



A Ausência de Crítica Objetiva na Chanchada de Paródia Estudo de Caso - O Homem do Sputnik, de Carlos Manga¹

Thalita Cruz Bastos²

Nilson Assunção Alvarenga³

Universidade Federal de Juiz de Fora

Resumo

Ao estudarmos o cinema brasileiro é indispensável que o consideremos levando em conta as influências do cinema estrangeiro, em especial o cinema norte-americano. Portanto, quando nos deparamos com as chanchadas e a sua forma de produção muito semelhante a esse cinema, devemos refletir sobre os motivos que levaram a esse tipo de produção, e como seria se fossem combinados entretenimento e reflexão num formato que atraía grande parte do público nas décadas 40 e, especialmente, 50 no Brasil.

Palavras Chave : Cinema Brasileiro; Chanchada; Paródia

Introdução

A história do cinema brasileiro é entremeada por altos e baixos, os chamados ciclos de produção cinematográfica, que estão intimamente relacionados, primeiro, com as condições de produção nacional de cada época e, segundo, com a influência incisiva do cinema estrangeiro, principalmente o norte-americano. Nesse contexto, os cineastas e produtores brasileiros sempre buscaram atrair o interesse do público através da criação de um cinema nacional característico e diferenciado, ressaltando os elementos do nosso país. Entretanto, esse esforço era, na maior parte das vezes, suplantado pelo grande número de produções norte-americanas que invadiam, e ainda invadem, as salas de cinema. Dessa forma, o cinema brasileiro quase nunca conseguiu se equiparar ao norte-americano em termos de público.

Considerada em alguns momentos apenas como uma cópia de baixa qualidade do cinema americano, a chanchada é uma fase da produção cinematográfica brasileira que conseguiu atrair o maior número de pessoas para as salas de cinema. Talvez pelo seu formato extremamente semelhante ao cinema norte americano da época, ou por apresentar personagens de caráter popular, gerando uma identificação com o público.

¹ Trabalho apresentado ao II Intercom Júnior

² Graduanda do 5º Período de Comunicação Social da Universidade Federal de Juiz de Fora. Ex-bolsista do Programa de Treinamento Profissional Central de Produção. Bolsista do Programa de Ensino Tutorial / SESU-MEC. Email: tatacbastos@yahoo.com.br

³ Graduado em Comunicação Social pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Doutor em Filosofia pela PUC – Rio de Janeiro. Professor Adjunto do Departamento de Comunicação e Artes da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora. Email: nilsonaa@terra.com.br



Enfim, o fato é que as chanchadas tiveram um papel diferencial no cinema nacional.

Influência Norte-Americana

A questão está em refletir acerca de como o cinema estrangeiro, em especial o norte-americano, influencia culturalmente na produção cinematográfica do Brasil. Precisamos destacar que, por exemplo, com as chanchadas, houve uma junção dos paradigmas característicos da cultura norte-americana com os elementos da cultura brasileira. Podemos abordar essa junção a partir do conceito de *hibridação cultural*, tal como definido por Nestor-Garcia Canclini em seu livro *Culturas Híbridas*.

Esses movimentos de hibridação, de acordo com Canclini, são recorrentes na América Latina, de uma forma geral, e, portanto, podem ser reconhecidos como o principal meio de se articular a identidade cultural de uma sociedade ao longo de sua história. Partindo dessa premissa, podemos dizer que, a partir do momento em que entendemos a arte como a forma de expressão cultural de uma sociedade, ou seja, um reflexo de como essa sociedade enxerga a si mesma e as outras, e que o cinema, em especial, tem a capacidade de retratar essas formas culturais através da imagem e do som, ele pode ser, ao mesmo tempo, uma estratégia para uma determinada sociedade difundir suas idéias, como também uma forma de reafirmar seus paradigmas culturais e propor novos.

Toda essa articulação, porém, está relacionada a quem possui o *discurso da verdade*, isto é, quem tem o poder de controlar dos meios de comunicação que irão disseminar as informações.

Embora os perfis nacionais mantenham seu lugar em algumas áreas do consumo, sobretudo nos campos em que cada sociedade dispõe de ofertas próprias de produtos, este não é o caso do cinema, porque os filmes norte-americanos ocupam grande parte das bilheterias em todo o mundo. Ao domínio da produção e da distribuição, acrescenta-se hoje a apropriação transnacional dos circuitos de exibição, com a qual se consagra para um longo futuro a capacidade de marginalizar o que resta das cinematografias européias, asiáticas e latino-americanas. (CANCLINI, 2003, p.36)

No contexto de influência massiva do cinema americano, já vigente nos anos 30, 40 e, especialmente, 50, desenvolveu-se a chanchada, como um formato que atraía o grande público, fazendo uso de temas brasileiros, porém com um padrão estético inserido no molde de produção norte-americano. Este é o caso dos musicais da Atlântida, adaptação tupiniquim do musical americano, só que em ritmo de carnaval.



Ainda nesse período expandiu-se, porém, uma forma de produção que realizava críticas sociais mais leves: as chanchadas de paródia, que, através da sátira, tratavam dos temas do cinema de gênero americano, dando-lhe, no entanto, uma inflexão local bem-humorada. Dentre as produções desse período, podemos destacar *O Homem do Sputnik*, filme de Carlos Manga, com Oscarito de Zezé Macedo nos papéis principais.

Quanto ao uso da paródia como procedimento no cinema, vale inicialmente lembrar que as chanchadas podem ser consideradas como “a primeira experiência brasileira de longa duração na produção cinematográfica voltada para o mercado com um esquema industrial auto-sustentável” (LEÃO, 2006, p. 1). Sendo assim, apesar de tentarem imitar o modelo hollywoodiano de produção, graças à sua boa comunicação com o público as chanchadas conseguiam se sustentar valendo-se de elementos tipicamente brasileiros, chegando a tematizar alguns dos problemas sociais e políticos da época.

Paródia

Para compreendermos melhor o papel das chanchadas que buscavam na sátira uma forma de atrair o público, é importante analisarmos o significado do vocábulo paródia.

A paródia, segundo a definição dada por Linda Hutcheon, é “uma forma sofisticada de expressão” na medida em que exige daqueles que a fazem e de seus intérpretes um mínimo de conhecimento e informação.

Ela tem a função de separar e contrastar elementos, exigindo uma distância irônica e crítica para que haja a completa compreensão da mensagem a ser transmitida. Neste sentido, a paródia se assemelha à metáfora. Ambas exigem que o decodificador construa um segundo sentido através de interferências acerca de afirmações superficiais e complementa o primeiro plano como o conhecimento e reconhecimento de um contexto de fundo. (HUTCHEON, 1989, p. 50)

É importante ressaltar que essa auto-reflexividade da paródia pode ser vista como uma forma de “chamar a atenção para o convencionalismo” (HUTCHEON, 1989, p. 52) com o qual sempre se definiu as produções artísticas. De acordo com Northrop Frye, teórico da paródia que sofreu grande influência dos formalistas russos, “a paródia é um sinal de que certas modas no tratamento das convenções estão a ficar desgastadas” (Apud HUTCHEON, p. 52-3), ou seja, ela surge quando é necessário uma reestruturação na forma de desenvolvimento artístico. Embora discordando na idéia de



uma evolução das formas artísticas, Linda Hutcheon assume de Frye a idéia de que a paródia requer um envelhecimento das formas vigentes para se estruturar.

