Clermont-Ferrand (França), 1992. Melhor Filme no Festival do Caribe de Cinema e Vídeo (Caracas, Venezuela), 1993.

<9> Roteirista e diretor em VEJA BEM (CM, 16mm, 1994). Integrante do projeto ARTE CIDADE I, promovido pela Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, este trabalho participou da inauguração do Centro Cultural do Matadouro, na cidade de São Paulo.

<10> Roteirista e diretor em A MATADEIRA (CM, 16mm, 1994). Melhor Ator (Pedro Cardoso) e Prêmio Especial do Júri no RIOCINE Festival/1995. Melhor Direção de Arte, Melhor Direção de Curta Gaúcho no Festival de Gramado/94.

<11> Roteirista e diretor em FELICIDADE É... (LM, 35mm, 1995), no episódio ESTRADA. Melhor Filme (Júri Popular) e Melhor Filme Brasileiro no Festival de Gramado/95. Melhor Filme (Júri Popular) no Festival de Cuiabá/95. Melhor Filme (Júri Popular) no Festival de Brasília/95.

<12> Roteirista (com Rosângela Cortinhas) e diretor em ANGELO ANDA SUMIDO (CM, 35mm,1997). Prêmio Especial do Júri e Melhor Direção de Arte no Festival de Gramado/97. Melhor Curta (Prêmio Sambur'a) no Festival do Ceará/97. Melhor Roteiro no Festival de Cuiabá, 1997. Prêmio Multishow (aquisição) na Sétima Mostra Curta Cinema, Rio de Janeiro, 1997. Selecionado para o Festival de Clermont-Ferrand.

<13> Roteirista em 3 MINUTOS (CM, 35mm,1999). Melhor Filme de Curta Metragem Festival do Cinema Brasileiro de Brasília/99, Prêmio Especial Filme Gaúcho Festival de Gramado/99. Melhor Filme e Melhor Direção de Arte - VI Vitória Cine e Vídeo/99, Melhor Direção de Arte do Festival de Cinema e Vídeo de Cuiabá/99. Prêmio Aquisição Canal Brasil/99.

<14> Roteirista (com Carlos Gerbase e Giba Assis Brasil) em TOLERÂNCIA (LM, 35mm, 2000). 5º Festival de Cinema Luso Brasileiro, Santa Maria da Feira, 2001: Prêmio Revelação. 1º Prêmio APTC-RS, 2000: Melhor Filme, Melhor Direção, Melhor Roteiro, Melhor Montagem, Melhor Música, Melhor Som, Melhor Direção de Arte. 5º Festival do Cinema Brasileiro de Miami, 2001: Melhor Ator (Roberto Bomtempo).

<15> Roteirista e diretor em O SANDUÍCHE (CM, 35mm, 2000). 33º Festival de Brasília, 2000: Melhor montagem. 5º Festival de Cinema Luso-brasileiro, Santa Maria da Feira (Portugal), 2001: Melhor filme (júri oficial), melhor filme (Federação de Cineclubes). 3º Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte, 2001:

Prêmio da Crítica (melhor filme da mostra internacional). 29º Festival Iberoamericano de Huesca (Espanha), 2001: Melhor Roteiro (Premio Sociedad General de Autores y Editores). 11º Cine Ceará, Fortaleza, 2001: Melhor Roteiro, Prêmio Samburá de Melhor Filme. 29º Festival de Gramado, 2001: Prêmio Especial do Júri de curtas gaúchos. 2º Festival Latino-americano de Campo Grande (MS), 2001: Melhor curta de ficção, melhor roteiro, melhor direção, melhor ator (Felippe Mônaco). 12º Festival Internacional de Curtas, São Paulo, 2001: Destaque do Júri Popular, Prêmio Espaço Unibanco

<16> Roteirista (com Guel Arraes) em CARAMURU, A INVENÇÃO DO BRASIL (LM, 35mm, 2001) . Direção de Guel Arraes.

