CAIXA CULTURAL apresenta

PALAVRA EM MOVIMENTO

FILMES E ROTEIROS

DE JORGE FURTADO

PALAVRA EM MOVIMENTO

FILMES E ROTEIROS
DE JORGE FURTADO

13 A 18 DE DEZEMBRO DE 2016
CAIXA CULTURAL RECIFE
SALA MULTIMÍDIA

A CAIXA é uma empresa pública brasileira que prima pelo respeito à diversidade, e mantém comitês internos atuantes para promover entre os seus empregados campanhas, programas e ações voltados para disseminar ideias, conhecimentos e atitudes de respeito e tolerância à diversidade de gênero, raça, orientação sexual e todas as demais diferenças que caracterizam a sociedade. A CAIXA também é uma das principais patrocinadoras da cultura brasileira, e destina, anualmente, mais de R$ 60 milhões de seu orçamento para patrocínio a projetos culturais em espaços próprios e espaços de terceiros, com mais ênfase para exposições de artes visuais, peças de teatro, espetáculos de dança, shows musicais, festivais de teatro e dança em todo o território nacional, e artesanato brasileiro.

Os projetos patrocinados são selecionados via edital público, uma opção da CAIXA para tornar mais democrática e acessível a participação de produtores e artistas de todas as unidades da federação, e mais transparente para a sociedade o investimento dos recursos da empresa em patrocínio.

A mostra "Palavra em Movimento: Filmes e Roteiros de Jorge Furtado" pretende homenagear os 30 anos de carreira de um dos mais criativos roteiristas brasileiros apresentando ao longo de uma semana um panorama de sua obra.

Desta maneira, a CAIXA contribui para promover e difundir a cultura nacional e retribui à sociedade brasileira a confiança e o apoio recebidos ao longo de seus 154 anos de atuação no país, e de efetiva parceira no desenvolvimento das nossas cidades. Para a CAIXA, a vida pede mais que um banco. Pede investimento e participação efetiva no presente, compromisso com o futuro do país, e criatividade para conquistar os melhores resultados para o povo brasileiro.

CAIXA Econômica Federal

PALAVRA EM MOVIMENTO

"EU ESCREVO TODOS OS DIAS".

Essa é nada menos que a primeira resposta de Jorge Furtado no longo depoimento para a mostra em sua homenagem. Ela não poderia ser mais simples, direta e simbólica.

Egresso próximo da geração que formou o movimento superoitista gaúcho dos anos 80 reconhecida por buscar alternativas para superar dificuldades de produção e, com isso, depositando prioridade ainda mais vital à história e à narrativa, Jorge parece ter incorporado a filosofia criativa de sua época como mote principal de seu trabalho.

Em 1986, já em seu segundo curta-metragem, apresentou as bases que caracterizariam seus filmes e roteiros nos anos seguintes: uma estrutura de enredo repleta de viradas, cenas amparadas firmemente no diálogo e abordagem de um tema sério pela chave do humor refinado, que agrava a crítica e salienta as questões que envolvem a situação. A história cíclica do detento que tenta tomar um banho em meio à burocracia irracional de uma prisão de "O dia em que Dorival encarou a guarda" confirmaria seu cuidado maior com a palavra ao cunhar uma das frases mais emblemáticas do cinema nacional na década: "Milico e merda pra mim é a mesma coisa".

Nada, porém, preparava para o acontecimento que seria seu quarto curta – o primeiro em que assinaria sozinho a direção. "Ilha das Flores" alcançou notoriedade mundial tomando de assalto plateias, festivais e prêmios em inúmeros países, transcendendo os limites usuais de um curta. O jogo narrativo do filme é cruel de tão simples, mas de enorme efetividade. O espectador é convocado a olhar de outra forma as engrenagens de uma grave questão social entranhadas sob a capa do cotidiano e, no caminho, é incluído impiedosamente como parte inerte da linha de produção da pobreza, do desperdício de comida e da falta de consciência ambiental. O filme foi catapultado de um lugar de destaque na cultura brasileira para as salas de aula, formando gerações em todos os cantos – chegando a se tornar um jogo de tabuleiro na França.

No esteio desse sucesso, o curta seguinte "Esta não é a sua vida" apenas confirmaria o talento de um realizador dotado de inventividade singular, capaz de transformar a mais básica proposta em uma mensagem contundente. O caminho natural ao longa-metragem, contudo, coincidiria com a extinção da Embrafilme e a escassez da produção de cinema no Brasil. Foi nessa época, no início dos anos 90, que Furtado migrou para a televisão onde encontrou terreno fértil e seguro para seguir seu caminho de experimentação narrativa.

Em seu início na Rede Globo, participou desde programas de caráter mais libertário – como "Programa Legal" e "Brasil Especial" – a ficções grandiosas onde desempenhou a função clássica de roteirista – caso de "Agosto" e "Memorial de Maria Moura". O sucesso dos projetos em que esteve envolvido o credenciou a alçar um próprio. Com "A comédia da vida privada", Jorge pôde não apenas inaugurar alguns procedimentos pouco utilizados na televisão (como a informalidade maior das falas e da aparente banalidade de temas, ou cenas que se desenvolviam em lugares antes inéditos, como banheiros, com personagens realizando atividades cotidianas como escovar os dentes), mas foi também neste programa em que realizaria aquele que chama de seu primeiro longa-metragem: o episódio "Anchietanos".

A diferença de Jorge Furtado para outros cineastas brasileiros não é exatamente a atenção dedicada ao roteiro, mas a constância com a qual os escreve. Dotado de razoável autonomia credibilizada por anos de projetos conceitualmente bem sucedidos, Jorge se dedica exclusivamente a séries especiais, o que lhe permite pensar universos com mais liberdade e garantia de continuidade. Foi munido desta ousadia que acabou criando algumas das mais instigantes experiências audiovisuais brasileiras recentes, ao mesmo tempo em que não cessou sua produção para o cinema.

A mostra "Palavra em movimento – Filmes e roteiros de Jorge Furtado" reúne alguns destes trabalhos que ajudam a compreender as particularidades de sua criação. Provenientes tanto da TV quanto do cinema, são curtas, longas, programas especiais, episódios, telefilmes e esquetes que oferecem caminhos de leitura para uma obra calcada de maneira quase obsessiva no efeito que o diálogo pode exercer no audiovisual.

Não se trata somente de um diretor preocupado com o roteiro. Jorge Furtado é um artista que tem o processo criativo associado à palavra, seu fluxo de pensamento cinematográfico surge obrigatoriamente passando pelas camadas que o texto provoca, sejam falas ou sejam ações estimuladas a partir delas, seu cinema é articulado pelo que pode ser escrito. Que suas palavras em movimento reunidas na tela durante a mostra permitam uma leitura global sobre a obra de um dos mais originais cineastas brasileiros.

A CURADORIA

ENTREVISTA

Jorge Furtado em depoimento a Angelo Defanti, Davi Kolb e Julia Levy em ocasião da mostra "Palavra em movimento — Filmes e roteiros de Jorge Furtado", nos dias 27 e 28 de outubro de 2014, na Casa de Cinema de Porto Alegre.

DIA 1

Os inícios, a leitura e a literatura, formação profissional e política, a criação da Casa de Cinema de Porto Alegre e os primeiros filmes.

COMEÇANDO DO COMEÇO

ONDE JORGE CONTA SEU MÉTODO DE ROTEIRO E FALA COMO O TEMA DE UM FILME LEVA A OUTRO

[**ANGELO DEFANTI**] Como é sua técnica de roteiro? E aí acho que seria bom sublinhar o quão ativo você é, o quanto você escreve roteiro.

[**JORGE FURTADO**] Eu escrevo todos os dias.

[**AD**] Como é a sua técnica? Como é que você aborda um roteiro e como você cooordena todos?

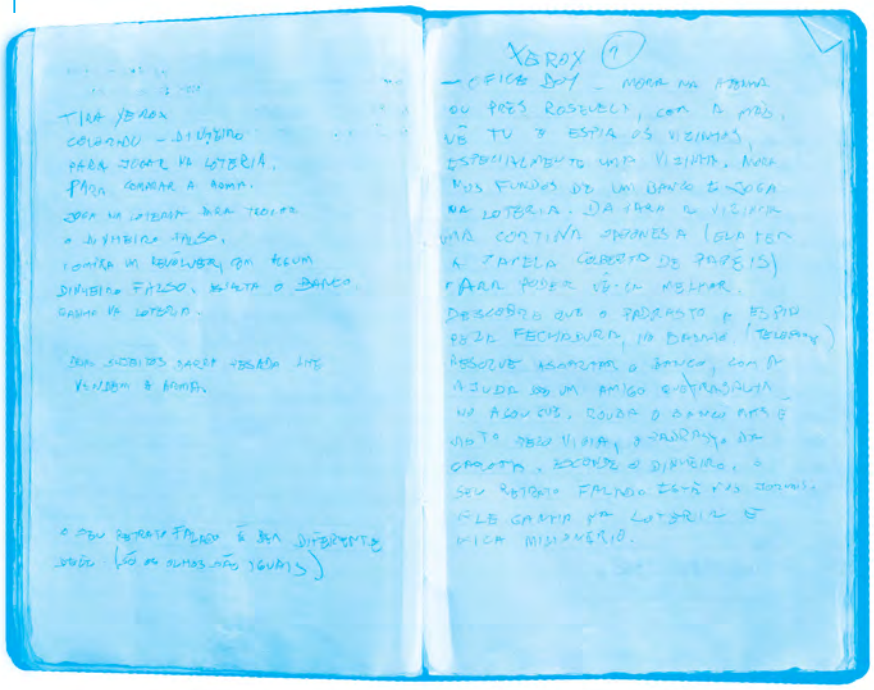
[**JF**] Olha, eu tenho uma coisa que não sei se é técnica ou se é uma mania, talvez seja uma mania. Mas, eu sempre começo do começo. Parece a piada do português, aquele pintando a estrada que cada vez a lata tava mais longe, o dia rendia cada vez menos. Porque todos os dias, todas as manhãs, eu pego a cena 1. "Eu parei ontem na 26, agora vou pegar da 26, e vou escrevendo da 26." Não, eu tenho que ir do início. Porque eu acho que um filme, sei lá, definição do Abel Gance: "O cinema é a música da luz", a melhor definição que acho de cinema. O cinema é muito parecido com música, ele tem um ritmo, ele tem um andamento, tem um tempo determinado. O tempo é determinado por quem faz, não por quem vê, é uma arte que quem determina o tempo de apreensão é o autor, ao contrário da literatura e da pintura que cada um vê o

quadro, lê, na velocidade que quiser, a gente é que determina quanto tempo tu vai ver cada coisa. Então, o domínio do tempo da cena, o ritmo do filme, o que que vem antes, o que que vem depois e a ordem das coisas, pra mim esta é a grande arte do cinema. O cinema é uma coisa que tem um ritmo. Então, eu preciso sair do início. Cena 1: cena 1 acontece isso, cena 2 tal, e vai indo... e se toca o telefone, se eu tenho que sair e volto, eu tenho que voltar pra cena 1. (risos) É um saco, dá um trabalho... Claro, às vezes não, às vezes eu tô trabalhando a manhã inteira, parei pra almoçar, de tarde eu volto onde eu parei. Mas se eu me distraio muito com uma coisa, aí eu vou ter que começar de novo do começo.

[AD] Tem que entrar no ritmo do roteiro.

[JF] No ritmo do filme, no tempo do filme. (...) Então, eu sempre começo do início, isso é uma coisa meio de mania, de jeito de escrever. Eu trabalho normalmente a partir de uma ideia, digamos, uma ideia de *O homem que copiava*, assim, um garoto que faz xerox e fica lendo as coisas que ele copia e só consegue lê uns negócios e antes de terminar de ler já caiu uma coisa em cima e ele sempre está vendo pedaços das coisas. Essa é a primeira coisa que eu anotei. Um garoto que copia sonetos e ele não consegue ler o 14º verso, que é o verso que fecha o soneto. Ele sabe as coisas aos pedaços. E eu fiquei, no caso de *O homem que copiava*, um ano escrevendo só o André, não tinha história nenhuma, só fiquei escrevendo as coisas que ele pensava, o que é doutrina Roosevelt, gôndola, Porto Alegre, uma gôndola em Porto Alegre, fluxos de consciência dele, tinha páginas e páginas de coisas do André escritas, antes de ter qualquer outra coisa. Não tinha Silvia, não tinha história, não tinha nada. "Agora chega. Agora preciso de uma coisa que deixe este esquizofrênico no caminho. Pega esse garoto, o que que muda a vida dele? Uma garota. Agora eu vou escrever quem é essa mulher." Aí eu comecei a escrever. Eu acho que cada projeto tem uma lógica, cada roteiro... não existe uma regra... o roteiro se escreve desse jeito. Às vezes é assim, a partir de uma ideia, às vezes é um livro, já tem um conto, já tem uma história pronta. Às vezes são personagens.

No caso do *Saneamento* [*básico*], por exemplo, tinha uma história real, que aconteceu, era um prêmio do governo pra produção de filmes de até 30 mil moradores, uma coisa assim, lembra disso? A história surgiu assim, chama Outros Brasis. Outros Brasis era um projeto do MinC que era pra produção de cinema em cidade de até 30 mil habitantes. Aí eu fui a Santa Maria, no Festival, o pessoal de Santa Maria disse: "Pô, vamos ter que nos mudar pra Faxinal do Soturno. Santa Maria tem 200 mil, muito maior que isto". Então, 30 mil habitantes é realmente uma cidade muito pequena. Alguém vai fazer cinema? Interessante, mas será que eles querem fazer cinema? Os caras de Santa Maria querem e não conseguem. Aí pensei nesta história. Um lugar onde as pessoas não querem fazer cinema, mas têm dinheiro pra fazer cinema, querem outras coisas, mas têm dinheiro pra fazer cinema. E aí juntei este começo de ideia com uma vontade de fazer uma coisa com a Commedia dell'arte, porque eu queria me livrar de Shakespeare. (risos) Shakespeare é um buraco negro, tu começa estudar, tu não consegue fazer outra coisa, tu não para. E eu tava 10 anos só estudando Shakespeare, Shakespeare, Shakespeare, escrevi um romance sobre Shakespeare, lendo tudo sem parar, "Cara, não aguento mais". Quero o que era antes de Shakespeare. Aí comecei a voltar pra trás, o que veio antes no teatro? Eu fui estudar Commedia dell'arte. O teatro viveu 300 anos só com sete personagens, oito personagens, dez. "Vou contar uma história com esses sete personagens aqui. Essa história." Aí comecei a escrever a história.



Cada filme começa de um jeito, o *Real beleza* tem essa coisa real de um homem de 70, casado com uma mulher de 40, eu tenho alguns exemplos. Mas tem também algumas histórias, uma matéria de um jornal inglês sobre os *scouters*, os fotógrafos que vêm ao Rio Grande do Sul procurar modelos. Tem um monte de fotógrafos que vêm pra cá, no interior, pra catar meninas de 13, 14 anos pra levar pra modelos. Essa matéria dizia que das 20 modelos mais famosas da história do Brasil, 13 são gaúchas. Porque é uma mistura de italiano, alemão, índio, brasileiro... Gisele Bündchen. Em Santa Maria, tu chuta uma árvore e caem 13 Giseles Bündchen. Elas são enormes, bonitas pra padrão moda, magras, altas. E é incrível porque é uma coisa genética daqui, da colonização. Então, vivem por aqui catando. O que que é isso? Como é que o cara consegue pegar uma menina de 13 anos e dizer: "Olha essa guria vai ser boa daqui a cinco". Achei que era um personagem legal. Aí me lembrei do meu tempo da publicidade, eu me lembro de uma vez que eu estava fazendo um comercial e era assim. Umas modelos também, lindas, incríveis, um cenário absurdo. Era um cenário com uma cama d'água transparente e chovia e as modelos caíam em cima. Era uma história de água, água mineral. Aí vendo aquilo, umas mulheres lindas nessa água, tal, e o fotógrafo olhou e disse: "Isto tá horrível, tá horrível". "O que que tem de horrível? Como é que tu pode achar isso horrível?" (risos) O que ele dizia que era horrível era a luz, um detalhezinho que só ele estava vendo, ninguém mais. Essa ideia da beleza é muito relativa, muito subjetiva, muito complexa e ao mesmo tempo muito objetiva. Essa contradição entre essa subjetividade total e uma objetividade que diz assim: "Essa mulher é linda, esse lugar é lindo". Por quê? Porque é. Não sei. (...) A beleza é uma coisa meio mágica.

Outra coisa curiosa, tô falando muito e não sei pra que lado vai, mas enfim... *O Saneamento básico* termina com uma frase: "A beleza salvará o mundo", lembra disso? Na frente da Camila, que é uma frase do Dostoiévski. E meu próximo filme é o *Beleza*, que tem essa frase na abertura do roteiro. O *Ilha das Flores* tinha lá no roteiro uma frasezinha que tá lá no *site* até, "Esta não é sua vida", que é meu próximo filme. Eu meio que termino o filme com uma ideia meio pro próximo. Já percebi isso.

[AD] Inconscientemente...

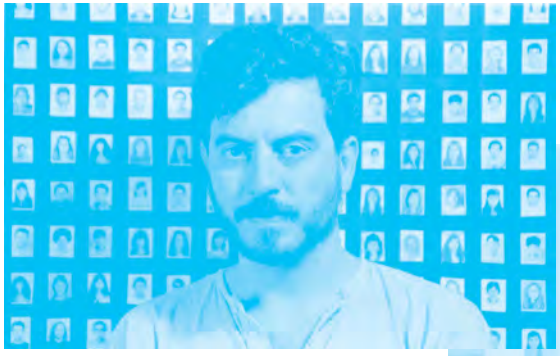
[JF] Inconscientemente... O *Saneamento básico* não é um filme sobre a beleza. Não é, mas ele termina falando disso, que a beleza é uma coisa que salvará o mundo. Realmente eu concordo com isto. Realmente.

[JULIA LEVY] Você já estava pensando nisso.

[JF] Eu já estava pensando nisto, quando eu estava terminando *Saneamento*, eu já tava pensando nessa história da beleza. Quando eu terminei o *Ilha*, eu já tava, de uma alguma maneira, pensando que essas pessoas que eu ia retratar no documentário, eu não ia falar da vida delas real. Então o meu próximo filme é sobre a vida de uma mulher... O *Esta não é sua vida* é o oposto do *Ilha*. É o anti-*Ilha das Flores*. No *Ilha das Flores*, as pessoas aparecem ali como ícones, não sei o nome de ninguém. O *Esta é a sua vida* não, é sobre uma única pessoa.

[DAVI KOLB] E essa personagem do *Esta é sua vida* foi escolhida arbitrariamente mesmo?

[JF] Totalmente arbitrário, 100% arbitrário. Aquilo que está no filme é verdade. Eu cheguei, eu e o Alex [Sernambi], estávamos eu e o Alex filmando. Cheguei numa primeira casa, bati na porta, uma outra [que não a do filme], a primeira que eu fui, uma guria abriu a janelinha, já filmando, "Eu não moro aqui, estou só cuidando da casa e vou embora amanhã para não sei onde". Então, ferrou, essa aqui não vai dar, "Obrigado, tchau". Aí nós fomos pra outra casa. Aí eu cheguei naquela segunda casa, bati palma, tinha cachorro, e aí apareceu a Noeli [Joner Cavalheiro], já filmando. E aí, "Oi tudo bem?" E o resto é o que está no filme. Totalmente ao acaso. Cem por cento ao acaso.



JORGE FURTADO NA FILMAGEM DE *ESTA NÃO É SUA VIDA*.

NOELI JONER CAVALHEIRO

E a vida dela é incrível. A vida de todo mundo é incrível. Essa é a tese do filme. (risos) A dela é incrível, mas a de todo mundo é.

[AD] Depende do contexto. A ficção consegue fazer tudo.

[JF] Não é ficção o caso dela, realmente na vida dela aconteceu muita coisa incrível. Perto da minha vida, a dela é louquíssima. Ela ia casar, sexta-feira, desmanchou o casamento, casou dois dias depois. Ela conta umas histórias loucas, total. Ela ia casar com um negro, o pai não deixava, porque ele era negro. Não deixou os móveis porque era negro. "Ah, cansei". Ela contando é sensacional. Ficava pirando o cara. "Já fiz tantas coisas com os homens, não sei se podia ter feito. Parei por aqui, vou casar." *Vou casar com o cara. Parei por aqui*. Enfim.

[AD] Voltando, é óbvio que não existe uma regra...

[JF] Só pra fechar tua primeira pergunta, sobre como é que eu escrevo roteiro. Não tem uma regra. Cada roteiro tem um jeito de escrever diferente. Às vezes tu anota tudo, às vezes tu já sai escrevendo do início. Às vezes tu define o personagem, às vezes tu muda todo personagem depois. Começa de um jeito e transforma aquele ambiente.

Outra coisa, muitos roteiros, os filmes menos, os filmes eu faço muito sozinho, assino. Mas os trabalhos de televisão e mesmo alguns filmes são com outras pessoas junto. Também tem isso, tu escreve e o outro cara escreve de outro jeito, sugere coisas. Às vezes o parceiro com quem tu tá trabalhando também muda muito o teu método de escrever. O Giba [Assis Brasil], já trabalhei com ele algumas vezes, ele é muito editor, sempre foi, montador, ele é muito de pegar um roteiro e "Isso não, isso não, isso não", mas não é de produzir tanto. Já o [Carlos] Gerbase produz loucamente. Escreve muito. Produz muito. Alguns escrevem rápido. Outros, por exemplo, a Adriana Falcão, ela só escreve escaleta, só escreve cena. Se é pra inventar história, ela não gosta, ela gosta que tu invente a história e dá pra ela e ela descreve, abre a história. Abre o roteiro. Tem gente que é melhor de escaleta, tem gente que é boa de diálogo. Cada um é de um jeito.

[DK] Você está falando de método de escrita, mas eu queria voltar um passo antes, método de trabalho, qual o seu método de trabalho? Tem gente que gosta de escrever de manhã, tem gente que só gosta de escrever à noite, tem gente que escreve de manhã e de noite. Quais são seus horários?

[JF] Eu escrevo de manhã. Eu acordo muito cedo, todo dia 6h30, mais ou menos. Às 8h, no máximo, já tô escrevendo, já tô sentado escrevendo. Antes disso eu leio jornal e tal. Às vezes 8h30 começo a escrever e escrevo todo dia até 12h30, se eu não estou filmando. Faço isso todos os dias. E de tarde, também. Volto depois do almoço e sigo escrevendo até 7h, normalmente. Às vezes escrevo de noite também, mas é mais raro. Normalmente é isso, de manhã e de tarde, paro para almoçar e escrevo o dia inteiro. Semana passada escrevi todos os dias de manhã e de tarde, e alguns dias até 8h da noite.

[DK] Mas você só escreve em casa ou você consegue escrever aqui na Casa de Cinema?

[JF] Escrevo em qualquer lugar, no aeroporto, no avião... Eu escrevo muito no aeroporto. Principalmente quando eu viajo com *laptop* e fone, eu sento no aeroporto e escrevo. Quem já trabalhou em redação de jornal, como eu... eu escrevo em qualquer lugar. Pode estar martelando do meu lado e eu estou escrevendo. Não quero nem saber.

Essa semana tinha obra lá em casa. Tinham oito operários instalando um ar-condicionado, quebrando parede. Eu botei o disco do [David] Bowie dos anos 70, *Young Americans*, botei o fone, o *laptop*, e os caras passando e eu escrevendo, escrevi, escrevi, escrevi. Escrevi bastante, produzi bastante com obra em volta.

[AD] Sempre na qualidade...

[JF] Bom, isso eu não sei. (risos) Quantidade eu mandei...

[AD] Mas o importante é continuar escrevendo.

[JF] Acho que sim. Tem alguém que disse isso, acho que Anne Lamott. Escrever é reescrever. Escreve, reescreve, reescreve. Bota fora, às vezes tu escreve meio sem censura, assim. Principalmente essa primeira escrita, tu tem que escrever assim, senta e vai escrevendo, vai escrevendo, qualquer besteira que vier. Essa outra escritora, não sei o nome dela, diz uma coisa que é genial, [que] tu pode escrever oito páginas de asneiras, mas lá na oitava página tem um parágrafo, tem uma frase que é aquilo que tu queria dizer. Mas tu não chegaria nela se tu não tivesse escrito aquelas sete páginas de besteiras antes. Tu não chegaria lá. Vai escrevendo.

[AD] Joga muita coisa fora?

[JF] Nossa! Toneladas!

[AD] Você escreve em formato de roteiro?

[JF] Eu escrevo em formato de roteiro. Sempre que é roteiro. Sempre que eu estou trabalhando, escrevendo uma história, eu escrevo sim. Normalmente eu boto a locação, "Portaria do condomínio", e embaixo começo uma pequena descriçãozinha de quem chega... e diálogo, diálogo, diálogo. Que eu escrevo muito bem rápido e sem botar os nomes. Vou escrevendo sem botar o nome. Eu sei que tem vários programas de roteiro que já botam os nomes no automático. Mas nunca me acostumei muito com isso.

[DK] Você escreve no Word, direto? Pensei que era no Final Draft.

[JF] Não, eu tenho o Final Draft, inclusive, mas nunca usei.

[AD] Você escreve a fala.

[JF] Eu escrevo a fala. "Oi tudo bem?" "Tudo bem." "Ah, que bom que você veio." Vou escrevendo sem o nome dos personagens. Quando eu termino a cena, eu pá pá pá, completo os nomezinhos de todo mundo pra não me esquecer depois. Aí já vai ficando com cara de roteiro. Quando vai [se] começar a trabalhar com outras pessoas, ou dar pra produção ou ter parceiros de roteiro, aí eu numero a cena com numeração automática e pronto. E aquele exterior, noite, dia, que tem em cima no cantinho, eu esqueço sempre de fazer... às vezes fica horas num negócio de noite, noite, noite. Já estão quase filmando e a produção pergunta: "Isso é noite?" "Não, é dia." "Mas tá noite ali..." Outra coisa curiosa, isto é total curiosidade, mas a numeração automática do Word, eu não sei fazer, eu sabia no Word Perfect, quando eu usava nos meus primeiros computadores. Eu sabia fazer. Quando passou pro Word, eu nunca mais aprendi a fazer. Muito complexa a coisa. Quando eu fiz *Agosto* com o Giba, ele que é todo informático, fez uma numeração automática, e é essa numeração do *Agosto* que eu uso até hoje como uma tocha olímpica, que passa de geração em geração. E não só eu. Eu, o Guel [Arraes], Claudio Paiva, todo mundo usa a numeração automática que o Giba fez. A gente copia aquilo e eu mando, mando pra lá.

[AD] E o *Agosto* é de?

[JF] 95. (risos) Nunca mais ninguém aprendeu a fazer. Então o Guel: "Não sei numerar automático". "Tá bem, Guel, te mando." A numeração automática é a mesma que o Giba fez pro *Agosto*.

[AD] Ou seja, não importa nem saber de tecnologia. O que importa é escrever.

[JF] Ah, sim. Eu escrevo a lápis, muito. Caderninho. Tenho várias anotações. Desenho junto. Eu escrevo, vou desenhando. Gosto de desenhar, desenho os personagens junto. Escrevo à mão, em qualquer lugar.

(...)

Outra coisa, um dia eu só vou falar só disso. Eu tenho quase um outro livro. Aqui eu não tenho a imagem, mas chama 223 arquétipos. Quase que comecei a fazer. Quem começou foi o Paulo José, na verdade. O Paulo José começou a fazer uma lista de personagens, de maiores personagens. Mas a lista primeira dele tinha 30.

[AD] Qual o número? Duzentos e...?

[JF] Não sei. Na verdade, estou chutando. Cada vez que eu mudo... não sei qual é o numero atual, acho que é 223. Deixa eu ver aqui. Eu tenho aqui.

Duzentos e vinte e seis grandes personagens e seus parentes. Aí, vem assim, mas aqui não tem as imagens. Só que é em ordem alfabética. (risos) Começa com Abel, Abel ou Caim. Tem uma pintura do Abel e Caim. Aí, conflitos e desejos, a rivalidade entre irmãos, a inveja, o virtuoso que desperta a inveja do irmão. O desprezado. O filho preterido pelo pai, Caim deseja a atenção de Deus. Uma descrição: Caim e Abel foram os primeiros filhos de Adão e Eva. Caim, com inveja, mata Abel. Um pedacinho da Bíblia, tal. Características morais e psicológicas, as fontes e umas frases do personagem.

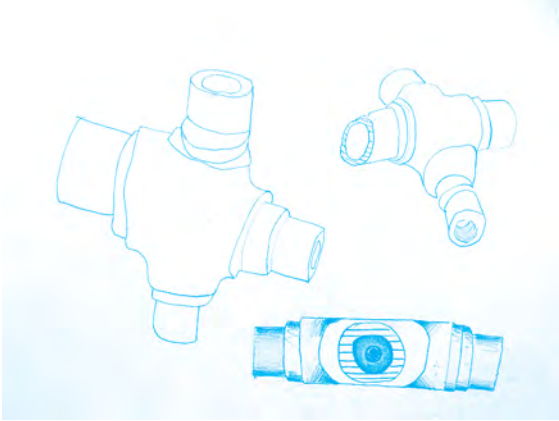
[JL] Uma ficha.

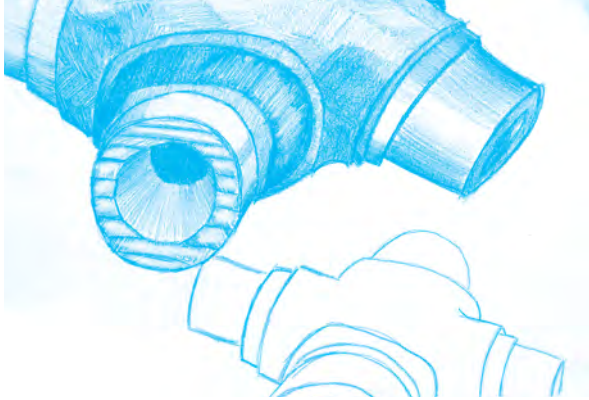
[JF] É uma ficha. Aí, parentes. *A leste do Éden*, livro do Steinberg, o filme do [Elia] Kazan, é a história contada como se fosse a de Caim; Claudio de Hamlet, todos os fraticidas são descendentes de Caim; *A cabeça de Alvise*, romance de Lina Wertmuller; *Dois irmãos* de Milton Hatoum; Salieri, de Amadeus, sempre preterido por Deus a favor de Mozart. Aí, marca, Abel: o homem mocinho, virtuoso, assassinado, irmão, preterido. Caim: o homem invejoso, assassino, irmão preterido.

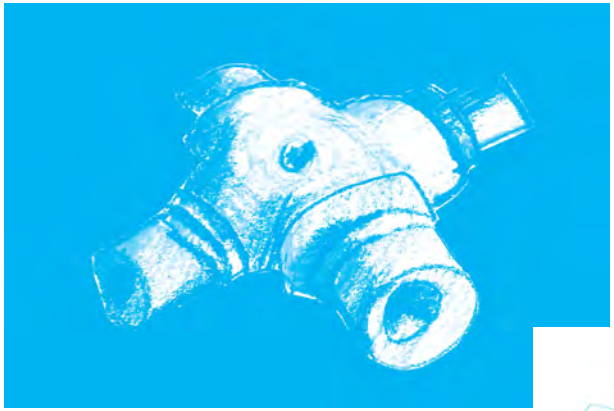
E assim eu vou: Abrahão...

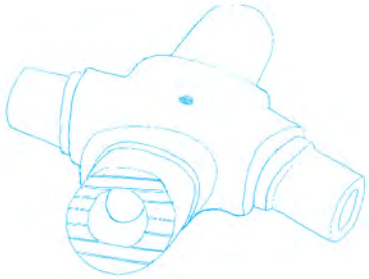
[JL] Tipo começando do início...

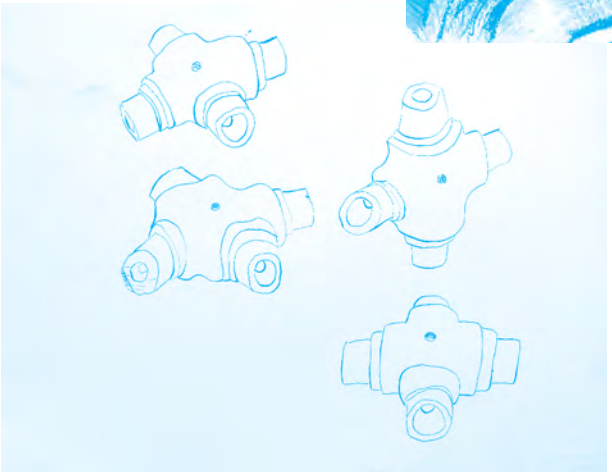
[JF] Tipo em ordem alfabética. Quando tu tá fazendo uma série, "Quero um personagem que seja mãe". Aí eu procuro mãe. Tem todos os personagens que são mães.

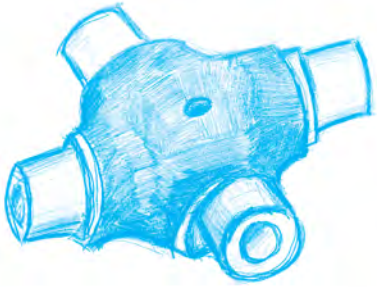












[JL] Um banco de dados de personagens.

[JF] Um banco de dados de personagens, com suas origens, com seus parentescos, umas descrições e o que eles já fizeram. O que é parecido. Paulo José sempre dizia isso, todo personagem é neto de alguém, é filho de alguém. Então, ele tem uma linhagem. Tu pode procurar... E aí eu comecei a fazer, e já tem 226. (risos)

É muito interessante. Por exemplo, o [Kurt] Vonnegut diz que *Hamlet* e *Cinderela* são a mesma história. O pai casou com alguém que ela destesta e ela tem que se vingar. Mais ou menos a mesma história, o mesmo conflito.

Aquele filme, o *Feitiço do tempo*, aquilo é *A Bela e a Fera*. É exatamente a mesma história. Alguém fixado, que não sabe amar, na hora que aprende a amar, se liberta. Então, esses personagens são todos recorrentes, assim.

[AD] E se a gente for referenciar os seus filmes?

[JF] Todos tem isto.

[AD] Quais? Vamos lá.

[JF] Todos, todos. *Saneamento básico*, Commedia dell'arte, são exatamente os personagens da Commedia dell'arte, inclusive com os nomes: Joaquim, a Marina, os dois velhos – um é de Bolonha e o outro é de Veneza, o bolonhês é o Tonico Pereira, o bolonhês picareta; e o Paulo José é o veneziano intelectual. São os dois personagens dos velhos que brigam na Commedia dell'arte. A Marina é a filha que quer mostrar pro pai que ela poderia fazer o que um filho homem faria. "Não, pode deixar que eu tomo conta, tal." O Joaquim é o arlequim, o servidor de dois patrões. Ele tá casado com a mulher, mas ao mesmo tempo é empregado do sogro. Quer mostrar pra mulher que ele é macho, que ele é homem. E mostrar pro sogro também. Tem a Silene, é a garota que vende a própria virgindade por ascenção, a mocinha. O personagem do Bruno é o comedor, que come todas as mulheres. São sete personagens da Commedia dell'arte com os nomes marcados.

[AD] *O homem que copiava*, vai.

[JF] *O homem que copiava*, (risos) a Silvia é Hamlet total. Eu disse pra Leandra [Leal] isso. A Silvia é a filha que não aceita o pai usurpador e quer matá-lo, porque não aceita que aquele sujeito é o pai dela. Quer se vingar e matar o pai. Que não é pai. Eu disse pra ela, a gente tinha que ter usado até o nome, o personagem da Silvia, a gente tinha que ter dado uma dica maior que era Hamlet. Só que o nome Silvia não tem nada a ver com Hamlet. Só que o personagem do Hamlet, o pai dele é Hamlet também, o nome do pai, o rei, ele também é Hamlet. "Talvez a mãe dela pudesse ter um nome que lembrasse Hamlet." "Pô, nome de mulher, Hamlet?" Não tinha jeito. Um dia ela chegou no estúdio de manhã e disse "Thelma, com agá". Thelma é um anagrama de Hamlet, Thelma com agá. Então o nome da mãe dela vai ser Thelma com agá. E botamos, "Thelma com agá...", na carta: "... você não lembra de mim." Todos têm alguma referência. Enfim.

ESCREVER × DIRIGIR

ONDE JORGE EXPLICA POR QUE É UM ROTEIRISTA QUE VIROU DIRETOR, FALA QUE A PALAVRA É MAIS PODEROSA QUE TUDO E CONTA POR QUE GOSTA TANTO DE NARRAÇÃO EM *OFF*

[ANGELO DEFANTI] Então, a gente tava falando que um de seus diferenciais é ser muito ativo, pelo menos na questão do roteiro, diferente de outros cineastas brasileiros. O quanto isso é benéfico? É fato que você é um cineasta de roteiro? E o quanto isso pode ser ruim? Existe desvantagem?

[JORGE FURTADO] Eu sou principalmente um roteirista que virou diretor. Eu gosto de dirigir, agora já gosto mais de dirigir. Já não gostei, teve uma época que eu achava chatíssimo dirigir, só piorava. Mas depois eu comecei a aprender a me divertir no *set*, a gostar dos atores, trabalhar com os atores; e descobri que muita coisa melhora no *set* em relação ao roteiro. Mas eu sou, basicamente, um roteirista que dirige. Já vi gente dizendo que eu escrevo melhor do que eu dirijo. Normalmente dito por diretores que não sabem escrever. (risos) Mas, enfim. Eu sei que tem gente que gosta só de dirigir. De pegar o roteiro de outros. E eu já vi várias vezes, roteiros que eu escrevi que eu não dirigiria tão bem assim. Eu me lembro a primeira vez que eu trabalhei com o Fernando Meirelles, eu mandei um roteiro pra ele, era um *Comédia da vida privada* que ele que dirigiu. Cara, quando eu vi o negócio pronto, que bom. Como [ele] é bom, dirige bem, dirige muito melhor do que eu dirigiria. O *Boa sorte*, o filme da Carol [Carolina Jabor], eu tenho certeza que ela fez melhor do que eu faria. Porque puxou em várias coisas que eu talvez não

desse tanta atenção. O roteirista tem isto, "Já fiz a minha parte, já escrevi, já criei, agora, se vai ter árvore, se não vai ter uma árvore, problema do cara". No meu roteiro não tinha árvore. Se achar que tem que ter, tudo bem. Então às vezes eu vejo que o diretor melhora muito o meu roteiro, mas às vezes piora também. Várias vezes. "Pô, essa piada o cara perdeu totalmente". Eu me lembro das primeiras que eu fiz pra TV, acho que a primeira coisa que fiz pra a Globo, foi um *Delegacia de mulheres*. Era uma série, que eu escrevi só um episódio, escrevi em dois, três dias, aqui em Porto Alegre, mandei e vi pronto depois. Tinha uma cena, [que] tinha uma menina que entrava na delegacia e ela tinha um ataque, brigava, saía batendo porta, brigando, xingando, tal. Ela saía, ia embora. E a Catifunda [Zilda Cardoso], que era uma atriz que eu adorava, ela vinha falar com a Eloísa Mafalda, que era a delegada, "O que essa menina tem?" E a Eloísa respondia: "O que ela tem? Ela tem 15 anos." E era o fim da cena. Esse era o meu roteiro. Aí eu fui ver o negócio no ar. Ela vinha, pá, batia a porta, a Catifunda vinha: "O que que há com essa menina?" "Mas o que que há? Ela tem 15 anos." *Como assim o que que há? Ela tem 15 anos*. Esse era o fim da cena. Era o que que ela *tem*... ela *tem* 15 anos. Mas não fizeram assim. Eu liguei pra lá, "Pô, vem cá, vocês perderam o fim da cena". Era *O que que essa menina tem?* E a resposta dela é *Ela tem 15 anos*. Dois sentidos do verbo ter. Aí eles não entenderam. "Como assim? Não entendi, qual é a diferença?" Aí me dei conta que se eu quiser que saia exatamente como eu pensei, tenho que dirigir eu mesmo. Ninguém vai parar filmagem por causa disso, num esquema de série, naquela velocidade assim. Tem coisas que faço questão que sejam assim, né? Eu virei um diretor para ver cumprido o roteiro. Mas às vezes o diretor até melhora.

[AD] Pois é, você pensa na ávore? Você se considera um diretor que coloca árvore na cena? Que dá atenção também à direção?

[JF] Muitas vezes eu penso a cena, bom, lendo não parece boa a cena. Mas eu sei como é que vou filmar, a maneira como eu vou filmar. A piada tá no jeito de filmar, entendeu? A graça da cena tá na maneira como ela vai ser... Por exemplo, quer ver? No *Saneamento* [*básico*], tem uma cena que a Fernanda [Torres], a Marina, explica o que é câmera subjetiva. "Ela vê o monstro?" "Não, não é o monstro. O mostro vê ela" "Mas o monstro aparece?" "Não, o monstro vê ela." "Como que o monstro vê ela?" "É assim, ó..." Ela vai pra trás da árvore e fica "Assim ó, vê assim ó."Aí, todo mundo entende. Aí, o espectador entende o que é uma câmera subjetiva. Mas eu não estou vendo o monstro, é o ponto de vista do monstro. "Ah, tá." Escrito só é meio confuso, mas vendo a cena tu

entende qual é a piada, qual é a graça da cena. Depois, tem uma outra cena do Saneamento que eles param para discutir a rubrica que é assusta-se ou se assusta. Assusta-se ou se assusta? Ficam horas discutindo se a rubrica é se assusta ou assusta-se. Só que não tem a menor importância, ninguém vai ver isso. Mas pra eles é importante, aí a piada ali é a repetição de ficar "se assusta, assusta-se, se assusta". Ficam horas discutindo aquilo. Às vezes eu escrevo pra eu filmar, aí quando mando pra alguém, o cara diz: "Não entendi". Isso acontece todo dia, agora, por exemplo, nesse roteiro que eu estou fazendo, que não sou eu que vou filmar, eu tava mandando... "Não dá pra entender tal coisa." Tem que explicar o que tá na tua cabeça, mas para quem vai ler não tá [claro]. A idade do personagem, às vezes tu bota ali, "Maria, Maria, Maria". O cara lê achando que ela tem 20, mas ela tem 12, ela tem 50. Tem que botar a idade do lado. Tem coisas assim.