Ao entrarmos no aspecto de reestruturação artística, não podemos nos esquecer que, para poder questionar, a paródia necessita, no entanto, repetir os modelos em voga. Fazendo menção à idéia de Gilles Deleuze de repetição, Hutcheon acrescenta que “a paródia é, pois, repetição, mas repetição que inclui diferença; é imitação com distância crítica, cuja ironia pode beneficiar e prejudicar ao mesmo tempo.” (HUTCHEON, 1989, p. 54)

A partir desse momento é fundamental, em primeiro lugar, conseguir diferenciar a paródia de outras formas de “transcontextualização” irônica, como o *pastiche*, o burlesco, a farsa, o plágio, a citação e a alusão, para, a seguir, analisarmos as implicações da paródia nas chanchadas e, em especial, no filme *O Homem do Sputnik*.

A diferença entre a paródia e o *pastiche* está no fato de a paródia procurar “a diferenciação no seu relacionamento com o seu modelo; o *pastiche* opera mais por semelhança e correspondência.” (HUTCHEON, 1989, p. 55) . Já a distinção entre a paródia e o plágio é necessária de ser ressaltada devido ao fato de ambas serem utilizadas como sinônimos, além da questão da intenção ter um grande peso. No caso da paródia, “imitar com ironia crítica”(HUTCHEON, 1989, p.57), ou no caso do plágio, “imitar com intenção de enganar” (Apud HUTCHEON, 1989, p. 57).

Ao tratarmos da confusão da paródia com o burlesco e a farsa, devemos levar em consideração também a questão da intenção, em especial, a intenção do ridículo, pois tanto um quanto o outro envolvem necessariamente o ridículo, a paródia não. De acordo com Linda Hutcheon, a diferença de intenção serve também para “distinguir a paródia da citação” (HUTCHEON, 1989, p. 58). Na verdade,

a repetição “transcontextualizada” é sem dúvida uma característica da paródia, mas a distanciação crítica que define a paródia não está necessariamente implícita na idéia de citação: referir-se a um texto como a paródia não é o mesmo que referir-se a ele como paródia não é o mesmo que referir-se a ele como citação, ainda que a paródia tenha sido esvaziada de qualquer característica definidora que sugira o ridículo. (HUTCHEON, 1989, p. 59)

Finalmente, a alusão, que é um recurso utilizado para a ativação simultânea de dois textos, porém essa relação se estabelece através de correspondência, e não da diferença, como é no caso da paródia.



Estudo de Caso – O Homem do Sputnik

A principal empresa produtora de filmes deste gênero era a *Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil*, que começou a produzir no início dos anos 1940. Podemos dizer que os temas mais frequentes nas produções eram “notícias de jornais e as atividades de políticos e pessoas famosas da época, ou são as paródias de filmes de Hollywood e temas políticos”. (LEÃO, 2006, p.1)

Neste sentido, o filme *O Homem do Sputnik* pode ser considerado como baseado em notícia de jornal, e que se utiliza da paródia para entreter o público e para produzir uma crítica mais leve da situação mundial no final da década de 1960. Entretanto, é nesse aspecto específico das *chanchadas de paródia* que observamos como a ausência de um aprofundamento maior na temática escolhida prejudica uma possível reflexão no âmbito social para o espectador. A crítica apresentada é tão discreta que apenas aqueles possuidores de um conhecimento maior da situação global e de uma visão mais apurada, isto é, não o grande público com o qual se comunicava tão bem as chanchadas, conseguem captar e compreender as críticas presentes em uma produção como essa.

Analisando o filme de Carlos Manga de forma mais específica, consegue-se depreender, primeiro, o uso de personagens-tipo, ou seja, estereótipos de indivíduos que compõem a sociedade: um personagem principal representando o brasileiro típico, pobre e malandro; um dos jornalistas que vêm cobrir a descoberta do Sputnik, representando a classe desses trabalhadores como espertos e sem escrúpulos; a caracterização do mocinho como o mais inteligente e o mais capaz de auxiliar o personagem principal em seus problemas.

Além disso, a caracterização caricatural dos russos comunistas como falsos moralistas, pelo fato de ao mesmo tempo que exigem da população de seu país uma produção útil e igualitária, não se privam de provar dos atrativos do capitalismo. A cena em questão refere-se ao momento em que os russos decidem vir ao Brasil para pegar o Sputnik e vão comemorar a decisão com uma “leitura”, quando um deles abre um compartimento secreto embutido na estante de livros, no qual continha uma garrafa de Coca-Cola.

Apresenta os franceses estabelecendo uma ironia com o fato de a representação cinematográfica nessa nacionalidade estar sempre associada com o sentimento e ao amor. Ironia essa que atinge o seu ápice com a personagem parodiada de Brigitte Bardot, que passa grande parte da história falando comprimindo os lábios e imitando os trejeitos da atriz hollywoodiana.



Na caracterização dos americanos, o filme ilustra sua auto-imagem como nação civilizatória e o poder que exerciam sobre o Brasil e o mundo através da ampla distribuição da Coca-Cola, inclusive pela imitação dos sotaques tanto russo, quanto francês e norte-americano. Ironização da necessidade de se possuir o Sputnik para reafirmar o poder e supremacia perante os comunistas.

Enfim, são muito freqüentes as referências à Guerra Fria e seus reflexos nas relações internacionais, e como a busca incansável em sobrepujar os pólos políticos e econômicos concorrentes, representados pelos Estados Unidos e URSS, com a Europa entre eles, faziam parte das metas das potências da época. Inserido entre essa disputa por poder está o Brasil, representado na figura do pobre, sem instrução e malandro personagem de Oscarito.

Tais aspectos vêm ressaltar que a chanchada cumpria, até um certo ponto, com o seu papel de caracterizar os elementos culturais do Brasil, colocando em destaque os problemas daquela época, porém sem nunca fugir do modelo de produção do cinema norte-americano. Na verdade, a chanchada realizava um cinema com uma produção tecnicamente inferior àquela feita em Hollywood, fazendo o uso dos mesmos temas, ou seja, filmes de gênero, e com isso atraindo o público brasileiro para as salas de cinema, pois era nesse momento que estes conseguiam purgar seus problemas diários de desigualdade social, desemprego e controle político ideológico.

É importante destacar que essa baixa qualidade na produção cinematográfica brasileira era vista muitas vezes como um reflexo da situação política e econômica do país na época, ou seja, o estágio de subdesenvolvimento.

Não existem culturas subdesenvolvidas; o que existe sim são técnicas subdesenvolvidas, impermeáveis ao aprimoramento por culpa de um progresso defasado e lento. As nossas chanchadas eram tecnicamente subdesenvolvidas porque a nossa indústria cinematográfica, ao contrário de nossa atual indústria televisiva, não encontrou as condições necessárias para expandir-se e aperfeiçoar-se em todos os seus escalões. (AUGUSTO, 1989, p. 149)

As chanchadas eram compostas por contínuas alusões ao cinema norte-americano, porém sem nunca conseguirem alcançar o nível técnico deste. Sendo assim, a paródia na chanchada, vista como uma tentativa de inverter e ridicularizar o formato hollywoodiano, na verdade, primeiro, buscava realizar essa inversão através de uma cópia de baixa qualidade, e segundo, se restringia a temas triviais, ou, quando este era mais complexo, não era aproveitado de uma forma que propiciasse reflexão. Segundo



Sérgio Augusto “vai daí que nem ao fazer troça com os americanos as chanchadas deixam de reconhecer, tacitamente, a superioridade do cinema hollywoodiano.” (AUGUSTO, 1989, p. 151)

Portanto, a paródia era muitas vezes utilizada nas chanchadas como um recurso de entretenimento imediato, e como tal, realizado de forma superficial, sem se aprofundar nos temas que eram recorrentes na época e que, certamente, demandavam um discurso mais elaborado. Essa nova forma de discurso teria a função de conscientizar o público espectador da chanchada quanto a importância de se interar das mudanças e situações críticas que frequentemente dominavam o país.