<17> Roteirista e diretor em HOUVE UMA VEZ DOIS VERÕES (LM, 35mm, 2002). Melhor Filme, Festival do Cinema Brasileiro de Paris, 2003. Melhor Filme (prêmio da crítica), Melhor Direção, Melhor Roteiro e Melhor Montagem, Festival do Ceará, 2002.

<18> Roteirista e diretor em O HOMEM QUE COPIAVA (LM, 35mm, 2003). Prêmio APCA (Associação Paulista dos Críticos de Arte) 2003: Melhor Filme brasileiro do ano. 25º Festival do Novo Cinema Latino-americano, Havana, CUBA, 2003: Melhor Ator (Lázaro Ramos). 7º Festival de Cinema Luso Brasileiro, Santa Maria da Feira, PORTUGAL, 2003: Melhor Filme (Júri Popular), Melhor Filme (Prêmio da Crítica), Melhor Filme (Fed. Cineclubes). 8º Festival Internacional de Kerala, ÍNDIA, 2003: Melhor direção.

<19> Roteirista (com Ana Luiza Azevedo) em DONA CRISTINA PERDEU A MEMÓRIA (CM, 35mm, 2002). Direção de Ana Luiza Azevedo. Melhor Direção e Melhor Direção de Arte, Festival de Gramado 2002. Prêmio Aquisição Canal Brasil e Favoritos do Público, Festival Internacional de Curtas de São Paulo, 2002.

<20> Roteirista (com Monique Gardemberg e Glênio Póvoas) em BENJAMIM (LM, 35mm, 2003). Adaptação do livro homônimo de Chico Buarque. Direção de Monique Gardemberg. Prêmio de Melhor Atriz para Cléo Pires no Festival Rio Br 2003.

<21> Roteirista (com Guel Arraes e Pedro Cardoso) em LISBELA E O PRISIONEIRO (LM, 35mm, 2003). Adaptação da peça homônima de Osman Lins. Direção de Guel Arraes.

<22> Roteirista (com Glênio Póvoas) e Diretor em OSCAR BOZ (CM, vídeo digital, 2003). Integrante do documentário Umas Velhices, realizado pelo SESC-SP, com direção geral de Isa Grinspum Ferraz. Os outros curtas que integram o documentário são: A Esperança é a Última que Morre, de Ugo Giorgetti; Revezamento 320, de João Jardim; Bobby, Simone, Walter e Lourdes, de Denise Gonçalves e Rei Lear, de Walter Lima Jr.

TRABALHOS EM TELEVISÃO

<1> Roteirista, diretor, montador e apresentador do programa QUIZUMBA, semanal, TV Educativa de Porto Alegre, 1982-3. Equipe de criação: Beto Andrade, Valério Azevedo, Marcelo, Jairo Jorge e Egon Lauffer.

<2> Roteirista dos programas PROGRAMA LEGAL - prêmio de melhor programa de ficção da televisão brasileira, concedido pela Associação Paulista de Críticos de Arte - e DÓRIS PARA MAIORES, semanal, TV Globo, 1990-91.

<3> Roteirista da série mensal BRASIL ESPECIAL da TV Globo. Adaptações de nove textos de autores brasileiros: (1) O ALIENISTA, (2) O MAMBEMBE, (3) O CORONEL E O LOBISOMEN, (4) LISBELA E O PRISIONEIRO, (5) O HOMEM QUE FALAVA JAVANÊS, (6) SUBURBANO CORAÇÃO, (8) MEMÓRIAS DE UM SARGENTO DE MILÍCIAS, (9) A COMÉDIA DA VIDA PRIVADA. Prêmio de Melhor Ficção/TV no Festival de Chicago, 1996. (Co-roteiristas em alguns episódios: Guel Arraes, Pedro Cardoso, João Falcão, Carlos Gerbase, José Roberto Torero)

<4> Roteirista (com Giba Assis Brasil) da minissérie AGOSTO, baseada no romance de Rubem Fonseca, 16 episódios, TV Globo, 1992.