[DAVI KOLB] Você tá falando do "assusta-se", "se assusta". Isso me lembrou de uma coisa que você gosta muito de fazer, em vários roteiros, pegar o significado de uma palavra no dicionário e explicar ela. Por que você usa tanto esse procedimento?

[JF] Não sei. Por quê? (risos) Mas eu faço bastante mesmo. Eu gosto de ir na raiz da coisa. Se tu busca a origem da palavra, o sentido da palavra, tu entende... Tu usa muito corriqueiramente as palavras sem perceber às vezes o significado real delas. Então quanto tu pensa que imaginar é criar imagem, a gente não pensa mais nisso, tu usa a palavra imaginar normalmente. Mas o que é imaginar? Imaginar é criar imagens. Quando tu volta na origem da palavra, tu entende melhor, por exemplo, no *Saneamento*, tu lembrasse dele, tem a questão do monstro. Qual é o monstro mitológico que eles usam mesmo? Não lembro mais agora. Ah, Quimera. A quimera pra gente hoje é uma coisa impossível, uma coisa imaginária, intangível, uma quimera, um sonho. Mas

quimera originalmente era um monstro. "Ah, realmente." Tu vai procurar o sentido da palavra, tu vê que ela mudou. Ela veio até nós por vários caminhos, às vezes, tu faz o caminho de volta, tu vê que podia ter ido por outro caminho, essa palavra. Então, eu acho que o que me interessou sempre no cinema foi essa junção poderosíssima entre a palavra e a imagem ao mesmo tempo. Se tu usar uma imagem e usar uma palavra junto, aquilo ali cria um significado que as duas sozinhas não têm. O [Serguei] Eisenstein quando falou disso estudando os kanjis, os ideogramas japoneses, o que é isso? Uma [palavra é] olho e outra rio, os dois juntos é lágrima. Por quê? "Ah, tá." Até tu entende logo, "Ah, sim, claro". Dois símbolos juntos criam um terceiro. E o som, a palavra e a imagem ao mesmo tempo criam uma coisa que elas sozinhas não fazem. Então, investigar o poder da palavra, exatamente a força de uma palavra... No *Ilha das Flores*, por exemplo, tem uma palavra, suzuki, que é um peixe, mas é uma moto também. No Brasil, suzuki, pra nós, é uma moto. No Japão, suzuki é um peixe. E aí tinha "O japonês em questão se chama Suzuki" e aparece uma bandeira japonesa, escrito suzuki e passa uma moto, *inhauum* (imitando o som da moto), no fundo. Tem cinco, seis vezes a palavra suzuki no filme e cada vez que diz suzuki, passa uma moto com som (*inhauum*). Então com som, a imagem, a bandeira do Japão, o nome, a moto, tu cria uma coisa que é mais que a soma das coisas. Essa coisa de investigar a origem da palavra sempre me interessou. Gosto muito de dicionário, enciclopédias, sempre gostei, sempre li muitos livros, gosto muito de livro, de referência. E esse assunto é bem recorrente. Eu até evito, às vezes, porque eu faço tanto isso...(risos) No *Antes que o mundo acabe*, por exemplo, começa o filme na Tailândia, uma coisa meio enciclopédica, mas que não fui eu que escrevi, foi a Ana [Luiza Azevedo]. "Ana, eu não faço mais isso, agora tu tá me imitando."

[AD] Sempre a partir da palavra. É o roteirista que realmente dirige.

[JF] É, eu gosto assim. Eu me preocupo muito com as palavras. Tanto quanto com as imagens. Eu estou procurando um negócio aqui que era uma brincadeira que eu fazia, eu, o Pedro – meu filho –, a Fernanda e a Mariana [filhas de Luis Fernando Verissimo], chamado Falsenciclopédia. Vocês já jogaram certamente aquele joguinho Dicionário. Tu pega uma palavra e cada um diz o que parece que aquela palavra significa. E a gente fez uma enciclopédia falsa, a gente pegava uma coisa absurda, mandava pra todo mundo e cada um inventava uma definição daquilo, o que acha que é isso. E depois tem que votar qual que tu acha que é a melhor definição. Deixa eu ver se eu acho aqui pra mostrar só uma pra vocês. Enfim, eu gosto mais de livros que de filme. Mas, não conta pra ninguém. (risos) Então, a palavra é mais poderosa que tudo, mais poderosa que a imagem, muito mais.

[DK] É por isso que você gosta tanto de narração em *off*?

[JF] Também, claro. A narração em *off* é própria da literatura, é uma coisa da literatura que o cinema importou. E ela corre com a história. Em duas, três frases, a literatura faz horrores. Ela vai de um lugar pra outro, e muda, e cinco anos se passaram e ela voltou a sua casa... E pronto, aquilo já foi. Na literatura, as palavras aceleram muito. O Billy Wilder dizia isso, por que ele usava tanto o *off* também. Porque tem um monte de história que tu conta em 10 segundos pra chegar logo. Bom, eu [quero] chegar nela chegando em casa. Mas por que ela tá voltando, e tal, isso aí a gente tem que contar logo. Vamos nos livrar disso e usa a literatura pra contar isso. Eu realmente gosto muito de *off*. A literatura consegue revelar o interior dos personagens de um jeito que ninguém mais consegue, nenhuma outra forma. No [*Houve uma vez*] *Dois verões*, quando começa, com os dois guris sentados, ele contando por que ele passava as férias ali fora de época, que "meu pai não tinha dinheiro pra alugar aqui, não sei o quê...", enfim... Daí, eles fazem uma armadilha pro cara cair no buraco e [um deles] diz assim, "Quando eu não posso rir, eu fico pensando numas coisas tristes. Umas coisas muito tristes, por exemplo..." Aí ele começa a contar umas histórias tristes, o pai brigando com a mãe por causa da casa. Como tu revela isso? O interior do cara que tá louco pra rir mas não pode rir. Com o cinema sozinho, com imagem não dá. Aquilo que eu falei lá, não sei se contei naquele dia que tu tava lá, naquele encontro do Rio, sobre o livro do Thomas Sebeok, [um artigo] chamado "Pictures Can't Say Ain't", a imagem não pode dizer: "Eu não sou", a imagem não pode afirmar uma negação. Tu não consegue com a imagem afirmar uma negação, tu só consegue afirmar uma negação com a palavra. "Isto não é um cachimbo." Mas o Magritte teve que escrever "Isto não é um cachimbo". Para entender que ele queria dizer que isto não era um cachimbo. Se não, aquilo é um cachimbo. A primeira leitura é que é um cachimbo. A imagem não pode afirmar que isso não é um cachimbo. Só a palavra pode afirmar isso. Depois tu pega *As horas*, do [Stephen] Daldry, baseado em Virgina Wolf. Uma história de uma grávida suicida. Ela não confessa que quer se matar nem pra ela. Nem pra ela mesma ela diz que quer se matar. Se o personagem não revela nem a si mesmo o que ele quer fazer, o desejo, o medo dele, como é que eu revelo isso com imagens? Impossível.

Eu preciso de palavras, eu preciso de um texto que diga isto de alguma maneira. Então, a palavra é muito mais poderosa que a imagem, em todos os sentidos.

[DK] Você ficou com certo receio de quando você fez *O homem que copiava* que aquela narração em *off* de meia hora, que tem abrindo o filme, pudesse distanciar o espectador do filme?

[JF] Fiquei, muita gente me disse isso. "Esse início está gigantesco, tu tem que diminuir isso, tem que cortar, tem que cortar." Mas eu quis manter, porque eu achei que tinha que construir um personagem com uma vida interior muito rica, um mundo interior muito rico, que não comunica isso pra ninguém, ele não tem com quem comunicar isso, não tem com quem dividir, não tem pra quem falar isso. Ele tem uma vida riquíssima e tem dificuldade de comunicar isso e eu precisava criar este personagem com esse mundo interior muito tumultuado, rico, e pra isso eu precisava ouvir o que ele pensa, que é o princípio da literatura. Então, vou radicalizar, vou usar muito, ele pensa muito e muitas coisas...

Uma vez eu fiz um negócio pro *Dóris, para maiores*. Um deles chamava "Tempo". Eu filmei uma mulher trabalhando numa fábrica de laticínios, que o trabalho dela era pegar os iogurtes de um lugar e passar pro outro. Ela só tava ali porque não existe uma máquina mais barata que ela pra fazer um serviço daquele tipo de pegar umas coisas ali e botar aqui. E eu fiquei pensando o que que ela pensa, o que que uma pessoa que tá fazendo um trabalho totalmente mecânico, que não precisa de nenhuma criatividade, que não precisa de nenhum raciocínio quase, um negócio totalmente mecânico mesmo. É possível fazer uma máquina que faça aquilo. Só que é caro, talvez exista, mas [que] aquela fábrica não tenha. O que ela pensa? Ela trabalha ali oito horas por dia. O que ela fica pensando enquanto está fazendo isso? O que que alguém pensa quando está fazendo um trabalho mecânico, sozinho e silencioso me intrigou. Então, *O homem que copiava* é um pouco sobre isso também. O que que pensa um cara como ele? Ainda mais no caso dele que lê pedaços das coisas, o que que ele fica pensando? Ele lê realmente, ele pensa? Esse mundo interior do André pra mim era fundamental pra criar o personagem.

[AD] O personagem pela imposição da palavra. A palavra tá imposta ali por 22 e tantos minutos de filme.

[JF] É. São 22 minutos só de texto em *off*. Ele está fazendo uma coisa e pensando em outra. O tempo todo pensando, pensando, pensando e fazendo coisas.

HOUVE UMA VEZ DOIS VERÕES

ONDE RAPAZ SE APAIXONA POR MOÇA E PROBLEMAS ACONTECEM EM TRÊS ATOS QUE SÓ ANDAM PARA FRENTE, ATÉ QUE UMA VIRADA MUDA TUDO

[ANGELO DEFANTI] O homem que copiava nasceu antes do *Houve uma vez dois verões*, em termos de ideia?

[JORGE FURTADO] Sim, sim.

[AD] Por que *Dois verões* entrou no meio, o quanto isso ajudou, o quanto isso influiu?

[JF] *O homem que copiava* foi uma ideia anterior, já tava trabalhando nela há tempos, escrevendo há muito tempo, quando a partir de uma vivência do meu filho que fazia teatro no colégio – o Pedro fazia teatro na escola –, e eles reclamavam sempre, a turma dele, que não tinha personagem pra idade deles. Eu ia ver as peças e eles faziam Oscar Wilde, faziam Woody Allen, eles faziam uns papéis de marido, uns guris tudo de 13, 14 anos de gravata e pasta, "Querida cheguei em casa". "Isso não tem nada a ver." "Mas não tem dramaturgia, não tem história para adolescente." "Vou escrever, vou fazer uma história para vocês fazerem." Aí comecei a escrever, aquela história meio pensando deles fazerem. Depois que eu vi que começou a ficar com cara de filme: "Vamos filmar fim de semana na praia, com seus amigos e tal". E no fim, teve um concurso de BO [baixo orçamento], a gente entrou e ganhou.

ELENCO DE *HOUVE UMA VEZ DOIS VERÕES*: ANDRE ARTECHE, JULIA BARTH, PEDRO FURTADO, VICTORIA MAZZINI E ANA MARIA MAINIERI

Jorge Furtado

E tinha uma grana, 350 mil, ou uma coisa assim, pra fazer o filme, e aí a gente conseguiu concentrar em 20 dias de filmagem. Então, *O homem que copiava* tava andando, andando, andando, mas era um filme caro, com uma produção maior. Quando surgiu essa chance de fazer esta outra história, eu acabei fazendo primeiro, mas foi escrito bem depois.

[AD] Vamos misturando. O *Houve uma vez dois verões* reafirma um gênero juvenil, que eu sei que você gosta de flertar desde sempre.

[JF] O *Houve uma vez dois verões* é uma comédia com três atos, que só anda pra frente, não tem *flashback*, e que os três atos terminam com a mesma frase: "Eu estou grávida". Primeiro ato termina com ela dizendo: "Eu estou grávida". Segundo ato termina com ela dizendo: "Eu estou grávida". Terceiro ato termina com ela dizendo: "Eu estou grávida". As duas primeiras vezes são mentira. A primeira é mentira e ele acredita. A segunda também e a terceira é a verdadeira. Então, ele foi pensado assim, eu vou fazer um filme clássico, com três atos bem marcados, só anda pra frente, não tem intervenção, não tem colagem, tem só os *off* do personagem, mas ele é um filme bem tradicional, no sentido clássico, no sentido narrativo. E é um filme que tem um diálogo entre duas gerações. A geração que está por trás da câmera, que tinha toda 40 anos; e a geração que está na frente da câmera, que tinha 17. São os nossos filhos. A Júlia Barth... o Fiapo Barth é o diretor de arte e tinha uma cena que a Júlia e o Pedro se beijam. Eu e o Fiapo dirigindo o meu filho e a filha dele, os dois namorando. (risos) Todas as trilhas são músicas dos anos 70 que eu ouvia na idade deles, reapresentadas por bandas da época de hoje. Então, é um diálogo de gerações. Se tu pensar bem, se tu imaginar o filme visualmente, ele se passa em 2001, que é quando o filme foi feito, tem celular, tudo mais. Mas ele tem uma cara de anos 70. As casas que a gente filmou na praia são as casas mais antigas, a música é toda dos anos 70, as roupas que eles usam são *revival* meio dos anos 70.

[DAVI KOLB]: A abertura.

[JF] A abertura. Fliper. Eles jogam fliper. Então, tem uma cara de anos 70. É um diálogo de duas gerações.

[AD] Você fazendo pra sua adolescência.

[JF] É. Eu lembrando da minha adolescência, naquela praia, naqueles lugares, exatamente naqueles lugares onde passei minha adolescência. Tem uma coisa também que é uma sociologia gaúcha, que é essa coisa de "amigos da praia". Eu ia pra praia. Vocês são todos de São Paulo?

[AD, DK, JULIA LEVY] Não, do Rio.

[JF] Do Rio, claro. No Rio não tem isso. A vida é na praia. Aqui eu tinha amigos que eram parceiraços meus de janeiro e fevereiro. Só. Muito amigo mesmo, mas só no verão. Durante o inverno, de março a dezembro eu não sabia nem onde morava aqui [Porto Alegre]. Às vezes nem era daqui, era do interior. Mas na praia a gente era colega, superamigo, namorada, assim, de praia. Acabou o verão, cada um vai pro seu lado e ninguém se vê durante o ano. E aí volta um ano depois, todo mundo tá um pouco diferente. Tem esta história também que tá no filme. Enfim, é um diálogo de gerações. É a história mais velha do mundo, rapaz se apaixona por moça, a coisa mais velha de uma comédia romântica. Se tu for pensar bem, *Houve uma vez dois verões*, *O homem que copiava* e *Meu tio matou um cara* são mais ou menos a mesma história. É um rapaz que se apaixona por uma moça e não sabe muito como comunicar isso. Não sabe muito como falar.

[AD] Rapaz se apaixona por moça e problemas acontecem...

[JF] Problemas acontecem...

[DK] A Roza fala três vezes que ela tá grávida nos três atos do filme. São três viradas, você gosta muito de viradas nas histórias. Como é que isso? No *Um astronauta no Chipre*, você falou uma vez que é importante estar sempre um passo à frente do espectador. As viradas cumprem essa função? De você estar sempre um passo à frente do espectador?

[JF] Sim, sim, alguém disse isso, não sei quem foi, mas achei uma frase muito boa: "Toda cena deve ser ao mesmo tempo surpreendente e inevitável". Na hora que tu vê, tu diz: "Ai, meu Deus, aconteceu isso, eu não esperava isso", mas depois que acontece, tu diz: "Não, realmente, claro que ia acontecer. Só podia ser". Só que o filme tem que estar um passo na frente do espectador. Hoje eu falo isso [do filme], que tem três atos bem marcados, mas eu não escrevi assim. Não escrevi: vai ter 25 páginas, aqui vai ter um ato, foi meio intuitivo. Eu fui escrevendo e quando eu vi, era isso que tinha acontecido. A frase ser uma virada, sim. Depois [foi] que eu me dei conta que eram os três atos muito claros, porque, mesmo que tu não queira, tu acaba... essa estrutura de tese, antítese, síntese, a estrutura do 1, 2, 3, do triângulo, enfim, é a estrutura da

dramaturgia, mesmo que tu não queira. Uma vez fui num debate com o Jean-Claude Bernardet e a Tata [Amaral] a respeito do primeiro filme deles, *Um céu de estrelas*. E o Jean-Claude falando da não dramaturgia, sei lá exatamente qual era a palavra que eles estavam usando, mas de tentar evitar, fugir disso, e eu comecei a pensar no filme. O filme tem três atos muito marcados, muito claramente marcados. Eles nem tinham se dado conta disso, nunca tinham pensado nisso. O primeiro ato termina aqui, o segundo ato termina aqui e o terceiro ato termina aqui. Se tu for ver em tempo, do filme, é o tempo que Hollywood diz mais ou menos que tem que ser. Tipo assim, o filme tem 100 minutos. O primeiro ato tem 25, no meio do filme é 50, e tem mais 25 de final. É isso. Um, dois, um. Se eu for te contar uma piada é assim. Se for te contar uma história, eu conto em três atos, é assim. A estrutura normal da narrativa é assim. Os roteiristas americanos nos anos 40, eles tinham um bar, o nome... eu não me lembro qual era o nome real do bar, mas eles chamavam o bar de "problemas no segundo ato". (risos) Porque todo roteirista tem problemas no segundo ato. Sempre, tu faz o roteiro e tem problema no segundo ato. Por quê? Porque tu sabe o primeiro ato. O que é o primeiro ato? O primeiro ato é quando a história começa, "Rapaz se apaixona por uma moça..." Tu sabe como termina, termina quando ela diz que está grávida e realmente está grávida, eles casam e fim. O segundo ato é o quê? Bom, o segundo ato é um monte de coisa que tu tem que inventar pra ficar entre um e outro. É natural.

[AD] O segundo ato é o que em geral não se tem uma ideia da qual se parte.

[JF] Tu não sabe, tu tem que encher aquele lugar ali. Tu tem que fazer a história acontecer...

[JL] Dar um sentido...

[JF] É, dar um sentido. O que os personagens estão vivendo? Quais são os conflitos deles? Por que eles se separam? Por que eles voltam a se juntar? Por que se separam de novo? O que os reaproxima? Quem impede que eles fiquem juntos? Isso tudo são problemas do segundo ato.

[JL] É onde tem barriga.

[JF] Onde tem barriga. Tu tem que resolver. Às vezes os problemas do segundo ato estão no primeiro. Eu tenho que voltar lá no primeiro pra plantar pra poder colher aqui se não, não vou conseguir resolver aqui. É meio natural que a gente escreva e conte as histórias... Por que a gente começou a falar disso?

[AD] Por conta de virada. Sua característica como roteirista são muitas viradas. Isso também pros trabalhos de TV. Se você é um roteirista que dirige, você como diretor também dirige filmes de virada. Talvez isso tenha sido consciente, no início.

[JF] Não, eu acho que é o melhor jeito. Se tu for pensar... Tem uma história que o [Ítalo] Calvino conta do imperador Carlos Magno. O imperador Carlos Magno, na avançada idade de 80 anos se apaixonou por uma donzela alemã. O conselho da corte ficou muito preocupado porque ele estava se descuidando do reino porque só se preocupava com essa jovem namorada. Aí, ela morreu. Ela morreu, só que o amor de Carlos Magno não morreu com a morte dela. Ele mandou embalsamar a donzela e levou pra sua câmara. Não saía do lado corpo. Aí, o arcebispo Turpino, que era chefe do conselho de estado, desconfiou que ali tinha um sortilégio, um tipo de encantamento qualquer e deram um jeito de afastar o Carlos Magno da donzela e o Turpino descobriu que embaixo da língua dela, do cadáver, tinha um anel. Aí ele tirou o anel do corpo da donzela e o Carlos Magno se desinteressou por ela, mandou sepultá-la e se apaixonou pelo arcebispo Turpino. Aí o arcebispo Turpino, constrangidíssimo com aquilo, jogou o anel no lago Constança e o imperador se apaixonou pelo lago e nunca mais saiu de lá.

Essa história, que é uma história clássica da idade média, ela tem três atos bem marcados, ela tem várias viradas. Primeiro tem uma situação estável, que é desestabilizada. Ele se apaixona por uma donzela. Depois tem uma virada, que é a morte. Depois tem outra virada, manda embalsamar o corpo dela e é surpreendente. Aí tem a história do anel, que é surpreendente também. Aí

tem uma coisa cômica, que o cara se apaixona pelo outro cara. E no final, tem várias viradas. Uma história é uma sucessão de pequenas viradas. Isso que é uma história. Uma piada é assim. Qualquer piada que tu vai contar, de repente tem uma virada. O humor é uma virada, a definição de humor que o Koestler faz, que o Arthur Koestler faz na Enciclopédia Britânica... O humor é exatamente uma derrapada do cérebro, tu tá pensando numa direção, tá usando todos teus referenciais e de repente uma coisa acontece nesse sentido e a tua energia vira um riso, vira uma piada, tava todo numa direção e daqui a pouco tu vê que tava na direção errada. Então, a história é isso. Tu começa contar uma coisa e de repente acontece uma coisa que vira, mas prende o interesse.

A COMÉDIA E O DRAMA

ONDE JORGE BUSCA RAZÕES PARA FAZER DRAMAS COMO *REAL BELEZA*, FALA SOBRE OS BONS PERSONAGENS SEREM MENTIROSOS E SOBRE *LUNA CALIENTE* SER UMA TRAGÉDIA DE ERROS

[ANGELO DEFANTI] E o *Real beleza*? É um drama. Seu primeiro drama.

[JORGE FURTADO] No cinema sim, na TV já fiz outros. Mas no cinema é o primeiro drama.

[AD] Por que fazer um drama agora?

[JF] Porque era uma história triste, de amor triste, nada engraçada. Por que fazer? Não sei. (risos). A coisa sempre parte, acho, de uma coisa da vida real. A origem da história, eu vendo hoje, se eu fosse entender o filme, depois de ver pronto, eu mais ou menos entendi que é uma tragédia da assincronicidade, o tempo errado, as pessoas se encontram cada uma num tempo diferente. Porque a Adriana [Esteves] tem 40 anos, casada com um cara de 70 e poucos, que é o [Francisco] Cuoco, que está morrendo, cego, doente. E o [Vladimir] Brichta, [tem] um pouquinho menos que ela, tem 37, sei lá – eles são casados na vida real –, se encontra com ela e se apaixona por ela, mas ela está com aquele marido ali. E ela tem uma filha de 15 que é modelo e quer ir junto, e o pai não quer que ela vá porque ela está estudando ainda. Mas pra ser modelo tem que começar com 15. Então cada um está num tempo errado, se encontram todos, mas num tempo errado. Ele se apaixona pela mulher, mas ela é casada. Ela casou com o cara quando ela tinha 20 e o cara tinha 40 e poucos. E eu tenho vários amigos com a minha idade, 50 e poucos, casados com umas gurias de 25, 30. Quando eles chegarem aos 70, as mulheres deles vão estar jovens, vão estar vivendo isso.

[AD] Engraçado, vindo de você essa sinopse, ainda assim poderia ser uma comédia.

[JF] Poderia. Mas tudo pode ser uma comédia.

[AD] E aí, de novo: por que um drama?

[JF] Porque era uma história de amor. Porque eu quis fazer um drama mesmo. Por que eu não sei. Acho que é a idade, só pode. (risos) O assunto é a morte. A comédia é sobre a morte. Os assuntos principais são a morte. E esse filme também. O Cuoco fala disso: "Eu não vou durar muito, espera", ele diz pro outro cara, "80 anos já quase. Tem esta questão da morte, passa a ser um assunto cada vez mais. Eu disse pro [José Roberto] Torero isso uma vez, há tempos já. "Torero, todos seus filmes são sobre morte." "Mas existe outro assunto?" (risos) Não existe outro assunto. Os filmes dele sempre foram sobre a morte. E tem aquela coisa: na comédia a gente casa e na tragédia a gente morre. A definição da tragédia e da comédia é meio essa: nas comédias, casa-se; nas tragédias, morre-se. Todos os meus filmes são comédias, de alguma maneira o casal termina em namoro, casa, fica junto, dá tudo certo. E na tragédia, morre. Só que eu não tinha feito ainda histórias de morte.

[AD] Mas você, como roteirista, é mais atraído pelo humor.

[JF] Sou mais atraído pelo humor, sim, sou mais atraído pelo humor. O gênero, se eu fosse definir o gênero que me interessa, que eu gosto, meu gênero preferido são as comédias tristes. [Ettore] Scola, [Federico] Fellini, o próprio Billy Wilder. São histórias engraçadas e tristes ao mesmo tempo. Elas são, na minha opinião, a melhor representação da vida, porque a vida não é só engraçada e não é só trágica, ela é uma mistura. Morre, se apaixona. Enfim. Essa mistura de comédia e de tragédia, de rir da própria tragédia, de superar a tragédia rindo, isso eu acho que é a melhor representação da vida. É engraçado e triste ao mesmo tempo. Só tragédia... Enfim, cada um é cada um, mas eu pego a história de uma família doente, uma doença terrível. Só pura tragédia, só desgraça, não me interessa. Só besteira, só piada, também não me interessa. *Se beber, não case*. Qual é a graça daquilo? Nossa! Um monte de asneira, uma depois da outra. Não acho graça nenhuma naquilo, a comédia

pelo riso, só pra rir, pra rir, pra rir de novo. Não sobra nada, termina o filme... Tu pode até rir, pode até rir muito, vendo. Mas termina o filme, [me pergunto] pra que que eu vi isso? O que que eu mudei? O que que me transformou? O que que eu aprendi? Nada. Se tu vê um filme como *Os companheiros*, do [Mario] Monicelli, se tu vê *Os bons companheiros* do Fellini, tu vê o filme do Scola com a família, o *Feios, sujos e malvados*, é muito engraçado. É uma desgraça, também, ao mesmo tempo que é triste, é engraçado também.

[JULIA LEVY] Às vezes os irmãos Coen tem um humor cínico, negro. *Queime depois de ler* é muito engraçado – aquele cara paranoico que tem alguém seguindo ele...

[JF] Mesmo uma coisa apavorante como *Os fracos não têm vez*, pô, aquele cara com compressor de ar pedindo informação pro cara: "Que horas fecha?" Tu fica apavorado, o cara vai matar o sujeito, é um louco. Mas é engraçado.

[DAVI KOLB] As suas obras me lembram um pouco os filmes dos irmãos Coen porque parece que os personagens estão enredados numa trama de sucessão de erros.

[JF] São comédias de erro.

[DK] O *Luna caliente* tem um pouco isso.

[JF] Total. Uma tragédia de erro.

[DK] Ele começa a se meter numa situação e...

[JF] ...cada vez piora mais.

[DK] Você gosta de colocar seus personagens nessa situação?

[JF] Faça o seu personagem sofrer, como diz o [Kurt] Vonnegut. Para mostrar do que eles são feitos tem que fazer o personagem se ferrar. O cara faz uma merda ali. Eu não faria, mas ele fez. Tu te identifica totalmente. Vocês viram o *Luna caliente*? Ele mata aquela menina e tu fica... "Ele é um assassino?" É, mas sei lá. Podia não ter acontecido. Meio que foi sem querer. Ou quase. A partir dali, ele só fez merda. É uma falha trágica, o cara faz um negócio que se ferra e aí agora... não tem como voltar atrás. E cada vez mais vai piorando a situação dele. Isto é um clássico da narrativa, um homem se mete numa situação e cada vez piora mais.

[DK] Isso é engraçado ao mesmo tempo também.

[JF] No caso do *Luna* não, porque tem morte, não tem casamento, tem morte. Se bem que no *Luna* ela nem morre, ele acha que ela morre.

[AD] Menino se apaixona por menina, problemas acontecem...

[JF] Sérios problemas... Problemas terríveis acontecem... Mas, enfim, o cara se mete numa situação... e os irmãos Coen, no caso eles são geniais. A distribuição desigual de informação. Os personagens e o público sabem coisas diferentes. Os personagens sabem coisas diferentes, cada um acha... é uma comédia de erro entre eles. O primeiro filme deles, *Gosto de sangue*, não sei se vocês viram, os personagens não entendem nada da história, absolutamente nada. Termina o filme, tu entendeu tudo que aconteceu, quem morreu, porque morreu, porque se mataram, mas eles, os personagens, não têm a menor ideia do que aconteceu. Não sabem por que morreram, por que mataram. A comédia de erros entre os personagem. Essa distribuição desigual de informação entre personagens e público que faz mover a história. O quiprocó clássico é esse. O cara acha que é, e não é. Otelo acha que Desdêmona traiu por causa do lenço.

[AD] Uma vez eu ouvi você dizer que os bons personagens são os que mentem.

[JF] Sem dúvida.

[AD] Porque na vida real todo mundo mente.

[JF] Sim, claro. Os personagens bons são os que metem, e tu sabe que ele tá mentindo. No filme, tu vê acontecer na tua frente. "Esse cara está mentindo, eu sei que ele não disse isso." Dá essa distribuição desigual de informação. Porque ele está dizendo pro outro personagem uma coisa que eu sei que é mentira. Os personagens que mentem são realmente muito mais ricos e podem mentir por vários motivos, porque são canalhas, porque são mentirosos, porque querem proteger, ou porque são gentis. A gente não diz a verdade, nunca, praticamente.

[JL] Nem tem controle geral de tudo. Como representar isso? O controle da informação.

[JF] Primeiro, tu não sabe a verdade pra contar toda verdade. Segundo, que tu evita dizer pra uma pessoa "Achei teu filme horrível". Ninguém diz isso numa estreia pra alguém. Não fala as coisas assim... Por quê? Porque tu pensa como a pessoa vai ouvir aquilo. Vou dizer de outro jeito, elogia uma coisa, critica outra. Então, conviver em sociedade, é basicamente isso, é dizer parte

das coisas, não dizer tudo. Uma pessoa totalmente sincera... O personagem do Luis Fernando Guimarães, fazia o Super Sincero, que diz tudo... É hilário. Não dá certo. É impossível, totalmente inviável.

[AD] Qual você considera seu primeiro longa, afinal, é o *Houve uma vez dois verões*, é o *Luna*?

TRABALHO CRIATIVO E COLABORATIVO

ONDE JORGE ARGUMENTA COMO O CINEMA É UM PROCESSO COLETIVO E COMO UM CINEASTA QUE FAZ UM FILME RUIM, NA VERDADE, É UM SUJEITO QUE NÃO TEM AMIGOS

[JULIA LEVY] A gente estava falando do roteiro, agora vamos falar da produção e um pouco desse processo criativo. Vocês são um coletivo que trabalha junto há muito tempo. Como é? Como que isso colabora para esta produção contínua e o que que isso traz de confortável?

[JF] Tinha uma coisa que é uma característica minha, dessa nossa turma, do cinema gaúcho, em parte, que é a ideia de que o cinema é um trabalho de grupo, é um trabalho coletivo. Eu acho assim, nenhum filme meu, nenhum cartaz de filme, nenhum material de divulgação que nós fizemos, que eu fiz, tá escrito "Um filme de [Jorge Furtado]". Nenhum. Todos tem lá, roteiro e direção, porque eu faço o roteiro e a direção. A Casa de Cinema surgiu assim. A ideia era de "Eu faço o roteiro do teu filme, tu faz o roteiro do meu filme, tu monta meu filme, eu dirijo, eu faço contigo". Escrever é uma coisa pessoal, fazer música, desenhar são coisas pessoais. Mas o cinema é um trabalho de grupo, todo mundo contribui de alguma maneira. E pro público, o filme é dos atores, não sabe nem que existe diretor nem roterista. O cinema é um negócio totalmente coletivo. Em que isso ajuda, em que isso prejudica? Eu acho assim, meus três trabalhos, *Temporal*, *Dorival* [*O dia em que Dorival encarou a guarda*] e *Barbosa*, são duplas direções, cada um com três ou quatro roteiristas, baseados em argumentos originais de autores, do [Luis Fernando] Verissimo, do Tabajara Ruas e do Paulo Perdigão. O *Ilha* é o primeiro filme que eu escrevi, dirigi sozinho, baseado num argumento meu. Então, eu senti num determinado momento que eu queria fazer uma coisa que eu não quero explicar pra ninguém. Eu quero fazer. É uma coisa que o Eugene Vale, um teórico do roteiro, americano, o melhor livro de roteiro acho que é o dele, ele chama de convicção audaz. É um negócio assim: "Eu quero fazer isso". Não sei muito explicar como vai ser esse negócio. Uma história de um tomate, que eu consegui com umas colagens, um porco. Vendo tu vai entender, mas eu tenho na minha cabeça, eu quero fazer isso, não adianta tu querer me dizer: "Não, mas quem sabe..." Não tô afim de trocar. Eu tenho essa convicção de que eu devo fazer uma história assim. Então, às vezes, eu acho que tu tem que dizer, esse é teu filme. A Carol [Carolina Jabor] vai fazer *Boa sorte*. "Tu quer botar? É teu filme, tu é a diretora, vai lá e faz. Muda. Eu mudo pra ti. Quer trocar? Quer botar outra história?" É uma coisa de parceria. Eu quero fazer uma história de uns caras que querem fazer um filme numa cidadezinha no interior do Rio Grande do Sul, é uma coisa que pode parecer loucura, ninguém vai entender muito. Por isso que eu tenho que fazer. Às vezes tu tem que conceder, tu tem que partilhar, tu tem que dividir e fazer. Esta é a tua visão, essa é a minha. É radical, talvez dê erradíssimo, mas talvez dê supercerto, sei lá. Às vezes dá mais certo, às vezes menos. O diretor é um ser, mais que o roteirista, extremamente solitário. Tá cavalgando pro precipício e todos te abanando: "Boa viagem". Tu tá indo, fazendo aquela merda, vai dar merda, todo mundo tá vendo que vai dar merda, ninguém te diz: "Vai dar errado". As pessoas te deixam ir, "Pô, o cara tá querendo isso". E às vezes dá, às vezes dá um negócio incrível.

[DAVI KOLB] Por isso que você trabalha com gente que você conhece e gosta? Pra pessoa chegar pra você e falar?

[JF] A diferença entre os amigos e os conhecidos, é que os amigos te dizem a verdade que "Achei uma porcaria isso aqui", "Tava horrível essa cena", "Não funciona", "Esse ator tá péssimo", "Essa piada não tem graça". Ele te diz aquilo porque ele quer o melhor pra ti, ele pode tá até errado, mas a intenção dele é que o filme fique bom. Então, tu trabalhar com parceiros, que são teus parceiros há tempo, como é o caso aqui da Casa de Cinema, nossa equipe trabalha junto há mais de 30 anos, as pessoas dizem: "Tu pirou, esquece essa história", "Essa aqui é legal". Tu pode até não concordar, mas tu sabe que a pessoa tá dizendo aquilo...

Às vezes eu vejo uns filmes que eu digo, não é que o cara não tem talento, não tem é amigos. (risos) Talento às vezes não tem, mas não tem um amigo pra dizer "*Cazzo*, essa é uma péssima atriz." (risos) Ninguém tá dizendo isso

pro cara, você vê que o cara fez aquilo e ninguém avisou. É muito comum. O cinema, ao contrário, de todas as outras formas de expressão, literatura, música, pintura, desenho, nada vai fora. Tu não tem assim, "Fiz um longa mas não gostei, não vou mostrar pra ninguém, não ficou legal." Não existe isso, tu tem que ter gente que durante o processo... porque depois que tá feito, tá feito. Tu tem que ter parceiros que digam "Não gostei". Montador que chegue e diga, "Esta cena aqui tá ruim". "Mas foi uma trabalheira de fazer!" "Não interessa, tira fora."

[ANGELO DEFANTI] O Giba [Assis Brasil] é muito assim?

[JF] Total, total.

[DK] Como foi trabalhar em contraponto com a equipe do *Até a vista* que não era majoritariamente brasileira? Embora tenha algumas pessoas com quem você costuma trabalhar sempre, mas tinha uma série de pessoas que você não conhecia, que conheceu pela primeira vez. Como foi essa experiência?

[JF] Foi bem interessante. Diferente. Eu fui daqui com um produtor e um fotógrafo. Era eu, o Alex [Sernambi] e o Bel [Merel]. Saímos daqui pra fazer na Argentina. Quando eu fui pro Pará, já peguei o técnico de som pelo caminho. Levei, porque me dei conta que trabalhar com um técnico de som que eu não conhecesse não dava também. Era muito estranho.

[AD] Técnico de som, é? Por quê?

[JF] Porque, na verdade, o diretor, o assistente de direção, o fotógrafo e o cara que capta a imagem e o cara que capta o som são a tua turma que tem que saber como tu trabalha. Um técnico de som que interrompe o ator, por exemplo, "Não, não, desculpe, não valeu". Ele tem que saber como eu trabalho. Jamais eu vou interromper uma cena porque passou uma moto, "Para, para, passou uma moto". Não, só um pouquinho, termina a cena e depois a gente vai ver se a moto atrapalhou, se eu não vou dublar. Não vai ferrar uma cena porque uma moto passou. Mas tem técnico de som de todo jeito, que fica duas horas ali, tossiu, ele se incomoda. Ou incomoda o ator, enfim, sei lá. Eu me dei conta que sem técnico de som, meu, não dava. E fotógrafo, sem dúvida. A parceria mesmo é do diretor e do fotógrafo. E do assistente de direção também que tá tocando a produção ali. Mas o técnico de som também. É muito difícil trabalhar com alguém que tu não conhece. O resto dá mais ou menos pra resolver. Maquiador, figurinista. É tudo uma equipe que tu arruma. E também tu tem que ter uma certa generosidade e humildade para dizer "Achei essa roupa estranhíssima mas tu que entende disso pra burro, que é um puta cenógrafo, tu gostou, então, eu acho meio esquisito, mas se tu acha bom, eu vou na tua". Às vezes acontece isso. Não vou entender de brinco, de cabelo, de maquiagem, de tudo. Eu me meto em tudo, tudo. Eu tento entender um pouquinho. O diretor é um generalista, discute desde brinco até intenção da cena, e até onde está o gerador. Tudo tem que saber um pouquinho. Mas às vezes tu tem que dizer, "Vai nessa, tu tá achando que é isso aí, vai na tua. Tô achando estranho... mas vamos nessa".

NO GANCHO DO *ATÉ A VISTA*

ONDE JORGE DISCUTE ADAPTAÇÕES LITERÁRIAS

[ANGELO DEFANTI]: Já que falamos do *Até a vista*. É um filme autobiográfico?

[JORGE FURTADO]: Em parte sim. Tudo é um pouco autobiográfico na vida. Qualquer narrativa é um pouco. Essa é bastante porque quando eu li o livro *Luna caliente*, quando saiu, fiquei doido com o livro. "Cara, vou filmar isso aqui de qualquer jeito." Eu e a Nora [Goulart] fomos pra Buenos Aires, na época não tinha internet, a gente simplesmente foi pra Buenos Aires. Peguei o livro, vou achar esse cara e vou pra lá. E fui pra Buenos Aires para achar o Mempo Giardinelli. E fomos na casa dele. Achamos ele lá, bati na casa dele: "Quero fazer esse filme aqui". Ele ficou muito comovido, achou incrível, só que o filme já tinha sido feito. "Já fizeram o filme, já vendi os direitos e já foi feito no México." "Tá brincando." Fui até lá à toa. Aí ele nos mostrou o filme, era horrível, horrível. Péssimo. Pra você ter uma ideia, a atriz tinha quase 30 anos. A atriz, uma gostosa, enorme, de novela, com quase 30 anos de idade. Mas a personagem tem 13 anos no filme. E o filme só tem sentido porque é uma menina. A história só tem sentido porque ele se apaixona por uma menina. E anos depois, ele ligou [dizendo] que os direitos tinham voltado pra ele. E aí eu fiz novamente, na Globo. Mas tem a ver com essa ida louca pra Buenos Aires pra achar um autor. Só isso. O Mempo não tem nada a ver com o personagem, ao contrário, um intelectual, professor. Tem a ver com uma coisa que é autobiográfica, não sei, mas é um problema que eu já passei muitas vezes, que é a tentativa de passar um livro pra um filme. Transformar um livro num filme, essa ideia dessa fronteira entre a literatura e o cinema, foi o que me interessou. Quando o [Juan José] Campanella propôs, o assunto

ia ser fronteiras, a única coisa era isso. Um filme entre a fronteira entre a literatura e o cinema, a fronteira entre o Brasil e a Argentina, e a fronteira entre Porto Alegre e Pará. São fronteiras diferentes. Fronteira da língua. Vários tipos de fronteira.