Conclusão

Entretanto, a crítica apresentada, independente do seu nível de complexidade, é feita de maneira muito leve, deixando, a compreensão dos elementos parodizados restrita àqueles possuidores de conhecimento e nível intelectual tanto cultural quanto social mais apurado.

No caso específico de *O Homem do Sputnik*, do diretor Carlos Manga, no decorrer da narrativa são apresentados e questionados várias situações que estavam em pauta na época de produção e lançamento do filme, porém estes não eram aproveitados de uma forma mais elaborada, ou seja, tirando a crítica das entrelinhas e colocando-a também em foco, junto com o entretenimento, tão importante em produções como esta.

O resultado seria uma produção que atendesse tanto a necessidade do público em relaxar e se divertir depois de uma longa jornada de trabalho, como também produziria na mente desse público uma reflexão *a posteriori*, possibilitando o desenvolvimento de um questionamento dos padrões colocados como socialmente corretos. É por essa falta de produção reflexiva na chanchada que os críticos também a classificavam como elemento de uma política ditatorial, tendo a função de distrair a atenção da população para os verdadeiros problemas.

Em *O Homem do Sputnik* poderiam ter sido melhor desenvolvidos os elementos referentes às questões da Guerra Fria, às situações de impasses enfrentadas tanto pelos países líderes de cada um dos blocos político-econômicos quanto pelas situações enfrentadas por aqueles países que possuíam um papel relativamente secundário nessa disputa por poder, como é o caso do Brasil. De igual importância, as disputas econômicas, representadas pelo Sputnik e as suas vantagens econômicas, que afetavam a economia mundial.



O mais curioso é que apesar de nessa produção as críticas serem bastante sutis, deixando a desejar no aspecto reflexivo, este filme de Carlos Manga é considerado pelos especialistas como o melhor filme produzido pela Atlântica, por “fazer uma contundente crítica ao imperialismo norte-americano” (PERCHIZZA, 2006, p. 1).

Segundo Sérgio Augusto, *O Homem do Sputnik* promove críticas “à morosidade de nossas repartições públicas, à futilidade da alta burguesia, à cupidez das grandes potências, aos absurdos da Guerra Fria, aos concursos de miss (...)” (AUGUSTO, 1989, p. 144). E finaliza dizendo que “a última chanchada da Atlântica digna de nota (...) foi, portanto, um exercício de esquizofrenia: uma sátira ao poder americano, usando armas de sedução e manipulação da comédia clássica americana” (AUGUSTO, 1989, p. 144).

Todas essas observações só vêm comprovar como as chanchadas eram carentes em críticas objetivas que realmente colocassem em evidência os questionamentos, as insatisfações, enfim, a realidade brasileira, sem as maquiagens típicas do cinema hollywoodiano. Seria, com toda certeza, um grande desafio para o cinema nacional se propor a produzir algo que não se restringisse apenas a entreter. Tal produção, sendo contínua, desenvolveria no público o interesse por filmes que também levassem a uma reflexão mais aprofundada sobre algum assunto, despertaria o interesse em entender e resolver os seus próprios problemas.

Isso seria, na verdade, uma proposta consciente de se fazer cinema, buscando sempre conciliar entretenimento e informação reflexiva. Se uma postura como esta houvesse sido adotada pelos diretores e produtores das chanchadas, certamente haveria uma repercussão positiva, atraindo cada vez mais pessoas para as salas de cinema, não apenas para purgar suas dores e frustrações diárias, mas para também levá-las à reflexão da sua realidade e, finalmente, começarem a questionar alguns padrões implantados.

Referências Bibliográficas

AUGUSTO, Sérgio. *Esse Mundo é um Pandeiro*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989

CANCLINI, Nestor-Garcia. *Culturas Híbridas – Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. São Paulo: Edusp. 2003.

HUTCHEON, Linda. *Uma Teoria da Paródia*. Lisboa: Edições 70, s/d.

LEÃO, Beto. *Chanchada – A Primeira Ligação entre o Cinema Brasileiro e o seu Público*.



Disponível em < http://pec.utopia.com.br/tiki-read_article.php?articleId=329> Acessado em 16 de maio de 2006.

MANGA, Carlos. O Homem do Sputnik. Brasil, 1959.

PESCHIZZA, Dr. Assim era a Atlântida. Disponível em <<http://www.tribunaribeirao.com.br/memorial?materia=VHLFvmTkkjTinfv>> Acessado em 16 de maio de 2006.

SIMONARD, Pedro. Origens do Cinema Novo: A Cultura Política dos anos 50 até 1964. Disponível em < http://www.achegas.net/numero/nove/pedro_simonard_09.htm> . Acessado em 16 de maio de 2006.

ROCHA, Glauber. Revisão Crítica do Cinema Brasileiro. São Paulo: Cosac e Naif, 2003.



Quem Conta um Conto Aumento um Ponto (Ou, De Como As Imagens de Arquivo Podem Redefinir a História Pela Montagem)⁴

Marcela Ribeiro Casarin⁵

Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF

Resumo

Este artigo se propõe a estudar a montagem na manipulação das imagens de arquivo (ou imagens-documento) a partir das teorias desenvolvidas desde o início do século vinte por cineastas e montadores como D.W. Griffith, Sergei Eisenstein, Pudovkin e Kuleshov. Para delimitar a pesquisa, foi escolhido como objeto de estudo a produção audiovisual biográfica sobre o Presidente Juscelino Kubtschek, incluindo a minissérie produzida e veiculada pela Rede Globo de Televisão – JK – e o documentário da década de 80 – Os anos JK – do cineasta Silvio Tendler.

Palavras-chave

Teoria da Imagem, Montagem, Juscelino Kutschek, História

Corpo do trabalho

O ditado é velho, mas parece nunca sair de moda. Se já foi usado nas tradições orais, na literatura e até mesmo no rádio, prevalece agora nos tempos audiovisuais com ainda mais força.

Apoiados pela força das técnicas de montagem (ou edição), muitas podem ser as interpretações para o mesmo fato, seja ele histórico ou fictício. Ou até mesmo, uma mistura entre História e ficção.

É neste ponto polêmico que o artigo pretende tocar. Qual o limite entre realidade e ficção nas telas? Sendo toda e qualquer imagem um recorte da realidade total, qual é o limite entre o documental e a mera especulação? Uma imagem pode valer mais do que mil palavras, ou tudo depende do contexto em que está inserida (ou, como se diz na Física, tudo depende do referencial)? Questionamentos polêmicos e complexos, que envolvem questões éticas sobre as quais discutiremos brevemente na intenção de gerar uma reflexão própria. Afinal, ética e moral são valores extremamente complexas para serem colocados a prova neste texto.

⁴ Trabalho apresentado ao II Intercom Júnior 2006.

⁵ Aluna da Faculdade de Comunicação Social da Universidade Federal de Juiz de Fora. Bolsista do PET (Programa de Ensino Tutorial – SESu/MEC)

E para relacionar com a atualidade, e também facilitar que as cenas e fatos sejam lembrados, tomaremos como objeto de estudo a minissérie da Rede Globo de Televisão, JK. Para efeitos de comparação, as demais produções audiovisuais realizadas sobre o presidente Juscelino Kubtschek também serão abordadas.

