

JORGE FURTADO: REPRESENTAÇÃO CRÍTICA E CÓDIGOS DOMINANTES DA REPRESENTAÇÃO

Em 1978 Arthur Omar desmontou as ilusões documentaristas, dando de barato a ingenuidade do documentário acadêmico e desancando tanto a pura "autoria" do documentário "pessoal", que chamava de "direita estética", quanto o experimentalismo, que mais não faria que cutucar muito de leve as sólidas convenções do cinema. Omar exigia nada menos que a lucidez radical, que não se resolve no imediatismo da realização, mas que inclui as escolhas estéticas na mediação da obra com sua presença social, levando em consideração a estrutura material e os códigos simbólicos dentro dos quais ela circulará. O autor de *Congo* concluía, há mais de 20 anos, lapidadamente: "a questão do real dentro do cinema é a questão do cinema dentro do real".¹

De lá para cá, o real (sem trocadilhos) mudou um bocado. Isso fica tristemente visível numa polêmica (ela mesma pouco visível, dada a dissonância das polêmicas nesses tempos "pluralistas") sobre a capacidade representativa das imagens documentais. Alguns anos depois do texto de Omar, Schwarz escreveu um texto antológico sobre o recém-lançado *Cabra Marcado para Morrer*, no qual flagrava a documentação de uma radical transformação, entre 64 e 84, da relação entre quem filma e quem é filmado. Mudança muito além de transformações técnicas ou narrativas mais epidérmicas, um afastamento histórico das posições sociais das pessoas envolvidas com o filme e dos produtores culturais. Cito um trecho muito significativo:

"Onde em 62 havia a redefinição do cinema (...) no quadro do realinhamento das alianças de classe no país, está agora a potência social da filmagem ('o senhor é da Globo?') (...) A questão aparece mais agudamente nas entrevistas com os filhos de Elisabete, espalhados pelo Brasil(...) Depois de lhes mostrar fotografias ou tocar uma fita gravada com a voz dela, vêm as perguntas à queima-roupa e a câmera atenta às emoções. É sabido que o bom médico não é o que tem pena, mas o que cura. Isto nalguma medida vale para o cinema de esquerda, que tem interesse em saber e revelar o que é real, sobretudo em situações de confronto. O que querem dizer as lágrimas e

*explicações confusas de uma dona de bar na Baixada Fluminense, em que o espectador reconhece a antiga menina séria e firme, de uma foto da família de Elisabete? É claro que o contexto são as desgraças que choveram sobre a família (perseguição, terror, crianças alvejadas na rua, suicídio, dispersão), como choveram sobre outras, de trabalhadores igualmente esclarecidos e corajosos. Entretanto, se essa visão das coisas não se impuser com força, a ponto de se tornar um enredo tácito (o que por hora é uma questão histórica aberta) [grifo para lembrar que Schwarz escreve em 1985, ainda durante a abertura "lenta e gradual"], as tomadas em close do sofrimento da pobre mulher podem funcionar como simples exploração das emoções alheias (...). A ambigüidade não é dele, é da situação."*²

Doze anos passados, 1997, a ambigüidade parece ter acabado. Na revista *Tempo Social*, do Depto. de Sociologia da USP, o professor Paulo Menezes³ cumpre a "profecia" de Schwarz e lê *Cabra Marcado* (com ênfase inclusive na cena apontada por Schwarz) como um discurso – afinal, diz ele, tudo é discurso, "logo", tudo é arbitrário – voyeurista e autoritário. O texto de Menezes como que completa o círculo do inferno em que estamos metidos: não só o enredo tácito de nossa História não se firmou, como até os pretensos especialistas da compreensão histórica se entregam à baboseira ideológica.

Constato esses sintomas de regressão histórica para que possamos discutir o documentário brasileiro evitando o debate em termos puramente formais, de linguagem (como se bastasse encontrar uma "fórmula certa"), ou em termos voluntaristas (como se bastasse ter vontade de fazer "a coisa certa"), permanecendo atentos aos vínculos das obras com o conjunto do contexto de produção.