[AD] Desde geográfica até...

[JF] Porto Alegre é muito mais parecida com Montevidéu do que com o Rio, nem se fala com Belém. A gente tem muito mais a ver com Argentina e com o Uruguai do que com Belém do Pará. Apesar de estar dentro do país. Essas fronteiras que são meio psicológicas, às vezes não, às vezes são da língua, às vezes são da tecnologia. Eu queria falar era disso um pouco.

[AD] Você já esbarrou com material que não conseguiu adaptar?

[JF] Muitas vezes.

[AD] Tem alguns exemplos?

[JF] Não sei se eu tenho algum exemplo que eu tenha avançado muito antes de desistir. Por exemplo, o *Memorial de Maria Moura* foi um livro que a Globo comprou, os direitos, o Manga comprou, Carlos Manga. Tenho quase certeza que não leram, compraram sem ler, não é possível. E o Manga nos disse, pra mim e pro [Carlos] Gerbase na época, "O começo é incrível, acontece isso e depois tem uma barriga", só que a barriga era todo o livro. Nos três primeiros capítulos aconteciam horrores de coisa e nos 25 capítulos seguintes não acontece nada, absolutamente nada. Vagando pelo sertão vendo pedrinha no chão, nada, uma chatice interminável. E terminava. Um buracão no meio da história. E aí a gente teve realmente que reescrever tudo. Inventamos. Como a gente tinha esse poder pelo contrato, a gente inventou quase toda história. Só tem o começo, o resto é tudo criação. Não foi uma coisa que eu desisti, ao contrário, a gente fez, mas mudou tudo.

Não lembro. Tem vários livros que eu vejo que não dá pra filmar. Machado de Assis, normalmente. Já até filmamos uma vez *O alienista*. Mas tem pouca coisa do Machado. "O enfermeiro" dá pra filmar também. Tem umas coisas que dá pra filmar. O interessante não acontece no Machado. O que é mais interessante é o que não acontece, é o que eles pensam, é o que eles sentem, é o que eles vão fazer. Tem muito livro que é assim. Livros de Eça de Queirós são muito assim também. Não tem ação.

[AD] No *O alienista* você deu outra roupagem.

[JF] Eu , Guel [Arraes], o Pedro [Cardoso], a gente mudou. Mas o conto basicamente é visual. O Simão Bacamarte manda fazer, manda prender. Tem um monte de coisa que acontece. "O enfermeiro" também acontece bastante coisa. Tem um livro do Eça, que é o *Alves e cia.*, que virou *Amor e cia.* no Brasil, foi filmado. É uma adaptação muito boa, eu acho. Mas o original não acontece nada. Absolutamente nada. Ele chega em casa, o Alves, e vê o amigo dele saindo do escritório onde tava a mulher dele e fica supondo que a mulher tá tendo um caso com o amigo. Aí ele fica furioso com aquilo, fica imaginando um duelo, vou matar esse cara. Ele vai vai vai e acaba não fazendo nada, absolutamente nada. E eles ficam amigos de novo. Se tu vai ver o livro, o que acontece, é nada. Na cabeça dele acontece um milhão de coisas. Mas na cena mesmo não acontece nada. É tudo interno. Imagina rodar Proust. Trinta páginas rodando na cama. Não tem o que filmar ali. Uma vida interior. Citei o exemplo de um livro que é incrível, que é um dos melhores livros que eu já li, acho, que é *O apanhor no campo de centeio*. Como filmar aquilo? Não tem acontecimentos visuais. O cara fica olhando pra perna do professor. Imaginando as varizes. Pensando naquilo. A maneira como observa o mundo, o Holden [Caulfield], como ele observa o mundo e o que ele pensa a respeito do mundo, o ponto de vista dele, que ele não comunica a ninguém, é que é o incrível. Infilmável.

[AD] O atrativo é porque é interno.

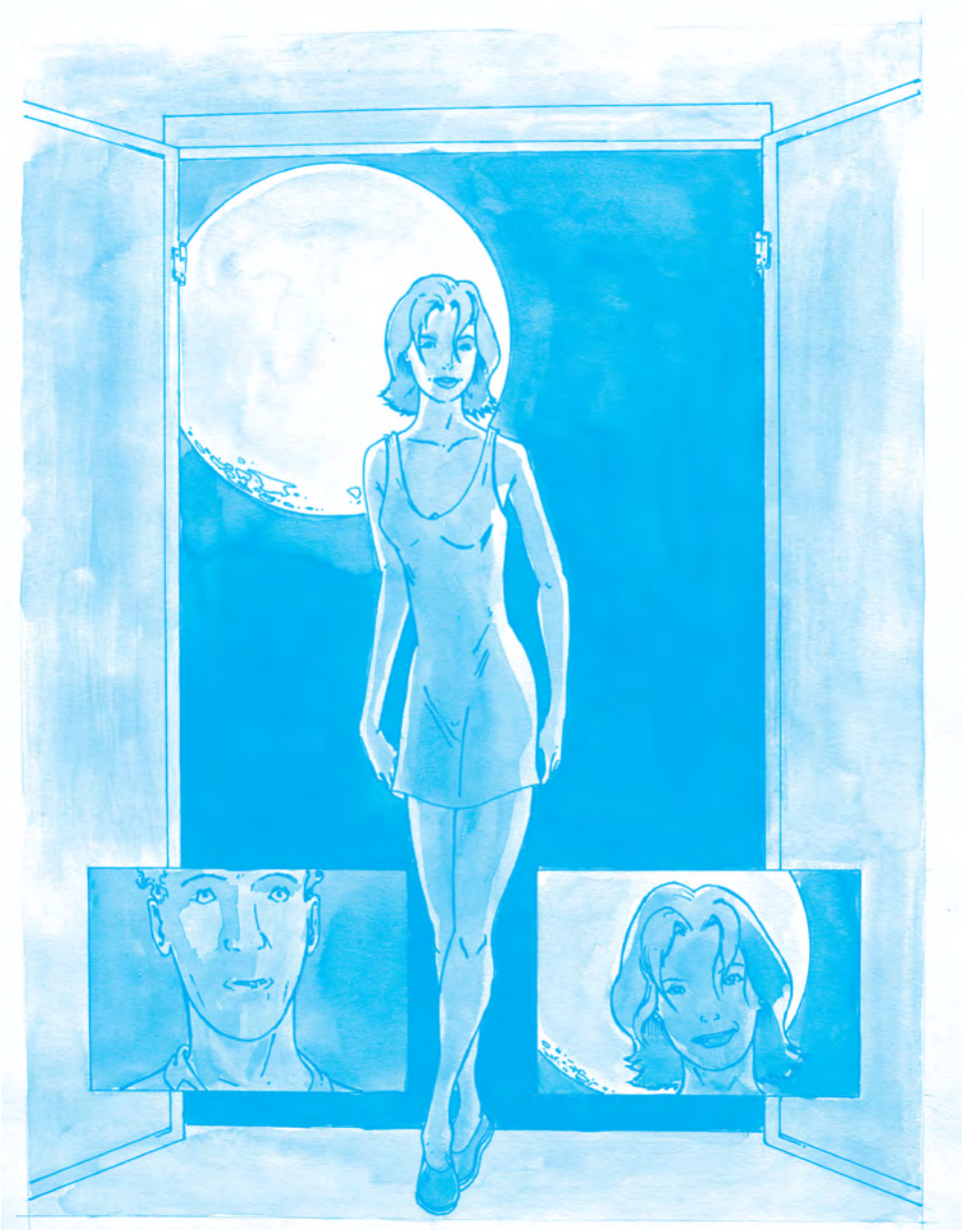
[JF] Exatamente. É porque é interno. Já se tu pega os romances americanos, [Raymond] Chandler, [Dashiell] Hammett. Aí é o contrário, é só filmar. Não tem raciocínio.

[DAVI KOLB]: Eles eram roteiristas também. Já tem toda uma narrativa visual.

[JF] Só escrevem ação. Ação e fala, ação e fala. É só filmar.

[AD] No *Luna caliente* você mudou um bocado do livro. Principalmente o fim. A organização do fim.

[JF] A organização do fim, sim. É uma questão da literatura e do cinema interessante, porque, qual é a história do *Luna caliente*? É a história de um cara, Ramiro, que está fora do Brasil há muitos anos, que está morando na França, volta pra Argentina, no nosso caso pro Brasil, no meio da ditadura e vai visitar uns amigos do pai dele e encontra a Elisa, que no livro chamava Araceli – que a gente mudou porque existe uma Araceli, uma história famosa no Brasil, de uma menina chamada Araceli que foi assassinada no



STORYBOARD DE *LUNA CALIENTE*

Rio de Janeiro. Então a gente achou que se fosse uma menina assassinada com o nome Araceli, de algum jeito ia parecer... Enfim, essa menina, ele se interessa por ela, fica louco por ela, acha que ela está dando mole pra ele total, acaba na cama dela e na hora que eles estão transando, ele acha que ela tá gostando, que ela atraiu ele, que ela está sendo conivente, que ela queria e no momento que eles estão transando, ela diz que vai gritar, vai gritar. E ele se apavora com esta reversão total e tenta silenciá-la e acaba matando. Por que comecei a falar do *Luna caliente*?

[AD] Por causa do fim.

[JF] Por causa do fim. Tá, acaba matando ela. Resolve fugir. Acha que o pai descobriu que ele matou ela e mata o pai dela. E aí descobre que ela não morreu. Muito bem. Ele descobre que ela não morreu. No livro, não só não morreu como está louca por ele, se apaixona por ele, quer mais e mais e mais. E ele começa a se envolver com aquela menina loucamente, não sabe o que fazer. A coisa vai indo num crescendo tal que ele mata ela de novo. Mata ela pela segunda vez. Quebra o pescoço dela e joga no lado do carro. No livro, quando a gente lê isso, tu fica... Será que ela morreu? Tu imediatamente pensa. Porque ela já morreu uma vez, ele achou que ela morreu, mas ela não morreu. Do jeito que ele descreve no livro, quebrou o pescoço dela, ela morreu e jogou ela de um barranco. Se tu vai filmar isso, o público vai saber que ela não morreu, o público vai ter certeza que ela não morreu, porque já viu uma vez acontecer. E depois, no livro ela morreu, e volta, na verdade é um espírito imortal. Então, o que que a gente fez? A gente enterrou ela. No filme, ele mata e enterra ela. Ela morreu mesmo, não há dúvida alguma que ela morreu. Porque no livro não há dúvida alguma, só que ela não morreu. No filme, se a gente fosse usar o mesmo procedimento que o livro não ia funcionar. "Ah, não morreu. Quer ver que ela vai voltar?" E ela volta mesmo. Vamos fazer de um jeito que ela morreu realmente. Essa é a principal mudança que a gente fez em relação ao livro. Outra mudança importante foi a vinda da Dora, a personagem da mulher parisiense, que é a Fernanda Torres, que no livro era só referenciada. Ele fala que foi casado com uma francesa, etc. Na nossa história a gente trouxe [Dora], ela vem pra encontrar com ele, tem mais toda uma história dela junto. Mas foi isso, o resto...

[AD] Essa diferença, literatura e cinema, aí, tá muito bem resolvida.

[JF] Aí, nesse caso aí, a gente tinha que mexer mesmo. E mexeu.

ONDE SE SEPARA O PRIMEIRO LONGA-METRAGEM DO JORGE ROTEIRISTA E DO JORGE DIRETOR

[DAVI KOLB] O Angelo tinha perguntado antes se seu primeiro filme é *Houve uma vez dois verões* ou se é *Luna caliente*. Qual é seu primeiro filme?

[JORGE FURTADO] Como roteirista, o meu primeiro filme é *Anchietanos*. Esse é meu primeiro filme. Escrevi pra ser o meu primeiro longa. O primeiro longa que eu quis fazer é esse, sobre esse assunto aqui, essa história desses dois caras, uma história política, uma história de dois amigos apaixonados pela mesma mulher e ao mesmo tempo em lados opostos em política. O *Anchietanos* é muito autobiográfico. Muito, muito. Ali tem realmente muitas coisas. A gente trabalhava naquela TV onde eu filmei, a TVE. A gente entrava de madrugada lá. A gente realmente ligou a antena de noite e botou a TV no ar. Então, tem um monte de histórias do *Anchietanos* que são muito parecidas com coisas que aconteceram comigo, com amigos meus naquele momento ali. Esses dois amigos que trabalham juntos, um mais comunista, mais de esquerda, mais interessado no conteúdo das coisas. E um outro mais porra louca, mais ligado na forma, no visual, e que se completam pra fazer uma coisa, é uma história minha e de um amigo meu que trabalhava junto no *Quizumba*, que era o primeiro programa que eu fiz. Ali tem muitas histórias... Era o primeiro filme que eu queria fazer. Escrevi em concurso, não ganhei, não consegui dinheiro pra fazer o filme e aquele projeto ficou parado.

[ANGELO DEFANTI] A partir de quando você tinha esse roteiro? Logo depois do *Ilha* [*das Flores*]?

[JF] Logo depois do *Ilha*. Tipo 90.

[AD] Logo o cinema acabou...

[JF] Foi exatamente isso. Quando eu fiz o *Ilha*, o [Fernando] Collor entrou e acabou. Não tinha jeito de fazer filme nenhum. Então aquilo ficou guardado. Aí quando começamos a fazer o *Comédia* [*da vida privada*]. E no segundo ano do *Comédia* a gente começou a produzir muito texto original, eu disse, "Ah, eu tenho uma história lá que dá uns 40 minutos". Aí a gente começou a reduzir, tirou coisas. Como roteirista, então, pra mim o *Anchietanos* é meu primeiro filme. Como diretor é o *Luna*. Porque era uma equipe gigante, câmeras de cinema, uma locação enorme, eu dirigindo uma equipe de cento e tantas pessoas, fazendo em película, sei lá, uma produção grande. Então, como diretor eu

considero *Luna* o meu primeiro filme. E nenhum deles é meu primeiro filme. Oficialmente é o [*Houve uma vez*] *Dois verões*, mas eu considero pra mim, o *Anchietanos* como roteirista e como diretor o *Luna caliente*.

[AD] Engraçado, para mim, conceitualmente falando, tentando unir tudo, aquele curta-metragista de *Ilha das Flores*, *Esta não é sua vida*, *A Matadeira*, me parece que ele faria *O homem que copiava*.

[JF] Sim. *O homem que copiava* é minha versão de *Ilha das Flores* em longa. Nessa lógica da colagem, nessa lógica de intertexto, de um personagem com uma vida interior rica, com dificuldade de comunicar isso. Isso tudo é *O homem que copiava*, se for pensar, tu tem razão. Tem mais a ver com a minha carreira de curta do que os outros. Mas eu procuro... me lembro do Millôr [Fernandes], adorava o Millôr, "enfim um escritor sem estilo..." Eu procuro não ter estilo. Se eu tenho, é um pouco de incompetência, um pouco de preguiça e um pouco de inevitável. Na hora que tu vai escrever um texto, o jeito de escrever é meio teu estilo. Aí acabam saindo coisas que as pessoas identificam como sendo minhas, mas eu tento fazer as coisas bem diferentes uma da outra.

[AD] O Lourenço Mutarelli fala: "Meu estilo é meu limite".

[JF] Claro, exato. Gostaria muito de fazer *Lawrence da Arábia*, mas realmente não vai ser possível. (risos)

[DK] Você falou de película no *Luna caliente*, que você dirigiu uma equipe de mais de 100 pessoas, que filmou em película e tudo mais. No *Houve uma vez dois verões* você filmou em digital.

[JF] Acho que o primeiro longa brasileiro em digital.

[DK] Pois é, e foi por conta da questão orçamentária?

[JF] Foi. A gente não tinha dinheiro nenhum. Era a câmera que a gente tinha, uma Sony grandona, horrível. Aí eu disse, "Ah, vou fazer em vídeo", essa era a câmera que a gente tinha. Foi totalmente uma questão orçamentária. Eu me lembro que pra passar pra película, os caras tavam descobrindo como fazia. Hoje é mole, mas era complicado.

[AD] Hoje já nem faz mais sentido.

[JF] Essa discussão nem existe mais. Tem uma cena do *Houve uma vez dois verões* que era uma cena da menina cabelos cor de jambo, [cantando: "Olha a menina cabelos cor de jambo"], que ele sai procurando ela pelas praias, de

O filme que ninguém viu

Com Esta Não É a Sua Vida, *Jorge Furtado ganha o Festival de Clermont-Ferrand e se consagra como campeão dos curtas*

Já houve tempo em que as idéias dos curtas-metragens brasileiros eram tão curtas quanto a duração dos filmes. No tempo em que eram obrigatórios por lei e realizados em fundos de quintal unicamente para preencher a exigência legal, eram uma verdadeira tortura para os fãs de cinema, que iam assistir a um Spielberg e acabavam vendo, por exemplo, a célebre operação de catarata apresentada por Primo Carbonari. Com o fim do cartório a situação se inverteu. Os curtas brasileiros são bem-feitos, acumulam prêmios no exterior mas ninguém consegue vê-los. Por isso, são poucos os que já assistiram a algum filme de Jorge Furtado, o cineasta brasileiro mais premiado da atualidade. Na semana passada, Furtado levantou o primeiro prêmio do Festival de Clermont-Ferrand, na França, que é considerado o Cannes dos curtas. Com *Esta Não É a Sua Vida*, que resume, em dezesseis minutos, a biografia de uma dona de casa de Porto Alegre, Furtado derrotou 79 concorrentes de quarenta países. "A ternura e o humor da fita são cativantes, emocionantes. Eles nos prendem com força", elogia o diretor de fotografia e cineasta Jimmy Glasberg, um dos jurados do concurso.

Furtado em férias: cineasta mais premiado do país

Num país onde a atividade cinematográfica foi congelada depois da posse de Collor, a premiação do cineasta gaúcho é algo a ser comemorado. Para Furtado, no entanto, estourar o champanhe é fato corriqueiro. Em sua curta carreira, ele realizou cinco filmes, todos premiados. O mais conhecido de todos, *Ilha das Flores*, levou o Urso de Prata no Festival de Berlim — ficou em segundo lugar — e ganhou a votação do júri popular em Clermont-Ferrand no ano passado. No filme, Furtado paródia a forma do documentário. Tomando como ponto de partida a história de uma comunidade que sobrevive a partir de restos de lixo, Furtado conduz a narrativa como se se tratasse de um documentário para ser assistido por extraterrestres e transforma o que poderia ser um enfadonho exercício de crítica social num filme irresistível.

ENTRESSAFRA — Aos 32 anos, descasado, dois filhos, Furtado representa o apogeu e ponta mais visível de uma geração que cresceu nos anos 80 e ameaça se extinguir nos 90, junto com o fim da Embrafilme: a geração dos curtas. Com a proteção da reserva de mercado, foram produzidos 964 curtas entre 1980 e 1989, constituindo uma média de quase 100 por ano. Com a extinção da Embrafilme, a média caiu para trinta. Da quantidade, chegou-se a um nível de qualidade que acabou repercutindo em escala internacional. Hoje, alguns festivais de cinema europeus já promovem retrospectivas de curtas brasileiros, como aconteceu em Bolonha no ano passado. A geração de Furtado produziu nomes de destaque. Nilson Villas Boas foi premiado em Havana com *A Mulher do Atirador de Facas*. Tata Amaral e Francisco César Filho faturaram o grande prêmio do júri em Oberhausen com *Queremos as Ondas no Ar*. As premiações favoreceram a exportação de filmes, como *A Garota das Telas*, de Eliana Fonseca e Cao Hamburger.

Esse sucesso é fruto de investimentos modestos. *Ilha das Flores*, por exemplo, foi feito com o orçamento de 7 000 dólares, quando um curta médio custa cerca de 30 000. *Esta Não É a Sua Vida* foi produzido com o apoio do Channel Four, canal de TV inglês que, segundo a produtora Nora Goulart, bancou 25 000 dos 32 000 dólares do orçamento, em troca dos direitos de exibição em televisão e vídeo. "Achei que não iria ter repercussão na Europa porque meu filme não mostra gente exótica, que é o que costumam esperar de um filme do Terceiro Mundo", diz Furtado, que festejou a vitória na Praia de Jurerê, em Santa Catarina, onde passa férias. Para o futuro, Furtado — que ganha a vida como publicitário e também como roteirista da TV Globo — já tem dois projetos engatilhados, um com dinheiro alemão e outro com financiamento nos Estados Unidos. Para o público, resta saber quando e como será possível assistir aos resultados de seu trabalho. Para as empresas donas dos cinemas essa possibilidade é bastante remota. "Não passamos curtas em nossas salas porque o público não tem o hábito de assistilos, como na Europa", diz Luiz Gonzaga de Luca, diretor de operações da Sul/FJ Lucas, que controla cinqüenta cinemas em São Paulo. "Além disso, muitas vezes é difícil achar um curta que combine com os longa-metragens que exibimos. O público pode não apreciar." Nessa situação, a saída são os vídeos. Três dos cinco filmes de Jorge Furtado, por exemplo, podem ser vistos em *Curta os Gaúchos*, disponível nas grandes locadoras. ■

Esta Não É a Sua Vida: biografia em dezesseis minutos

VEJA, 19 DE FEVEREIRO, 1992 85

kombi e tal. Que a gente tava na kombi, tinha uma menina andando, a gente foi avançando na kombi e o Alex abriu a Zoom, então fez aquele efeito de *travel in*, *zoom out* – *uam uam* – e aí na hora de montar a gente usou um *riff* da guitarra – *iaum* –, uma coisa assim pra grudar exatamente. "Ah, ótimo, legal." Os caras passaram um dia pra passar aqueles três segundos pra película. Porque não tinha como, não tinha como passar pra película. Uma trabalheira total, pulava, um horror. Mas a gente: "É legal, tem que usar, tem que usar". Passaram. Hoje, tu vai ver, a qualidade é bem precária, era realmente um começo.

[AD] Foi o que deu pra fazer.

[JF] Foi o que foi possível fazer.

ONDE JORGE CONTA O QUE ACHA DA EDUCAÇÃO AUDIOVISUAL DO BRASILEIRO, DIZ QUE COMENTA POLÍTICA E NÃO POLÍTICA AUDIOVISUAL, E TENTA DESCOBRIR DE ONDE NASCEU SUA PREDILEÇÃO PELO ASSUNTO

[ANGELO DEFANTI] Impossível a gente vir aqui e não conversar de política. Com o país tendo vivido o que viveu ontem e sendo você um dos cineastas que mais pensa a política no Brasil. Ontem tivemos uma nova reeleição, quarta seguida.

[JORGE FURTADO] Na verdade, se considerar primeiro e segundo turno tá 8 a 0. Mais que a Alemanha, 7 a 1, pelo menos tínhamos feito 1.

[AD] Olha, você mantém um placar. Independente do resultado específico de ontem, desde quando você se interessa por política?

[JF] Assim, eu nunca fui filiado a partido algum, nem ao PT. Muita gente diz que eu sou petista, porque eu falo e escrevo a respeito desse assunto, mas eu não sou filiado a partido, nem nunca trabalhei em governo petista nenhum. Mas eu voto no PT e já fiz trabalhos para o PSB, fiz duas vezes o programa nacional do PSB a pedido do Miguel Arraes, o velho Miguel Arraes. Então assim, não sou petista no sentido, sei lá, *stricto sensu*, mas sou eleitor e escrevo a respeito.

[AD] Então, não sobre a eleição de ontem. Menos a questão do PT e mais a questão política. Da onde nasceu a força política em você? E ela reverbera na sua criação, na sua arte, como?

[JF] Olha, eu identifico assim. Meus pais sempre fizeram política, gostavam de política. Minha mãe foi deputada. Primeiro da ARENA e depois acabou indo pro PDT, foi envelhecendo pra esquerda, como a gente diz. Então, a gente sempre teve em casa discussões, debates políticos, meu pai gostava de política, eu sempre li jornal desde pequeno. E identifico muito claramente dois momentos da vida. Um primeiro, até os 17 anos, quando vivi numa família de classe média, que aos poucos foi de média para média alta. Quando eu era pequeno, [era classe] média, depois um pouco mais velho, [era] média alta. Mas sempre estudei num colégio jesuíta, o colégio Anchieta, um dos melhores de Porto Alegre e [que] até hoje é. Aquele colégio que eu filmo ali, é o meu próprio colégio. E, enfim, tive uma vida totalmente burguesa, protegida, como diz lá no *Anchietanos*, nós acreditávamos que o Brasil com Médici, Tostão, Jairzinho e Pelé ia pra frente, porque a gente não tinha muita informação além daquilo ali. Então, até os 17 anos eu tive uma vida de um tipo. Com 17 anos eu fiz o vestibular e entrei na medicina. Estudava na Fundação Faculdade Católica, ligada à Santa Casa. Hoje um hospital bem melhor, na época quem não tinha nada ia pra Santa Casa, o lugar onde os mais pobres iam. E o hospital era pobre, sem muito recurso. E, de repente, eu que passei a vida toda, 17 anos, em um colégio jesuíta, só com colegas burgueses, brancos, num bairro bom, só pensando para onde iríamos no sábado, e onde íamos passar as férias. E literatura, felizmente eu gostava muito de ler. Mas era isso: literatura, biblioteca e festas. De repente, eu entrei no corte seco num mundo que era o oposto. (...) E a gente vivia dentro de um hospital, e via gente morrer todo dia, praticamente. Então, esse choque, em 77, fim da ditadura, de sair de um mundo protegido, burguês, tudo certo, sem problemas, pro mundo onde só há problemas, foi muito radical. E de repente me dei conta que o mundo era outra coisa. Cheguei a participar, não muito... fiz movimento estudantil, ia à passeata, aquela diversão meio política, meio diversão do fim da ditadura, e comecei a me interessar mais por ler coisas de esquerda. Meus amigos, muitos eram trotskistas. O movimento estudantil era muito interessante, porque tinha o PCdoB que era da linha albanesa, tinha a linha trotskista, os stalinistas, vários tipos de esquerda, não tinha direita nenhuma. Então, essa confusão, essa abertura política, foi nesse momento que comecei a me interessar e a escrever no jornal da faculdade. E a ler Marx, que eu nunca tinha lido, Trotsky, que nunca tinha lido.

[AD] Casou com o momento em que você começou a conhecer as classes mais baixas na faculdade de medicina?

[JF] Sim, a miséria, né? Me senti quase como Buda saindo do castelo e vendo a morte, a pobreza e a miséria tudo ao mesmo tempo. Então, esse choque aí de realidade, foi aquele momento em que comecei a pensar [em] política. Prestar atenção nisso, e comecei a ler e a me interessar mais por política. Mas te confesso que eu nunca fui comunista. Eu tinha um monte de amigo comunista, mas eu sempre achei um pouco chato aquele texto. Aquele Lenin era um negócio meio chato, e ainda tinha um outro cara da Albânia, como era o nome dele? Que era do pessoal do PCdoB. Tinha várias correntes. E eu achava aquilo meio aborrecido. Eu meio que me filiei a um grupo mais anarquista. Tem uma cena no *Anchietanos*, que o pessoal vai com uma faixa de pano, escrito "faixa de pano", e faz uma campanha toda conceitual, que tem um pouco a ver com o movimento estudantil que eu me envolvi naquela época. E nesse momento com a abertura, eu me lembro das diretas. Outro dia, eu tava mostrando pra minha filha eu com uma camisa "Diretas Já. Brasil urgente. Diretas pra presidente". E ela assim "Como assim Diretas?" "Era pra eleição." E ela, "Não tinha eleição?" "Não, não tinha." Então, eu me envolvi ali no movimento das Diretas, uma coisa bem emocional, meio no impulso. Eu me lembro de ficar muito emocionado no comício. Olha aqui a fotinho. Isso aqui é 1984 – "Brasil urgente. Diretas pra presidente". Lembro do comício das Diretas no Rio, na Candelária, foi um negócio. Tava o Lula, o [Leonel] Brizola, o [Miguel] Arraes, o Ulysses [Guimarães], tavam todos. Trezentas mil pessoas. O Lulu Santos subiu no palco e começou [a cantar] "Eu vejo a vida melhor no futuro". Aquilo foi um evento, eu me arrepio até hoje de me lembrar da sensação que foi. "Vamos votar pra Presidente!" E ali eu me envolvi bastante, já estava bem envolvido.

E em 84 eu já tava fazendo filme. Hoje eu identifico o *Temporal* como um filme totalmente adolescente. Porque é um choque de gerações a história do Verissimo. Depois, o *Dorival* [*O dia em que Dorival encarou a guarda*] já é um filme político mesmo, tipo a função social da revolta. Vamos nos revoltar, tomar porrada, mas vamos tomar banho no fim. Pelo menos um banho você toma. Já o *Barbosa* é um filme [José] Sarney total. É, deu errado, né? Deu tudo errado. E o *Ilha das Flores* é aquele momento [Fernando] Collor *versus* Lula, tipo *Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, um negócio totalmente radicalizado. Então, hoje eu identifico muito claramente os filmes que tem a ver com os momentos políticos. E eu gosto muito de política, não sei viver sem ler nem escrever sobre política.

JORGE FURTADO E JOSÉ PEDRO GOULART NO FESTIVAL DE GRAMADO, 1984

E falando um pouco do momento, assim, dessa coisa da emoção. Eu me sinto até um pouco culpado, quer dizer, culpado não, mas tem aquele livro do [António] Damásio, *O erro de Descartes*, a gente não é só racional, tem o lado emocional também. Mas eu acho que a política ficou muito emotiva, as pessoas vão muito pela emoção e pouco pela razão, eu gostaria que as pessoas raciocinassem mais e pensassem na política como uma coisa mais racional realmente e menos emocional. Vejo na campanha assim "Fora PT, quero tirar o PT". "Mas vai colocar o que no lugar?" "Ah, não interessa!" "Mas qual é a proposta que tu tem?" "Não sei, qualquer uma". Um negócio meio assim.... cazzo, alguém tem que ir lá.... um negócio meio emocional. Eu sou contra, sou a favor, ou eu não gosto dele, eu gosto dela. Todo mundo embarcou nessa.

[DAVI KOLB] Você fala dessa última eleição especialmente que foi muito bélica, um clima muito Grenal, Fla-Flu?

[JF] De todas, eu acho. Eu me lembro assim. O Lula se elegeu, eu votei nele, fiz campanha e tudo mais. Mas primeiro tinha uma musiquinha que era assim: "Será que a gente é que é diferente? Será que os outros são tão iguais? Se honestidade é a marca da gente, ser diferente é bom até demais." Vocês

lembram disso, não? Então, a ideia do PT era acima, nós somos totalmente diferentes, nós somos honestos e totalmente diferentes. Não é verdade. Não são totalmente diferentes. Eles provaram que não são totalmente diferentes. São muito mais parecidos do que deveriam ser, na verdade. Então, essa ideia de que somos honestos e somos diferentes já foi um erro de venda. Porque não existe isso. Tem ladrão e bandido em todos os partidos, pode ter certeza disso. Depois tem uma outra coisa que era assim ó: "Lula brilha uma estrela", "É só você querer que o amanhã assim será". Não, não é só você querer que o amanhã assim será. Então, essas ideias que a música, que o *jingle*, que a campanha, que a publicidade vende, que a publicidade política vende de que "É só você querer, que o amanhã assim será", que "Vamos todos juntos", "Vamos lá que o futuro e tal", é um negócio completamente emocional, comovente, que tu te envolve, mas que tu te frustra imediatamente na manhã seguinte, porque não é assim. É muito mais complexa a realidade, o dia a dia, os conchavos, e não é imediato.

[JULIA LEVY] Colocar um tijolo de cada vez, discutir, debater, e a energia.

[JF] É chato, demora, como o [Luis] Nassif diz no filme [*O mercado de notícias*], os fatos são chatos demais. Vai discutir seriamente a rotina da política, o que é o Banco Central independente? O que significa isso? O que significa o centro da meta de inflação? É um negócio chato, mas a vida precisa disso, a política é um negócio prático, não só emocional.

[AD] Você disse que hoje se sente culpado?

[JF] Culpado porque eu já fiz cinco campanhas políticas, do PT, trabalhando fazendo programa eleitoral. Três para prefeitura, duas para o governo do estado, e nas campanhas presidenciais do Lula, propondo coisas, sugerindo ideias. Fizemos cinco campanhas aqui na Casa de Cinema, três para prefeitura, nós ganhamos as três, e duas para o governo do estado, perdemos uma e ganhamos a outra. E é uma atividade que eu não só gosto, como ela é 100% absorvente. Tu acorda as 6h30 da manhã, liga o rádio AM pra ouvir as notícias, e vai dormir meia-noite desligando o rádio AM. Lendo, pesquisando, discutindo com o secretário, só política o dia inteiro. Não para. E se tu for pensar em termos audiovisuais, eu gosto muito do horário político. Pra começar, o único espaço de TV que não é determinado pelos donos da emissora. Aquilo vai ao ar e quem determina não são os donos das emissoras, são os partidos. Então, tu enxerga coisa ali que não tem em lugar nenhum da TV, só ali que tem. Mas o horário político, foi o Giba [Assis Brasil] que definiu, é uma mistura de má publicidade, mau jornalismo e péssima poesia. É uma mistura dessas três coisas. Porque tu tem que comunicar, mas tem que fazer publicidade, tem que emocionar, tudo ao mesmo tempo. Falando para militante, também para o adversário. Um programa diário, editado, que não existe. Existe programa diário ao vivo, existe programa semanal. Mas diário editado é trabalhosíssimo de fazer, um negócio complicadérrimo, e, além do que, você tem que responder o programa de ontem. Você colocou uma coisa no ar, o cara respondeu, você tem que responder amanhã, tem que escrever, produzir de um dia pro outro. Então, é um negócio que é uma vertigem.

Mas acontece o seguinte, na primeira prefeitura [petista] de Porto Alegre com o investimento que o PT fez em saneamento básico, esgoto e água, a mortalidade infantil diminuiu em quatro anos quase 15%.

[JL] Quem era o prefeito?

[JF] Olívio [Dutra]. E isso o cinema não faz, só a política faz. Salva vida de criança, dá transporte. Eu entrevistava mulheres que saíam de casa com dois pares de sapatos, um no pé e outro no saquinho. Mas por que isso? Elas diziam, "Porque eu não quero chegar no trabalho com barro no pé, pras pessoas não saberem que eu moro numa rua de barro. Então, eu levo um sapato e no ônibus eu troco". Então, na hora que asfalta a rua, ela pode sair com um sapato só. Isso aí é a política que faz, isso não é o cinema. A política é fundamental. As pessoas dependem disso, o salário, a segurança, a saúde pública, esses assuntos a gente não pode simplesmente dizer "não estou interessado". Como diz o [Arnold] Toynbee: "O maior castigo para quem não gosta de política é ser governado pelos que gostam". Então eu não consigo não fazer, não me envolver. E gostaria de ver meus pares, cineastas brasileiros, mais envolvidos em política. Porque eu pouco sei a opinião deles, com raras exceções. Não falam quase de política, né?

[JL] Falam da sua própria política. Isso falam muito, da política do audiovisual.

[JF] Ah, isso eu não falo. Aliás, me perguntaram agora na entrevista do Estadão, Folha, o que eu achava dos candidatos em relação à política cultural audiovisual. Eu não estou preocupado com isso não, qualquer um que fizer tenho certeza que vai fazer direito, eu tô mais preocupado com emprego, relação com as petroleiras americanas, os grandes bancos. Porque as questões principais, mais importantes, são pouco faladas, ninguém fala disso.

[AD] Seguindo a coisa do horário eleitoral, ou não sei, muito mais que isso, teve uma vez que você falou que se o brasileiro fosse educado audiovisualmente o Collor jamais teria sido eleito. Você lembra disso?

[JF] Lembro. É porque é assim. Como é que um país, onde tinha, em 89, uma população de miseráveis, que vê na TV dois sujeitos falando. Ou seja, um é o Lula, desgrenhado, com sua barba malfeita, com o seu terno amassado. Enfim, mas um sujeito que tem a história do Brasil. Ele vem de pau de arara do sertão pra São Paulo, ele casou com uma mulher que era viúva de um motorista de táxi assassinado, ele perdeu um dedo numa fábrica, ele foi preso perseguido pela ditadura, ele lutou pelos melhores salários... é cara do Brasil, né? Exatamente a cara do Brasil. Lula da Silva, pernambucano imigrado para São Paulo. E do outro lado, um filho da elite mais tradicional, fazendeiro, dono da estação de TV, milionário. Tão os dois ali, e o povo brasileiro olha e escolhe o seu algoz (risos), eu quero esse bem penteado, bonitinho. Aquilo ali é evidentemente um problema de autoestima. Quer dizer, nem sei, o Lula hoje diz que teria feito um péssimo governo se tivesse sido eleito. Tu vê aqueles caras dizendo: "Eu prefiro esse aqui". Só se explica por um problema de autoestima, não gosto de mim mesmo e esse cara é muito parecido comigo, vou votar no outro que não se parece nada comigo. E uma questão de não entender o veículo. Esse cara aí parece um locutor de jornal.... a cara do que a TV vende como mocinho, bonzinho. O outro não, tem barba, é todo torto. Então, essa questão da alfabetização audiovisual também tem a ver com política. Tem que entender que eles tão lendo no teleprompter. Elas não sabem que eles tão lendo, que eles decoram, são treinados pra falar desse jeito, é o emocional e o truque. Na campanha agora, tem várias coisas... a campanha ficou totalmente artificial. Porque assim, tu tem um minuto e meio de réplica, um minuto de tréplica, mais meio minuto de réplica. Entre si, fazem perguntas. É um vazio total, ninguém diz nada com nada, não interessa pras pessoas o que tão dizendo, interessa pras pessoas a maneira como se fala. Então, por exemplo, todo mundo sabe que tu não pode entrar em tema ruim. Todo mundo sabe disso desde Nixon e Kennedy, que o Nixon se ferrou. Se eu te pergunto, "O que que deu errado no seu governo?", Tu não pode responder o que deu errado, tu não pode responder a minha pergunta. Tem que dizer: "Não deu nada, ao contrário, no seu é que deu errado, porque no seu governo.." Pronto, muda de assunto e ninguém responde nada, ninguém responde pergunta alguma, finge que debate, né? Mas ninguém debate coisa nenhuma. O Aécio perguntou pra Dilma: "O que a senhora achou do mensalão, das prisões do mensalão?", aí ela diz: "Eu vou responder se o senhor responder o que achou do mensalão mineiro." Pronto, nenhum dos dois respondeu coisa alguma. E aí passou 30 segundos e acabou. O cara não pode é suar nem tossir. Enfim, é toda uma questão audiovisual. O Nixon perdeu do Kennedy porque ele tava suado, barba mal feita e o Kennedy tava bonito, bem arrumado, "Ah, eu voto nesse cara aqui".

[AD] Mas é engraçado você tocar nessa questão, porque quando eu perguntei da onde surgiu política pra você, eu tinha plena convicção que você responderia.

[JF] Do cinema? (risos)

[AD] Não. Que era uma questão rio-grandense, que é por conta de Porto Alegre, que talvez aqui emane política.

[JF] Não, eu não sei. Acho que me interessei também por política, nesse momento que eu falei lá em 77 e tal, no momento em que eu descobri também o cinema. A gostar de cinema, de ver cinema, me interessar por cinema. Porque quando eu vi *Ladrões de bicicleta*, *Os companheiros*, comecei a ver um monte de filme que falava de política também. Era um negócio que era uma novidade pra mim. Eu não pensava no cinema como um veículo de ideias políticas, eu nunca tinha pensado nisso até os 17 anos. Cinema era puro entretenimento, diversão, era pra ver aventura. Aí, quando eu comecei a ver um monte de filmes europeus, e outro tipo de cinema... Eu me lembro assim... Eu fiz um trabalho na faculdade, já no jornalismo, sobre a guerra do Vietnã, a partir de um filme que eu vi, *Corações e mentes*. A guerra do Vietnã foi uma guerra que invadiu as casas pela TV, a gente começou a ver uma guerra. Então, aquele momento ali, no final dos anos 70, foi um momento muito rico, de discussões políticas, debates políticos, relacionados com cinema, diretamente com cinema, o cinema era muito político. Os filmes falavam de política, muito.

[DK] Você falou do *Dorival*, que o *Dorival* é um filme político. Mas quando você foi escrever o *Saneamento básico* você queria falar sobre política através do filme? É um filme que você queria colocar seu lado político ali?

[JF] Eu queria falar sobre política. O *Saneamento* é um filme sobre política também. E também é uma defesa do cinema, porque...

[DK] Mas você tira sarro do cinema em vários momentos. Ao mesmo que você homenageia, você tira sarro.