Partindo então do zero, a primeira coisa a se fazer é entender as muitas vertentes de estudo da montagem, começando pelo pioneiro Griffith e aprofundando a discussão remetendo aos pensadores soviéticos Sergei Eiseinstein, Kuleshov e Pudovkin.

A seqüência de montagem hoje empregada nas obras comerciais e produções televisivas (salvo exceções) tendem a transmitir sua mensagem pelo efeito cumulativo de uma série de fragmentos de imagem, que não têm efeito emocional se isoladas do contexto em que foram empregadas. Mas, para chegar ao formato atual, os estudos sobre edição e montagem começaram logo no início do século, poucos anos após o advento do cinema. Os pioneiros? Os americanos Edwin S. Porter e D.W. Griffith.

O grande legado de D.W. Griffith, conhecido como o pai da montagem cinematográfica, foi sem dúvida a descoberta de métodos de montagens que permitiam reforçar e enriquecer o poder narrativo de suas produções, acrescentando-lhe então de um grande poder de expressão, ao atrair a atenção de um novo público. Algumas de suas descobertas (que, segundo Sergei Eiseinstein são provenientes de estudos literários) são os amplamente utilizados *close-ups*, *inserts*, planos gerais e *travellings*, possibilitando, com a variação entre planos, a criação de um maior impacto. Mas para este artigo, a mais importante contribuição do diretor e montador foi a idéia de montagem paralela, desenvolvida em *The Lonelly Villa*. Segundo Ken Dancyger, em seu livro *Técnicas de Edição para Cinema e Vídeo*, “o procedimento permite que as cenas possam ser fragmentadas e que apenas parte delas precisem ser mostradas”. O que nos remete aos filmes de Porter, que desenvolveu a seqüência narrativa em *A vida de um bombeiro americano*, intercalando cenas ficcionais com documentais, trazendo um sentido de autenticidade e também sugerindo que planos filmados em lugares diferentes, com objetivos diferentes, podiam significar mais do que a simples soma de ambas as partes.

Mas, para Eisenstein, as técnicas de Griffith ainda eram limitadas ou, em suas próprias palavras, “permanece sempre em um nível de representação e objetividade; jamais procura moldar o significado e a imagem mediante a justaposição de planos”. E então, motivados pela possibilidade de levar adiante o controle exercido pelo diretor cinematográfico sobre seu material, os diretores russos se aprofundaram na idéia de ir além das histórias, interpretando-as e tirando conclusões intelectuais. Se interessavam



não somente pelas questões práticas, mas também pela combinação entre criatividade autoral, eficácia política e popularidade de massa. A montagem era, pois, a chave tanto para o domínio estético, quanto para o ideológico.

Griffith havia tentando em *Intolerance*, mas suas intenções não chegam a ser percebidas pelo espectador. Assim, abordamos agora o trabalho de Eiseisntein, quando este conclui, a partir de *Intolerance*, que para transmitir idéias generalizadas, seria necessário desenvolver métodos novos de montagem, criando uma teoria da realização cinematográfica.

“A montagem surge então como ferramenta através da qual o sujeito que enuncia pode mostrar seu trabalho e enfatizar sua posição”, como é muito bem colocado por Fernão Pessoa Ramos, em seu artigo *A cicatriz da Tomada: documentário, ética e imagem-intensa*.

Nestes ponto, os diretores se dividem em duas escolas: encabeçadas um por Pudovkin e Kuleshov uma, e pelos escritos de Eisenstein, em outra.

A partir do que já vimos sobre algumas idéias de Eisenstein, para este artigo basta finalizar lembrando da experiência do cineasta em seu *Octiábre*, onde a pretensão não era apenas relatar um fato histórico, e sim revelar o significado e o fundo ideológico da época nas imagens. Como exemplo, é imprescindível citar a cena em que o personagem Kerenski é mostrado subindo as escadas do Palácio de Inverno. Na descrição do próprio Eisenstein:

A subida de Kerenski ao poder e à ditadura após o levante de julho de 1917. Obteve-se um efeito cômico mostrando-se cada vez mais altas as legendas que indicam postos ascendentes, inseridas em cinco ou seis planos de Kerenski subindo as escadarias do Palácio de Inverno, tudo no mesmo ritmo. . A oposição entre a falsa lisonja dos postos ascendentes e a subida do herói pelo imenso lance de escadas produz um resultado intelectual: a nulidade fundamental de Kerenski fica expressa de modo satírico. Temos a antítese da idéia convencional literal na ação filmada de determinada pessoa que não está a altura do seu crescente dever. A incongruência destes dois fatores resulta no julgamento puramente intelectual do espectador, feito as custas dessa pessoa.

A descrição da cena remete ao conceito de montagem intelectual, desenvolvido por Eisenstein que, ainda segundo o próprio “permite dirigir todo o processo mental”, se afastando portanto dos métodos de montagem narrativa empregados por seus predecessores, que apenas comandava as emoções do espectador.

Já Pudovkin começou por uma racionalização do trabalho de Griffith, até a formulação de uma teoria de montagem que pudesse ser seguida como um sistema geral de orientação. A partir do princípio da montagem construtiva, realizada por Griffith, atentou para os “pedaços de celulóide” como unidade de construção da montagem. Posteriormente Pudovkin avança até afirmar que a construção de uma sequência exclusivamente com planos detalhes de objetos significativos poderia ser mais eficaz do que o uso que Griffith fazia. O diretor justifica ainda colocando que a narrativa cinematográfica só pode surtir um efeito ininterrupto se a cada plano novos dados forem inseridos.

O trabalho de Kuleshov, que em muito inspirou Pudovkin, não pode ser esquecido para os fins a que este artigo se destina. Segundo as experiências realizadas por ambos, se o plano de um ator sorridente fosse ligado a um primeiro plano de um revólver, seguido por outro plano do ator agora amedrontado, a impressão final seria de covardia. Em caso de inversão entre o primeiro e o último planos, a impressão seria de heroísmo. E esta técnica ainda pode ser vista nas produções atuais com frequência. Principalmente quando lembramos que, na maioria das vezes as cenas não são gravadas em sequência, como outrora, mas sim dependente de fatores como disponibilidade de locação e equipamentos. Do contrário, sequer existiria a função do continuísta, que serve exatamente para que tomadas fragmentadas possam ser “emendadas” depois. No caso dos documentários, tal experiência se torna ainda mais evidente.

Atentemos um instante para o recente *A Marcha dos Pinguins*: apesar de constituir uma narrativa, com seqüências que contam com início, meio e fim, é muito pouco provável que tais cenas tenham sido gravadas na mesma ordem (principalmente se lembrarmos que as gravações duraram meses). E, não há como garantir que, caso elas fossem invertidas, a sensação de empatia para com os animais seria mantida.

Em outro caso, no que posteriormente acabou conhecido como efeito Kuleshov, este e Pudovkin filmaram grandes planos de um mesmo ator, e usaram-nos para a montagem de três seqüências, ligando-os a: 1) planos de um prato de sopa; 2) planos de um caixão contendo uma mulher morta; 3) planos de uma menina entretida com um brinquedo. Eis o resultado, nas palavras do próprio Pudovkin:

Quando apresentamos essas três combinações a uma platéia que ignorava as nossas intenções, o resultado foi impressionante. Os espectadores vibraram com o desempenho do ator. Elogiaram o seu ar pensativo ao contemplar a sopa esquecida, sentiram e comoveram-se com a profunda tristeza com que olhava a mulher morta, e admiraram

o ligeiro sorriso de felicidade com que observava a menina a brincar. Nós, porém, sabíamos que a expressão do ator era exatamente a mesma nos três casos.