Analiso aqui dois filmes de Jorge Furtado: *Ilha das Flores* (1989) e *Esta Não É a Sua Vida* (1992), que me parecem demonstrativos das possibilidades ainda abertas no presente para projetos de representação crítica da realidade.

Há uma opinião difundida sobre o consagrado Furtado, segundo a qual ele seria um cineasta da paródia, um demolidor de discursos e, no limite, um niilista. Creio que essa opinião teve sua expressão mais acabada em Sílvio Da-rin⁴:

"Esses filmes de Jorge Furtado [ele refere-se a Ilha das Flores, Esta Não é a Sua Vida e A Matadeira] situam-se num quadro de uma estética pós-moderna, marcada pela profusão de referências a gêneros, pela falta de profundidade histórica e pela adoção da ironia como viés crítico, que tem como alvo privilegiado os grandes sistemas de valores políticos e morais. Nesse mesmo registro encontra-se um contingente

cada vez mais numeroso de documentários contemporâneos que se debatem em uma ‘crise auto-reflexiva da representação’” (p. 86).

Furtado teria “uma concepção da imagem que é mais da ordem da simulação do que da representação: imagens marcadas por sua radical arbitrariedade, que não remetem a uma experiência histórica situada” (p. 85).

Da-Rin, no cotejo desses filmes com *Cabra Marcado* identifica neles “o falso dilema pós-moderno entre a imagem-documento como revelação automática da verdade ou a ficção como construção arbitrária e manipuladora” (p. 88).

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

“A imagem tal como quase sempre é entendida nos nossos dias aparece sobretudo na forma de uma auto-referencialidade (...). Peter Bürger irá escrever que ‘uma tese central do pensamento pós-moderno’ afirma que, em nossa sociedade, os signos não remetem a algo assinado e sim apenas a outros signos (...). É curioso como, para esse pensamento, a questão do referente deve ser tachada de ingênua (...). Afaste-se a dificuldade do problema pela imputação da improcedência.”¹⁵

A recusa de Da-Rin a aceitar esses falsos dilemas mostra que a cegueira que nos envolve não é tão contagiosa como a da fábula de Saramago. Entretanto, acredito que os citados filmes de Furtado (com exceção de *A Mataderia*, o qual parece, de fato, se ajustar ao que diz Da-Rin), ao contrário de corroborar as idéias pós-modernas da inescapável e infinita cadeia de significantes, nos mostram que a representação é, sim, possível. E, para que seja obtida, é necessário que se opere como que “de dentro” da bolha das imagens que envolve o mundo. Vejamos como Furtado fez isso.

Ilha das Flores

Que *Ilha das Flores* é uma paródia, todo mundo sabe. Mas, paródia do quê? E com que resultados?

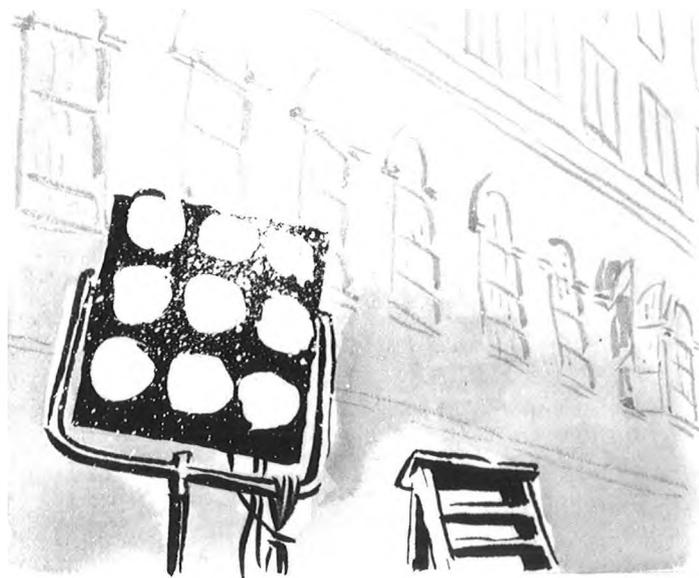
A primeira parte de *Ilha das Flores* está organizada segundo uma ordem conceitual aparentemente rigorosa, que, didaticamente, trata das três esferas da economia: produção, circulação e consumo, acompanhando a trajetória de um tomate.