[JF] É, bastante. Assim, se eu for pensar, a ideia é, a dúvida é: num país onde

metade da população não tem acesso a saneamento básico pode-se gastar dinheiro público para fazer cinema? A resposta que eu digo é sim. Não só pode, como deve. É mais importante às vezes fazer o filme do que fazer saneamento, digo: às vezes. As duas coisas são fundamentais, as duas coisas são importantes. Não é "isso aqui é mais importante que isso", as duas coisas são importantes. Então, tu transforma o mundo botando esgoto, como eu falei, botando água encanada nas casas das pessoas, botando médico, mas também botando filme, botando programas de TV interessantes. Não é uma coisa ou outra, a ideia de que primeiro todo mundo tem que ter comida, escola, e tal, e depois tem que ter livro, teatro, música... Não. Tem que ter tudo junto ao mesmo tempo. Então, o filme é meio sobre isso. Uma turma que não quer fazer cinema, nunca pensou em fazer cinema, nem sabe o que é cinema, e quer resolver um problema de esgoto. Mas ao tentar fazer um filme começa a se interessar cada vez mais pelo filme e vê que aquilo ali tem um valor por si. Que não é apenas um degrau para outra coisa, que aquilo ali tem um valor por si mesmo, que é o próprio cinema. E o Paulo José começa dizendo: "Eu tenho que trabalhar, não posso fazer cinema o dia inteiro". Aí, no final, ele diz: "Não, mas eu pago a cadeira! O problema é a cadeira", "Quero fazer mais um *take*, deixa eu fazer mais *take* pra ficar melhor". Então o subtítulo, a *tagline* do cartaz é: "Se é pra fazer, é melhor fazer benfeito". A ideia é essa, que o cinema transforma a realidade também, é uma coisa política. A gente tem que se unir e tem que fazer política, mas tem que fazer cinema também. Tem que fazer as duas coisas. A teoria de quando eu fui criado, no meio da ditadura, que a ditadura falava, era a ideia de fazer o bolo crescer pra depois dividir. E a ideia do Lula, ideia contrária, "Não, nós temos que crescer dividindo o bolo". A sensação de que o país só vai crescer dividindo. Porque esse é o pensamento da elite, "Primeiro a gente cresce, depois a gente dá pra vocês." Enquanto isso eu faço o quê, né?

RODRIGO SANTORO E JORGE FURTADO

Fábio Rebelo

[DK] E *O mercado de notícias* também é um filme político que fala desse quarto poder que é a mídia?

[JF] Ah, total. Esse talvez seja um dos mais claramente políticos.

[AD] E aí, nessa coisa mais direta da política, *Homens de bem* e *O mercado de notícias*.

[JF] Engraçado. A televisão é um negócio engraçado, porque todo mundo assiste mas não comenta e tem pouca leitura, pouca crítica de TV. Ao contrário de cinema, qualquer curta tem 30 críticas. (risos)

Mas o *Homens de bem* é a história de um político honesto. Toda a história, toda a trama se baseia no fato de que ninguém leva em consideração a hipótese dele ser honesto. Todo mundo parte do pressuposto que qualquer político é desonesto. Então, o roteiro do filme é meio isso. O cara não era desonesto, a coisa mais surpreendente, é que não era desonesto. E o *Homens de bem* era bem isso. Uma coisa que eu e o Guel [Arraes] falávamos muito. Nós dois somos filhos de político. Então, quando eu vejo um filme como *Trash*, que tá estreando agora, e a primeira frase do *trailer* é o seguinte: "Nesse país todos os políticos só querem dinheiro". Nem vi o filme, e acho que pode até ser ótimo, mas ele já começa dizendo isso, entendeu? Que todos os políticos no Brasil são desonestos. E isso é... primeiro, que é mentira. Segundo lugar, que pregação é essa? Como assim? Quer dizer que os empresários não? Os banqueiros não? Só os políticos? Só no Brasil que os políticos são desonestos? Então, quer dizer que as empreiteiras, todas as grandes empreiteiras, que pagaram o doleiro e o corrupto da Petrobras, que deram milhões, elas não são corruptas? Corruptos são só os políticos? Como assim? Então, essa lógica... Na verdade, o que o Darcy Ribeiro falava é que "o ser humano morre de medo da democracia". Existe uma elite que realmente não aceita a ideia de que o voto dela vale o mesmo que de uma faxineira. Não aceita isso.

[DK] A velha máxima do George Orwell, "somos todos iguais, mas alguns são mais iguais do que outros".

[JF] Porque assim, "É um absurdo porque eles estão votando pensando no..." Sim, eles estão votando pensando na comida, no emprego, na universidade do filho, na casa própria que eles têm. E isso não é uma justificativa pra manter o governo? Vocês tão pensando no quê? Na taxa Selic? E isso pode? Então tu considera assim: o seu desejo não é legitimo, mas o meu é.

Pra te falar a verdade, eu nem sei o que a direita sonha. Não consigo entender. Porque o sonho da esquerda pode ser uma utopia...

[JL] Mas o livre mercado também não é um sonho? Eu fico pensando nisso. O liberalismo é um sonho também? É um absurdo, quem acredita nisso?

[JF] Quem acredita que o livre mercado pode ser bom pra todo mundo? Não sei. Realmente eu não sei. Antes de 2008 alguém até podia levar isso a sério. Mas depois que o governo americano virou sócio da General Motors, fica difícil sustentar essa ideia de que o Estado não deve interferir no capitalismo. Deixa o mercado por si. O mercado por si quebra tudo, e concentra a renda. O livro do [Thomas] Piketty que tá saindo agora é exatamente sobre isso. Deixa o mercado por ele, e o que que vai acontecer? Concentração de renda, é óbvio. Então, se o Estado não interfere... o Estado distribui renda, o mercado concentra renda. Isso é o óbvio. E acontece que tem gente que acha que existe cidadão de segunda categoria e os de primeira categoria. O Brasil que foi fundado nessa tradição da escravidão, de que trabalhar era uma ofensa. A nossa primeira democracia era a democracia da mandioca, que se chamava. Ou seja, quem tem propriedade vota, quem não tem não vota. E depois isso mudou, e tem muita gente que não aceita isso até hoje. "Como é que essa gente tem o mesmo poder que eu de decidir?" Só os melhores podem votar, só os homens de bem. Só os homens de bem podem governar. A ideia da elite. A democracia é um erro.

NA FRENTE DE TUDO ESTÁ A LEITURA

ONDE JORGE SE DIZ UM LEITOR COMPULSIVO E FALA POR QUE O CINEASTA DEVE SER CULTO E GENERALISTA

[ANGELO DEFANTI] Já que a gente estava na formação de raciocínio da política, como surgiu, como foi, acho que tem uma coisa anterior, que é você falar: "Ah, eu lia muito". Mas convenhamos, não é tão comum uma criança ler muito como você lia – ou não tem sido tão comum, lamentavelmente. Na influência da leitura, o ímpeto foi seu?

[JORGE FURTADO] Talvez o ímpeto fosse meu, a influência certamente é do meu pai. Meu pai tinha uma bela biblioteca, era professor de sociologia e filosofia, e sempre gostou muito de ler e me passava muitos livros. E eu sempre fui um leitor compulsivo, desde criança. Realmente, eu matava aula... nas minhas cadernetas eu tinha um gráfico de quanto de aula eu podia matar, no máximo, pra cada matéria. E eu matava todas possíveis pra ir pra biblioteca e ficava lendo, lendo, lendo. Eu com 15 anos tinha lido todo Fernando Pessoa já. Lia espanhol, [Julio] Cortázar e [Jorge Luis] Borges, lia muito, muito. Com 14, 15 anos eu lia muita poesia, e sempre gostei muito de literatura brasileira. Sei de cor muitos poemas, que eu leio, leio, leio até decorar. Fico rememorando aquilo. Tenho hoje uma biblioteca bem bacana, que eu coleciono e mantenho dentro do possível organizada. E leio de tudo. Leio romance. Fui muito formado pela literatura americana, li muito os escritores americanos, [Norman] MacLane, [John] Steinbeck, [John Dos] Passos, todo mundo, enfim. Depois que fui conhecer, mais fora do colégio, literatura brasileira, mais um pouco. Mas li sempre, tô sempre lendo. E não sei viver sem livro. Teve um momento assim da vida que deixei assim um pouco de acreditar em quase tudo, em política, em ideologia, em religião. Daí, eu me lembro dessa sensação, de que tem uma coisa aqui que eu vou continuar acreditando, que é nos livros, no livro, de ler. Eu acho que independente de qualquer coisa, isso pra mim tá em primeiro lugar. Na frente do cinema, na frente da política, tá a leitura, o livro, a palavra, o texto escrito. Então, sempre li muito e continuo lendo muito.

[AD] Ler mais do que ver filmes te faz um cineasta melhor?

[JF] Sem dúvida me faz um roteirista melhor. Isso não tem dúvida. Porque a maior carência que a gente tem de roteiristas é porque tem muita gente que gosta de cinema, mas não gosta de ler, então não sabe escrever. Quem não lê

não sabe escrever. O roteirista é um ser de dois mundos, ele tem que ser da leitura, da escrita, mas também do cinema. Então, tem que gostar das duas coisas, tem que entender das duas coisas. Eu acho que me faz um cineasta melhor. Os grandes cineastas são grandes leitores. Acho que todos, se você for pensar bem assim na história do cinema. O Elia Kazan tem um discurso do que que faz um diretor, e ele fala disso. Que o John Ford falava que ele era um tosco, que ele mesmo dizia que era um tosco. Mas não era nada [tosco], ele lia pra burro, conhecia literatura. Enfim, Billy Wilder era um grande leitor, o [Ernst] Lubitsch, o [Ettore] Scola, todo mundo assim.

[AD] Os grandes cineastas são cultos de uma maneira geral, até porque o cinema abarca todas essas artes.

[JF] Eu acho que o diretor de cinema, o cineasta, e isso tem a ver com o jornalista também – por isso as duas coisas me interessaram sempre – são generalistas. Tu tem que ser um generalista. Tu não sabe muito sobre nada, mas sabe um pouco sobre tudo. Tu tem que entender de fotografia, tem que entender de lente, tu tem que entender de maquiagem, tem que entender de moda, tem que entender de música, tem que entender de coreografia, de teatro, de cotidiano, de arquitetura, de política, de geografia, de clima. Então, tudo tu tem que saber um pouco... de esporte, dança, sexo. Tu tem que saber um pouco de todas as coisas para saber representá-las, e poder discutir com os vários elementos da equipe que são todos diferentes. Tem que ser um pouco de psicólogo também, pra saber lidar com os atores e com todo mundo. Então, o diretor é um generalista. E, assim, os melhores atores são leitores também, isso eu tô convencido. São bons leitores. Porque quando tu vai falar com um ator, "A cena é o seguinte...", tu tem que ter referência para falar com ele, e ele tem que ter referência para entender o que você tá dizendo. Então, os melhores atores são bons leitores também. Esses dias um amigo meu tava recomendando para o filho de outro, [o rapaz perguntando] "O que que eu faço? O que que eu faço?", [e ele disse] "Quem sabe escrever?". Se é bom leitor, e portanto sabe escrever, consegue emprego. (risos) Em qualquer profissão. Todas as profissões precisam de gente que escreva bem. Seja advogado, seja médico, seja político, seja juiz. Tu tem que saber escrever, se comunicar por escrito. Pra viver, pra se organizar mentalmente. Então, saber escrever, aprender a ler e escrever bem é bom pra qualquer profissão, pra qualquer um.

[DAVI KOLB] Você chegou a pensar em ser escritor?

[JF] Eu escrevo. Mas só escritor? Ah, não sei, dá uma agonia, assim, ser só escritor.

PAUSA PARA A CRONOLOGIA

ONDE JORGE EXPLICA SUAS QUATRO FACULDADES, TRAÇA A LINHA DO TEMPO ATÉ A CASA DE CINEMA DE PORTO ALEGRE E CONTA OS DOIS MOTIVOS QUE O LEVARAM A FAZER CINEMA

[ANGELO DEFANTI] Mas aí, chegando nesse direcionamento [de carreira] no fim da adolescência, você teve sérios problemas. E eu vejo sempre você falar: "Porque aí eu fiz faculdade de medicina". Ora, calma aí, volta tudo. Por que faculdade de medicina? Não é simples ir pra faculdade de medicina. Da onde surgiu a vontade de fazer medicina?

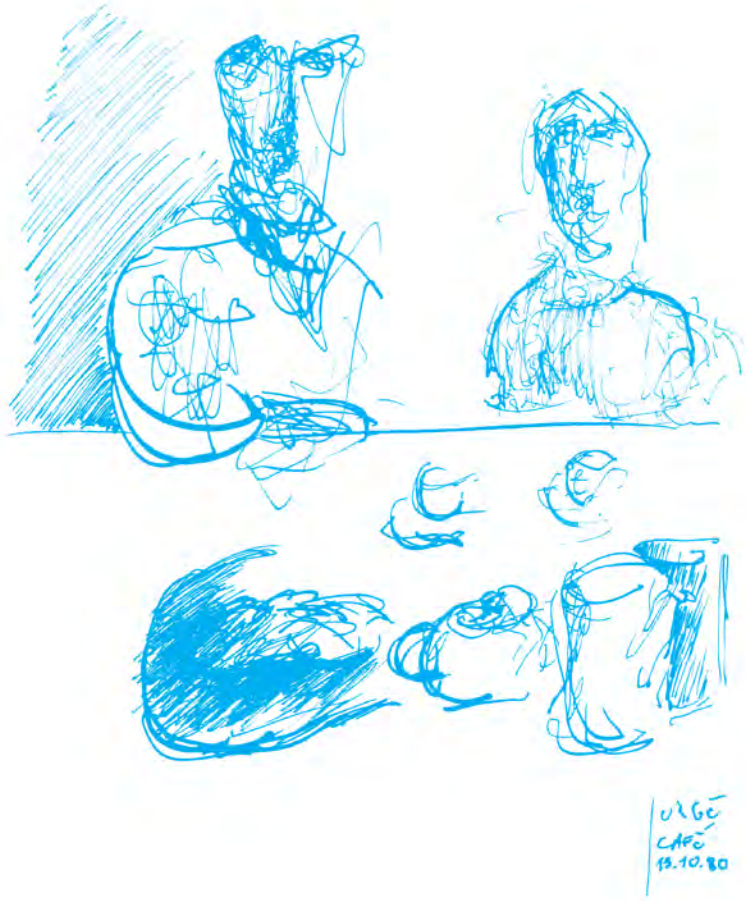
[JF] Por que eu fiz medicina? Porque eu queria ser psiquiatra, queria fazer psicanálise. Comecei a ler Jung, Freud, muito cedo, no colégio. Eu li *Memórias, sonhos, reflexões* do Jung, e lia as cartas de Van Gogh para o Theo, e comecei a me interessar por essa coisa da loucura, o louco, o inconsciente, o cérebro, o que é normal e o que não é. Isso me interessou muito, porque eu tava pirando um pouco talvez. Mas assim, começou a me interessar esse assunto. E eu fiz artes plásticas também, bom, eu desenhava... (risos)

[AD] Bom, vamos fazer essa linha do tempo.

[DAVI KOLB] Você falou umas três ou quatro faculdades.

[JF] Quatro, eu fiz quatro. Entrei na medicina e na psicologia ao mesmo tempo, em 77, porque eu queria fazer psicanálise, né? Tinha uma coisa engraçada na psicologia da PUC, que só tinha dois homens na aula: eu, um padre e 48 mulheres. Então, era impossível, uma loucura. Era muita mulher demais, dois homens só, e um era padre, ainda por cima. E além disso me dei conta que o primeiro ano da medicina era uma quantidade de estudo impossível, não tinha como fazer duas faculdades ao mesmo tempo. Eu achei que eu não ia passar em medicina. Então, fiz psicologia na PUC e medicina na Federal. Aí eu passei nas duas e tentei fazer as duas ao mesmo tempo. Aí só fiz dois meses de psicologia e larguei pra fazer medicina, que era puxadíssima no começo. Fiz três anos de medicina, na verdade, quatro, e larguei no 4º. No 2º ano da medicina eu fiz vestibular de artes plásticas, e passei. Aí fiquei fazendo artes plásticas e medicina ao mesmo tempo. E me dei conta que medicina, ali no hospital todo dia no 4º ano, que tu tem que ter muita vocação pra aquilo ali. A medicina é um negócio.... vê gente morrer todo dia.... realmente ou

No Clube de Cultura, Jorge Furtado expõe seus desenhos e pinturas



você dá praquilo ou não. Aí eu fiz vestibular pra jornalismo, saí da medicina e fiquei fazendo jornalismo e artes plásticas. Mas acabei não me formando em nenhuma. Larguei o jornalismo pra fazer cinema e as artes plásticas também acabei abandonando. Mas eu gostava de psicanálise, por isso que fui pra medicina. Só que a medicina tem toda a medicina no meio, né? (risos)

[AD] Você queria investigar personagens de algum modo.

[JF] É... acho que assim. Essa incursão ao inconsciente alheio é interessante. Mas o cinema faz isso também, né? Eu já disse isso. Às vezes, eu vou em debates com psicanalistas e eu digo: "Vocês são pagos pra curar as pessoas, eu sou ao contrário, sou pra enlouquecer". (risos)

Mas, enfim, essa coisa de como é que a mente funciona, como reage, isso é um negócio surpreendente. Talvez seja o grande prazer do cinema. Às vezes perguntam: "por que que tu faz cinema ainda?", os colegas da TV. O negócio dá uma trabalheira louca, anos pra fazer um filme, pouquíssima gente vê, comparado com a TV. Dinheiro tem muito mais na TV, tem muito mais recurso na TV. "Pra que tu faz cinema?" Mas quando tu vai numa sala de cinema e vê as pessoas rindo do seu filme, reagindo ao cinema, essa coisa da reação que o filme provoca, e tu tá com uma plateia presente, não é como a televisão que cada um vê na sua casa, é muito gratificante. Se tu vê que as pessoas choram na cena, que as pessoas riem, morrem de rir, saem felizes do cinema, saem tristes. Essa possibilidade, essa capacidade que o cinema tem de mexer com as pessoas. Eu falo das pessoas, mas falo de mim também. Eu, nós todos, fomos mudados pelo cinema, né? Quem ama cinema, quem gosta de cinema, sabe que tu não passa impunemente por um grande filme. Tu não vê *Ladrões de bicicleta* e é a mesma pessoa antes e depois. Tu muda quando vê um grande filme. Tu sai dali e fala: "Eu melhorei, aprendi coisas, esse negócio me transformou de alguma maneira". Então, esse [é o] poder que o cinema tem, que a arte em geral tem. Só que o cinema é muito poderoso porque ele junta todas as artes. Ele junta o teatro, a música, a fotografia, o balé, junta tudo numa coisa só e ainda por cima embalado pra viagem.

[JULIA LEVY] Você coloca essa reação também no *Saneamento básico*, né? Aquelas pessoas vão se surpreendendo, aquilo mexe com as pessoas.

[DK] Até a sequência do Wagner Moura, em que ele tá fumando do lado de fora, tá meio inquieto, aí ele começa a escutar as pessoas rindo e corre pra dentro.

[JF] É, aquela reação... o poder que o cinema tem, de repente todo mundo tá rindo de um negócio. A primeira sessão do *Saneamento básico* em Bento Gonçalves foi uma loucura, porque as pessoas riram tanto, mas tanto, que eu quase fui pro palco dizer: "Parem de rir!". Ninguém ouvia o filme, as pessoas riam, riam. Começou assim uma catarse de rir, porque era lá a região, filmado lá. Então, eles riam de um jeito... E às vezes eu fico no cinema [com vontade de dizer:] "Parem de rir que vocês tão perdendo o filme, tão perdendo a piada!". Então, essa reação das pessoas é muito interessante de ver. E tu só aprende fazendo. É engraçado porque tu vê o público reagindo. Tem piada que tu vê assim que não funcionou, ninguém riu. E outras que tu nem imagina que as pessoas vão rir e todo mundo morre de rir. Tem uma piada no *Saneamento* que só uma pessoa uma vez em São Paulo riu. O único cara que eu acho que entendeu a piada até hoje. (risos) É quando eles estão discutindo sobre faculdade, o Bruno e o Wagner, aí ele diz: "Eu fiz curso superior, *high school*!" (risos) Só quem conhece o termo americano que sabe que *high school* é segundo grau. Mas parece uma boa tradução: *high school* – curso superior. Aí, eu tava no cinema e um cara lá *quaquaquaquaquá*, e todo mundo olhando [e pensando]: "Qual é a graça disso?".

[AD] Mas, peraí, que a gente deu um pulo. Aí você jogou tudo pro alto e foi estudar jornalismo porque lidava com a palavra?

[JF] Bom, eu tô falando só da vida pública, tem a vida privada no meio, casei, tive filho, fui demitido da TV, várias coisas. (risos)

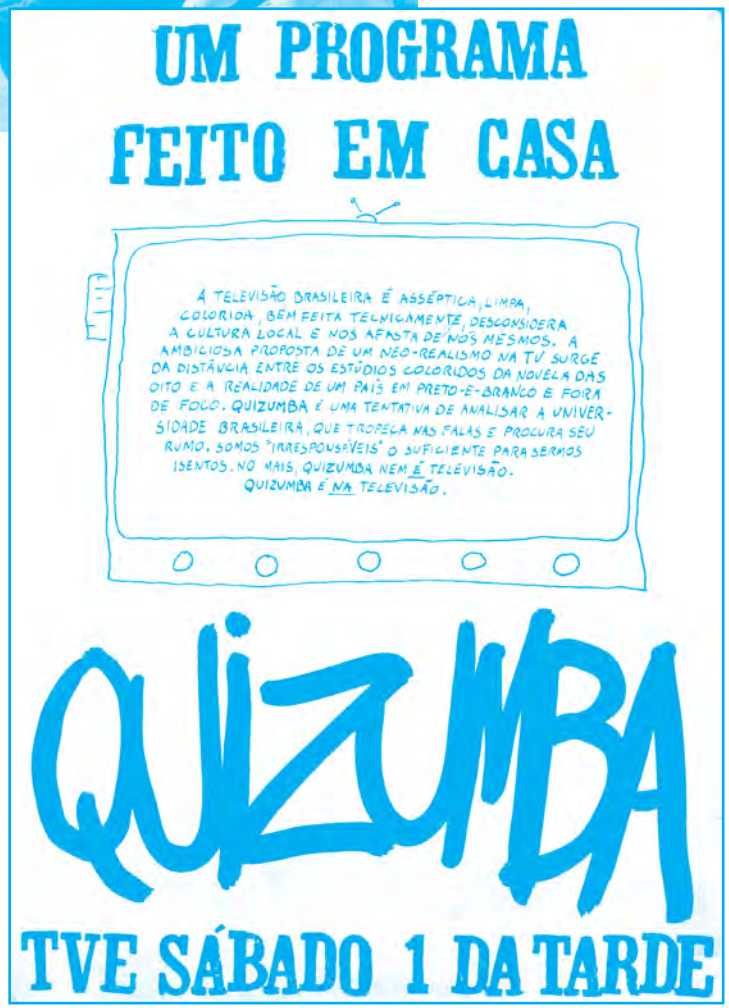
[AD] Mas TV, já tinha surgido TV?

[JF] Não, a TV foi depois. Eu fiz análise, eu mesmo fiz análise, e entendi um pouco mais o que eu estava fazendo. Naquela mistura ali da medicina. Aí, casei [quando estava] na TV. Quando eu tava casado e o Pedro tinha um ano e pouco, e a Julia não tinha nascido ainda – a Eliana tava grávida, minha primeira esposa —, foi quando eu fiz o *Dorival*, em 86. Aí, eu já tava trabalhando na TV. Ah! Voltando na cronologia.

Fui pro jornalismo. No jornalismo a gente fez um grupo e apresentou um projeto pra TV Educativa. Eram alunos da faculdade de jornalismo pra fazer um programa na TVE, e o programa era o *Quizumba*. Foi a primeira coisa que eu fiz nesse grupo, a gente fez um tempão o programa, um ano e meio.

[DK] E o que era?

ENTREVISTANDO MILLÔR FERNANDES PARA O PROGRAMA *QUIZUMBA*, TVE/RS, 1983



[JF] O *Quizumba* era um programa que já misturava ficção e não ficção. A gente pegava um tema, tipo "maio de 68" —foi um programa que eu me lembro que gostei. Maio de 68 era o assunto, então, a gente tratava desse assunto por jornalismo, entrevistas, matérias, reportagens, música, clipe e um curta de 10 minutos no meio do programa sobre esse tema. Quem fazia esse curta era o Giba [Assis Brasil]. Quem escrevia era o grupo Vende-se Sonhos, que eu convidei pra fazer um curtinha no meio. "Ó, eu dou um tema pra vocês e vocês tem 10 minutos pra inventar uma história com esse assunto." Então, o programa era uma mistura de ficção e não ficção. Enfim, foi aí que eu comecei a fazer câmera e tudo. Fiquei dois anos na TV que eu fazia tudo, câmera, *switch*. Eu era assistente de produção e fazia de tudo na TV, que era em preto e branco, pra você ter uma ideia. A última TV preto e branco do mundo, eu acho, era a TV de Porto Alegre. Aí, na TVE a gente juntou um grupinho, que era a produtora. Eu, a Ana [Luiza] Azevedo, o Zé Pedro Goulart e o Marcelo Lopes, que era um colega meu também da TV, e fizemos uma produtora pra fazer um filme. Porque nessa época, vocês não tinham nascido, quem fazia TV tinha uma frustração muito grande. Quem via, via, quem não via, nunca mais ia ver. Não tinha como gravar, não tinha videocassete, não tinha nada. Foi ao ar, foi. Se trabalhava horrores pra fazer um negócio que a gente gostava pra burro, e tinha, assim,um ponto de ibope, e nunca mais ninguém ia ver. Então: "Vamos fazer um filme, vamos fazer um filme." Já tinha uma galera fazendo cinema em Porto Alegre, que era o Giba, o [Nelson] Nadotti, o [Carlos] Gerbase, Werner [Schünemann]. O pessoal fazia super-8, e aí a gente [falando:] "Vamos fazer um filme, vamos fazer um filme", e nos juntamos para fazer um filme. Fizemos o *Temporal*, isso em 84, e depois em 86 o *Dorival* [*O dia em que Dorival encarou a guarda*]. Quando eu fiz o *Dorival*, eu tinha saído da TV e voltado, eu era chefe de produção na época. Fui diretor do museu de comunicação social – eu era o mais jovem diretor de museu do mundo, eu tinha 25 anos. E aí voltei pra TV depois disso. Quando eu fiz o *Dorival*, o filme foi pro Festival de Gramado. – *Aqui que eu tinha começado.* – [Continuando...] O Pedro tava recém-nascido, tinha 1 ano e pouco, a Eliana tava grávida da Julia. E o filme foi pro festival e eu pedi autorização pro meu chefe na época para ir no festival, acompanhar, e ele não deu. Não liberou. Tava implicando comigo, enfim, tinha uns problemas políticos meio estranhos lá, tava implicando meio com o grupo todo. Mas aí eu disse: "Tá, mas o filme tá concorrendo no Festival de Gramado, tá lá, é uma semana, eu posso cobrir". "Não, não tem jeito." O que eu vou fazer? Fui de qualquer jeito, sem autorização. Quando eu voltei,

fui demitido por justa causa. Tenho uma justa causa na carteira [de trabalho], apesar de ter trazido oito Kikitos! Nós ganhamos oito Kikitos, melhor filme, prêmio da crítica e tudo, mas fui demitido. E fiquei, portanto, desempregado. Cheio de prêmios, mas desempregado com dois filhos, um recém-nascido e outro pequeno. E aí fui fazer publicidade. Já tinham me convidado, e eu não tinha nunca aceitado. Mas aí me convidaram [de novo] e eu fui fazer publicidade. Fiz publicidade de 86 a 90. E aí, bom, eu ganhei mais dinheiro em dois meses do que no resto da minha vida até então. Uma loucura, publicidade na época, diretor de publicidade, mesmo começando, era um absurdo a grana. Então, mudei de padrão total. E continuei, fiz quatro anos de publicidade. E foi divertido, aprendi bastante, ganhei bastante dinheiro. Comprei uma casa, um apartamento, sustentei as crianças no colégio. E fiquei fazendo publicidade até 89/90, quando fui convidado para trabalhar na Globo. E aí larguei a publicidade pela TV de novo. E é onde estou desde então.

[AD] Mas a formação da Casa de Cinema em si?

[JF] 88.

[AD] Porque o Giba, o Werner, o Nadotti, o Gerbase eram de uma outra vertente?

CASA DE CINEMA DE PORTO ALEGRE, 1989

EQUIPE DE *ILHA DAS FLORES* NO FESTIVAL DE GRAMADO, 1989

[JF] É, eles faziam super-8. A Casa de Cinema quando surgiu tinha 13 sócios, era um condomínio de quatro produtoras com 13 sócios ao todo. Cada um tinha uma pequena produtora. Eu tinha a Luz Produções, que era eu, a Ana, o Marcelo e o Zé Pedro. O Giba era sócio de duas produtoras diferentes. Tinha o Gerbase, tinha a Luli [Luciana Tomasi], tinha a Monica [Schmiedt], o Werner, [Sérgio] Amon, tinha o [Roberto] Henkin. Só que não tinha endereço, não tinha estrutura nenhuma, era uma estrutura de gaveta. A gente tinha uma nota fiscal na gaveta da casa da mãe. Aí, [pensamos:] "Vamos nos profissionalizar, vamos viver aqui fazendo cinema em Porto Alegre". Então, a gente juntou todo mundo, alugamos uma casa, contratamos uma secretária, compramos um telefone. Lá em Petrópolis era a casa. E criamos a Casa de Cinema, isso em 88. E desde então temos a Casa de Cinema. Várias pessoas saíram logo, abriram suas próprias produtoras, e ao longo do tempo foram saindo [outras]. Mas somos quatro hoje.

[AD] Mas a Casa de Cinema surgiu como um *pool* de produtores?

[JF] Sim, era um condomínio de produtoras, pra ter um endereço, pra ter uma estrutura. Vou mostrar os convites pra vocês depois das festas. O cinema gaúcho agora tem um endereço. Então, a gente criou a Casa de Cinema assim, com essa lógica, de ficar aqui. Porque a solução pra quem queria fazer

cinema ou TV aqui era ir embora. As pessoas iam pro Rio, iam pra São Paulo. Todo mundo que queria fazer cinema, fazia um pouquinho aqui, começava e se mandava pra lá. A gente não queria ir embora, "Não, nós queremos continuar aqui".

[AD] A afinidade era o fazer?

[JF] É, cinema e TV também. E fazer aqui, ficar aqui, não ir embora.

[JL] E fazer junto com esse pessoal.

[JF] É, fazer junto, a mesma turma. O Giba é produtor do *Ilha das Flores*. A Nora [Goulart] é produtora, assistente. Eu fiz roteiro do filme do Gerbase. A Ana fez assistência, eu fiz roteiro pro filme dela. Trabalhava todo mundo meio junto. O *Ilha* tem dois fotógrafos. Os dois fotógrafos da Casa, o Amon e Henkin. Então, é uma coisa coletiva, bem coletiva.

[DK] Em que medida você foi influenciado pela geração super-oitista?

[JF] Totalmente, 100%. Essa história eu já contei várias vezes, mas não adianta, tenho que contar de novo porque é verdade. Eu faço cinema, resolvi fazer cinema por dois motivos, duas coisas. Uma, por causa dos super-oitistas, Giba, Nadotti, Werner... Por causa de um filme especialmente, que é o *Deu pra ti anos 70*, que é um filme feito Giba e pelo Nadotti. Um longa em super-8 que eu assisti várias vezes sentado no chão de uma sala lotada aqui em Porto Alegre, isso em 81. E esse filme é maravilhoso, uma obra-prima. Um longa em super-8 contando 10 anos, a geração dos anos 70. Ele começa no começo dos anos 70 e termina no final dos anos 70. E conta exatamente a história da minha geração, da nossa geração. Filmado nos lugares que eu conhecia, na frente a faculdade, no bar que eu ia, no restaurante que eu ia. Eu fui no cinema e tinha um filme que se passava exatamente nos lugares que eu vivia. E nunca tinha me passado pela cabeça fazer cinema. "Como é que é possível fazer cinema em Porto Alegre?" Que coisa doida é essa. "Ué, é possível, os caras tão fazendo." Então, essa junção da imagem e da palavra era... porque eu gostava de desenhar, fazia curso de gravuras, gravuras, até exposição, vendi quadro e tudo. E a coisa da imagem e dos textos escritos era de mundos totalmente inconciliáveis pra mim. E o cinema de repente juntou essas duas coisas. Ah, no cinema, palavra e imagem tão juntos, e eu não preciso saber desenhar. (risos) Porque eu não desenhava tão bem assim. É exatamente o que eu quero fazer. Então, esse é um dos motivos que me levou a fazer cinema, a possibilidade que eu vi de fazer cinema em Porto Alegre. E a outra questão

EQUIPE DE *ILHA DAS FLORES*

que sem dúvida foi fundamental para que eu me interessasse por cinema foi uma sala de cinema que tinha aqui em Porto Alegre, chamada Bristol, que era programada por um cara, que depois virou amigo meu, já morreu, Romeu Grimaldi, trabalhamos juntos. Ele era programador da sala e de outras salas aqui também. E ele fazia ciclos de cinema. O Bristol toda semana tinha um ciclo diferente. Ciclo Alain Resnais, ciclo [Jean-Luc] Godard, ciclo Milos Forman. Às vezes era temático, guerra do Vietnã, movimento *hippie*. Mas quase sempre eram diretores. E ele ficava perto da faculdade, no bairro de Bonfim aqui, e eu ia ao cinema todos os dias. E eu nunca tinha [visto aqueles filmes]... Cinema pra mim era o Ritz, que era perto da minha casa, onde eu ia lá ver filme americano sem nem saber quem tinha feito. Era pura diversão de fim de semana. Eu nunca tinha pensado que tinha diretor, roteirista de filme, não pensava nisso. De repente, eu nunca tinha visto um filme de Alan Resnais e vi cinco. Nunca tinha visto um filme do [Akira] Kurosawa e vi cinco numa semana. Cinco do Milos Forman, cinco do [Federico] Fellini, cinco do Glauber [Rocha]. Eu disse: "Vem cá, mas que milhões de maneiras de fazer cinema que existem". Porque o cinema hollywoodiano, ele parece ser a única forma, ele é a forma hegemônica tão pronta, que parece que o cinema americano é o cinema que existe, se tu só vê o cinema americano. Tu vai ver Fellini e é totalmente diferente daquilo. Tu vai ver Kurosawa, então, e é outra coisa totalmente diferente. Aí, essa possibilidade de muitas formas de fazer cinema, e ainda com gente fazendo cinema aqui, eu decidi: "Ah, é isso que eu quero fazer". E aí fui fazer vestibular pra jornalismo, que era a única faculdade que tinha uma relação, não tinha uma cadeira de cinema. E eu larguei medicina pra fazer jornalismo. E aí que comecei a fazer TV primeiro, antes de cinema.

FORA COLLOR.

Por isso

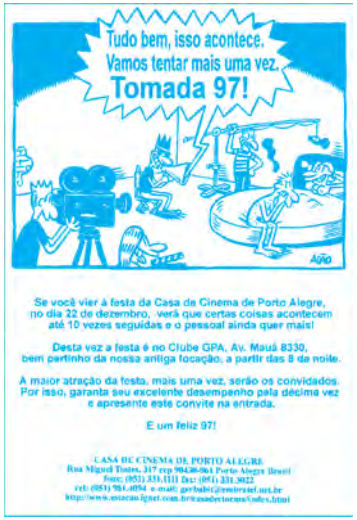
6a FESTA ANUAL DA CASA DE CINEMA

01 de janeiro: confraternização universal
02 de fevereiro: festa de navegantes
26 de março: aniversário de Porto Alegre
12 de outubro: dia da criança

22 DE DEZEMBRO:
FESTA DA CASA DE CINEMA!!!

E um feliz 1999!

CASA DE CINEMA DE PORTO ALEGRE



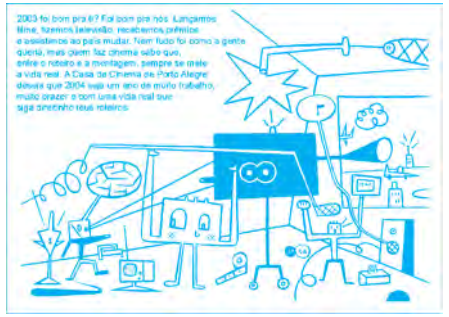
Se você vier à festa da Casa de Cinema de Porto Alegre, no dia 22 de dezembro, verá que certas coisas acontecem até 10 vezes seguidas e o pessoal ainda quer mais!

Desta vez a festa é no Clube GPA, Av. Mauá 8330, bem pertinho da nossa antiga locação, a partir das 8 da noite.

A maior atração da festa, mais uma vez, serão os convidados. Por isso, garanta seu excelente desempenho pela décima vez e apresente este convite na entrada.

E um feliz 97!

CASA DE CINEMA DE PORTO ALEGRE
Rua Miguel Tostes, 317 cep 90430-061 Porto Alegre Brasil
fone: (051) 331.1111 fax: (051) 331.3022
cel: (051) 981.4094 e-mail: gerbabi@embratel.net.br
http://www.estacao.fignet.com.br/casadecinema/index.html



Festa da Casa de Cinema 2009 !!!

É dia 22 do dezembro a partir das 20h.
Onde? Orra, no Bar Ocidental Oswaldo Aranha esquina com a João Telles.
Tchêga lá!

Dez anos não são dez dias!
(Na verdade, são 3653, contando os bissextos).

A festa é no dia 22 de dezembro, no Clube GPA, Av. Mauá, 8330, a partir das 8 da noite.

Outra festa assim só em 2017. Que dá tanta piedade dos ausentes. Traga sua alegria, seu espírito natalino e este convite. Entregue o último para o porteiro e leve o resto para o sofá.

É um feliz 98!

CASA DE CINEMA DE PORTO ALEGRE
Rua Miguel Tostes, 317 cep 90430-061 Porto Alegre Brasil
fone: 051.331.1111 fax: 051.331.3022 cel: 051.981.4094
A festa de dia 22, visite o nosso site: www.casadecinema.com.br

UMA CÂMERA NA MÃO E MUITA ALEGRIA NA CABEÇA!

Nesta quarta-feira, dia 22, venha para a festa da Casa de Cinema de Porto Alegre. A alegria vai correr solta no bar Ocidente (rua João Teles, esq. Oswaldo Aranha), a partir das 21h.

DATA: Como sempre, 22 de dezembro, sábado
HORÁRIO: a partir das 20 horas
LOCAL: Sociedade de Engenharia, av. Cel Marcos 183

BLABLABLA...

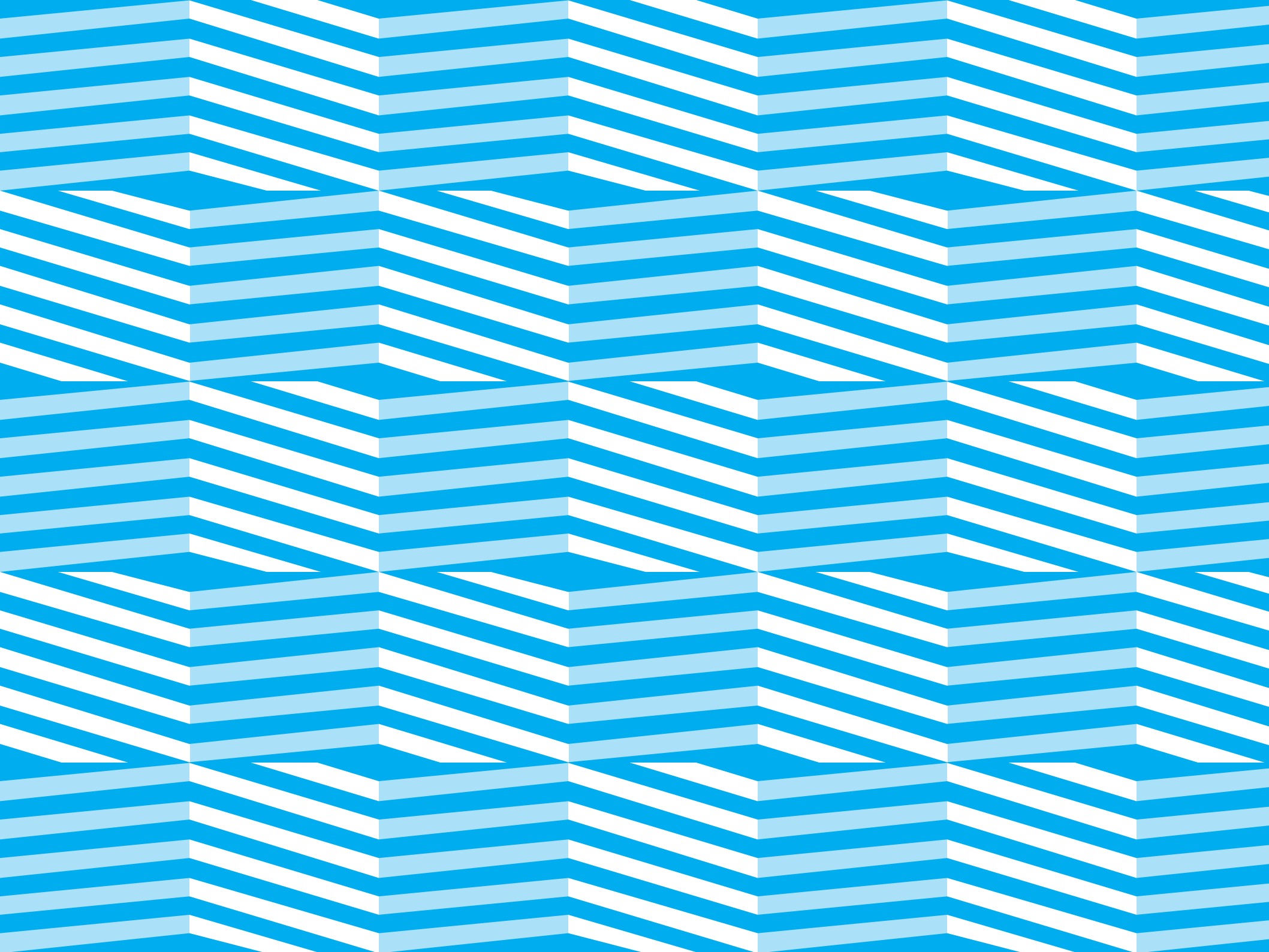
FELIZ 2002

Considerando que:
1990 FOI DE LASCAR E JÁ VAI TARDE
Comunicamos que:
NÃO VAI TER FESTA NA CASA DE CINEMA
Senão Assim:
O único programa na noite de 22 de dezembro é ir até o Clube de Regatas Vasco da Gama, Av. Mauá, 8590, às 21h e afogar o que restou do ano com o pessoal da Casa.
Afinal, a gente sempre acaba dizendo:
Boas Festas!
1991 VAI SER ÓTIMO (E BEM QUE PODE CHEGAR MAIS CEDO)

2002 está quase vencido. Que ano!
O Lula ganhou, a Argentina perdeu e a França não fez nenhum gol. Também é verdade que...
Mas não vamos falar nisso. Chegou o dia! Chegou a hora!
Vencedores e perdidos se encontram na festa da
CASA DE CINEMA DE PORTO ALEGRE.
Não perca! É Feliz 2003!