Assim, chegamos ao ponto que interessa. A partir destes experimentos Pudovkin e Kuleshov atentam para o poder da justaposição de planos. Ou seja, mediante uma justaposição adequada, os planos podem adquirir significados que até então não possuíam.

Então, o que pensar sobre a inserção de imagens de arquivo, teoricamente, reflexos de uma verdade histórica e inmutável, em contextos diversos?

Para pensar sobre tal fato, podemos remeter ao *A Vida de um Bombeiro Americano*, supracitado, do americano Porter, pioneiro na justaposição de imagens documentais e ficcionais.

Se, na obra de Porter, tal justaposição serviu para trazer um sentido de autenticidade, podemos refletir sobre o tipo de autenticidade que ela traz. Afinal, se dependendo do contexto, a significação do plano é alterada e, ainda, lembrando que cada plano é apenas um recorte da realidade (o que já embutiria uma visão pessoal, do sujeito-da-camera), como crer na autenticidade/veracidade da sequência?

Esta já é uma questão de resposta difícil. Soma-se a tal, fatos como: distribuição em rede nacional, fatos históricos importantes para todo um país e a construção do imaginário coletivo. Pronto, estes são alguns dos ingredientes que compuseram a mais recente minissérie da Rede Globo de Televisão, *JK*.

Uma cinebiografia documentária do ex-presidente do Brasil, responsável pela construção de Brasília, a minissérie aborda os principais acontecimentos na vida de JK, desde a infância simples em Diamantina até sua morte, na época da Ditadura Militar.

Até então, só mais um produto derivado do surto de biografismo pelo qual o país passa e que, segundo Walnice Nogueira Galvão, “tomou impulso na literatura nos anos de 1970, quando os autores passaram a vasculhar desvãos e personagens mais enigmáticos”, do que os, até então, habituais verbetes de enciclopédias.

Na televisão, podemos destacar a minissérie *A Casa das Sete Mulheres* como marca da retomada deste biografismo. Esta foi a última minissérie produzida pela Rede Globo baseada em obras da literatura (como era o costume da emissora). Desde então a tendência ao biografismo tem se acentuado, valorizando personagens de variadas regiões.

Ainda segundo Walnice, “dois traços definem os inícios do novo biografismo:

em primeiro lugar, versaria as vidas de brasileiros ou de pessoas de interesse crucial para a história do Brasil; em segundo defenderia causas progressistas”, quesitos totalmente preenchidos por JK, a minissérie.

Para atingir o público e conquistar o sucesso, Edgar Morin explica em seu livro *Cultura de Massa no Séc XX*, que alguns elementos são imprescindíveis em qualquer narrativa. Elementos esses que não faltaram na produção global: amores, brigas, pessoas famosas, o bem x o mal, a juventude. Tal ocorrência já era esperada em um produto apenas “baseado em fatos reais” e reproduzido para as telas. Ao que Walnice Galvão complementa:

Acrescente-se ainda que tais livros [no caso, vídeo] são bem menos sisudos que as biografias oficiais, em geral penegíricas, ou as teses. Descartam uma certa solenidade, típica do gênero; em contrapartida, por vezes acolhem versões fantasiosas, pouco comprováveis. (...) além de incorporarem técnicas ficcionais como o monólogo interior ou o retrocesso, ou ainda a reconstituição puramente imaginária de diálogos, torna indistintas as fronteiras entre os dois domínios [ficção e documental]

Assim, percebemos que recurso de resumir os problemas de Juscelino em núcleos dramáticos, também é aceitável. Por exemplo, as várias amantes do presidente foram resumidas na bela Miss Primavera, interpretada por Letícia Sabatella (uma alusão a sua amante mais famosa, uma Miss Brasil), e o embate com os coronéis de Minas Gerais, na década de 30, foi personificado no Coronel Licurgo, personagem de Tarcísio Meira.

O que percebemos é a migração para o biografismo daquilo que tornava atraente o romance do século XIX, que privilegiava o herói e os anos de sua formação, mas que foi substituído por novas vanguardas que, assim como na montagem intelectual de Eisenstein, tenderam a eliminar o enredo, para valorizar o psicológico e acabaram se afastando o grande público.

Até então, a utilização de tais recursos são de fácil compreensão, ainda mais se tratando da busca pela audiência. O importante é deixar claro para o espectador a utilização de tais recursos. Ponto em que a minissérie falha, intencionalmente ou não, porque a narrativa não se transforma propriamente em ficção, aproximando do jornalismo e não escondendo o seu parentesco com a crônica.

O grande problema está justamente no que se refere ao uso das imagens de arquivo, misturadas totalmente com as cenas produzidas, que receberam o tratamento em

sépia, para se aproximarem dos registros originais.

Como enfatiza Fernão Pessoa, “quase sempre sabemos quando estamos vendo um documentário e que desenvolvemos expectativas que orientam nossa experiência espectral em sintonia com a intenção documentária do autor”. Resulta daí, que o telespectador não consegue distinguir as imagens factuais das ficcionais, e a autenticidade (alcançada, por exemplo, no caso de Porter) se torna uma faca de dois gumes: ou o espectador não acredita em nada do que é visto, e assim a veracidade é questionável (ou até nula) e comprometida, ou este acredita que mesmo as imagens produzidas para a minissérie são reflexos da realidade, prejudicando o entendimento histórico desta população, uma vez que a “História” que conhecerão é aquela divulgada pela emissora, que será tida como verdade (afinal, “são imagens de arquivo,oras”, dirão alguns) absoluta. Como muito bem coloca Jean Claude Bernadet, em seu artigo *Os anos JK: como fala a história?*, sobre o documentário de Silvio Tendler:

O simples resgate de imagens-documento do passado parece ser o próprio reerguimento da história soterrada, que falaria por si só. As imagens, de fato, falam muito pouco, ou melhor, a potencialidade de fala que elas têm é enorme, mas sempre tão dispersa e ambígua, que elas nunca apresentariam o discurso da história, caso não fossem rigorosamente domadas e enquadradas por uma série de mecanismos (seleção, montagem, música, locução) que as levassem a dizer o que se quer que digam.

Somando-se a isso especulações sobre a data de lançamento e veiculação da minissérie [ano de eleições presidenciais] e a proximidade entre as biografias de JK e do suposto “candidato apoiado” pela emissora em questão, retomamos as observações de Bernardet que, mesmo vinte anos depois, ainda se encaixam perfeitamente ao caso ao afirmarem que “na medida em que os autores de *Os Anos JK* elegeram JK como modelo, mesmo com ressalvas, eles constroem a história de modo a que ela lhes forneça, e a seu público, o modelo que puseram”.

Concluindo, a partir das leituras realizadas e dos trechos acima citados, podemos dizer que a montagem influi diretamente na percepção que o [tele]espectador tem do produto. A opção por ocultar ou, ao contrário, expor as técnicas de montagem, só tendem a conferir maior influência sobre a interpretação. No caso das imagens de arquivo, principalmente por estas serem, em sua maioria, de caráter generalizado (muitas obtidas nos extintos cinejornais), o autor (ou montador) tem ainda maior facilidade em levar a interpretação daquele que vê para onde melhor lhe convier. Segue-



se então o mesmo princípio adotado por Kuleshov e divulgado nos escritos de Pudovkin: a imagem de arquivo seria como o grande plano do ator de expressão neutra, e dependendo da seqüência montada, ela pode adquirir vários sentidos, distorcendo os fatos históricos de acordo com o interesse daquele que compõe a seqüência.