<5> Roteirista (com Carlos Gerbase, colaboração de Glênio Póvoas e Renato Campão) da minissérie MEMORIAL DE MARIA MOURA, baseada no romance de Raquel de Queiroz, 24 episódios, TV Globo, 1993.

<6> Roteirista e diretor da série COMÉDIAS DA VIDA PRIVADA, mensal, TV Globo, 1995-7: (1) PAIS E FILHOS, (2) CASADOS X SOLTEIROS, (3) MÃE É MÃE, (4) SEXO NA CABEÇA, (5) APENAS BONS AMIGOS (também direção), (6) MENINO OU

MENINA, (7) A CASA DOS 40, (8) O PESADELO DA CASA PRÓPRIA, (9) A PRÓXIMA ATRAÇÃO, (10) COMO DESTRUIR O SEU CASAMENTO, (11) AS IDADES DO AMOR, (12) O MISTÉRIO DA VIDA ALHEIA, (13) MULHERES, (14) DRAMA, (15) PAPAI FOI PRÁ LUA, (16) PARECE QUE FOI ONTEM, (17) O QUE VOCÊ VAI SER QUANDO CRESCER?, (18) ANCHIETANOS (também direção). Prêmio de melhor programa de ficção da televisão brasileira, concedido pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA). (Co-roteiristas e colaboradores em alguns episódios: Luis Fernando Veríssimo, Guel Arraes, Pedro Cardoso, João Falcão, Cláudio Paiva, Alexandre Machado, Adriana Falcão, Giba Assis Brasil e Carlos Gerbase)

<7> Roteirista do quadro A VIDA AO VIVO, apresentado por Pedro Cardoso e Luis Fernando Guimarães no programa Fantástico, semanal, TV Globo, 1997.

<8> Roteirista (com Carlos Gerbase e Giba Assis Brasil) e diretor da minissérie LUNA CALIENTE, três episódios, TV Globo, 1999.

<9> Roteirista e diretor (com Guel Arraes) da minissérie A INVENÇÃO DO BRASIL, quatro episódios, TV Globo, 1999.

<10> Roteirista e diretor do episódio MEIA ENCARNADA DURA DE SANGUE, da Série "Brava Gente", TV Globo, 2000.

<11> Roteirista do especial JUÍZO, adaptação do conto homônimo publicado em "Meu Tio Matou um Cara", com Regina Casé, direção de Guel Arraes, TV Globo, 2000.

<12> Roteirista do quadro PARAÍSO, adaptação do conto homônimo publicado em "Meu Tio Matou um Cara", parte do programa MUVUCA, apresentado por Regina Casé, direção de Estevão Ciavatta.

<13> Roteirista dos episódios (1) O COMPRADOR DE FAZENDAS (com Carlos Gerbase, direção de Carlos Gerbase), (2) O CONDOMÍNIO (com Guel Arraes, direção de Guel Arraes), (3) DIA DE VISITA (com Giba Assis Brasil, direção de Ana Azevedo), (4) O MORTO DO ENCANTADO e (5) A GRÃ-FINA DE COPACABANA (com Guel Arraes, direção de Maurício Farias), da série "Brava Gente", 2001, TV Globo.

<14> Roteirista dos episódios (1) FAÇA SEU PEDIDO, (2) MENTIR É NORMAL e (3) ENLOUQUECER DOMINGO É NORMAL, (4) QUERER É PODER, da série "Os Normais", direção de José Alvarenga Jr., semanal, TV Globo, 2001/2002.

<15> Roteirista dos episódios (1) A COROA DO IMPERADOR, (2) UÓLACE E JOÃO VÍTOR, da série CIDADE DOS HOMENS, direção de Cesar Charlone e Fernando Meireles, TV Globo, 2002. Melhor Programa de 2002, prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA).