Muita luz em 2001

é o que lhe deseja a equipe da
CASA DE CINEMA DE PORTO ALEGRE



DIA 2

Parceiros e influências, trabalho em equipe, TV, Shakespeare, os curtas e poesia.

29.12.91 □ REVISTA ZH □ 6

c i n e m a

Otto Guerra, Jorge Furtado e Giba Assis Brasil não mostram ilusões quanto ao estado de coisas no Brasil

Um intervalo feito à força

As mudanças na esfera econômica tornaram essa uma época muito difícil para a produção cinematográfica nacional, concordam os diretores Giba Assis Brasil, Jorge Furtado e Otto Guerra

O dinheiro sumiu com a extinção da Lei Sarney e órgãos de apoio à cultura. E o cinema brasileiro, moribundo, espera por dias melhores. Jorge Furtado não acredita que a solução saia simplesmente no

ZH — Fazendo um balanço da produção do cinema nacional, o que se fez este ano e o que pode ser considerado bom?
Giba: O longa-metragem, normalmente, leva de um ano a um ano e meio entre o começo da produção e o filme pronto, e isso dá uma defasagem quando se pretende ana-

ZH — O pessoal que continua filmando tem conseguido dinheiro onde?
Furtado: A principal fonte atualmente têm sido os concursos promovidos em São Paulo, tipo o Prêmio Estímulo.
Giba: Aquele prêmio de São Paulo, na verdade, veiu de uma associação com a Fin-

outro de Ugo Giorgetti. Estes provavelmente vão sair.
ZH — E da iniciativa privada não está vindo nada?
Giba: O único filme feito com dinheiro privado é *A Grande Arte* do Walter Salles Júnior.

OS PRIMEIROS LEITORES

ONDE JORGE FALA DE SEUS PARCEIROS DE TRAJETÓRIA E MEDE A IMPORTÂNCIA DA CASA DE CINEMA PARA SEU TRABALHO

[JORGE FURTADO] A gente parou em algum lugar ontem, não?

[ANGELO DEFANTI] Você estava falando sobre influências. Você viu Glauber Rocha, Milos Forman, [Alain] Resnais, [Jean-Luc] Godard. Mas você tem um mestre? Digo, no cotidiano. Alguém que é uma luz que te norteia.

[JF] No cinema, acho que eu tenho especialmente dois diretores que gosto mais... ou três... três! Que é o Billy Wilder, que é um roteirista que virou diretor, mas é especialmente um roteirista. Tudo que ele faz eu gosto. Ele fez muitas obras-primas de vários estilos diferentes. É um cara que filmou comédia, drama, musical, filme de tribunal. Se pegar o melhor filme de tribunal, melhor filme de jornalismo, melhor comédia... é tudo do Billy Wilder. Ele fez muitos gêneros e sempre bem, sempre com humor, sempre meio cínico, um humor meio cínico, humanista. Então, Billy Wilder é, talvez, o principal. Depois o Ettore Scola, que também é um cara que eu vi tudo o que ele fez, e que também faz um tipo de cinema que eu gosto muito, um cinema humanista. Comédia triste, que eu falei ontem. Também é um cinema que tá meio

em extinção. E o outro cara é o Alain Resnais, que também fez muito, muito filme de muitos tipos e com uma liberdade criativa de gênero, de narrativa, maneira de contar histórias muito diferentes. Todos eles têm humor, todos eles são meio tristes, e nenhum deles é muito realista. Realismo não é uma coisa que me seduz muito. Então, esses três eu acho... mas, tem o [Federico] Fellini também, que não tem como não botar.

[AD] Essa lista talvez não vá acabar nunca. Mas eu digo uma pessoa de carne e osso, da vida. Alguém que você conheça. Pra quem você não pode deixar de mostrar o seu filme, que você respeite muito e que seja um guia. Existe?

[JF] Não tenho muito. Assim, um ídolo vivo que eu pense "Ah, o que que ele vai achar do filme?". Tem vários caras que eu trabalhei, tipo o [Luis Fernando] Verissimo, o Millôr Fernandes – que já morreu, mas, enfim –, agora o Jânio de Freitas. Tem uns caras assim que eu respeito muito a opinião deles. Não a respeito dos meus filmes, mas a respeito das coisas. Do mundo.

[AD] Mas e a respeito dos filmes?

[JF] Os filmes têm muito, assim, a Nora [Goulart], o Giba [Assis Brasil], a Ana [Luiza Azevedo], que são os meus sócios. As primeiras pessoas pra quem eu mostro o filme e a gente discute todo o tempo. O Fiapo [Barth], que é o diretor de arte. A minha equipe, mesmo.

[AD] Os parceiros, então?

[JF] É, os parceiros. O Guel Arraes, certamente, o Guel é um cara com quem eu sempre falo.

[AD] Então, talvez seja legal a gente individualizar as parcerias. O Giba chama muito a atenção porque ontem você disse que uma das razões de você fazer cinema – uma das duas razões – é um filme que ele dirigiu.

[JF] Sim, sim. E o Giba é o meu parceiro mais antigo, ele fez todos os meus filmes. Desde *Temporal*. Foi o primeiro curta-metragem que ele montou em 35 mm. O Giba fez todos os meus filmes, como montador ou como roteirista junto. Então, o Giba, nesse sentido, é o meu parceiro mais fiel, mais antigo. E a Nora, também, desde *O dia em que Dorival encarou a guarda*.

[AD] O Giba parece ser um sujeito da sua confiança plena.

[JF] Total. Primeiro que ele tem uma inteligência e um bom-senso incrível. Ele tem muita noção não só do corte, da montagem, mas da estrutura do roteiro,

GIBA ASSIS BRASIL, NORA GOULART, ANA LUIZA AZEVEDO E JORGE FURTADO

JORGE FURTADO E GIBA ASSIS BRASIL

da macromontagem. “Essa cena está antes dessa”, “Está longa demais”, ou “Aqui não devia ter uma cena assim”, “Essa cena está no lugar errado”. Coisa de roteiro que não é exatamente a função do montador. Dizer: “Ah, essa cena três devia ser depois da oito”. Montador não faz isso normalmente, ele monta a cena. O Giba sugere, inclusive, coisas assim: “Acho que não precisa ter essa cena, não devia falar disso”. Coisas, por exemplo, do curta-metragem *Até a vista*, tinha um *off* do começo ao fim, em todo o filme. Aí um dia eu cheguei e falei: “Ah, vamos tirar esse *off* aqui, essa fala aqui, pra ver como é que fica”. No outro dia: “Ah, essa fala aqui também, vamos tirar.” Aí um dia o Giba falou: “Vem cá, por que você não tira todo o *off*?”, “Vamos tirar todo pra ver o que acontece”. Tiramos e ficou sem *off* nenhum. Só tem o *off* inicial, que é o personagem lendo o livro – que não é nem um *off*, ele tá lendo o livro. Ele percebeu que não precisava. Eu digo no *set* toda hora: “Ó, o Giba vai reclamar disso aqui, hein. Melhor a gente fazer de novo que o Giba vai reclamar desse plano!”. Eu já filmo pensando: “O Giba vai querer um *close* aqui. Melhor eu fazer logo esse plano-detalhe aqui, senão ele vai pedir”. E, às vezes, quando é uma coisa longa, uma série, tipo *Decamerão*, eu já digo pra ele ir montando pra ver se não tá faltando nada na cena tal.

[DAVI KOLB] Você discute a decupagem previamente com ele?

[JF] Não, nada. Ele sempre lê o roteiro antes, mas às vezes nem isso. Às vezes, eu vejo que nem o roteiro ele chegou a ler direito com muita atenção, antes da filmagem. Mas decupagem não. Eu já fiz muito isso. *O dia que Dorival encarou a guarda*, por exemplo, ele fez o roteiro e a gente decupou muito junto. Mas, atualmente, não mais. Uma pena, porque ele decupa muito bem.

[DK] Mas isso é por conta de um método de trabalho que vocês estabeleceram ou por conta da correria?

[JF] Por conta da correria e da disponibilidade dele mesmo. Decupo eu, o assistente de direção, o fotógrafo e o continuísta. A gente decupa todo filme naquela mesa ali de baixo ou aqui. Vai lendo as cenas e decupando plano por plano, eu desenho, aquele método que eu falei. O assistente vai anotando, fazendo o roteiro decupado, e normalmente são essas pessoas: eu, o assistente, o fotógrafo e o continuísta. Mas se o diretor de arte pode estar junto, se o Fiapo pode estar junto, é sempre bom. Dá ideia e tal. O Alex Sernambi também dá muita ideia boa de decupagem. Cada fotógrafo tem um jeito. Eu trabalhei com muitos fotógrafos e cada um é de um tipo, uns se preocupam mais com uma coisa, outros com outra. O Alex é um fotógrafo muito bom de decupagem, ele sugere muito. Ele diz: “Ó, tá precisando de um plano aqui... pra cortar a cena tem que ter aquele gato passando lá...”. Depois tem uma gíria que a gente usa muito, eu e o Alex, que é “Otto Preminger”. A gente diz: “Vai fazer a cena do gato?”. “Não, Otto Preminger, Otto Preminger...” O Otto Preminger filmava assim: o cara chegava na janela, ia até a janela, olhava pra fora, e daí qualquer diretor corta pro ponto de vista do cara. Ele não, ele não cortava. Deixava o cara olhando a janela e você pensava o que que o cara tá olhando naquela porra daquela janela ali. E ele não mostrava. Dizia: “Não, não precisa mostrar o que ele tá olhando, tem que mostrar ele olhando.” E às vezes precisa, às vezes não, claro. A gente usa muito isso, Otto Preminger.

[AD] Então, pra você, o fotógrafo adiciona mais na decupagem do que até esteticamente?

[JF] É. Por exemplo, a cor, a marcação da luz. O Alex vai marcando a luz e ele me manda os fotogramas e tal dizendo: “Olha, marquei assim, puxei pro verde”. E eu digo: “Alex, te vira, cara, faz o que tu quiser, e depois você me diz, isso é do seu trabalho”. Eu já vi a cena, tô preocupado principalmente com o ator e com o enquadramento, composição e tal. Mas a cor... não me meto em quase nada disso. A decupagem eu me meto muito, faço muito.

[JULIA LEVY] Tem esse momento de sair do roteiro pra direção mesmo. Tem mais alguma coisa que acontece nesse momento de quando entram os atores e o filme vai ganhando vida?

[JF] Ah, totalmente. A etapa é mais ou menos assim: terminei o roteiro, aí eu mando para os atores e começo a trabalhar com a equipe a decupagem. Depois, quando eu começo os ensaios com os atores, eu vou mexendo no roteiro. Na primeira leitura já mudo um monte de coisa, de fala que eu vejo que na boca do ator não ficou legal... vou mudando. Depois começando a ensaiar com os atores marcando a cena em uma sala qualquer. Aqui ou num hotel lá no Rio. Vou fazendo a decupagem à medida em que eu vou marcando a cena. Claro que com a produção junto nesse momento, cada um lê o seu lado. A produção vê quantos figurantes precisa. O fotógrafo pensa: “Não, isso é dia”. Sei lá, todas as coisas de produção vão indo paralelas à decupagem. Por isso que o continuísta e a assistente de direção tem que estar nesse momento da decupagem. Pra falar da cena que vai lá no teto e tem que ver como. O fotógrafo tem que saber que eu quis fazer a decupagem de tal jeito.

Depois tem muitas coisas das ideias de criação. É até engraçado porque às vezes você xinga horrores o roteirista – que no caso sou eu mesmo – na hora de fazer a decupagem. "Quem é que escreveu essa porcaria? Como é que eu boto isso agora?" Tem que resolver a cena. O diretor tem que resolver uma coisa que o roteiro não resolveu e ficou pendurada.

Enfim, tem todas as ideias. Por exemplo, não sei se vocês lembram disso no *O homem que copiava*, no começo tem um cartão-postal que entra por baixo. Um cartão-postal do Cristo. Lembram que ele vem voando? Se vocês assistem ao filme de novo vocês veem que quem atirou foi a Silvia. Ela tá ali naquele momento, ela já aparece no espelhinho. E aquela coisa dele vir voando de longe, eu tinha decupado assim: ele tá ali e de repente cai o negócio. E ela olha e pensa de onde veio aquilo. E o Alex Sernambi que falou pra gente fazer como uma coisa que ela atira lá de longe... Ela tá do outro lado da loja e atira, e o cartão vem voando e atravessa a loja. E as pessoas ficavam: "Como [ele fez] isso?" Ele pegou um fio, pendurou o cartão, colocou num *travelling*, inventou uma tralha enorme e ficou muito bonita aquela cena. Ficou uma coisa mágica daquele negócio que vem e você não sabe de onde. O Alex tem ideias desse tipo.

[AD] Eu acho curiosa essa relação, porque, a maioria das coisas que você faz, você filma pro Giba.

[JF] Sim, eu sei que o Giba vai montar. É quem joga futebol com dois zagueiros, quem já jogou futebol sabe que tem dois zagueiros. Assim, "Se eu saio, tu me cobre." Eu posso até levar o drible, mas o segundo não vai levar. Então essa coisa de estar acostumado de jogar de dupla é meio assim "Filma ali, faz um *close* ali". "Mas pra quê?" "Ele vai querer, o Giba vai querer um *close* de alguém."

Então, eu filmo muito pensando na montagem que o Giba vai fazer porque eu acompanho a montagem em todo o tempo. Depois eu sento ali e ouço ele xingar: "Porra, não tem tal plano". Tô sabendo já há anos como ele monta. Ele é muito parceiro nesse sentido.

[JL] É, esse trabalho com ele já acontece mesmo sem a presença dele. Interessante como ele já vai participando – ele e imagino que outras pessoas.

[JF] É. Por exemplo, quer ver? Foi o Giba que me convenceu a ser o locutor do *O mercado de notícias*. Eu tava muito na dúvida de botar um dos atores do filme para narrar. Mas eu que apresentava o filme, eu que abria o filme. E ele disse: "Quem tem que narrar o filme é tu, a narração tem que ser sua". E acho que ele tinha razão. Nesse caso tinha que ser eu mesmo. Então, ele tem muito esse tipo de ideia. E é roteirista também. O *Agosto*, por exemplo, foi um roteiro que a gente fez juntos. *O dia que Dorival encarou a guarda*, o *Barbosa*, esses primeiros todos ele fez junto no roteiro também.

[AD] Acho que a Julia quis dizer até no sentido de que o Giba está presente mesmo quando ele ainda nem trabalhou. Você já molda pra ele.

[JF] Sim, sim. Umberto Eco diz que todo mundo tem um leitor ideal. Alguém que tu escreve pensando no que ele vai achar. O Giba, sem dúvida, a Nora. E o Paulo José é uma pessoa que eu penso muito. Sempre trabalhei com ele, muitas vezes, e aprendi muita coisa com o Paulo. Eu sempre penso: "O que que o Paulo vai achar disso?". Daí mando pra ele pra ver o que ele acha.

[AD] Seu espectador ideal. Então, o Giba é um parceiro do *a posteriori* do trabalho e a Ana é parceira de durante? Vocês se conhecem há muito tempo, não é isso?

[JF] A Ana sim. A gente é sócio desde a TVE. A gente começou a trabalhar juntos na TVE. Antes de fazer cinema eu já trabalhava com ela. Conheço a Ana antes dela conhecer o Giba... depois casaram. Mas a Ana, sim, parceira há um tempão, de tudo, de artes plásticas já. Porque a Ana fazia arquitetura e artes plásticas e eu também. Então a gente se conhece antes do cinema. A Ana é parceira total. O [Gilberto] Perin é que brincava com ela, [dizendo] que ela era praticamente um guri. Porque era a única mulher da turma que saía pra discutir, brigar, tudo, a Ana tava sempre meio junto.

[AD] E qual a importância dela?

[JF] Total. Minha assistente há anos, né? Muito tempo. Eu tenho uma relação com assistente — com a Ana especialmente, mas também com a Janaína [Fischer] e com a Dainara [Toffoli] e com as assistentes que eu tive — de que elas que mandam em mim (risos), no *set*. Na parte objetiva. Eu digo: "O que que nós vamos fazer agora?". "Agora nós vamos fazer a cena do bolo." "Ah, tá." Ela é que diz. Porque que nós vamos fazer a cena do bolo eu não sei, ela acertou lá com a produção que tinha que ser o bolo agora, ela é que resolve o cronograma, o que que faz primeiro, quantas cenas nós vamos filmar hoje, com qual a gente começa. Toda a ordem, a lógica de produção do *set*, quem define é o assistente, não sou eu. Quando eu chego no *set*, quando vai começar a filmar, eu até digo: "Me tratem como se eu fosse um ator". Eu fico com os atores. Eu grudo nos atores, fico no *set* com os atores. Os atores tão no camarim,

eu vou pro camarim, quando eles vem do camarim pra qualquer coisa, eu volto. Só vejo no *set* algumas coisas e volto, tô sempre com os atores. Eu acho que depois que o filme entra em produção a coisa mais importante são os atores. Então eu só cuido deles, só fico pra ver se tá tudo certo, se o roteiro tá ensaiado, se a fala tá boa, se eles tão bem, se tão entendendo a cena. Fico ensaiando, fico passando, e deixo a produção — inclusive a assistente — tocando tudo, posição de câmera, ordem de filmagem. E a Ana sempre fez isso tudo, assim, "Hoje não vamos filmar a cena tal." Sei lá por quê. Eu nem pergunto.

[AD] A gente falou do Giba e da Ana, tem a Nora, que é sua produtora, dentre tantas coisas. Tem alguma diferença trabalhar com a Nora?

[JF] Desde 86, eu casei com a Nora depois. Ela já era minha produtora desde *Dorival*, *Barbosa*, e a gente casou depois do *Ilha*. Eu agora nem sei trabalhar [sem ela]... todas as coisas que eu fiz dirigindo, a Nora é a produtora. Eu não saberia fazer, acho, o trabalho de dirigir um trabalho que não fosse a Nora a produtora. Nem sei. Tô tão acostumado que ela cuide de tudo, então eu me preocupo totalmente só com a parte da direção e de criação, roteiro e tal. E ela é que resolve todas as questões de produção mesmo. E ela também se relaciona muito bem com os atores, ela cuida muito do elenco. E se a Nora diz assim: "Não, não dá, isso aí não vai dar", eu sei que não dá mesmo. Que ela já tentou e já esgotou todas as possibilidades. Então, a relação com o produtor é uma relação de confiança total. E ela é o primeiro público, é a primeira pessoa que em casa eu digo: "Ah, tive uma ideia pra tal coisa". Ela tem que embarcar. Os sambistas falavam isso das cantoras, né? Que a única maneira de um samba pegar era fazendo as pastoras cantarem. Tu tem que convencer a pastora, de alguma forma, de que aquele samba é bom. Se ela cantar, o samba pega; se ela não cantar, o samba não pega. Então, em casa eu já digo: "Tive uma ideia de um negócio assim assado". Se a Nora diz: "Ih, isso não vai dar", eu já nem... o negócio nem avança. O meu primeiro público em casa já é a Nora.

[AD] E talvez ela já pense como produtora também, em como viabilizar.

[JF] Também. E ela tem muita ideia de produção. "Ah, podia ser tal ator", "Quem sabe a gente faz um filme assim?" Ela tem muita ideia de produção também que é meio ao contrário, às vezes a ideia não é minha, ela que teve uma ideia de produção. "Ah, vamos fazer um negócio, uma série assim, de tal jeito". Ou, "Alguém te convidou pra tal coisa", e eu já sei se dispenso ou não.

NORA GOULART E JORGE FURTADO NO *SET* DE *ILHA DAS FLORES*

[DAVI KOLB] Mas vocês acabam trabalhando mais e levando o trabalho pra casa?

[JF] Bastante, às vezes, a gente até tenta evitar, "Vamos deixar pra conversar esse trabalho na Casa de Cinema depois", porque senão tu vai pra casa trabalhando, quando tu vê tá jantando trabalhando, acorda no café da manhã e tá trabalhando. Tem que dar um tempo de: "Não, vamos deixar pra conversar depois". Com mais gente junto também, pra não ficar aquela coisa caseira. Mas a gente acaba trabalhando em casa também, pensando em coisas e vendo coisas em casa.

[AD] De certo modo, o Giba é que monta tudo seu, a Ana foi assistente muitos anos, a Nora, você acabou de falar que nem sabe trabalhar sem ela. Talvez você não saiba nem trabalhar muito sem a Casa de Cinema.

[JF] Eu fiz pouquíssima coisa sem a Casa de Cinema, pouquíssima coisa. Quando, por exemplo, teve um *A comédia da vida privada* que eu fiz, eu fui

pro Rio, entrei na equipe que já tava fazendo a série. Dirigi lá dentro do Projac, com os fotógrafos que tavam lá, com os diretores de arte que tavam lá, todo mundo de lá. E foi muito estranho, porque eu me grudei nos atores do tipo "vou cuidar aqui, o resto a gente deixa com a turma". Não ia mudar tudo de uma hora pra outra numa série que tava em andamento. Mas eu acho que é uma direção muito.... eu consigo fazer muito menos do que eu quero com a equipe assim. Com a minha equipe, já desde o começo eu ligo pro Fiapo [Barth] e digo: "Tô fazendo um filme assim, que que tu acha? Tamos pensando num filme assim, já vai vendo". Antes, muito antes, [quando] eu ainda tô escrevendo. A Rô [Rosângela Cortinhas] também é assim. Quer dizer, além desses parceiros que são sócios, a Nora, o Giba e a Ana, tem a Rô e o Fiapo que não são sócios da Casa de Cinema. O Fiapo desde *Dorival* é o diretor de arte de todos os meus filmes. E a Rô fez figurino de todos os meus filmes, desde *Barbosa*, eu acho, 88. E já fizemos roteiro juntos também. *Ângelo anda sumido* é um roteiro meu e da Rô. Somos muito amigos, a gente é sócio, temos uma terra juntos, e é amigo há muito tempo. As referências são muito comuns. Então, é um trabalho meio de equipe mesmo, fora os outros da equipe, eu sei o nome dos filhos do eletricista. Trabalho com essa mesma equipe há tanto tempo... Conheço o motorista, o eletricista, o maquinista, conheço todo mundo. Sempre tem gente nova na equipe, claro, todas as filmagens sempre têm uma porcentagem de novidade. E é bom que tenha também, pra ir mudando, conhecendo gente nova. Mas, sei lá, digamos que 80% da equipe se repete.

[AD] E é importante porque se pode mais.

[JF] É, eu acho que, pelo menos no meu método de trabalho, todo mundo contribui. Por exemplo, outra historinha: no *Houve uma vez dois verões* tem uma cena que o André [Arteche] tá com aquela ficha de fliper procurando a Roza, tá rodando atrás dela e aí [ele] já desistiu, tá comendo um cheese[burguer] e ouve a musiquinha do fliper. Ele levanta com a esperança de que seja ela... ele vai indo até lá e [quando] ele chega não é [ela]. É um menino, um gurizinho. Daí ele: "Ah", e atrapalha o guri, "Pô, me atrapalhou, me fez perder a ficha". E ele diz: "Tá, tá bem, eu vou comprar uma ficha". Bom, era assim que tava no roteiro. Eu fui filmar, tava ensaiando, tava decupando no dia ali, a cena que era um *travellingzinho* que chegava nele e aí o Fiapo – diretor de arte – disse assim: "Ele tem uma ficha. Por que que ele não oferece a ficha dele, e aí desiste de oferecer e resolve comprar?" É uma ideia de roteiro excelente, e foi o que eu fiz na hora e disse: "Óbvio, muito melhor". Então, é a cena como ficou – ele diz: "Tá, tá bem, eu vou te dar, eu tenho uma ficha", e ele pega e vai dar a ficha que ele guardou da Roza esse ano todo. Ele olha e diz: "Não, não, eu vou te comprar uma ficha". Quer dizer, eu vou dar mais uma chance, e aí ele encontra a Roza, naquele momento. Essa ideia dele oferecer a ficha, guardar e comprar não era do roteiro, é do Fiapo, diretor de arte, na hora de rodar. Então, se a equipe, o diretor de arte, o fotógrafo, se todo mundo tá ligado no filme, e tá lendo o roteiro, entendendo a cena, todo mundo contribui. O diretor de arte pode dar ideia de roteiro.

[AD] É, pode não ser a função dele, mas ele está aberto pra isso.

[JF] Ele tá pensando na cena. Ele tá entendendo a cena dramaticamente e está sugerindo coisas. Sabe que tem abertura pra eu dizer: "Ótimo, vou fazer", e pra dizer também: "Não, não dá por causa disso".

ONDE JORGE DIZ QUE NÃO GRITA NO *SET*, QUE É TOTALMENTE PARCEIRO DOS ATORES, MAS SÓ ACEITA INVENÇÕES DE ÚLTIMA HORA SE FOREM EDITÁVEIS, E AFIRMA QUE A MELHOR COISA É ESCREVER SABENDO QUEM É O ELENCO

[DAVI KOLB] Voltando um pouco na decupagem, você tem uma decupagem que em geral é simples. Você não faz planos mirabolantes. Você trabalha pensando em contar a melhor história através daqueles planos?

[JORGE FURTADO] Penso. O Paulo [José] diz sempre isso – que pra mim é um elogio –, assim: "Tu filma sempre só o que precisa". E, realmente, eu não faço plano [Carlos] Manga, assim: "Ah, bota um aqui", "Ah, pode ser um aqui também", "Vai aqui também". Não. Eu penso, a cena será isso. Como é que conta? O que precisa ver? Preciso desses planos pra contar essa história. Então, eu filmo esses planos. Até porque tem uma coisa que é meio uma ditadura da produção, uma ditadura do fotógrafo muitas vezes. Que é assim: o *set* de filmagem é tão caótico, tem tanta coisa acontecendo, é tão corrido, sempre tanta coisa, que o diretor e o ator não têm muito espaço às vezes pra criar, pra pensar, pra relaxar, pra experimentar. Fica, "Agora tem que num sei o quê", "Agora tem que mudar a luz pra cá", "Dez minutos!". É um negócio que tu fica numa vertigem, meio que cumprindo tarefas. Então, eu digo: "O que que eu preciso pra contar a cena? Eu preciso desse plano, desse plano e desse plano".

Então, vamos fazer esse plano bem, direito, vamos fazer melhor, vamos experimentar de novo, do que ficar pendurando a câmera no teto, pra baixo, pra cima, corre pra cá.... que dá uma trabalheira. Eu me lembro, por exemplo, de um fotógrafo que era muito bom, mas muito chato ao mesmo tempo, muito perfeccionista. Era pra fazer uma cena noturna num carro, e era uma cena de estúdio, simulando o movimento de luzes que passavam, e aquilo ali, no filme, ia ter assim 15 segundos, 10 segundos. E a gente ficou três horas e meia, quatro horas quase, fazendo aquilo. Aí, depois eu vou fazer uma cena que é: os dois atores se encontram e contam a vida, e choram e se emocionam, e vai ter 10 minutos no filme, e eu tenho meia hora pra filmar, entendeu? É injusto com o ator, é injusto com o diretor, é injusto com o roteirista, é injusto com todo mundo. O fotógrafo fica: "Não, mas o fotógrafo tem o tempo..." Bom, tudo bem. Mas todo mundo precisa ter pelo menos algum tempo. Então, eu não me deixo mais levar por essa coisa de "Não, eu quero um planinho...." "Não, não vai ter, tu tem 10 minutos pra fazer esse plano o melhor possível, como é pra todo mundo. Como é pro ator, como é pro diretor, como é pra..." Enfim.

E eu gosto – até por fazer quase sempre comédias – de ambiente bom de trabalho. Eu gosto de me divertir nos *sets*. Eu detesto briga no *set*, não gosto de tensão, gritaria. Jamais grito. Quando eu fui trabalhar na Globo a primeira vez, eu fiz uma reunião lá, porque eu [já] conhecia, tinha ido muitas vezes ver filmagens. Mas eu ia dirigir pela primeira vez lá dentro. Eu reuni toda a equipe e disse: "Olha, eu vou falar uma coisa pra vocês que é uma novidade, eu não grito". Porque todo mundo grita. É uma gritaria. Não é que é por mal, é um vício. Todo mundo berra. Então, dá no mesmo que ninguém gritar. (risos) Eu digo: "Eu tô falando exatamente a mesma coisa que todo mundo. Vamos lá, ação, câmera, tudo mais... só que eu falo baixo". Eu não vou me estressar com ninguém. "Então, vocês não achem que eu não tô dirigindo... eu tô dirigindo, só que eu tô falando baixo." E não gosto de briga, não gosto de tensão. E, nesse sentido, é bom trabalhar com a mesma equipe. Claro, numa filmagem de dois, três meses, tem tensão, tem briga, pode acontecer de tudo. A gente tinha, no estúdio, uma sala que na porta tava escrito "CLIMÃO". Então, climão é lá! (risos) Lá é a sala do climão. Pior coisa que tem é tu estar filmando no estresse, com gente mau humorada, reclamando.

[DK] Você acha que isso imprime de alguma forma?

[JF] Eu acho que imprime, sem dúvida. Em comédia, sem dúvida. Sei de filmes que resultam muito bem de atores e diretores que têm um nível de tensão terrível, e se xingam, se batem, se matam, se dão na cara... e o filme fica ótimo. Eu sei disso, sei que acontece. [Werner] Herzog, [Héctor] Babenco e tudo mais. Mas eu não gosto, prefiro me divertir trabalhando. E principalmente nas comédias, claro. Pra todo mundo se sentir bem de [dizer:] "Quero sugerir tal coisa", tem que estar num clima legal pra ter ideia de piada e de brincadeira. Você não pode ficar tolindo muito as pessoas.

[ANGELO DEFANTI] Como executar uma comédia num clima desconfortável?

[JF] É! Como é que tu vai brigar com o cara pra fazer uma piada? É muito difícil. É melhor estar todo mundo meio que se divertindo. Tu não pode – claro que o *set* é um lugar de trabalho puxado – entrar na gandaia. "Ah, vamos rir, vamos rir." Porque, ao contrário, quando tá todo mundo rindo da piada num filme nem sempre [as pessoas] vão rir depois na sala. Às vezes, tão achando graça ali na hora, mas depois tu monta e não tem graça nenhuma.

[AD] Ali, na hora, é uma piada interna.

[JF] É. Isso é um perigo. Quer dizer, por exemplo, no *O dia em que Dorival encarou a guarda* tem uma cena que era assim – a gente não tinha quase experiência de direção, era o segundo filme. Mas, eu e o Zé Pedro [Goulart], a gente sempre tinha pensado no Dorival dizendo aquele "Milico e merda pra mim é a mesma coisa" quase entre dentes, baixinho. Sempre pensamos assim a cena, uma coisa quase pra dentro. Só que na hora que a gente foi rodar no estúdio, o [João] Acaiabe fez: "AH, MILICO E MERDA PRA MIM É A MESMA COISA!". Deu um gritão na hora de rodar. Ficou todo mundo assim [espantado], e aplaudiu. Na hora que ele acabou a cena o *set* todo [gritou] "Uhú", aquele climão de *set*. E eu e o Zé Pedro: "Tá, né, deixa assim, fica assim". E ficou assim. Mas do outro jeito era melhor.

[AD] Hoje você filmaria "pra dentro"?

[JF] Filmaria pra dentro de novo. Não faria aquela gritaria. Ele fez muito bem. O Acaiabe fez o filme brilhantemente. Mas eu faria aquilo pra dentro, acho que era melhor a nossa ideia. Só que na hora tu te comove com a cena do estúdio, com a piada. O cara faz uma piada, se atira no chão, todo mundo morre de rir. Mas é meio: "Foi engraçado agora, mas não caia no chão, por favor, porque não terá graça depois." Para o filme não é a melhor coisa.

Os atores que trabalham comigo já sabem, o Lázaro [Ramos] sacaneia total porque quando eles perguntam assim, ó: "Posso fazer um num sei o quê?",

eu sempre penso assim: "Se eu quiser cortar depois, eu posso? Sim, posso cortar depois se eu quiser". Aí eu digo: "Pode fazer!". Se eu pensar: "Se eu quiser cortar depois eu posso? Não, não dá." Aí eu digo: "Não, não pode fazer". Ideia de última hora no estúdio só se eu puder tirar depois na edição, senão não faz. O Lázaro sabe. Porque ele pergunta: "Posso fazer isso?". Eu digo: "Pode!". Aí, ele fala: "Ah, quer dizer que tu pode cortar depois se quiser, né?". Eu digo: "Exatamente!". (risos) "Faz do jeito que tu quiser, que eu corto antes." Eu penso [assim] porque tu não pode te deixar levar no *set* com aquela coisa assim de "Ah, que ideia boa, ótimo". Só que não era boa. Tu passou seis meses em casa e não pensou nisso. Pareceu boa [na hora], mas não era. Então, eu só aceito invenções de última hora se forem editáveis. Se for no meio da cena, não. Aí o Tonico Pereira — que também já me conhece — diz: "Eu posso morrer rindo?" – no *Decamerão*. No primeiro episódio ele faz "HAHAHAHA" e morre, né? Rindo. Ele pergunta: "Posso morrer rindo?". E eu digo: "Pode!". E ele: "Ah, já sei, tu vai cortar, né?". Aí ele fez "Se não, HAHAHAHA, vai tudo pra igreja, HAHAHAHA". Ele fez o riso no meio [da fala] e eu disse: "Pronto, agora não tem como cortar mais." (risos)

[AD] Vai inventando maneiras de te quebrar.

[JF] É, é uma disputa.

[DK] E você é a única pessoa que se comunica com os atores? Você tenta blindar os atores de certa forma no *set*?

[JF] Não, não tento blindar não. Todo mundo pode falar com todo mundo. Eu dou indicações sobre o filme, só eu que falo, se não o ator pira, né? Cada um começa a dizer uma coisa, uma loucura. Sou eu que falo, mas não blindo não. Todo mundo conversa, os atores dão palpite, milhões.

[AD] Se manter com os atores é uma forma de permanecer com a história, permanecer no roteiro?

[JF] É, ficar com a tensão da cena. Eu acho assim: essa cena, o que que é essa cena agora? É uma cena triste, uma cena alegre, uma cena em que as pessoas se reencontram. Então, tu tem que ficar naquela tensão. Ainda mais se tu pega atores bons, tipo, a Fernanda [Montenegro]. Ela quer saber por que eu botei tal coisa aqui. Por que que ela tá com esse negócio. O diretor tem que ter essas respostas todas. "Por que que ela tá falando assim? Ela ia ficar triste aqui?" "Acho que sim, porque ela lembrou...." Tu tá com o ator dentro da cena. Você tá pensando no conflito do ator naquela cena, ele que vai levantar ali e botar a cara dele na tela.

[JL] Você acha que o fato de você ser roteirista também ajuda nessa recepção?

[JF] Total. Porque eu fico todo o tempo pensando no roteiro, defendendo a cena. Defendendo o roteiro. "Essa fala aqui ela não pode dizer assim, ela está dizendo assim por isso." E fico batendo com o ator. O Paulo José fica ensaiando o tempo inteiro. Tá todo mundo pregando, martelando e o Paulo é uma loucura. Quando a gente fez o *Luna caliente*, ele chegou em Porto Alegre de bigode. Eu disse: "Ah, tu deixaste o bigode?". Ele disse: "Não, eu botei o bigode". (risos) Ele veio com o bigode do personagem do Rio já, ele chegou no aeroporto já com o personagem e ele passa o tempo inteiro no personagem. Ele chega pra ti e diz: "Por que você esteve lá com ela?" – dá uma fala do texto pra ti assim no café. Tu tá tomando café no hotel e ele encosta e diz assim: "Que horas você saiu de casa ontem?" – que é uma fala do texto. E aí eu, "8h30". (risos) Como eu sei o texto de cor eu já fico batendo com ele o texto o tempo inteiro.

[JULIA LEVY] Você falando agora dos atores eu me lembrei de uma frase do John Malkovich, que diz algo como: "Eu sou um ator de teatro. Então, pra mim, o cinema é questão do momento".

[JF] É muito difícil pro ator. Eu tento manter os atores ligados na cena, no clima da cena, na tensão da cena e retomando a cena. Porque também acontece o seguinte no cinema: é uma dispersão total, tem milhões de pessoas fazendo trezentas coisas, e o cara tem que se concentrar numa emoção da atuação no meio daquela zorra. Ele não tem quase parceiros porque cada um dos atores tá pensando na sua [cena], como é que vai ser, o resto da equipe tá cada um cuidando do seu lado. Então, o diretor é o parceiro que ele tem pra ficar batendo a cena. E eu não sou de ficar fazendo 10 vezes a mesma coisa, faço duas, três vezes, quatro vezes até. Mas não repito cena sem motivo. Tu tá naquele clima há dias, há meses ensaiando e lendo aquilo e aí filmou, filmou, vai ser aquilo ali. Tu tem um minuto pra rodar a cena, que é o beijo, o choro, que é o num sei o quê, o tapa, e vê eternamente... daqui a 10 anos tu tá vendo aquele tapa de novo. Então, naquele momento tu tem que se concentrar totalmente, tem que dar a base pro ator pra ele poder trabalhar e fazer bem o trabalho dele naquele segundo ali, porque depois passou, acabou, agora vamos tomar café e tal, mas aquilo ali ficou. No teatro não, no teatro ele é o montador, ele é o fotógrafo, ele é tudo, é o diretor. O ator faz tudo no teatro, né? Ele que dá o ritmo da cena. Mas no filme não, no filme o cara se atira completamente e não tem a menor ideia do que tá acontecendo. Às vezes, tu chega pro ator e diz assim: "Ó, levanta, olha pra esquerda e faz assim". "Por quê?" "Faz, acredita em mim! (risos) Eu preciso disso!" Entende? Às vezes, tu explica, claro, mas é aquela cena que tu tem que fazer tal coisa. E o ator só vai ver o conjunto da coisa montado muito tempo depois. Eu fiz agora o *Real beleza*, que ficou pronto anteontem, foi filmado há um ano, e eu tô há dois anos, sei lá, trabalhando. Eu ensaiei com o Vlad [Vladimir Brichta], com a Adriana [Esteves], com o [Francisco] Cuoco, muitas vezes. A gente leu, leu, leu, se concentrou, foi lá pra aquele interior, ficamos dois meses filmando, filmando, filmando, mas faz um ano! Acabou lá, cada um foi pro seu lado, ela já fez outro filme, o Vlad voltou pro *Tapas e beijos*. Cada um foi fazer a sua coisa. Mas eu continuo fazendo o filme todo tempo desde então. E agora — daqui a uma semana — vou mostrar pra eles: "Ó, tá aqui o que nós fizemos". E eles nem lembram mais talvez de coisas, porque faz tanto tempo. O ator entrega o material — que é o trabalho dele — pra ti na confiança total.

[DK] Eu ouvi certa vez que 50% da direção de atores é fazer um bom *casting*.

[JF] Ah, sem dúvida, eu acho que é até mais. Eu diria que é mais. O Guel [Arraes] diz que é só isso. (risos) O grande trabalho do diretor é convidar o ator certo. Mas eu acho que é basicamente isso, tu escolher o ator certo pra fazer. E se tu errou aí, errou, não tem muito [o que fazer].... Pode resultar melhor ou pior, mas não tem solução, entende? Errou o elenco, não era essa pessoa pra fazer tal coisa, e aí dá errado. Tem vários casos assim.

[AD] Mas você tem casos de longas parcerias de elenco. E você diz que você fica com o elenco o tempo todo. A gente sabe que o elenco te adora.

[JF] É. Eu gosto deles também. A gente se dá superbem. Eu sou parceiro do elenco, totalmente.

[AD] Tem o Lázaro, repetidas vezes, o Pedro Cardoso, Fernanda Torres...

[JF] Todos. E acho que isso é uma coisa muito... eu fico orgulhoso disso. Que todos os atores com quem eu trabalhei eu quero trabalhar de novo e eles

ELENCO DE O *HOMEM QUE COPIAVA*: LÁZARO RAMOS, PEDRO CARDOSO, LEANDRA LEAL E LUANA PIOVANI

querem trabalhar de novo comigo também. A gente faz muita coisa junto e faz de novo. Tem alguns atores que eu ligo, assim... Paulo José. Eu ligo, "Paulo, tem um trabalho aqui..." "Aceito! Não sei nem que que é, vamos nessa!" (risos) "Vou, tô nessa, depois me explica." A gente tem umas parcerias assim, Daniel de Oliveira, o Lázaro Ramos, Pedro Cardoso, Leandra Leal, a Deborah Secco...