No caso ainda mais específico na minissérie JK, a mistura com imagens digitalmente tratadas para se assemelharem às imagens-documento originais, causa ainda mais estranheza, pois o público não consegue definir o que a realidade da criação.

E, como para a maior parte da população brasileira, a televisão é o “meio educativo” mais acessível (até mesmo do que a escola), a história nacional apreendida por esta parcela da sociedade acaba deturpada e manipulável, ao bel-prazer daqueles que podem contar a história de um ponto de vista próprio, e ainda divulgá-la aos quatro cantos. Desta forma, o povo, mais uma vez, se torna brinquedo nas mãos da mídia, que o educa (ou não) como bem deseja.

Finalizando, nada melhor do que uma outra sabedoria popular (ou nem tão popular assim): aquela que diz que “A História é escrita pelo vencedor”, ou seja, aqueles que deterão o poder de registrar presente, escrevendo as páginas do passado.

Referências bibliográficas

DANCYGER, Ken. Técnicas de edição para cinema e vídeo: história, teoria e prática. Editora Campus. Rio de Janeiro, 2003.

BERNARDET, Jean Claude. Cineastas e imagens do povo. Companhia das Letras. São Paulo, 2003.

..... Introdução à Teoria do Cinema. Papyrus Editora.

RAMOS, Fernão Pessoa. A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa in Cinema Documentário.

GALVÃO, Walnice Nogueira. A voga do biografismo nativo in Estudos Avançados. Volume 19 nº55. São Paulo. 2005. http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142005000300026&script=sci_arttext&tlng=pt (23 de Maio de 2006)



As Interfaces Cinema e Vídeo na Produção Pós-moderna: O Estilo MTV no Cinema Brasileiro.⁶

Marisa Landim⁷

Nilson Assunção Alvarenga⁸

Universidade Federal de Juiz de Fora - Faculdade de Comunicação- FACOM

Resumo

O trabalho aborda o estilo MTV e suas características como, por exemplo, a auto-reflexividade e o uso de referências apontadas por Ken Dancyger no livro *Técnicas de Edição para Cinema e Vídeo – História, Teoria e Prática*. Analisamos O homem que copiava(2003) e Meu tio matou um cara, ambos do diretor Jorge Furtado na tentativa de entender como as características do estilo MTV foram representadas nestas obras cinematográficas.

Palavras Chaves: Auto-reflexividade, Cinema ,Estilo MTV.

Introdução

Este trabalho pretende entender o momento do cinema contemporâneo em que a linguagem cinematográfica e a linguagem do vídeo se confundem. Perceber também a nova ordem fílmica marcada indelevelmente pelas novas tecnologias, que não só mudam a maneira de fazer cinema, como sua recepção e a forma de pensá-lo. A nova ordem em que estilos são permutados, combinados e regenerados, construindo novas linguagens e novas situações artísticas. Segundo Steven Connor, seria uma condição pós-moderna a impossibilidade de limitar a estética de uma obra, ou melhor, de inferir uma totalidade nos discursos e na própria maneira do homem pós-moderno de encarar o real.

E é neste contexto fragmentado, múltiplo, sem limites do cinema contemporâneo que nos detemos naquilo que Ken Dancyger (DANCYGER, 2003, 191-249) chamou de “estilo MTV”. Desde a década de oitenta, a influência da televisão, dos videoclipes, dos curta-metragens, da publicidade e dos jogos de computador podem ser percebidos nas

⁶ Trabalho apresentado ao II Intercom Júnior.

⁷ Aluna da Faculdade de Comunicação Social da Universidade Federal de Juiz de Fora. Bolsista do PET (Programa Tutorial – SESu/MEC).

⁸ Graduado em Comunicação Social pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Doutor em Filosofia pela PUC – Rio de Janeiro. Professor Adjunto do Departamento de Comunicação e Artes da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora. Email: nilsonaa@terra.com.br

obras cinematográficas contemporâneas. O estilo MTV denomina os filmes que trazem estas influências, mas principalmente, as dos videoclipes, tanto que a MTV, emissora com programação voltada para os videoclipes, empresta seu nome a este estilo.

Considerando, então, esta produção, onde os limites das linguagens cinematográfica e videográfica são cada vez mais tênues, propomos uma análise do estilo MTV. A partir desta análise, tentaremos relacionar este estilo e a produção contemporânea do cinema brasileiro. Usaremos o conceito do estilo MTV apresentado por Ken Dancyger no livro *Técnicas de Edição para Cinema e Vídeo – História, Teoria e Prática*. Neste livro, Dancyger apresenta as principais características do estilo, como são usadas e, posteriormente, reconhecidas em certos filmes.

Trabalharemos com a hipótese de que o cinema brasileiro possui uma produção que poderia ser considerada pertencente ao estilo MTV. E daí, tentar perceber especificidades que estas produções teriam e como o cinema brasileiro se apresenta diante desta estética pós-moderna de realização cinematográfica.

Nosso objeto de estudo serão os filmes *O homem que copiava* e *Meu tio matou um cara*, ambos de Jorge Furtado. Consideramo-los pertencentes ao estilo MTV, pois neles podemos encontrar certas características apontados por Ken Dancyger. Neste artigo, propomos uma análise dos filmes de Jorge Furtado para entendermos como estas características são apresentadas nestas duas recentes obras do cinema brasileiro.

Estilo MTV

Segundo Ken Dancyger, o cinema nos últimos vinte anos foi extremamente influenciado pelo videoclipe, sendo este voltado para público jovem, marcado pelo estímulo visual rápido e evocativo. Usado como pano de fundo para apresentações de música, o videoclipe foi fundamental na construção do estilo chamado MTV, junto com o curta-metragem e o comercial televisivo.

Para Dancyger, este estilo se origina dos musicais, que assim como os videoclipes estão ligados diretamente à música. (...) “a base do formato é a música que tem uma narrativa tanto quanto o personagem (...)” (pág. 192). Os filmes anti-narrativos também foram importantes na construção deste estilo. (...) “A posição anti-narrativa de Buñel, Maya Daren e o trabalho mais recente de Stan Brakhage e Andy Warhol são marcados por um número de características que nós encontramos no estilo MTV(...)” (pág 193) .

Assim ele conta com dois pilares: a música e a rejeição à narrativa tradicional. Mas se os musicais e os filmes anti-narrativos serviram como base para o estilo MTV, os curta-metragem, o filme experimental, a publicidade e a televisão incrementaram esta nova forma de contar histórias visualmente. “(...) *Parte narrativa, parte atmosfera, som intenso e imagem rica, a fórmula tem um apelo marcante na nova geração de realizadores de filme e vídeo cuja experiência visual é preponderantemente a televisão (...)*” (Pág. 194).

Ken Dancyger aponta cinco características do estilo: a importância do sentimento, o declínio da trama, a montagem descontínua, a auto-reflexividade, e as referências. A primeira característica estaria ligada à música. A criação de sentimentos é fundamental para os filmes MTV e a música ajuda a criá-los.

(...) Devido à profundidade do sentimento de uma simples sequência associada a um simples trecho de música, é difícil criar uma continuidade narrativa. Normalmente, temos nos longa-metragem estilo MTV uma série de sequências descontínuas, memoráveis por elas mesmas, mais organizadas em um efetivo arco crescente de ação, característicos do filme narrativo (...)
(Pág. 195)

Por isso, às vezes, lembramos muito mais de uma cena de um filme do que de sua história. E os filmes que apelam para os sentimentos já são feitos para o público acostumado a uma série de vídeos musicais um depois dos outros, sem nenhuma conexão narrativa.

A próxima característica seria o declínio da trama. Na opinião de Dancyger esta já não é tão central na experiência fílmica.