A construção de cada um dos conceitos é feita nos termos de definições de dicionário. Por exemplo, a regra de formação do conjunto “seres humanos” é “animal, mamífero, bípede, com telencéfalo altamente desenvolvido e polegar opositor”.

Uma definição formal é arbitrária. Muito do humor de *Ilha das Flores* está no exagero dessa arbitrariedade que é sempre, por definição, redutora. A locução abusa dos elementos definidores clichê (japoneses têm olhos puxados) ou tautológicos (o tomate é o fruto do tomateiro), joga com duplos sentidos dos termos (“1/2 dia” é a hora do almoço), brinca com a evidente insuficiência das definições (o porco é um mamífero, como a baleia, porém quadrúpede). A própria concatenação das frases frequentemente se baseia na insuficiência dessas definições formais, na medida em que cada uma delas exige uma nova definição dos termos em que se resolveu.

Isso se estende ao tipo de imagens que o filme usa: são “recortes”, muitas vezes desenhos recortados mesmo (a baleia, os “pensamentos” do telencéfalo), outras, detalhes descontextualizados que só existem em função da locução (a galinha ou o porco, filmados em estúdio). E até as “encenações” (a família de Da. Anete) são como figurinhas de um álbum (ou ícones, para usar a terminologia semiótica). Para os sons vale princípio semelhante, com a edição de clichês do tipo “som de moto para o Sr. Suzuki”.

Paródia do dicionário, do documentário didático em que as imagens ilustram a locução, do grosso das reportagens da TV. Mas, no fundo, paródia da matriz desses discursos: a ciência positivista. Mais especificamente, do seu verbete “social”: rimos da explicação do mundo social nos termos do empirismo econômico liberal.



Até aqui a interpretação de Sílvio Da-Rin ainda poderia valer: rimos da manipulação gozadora que caricaturiza o economicismo. Mas acho que a piada é mais forte e, no fundo, amarga.

Na parte seguinte do filme não poderemos rir, impedidos que somos pelo choque desse discurso com a gravidade dos fenômenos sociais que ele pretende explicar. Mas, já nessa primeira parte, a narrativa formalista não se mantém o tempo todo, dando pistas de que sua insuficiência encobre realidades sem nenhuma graça. O exemplo mais óbvio e chocante é o parêntese feito na série de definições sobre os seres humanos, que se refere aos judeus. Nesse momento, o comentário que a imagem faz ao texto deixa de ser de reforço para sobrepôr à tranqüila enunciação de que os judeus são também seres humanos as imagens de arquivo de judeus no campo de concentração, primeiro moribundos e a seguir numa pilha de cadáveres. Em vez do recorte colorido, a memória de um evento histórico indizível, frente à qual a locução emudece. A espessura histórica da imagem é reforçada pelo fato de a imagem aparecer num monitor de TV. Trata-se de uma imagem de arquivo. Ela tem a força do testemunho, do documento. O mesmo acontece na inserção da bomba atômica na série de “melhoramentos” feitos pelo Homem. Aqui começamos a perceber que *Ilha das Flores* não se encaixa na “ordem do simulacro”, que abole a historicidade.

Na segunda parte do filme, predominam as imagens em

locação, das pessoas catando lixo depois dos porcos. Muda o estatuto das imagens, agora documentais, mas continua em funcionamento a mesma lógica narrativa. As cenas são decupadas tendendo a ilustrar (o “dono”, a “cerca”, “seres humanos”) a explicação da voz locução, que trata do “caso” como um exemplo plenamente explicável pela aplicação da lógica anteriormente apresentada, que ele recapitula. Esse poder soberano do discurso fica explícito no momento em que as pessoas filmadas são deslocadas da locação e aparecem em estúdio, demonstrando a mobilidade de seus polegares opositores.