[AD] Você como roteirista que vai eventualmente dirigir, você já escreve com o elenco?

[JF] Se eu posso, sim. A melhor coisa que tem é tu escrever sabendo quem é o elenco. Tu escreve já sabendo quem é a pessoa, tu sabe o jeito que ela fala

ELENCO DE *SANEAMENTO BÁSICO, O FILME*: LÁZARO RAMOS, LÚCIO MAURO FILHO, WAGNER MOURA, CAMILA PITANGA, BRUNO GARCIA, ZÉU BRITTO, FERNANDA TORRES, TONICO PEREIRA E EDMILSON BARROS

e tal, é muito melhor. Se eu tenho o elenco, se eu posso ter o elenco, prefiro muito. E, por exemplo, agora tô fazendo uma série, que eu liguei pro ator e disse: "Olha, tô escrevendo uma série e tem um personagem aqui, tá afim?" "Sim." Aí, quando ele disse sim eu comecei a escrever não só pra ele como muito mais. O personagem começou a crescer, crescer. Se ele me dissesse: "Não, não vou fazer", eu já segurava o personagem. Então, eu já saí escrevendo sabendo que é pra ele. Depois, tem assim, escrevi dois ou três episódios de *Os normais*. Escrever pro Luiz Fernando [Guimarães] e pra Fernanda [Torres], eu sei exatamente como eles falam. Então, eu escrevi umas falas e eu sei que o Luiz Fernando fala daquele jeito. Pedro Cardoso, eu sei como ele fala.

[AD] *Mulher invisível* você escreveu um episódio. Você sabia quem tava em jogo ali?

[JF] Sim, sabia totalmente. Que era a Débora [Falabella], Luana [Piovani] e, no caso, era o Matheus Solano que eu escrevi. E quando tu sabe qual é o elenco, melhor. Vou contar um caso interessante do Paulo José. Eu fiz uma cena no *Saneamento básico* que a Camila [Pitanga] — que também é outra parceria que já fiz várias coisas com ela — dizia o texto e eles tavam conversando sobre cabelo. "Cabelo é uma coisa externa, é quase um jardim privado onde o homem exerce sua loucura" e tal, aquele texto sobre cabelo. E aí, no roteiro tava assim, ela dizia: "Ah, cabelo não tem importância. Como não tem importância?". E ela dava aquele bifão do cabelo, e ficava todo mundo espantadíssimo que ela dizia um texto enorme. E o Wagner [Moura] dizia: "Como é que tu sabe isso?" E ela dizia: "Ah, eu tava no salão, no salão tem um pôster com esse texto." E aí o Paulo dizia assim: "Também, com o tempo que ela passa no salão, dá pra decorar até a Bíblia." E aí os outros sacaneavam: "Hahaha" e ela falava: "Ah, vá cuidar da tua micose"... enfim. Aí eu filmei o lado do Paulo primeiro. Ele dizendo: "Também, com o tempo que você passa no salão, dava pra decorar até a Bíblia". Fiz o lado dele, filmei pra lá. Aí, bom, agora vou filmar pra cá. Inverte tudo, vai filmar o lado dela. Aí quando eu fiz o lado dela, ela deu o texto e quando ela acabou o Paulo disse assim: "Ah, ela deu de uma maneira tão bonita o texto, que eu não podia ser tão grosso de só dizer 'Também, com o tempo que você passa no salão...', eu tinha que me comover de alguma maneira com a interpretação dela do texto". E ele tinha toda razão, vamos filmar de novo. Em cinema tu voltar com o eixo é horrível, né, tem que montar tudo de novo. Mas eu disse: "Tem toda razão, vou voltar tudo". E voltei pro lado dele pra fazer de novo e aí botamos uma frase que é:

"Tem boa cabeça, minha filha". Ele elogia ela: "Ah, tem boa cabeça, minha filha... Também, com o tempo que ela passa..." – e aí ele fez a piada. Mas antes de dizer a piada ele dá uma elogiada nela. E ele tinha toda razão, ia ficar supertosco se ele só batesse, entendeu? Então, essa coisa dos atores, como o Paulo, a Fernanda [Torres], esses atores que têm muita experiência, tu tem que ouvir eles porque eles tão sentindo a cena.

[AD] Nos atores que você trabalha normalmente isso é recorrente?

[JF] É. Em todos os atores que eu trabalho. Esse extremo de "Vamos filmar de novo" não, aí não, isso é raro. Mas assim, o ator dizer: "Não, eu acho que ele faria assim, que faria assim..." [acontece] todo o tempo.

[AD] Talvez a pergunta seja outra: você repete atores também porque eles dão esse tipo de contribuição?

[JF] Sem dúvida. Eu sei que tem diretores que [pegam] o cara que não é ator, é péssimo ator, mas [que é] "Deixa comigo que eu vou lá e..." Eu não sou assim. Eu gosto de ator bom. Chamo ator que eu sei que é bom, e que vai trazer, que vai contribuir, que vai fazer coisas. Não vou pegar um cara que não sabe nada e eu vou fazer, vou dar um truque, sei lá o quê, que vai parecer muito bom. "Não é ator, mas na minha mão ficou." Entendeu? Não é o meu caso. Eu sei que tem alguns diretores que fazem isso. Se tu pegar o trabalho do Fernando [Meirelles] no *Cidade de Deus*, é incrível. Pegou 100 pessoas ali, só o Matheus [Nachtergaele] eu acho que é ator profissional, o resto é tudo não ator e eles tão incríveis no filme. Acho todo mundo bem. Tu vê que o cara pega e realmente faz um negócio que é do diretor. Eu não. (risos) Eu chamo Fernanda Montenegro, o Paulo José! Eu chamo ator bom e faço o roteiro melhor possível e entrego pra eles, que eu sei que eles vão melhorar. Prefiro chamar ator que eu sei que é bom. Porque eu tô me preocupando com tantas outras coisas.

(...)

[AD] O André, do *O homem que copiava*, é negro e isso não vem ao caso. O problema é que há uma certa reserva no cinema brasileiro por escalação de negros protagonistas, não?

[JF] O André é negro porque é o Lázaro. Eu queria trabalhar com um ator de 18 anos e fiz teste com vários, e o Lázaro fez o teste e achei o cara genial. Ele não tinha feito nada ainda, só teatro. Ele tinha feito *Madame Satã*, mas

Fábio Rebelo

FERNANDA MONTENEGRO COM A CASA DE CINEMA DE PORTO ALEGRE

não tinha montado ainda. Eu não conhecia ele, ninguém conhecia, só o João [Falcão] que tinha levado ele para *A máquina*. Ele tinha 20 anos, talvez. Foi só por isso, na hora que eu vi ele, eu disse: "É esse cara aqui". A produtora de elenco me perguntou como era o personagem, eu disse: "Tem 17, 18 anos". Aí, ela perguntou se podia ser qualquer tipo, eu disse sim. "Pode ser negro?" Eu disse: "Pode". Aí apareceu o Lázaro e foi o Lázaro, sem nenhum outro motivo. Mas a questão "por que os negros?", eu acho por vários motivos. Um motivo é político e também porque o Brasil é um país meio a meio, metade de negros, e a dramaturgia brasileira não tem negros, é uma loucura, um negócio incrível. Eu acho importante falar desse assunto em todos os sentidos.

O Temporal, que é o primeiro filme, não tem nada a ver, é uma história do Verissimo. Mas o *Dorival* já é a história de um negro, que é do livro do Tabajara [Ruas], que era um negro, e a gente se interessou pela história. O *Barbosa* também.

[JL] Mas até a Noeli [do *Esta não é sua vida*]?

[JF] Mas aquilo é uma coincidência. Mas aparece. *Meu tio* [*matou um cara*] tem essa história, é uma família de negros de classe média, também é uma novidade, porque eles não têm uma situação social de risco. No *Meu tio* esse assunto é comentado e tal, mas no *O homem que copiava*, não. Engraçado que teve uma crítica do *O homem que copiava* que eu achei tão estranha, que o cara dizia assim: "O filme não diz que ele é negro". Como o filme diz que alguém é negro? Ninguém diz num filme que as pessoas são brancas. Não tem o que dizer.

[DK] Ele fala que era o único menino negro no colégio, o outro era o faxineiro que foi mandado embora.

[JF] É, e isso é do livro, isso é uma coisa do Rio Grande do Sul. Eu estudei a vida toda num colégio, fiz quatro faculdades diferentes, e nunca tive nenhum colega negro, nenhum. E essa exclusão tá no audiovisual também. Aí tem *Meia encarnada dura de sangue*, que também é sobre um negro.

[AD] É tão recorrente a questão do negro aparecer porque é negro.

[JF] É, e ninguém pensa nisso quando é branco. O racismo é um negócio que tá introjetado de uma maneira que as pessoas não se dão conta, ninguém se dá conta. "Mas não diz que é negro", mas não tem que dizer que ele é negro, não está vendo que ele é negro?

[AD] Tem o racismo social e o racismo dramatúrgico.

[JF] E isso é um negócio importante, a pessoa tem que se ver representada, tem a coisa da língua, se ver representada na tela, no cinema, na televisão. Agora melhorou a situação, porque tem atores negros, antes não tinha. Agora tem mais um pouco. Mas isso é incrível, no Brasil metade da população é negra.

JORGE FURTADO, UM VENCEDOR NAS ARTES

O diretor gaúcho Jorge Furtado, conquistou mais um prêmio em sua carreira: venceu o 4º Festival Internacional de Curtas-Metragens de Clermont-Ferrand, na França. O filme, "Esta Não é a Sua Vida", derrotou 79 concorrentes de 40 países, e rendeu para o elogiado diretor o prêmio de quatro mil dólares.

No ano passado, nesse mesmo festival, Jorge Furtado havia se destacado nas categorias de crítica e de público com o curta-metragem "Ilha das Flores". Seus filmes, que demonstram uma extrema qualidade e profissionalismo, poucos imaginam que para realizá-los o diretor não conseguiu qualquer tipo de financiamento brasileiro. Nos últimos dois anos as verbas necessárias são de origem particular ou até mesmo estrangeira.

Mas para ele isso não é o pior. O mais difícil de aceitar é a possibilidade do público brasileiro não chegar a conhecer seus filmes. Tudo porque foi extinta a Lei do Curta — que obrigava à exibição de um curta-metragem nacional junto com filmes de longa-metragem estrangeiro. Furtado somente conseguiu realizar "Esta Não é a Sua Vida" graças a ajuda da tevê inglesa. O curta, de dezesseis minutos, trata-se do depoimento de uma dona-de-casa porto-alegrense, Noeli Cavalero, onde o diretor faz uma homenagem a figura do anonimato.

Genaro Joner/ZH

Furtado integra a equipe de roteiristas da Rede Globo, onde já participou de trabalhos para Dóris para Maiores e Programa Legal, além do seriado Delegacia de Mulheres e o caso especial Projeto Aventura

RIO × PoA

ONDE JORGE FALA DA GLOBO, DIZ QUE NUNCA PENSOU EM SAIR DE PORTO DE ALEGRE, MAS QUE NÃO É BAIRRISTA E EXPLICA COMO A TECNOLOGIA AJUDA NO TRABALHO À DISTÂNCIA

[ANGELO DEFANTI] Vamos falar do início da TV Globo. Como que surgiu o convite? E o que aconteceu no início?

[JORGE FURTADO] O convite da Globo veio a partir do *Ilha das Flores*. Depois do *Ilha* recebi o primeiro convite que foi do [Walter] Avancini. O Avancini tava na Globo e me chamou. Aí eu fui pra fazer o contrato e foi uma loucura. Vai lá assinar o contrato, não sei o quê, tá, eu fui. Fui pro departamento pessoal, assinei um contrato de alguns meses, e fui falar com ele. Aí quando eu

cheguei na sala dele, a secretária dele: "Seu Jorge tá aqui." "Hã, o Jorge veio?" Ué, veio, mandaram a passagem, assinei contrato e tudo. E ele "Ah, tá, não quer ir comigo para o SBT?" "Cara, eu acabei de assinar um contrato!" (risos) "Não, é porque eu tô indo para o SBT, vou fazer a novela *Brasileiros e brasileiras* do SBT." Aí eu disse: "Pô, mas tu me chamou pra vir pra cá e vai sair?" (risos) Assim... aquelas coisas. Não, não vou para o SBT fazer novela. Eu nunca tinha pensado em fazer novela, nunca fiz novela, e nem ia começar logo assim. Eu disse: "Não, acabei de vir pra cá, vou ficar aqui agora, né?". E ele saiu e eu fiquei. Então, eu fiquei um tempo sem fazer nada, alguns meses assim sem fazer coisa alguma. Depois eu fiz o meu primeiro trabalho lá. Foi um trabalho do Luiz Fernando Carvalho. A gente até já se conhecia do *Dorival* [*O dia em que Dorival encarou a guarda*] e *A espera* [curta de Luiz Fernando Carvalho]. Foram filmes lançados juntos. E [o programa] era com a Bruna Lombardi e o [Carlos Alberto] Riccelli, de um projeto chamado *Programa de índio*, um caso especial de fim de ano que eu fiz o roteiro e o Luiz Fernando dirigiu, foi o meu primeiro trabalho lá. Depois eu fiquei mais um tempo de banda e me chamaram para o *Delegacia de mulheres*, que eu contei aquela história de ontem, que eu fiz, com direção do Marcos Paulo. E aí o Guel [Arraes] me chamou pra fazer... [ele] tava terminando o *TV Pirata* e queria fazer um projeto que misturava ficção e documentário. Que era o *Programa legal*. E aí eu comecei a trabalhar com ele, isso foi em 90. E desde então trabalho com o Guel.

[AD] Então você acabou com o Guel Arraes porque você tava encostado?

[JF] É, eu tava meio de banda. Fiz esse negócio com o Avancini, não saiu, fiz uma coisa com o Luiz Fernando, depois fiz esse trabalho, um caso do *Delegacia de mulheres*, e aí o Guel me chamou e comecei a trabalhar no *Programa legal* e no *Dóris* [*Dóris para maiores*], e trabalho com o Guel desde então. Desde então eu fiz, sei lá, mais de 100 programas lá e todos, só dois que não, foram com o Guel. *Agosto* e o *Memorial de Maria Moura*, que são as duas minisséries que foram produção do Manga, do Carlos Manga. O resto tudo é Guel.

[AD] Vocês se conheciam de antes?

[JF] Não. Nos conhecemos ali. Ele me chamou. A equipe do *Programa legal* era uma loucura, porque era o Guel, o Claudio Paiva, o [Luis Fernando] Verissimo, o Pedro Cardoso, todos os Casseta – o Claudio Manoel, o Bussunda, o Hubert, todo mundo. Mais o Marcelo Tas, mais o Geneton [Moraes Neto], Alexandre Machado. Era uma galera de umas 12 pessoas e a gente ia pra lá e ficava pirando horas, inventando o roteiro todo, umas loucuras. E foi muito divertido, era uma equipe grande, e dois programas semanais. Algumas coisas eu dirigi aqui [em Porto Alegre] pro *Dóris* e até algumas pro *Programa legal* também. Eu produzia aqui e mandava pra lá pronto. E ali que eu comecei a trabalhar com o Guel e desde então não parei.

[AD] E como foi se dando o processo criativo nessa época, à distância? Em Porto Alegre e as coisas acontecendo no Rio, você ia constantemente? Ficou no Rio direto?

[JF] Nunca fiquei no Rio. Eu mandava [material], ia, fazia reuniões. Ficava num hotel no Leblon, a gente escrevia lá, eu, Guel, Pedro Cardoso, e João Falcão depois. Eu ficava uns dias lá, voltava e mandava por fax. Antes da internet ser inventada a gente usava uma coisa que já era com um modem, um negócio chamado Carbon Copy, que era um modem ligado no computador que a gente tinha que apertar o botão ao mesmo tempo aqui e lá. Um dois e... vai! Tchum! (risos) E conectava os computadores pelo telefone e demorava assim 10 minutos para mandar duas, três páginas. Mas já era melhor que o fax, pelo menos. O fax tinha que bater de novo naquele papel enrolado que era um saco. Mas primeiro por fax, depois por esse Carbon Copy e depois com a internet ficou mais fácil, e eu parei de ir tanto ao Rio. Agora eu vou de vez em quando, mas antes eu ia muito, muito, porque a gente escrevia lá. Passava dias escrevendo lá as histórias.

[DAVI KOLB] Você chegou a pensar em algum momento em mudar para o Rio?

[JF] Ah, acho que não. Morar lá? Acho que não. Sempre pensei: "Trabalho um pouco, e volto". Adoro o Rio, mas não quero sair daqui não.

[AD] Eu ia perguntar isso, se era mais pelo Rio ou mais por Porto Alegre.

[JF] É um pouco de comodismo, um pouco por Porto Alegre também. Porque Porto Alegre é uma cidade, assim, que eu almoço em casa, vou a pé pra Casa [de Cinema], levo minha filha na escola. Tem uma vida de cidade meio pequena, de não ter muito engarrafamento, tem, mas nada que se compare. Então, a qualidade de vida desse dia a dia, de ficar em casa, de você sair, de em 10 minutos tá em qualquer lugar. "Vamos no cinema?" "Vamos." "Agora!" Uma coisa que eu gosto muito. Fora que eu fui criado aqui, família aqui, tudo aqui, estrutura, filha na escola, então, não penso em me mudar. Mas eu adoro o Rio...

[AD] Não tem uma posição política de não sair de Porto Alegre?

[JF] Não, não tem não. É um pouco de preguiça mesmo. (risos)

[AD] Porto-alegrense é bairrista.

[JF] É. Mas eu não sou especialmente bairrista não. Eu brinco assim, em Porto Alegre você pode almoçar em casa todo dia e jantar fora todo dia se quiser, entende? Ela tem tudo, tem restaurantes, tem cinema... Bob Dylan veio aqui já duas vezes! (risos) Então, tem tudo que precisa. Nunca mudei, nunca pensei em morar em outro lugar. Paulo José que dizia isso sobre Lavras [Lavras do Sul]. Ele dizia assim: "Tudo que tem em Paris tem em Lavras. Tem praça, tem igreja, tem bares, tem livraria, tudo tem lá". (risos) Tudo que tem em Paris tem em Lavras, tudo que tem em Paris tem em Porto Alegre também. Torre Eiffel não, mas...

[DK] E hoje em dia com internet facilitou muito seu trabalho? Você faz muita reunião por Skype?

[JF] Muito, muito. Muita reunião por Skype. Eu já até dirigi por Skype. Até isso eu já fiz. Dirigi não a cena, mas ensaio. Os atores tão lá ensaiando e eu tô aqui vendo o ensaio e a leitura. Até da praia. Eu tô na praia aqui com o Skype e os atores no Projac, e eu vendo a cena.

[AD] Então, como você pegou a transição da expansão da internet até os dias de hoje, isso melhorou a qualidade do seu trabalho? Deixou mais prático, óbvio. Mas em termos...

[JF] Eu acho que sim, acho que melhorou, não só para escrever rapidamente. Tem vários roteiros, o do *Boa sorte* agora, o do *Romance*, do filme do Guel, nós fizemos inteiramente por Skype. Eu nunca fui ao Rio pra fazer o roteiro, a gente fez todo ele pela internet. E a gente chegou à conclusão que o trabalho por internet, com Skype ou, enfim outra coisa desse tipo, rende mais do que ao vivo porque ao vivo dá uma dispersada sempre. Toma um café, fala outra coisa, tu vai ali... Quando tu tá sentado, cada um no seu computador, falando daquele texto que tu tá lendo ali, escrevendo: "Aqui, essa fala aqui, por exemplo" e já manda, tu tá só trabalhando. Então, tu trabalha às vezes duas, três horas e aquilo rende muito, são três horas de trabalho direto, no texto mesmo. Se tu vai ao vivo lá, não só leva uma hora para chegar no aeroporto, mais uma pra chegar no Rio, mais uma pra chegar não sei onde. E para pra almoçar, mais isso, mais aquilo, e um tempo perdido de deslocamento. Não só isso como o próprio encontro é mais dispersivo quando é ao vivo. Então, eu trabalho todos

Carolina Jabor

os dias. Agora que eu tô trabalhando, por exemplo, com o Guel no roteiro, eu trabalho todos os dias no Skype. A gente liga 8h30 da manhã: "Oi". "Oi, tô aqui." "Mandei aqui." "Já trabalhei ontem, tá aqui, marquei em amarelo." A gente trabalha assim. O Guel mandou as cenas que ele escreveu ontem, uma ceninha, três diálogos. Eu já botei de manhã, já tem o roteiro de hoje novo, já vou agora de noite mandar pra todo mundo o roteiro de hoje. Então, rende muito. Além do que, vocês não tinham nascido, mas eu fui à biblioteca pesquisar coisa, eu ia pra biblioteca pública pra pesquisar qual a comida na Albânia. Agora tá ali na hora. O Google mudou a vida completamente. A gente faz todas as pesquisas do roteiro imediatamente. Música, referência. Hoje de manhã o Guel tava mandando: "Ah, referência desse filme aqui é, por exemplo, essa cena." E *tum* – a foto do filme. "Ah, tem o clipe tal." E *tum* – tá aqui o clipe com o *link*. "Ah, essa música pode entrar". Eu escrevo a música, boto a música no roteiro atualmente com o *link* do YouTube. Então tu pode ler o roteiro ouvindo a música porque ela tá ali. Então, muito, facilitou muito.

[AD] Essa é a praticidade, mas me surpreende escutar de você da qualidade, até porque você escreve constantemente e muito com outras pessoas. Você tem muitas parcerias de roteiro, pensar que você anda dispensando os encontros.

[JF] É. Mas, assim, tava mostrando uma foto aqui. A gente se reunia... olha aqui. Essa aqui era uma reunião da turma. Essa aqui era na casa do Guel. Eu, a Regina [Casé], o Cláudio [Paiva], o Guel, o Alexandre Machado, o Fernando [Meirelles] e o João [Falcão]. A gente se reuniu pra esse dia aí. Pô, a gente

trabalhou, mas o que a gente disse de besteira. (risos) Duas horas de nada. É só juntar essa turma aqui, fica falando, falando, falando.... Então, tu trabalha, trabalha mesmo, uma hora, duas. O resto joga fora, né?

ONDE JORGE FALA SOBRE GUEL ARRAES, SOBRE NÃO SABER FAZER COMÉDIA DE DOIS MILHÕES DE ESPECTADORES NO CINEMA, SOBRE COMO SE SATISFAZ COM O PÚBLICO DA TV

[DAVI KOLB] A gente tava falando em parcerias, o Giba [Assis Brasil], a Nora [Goulart], a Ana [Luiza Azevedo]. O Guel se tornou um grande parceiro.

[JORGE FURTADO] É, total. Talvez hoje seja o meu maior parceiro, de texto, sem dúvida. A gente faz tudo junto. O Guel é o meu maior parceiro de trabalho atualmente. De televisão, sem dúvida, todas as coisas fizemos juntos, de roteiro e de produção e tudo mais.

[DK] Você sabe explicar racionalmente porque vocês se dão tão bem? Vocês têm afinidades, têm uma visão de mundo parecida?

[JF] Eu acho que várias coisas. A gente tem uma afinidade grande, visão de mundo parecida, interesses muito comuns, de muitas coisas. De literatura, o Guel lê muito, eu também gosto muito de ler, a gente troca muito livro, referências de livro.

O Guel tem uma história doida. Porque ele saiu com o pai dele exilado do Brasil, foi morar na Argélia. Então, ele passou a adolescência, alguns anos, na Argélia, estudando Lenin. Num lugar de exilados num país muçulmano comunista. Aí, de lá, ele sai e vai pra Paris, e vai trabalhar com Jean Rouch no Museu do Homem e vai fazer cinema. Aí o [Jean-Luc] Godard tava indo filmar na África e pediu um assistente pro Jean Rouch, pediu uma sugestão de assistente que falasse francês e português. E o Guel tava lá e o Jean Rouch indicou o Guel – e ele foi assistente do Godard. Ele foi pra África com o Godard pra ser assistente dele lá. E lá eles instalaram a primeira televisão em Moçambique, o Godard e o Guel, eu tenho foto disso. Aí, ele voltou pra Paris e veio pro Brasil pra trabalhar com o Jorge Fernando no *Guerra dos sexos*. (risos) Depois de ter feito essa história, então, é uma mudança muito radical. Ele pensou que ia vir pro Brasil pra ver super-8 experimental e foi fazer a novela das sete, comédia. Então, o Guel tem uma visão de fazer novela, piada, dentro da Globo, mas trabalhou com Godard e Jean Rouch. Tem uma formação que assim... a gente discute a televisão que queremos fazer. A Nora morre de rir, porque ela passa e nós tamos discutindo o tipo de televisão. Ela diz: "Vocês tão mudando a TV brasileira de novo? Quantas vezes vocês fazem isso por semana?". (risos) A gente fica pirando. "Porque eu acho que a televisão devia fazer isso, e agora devia fazer tal coisa." Enfim, a gente fica teorizando muito, mas eu acho que isso é uma coisa que também nos aproxima, essa vontade de conceituar, de tentar entender conceitualmente.

Então, a gente tem muita afinidade de ideias, de filme, de coisa. Em várias coisas a gente tem muita afinidade, em outras a gente se completa muito, porque o Guel lê francês muito bem, morou lá, então tem muita referência de diretor francês. Eu leio inglês que ele não lê, então tenho muita referência de literatura americana e tal. A coisa pop, quadrinho, música, artes plásticas que eu gosto muito e ele gosta menos. Já música clássica, ele ouve muito mais do que eu. Então, em vários sentidos a gente se completa. Outra coisa, uma coisa que reúne todo esse grupo aqui – eu, Guel, João [Falcão], Claudio Paiva, Adriana [Falcão], Pedro Cardoso, essa turma toda aqui desse núcleo–, a gente faz coisa que a gente gosta. A gente não faz assim "Ah, acho que as pessoas querem ver isso, então vou fazer isso". A gente faz coisa que a gente gosta de ver e gosta de fazer. Eu não faço diferente no cinema e na TV, eu faço igual, faço a mesma coisa. Faço a coisa que eu quero ver. Acho que se as pessoas fossem obrigadas a ver o que elas fazem, a TV ia melhorar muito. (risos) Porque é uma coisa de indústria. As pessoas às vezes fazem as coisas, não gostam do que elas fazem, mas fazem. Então, acho que a gente tem esse compromisso, a gente quer fazer a melhor TV possível. Tem que dar audiência, claro, a gente sabe que tem que dar audiência. Mas a gente quer que seja bom, uma coisa que eu gosto de ver, tenho orgulho de ter feito. Dizer: "Ó, isso aqui eu fiz, bacana, e daqui a 10 anos quero ver de novo".

[ANGELO DEFANTI] É um luxo tremendo isso que você tá dizendo. E claro que não conquistado à toa e não foi ontem.

[JF] Pois é. E a gente sempre deu audiência também, não ficamos pirando fazendo um negócio que ninguém viu, entende? A gente fez uma coisa que gostava de fazer e podia dar mais, menos, enfim.

[AD] Você se liga em audiência?

[JF] Totalmente. Cem por cento. Eu recebo o IBOPE quando acaba o programa. Às vezes, eu acompanho durante o programa, o IBOPE minuto a minuto.

[JULIA LEVY] E existe fazer TV sem pensar em audiência?

[JF] Não, não existe. TV tu tem que se preocupar com audiência 100%. Eu recebo o boletim na manhã seguinte. Não, na manhã seguinte não. Se é um programa que eu fiz, na noite mesmo. Na hora que acabou, 10 minutos depois. Ligo pra lá, pergunto, eles me mandam. O minuto a minuto eu já sei [qual foi] a audiência daquele programa naquele dia.

[AD] Sabe qual piada, qual cena que deu certo.

[JF] Exatamente. Assim, aqui entrou o bloco, aqui caiu, aqui subiu, o que que tá na outra [estação]; às vezes tem futebol, ou outra coisa. Qual é o time que tá jogando em São Paulo pra ver qual é a audiência do outro; porque que caiu.

[JL] Vocês conversam em relação ao roteiro, à criação, olhando um pouco isso? Não que isso seja limitador.

[JF] Não, isso não. Mas assim, pra tentar entender. Como é que funciona audiência na TV? Na nossa faixa de horário – que é depois da novela –, a audiência só cai, né? Então, a audiência sobe, sobe, sobe até a novela e depois ela começa a cair. O quanto ela cai, e de que maneira ela cai é que é a questão. Raríssimamente se mantém. Subir acho que nunca aconteceu. Então, tu fica assim: "Ó, caiu muito quando entrou". Então tu sabe que tu entrou mal, ou porque o primeiro bloco tava fraco, as primeiras cenas tão ruins, não prendeu a atenção, ou então: "Não, segurou bem o primeiro bloco". Cada vez que tem um intervalo cai porque as pessoas dão uma mudada [de canal]. Então, a gente pega e analisa assim: "Ah, o primeiro bloco acabou com tanto e entregou com tanto. Eles entregaram com tanto e a gente entregou...". Tu vai vendo, caiu, segurou. Eu tenho audiência de todos os programas e até ia trazer pra vocês verem o minuto a minuto.

[AD] Mas, mais uma vez, é um luxo e também uma sorte e uma conquista fazer a TV que você quer, que você acredita, que você acha bom [fazer] e que ela também dá audiência.

[JF] É, eu acho que assim, quando eu vou fazer, sei lá, um curta como o *Até a vista*, eu sei que aquilo ali eu não poderia fazer na Globo. Aquilo ali com atores que não são conhecidos, o tema é muito sutil demais, adaptação de um livro pro cinema, então, não é uma coisa que tem um apelo popular, é muito jogar pra dentro. Tô falando do cinema, da linguagem, então aquilo eu não posso fazer pra Globo. Mas tem outras que: "Não, isso aqui pode ter apelo popular", então posso fazer na televisão, posso fazer pra mais gente, posso fazer na TV. Realmente, é um privilégio poder fazer com essa estrutura toda e com aquele elenco todo disponível.

[AD] Mas o cinema acaba virando refugo de coisas que você não faz na TV? Sem ser pejorativo.

[JF] Não é refugo. É outra lógica. Assim, *O mercado de notícias*, eu não podia fazer aquilo pra TV. Até posso fazer pra TV, mas não pra uma TV como a Globo, né?

[AD] Mas se você fosse fazer pra TV você faria exatamente como você fez pro cinema?

[JF] Faria, certamente. Igualzinho.

[AD] O processo era igual, não mudaria um segundo?

[JF] Não, zero, nada. Nem nos filmes. Tô pensando no *Real beleza*, que tem muito plano aberto, muito silêncio, é um filme pouquíssimo falado. Mas eu não faria diferente pra TV, eu acho que talvez a audiência não fosse tão boa (risos) mas eu não ia mudar o filme.

[AD] A gente tá falando de público de TV, e o público do cinema? O quanto você se importa com isso?

[JF] Eu me importo muito, assim, eu adoraria – já discutimos isso várias vezes aqui na Casa de Cinema – fazer uma comédia de dois milhões de espectadores, três milhões de espectadores... Adoraria. Por vários motivos. Primeiro que a gente ia ganhar muita grana. (risos) E a gente ia poder fazer muitos filmes. Porque se a Casa de Cinema fizesse um filme de três milhões de espectadores, com a grana que a gente ia ganhar desse filme a gente ia poder fazer cinco longas, sem pedir pra ninguém, sem precisar de edital, sem precisar de coisa nenhuma. Eu não faço um filme, uma comédia de dois milhões e meio de espectadores, porque eu não sei fazer. Não é uma questão, assim, ética – "Não, eu não quero esse tipo de coisa" –, eu realmente não sei fazer. Eu vejo essas comédias e chego à conclusão que eu não sei fazer isso. Eu não sei fazer aquele tipo de piada onde o cara é gay, é gordo, é gorda, é uma piada que funciona durante o filme... as pessoas morrem de rir durante o filme e 10 minutos depois do filme tu não sabe que o filme existiu mais. Na manhã

seguinte não tem filme nenhum mais. Eu realmente não sei fazer, nós não sabemos fazer esse tipo de filme. A gente já tentou, inclusive. Quer dizer, não tentou, mas *Saneamento básico* é uma comédia com um elenco incrível. Por que que não fez três milhões de espectadores? Porque é um tipo de humor que não é pra morrer de rir, gargalhar, entendeu? É outra coisa, outra lógica, a gente não sabe fazer, é outro tipo de raciocínio mesmo. Não é preconceito nem nada, eu realmente não sei fazer.

[AD] Mas a sua busca é tentar um meio-termo?

[JF] Não, não tô tentando. Mas, por exemplo, o filme mais assim um pouco é o *Meu tio*. *Meu tio matou um cara* é um filme que tem um pouco essa pegada porque ele é totalmente diferente dos meus outros filmes. Primeiro, é o único filme que eu não fiz o roteiro sozinho. Todos os outros eu fiz o roteiro sozinho, roteiro e argumento são meus: *Houve uma vez dois verões*, *O homem que copiava*, *Saneamento básico*, *Real beleza* e *O mercado de notícias*. O *Meu tio* é meu e do Guel. Ele foi baseado num conto que eu já tinha escrito e ele foi feito assim.... Eu tenho o *e-mail* do Guel dizendo: "Vamos fazer um longa pra estrear em janeiro do ano que vem em cima daquele teu conto *Meu tio matou um cara* – que tava publicado já –, Caetano [Veloso] leu, gostou, falou pra Paula [Lavigne]". A gente tava em janeiro, faltava um ano pra estrear o filme. (risos) E eu falei assim: "Vamos! Mas tu escreve o roteiro comigo?". "Sim." "O Caetano gostou, então o Caetano faz a trilha?" "Faz." "Então, vambora!" Não é Columbia. Todos os outros são da Columbia, esse é Fox. A Fox tava com um monte de grana por causa do *Lisbela* [*e o prisioneiro*] que a gente tinha feito. Então, esse filme é totalmente diferente dos outros. Enfim, e foi um filme que fez uma boa bilheteria, mas não é também um megaestouro de dois e tantos milhões de espectadores.

[AD] Mas será que essa forma, essa cartilha do filme que faz um, dois, três milhões de espectadores tem que ter a piada do gay, a piada do gordo? É só assim que se faz três milhões? Será que não tem outro humor e é esse humor que você busca?

[JF] Eu acho que sim. Se tu for pensar os filmes, esses filmes que eu tô falando, eles são todos assim. Eles são um humor bem fácil, eles tem o humor mais simples possível.

[AD] Em conversas, é recorrente o pessimismo de que não dá pra encontrar, não vai ter tão cedo, um filme que vá quebrar isso. Fazer dois, três milhões e que não seja um humor fácil.

Cultura

HOJE EM DIA

LENA SOUL

PAG. 8
EMI - Odeon lança Lena Horne em "Lena Horne is Hollywood"

CINEMA/JORGE FURTADO

Diretor faz história com humor cáustico

[JF] É, não sei, talvez... Eu acho que o *Tim Maia*, por exemplo, que vai estrear agora, eu acho que vai bem de bilheteria.

[AD] Mas não é humor, é uma cinebiografia...

[JF] Ah, tu tá falando só de humor? Porque assim, tem *Carandiru*, *Cidade dos homens*, *Cidade de Deus*...

[AD] Tô tentando seguir o seu estilo, na verdade. O *Lisbela* é roteiro seu, talvez seja um filme que você também pudesse fazer, mais ou menos...

[JF] É, mas o filme é Recife demais, é a cara do Guel.

[JL] Mas não é contraditório pensar que já se fez humor de qualidade na televisão pra 20 milhões de espectadores?

[JF] Por isso que eu tô dizendo. Na televisão, a gente faz pra 20 milhões todo o tempo.

[AD] Nos anos 90 foi feita *A comédia da vida privada*, com humor sofisticado, que a gente acabou de falar, e foi um sucesso e é até hoje. A absorção do público para esse tipo de comédia mudou de lá para cá?

[JF] Acho que sim. É um público de *shopping*, um público de cinema de *shopping*, a garotada adolescente. E cinema virou uma coisa assim: "Ah, vamos rir um pouco antes da pizza". Meio isso, né? Esses filmes eu vejo assim, eu não consigo raciocinar naquele tipo de piada. Que a pessoa ache engraçado, tudo bem, mas alguém que escreve, produz, encena, ensaia, enquadra, filma, decupa... aquela piada? É incrível, eu não consigo entender. Um negócio banalérrimo. Então, eu realmente não entendo porque realmente eu não sei fazer.

[JL] Mas, sobre público ainda, você fala em 20 milhões de espectadores nesses programas bem-sucedidos [na TV], e as boas séries na TV americana fazem dois, três [milhões] e isso é um sucesso.

[JF] Lá é um sucesso.

[JL] Então, de uma certa forma, se comunicar assim no Brasil também não te satisfaz, apesar de você não fazer no cinema?

[JF] Eu me satisfaço totalmente com esse público. Uma história – a gente tava fazendo *Decamerão*, que era todo em verso, era um negócio todo complicado, ensaiadíssimo. Aí um dia a Laura [Mansur], que é a assistente de direção, tava com a camiseta da Casa de Cinema no nordeste, na praia, um cara viu [e perguntou]: "O que é essa camiseta aí?" Aí ela disse: "Casa de Cinema de Porto Alegre e tal". "O que que vocês fizeram?" "Ah, a gente tá fazendo agora *Decamerão*." Ele começou a declamar o texto do *Decamerão*, que ele sabia de cor. Então, tem um público de televisão que não só é gigantesco, que fica anos ouvindo a gente – como vocês quando criança assistiam *A comédia da vida privada* –, como tem gente que sabe de cor o texto, lembra da piada. (...) As pessoas guardam de memória. Então, eu me satisfaço totalmente com o público de TV. Eu gosto de fazer TV, e por mim faço bastante TV, mas o cinema ele tem um outro atrativo que eu também gosto que é a presença do público, tu vê com as pessoas junto.

[DK] Como é que funciona a sua dinâmica de trabalhar na TV e trabalhar no cinema, de um pro outro? Como é que você divide seu tempo, você pede uma licença pra TV para se dedicar a projetos da Casa de Cinema? Como você faz?

[JF] Assim, quando eu tô fazendo um filme, aí eu não tô recebendo lá na Globo. Eu tenho um contrato de exclusividade, não posso ir para outra TV, mas quando eu paro, eu saio para fazer o filme. Mas normalmente são dois meses só de filmagens, três meses no máximo, no caso dos longas. Também não são tantos assim, são seis, sete.

[AD] E como é que você conseguiu escrever também literatura?

[JF] Isso eu não sei. Isso eu não entendi. (risos) Esses dias eu falei pra Nora: "Como é que eu fiz um romance? Um romance?". Vocês já viram o romance *Trabalhos de amor perdidos*? Eu não sei como eu tive tempo pra escrever aquilo. É um negócio desse tamanho, só sobre Shakespeare, eu pesquisei horrores, não sei o que aconteceu aquele ano... não sei o que eu tava fazendo na Globo que eu consegui fazer aquilo. Para fazer um romance tu tem que se dedicar de um jeito que agora eu não conseguiria fazer mais. Do jeito que eu tô trabalhando na TV, não teria como fazer um romance.

[DK] Mesmo *Meu tio matou um cara*?

[JF] Mas *Meu tio matou um cara* é um livro de contos. [Você] Vai acumulando. *Meu tio* era um pouco maior, "Frontal com Fanta" também é um conto longo, mas um romance, realmente... Se eu quiser escrever outro romance eu vou ter que parar, parar mesmo. Assim eu não poderia fazer.

ONDE JORGE FALA DAS NEGOCIAÇÕES COM A GLOBO

[JORGE FURTADO] Eu me lembro quando a gente foi vender a série *Os normais*, na Globo. O Alexandre [Machado] ia fazer, e ele queria apresentar a série. E eu fiz um dos primeiros roteiros com ele. Era para ser oito episódios, só, e virou dois anos, três. E aí como é que a gente apresenta essa série? O que que a gente conta? O que é? A série é um casal. Série de casal. Que tipo de discussão vai ter? Que casal é esse? Aí eu fui na reunião e contei uma piada do roteiro, que era o seguinte: o casal tava discutindo no banheiro e ele passava o fio dental e tirava um pedaço de carne, e pegava de volta. E ela achava aquilo nojentíssimo. "Que coisa nojenta. Tu pegou uma coisa que tu comeu, de novo." "Mas tava dentro da minha boca, no meu dente. Que diferença faz?" "Na hora que tu tirou do fio, deixa de ser uma coisa que tava dentro da boca." "Peraí, só um pouquinho. O negócio tava dentro da minha boca, acabei de tirar..." Ficavam discutindo isto. Aí todo mundo: "Ah, tá, entendemos". A série virou meio isto, nós vendemos a série com essa uma piada. Que é uma bobagem, mas ela define um pouco os personagens, eles discutem uma besteira que faz sentido. São dois pontos de vista diferentes de uma bobagem completa. Um *Seinfeld*, sobre nada.

[ANGELO DEFANTI] A coisa da venda sempre me intrigou. Pelo menos no seu caso, você é um tanto ativo. Não sei como você convive com edital e ao mesmo tempo com a Globo. Um processo de venda constante.

[JF] Engraçado. Eu cheguei na Columbia. Sei lá o que eu tava fazendo lá. Ah, ia fazer um troço no filme. E tinha uma executiva, daquelas, americanas. Aí ela disse: "Ah, o que é teu próximo filme? Como é o nome?" "*Saneamento básico*." Ela ficou com uma cara horrível e disse: "Ah, tá. Quem é o elenco?" Eu disse, "Lázaro Ramos, Fernanda Torres, Wagner Moura." "Que ótimo. Excelente, parabéns." (risos) Eu disse o nome [do filme] e ela achou horrível. Eu disse o elenco e ela achou ótimo, tudo certo.