<16> Roteirista dos episódios (1) TEM QUE SER HOJE, direção de Regina Casé (2) e DOIS PRA BRASÍLIA, direção de Cesar Charlone, da série CIDADE DOS HOMENS, TV Globo, 2003.

<17> Roteirista (com Guel Arraes), Diretor (com Guel Arraes e Regina Casé) e Diretor Geral dos episódios (1) A HORA DA ESTRELA, (2) NEGRO BONIFÁCIO, (3) FOLHETIM e (4) AS TRÊS PALAVRAS DIVINAS, da série CENA ABERTA, TV Globo, 2003. Melhor Programa de 2003, prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA).

TRABALHOS EM TEATRO

<1> Produtor (com Ana Luiza Azevedo e José Pedro Goulart) da peça DAS DUAS UMA, montagem do grupo Vende-se Sonhos sobre texto de Giba Assis Brasil. Elenco: Pedro Santos, Angel Palomero, Xala Filipi, Marta Biavaschi, Marco Sório e outros. Direção coletiva. A peça estreou em Porto Alegre em outubro de 1984.

<2> Autor (com Guel Arraes e Pedro Cardoso) da adaptação da peça LISBELA E O PRISIONEIRO, baseada no texto de Osman Lins. Elenco: Bruno Garcia (depois substituído por Selton Mello), Virginia Cavendish, Livia Falcão, Tadeu Mello, Lúcio Mauro Filho e Emiliano Queirós. Direção de Guel Arraes. A peça estreou no Rio de Janeiro, em 2000.

<3> Autor e tradutor da adaptação para o teatro de ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS, baseada no texto de Lewis Carroll. Elenco: Luana Piovani, Ana Baird, Isabel Lobo e outros. Direção de Ernesto Piccolo. A peça estreou no Rio de Janeiro, em 2002.

TRABALHOS EM PUBLICIDADE

<1> Diretor entre 1986 e 1990 de dezenas de comerciais para televisão para as produtoras Sete de Produção, 0512 Cinema e Televisão e Zeppelin Cinema e Televisão, todas com sede em Porto Alegre. Recebeu vários prêmios (entre eles: Profissionais do Ano, em 1986, 1987 e 1988; Prêmio Colunistas em 1986 e 1987). Em 1988 recebeu o prêmio Diretor da Década - Região Sul, por ter sido o diretor mais vezes premiado nas várias edições do Profissionais do Ano.

<2> Diretor e Roteirista dos programas eleitorais do Partido dos Trabalhadores nas campanhas para a prefeitura de Porto Alegre (Tarso Genro, 1992; Raul Pont, 1996; Tarso Genro, 2000) e para o governo do estado (Olívio Dutra, 1994 e 1998).

MOSTRAS E RETROSPECTIVAS

<1> Hamburgo, Alemanha, 1994. Mostra de 5 filmes, organizada pelo Hamburg Film Festival, apresentação de Jean Claude Bernardet.

<2> Rotterdam, Holanda, 1995. Mostra de 5 filmes organizada pela Cinemateca Lantaren-Vestern.

<3> Toquio, Japão, 1995, Mostra e palestra promovida pela NHK, televisão estatal japonesa.

<4> São Paulo, Brasil, 1997. Mostra de trabalhos de cinema e televisão promovida pela Universidade de São Paulo, curadoria de Tata Amaral, apresentação de Jean Claude Bernardet.

<5> Santa Maria da Feira, Portugal, 1998. Retrospectiva (9 filmes) organizada pelo festival de Santa Maria da Feira.

<6> Goiânia, Brasil, 2002. Retrospectiva (9 filmes) organizada pelo Festival de Curtas de Goiânia.

<7> Toulouse, França, 2004.