O mais incrível em relação ao risível discurso desenvolvido na primeira parte é que, de modo imediato, ele funciona como explicação do que vemos na segunda. Apesar das subversões paródicas, os termos básicos de uma vulgata da economia clássica foram apresentados e, bem mais do que uma descrição imprópria do mundo, eles revelam-se, na segunda parte, como a expressão da ordem real da sociedade, segundo a qual a situação que vemos é “lógica”.

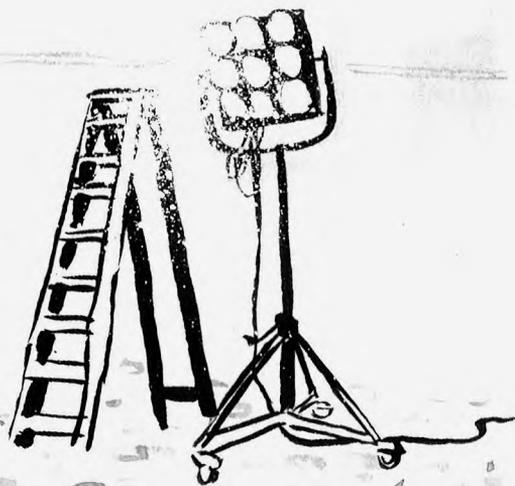
Não se trata, então, de um riso descomprometido e cínico. Depois de rirmos do ridículo do discurso economicista liberal, ele é mostrado, por meio do prolongamento de seus critérios visuais aplicados a imagens documentais, como realidade. A “realidade” aparece como imposição das instâncias que têm o poder de enunciá-la.

Esta Não É a Sua Vida

Esta Não É a Sua Vida também se utiliza da paródia e, de novo, o desmonte do discurso expõe o poder de quem o enuncia. Não só o jornalismo “mundo-cão” e o noticiário estatístico são gozados. Também os bem-intencionados documentários que querem “dar voz” aos entrevistados estão na berlinda. A interpelação direta ao espectador na abertura, a ironia da utilização de um sorteio ao estilo de bingo para a escolha da entrevistada, assim como a retomada ao final da intervenção explícita da narração, logo após a própria entrevistada declarar que a filmagem mudou sua vida, tudo isso expõe o poder intrínseco e ativo da realização cinematográfica.

Esse poder se insinua em filigrana durante todo o filme, montando elaboradamente a narração que faz Noeli. Há entre nós e ela uma mediação, que seleciona, recorta, dramatiza. Vejamos, por exemplo, a apresentação de Noeli.

“Noeli Joner Cavalheiro”. É a própria Noeli, já em quadro,



que diz seu nome. Na cena que se segue há uma edição de som que justapõe às últimas falas da voz *over* com falas de Noeli algumas já em som direto. Na imagem, Noeli entra no pátio de uma casa, seguida pela câmera: “Não se assustem”, diz ela. “Uma pessoa escolhida ao acaso”, diz a voz *over*. Noeli, falando com a câmera: “essa aqui é a minha madrinha”. “Qualquer pessoa”, repete a voz. “Fazia dois anos que eu não vinha aqui”. “Mas o que que houve, Noeli?”, pergunta o padrinho.

“Na semana passada, era uma quinta-feira, eu acho”. Aqui há um corte, do plano anterior, do abraço com a madrinha para a conversa com o padrinho. “Bateram lá na frente, lá na entrada do beco”. Novo corte, agora para a cena do dia da abordagem, narrado por Noeli, *over*: “A gente cuida as casinhas assim, um vizinho cuida o outro. Daí eu olhei. ‘Vem tu mesmo’, ele chamou. ‘Tu mesmo vem cá.’ Fui. Quando eu saí do portão eles começaram a filmar, que nem agora”. Uma voz *off*, da equipe (ainda que o som pareça de gravação posterior, em estúdio): “A sra. já apareceu na televisão?”. “Não”, responde Noeli em sincrono com a imagem. A mesma Noeli, com voz *over*, numa edição de som da conversa com o padrinho na qual narra a ele o que vemos na imagem. “Aí perguntaram o meu nome, que eles queriam fazer um filme, se eu podia participar”. “Sobre o quê?”, pergunta a Noeli do dia da abordagem, em sincrono. Novo corte, retornando, em som e imagem, para o pátio dos padrinhos, agora contando à madrinha: “Ontem contei minha vida pra eles. Que eu tinha oito, nove anos quando a senhora me pegou. Que eu não quis mais ir com a minha mãe. Que a senhora me costurava vestidinho bonito”.