[JULIA LEVY] Eu fiquei pensando, o que é este filme dentro da Columbia?

[JF] "*Saneamento básico*? Tá maluco, parece um documentário sobre o esgoto..." Mas é uma comédia com a Fernanda Torres, Wagner Moura, Camila Pitanga. "Ah, que ótimo!" Pronto, tu vende só pelo elenco. Às vezes, tu vende só pelo elenco, às vezes tu vende pela ideia.

[AD] Continuamos ainda com a coisa do edital público. Você mente muito em edital, por exemplo, como os cineastas mentem? Fala o que a banca quer ouvir?

[JF] Não. Não minto não. Eu já fiz isto em curta, acho, mas em longa acho que não. Às vezes tem aquele roteiro do edital. Que é o roteiro que tem que ter um monte de adjetivo – "Numa linda sala, um ambiente incrível, de pura sensualidade". O que é isto? Nada, mas o cara lê... Confesso que não faço muito isso, mas acho que já fiz de dar uma explicadinha no roteiro pra quem não é muito do meio ler e entender o clima.

[AD] Mas na hora da filmagem, na hora da produção é outro.

[JF] No roteiro do edital, claro, tem que escrever umas coisas bonitas. Quando é ao contrário, quando não é para edital, agora, na Globo, quando eu recebo o roteiro, que tem que ser produzido ou não, esse tipo de literatura no roteiro é um absurdo. Eu começo a ler e eu descarto imediatamente. O roteiro que começa a fazer literatura, bah, eu corto imediatamente. Não vai estar na tela. O cara está dizendo que vai ter uma pessoa incrível, mas eu não estou vendo nenhuma cena em que apareça uma pessoa incrível.

[AD] E a venda na Globo?

[JF] É muito diferente, porque ali é uma indústria real. Estou fazendo um [roteiro] agora. Tinha mandado na sexta-feira e tinha dois ou três comentários do Claudio Paiva, do Guel [Arraes]. Eu mexi e mandei de novo, agora, depois do almoço. Algumas coisas que o Claudio sugeriu, eu fiz imediatamente, outras não. São várias pessoas, no caso agora: eu, Claudio, Guel e Mauro Wilson. A redação final é minha, a ideia foi minha, mandei pra eles, a gente faz reunião no Skype, sugerem coisas. Neste estágio que está agora, que praticamente tem que mandar pro fórum para aprovar o desenvolvimento, quando alguém sugere algum corte que não é estrutural, eu corto sem nem pensar. "Ah, essa piada aqui..." Corto fora. Se alguém sugere algum acréscimo, aí não, aí eu penso bastante. Por que isso? O corte é porque a piada não foi boa, o cara não gostou da piada, ela não funcionou. A não ser que eu veja que o cara não entendeu. Aí eu arrumo.

[AD] Mas tem uma coisa também de você, você me corrija, escolher suas brigas?

[JF] Também, também. "Tira isto, deixa aquilo." No caso da Globo menos. Porque, às vezes, eu encasqueto e brigo até o último dia por uma besteira completa. "Não quero essa piada aqui..." Uma hora termina. "Vamos filmar?" "Vamos." Eu fico mexendo no roteiro durante a filmagem. No [*Real*] *Beleza*, eu escrevi uma cena lá na filmagem, filmei lá, botei no filme e depois mudei de lugar. Senti, fazendo o filme, que faltava uma cena do encontro da filha com o pai, e escrevi lá. Filmei. E aí quando voltei, vi que não era um bom lugar. Mudei de lugar. Fico mexendo no roteiro, na verdade, até depois da filmagem. Porque terminou a filmagem, vai pra montagem, aí fico: "Aqui falta um *off*, aqui posso tirar, aqui posso trocar pra cá, botar pra lá". Não paro de mexer nunca. É parecido com o fechamento de medição de qualquer coisa, até o último dia... "Até quando eu posso mexer?" "Até sexta-feira?" Então até sexta-feira eu faço tudo, chega uma hora que: "Agora chega".

[AD] Tem uma hora que tem que parar de aparecer mudanças. Até quando der no meio da filmagem escrever uma cena...

[JF] Ah, sim. Na montagem, na finalização, às vezes tu bota um *off*. No caso do *Antes que o mundo acabe*, o filme da Ana [Luiza Azevedo], tinha uma cena, que era um menino, um adolescente que toma um porrão, o primeiro porre dele, e a irmãzinha pequena vê que ele está morrendo, vomitando em casa e resolve ligar pra mãe. "Mãe, ele tá morrendo, tá mal, tá mal." "Tá, tou indo pra casa." Ela desligava o telefone e ia atender o irmão. Ficava atendendo o irmão,

passava um tempo e chegava a mãe. Na hora de montar, aquela passagem de tempo ficou enorme, não tinha sentido, não tinha motivo, não tinha nada, não tava boa a cena. Só que não tinha pra onde correr, não tinha paralela, era aquilo ali, em uma passagem de tempo tão curta. Aí a gente botou, nem sei de quem foi a ideia, mas enfim, a gente botou no *off* da menina falando, ela dizendo: "Ela já está aqui na frente, ela já está chegando", uma falinha assim. E aí, pum, a mãe entra logo em casa. Isto foi um *off* escrito na ilha de edição, gravado com o ator, para resolver um problema de montagem de tempo.

[AD] E no caso de um filme que você é só roteirista, não diretor?

[JF] Só roteirista. No caso de *Houve uma vez dois verões*, tem uma cena que é hilária, aquele filme era muito barato, um filme de baixíssimo orçamento, nós não tínhamos continuísta. O Pedro [Furtado], meu filho, fazia o filme, e ele tinha uma tala no pescoço que ele usava para esconder a caxumba do personagem. Então tá. Filma, filma, filma. A gente filmou uma cena dele longa, dele saindo de casa com o André [Arteche] sem a tala. E na cena seguinte, que a gente já tinha filmado, ele estava com a tala. Então, ele tava com tala, sem tala e com tala de novo. Ferrou, uma cena no meio das duas que ele está sem tala, porque esquecemos. O que que a gente faz? Como tinha um plano bem aberto, deles caminhando, eu escrevi um *off* e gravei ele dizendo assim: "Vou passar em casa e botar minha tala". "Mas tu não precisa mais." "Mas eu vou, pra puxar assunto com as gurias na praia." É um piadão no filme. As pessoas morrem de rir no cinema daquilo, dele dizendo que vai em casa botar a tala para puxar assunto com as gurias na praia. Uma piada boa, a piada funcionou, salvou a ponte. O roteiro só para quando mixa, no dia da mixagem praticamente. Agora não dá mais pra mexer, na mixagem o filme cristaliza.

"A VAGUIDÃO ESPECÍFICA"

ONDE JORGE FALA DE A *COMÉDIA DA VIDA PRIVADA* E AFIRMA QUE LUIS FERNANDO VERISSIMO E MILLÔR FERNANDES SÃO OS DOIS MAIORES DIALOGUISTAS DO BRASIL

[ANGELO DEFANTI] O *Programa legal* e o *Dóris para maiores* tinham uma coisa partilhada. Uma coisa anárquica que era boa, funcionava por isso. Depois começou a ficar mais organizado, entre aspas, a partir do *A comédia da vida privada*.

[JORGE FURTADO] É, depois o grupo ali se reduziu muito. O grupo do *Programa legal* e do *Dóris* era enorme. Já o do *Comédia*... Porque assim, o primeiro *Comédia da vida privada* foi um caso especial da série *Brasil especial*. A gente fez *O alienista*, fez *o Homem que falava javanês*, fez vários. E um deles, o último, foi o *Comédia da vida privada*, que foi uma sugestão minha de título. Esse título fui eu quem inventei, inclusive do livro. Tá lá creditado no livro que eu que inventei esse título. Eu sugeri para o Ivan Pinheiro Machado, que era o diretor do [Luis Fernando] Verissimo, que fizesse um livro com esse título, para gente fazer uma série com esse título. E eu e Guel [Arraes], a gente chegou à conclusão que aquilo dali dava uma série, ou até a gente podia ter feito uma série com elenco fixo. Mas a gente preferiu aproveitar o elenco móvel da Globo. Essas pessoas agora tão [disponíveis], nessa semana quem pode, pra poder ter um elenco sempre bacana. [Marco] Nanini acabou fazendo vários, a Marieta [Severo] acabou fazendo vários. Alguns se repetiram muito. E aí deu supercerto a série. Começou eu, o Guel e o Pedro Cardoso fazendo todos os roteiros. E depois o João Falcão entrou. Teve alguns com o Alexandre Machado.

[AD] Adriana Falcão no episódio "Parece que foi ontem".

[JF] "Parece que foi ontem" ela fez com o João, claro, exatamente. Mas eu acho que foi o único.

[AD] Que tem a colaboração de Jorge Furtado e Luis Fernando Verissimo.

[JF] É, nós fizemos algumas coisas assim.

[AD] Como é sua relação com o Verissimo?

[JF] O Verissimo é meu vizinho, passei a infância ali em Petrópolis [bairro de Porto Alegre], perto da casa dele. Foi o cara que eu mais li na vida, sem dúvida. Li sempre, desde criança eu leio Verissimo no jornal todo dia. Ele escrevia diariamente na *Folha da Manhã* e depois no *Zero Hora*, e li todos. Olha, se tu pegar uma régua, um metro, talvez o Millôr e o Verissimo sejam os dois grandes volumes na [minha] biblioteca. Eu tenho muito livro, né? E, é engraçado, chegou uma época do *Comédia*... Porque assim, o primeiro *Comédia* tem 90% de texto do Verissimo, original do Verissimo, e 10% meu, do Guel, do Pedro, pra juntar as coisas. Isso foi rareando, rareando até chegar no segundo ano que tem roteiros como o *Anchietanos*, que nem tem Verissimo. E chegou uma época que eu acho que várias pessoas imitavam o Verissimo, mas ninguém imitava o Verissimo melhor que eu. (risos) Eu era o melhor imitador de Verissimo. Nem o Verissimo reconhecia se a cena não era dele, a tal ponto que o Guel descobriu que tem um trecho meu num livro do Verissimo. Porque ele escrevia coisas originais, muita coisa que ele escrevia virava livro e quando eu li uma dessas [coisas] era minha, ele que botou, nem eu sabia, eu não sei dizer de quem é, tenho certeza que ele também não sabe, mas o Guel tem certeza, "Essa piada aqui não é do Verissimo, essa piada é tua". Ele foi pegar o original, só que já tinha um pedaço meu que eu enfiei no meio. Então, a gente imitava o Verissimo direto, tanto eu quanto o Guel, como o Pedro. A gente juntava uma cena com a outra. E, assim, acho [que] o Veríssimo, o Millôr e o Machado de Assis são os maiores escritores brasileiros, pra mim, tem pouca gente que eu gosto de ler tanto quanto o Veríssimo. Acho ele genial, em todos os sentidos, não só como comediante, mas como cronista, análise política, tudo. Meus escritores preferidos, dos brasileiros, sem dúvida, ele e o Millôr, são meus dois grandes autores brasileiros.

[AD] E o Verissimo é a maior influência também? Ou não?

[JF] Sem dúvida. Como texto, não tem dúvida nenhuma.

[AD] Você escreve meio Verissimo até hoje?

[JF] É, acho que já consegui me livrar um pouco, mas às vezes quando eu vejo é muito isso. Uma vez eu contei uma piada do Verissimo para ele. (risos) Na casa dele. Eu tava na casa dele e quando contei: "Tem um cara engraçado, um inglês, um cara que chegou com um cigarro na mão, '*Do you have a light*?' e sentou. Cara tu fala inglês? Arranho, arranho". Eu contei essa piada e aí o Verissimo parou assim: "Essa piada é minha". (risos) Eu nem lembrava que era dele. Mas, enfim, então sem dúvida o Verissimo é a maior influência. Como texto, sem dúvida o Millôr e o Verissimo são as grandes influências. O Millôr também eu li tudinho.

[AD] Ficando mais no *Comédia*, foi um marco ali dos anos 90, ou você acha que não?

[JF] Eu acho que sim.

[AD] Acabou representando algo dentro da Globo.

[JF] Muita coisa. Foi uma primeira série. Se você considerar essas séries agora. Tiveram outras séries na TV, mas essas séries... Uma comédia de texto, atores bons assim, enfim, ela é muito marcante. Foi um sucesso enorme de público e até hoje as pessoas gostam, roda de novo. E eram textos muito bons mesmo, porque tinha a base do Verissimo e a gente trabalhava três, quatro pessoas, por um mês. Era mensal o programa, não existem mais programas mensais. Então, a gente passava um mês trabalhando no texto, com atores excelentes; não tinha como dar errado. E foi realmente muito, muito marcante.

[AD] Mas o que que você acha que o programa deixa mais? Ele era mais ousado do que você é hoje?

[JF] Primeiro, era um humor muito inteligente, que é o humor do Verissimo. É um humor sofisticado, mas é engraçado. É muito engraçado. Não tem palavrão, não tem apelação, não tem putaria, não tem baixaria. É um humor limpo, totalmente, umas crianças até de 12 anos adoravam.

[JULIA LEVY] Éramos nós!

[JF] Eram vocês, exatamente. (risos) Vocês viam o *Comédia* quando eram crianças?

[JL] Via, adorava.

[JF] Pois é. As crianças adoravam. Gostavam de ver, porque é o casal no dia a dia. Porque assim, o dia a dia da novela é sempre melodrama, né? Sempre na sala. Bebendo uísque, coisas de "Meu amor, eu te amo"; "Você me traiu".

Todo mundo arrumado, todo mundo sério... Enfim. E então aquele dia a dia de conversa, de discutir o lixo, de "Botei no lixo – não botou no lixo", e "Fez barulho", "Vai dormir", enfim, coisas assim caseiras, corriqueiras. *A comédia da vida privada* foi literalmente uma novidade em termos de crônica. Que é a qualidade do texto do Verissimo. Por exemplo, tem uma piada do Verissimo, que eu chupei mudando, que tem um diálogo – o Verissimo talvez seja o maior dialoguista do Brasil. Ele e o Millôr, os dois maiores em diálogos – que o cara chega pra mulher e diz assim: "Lês muito?". E ela: "Como?". "Você gosta de ler?" "Ah, sim!" (risos) Parece uma coisa, né, "Lês muito?" É uma piada ótima com uma besteira.

No *Houve uma vez dois verões* é a primeira fala que o André diz pra Roza. A primeira fala dele pra Roza é: "Quer churros?". E ela diz: "O quê?!". Ele chega, encosta nela e diz: "Quer churros?". Ela não entende, ele diz: "Você quer comer um churros?". "Ah, sim, quero."

Então esse tipo de piada, assim, que é uma coisa totalmente do Verissimo. É um detalhezinho de som que ele consegue no diálogo.

Pra mim, foi uma influência total. Aliás, curiosamente uma vez a gente fez um documentário com o Nei Lisboa – que não sei se vocês conhecem, é um músico gaúcho –, onde estávamos eu, Giba [Assis Brasil], [Carlos] Gerbase, Arthur de Faria, todos entrevistando o Nei. Um especial sobre os 30 anos da carreira dele. E aí o Nei falou um negócio assim: "Todos nessa sala aqui, nossa grande influência, é o Verissimo. Todos nós nessa sala que escrevemos" – todos escreviam, jornalistas e tal – "...todos nós nos criamos lendo Verissimo". Eu leio Verissimo desde 10 anos de idade. E o primeiro trabalho que o Verissimo fez foi uma tradução de um livro chamado *As calcinhas cor-de-rosa do Capitão*, livro de contos, que eu tenho, e sei de cor de tanto que eu li. Tradução de contistas americanos que ele fez e tá pequenininho o nome dele lá, "Tradutor: Luis Fernando Verissimo". Eu tenho muito interesse nesse livro, cada vez que eu acho em sebo, eu dou de presente. E já tinha a coisa do humor dele, assim, do texto.

[AD] Historicamente falando, se a gente deixar em paralelo também a história que tava acontecendo no cinema brasileiro, o seu trabalho na Globo coincidiu com uma escassez de cinema no Brasil?

[JF] Sim, porque foi assim. Bem na hora que eu fiz o *Ilha* [*das Flores*], que ganhou tudo quanto foi prêmio e tal, eu tava assim: "Ah, agora vou fazer um filme. Vou fazer um longa". E aí acabou o cinema brasileiro. E foi nesse momento que eu entrei na TV. Foi bem esse momento que acabou o cinema brasileiro. Eu disse: "Bom, já que não dá pra fazer cinema..." Quer dizer, eu sempre fiz televisão antes de fazer cinema, mas era uma chance de fazer TV legal, com atores bons, fazer dramaturgia, fazer valendo na Globo.

[AD] O *Comédia*, os *Casos especiais* são os seus primeiros longas?

[JF] Exatamente, eu disse: "Bom, agora tô fazendo o que eu quero".

Vou ler rapidinho aqui um diálogo do Millôr chamado "A vaguidão específica", que ele cita aqui num epigrafozinho do Richard Gehman em *As mulheres têm uma maneira de falar que eu chamo de vago-específica*.

É um diálogo:
— Maria, ponha isso lá fora em qualquer parte.
— Junto com as outras?
— Não ponha junto com as outras, não. Senão pode vir alguém e querer fazer coisa com elas. Ponha no lugar do outro dia.
— Sim, senhora. Olha, o homem está aí.
— Aquele de quando choveu?
— Não, o que a senhora foi lá e falou com ele no domingo.
— Que é que você disse a ele?
— Eu disse pra ele continuar.
— Ele já começou?
— Acho que já. Eu disse que podia principiar de onde quisesse.
— É bom?
— Mais ou menos. O outro parece mais capaz.
— Você trouxe tudo pra cima?
— Não, senhora, só trouxe as coisas. O resto não trouxe porque a senhora recomendou para deixar até a véspera.
— Mas traga, traga. Na ocasião nós descemos tudo de novo. É melhor, senão atravanca a entrada e ele reclama como na outra noite.
—Está bem, vou ver como.

(risos) Não dá pra entender nada, mas dá, né? É uma conversa muito realista. É impressionante a vaguidão específica.

Essa qualidade desse diálogo, que o Millôr tem, que o Verissimo tem, parece que eu tô ouvindo as pessoas falando. Tu não entende exatamente o que elas

tão dizendo, mas tu entende que elas entendem. Eu acho que isso é uma qualidade de diálogo. Porque o grande erro do diálogo é quando é feito pro público. Os personagens tão falando aqui, mas tu vê que eles tão falando olhando de ladinho pra ver se alguém tá olhando. Assim: "Quando eu estive ontem na casa de Marilda, sua mãe..." Você tá dizendo isso pro público, não tá dizendo pro cara, o cara obviamente sabe que o nome da mãe dele é Marilda, então não precisaria dizer isso. Então, o bom diálogo tu não entende exatamente o que elas tão dizendo, mas tu entende que as duas entendem. Essa é a qualidade que o Verissimo tem e que o Millôr também tem.

ONDE JORGE FALA DA LIBERDADE CRIATIVA NA GLOBO E DOS CASOS EM QUE A TV ORIGINOU OUTROS TRABALHOS

[ANGELO DEFANTI] Nos *Casos especiais* dá pra destacar alguma coisa?

[JORGE FURTADO] Ah, *O alienista*. Acho que aquela mistura ali foi interessante. Mistura de reportagem com documentário. Tinham umas investigações sobre a loucura misturada. Marcelo Tas entrevistando gente na rua e uma história da loucura paralela ao *Alienista*. Então, essa sem dúvida. *Lisbela e o prisioneiro*, que virou peça [e] depois [virou] filme. Que foi um dos Casos especiais. O *Comédias da vida privada* que virou série. Eram umas megaproduções, uma coisa também luxuosa. Porque era um por mês, esse formato que não existe mais. Então, foi tudo junto, o elenco, uma megaprodução, um programa de 40 minutos, em um mês.

[AD] Talvez se você fosse fazer o seu longa você não ia ter uma produção tão...

[JF] Não, não ia ter.

[JULIA LEVY] É uma produção muito especial dentro da Globo.

[JF] Muito, muito especial. Era muito especial.

[AD] Foi gradativo isso? Você dirigiu umas coisas no *Dóris* e *Programa legal*?

[JF] Não, o *Programa legal* eu não dirigi. Quer dizer, eu dirigi aqui, umas coisas que eu mandava pra lá. E aí depois a primeira coisa que eu dirigi na Globo maiorzinha assim... o Dóris tinha dois, três minutos, uma coisa assim. Era um curtinha. Eu fiz três, quatro eu acho, pequenos curtas. Fiz aquele *O tempo*, *Dona Silvia não gostava de música* e *O vampiro de Novo Hamburgo*.

[AD] *Dona Silvia não gostava de música*, imagino isso passando na televisão, em noventa e pouquinho...

[JF] Nossa, era uma coisa chocante. Totalmente experimental. Muito experimental.

[JL] A TV, de uma certa forma, era muito específica ali no final da década de 80. Muito impressionante ver, até as novelas, esses especiais todos, essa confluência de talentos.

[JF] É, a gente experimentava muita coisa. Começou a importar muita gente do cinema. Depois a gente fez ao mesmo tempo, eu e o Guel [Arraes], o *Auto* [*O Auto da Compadecida*] e o *Luna caliente*. Que eram séries de quatro episódios, também era uma coisa que a gente que inventou, nunca tinha tido. Nós queríamos fazer uma série de uma semana. Até eu ia fazer junto com ele *O Auto*, mas acabou que eu fiz o Luna e ele fez *O Auto*. E também foi uma novidade pra época.

[DAVI KOLB] Você sempre teve liberdade criativa na Globo? Você propõe projetos?

[JF] Sempre. Proponho muitos. *A invenção do Brasil* foi um projeto que na verdade foi ideia da minha mãe, é muito engraçado. (risos) Porque tinha os 500 anos do Brasil, e aí, eles [Globo] encomendaram um negócio. Isso em 97, 98. "Que que eu vou fazer de 500 anos de Brasil?" Eu não tinha nada. Aí nessa, um dia almoçando na casa da minha mãe, ela disse: "Escuta, por que tu não faz um filme da história do Caramuru?". Eu disse: "Que história do Caramuru, mãe?". A história do Caramuru, que ela conhecia de um poema do Santa Rita Durão, que é o Caramuru que tinha duas mulheres índias. Uma delas – a Moema – morreu nadando atrás do navio. A morte da Moema é famosa, tem a pintura, tem a escultura. E aí eu fui ler o poema do Santa Rita Durão, dramalhão barroco, mas a história é ótima mesmo, a história real do Caramuru. E aí eu propus: "Guel, vamos fazer a história do Caramuru!". E inventamos aquela história e foi a coisa comemorativa da Globo de 500 anos, *A invenção do Brasil*. E que virou livro, virou série, virou tudo. Eu gosto bastante daquele trabalho, e eu dirigi os documentários. Tem uma parte de ficção e uma parte documentário.

[AD] Pois é. O longa é do Guel Arraes e a série a direção é sua?

[JF] A série é, porque tem os documentários. A direção é minha e dele. Mas do longa a gente tirou os documentários. Porque todas as cenas que o [Marco] Nanini falava com a câmera e tinha documentário na hora de ir pro cinema a gente achou que ia ficar esquisito, o Nanini daquele tamanho falando numa tela. Então, nós tiramos os documentários pro filme.

[AD] Pois é, mas o projeto real qual é?

[JF] O projeto real é a série. Eu acho a série muito melhor que o filme, pra te falar a verdade. Gosto mais da série que do filme. O conjunto do documentário era pra TV, era mais interessante a mistura. O filme é legal também, mas a série é mais legal. Só que não dava pra botar o documentário. Primeiro porque é longo, e segundo que um ator em *close*, falando pra câmera: "Os portugueses gostavam de pimenta..." Numa série de TV funciona, mas numa telona gigante fica esquisito. Então, tinha que tirar mesmo.

[AD] E até porque tava dando certo esse formato com o *O Auto da Compadecida*, o sucesso da TV.

[JF] Sim, *O Auto* passou da TV pro cinema. Foi um sucesso, uma loucura. Porque foi primeiro na TV e depois no cinema, e foi muito bem.

[AD] Agora, aí, dessa promiscuidade dos meios, me fascina o processo criativo, o processo evolutivo, do *Lisbela e o prisioneiro*.

[JF] É, o *Lisbela* é uma peça de teatro do Osman Lins que a gente adaptou pra televisão. Depois eu e o Guel adaptamos para o teatro de novo a partir da nossa adaptação pra TV, não mais do original. A peça [original] se passa toda na cadeia, e a gente ao adaptar pra televisão já abriu milhões de coisas. E aí a gente adaptou pro teatro de novo a partir da nossa versão pra TV. E depois, de novo, pro cinema. E foi um megassucesso no cinema, foi muito sucesso. Deu uma volta, mudou, né? Acho que isso acontece, sempre. Não foi a gente que inventou isso. Muita gente adaptou do cinema pra TV e da TV de volta pro cinema, do cinema pro teatro. Muita gente já filmou peças que viraram filme depois. Nesse processo tu vê: "Ah, aqui faltava tal coisa". Realmente melhora com isso, melhora não ficar só na cadeia, é melhor ter o casamento, enfim. Às vezes, a primeira ideia do autor não sai... não se deu conta de que podia ter ido praquele lado.

O PRÍNCIPE CANSADO

ONDE JORGE EXPÕE SUA ADORAÇÃO POR SHAKESPEARE

[ANGELO DEFANTI] Voltando a Shakespeare e à obsessão pelos seus sonetos. Você se curou dela?

[JORGE FURTADO] Não, isso não tem cura. Eu acho que a primeira coisa que eu li do Shakespeare foram os sonetos mesmo, em 76, a tradução do Ivo Barroso. O soneto é uma forma perfeita de poema, porque ele tem uma regra muito rígida, são 14 versos. No caso do soneto shakespeariano são 14 versos organizados em três estrofes de quatro versos e um dístico final de dois versos que fecha o poema. Ele tem uma métrica e uma rima perfeita. Ele tem o ritmo, que é o pentâmetro iâmbico, todas as falas são com cinco sons. No caso do Shakespeare específico, ele tem muitas rimas de meio, não só de ponta. Então, ele é realmente um quebra-cabeça, e o Shakespeare levou a forma soneto ao máximo possível, não existe nada parecido, é praticamente música, como se fosse música. Decora aquilo ali, aquilo tem ritmo, e só tem uma maneira de dizer por causa do ritmo dele, por causa da métrica. Se chama "escandido o verso", tu diz o verso e ouve o som dele, tu vê se ele funciona, se teu verso é quebrado ou não. A poesia, ela é música. O primeiro tratado de dramaturgia que se conhece, a poética, os trágicos gregos são chamados de poetas, né? Porque é tudo em verso. A dramaturgia sem verso é muito recente. Porque, para decorar, é muito mais fácil tu decorar verso do que tu decorar uma prosa, então, a poesia virou dramaturgia. Durante muito tempo eram sinônimos. Eu sempre gostei de poesia. E no caso do Shakespeare, o soneto shakespeariano é um poema perfeito, totalmente, em inglês é um diamante. É um negócio inacreditável que o cara conseguiu escrever uma coisa daquele jeito, que funcione daquele jeito. Quando tu vai traduzir pro português, o português não dá, é outro tipo de palavra. O inglês tem muitas palavras monossílabas, o Shakespeare tem vários versos que são só monossílabos, todo o verso só com monossílabos, isso em português é muito difícil de fazer. A gente tem um outro tipo de qualidade da língua, então, tem que mudar a métrica, mudar a lógica pra quando tu traduz pro português. E eu gosto muito da tradução. Eu gosto muito de traduzir um negócio, de pegar, "Bom, não fui eu que inventei, eu vou tentar trazer pro português da melhor maneira possível". Sendo o mais fiel possível ao espírito do autor. Tentando manter a lógica. Então, o Shakespeare foi assim, quando eu comecei a ler os primeiros sonetos, que o Ivo traduziu,

me interessei muitíssimo. Daí, a partir dali, [li] as peças. Mas, assim, li *Hamlet*, *Romeu e Julieta*, *Macbeth*, *Rei Lear*, as principais. As traduções do Millôr, que eu gosto muito, e outras lá. Mas lendo assim, meio mais ou menos. Tinha lido o Manoel Bandeira também, a tradução dele do *Macbeth*. Mas aí quando eu li *A invenção do humano*, do Harold Bloom, resolvi: "Agora eu vou ler direito". "Vou ler todas as peças, na ordem cronológica. E vou ler com o Bloom." Lia o capítulo do Bloom e lia a peça. Li todas as peças assim. Li todas essas guiado pelo livro dele. E aí começou, virou uma mania total, comecei a ler tudo, comecei a ler várias vezes várias peças, várias traduções. Algumas eu li no original, não todas, mas eu li *Hamlet*, *Macbeth*, as principais eu li em inglês, e as traduções várias. Eu gosto de colecionar traduções, tenho um armário de Shakespeare, eu gosto de ver as diferentes traduções do mesmo verso. É impressionante como tu vê o mesmo verso aqui traduzido por três pessoas diferentes, são muito diferentes, mesmo que seja uma coisa muito simples

[AD] Tem muita diferença entre o Millôr Fernandes e a Bárbara Heliodora.

[JF] Nossa, muito, mas muito diferente! Depois tem o seguinte, *Macbeth* do Manoel Bandeira, por exemplo, é lindo de ler, mas impossível de encenar. Não tem como fazer aquilo no palco, não dá para entender o que ele tá falando se alguém disser aquilo, mas tu lendo é ótimo.

[JULIA LEVY] Você tem a necessidade de ler em voz alta muito desses textos?

[JF] Sempre. Aliás, boa pergunta. Eu leio os roteiros também. Todos, sempre. Isso aí é fundamental. Sempre digo pra quem escreve roteiro, se tu não lê em voz alta, esquece, tu tem que ler o texto em voz alta. O roteiro, sem dúvida, ele vai ser dito, né? Então tudo tem que ler em voz alta, mas mesmo um texto escrito. A melhor maneira de avaliar a qualidade de um texto é ler em voz alta. Quem ensina isso é o [Jorge Luiz] Borges. Aí, tu ouve ele, "Ah, realmente funciona" ou "Não funciona". E quando tu não faz isso, às vezes... por exemplo, no *O sanduíche* tem um erro exatamente disso. Que é uma frase que ele diz. Ela senta no sofá e diz: "Por que vocês se separaram?". "Não, não quero falar." " Tá, então não fala." "Não, é que, não sei, é uma coisa que acontece de repente. Não acontece de repente, às vezes tu acha, vai acontecendo aos poucos, mas tu percebe..." "Ah, tá, fala logo, tá louco pra dizer, né?" E ele diz: "Tá, tá bem, é que ela comprou uma calça de couro". Só que a palavra couro, ela é muito pra dentro. *Ela comprou uma calça de couro*, então depois da segunda, terceira, quarta [vez que ele diz], as pessoas começam a rir, mas na

primeira muita gente não entende o que ele diz. Se fosse uma calça de napa, por exemplo, todo mundo entenderia, a piada não ia ser tão boa, mas eu não me dei conta que a palavra couro, dita no final de uma frase, na entonação que tava, ela não era muito clara. Então, tu tem que fazer leitura do roteiro.

[AD] Ou botasse uma outra fala depois, que não fosse a última da frase. "Uma calça de couro vermelha."

[JF] É, exato. Por exemplo, uma calça de couro vermelha, ela comprou uma calça de couro vermelha, preta, que fosse. Então, tu tem que ler em voz alta. Mas mesmo um texto, um texto escrito, que vai ser lido, também. Eu escrevi um texto no *blog*, chamado "Primeira tradução de Hamlet". Eu descobri que a primeira tradução de *Hamlet* foi feita para o português quando Shakespeare estava vivo. Num navio inglês que ancorou em Serra Leoa. Eles ancoraram ali, e aí os nativos subiram a bordo e os ingleses encenaram Shakespeare, *Hamlet*, pros caras, e eles falavam português, e [um cara] traduziu simultaneamente para o português.

[AD] E funcionou com essa plateia?

[JF] Funcionou. Aí, eu escrevi assim: "Como será que os nativos da ensolarada Serra Leoa imaginavam o cenário que abre a peça, um castelo coberto de névoas numa noite gelada do inverno dinamarquês? Acreditavam em fantasmas?". Aí eu digo: "CENA – NAVIO":

"Um palco improvisado no convés de um galeão inglês, ancorado no porto. No palco, marinheiros ingleses encenam *Hamlet*. O Capitão Keeling, de espada em punho, faz o papel de Bernardo. Na plateia, o Rei Borea e sua esposa, a Rainha, o intérprete Lucas Fernandez..." – que era o nome dele, que era negro – "...nativos de Serra Leoa e marinheiros ingleses. Capitão Keeling diz: 'Who's there?'" – que é a primeira fala, né? Aí o Lucas traduz: "Quem está aí?" ou "Quem é?" ou "Quem está lá?". (risos) Quatro traduções; existem quatro traduções diferentes pra primeira fala do *Hamlet* que é "Who's there?". E existem mesmo, se pegar várias versões, cada um traduz de um jeito. E é simplesmente "Who's there?". Que pode se traduzir como "quem está aí", "quem é", "quem está lá" ou "quem vem lá". Bom, se a primeira frase já tem quatro versões, imagina a peça inteira. Então, a brincadeira é de como o cara foi traduzindo isso.

[DAVI KOLB] Você é um dos adoradores de Shakespeare que acredita que ele foi mais de uma pessoa?

[JF] Não, não. Eu sou um dos adoradores de Shakespeare que tem a cabeça no lugar. (risos) Esses dias eu li uma escritora muito boa que diz o seguinte: "Todo mundo diz que se botasse um milhão de macacos na frente de um milhão de máquinas de escrever em um milhão de anos eles escreveriam as obras de Shakespeare". E ela diz: "Sim, eles não só escreveriam as obras de Shakespeare como eles adaptariam Shakespeare pra Chicago dos anos 30 e descobririam que quem escreveu Shakespeare não foi o Shakespeare; foi a rainha de não sei o quê". Os macacos também chegariam à mesma conclusão. (risos)

[AD] A obsessão pelos sonetos de Shakespeare é quase que um...

[JF] Atualmente não é mais pelo soneto, depois foi substituída pelo Shakespeare em si, não só pelo soneto. Porque ele foi o maior gênio da história da humanidade. Três voltas na frente do Michelangelo, ou Leonardo – o segundo, não sei quem é o segundo. O Shakespeare mudou tudo, ele realmente inventou o ser humano. O Harold Bloom tem razão: "O ser humano que nós conhecemos foi inventado pelo Shakespeare". A pessoa que decide o seu destino fazendo coisas. Dependendo do que eu fizer, a minha vida vai ser isso ou aquilo. Na tragédia grega o Édipo tá ferrado; ele vai comer a mãe e ela vai ficar cega, não importa o que ele faça. Na tragédia shakespeariana, o Hamlet é responsável; o Macbeth; todos eles são responsáveis pelo seu destino por coisas que eles fazem em cena, no palco. A gente assiste ele fazendo, e o que ele faz define o futuro dele. Isso é uma coisa.

Ele inventou a língua inglesa praticamente.

Ele pela primeira vez botou gente em cena em vários lugares ao mesmo tempo. O teatro clássico estabelecia a unidade aristotélica do tempo, lugar e espaço. Tempo e espaço. A peça tinha que se passar em 24 horas no máximo e no mesmo lugar. E o Shakespeare bota a peça pra se passar no Egito e em Roma, seis meses depois, "Ué, tava grávida, já nasceu o filho, como assim?". É cinema! "Corta para Londres"; "Corta para o interior"; "Vai pra Roma". Ele inventou isso por quê? Ou porque ele não sabia que não podia, ou então porque ele queria fazer e tava pouco se lixando pras regras. (risos)

E mais! Muitas outras coisas. Ele botou príncipes e coveiros conversando. Nunca jamais um príncipe tinha falado com um ser humano comum. O príncipe cansado. O [Erich] Auerbach diz isso, o primeiro príncipe cansado era do Shakespeare; ficava exausto, não comia, a meia tava furada. Era um absurdo, como assim, meia furada? Ele usa meia, tá cansado, tem que dormir, vai ao banheiro. O que o Giotto fez pela pintura... antes o São Francisco era o ícone, Santo Antônio era o ícone, Nossa Senhora... o Giotto não, pegou um camponês de pé sujo, pé torto. O que o Giotto fez pela pintura o Shakespeare fez pela dramaturgia. Gente de verdade. As pessoas são pessoas, né?

Fora que ele inventou mais de mil personagens, e todos verdadeiros. Cada um. Ele tem 15 bobos, e cada bobo é diferente um do outro. Não tem nada a ver o bobo do *Lear* com outro, cada bobo é um bobo específico. Então, os desejos humanos, os medos, tudo tem ali. Não precisa mais nada. É um sumidouro. Se você começa a estudar Shakespeare, tu não faz mais nada. Não precisa fazer mais nada, dá pra estudar a vida inteira. Cada vez que eu leio, eu chego a mentir pra mim mesmo: "Eu não vou ler mais estudo sobre o Shakespeare. Não dá, não dá". (risos) É impossível, toda semana sai um. Tem que fazer outras coisas, tem que ler outras coisas. Mas aí eu vejo uma coisa nova e vou ler de novo. E cada vez que eu leio – uma coisa que eu já li dez vezes, eu li

Hamlet sei lá quantas vezes – cada vez que eu leio é: "Cara, eu nunca tinha pensado nessa frase aqui", "Nunca tinha reparado nesse negócio". É muito impressionante. É interminável. É um negócio que tu fica lendo aquilo ali, e é piada boa, piada, piada. Uma putaria, um negócio de baixaria, ele vai pra tudo que é lado. E umas coisas supersublimes e tristes, quase religiosas, e coisas ao mesmo tempo muito rasteiras, junto, grudado de uma cena pra outra. Ele sabia prender a atenção do público de um jeito impressionante. As histórias são muito boas.

CENA ABERTA

ONDE TODO DOCUMENTÁRIO TEM UMA GRANDE DOSE DE FICCIONALIDADE E TODA FICÇÃO TEM UMA GRANDE DOSE DE DOCUMENTÁRIO

[ANGELO DEFANTI] Vamos falar de um programa que me parece bem especial, *Cena aberta*. Talvez seja o seu retorno para algo que é ficção e documentário. O projeto me parece único dentro da Globo e dentro do que você faz e já tinha feito. Como surgiu?