(<http://www.cinelatino.com.fr/fr/festival/annee/programmation/retrospective.htm>)

Retrospectiva (2 longas e 14 curtas) organizada pelo 16O Festival de Cinema Latino de Toulouse.

SEMINÁRIOS, PALESTRAS E CURSOS

<1> Professor no 1o Curso de Extensão Universitária "Introdução ao Fazer Cinema", promovido pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1989.

<2> Professor no 2o Curso de Extensão Universitária "Introdução ao Fazer Cinema", promovido pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1990.

<3> Palestrante no Seminário "Os Excluídos da História", promovido pela Secretaria de Cultura de Porto Alegre, 1992.

<4> Professor no Curso de Roteiro para Cinema e Televisão no Festival de Inverno de Ouro Preto, promovido pela Universidade Federal de Minas Gerais, 1993.

<5> Palestrante no Seminário "O Futuro da Imagem", promovido pela televisão estatal japonesa NHK, Tóquio, 1994. Texto disponível em <http://www.casacinepoa.com.br/port/conexoes/magica.htm>

<6> Professor no Curso de roteiro para Cinema e Televisão no Festival de Inverno de Ouro Preto, promovido pela Universidade Federal de Minas Gerais, 1995.

<7> Mediador no Seminário "Cinema, do Fim ao Começo", promovido pela Casa de Cinema de Porto Alegre, Prefeitura Municipal de Porto Alegre e SESC, Porto Alegre, 1996.

<8> Professor na Oficina de roteiro para curta-metragem, promovido pela Fundação Cultural Banco do Brasil / Mostra Curta Cinema, Rio de Janeiro, 1997.

<9> Professor convidado do curso de roteiro da Escuela Internacional de Cine Y Television, Havana, Cuba, 1999.

<10> Professor da oficina "Introdução ao roteiro de cinema e televisão", Centro Cultural Santander, Porto Alegre, 2003.

<11> Palestrante na "Terceira conferência internacional do documentário: imagens da subjetividade". Mesa: o sujeito extraordinário, com Eduardo Coutinho e Ismail Xavier. São Paulo, 11/04/2003. Texto da palestra disponível em <http://www.casacinepoa.com.br/port/conexoes/sujeito.htm>

<12> Palestrante na 10ª Jornada Nacional de Literatura, Passo Fundo/RS, 2003, no painel "A adaptação literária para cinema e televisão", com Adriana Falcão, Drauzio Varella e Luís Augusto Fischer. Texto da palestra disponível em <http://www.casacinepoa.com.br/port/conexoes/adaptac.htm>

JÚRIS DE FESTIVAIS E CONCURSOS

<1> Festival do Cinema Brasileiro de Gramado, 1987. Jurado da mostra de curta-metragens.

<2> Festival Internacional de Curtas de Oberhausen, Alemanha, 1990. Jurado da mostra internacional.

<3> Festival do Cinema Brasileiro de Gramado, 1990. Jurado da mostra de longa-metragens.

<4> Festival Internacional de Curtas de Siena, Itália, 1995. Jurado da mostra internacional.

<5> Jurado do concurso de projetos de longa-metragem promovido pela prefeitura de Porto Alegre e Banco Santander, 2002.

TEXTOS PUBLICADOS EM JORNAIS E SITES

<1> Editor e Colaborador do site NÃO (<http://www.nao-til.com.br>).

<2> Textos sobre cinema no site da Casa de Cinema de Porto Alegre (<http://www.casacinepoa.com.br/port/conexoes/sobrcine.htm>)

<3> Coluna quinzenal (aos sábados) no Segundo Caderno do jornal Zero Hora, Porto Alegre. (<http://www.clicrbs.com.br/jornais/zerohora/jsp/default.jsp>)

<4> História em quadrinhos EU QUERO UMA BICICLETA VERMELHA, ilustrada por Maria Eugênia, publicada no caderno Folhinha do jornal Folha de São Paulo em 19/12/2003.