(...) Quando a trama é menos importante, incidente, adquire-se um sentido diferente e o personagem transforma-se no mais importante. Quando a lógica da progressão da trama é menos fundamental, a fragmentação pode ser mais freqüente. O tom, a intercalação de humores, a fantasia, as brincadeiras, o pesadelo, tudo pode ser justaposto mais prontamente porque sua contribuição para a progressão da trama é desnecessária (... (pág.196)

Com o declínio da trama, a fragmentação se torna um elemento estilístico dos filmes MTV, com presença freqüente no cenário cinematográfico contemporâneo.



A montagem descontínua é um outro ponto do estilo MTV. Os filmes que a apresentam permitem ao espectador que ele mesmo organize a trama da história percorrendo-a com sua própria progressão de pensamento. Desta forma, a experiência narrativa é menor, enquanto a experiência sensitiva ganha destaque.

Este tipo de montagem é bastante explorado no cinema contemporâneo, embora tenha sido percebido e utilizado já nos anos 60. Para Ken Dancyger, uma das formas utilizadas para a construção das montagens descontínuas está ligada ao tempo e espaço. “(...) *é a obliteração do sentido convencional de tempo espaço (...)*” (Pág. 197).

A auto – reflexividade também pode se percebida nestes filmes. E trata-se de um reconhecimento dos atores de que eles estão atuando. “(...) Quase irônicos no tom, essas interpretações desviam-se amplamente de ver esses personagens como inocentes e, portanto, têm bastante controle da situação, eles saem do papel e dirigem-se a nós, o público, diretamente. (...)”.

Dancyger apresenta um papel importante da auto-reflexividade para o estilo MTV, ela permite um pacto entre espectador e o cinema, de forma que o primeiro saiba que aquilo que vê é só um filme assistido.

(...) Leva o filme para mais perto do teatro, onde a suspensão da crença é ainda maior do que no filme (que parece real). Essa liberdade permite alterações de sentimentos, narrativa, fantasia etc., sem a necessidade de fazer essas alterações plausíveis (...) o público fica tolerante com essas alterações de tom, tempo, lugar etc., que são realizadas.

Por último, temos o uso de referências. Neste momento a evocação a outros meios de comunicação e ao próprio cinema se torna freqüente. “(...) *De fato, nada é tão importante quanto às referências a outros meios de comunicação e a outras formas, às paisagens da ficção científica e ao filme de terror (...)*” (Pág 192).

Não só freqüentes, as referências podem até se tornar personagens. “(...) *o estilo MTV auto-reflexivamente usa o próprio veículo como personagem da narrativa (...)*” (Pág. 205). A presunção de um profundo conhecimento por parte do público de alguns gêneros como o filme de gângsteres, *westerns*, filmes de horror ou aventura possibilitam que certas criações fílmicas utilizem deste conhecimento na sua criação.

Além de trabalhar o próprio cinema como referência, alguns autores usam outros meios, como a televisão, a literatura, a cultura popular, a música, o jornalismo, jogos de

computador e uma infinidade de outras fontes. “(...) *O estilo MTV também aceita a base referencial do cinema assim como incluir outro meio (...)*” (Pág. 199).

E a partir destas características do estilo MTV, apresentadas por Ken Dancyger, iremos fazer uma análise dos filmes *O homem que copiava* e *Meu tio matou um cara* de Jorge Furtado, para sabermos como o estilo MTV foi representado nestas obras cinematográficas. Como elementos e características deste estilo podem ser reconhecidos nestas produções do cinema brasileiro?

Os filmes *O homem que copiava* e *Meu tio matou um cara*

Jorge Furtado estreou na produção de longa-metragem com o filme *Houve uma vez dois verões* (2000) e ficou mais conhecido do grande público com os filmes *O homem que copiava* e *Meu tio matou um cara*. Antes já havia realizado vários curtas-metragem como roteirista e diretor. *Ilha das Flores* (1989), *A matadeira* (1994), *O dia em que Dorival encarou a guarda* (1986) são alguns exemplos. Já na televisão, Furtado tem um vasto currículo desde a década de 80, e roteirizou ou dirigiu mais de 30 trabalhos para a televisão. Entre eles, estão *Brava gente: “Meia encarnada e dura de Sangue”*(2000) (TV Globo), *A invenção do Brasil*(microsérie da TV Globo)(2000), *Luna Caliente* (microsérie da TV Globo)(1999), *Comédia da vida privada* (1995), *Dóris para maiores* (1990), *Programa Legal* (1990) e vários outros.

Jorge Furtado é mais um dos profissionais do audiovisual que, por uma questão de mercado, se vê transitando, cada vez mais, entre o meio do vídeo e do cinema. Conhecido pelo grande público como o cineasta do universo adolescente e juvenil, por seus três longa-metragens possuírem esta temática, Jorge Furtado é um dos diretores e roteiristas mais bem conceituados da atualidade e seus dois filmes *O homem que copiava* e *Meu tio matou um cara* podem ser considerados bons representantes do cinema contemporâneo no Brasil.

O homem que copiava (2003) conta a história de um jovem chamado André, interpretado por Lázaro Ramos, que trabalha em uma fotocopiadora na cidade de Porto Alegre e recebe apenas dois salários mínimos. Mora com a mãe, com quem divide as despesas da casa. Sem dinheiro e perspectivas, André divide o seu tempo livre entre desenhar e observar seus vizinhos com um binóculo.

A história começa quando ele se apaixona por Sílvia (Leandra Leal), sua vizinha, e tenta conquistá-la. Sílvia trabalha em uma loja e, para se aproximar da garota, André finge interesse em um presente para sua mãe, só não imaginava que isto lhe custaria R\$38,00, dinheiro que não tinha. Aqui começa sua aventura para conseguir dinheiro e mudar sua vida.

Já o filme *Meu Tio matou um cara* tem uma temática mais adolescente. O personagem principal é Duca (Darlan Cunha), filho de uma família classe média de Porto Alegre, ele é um adolescente comum, que adora filmes, televisão e videogames. A rotina da família muda quando o tio de Duca - Éder, interpretado por Lázaro Ramos afirma ter matado um cara e vai preso.

Duca, que parece um menino inteligente, esperto e maduro para a sua idade, começa uma investigação para provar a inocência do tio. Ele pede ajuda a sua amiga de infância Isa (Sofia Reis), por quem é apaixonado, e do amigo em comum Kid, (Renan Gioelli), por quem Isa é apaixonada. E a história é contada a partir das aventuras deste triângulo amoroso.

A partir da análise destes dois filmes de Jorge Furtado tentaremos fazer uma relação entre os filmes e as características do estilo MTV apresentado por Ken Dancyger. Poderemos falar de “*criação de sentimento*” da seguinte maneira: vimos que em certos filmes “os sentimentos” - sensações ligadas à experiência do espectador - são criados a partir de seqüências descontínuas, memoráveis por elas mesmas, mas organizadas de forma a ajudar na construção da narrativa. Estas seqüências mostram a relação próxima do estilo MTV com a música. Já que muitas delas têm seu efeito aumentado quando acompanhadas por uma trilha sonora.

Quando adicionamos a letra de uma música, que tende a ser poética, estamos dando um direcionamento para o sentimento da música. Se há um sentido de narrativa, é produzido pela letra poética. Mas repetindo: o propósito da música e da letra é dar um estado emocional definido ao sentimento que é criado.