Construção, poder de construir, interpelação direta ao espectador, lembrando-o de sua condição (afinal, essa não é a sua vida). Tudo muito claro. Mas, e daí? Desconsideramos a história de Noeli, julgando-a como um “ato discursivo”, espetáculo montado por um narrador que cria e manipula arbitrariamente imagens sem referentes?

Claro que não. Acreditamos em Noeli. Não de modo “direto”, já que, lucidamente, o filme expõe o nonsense da pretensão do cinema em ser direto. Mas todos os artifícios retóricos empregados têm por base a presença de Noeli contando sua história. Não apenas suas palavras, que poderiam ser transcritas, mas, na expressão de Barthes sobre o caráter testemunhal da fotografia, o “isso foi” da imagem: o registro do instante de sua vida em que essa mulher contou para uma equipe de filmagem sua vida.

Representação crítica e códigos dominantes da representação

Jorge Furtado é, reconhecidamente, um diretor com um sofisticado domínio da narrativa cinematográfica, a ponto de já há alguns anos trabalhar para a versão nacional da indústria cinematográfica, a Rede Globo. Como vimos, *Ilha das Flores* e *Esta Não É a Sua Vida* utilizam-se fartamente desses recursos de manipulação retórica, a ponto de sua classificação como “documentários” ser incômoda. Entretanto, taxonomias à parte, o fundamental é que essa alta manipulação funciona a partir da dimensão documental da imagem. No caso de *Ilha das Flores*, mostrando o poder efetivo dos discursos parodiados, e, em *Esta Não É a Sua Vida*, exibindo a operação discursiva para melhor evidenciar a base testemunhal e relacional da realização cinematográfica.

A mestria narrativa de Furtado se esforça para superar a eterna cadeia de imagens, saturada ao ponto de romper relações com seus referentes. Seus dois filmes citados são uma demonstração da possibilidade de que as imagens tenham, sim, valor representativo, desde que investidas de um trabalho crítico, no sentido da exposição dos mecanismos (operações mecanicamente repetidas) que dominam a produção audiovisual contemporânea. São uma resposta à altura da época, deixando claro que a versão atual da lucidez de realização tem que incluir, como parte da realidade a ser representada, o desvendamento dos mecanismos dominantes de representação.

por Leandro Rocha Saraiva
editor da *Sinopse*

1 – OMAR, Arthur. “o antidocumentário, provisoriamente”. *Cinemais*, no. 8, dez/1997. pp.79-2039. Publicado originalmente na Revista Vozes, em 1978.

2 – SCHWARZ, Roberto. “O fio da meada”. *Que horas são? Cia das Letras*, 1987 (publicado originalmente em janeiro de 1985, na *Folha* e *São Paulo*).

3 – MENEZES, Paulo. “O sujeito-herói em *Cabra Marcado para Morrer*”. *Tempo Social - Revista de Sociologia da USP, São Paulo* 6 (1-2): 107-126, 1994 (publicada em 06/1995). Cabe indicar que o texto de Menezes teve uma excelente réplica, em termos sociológicos, no artigo de NOVAIS, Regina. “Violência imaginada: João Pedro Teixeira, o camponês, no filme de Eduardo Coutinho”. *Cadernos de antropologia e imagem, UERJ, Rio de Janeiro*, no. 3, 1995

4 – DA-RIN, Sílvia. “Auto-reflexividade no documentário”. *Cinemais*, no. 8, dez/1997, pp. 71-94

5 – NAVES, Rodrigo. “O novo livro do mundo”, *Novos Estudos Cebrap*, no. 23, 1989, p. 170