No caso do filme *Meu tio matou um cara*, percebemos esta criação de sentimento na seqüência da personagem Soraya (Débora Seco). Ela é apresentada na trama com uma seqüência onde aparece com pouca roupa aos personagens Duca e Kid. Esta seqüência é acompanhada da trilha sonora da personagem, uma música que fala

justamente do que a personagem é: uma mulher linda e perigosa, capaz de deixar qualquer homem louco, principalmente o tio idiota de Duca.

Durante boa parte do filme a personagem Soraya é apresentada desta maneira e sua trilha sonora ajuda a criar um sentimento definitivo para trama. Várias vezes em que aparece no filme parece ser uma seqüência a parte onde o público e os personagens ficam vulneráveis diante de Soraya.

Outro momento no filme *Meu tio matou um cara* que serve como exemplo para criação de sentimento é quando a dupla adolescente Isa e Duca vão visitar Éder no presídio. Os dois saem do seu mundo de classe média e vão visitar a periferia. Eles pegam um ônibus em direção ao presídio e esta viagem é acompanhada pela trilha sonora de Happin`Hood e Luciana Melo, com a música *É tudo no Meu Nome* de autoria de Happin`Hood. A música fala desta diferença destes dois mundos: o mundo dos personagens e o mundo que eles vão visitar. As imagens que são vistas através da janela de ônibus mostram esta diferença. Na fila para a visita, encontramos também imagens de pessoas reais e que fazem um contraponto com os personagens. Neste caso a criação de sentimento se dá pelo perfeito casamento entre imagem e trilha sonora. Personagens e público sentem a diferença entre dois mundos sendo retrata no filme.

Outra característica do estilo MTV é o *declínio da trama* e, por conseguinte, a fragmentação da obra. O que importa não é tanto o que está sendo contado, mas como está sendo contado. Aqui percebemos uma característica do cinema de Jorge Furtado: em seus filmes sempre o personagem é mais importante que a trama. Tanto *O homem que copiava* quanto *Meu tio matou um cara* a história se mostra a partir da perspectiva dos personagens. Em *o homem que copiava*, os primeiros 40 minutos são apenas o *off* de André (Lázaro Ramos) falando do seu mundo. E, no final do filme a personagem Sílvia, narra a trama a partir do seu ponto de vista. Como é o personagem que conta a história, a trama não tem compromisso nenhum com o tempo cronológico, apenas com a narração do protagonista. Esta característica está muito ligada à próxima característica que é a narrativa não linear.

A narrativa *não-linear* dos dois filmes de Jorge Furtado é conseguida a partir da própria construção fragmentada da história contada pelos personagens, além de ser no caso do *O homem que copiava* a temática do filme. Aqui o personagem André é um operador de fotocopiadora que lê trechos das obras que copia. Seu saber é fragmentado,

assim como a maneira como vê o mundo. Seu pensamento vai de um assunto ao outro, por exemplo, ao revelar que o prédio em que Sílvia mora foi batizado como 'Santa Cecília', André faz um breve relato sobre a morte da Santa. A narração, aliás, lembra muito o de *Ilha das Flores*, em que as explicações do narrador seguem um estilo de 'hipertexto', ou seja, a simples menção de uma palavra pode dar origem a um esclarecimento paralelo.

A linha de raciocínio do filme não é cronológica. Tem cenas que se repetem muitas vezes, outras são muito posteriores às que vêm antes, não necessariamente *flash-backs*, pois nem chega a criar uma estrutura de tempo capaz de estabelecer que aquela cena é um *flash-back*, porque não existe uma linha única de tempo. É um filme todo montado mais pela lógica do discurso do que pela da cronologia dos acontecimentos. A idéia é a fragmentação da trama através do personagem que monta seu mundo com pedaços de coisas. Ele vive em uma colagem e enxerga o mundo pela janela. Esta fragmentação do personagem acaba dando o caráter não linear da narrativa.

Em *Meu Tio Matou um Cara* talvez não possamos trabalhar com a idéia da não-linearidade, mas sim de uma linearidade fragmentada. A trama do filme começa com as várias versões contadas pelos personagens para os fatos. O filme inicia-se com Éder dizendo que matou um cara e contando uma versão do assassinato. Em seguida, Duca e seu pai discutem uma versão mais plausível para ser contada a polícia, sobre a história de Éder. E cada personagem narra a sua versão e elas vão compondo a trama e brincando com a questão da verdade, mentira e pontos de vistas e principalmente fragmentação do mundo moderno.

A *auto-reflexividade* presente no filme permite ao autor deixar bem claro ao espectador que o que ele assiste é apenas um filme. Jorge Furtado consegue isso em *O homem que copiava* com a presença das animações do Zeca Olho e Vó Doutrina, feita pelo próprio personagem e que funcionam quase como um *set piece* dentro do filme. De acordo com Ken Dancyger *set piece* seria: "(...) A expressão sintetiza a idéia de um fragmento que tem autonomia estética, narrativa ou de sentido dentro da obra. Esse fragmento é, em si, uma seqüência ou uma cena brilhantemente executada com autonomia de obra (...)" (pág. 201). Ou então a presença de uma cena real do Pelé marcando um gol ou quando André aparece conversando com Sílvia (Leandra Leal) e



fica constrangido, em seguida aparece um close de André e ele ganha uma torta na cara. Além dos recursos gráficos usados durante o filme com tela dividida, letreiros e outros.

Em *Meu tio matou um cara* há presença também de recursos gráficos, telas divididas e seqüências que podem ser consideradas *set pieces*. A Apresentação do filme é um jogo de videogame sobre a investigação de um crime. E durante o filme este jogo aparece mais de uma vez. A apresentação feita por Duca dos negócios que o tio já tinha se envolvido também é feita de uma forma bastante interessante. O primeiro é um *roboclear*, um robô pensado para limpar piscinas que tio de Duca inventou e comercializou. O *roboclear* foi apresentado através de um comercial feito utilizando recursos da linguagem publicitária. Outro negócio foi um restaurante, este apresentado através de um site.

Outro exemplo de auto-reflexividade usada para assegurar ao telespectador que o ele vê é um filme, é a presença de várias versões para um mesmo fato. Quando um acontecimento é filmado de mais de uma maneira e estas várias possibilidades e versões são mantidas na trama é como se o autor quisesse reafirmar a idéia de que aquilo é apenas um filme e que ele está brincado com as várias possibilidades.

A última característica do estilo MTV seria o *uso de referências*. Os filmes de Jorge Furtado estão cheios de referências. Mas a maior referência destes filmes é ao próprio cinema por causa da colagem de linguagens, dos quadrinhos e animação, documentário, a linguagem publicitária, a televisão e porque de certa forma os filmes falam de cinema, sobre como montar um mundo ou contar uma história a partir de um olhar. Além das referências a literatura (Shakespeare, Cervantes) e a filmes (*O nome da Rosa*, *Herói por acidente*, *A primeira noite de homem* e *Janela indiscreta*).

Desta maneira, observa-se que as características apresentadas neste trabalho sobre os filmes que fazem parte do estilo MTV não servem apenas para definir e reconhecer os vários filmes que são realizados na atualidade, mas também para falarmos do mundo em que vivemos. Os filmes MTV são feitos para um público jovem, acostumado com a televisão, com a música, videogame, videoclipes e com as inovações tecnológicas, este mesmo público que está também acostumado com um mundo fragmentado, cheios de referências.

Referências bibliográficas

FURTADO, Jorge. *O Homem que copiava*. Brasil, 2003.



FURTADO, Jorge. *Meu tio matou um cara*. Brasil, 2004.

DANCYGER, Ken, *Técnicas de Edição para Cinema e Vídeo, História, Teoria e Prática*, Editora Campus, EUA, 2004.