[JORGE FURTADO] O projeto surgiu dessa... É quase uma tradição mesmo minha, do Guel [Arraes] e da Regina [Casé] de misturar ficção e documentário. A gente sempre pensava, e a Regina muitas vezes falava disso, que às vezes a produção de uma história, a realização de uma história de ficção, era tão interessante quanto a própria ficção. Às vezes, era mais interessante o processo do que a própria ficção em si pronta depois. Então, a ideia do *Cena aberta* era fazer um documentário sobre a realização de uma ficção e que o documentário em si tivesse interesse também, não fosse um *making of*. O fazer o filme também fosse um assunto. Tem um texto muito legal do Jean-Claude Bernardet sobre o *Cena aberta* que ele fala disso: a mistura do *making of* com a dramaturgia, quando o making of vira a dramaturgia. Então, a ideia do Cena aberta era minha, do Guel e da Regina, de encenar... escolher um texto e a adaptação desse texto, a realização desse texto, a encenação, a produção, [que] toda ela fosse documentada e misturada com o próprio texto. A gente foi aprendendo a fazer, nós fizemos quatro. A direção é de nós três, minha, do Guel e da Regina, mas a direção geral era minha de três [episódios] e do Guel um. Foram quatro histórias. A [personagem] Macabéa, [de] *A hora da estrela*, da Clarice Lispector, que se tu for pensar é o único livro da Clarice onde ela retrata uma classe que não é a dela. Todos os livros dela, as histórias dela, são da sua própria classe social, menos A hora da estrela, onde ela pega um personagem, que é a Macabéa, que é uma nordestina que foi pro Rio de Janeiro. Como é que ela fez isso? Como é que a Clarice escreveu? Ela foi pra Feira de São Cristóvão, ela conta isso, com um bloquinho e ficou ouvindo as mulheres nordestinas falando para poder pegar aquele jeito de falar, que ela conseguiu captar pra criar a Macabéa. Então, ela de alguma maneira já fez isso. Ela fez uma pesquisa pra realizar a ficção dela. O livro dela tem um personagem que é o narrador, não é simplesmente a história da Macabéa e do Olímpico, tem um cara que é o Rodrigo M, que conta a história. Então, o livro dela já é de alguma maneira um *making of*, porque é um escritor contando uma história. Neste sentido, a nossa adaptação é muito fiel ao livro. Então, bom, nós vamos fazer uma história da Macabéa, quem é a Macabéa? Vamos escolher a Macabéa. Como é que vamos escolher? Nós vamos entrevistar meninas que vieram do nordeste para morar no Rio de Janeiro. Então, fizemos uma série de entrevistas com nordestinas que foram morar no Rio. Depois fizemos meio que uma seleção entre elas pra criar, escolher, quem será a Macabéa? Qual delas vai contracenar com o Wagner [Moura]. Todo esse processo de adaptação do livro: como é que a gente faz uma história como *A hora da estrela* pra Globo que termina com uma morte? Morreu. Acaba. O personagem morreu. Vamos botar no começo. Ela já começa morrendo, a gente já põe isso logo e termina de outro jeito. Então, a própria adaptação da história para a televisão também faz parte do processo que tá documentado ali. Bom, esse foi o primeiro, o *A hora da estrela*. Depois teve o *Negro Bonifácio*, que era uma história gaúcha, do Simões Lopes Neto, encenada por uma carioca, a Carolina Dieckmann, e um baiano, que era o Lázaro Ramos. Qual era a ideia ali? A ideia de como é que um baiano e uma carioca vão aprender a fazer dois personagens típicos do Rio Grande do Sul, clássicos, gaúchos. Então [é] uma aula de gauchismo. Todo tempo era uma aula de como aprender a falar gaúcho, como é que faz sotaque, que um ator que vai fazer uma série tem que fazer, aprender a vestir, andar a cavalo, a lançar um laço, várias coisas que o personagem tinha que fazer. Então, a gente documentou esse processo num registro de comédia total. No caso do *Negro Bonifácio* é completamente comédia. Mas aí o Guel fez um no Rio que foi *A ópera de sabão*, que era uma adaptação do

REGINA CASÉ NO *SET* DE *A HORA DA ESTRELA* DO *CENA ABERTA*

Marcos Rey, a história de uma mulher que faz novela. Então, foi dentro de um estúdio onde se faz novela, sobre a novela, tipo a soap opera. Realmente uma história sobre a realização de uma novela. Como é que são os ganchos da novela? O que que é uma novela? Mas eu acho que a gente só aprendeu a fazer mesmo no último. (risos) Foi no *Três palavras divinas* do [Leon] Tolstoi que a gente chegou à conclusão... Eu lembro que a gente tinha escolhido a locação, tava tudo certo, e dois dias antes de filmar – não, três dias antes de filmar – eu resolvi mudar de locação. Eu disse: "Não, não vou filmar nesse lugar. Não vou filmar nessa cidade, vou filmar em outra cidade". E a gente chegou tipo caravana, saímos de carro pela estradinha no interior do Rio Grande do Sul – "Essa cidadezinha aqui, vamos filmar aqui, nessa cidade". Tipo o *Esta não é a sua vida*, assim, escolha quase que aleatória. Essa cidade que nós vamos filmar. "Com quem?" "Com essas pessoas aqui, que moram aqui." "Quem são os atores?" "Essas pessoas aqui serão os atores." Então, a gente chegou naquela cidadezinha, montou o circo todo e contou pros personagens, pras pessoas daquela cidade, o que que era a história do Tolstoi, *As três palavras divinas*. A gente adaptou. Era uma história que se passava no interior da Rússia, a gente passou pro interior do Rio Grande do Sul. "Onde é que a gente vai adaptar o interior da Rússia? No interior do Rio Grande do Sul, lugar frio e tal." O assunto é o frio, o frio é um dos assuntos da história. E a Regina foi contando: "Quem vai ser o anjo?". "O anjo vai ser tu." "Teste para anjo." "Quem vai fazer a cena?" "Tu aqui." Então a Regina dirigia as pessoas na hora. Foi um negócio totalmente, assim: "Vai lá, vocês dois vão fazer os camponeses, então vem cá". "Como é que é a cena?" Explica pros caras, agora vamos de novo, faz de novo. E é impressionante o desempenho, a atuação das pessoas. Isso é o mais comovente, é o mas incrível. Uma coisa que a Regina fala, que ela tem toda razão, é assim: as pessoas adoram não ser elas mesmas por alguns minutos. Adoram. Esse é o grande prazer do teatro, a hora que tu não é mais um gaúcho, tu é um russo que tem que comprar leite, e o cara imediatamente entra naquela e começa a se divertir e começa a atuar. É incrível. Ela e o Luiz Carlos Vasconcelos encenando com um cara, um agricultor, italiano, um colono italiano que nunca fez teatro na vida dele, jamais fez teatro. Em dois minutos ele tava contracenando com a Regina Casé e com o Vasconcelos, muito bem, fazendo superbem a cena. E isso é muito impressionante. Então, acho que o *Cena aberta* a gente descobriu a maneira de fazer no último. Daria pra ser uma série. Uma série assim, "Vamos agora pegar essa história e vamos adaptar em cada lugar aqui. Chega nesse lugar e encena". Dá pra ser uma série.

[AD] Mas por que não?

[JF] Por que não? Porque a Regina tá fazendo o *Esquenta*, e eu tô fazendo o não sei o quê. (risos) Porque, enfim, cada um tá fazendo as suas coisas. E dá uma trabalheira louca, porque do jeito que eu tô falando parece que é simples, mas só pegar o texto do Tolstoi e adaptar é um trabalho de roteiro bem complicado. O roteiro foi muito trabalhoso de fazer. E preparar o roteiro com dez cenas, contar uma história em dez cenas muito claras, que possam ser encenadas rapidamente em tais e tais lugares e chegar lá, contar a história. No caso do *Três palavras* a gente sentou, juntou a comunidade inteira e conta aí, "Como é que é a história?". A Regina sentava e falava: "A história é a seguinte: tem um cara que *papapá*..." Daí as pessoas, "Ah, tá." "Agora nós vamos fazer a cena tal, amanhã vamos fazer a cena tal." E vai lá e encena. E eu gosto muito do resultado. Eu gosto de todos eles. Na verdade, eu gosto mais desses dois. Todos eu acho bacana, mas o *A hora da estrela* e o *As três palavras divinas* são os que eu acho que funcionaram melhor. Os outros dois dentro do Projac tem aquela questão de ser com atores lá de dentro, uma coisa que não é tão novidade. Fica um pouco com uma cara de *Vídeo Show*, né? No sentido de que tá dentro da Globo, as pessoas fazem isso algumas vezes. E no *Negro Bonifácio*, o documentário e a dramaturgia não se cruzam tanto. Assim, "Bom, aqui eles estão ensaiando para fazer a cena" e "Aqui a cena", "Aqui eles estão ensaiando pra fazer a cena", "Aqui a cena", não há uma interligação tão grande entre a cena e o documentário como há no *A hora da estrela*. No *A hora da estrela* tem coisas inacreditáveis. A gente entrevistou as meninas, e deu pra elas textos da Clarice pra elas dizerem e tu não sabe o que que era. Eu, às vezes, sinto dificuldade, mesmo sabendo, de identificar hoje o que que é texto da Clarice Lispector e o que que é texto delas falando da vida delas. Elas falam coisas que você diz: "Isso é Clarice Lispector!" e não, isso é ela dizendo, é ela falando. Aí tu diz: "Isso é ela falando" e não, isso é a Clarice Lispector. É impressionante como a Clarice conseguiu capturar a fala real dessas mulheres e como essas mulheres falam de forma sofisticada, elaborada. Complexa realmente. A linguagem popular é muito rica, muito complexa.

[AD] Nesse caso, a participação das entrevistas é totalmente guiada por quem?

[JF] Eu e o Guel fizemos as entrevistas primeiro de todas as moças. Depois, quando a Regina chegou, aí a partir da encenação, a Regina entrevistava as moças e dirigia em cena. "Troca figurino e faz isso aqui", a Regina é gênia nisso, né? Dirigir qualquer pessoa, na rua, assim, imediatamente. Ela fazia, a gente ficava, eu e o Guel junto falando, dando dicas, mas em cena ela que dirigia.

Pro Wagner e pra Ana Paula Bouzas no caso do *A hora da estrela* aí eles ensaiaram. Porque a partir do momento, aí o texto da Clarice é muito complexo, as falas ali não dava pra mexer. Então, a gente usou dois atores mesmo, o Wagner e a Ana, que ensaiaram e a partir da metade eles que levam a história. Mas o começo tem várias Macabéas, tu não sabe qual vai ser a Macabéa.

[AD] Então, esse formato do *A hora da estrela* e do *As três palavras divinas* me parece – me corrige se eu estiver errado – um retorno seu aos curtas de 10 anos antes.

[JF] É, eles tem a ver com o *Esta não é a sua vida*. A gente falava muito sobre o *Esta não é a sua vida* quando a Regina começou o próprio *Programa legal*; o que ela tinha depois que chama *Muvuca*, [que] tinha essa coisa de pegar qualquer pessoa aleatoriamente e fazer uma dramaturgia com essa pessoa, porque qualquer pessoa tem uma história legal pra contar. Essa lógica do *Esta não é a sua vida* a gente usou em várias coisas. Nas coisas que a gente fez na TV.

[AD] Mas não me parece que seja "as coisas banais podem ser interessantes", não é fingir um documentário, e sim fingir a ficção, fazer da realidade uma ficção.

[JF] É. Porque eu acho assim, esse limite entre as duas coisas – o que é ficção o que é documentário – sempre me interessou desde o *Quizumba*, que foi a primeira coisa que eu fiz na vida. Eu sempre gostei do "Isso é documentário", "Não, mas isso tu acha que é documentário. Isso tu acha que é ficção, mas é documentário". Lidar com esses dois limites, com esse limite entre essas duas coisas, sempre me interessou. Talvez seja uma das coisas que mais me interessa na dramaturgia. Ficar no "Isso é ficção ou documentário?", tu não sabe exatamente. Quanto tu vê *Nanook* [*Nanook, o esquimó*] tu fala "Ah, é um documentário". Sim, mas ele encenou tudo. Perdeu, filmou de novo. O *Aruanda* do Linduarte [Noronha], ele me mostrou a decupagem, as páginas de roteiro, fala por fala. Então, que documentário é esse que tem roteiro decupado desse jeito? A diferença – eu já falei isso algumas vezes – entre documentário e a ficção não é a estética, é ética. A diferença é ética. A diferença é dizer: "Estou dizendo que é um documentário". Documentário é aquele filme que o diretor diz que é um documentário. "Estou dizendo que é um documentário, então acredite em mim, é um documentário." "Ah, tá, é um documentário." Se eu disser: "Não, não é um documentário, é uma ficção", então, "Ah, tá bem, é uma ficção". E pronto, é só isso. Na verdade são exatamente a mesma coisa. *A chegada do trem na estação* dos Lumière, o primeiro filme que existe, é ficção ou documentário? Não. Antes tem *A saída dos operários da Fábrica Lumière*, é ficção ou documentário? Como é que vocês responderiam? Vocês diriam o quê?

[AD] É um documentário, mas nada é um documentário. Ele botou a câmera ali e as pessoas saíram da fábrica. E o trem veio chegando...

[JF] Não, ele avisou. Ele era o dono da fábrica. Ele avisou que ia filmar, as mulheres vieram vestidas com roupas superespeciais. Ele gritou "Ação!" e abriu a porta – porque ele tinha um pedacinho de filme desse tamanho, não podia esperar as pessoas saírem. Então, ele não é um documentário da fábrica como é a saída todo dia. No *A chegada do trem na estação*, ele botou a mãe dele em cena. A mãe dele tá em cena passando pra lá e pra cá porque ele queria alguém correndo na estação assim. Tem um monte de ficção ali. Nos dois primeiros filmes que são totalmente documentário, teoricamente, já tem um monte de ficção. Ele encenou tudo com a mãe dele pra quando o trem... Claro que o trem ele não podia mandar de volta, mas as pessoas ele encenou. E na fábrica também, ele era o dono da fábrica; ele mandou as pessoas saírem. Ele gritou "Vem!". Então, nunca o cinema foi só uma coisa. O cinema sempre foi uma mistura de ficção e documentário. Todo documentário tem uma grande dose de ficcionalidade e toda ficção tem uma grande dose de documentário.

[AD] Se você for só pelo preceito estético tem a coisa básica que é: toda a ficção é um documentário.

[JF] É um documentário de alguma coisa. No *O homem que copiava* tem um momento – quer dizer, aí já é aleatório – quando Lázaro [Ramos] e a Leandra [Leal] tão ali naquela mesa do cais e ele finalmente vai pedir ela em casamento, ele diz: "Você quer.... sair? Casar comigo e sair daqui?". Nesse momento, tem um quero-quero que diz "quero, quero, quero", aquilo é som direto, nós não botamos, tá lá. Na hora passou um quero-quero e nós ficamos assim "O quero-quero respondeu." E tá no filme. Isso é documentário. Isso não é ficção. É o Deus do documentário ali. Você domina algumas coisas e não domina outras, entende? Quando a gente foi fazer Dona Picucha... o *Doce de mãe*, na última cena que eles tão cantando ao redor do túmulo; eles se reúnem em volta do túmulo e vão cantar a música do Nelson Cavaquinho que é o epitáfio "O amor será eterno novamente". Aquele dia choveu o dia inteiro praticamente. Chuva, chuva, nublado, nublado. A gente filmando com aquela chuvinha... Tava cinza. Aí, quando a gente foi rodar, botou todo mundo ali. "Atenção, vamos rodar!" "Câmera, ação!" Abriu um buraco no céu e veio um raio de Sol, veio o Sol. E a Fernanda [Montenegro] olhou pro céu e gritou "O Sol há de brilhar mais uma vez!" Todo mundo já chorando, o elenco.... "A luz há de chegar aos corações." E, pá, fechou o Sol. E não teve mais Sol nunca. Teve cinco minutos de Sol aquele dia inteiro. O momento em que ela olhou pro céu e gritou "O Sol há de brilhar mais uma vez". É um negócio assim... eu não vou repetir aquilo nunca. Aconteceu. E tá lá no filme. Então, sempre tem uma parte, mesmo em totalmente ficção, tem uma coisa que é o imponderável, o totalmente imponderável.

[AD] E todo documentário tem algo pré-moldado.

[JF] Totalmente. "Senta aí", "Vem mais pra cá". Isso é ficção, tá enquadrando, bota na luz... O jornalismo não pode fazer isso, tu não pode dizer pro cara: "Vai pra cá, vai pra lá" teoricamente; tem que documentar o que acontece realmente. Mas nunca é 100% uma coisa, sempre tem uma dose de ficção no documentário e sempre tem uma dose de documentário na ficção. E outra coisa, se vocês pegarem um filme como *Deu pra ti anos 70* hoje – aquele filme

do Giba [Assis Brasil] que eu citei – eu vejo o filme hoje como um documentário. O filme pra mim é um documentário de uma época, daquela rua que não existe mais, daquele bar que não existe mais, daquela cidade que não existe mais, daquelas roupas, daqueles atores que alguns já morreram, dos ônibus da cidade, do bar Alaska – que eu ia –, do garçom que tava no bar. É um megadocumentário de uma época. Apesar de ser um filme totalmente ficcional.

E, outra coisa, o [José Carlos] Avellar me disse esses dias que o *O encouraçado Potemkin* foi apresentado por quase 30 anos como um documentário. Todo mundo chamava aquele filme de documentário. Hoje tu consegue imaginar... Era um fato real, filmado no lugar de verdade e era tratado como documentário. Hoje tu nunca pensaria no *O encouraçado Potemkin* como um documentário.

[AD] *O deu pra ti* é um *Nanook* de Porto Alegre nos anos 70?

[JF] É! (risos) Só que *Nanook* diz que é um documentário. O *Deu pra ti* não, é uma ficção, com atores, com texto, com tudo. Mas com o tempo ele passa a ser um documentário. O *Todas as mulheres do mundo* não é um documentário, é uma ficção. Mas pra mim é um documento nesse sentido. Ele registra o cenário, o figurino, a cara das pessoas, a música, os carros, todos esses... ele é um documento daquela época mesmo sendo uma ficção pura. Então, esse limite não é tão rígido assim.

[AD] Sendo a coisa que mais te atrai o limite entre o que é documentário e o que é ficção – eu vejo muito o roteirista querendo domar o que acontece a despeito dele. Você vai pra ilha, você bota a realidade, você bota a ficção, mas você continua moldando o tempo todo.

[JF] Na verdade, essa mistura entre ficção e documentário, ela vem da literatura, né? Muito antes do cinema, a literatura já fez isso, de incluir numa narrativa ficcional elementos de realidade pra impregnar de realidade a ficção. Quando o Daniel Defoe escreveu *Um diário do ano da peste*, ou depois, *Robinson Crusoé*, *Robinson Crusoé* foi lançado como um livro de naufrágio. Era muito comum naquela época os relatos de naufrágio, as pessoas adoravam. E ele foi lançado como sendo uma história real. Fez um megassucesso e as pessoas descobriram que não era verdade e ele teve que publicar de novo, uma nova edição, dizendo: "Olha, inventei essa história tal". Se tu lê o *Robinson Crusoé*, ele começa assim: "Meu nome é Robinson Crusoé num sei o quê, meu pai, minha mãe, num sei o quê, na verdade nosso nome não é Crusoé, nosso nome em alemão é tal... mas na Inglaterra, com a pronúncia, acabou virando Crusoé". Ele conta a história com um requinte de detalhes realistas que poderia tudo ser verdade. Antes disso, ninguém lia Gargântua [e Pantagruel], [François] Rabelais, ninguém lia as tragédias gregas achando que aquilo tava acontecendo. Ou era teatro ou era poesia ou era um relato verdadeiro sobre alguma coisa, ou era um livro científico, religioso... mas romance não existia. Quando o Daniel Defoe disse: "Não, eu inventei essa história toda", as pessoas ficaram putas. "Pra que que serve uma porra dessa? Você senta em casa, em Londres, e escreve um naufrágio, pra que que serve isso? Qual é a utilidade disso?"

Quando Machado [de Assis] diz: "Dizem as crônicas de Itaguaí que lá existia um médico..." [*O alienista*]. Mentira. As crônicas de Itaguaí não dizem porra nenhuma de médico nenhum. Itaguaí é uma cidade verdadeira. Mas ele bota um negócio que parece que ele tá contando uma história verdadeira. Ele tá mentindo? Não, o leitor dele sabe que ele tá inventando, mas ele escreve de um jeito que se é um cara desavisado pega aquilo e diz: "Aconteceu isso aqui realmente". Por que onde é que tá dizendo que é mentira? Em nenhum lugar.

[JULIA LEVY] Mesmo os relatos dos navegantes que, em tese, seriam reais não são...

[JF] Não se sabe se é verdadeiro ou não, né? Mas aí, essa é a diferença: se tu lê um relato de um naufrágio qualquer e diz assim "Isso aqui é um relato verdadeiro? Sim." Quem tá dizendo? "Eu, eu tô dizendo, é verdadeiro, o cara tá dizendo que aconteceu." Aí eu vou ler o *Robinson Crusoé*, "Isso é verdadeiro?" Não, é mentira. Ele inventou tudo. O que que tu vai escolher pra ler? Por que que tu vai ler um negócio que tu sabe que é mentira? Porque é genial a história. Acontece muita coisa, eu me envolvo nisso. A invenção do romance é isso, é uma brincadeira. Obviamente que é uma brincadeira, é a coisa da suspensão da descrença que o [Samuel Taylor] Coleridge fala. Eu sei que é mentira *Guerra nas estrelas*, que não tem Princesa Leia, não tem Darth Vader, não tem nada disso, mas, tô nessa, faz de conta que tem. Então, vamos brincar disso. A ficção é uma brincadeira.

[DAVI KOLB] *Agosto* foi um pouco assim pra você também? Trabalhar com o texto de *Agosto* que é baseado numa história real? Dizem que o Rubem Fonseca foi uma das primeiras pessoas a chegar no local.

[JF] Foi, total. *Agosto* é um ótimo, excelente, exemplo. Porque ele era aquele personagem. Ele tinha 32 anos naquela época, ele é o Mattos, ele tava lá, ele

entrou no [Palácio do] Catete quando Getúlio [Vargas] tinha acabado de morrer, ele era delegado de polícia. Então, tem um monte de coisas ali que são totalmente reais pro Rubem Fonseca. E um monte de coisas que não são reais nem pro Rubem Fonseca também, que ele já inventou. Depois eu e Giba inventamos mais várias e tiramos várias outras. Ao mesmo tempo, a gente usou um monte de fato real da história junto pra dar credibilidade. Então, essa mistura é sempre uma questão do nosso acordo – meu e de quem faz e de quem assiste.

Por exemplo, no *A invenção do Brasil* a gente acrescentou um monte de besteira, que não tem nada de realidade. Muita coisa é baseada em fatos reais e muita coisa é totalmente inventada. Por exemplo, tinha uma cena que a Camila [Pitanga] pegava uma manga e dizia: "Manga". Aí fazia "Manga, manga, manga". "Fiapo, fiapo de manga" e tal... ficava ensinando português pra ele. E aí as pessoas diziam que não tinha manga, que no Brasil em 1500 não existia manga. E a gente dizia: "Pois é, também não existia a Camila Pitanga, não existia câmera, não existia a TV Globo, não existia a língua portuguesa". (risos) O que existia e o que não existia, entendeu? Tudo bem, eu sei que não existia manga na época, mas é uma piada. É o acordo que eu faço contigo. No Shakespeare, ele tá em Roma e tem um carrilhão que tocou às 12 horas. Imagina um carrilhão em Roma... Foi inventado mil anos depois o carrilhão, mas ele tá pouco se lixando pra isso. Ele não tá preocupado com a credibilidade da cena – "Ah, não existia carrilhão em Roma". E daí? Não importa isso, o que importa é que bate a hora e que eu saiba que é meia-noite agora. Então, esse trato que tu faz com teu leitor é assim: bom, eu vou fazer uma história que se passa no Brasil de 1500. Ninguém vai entender nada, você tem que legendar, primeira coisa. (risos) Os portugueses falam português arcaico e os índios falam tupi-guarani.

[DK] É o filme lá do Alain Fresnot.

[JF] Exatamente, *Desmundo*. Aí sim. Aquela língua ali é a língua em agatu que se falava em 1700. Mas é o trato que eu faço... Eu passei a minha infância inteira vendo os nazistas falando inglês, com um certo sotaque. Por exemplo, na série *Roma* os nobres falam inglês britânico e a plebe fala inglês americano. São dois tipos de inglês diferentes. Tem duas... "Ah, entendi, esse cara é a plebe." Então, é uma convenção total. A ficção é sempre uma convenção.

[AD] E por que não cruzar essa barreira? Qual o pudor?

[JF] A questão é ética, é totalmente ética. Eu não posso... não tô te enganando. Machado de Assis tá me enganando ao dizer aquilo, mas, tudo bem, eu não me importo que ele esteja me enganando. Agora, eu não posso fazer uma coisa que eu tô te enganando. William [Bonner] não pode entrar no ar e dizer que o Grêmio ganhou de 3 a 0 do Corinthians porque ele não ganhou. Aí ele tá traindo a realidade.

[AD] Orson Welles pode entrar no rádio e falar que a Terra está sendo invadida.

[JF] Pode. É um caso interessante porque ele disse que era uma ficção, antes. Ele disse: "É uma ficção". Só que as pessoas ligam o rádio no meio. Aí, ele explicou no meio de novo, que era uma ficção, mas mesmo assim deu um rolo desgraçado.

[AD] Continuando a falar disso, tem um curta que pega isso e vai um pouco além, que é o *Barbosa*, que tem documentário e ficção. Uma ficção científica, uma ficção extrema, e sendo que essa ficção quer alterar o que é documentário, o que é realidade, o que é notório. Originou de um livro, não é isso? Como ele entra? E como é que foi romper a barreira no *Barbosa*, especificamente?

[JF] Tem um conto dentro do livro que é "O dia em que o Brasil perdeu a Copa" [do Paulo Perdigão], que é [sobre] um cara que volta no tempo. Mas o livro todo chama *Anatomia de uma derrota* e é toda uma análise gigantesca.

A gente só não sabe como é que a nossa ficção vai acabar, né? Quer dizer, tu sabe que o Brasil perdeu a Copa e eu estabeleço que eu tenho um personagem que vai voltar no tempo pra mudar esse resultado. Ele vai conseguir ou não. Essa é a dúvida do Barbosa. Sendo que o filme é intercalado com a entrevista do Barbosa real, o verdadeiro Barbosa, com várias cenas de arquivo misturadas com cenas produzidas, algumas em *raccord* perfeito. A gente reproduziu as três Miss Brasil com a bandeirinha jogando assim, exatamente pra cortar no momento em que o balão tá subindo. Então, a gente fez várias coisas decupadas em cima do arquivo. O filme foi todo feito em Porto Alegre, apesar de se passar no Rio de Janeiro no dia da final da Copa de 50. Mas tem uma regra do cinema que é assim: "O tigre avança, o homem recua, o tigre avança, o homem recua", mas se tu não mostrar no mesmo quadro o tigre e o homem tu não cria a ilusão de que o tigre vai... em algum momento tem que mostrar

os dois no mesmo plano. Pelo menos um plano dos dois tu tem que ter pra criar essa ilusão de que o tigre está ameaçando o homem. Então, a gente tinha um problema que era: eu tenho que ter em algum momento o Antônio Fagundes – o personagem – e o Maracanã. Eu não posso ter: *close* dele, corta para o Maracanã e só isso, né? Só que aquele Maracanã da estreia já não existia mais. O entorno do Maracanã estava totalmente transformado, mesmo que eu fosse pro Rio de Janeiro não teria esse plano dele e do Maracanã. Então, como fazer esse plano? Então nós fizemos da seguinte maneira: a câmera tá aqui, o Antônio Fagundes está aqui [perto da câmera], olhando pra cá [de costas pra câmera]. Os figurantes todos estão lá longe, vários passando, e a câmera aqui. E exatamente no meio do caminho, tem um enorme vidro. Um vidrão gigantesco com o Maracanã pintado fora de foco. Em preto e branco... não, não, colorido! De modo que o resultado do plano seja: o Fagundes de costas aqui, o Maracanã lá e as pessoas passando aqui [entre o Fagundes e o vidro]. Cem figurantes passando. Então tem um plano que é um gigantesco vidro pintado. E é o tempo suficiente pra tu [dizer]: "Ah, olha ele no Maracanã"; e pronto, cortou. Rapidinho assim, não dá tempo de perceber que é um vidro.

Luis Fernando Veríssimo

Barbosa (I)

A NGM Produções e Promoções Ltda., responsável pela produção do curta-metragem "Barbosa", de Jorge Furtado e Ana Luiza Azevedo, está selecionando um "dublê" do goleiro da seleção brasileira na Copa de 50, para aparecer no filme. O candidato deve ser parecido com o Barbosa na época da Copa, de cara e de físico, e pode marcar seu teste pelo telefone 31-9648.

No filme do Jorge e da Ana Luiza nós vamos poder fazer o que muita gente sonha, que é voltar ao Maracanã naquela trágica tarde da final contra o Uruguai e tentar mudar o resultado. Quem de nós, sobreviventes da época, nunca pensou em voltar no tempo e se instalar na arquibancada perto do gol de Barbosa com um rifle de alta precisão para derrubar o Ghiggia antes de ele entrar na área, já que o Bigode não derrubou? Não é o que faz o herói do filme. Ele volta no tempo e... Mas não vou contar o fim.

Barbosa, Ghiggia, Bigode... Para muita gente esses nomes são tão remotos quanto o do Marechal Deodoro. Para quem ainda não estava vivo na época mas mesmo assim se interessou em saber o que houve naquele 16 de julho, o fato contado adquiriu um valor de mito monitório: foi o dia em que o Brasil foi punido pela sua pretensão, como os deuses da Grécia puniam o "hubris" dos heróis que os desafiassem. Há quem diga que foi a primeira da grande série de decepções modernas que transformaram o brasileiro nesse ser descrente que anda por aí, com barba malfeita e baba pendente. Nossa "hubris" foi construir o maior estádio do mundo como um monumento ao que ainda não estava provado, e que o Ghiggia não deixou provar. Depois vieram o suicídio do Getúlio, a renúncia do Jânio, a desclassificação da Marta Rocha, a deposição do Jango, os presidentes militares e a eleição do Tancredo que resolveria tudo, só que onze germes do Hospital de Base se reuniram e decidiram que ainda não seria desta vez. Nesse meio tempo, claro, o Brasil ganhou três copas do mundo, mas de certa maneira não era o mesmo que ter vencido em 50. Em 50 ainda éramos suficientemente inocentes para achar que o futebol provava tudo, e que um país que construíra aquele estádio e formara aquele time estava abençoado pela história. Assim não só o drama de 16 de julho foi passado à geração seguinte como um relato cada vez mais depurado nos seus piores significados, como a decepção daquele dia ficou nas células, passa geneticamente para cada novo brasileiro que já nasce massacrado pelo Ghiggia, já nasce com 2 x 1 contra. *(Continua amanhã)*

Barbosa (II)

O Jorge Furtado e a Ana Luiza Azevedo estão fazendo um curta-metragem chamado "Barbosa", sobre o dia em que o Brasil perdeu a final da Copa do Mundo para o Uruguai. 16 de julho de 1950. Um homem volta no tempo decidido a mudar o resultado do jogo e com isto possivelmente alterar o rumo da nossa história, já que o trauma de 50 certamente mexeu com a auto-estima brasileira e nos predispôs para outros desastres. Mas pode-se exagerar o significado daquela derrota. Que foi um trauma não há dúvida. Logo depois do jogo surgiram boatos terríveis de quebra-quebras e suicídios em massa. Alguns dos jogadores teriam se matado de vergonha. Outros estariam emocionalmente liquidados. Jamais dariam outro passo fora de casa, quanto mais chutar uma bola. Na verdade ninguém se matou ou abandonou a carreira e a primeira seleção brasileira convocada depois da tragédia não foi muito diferente da anterior. O próprio Bigode, marcador do Ghiggia, cujo gol nos liquidou, e o goleiro Barbosa, que deixou a bola passar — com um empate o Brasil seria campeão — continuaram jogando sem problemas e nenhum dos dois hoje acorda no meio da noite, suando frio e gritando "Não! Não!" — pelo menos que se saiba.

A conseqüência mais duradoura e mais calhorda do gol do Ghiggia foi o preconceito, que já existia e foi reforçado, contra goleiros pretos. Depois do Barbosa, que eu me lembre, nenhum outro goleiro preto foi convocado para a seleção. Havia o Veludo, eterno reserva do Castilhos, mas acho que nem para reserva ele foi chamado depois da Copa de 50, embora muita gente diga que era o melhor goleiro brasileiro da sua época. Aqui em Porto Alegre — terra notoriamente apegada a preconceitos — o único goleiro preto a aparecer num passado recente, se concordarmos que o Manga era de uma raça indefinida, foi o Jair, que não tinha exatamente a confiança unânime dos torcedores do Grêmio. É difícil explicar a discriminação. Que qualidades de goleiro dependeriam da cor da sua pele? Mas preconceito é preconceito justamente porque não pode ser racionalizado. Depois do Barbosa, muitos goleiros brancos deram vexames ainda maiores na seleção sem que o preconceito se revertesse.

Para quem é colorado, e principalmente quem é colorado e nostálgico — a nostalgia aumenta entre nós na proporção exata do desencanto com o time atual — o fracasso de 50 tem uma explicação lógica. É que o Tesourinha não jogou contra o Uruguai. Talvez, no filme do Jorge e da Ana Luiza, ele entre no lugar do Friaça e ganhe o jogo. E se você não sabe quem foi o Tesourinha então não tem nada que estar lendo esta coluna. Desleia-a imediata-

CRÔNICAS DE LUIS FERNANDO VERISSIMO SOBRE O FILME BARBOSA.

[DK] Você fez esse filme por conta dessa derrota história, trágica, do Brasil em 50. Eu fiquei me perguntando se você não ficou com vontade de fazer um filme sobre...

[JF] Brasil e Alemanha!

[DK] Exatamente. O que isso provocou em você? Se provocou alguma ideia ou se você ficou só estarrecido?

[JF] Como todo mundo. Não, na verdade, pensar nesse jogo especificamente... Mas, assim, a ideia de voltar no tempo, de poder voltar no tempo e mudar o futuro é sensacional, essa ideia é genial. Adoro *O túnel do tempo*, aquela série, *Doctor Who*, essa história do cara que volta no tempo e pode alterar o passado e consequentemente mudar o futuro. Tem um conto do Ray Bradbury que chama "O som do trovão", que é a história do safári no tempo. No futuro tem safáris onde as pessoas voltam pra caçar dinossauros. Só que eles são escolhidos assim: eles voltam no tempo dos dinossauros em plataformas flutuantes pra não tocar em nada e escolhem dinossauros que vão morrer de qualquer maneira daqui a alguns minutos. Então, tu só pode atirar nele alguns minutos antes dele morrer. Essa é a lógica do safári do tempo lá no conto dele. Só que um dos caras que vai pro safári se apavora com o tiranossauro gritando na cara dele e dá uma descida da plataforma e pisa no chão. E aí ele olha quando ele volta e na sola do sapato dele tem uma borboleta, ele pisou numa mariposa. E quando ele volta pro presente a língua inglesa mudou inteiramente, o presidente da República não é mais aquele, o partido nazista tomou conta dos Estados Unidos, tudo isso porque ele pisou numa borboleta. Então, essa lógica de que uma coisinha que tu mexe no passado vai alterar o futuro inteiro é muito interessante como ficção e só como ficção. A ficção já se aproveitou dela muitas vezes. Mas eu acho que mudar um 7 a 1 vai precisar de muito.... 2 a 1 tudo bem, um empate... agora 7 a 1 vai ser difícil.

[AD] É capaz de que se pisar numa borboleta...

[JF] Vai ser 10 a 1, vai ser 9 a 1, vai ser 8 a 1! (risos)

ONDE JORGE CONTA COMO É VIVER COM *ILHA DAS FLORES*

[ANGELO DEFANTI] Chegou a hora. Mas eu, Julia e Davi ficamos até um pouco constrangidos de falar do *Ilha das Flores*.

[JORGE FURTADO] Eu também um pouco. (risos) Todos! Meus filhos chegam do colégio [e dizem]: "Pai, eu não aguento mais o *Ilha das Flores*, é a quinta vez que passam..."

[AD] Pois é, não é insuportável falar do *Ilha das Flores*? A minha pergunta não é sobre o *Ilha das Flores*, é sobre viver com o *Ilha das Flores*!

[JULIA LEVY] É esse jogo sobre o filme que chegou da França. A gente mesmo viu o filme pré-adolescente. Na escola, na aula de geografia.

[AD] É, esse exemplo! E estamos falando "apenas" de um curta-metragem. Mas quando chega na hora do *Ilha das Flores* não é nem um curta-metragem, é o *Ilha das Flores*. Como é conviver? É insuportável?

[JF] Não, insuportável não. Agora, eu já me acostumei. Porque, assim, eu sei muito bem de onde eu tirei o *Ilha das Flores*. Eu sei muito bem da onde é que veio. Veio, por exemplo, das artes plásticas. Tem uma coisa que é chamada de "arte de identificação", que é uma corrente, que é assim: "Eu quero tudo sobre uma pessoa". Então, tu entrava numa sala, tinha fotos, exame de sangue, exame de urina, tinha radiografia, tinha o histórico escolar. Tudo que é possível conhecer sobre uma pessoa. Então, essa arte da identificação é uma coisa que me influenciou certamente no *Ilha*. Um artista plástico como o Christo que embrulha as coisas. O Christo começou embrulhando cadeiras e tal, e acabou embrulhando praias inteiras, prédios e catedrais. E ele embrulhou um lago de cor-de-rosa em Paris e as pessoas ficaram: "Que cara maluco", e ele disse: "Olha, vocês passam nesse lago todo dia e ninguém repara nele. Hoje eu botei de cor-de-rosa e todo mundo tá vendo, né?" (risos) Porque quando tu embrulha uma coisa que tu tá acostumado a ver, tu vê de outro jeito. Então, isso me influenciou também, porque como contar uma história... "Pô, gente comendo comida do lixo eu vejo na porta da minha casa." Todos nós vemos todo o dia, infelizmente, no Brasil, gente comendo comida do lixo há anos. Qual é a novidade disso? Então, embrulhar uma coisa velha, uma triste realidade antiga, de uma maneira nova. Isso é uma identificação, é uma influência.

Roteiro para Curta-Metragem de Jorge Furtado

Título: ILHA DAS FLORES

FATOS

A Ilha das Flores está localizada à margem esquerda do Rio Guaíba, a poucos quilômetros de Porto Alegre. Para lá é levada grande parte do lixo produzido na capital. Este lixo é depositado num terreno de propriedade de criadores de porcos. Logo que o lixo é descarregado dos caminhões os empregados separam parte dele para o consumo dos porcos. Durante este processo começam a se formar filas de crianças e mulheres do lado de fora da cerca, à espera da sobra do lixo, que utilizam para alimentação. Como as filas são muito grandes, os empregados organizam grupos de dez pessoas que, num tempo estipulado de cinco minutos, podem pegar o que conseguirem do lixo. Acabado o tempo, este grupo é retirado do local, dando lugar ao próximo grupo.

O FILME

A idéia do filme é mostrar o absurdo desta situação: seres humanos que, numa escala de prioridade, se encontram depois dos porcos. Mulheres e crianças que, num tempo determinado de cinco minutos, garantem na sobra do alimento dos porcos sua alimentação diária. Esta situação absurda será mostrada de uma forma absurda. O filme será estruturado como um documentário científico, do tipo "Wild Life". A câmera vai seguir um tomate, desde a sua plantação até o consumo por uma criança da Ilha das Flores, passando pelo supermercado e pela casa de uma consumidora. Todas as informações do texto serão ilustradas, da maneira mais didática possível. A narração será feita no padrão normal dos documentários, sem qualquer tom caricato e sem emoções.

INFLUêNCIAS

As principais influências deste filme são: a arte de identificação, Kurt Vonnegut Jr., Meu Tio na América, as matérias da RBS TV enviadas de Tramandaí, a Enciclopédia Conhecer e os documentários "Wild Life". O público alvo, assim como o do disco metálico de informações enviados a Plutão pela NASA, são os seres extraterrestres, se eles existirem. O texto da narração tem 185 linhas. 183 foram criados pelo telencéfalo altamente desenvolvido do autor. Duas linhas são de Cecília Meireles.

AS IMAGENS

O filme inicia com três frases que surgem na tela:

. Este não é um filme de ficção

. Esta não é a sua vida

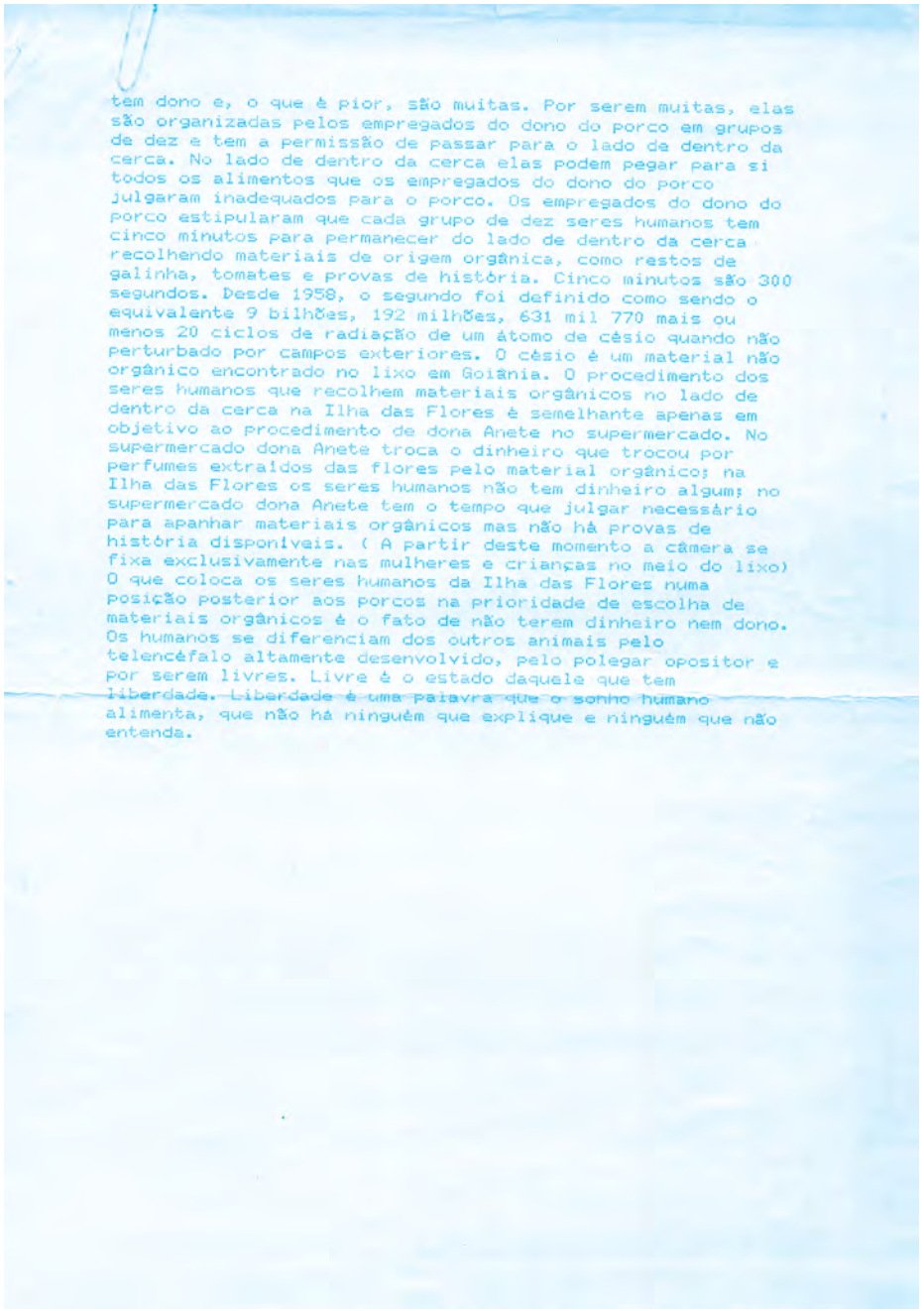
. Deus não existe

As frases desaparecem em fade e surge um globo girando, como o início de Casablanca. Aproximação do globo com fusões sucessivas até um mapa onde se lê "Belém Novo" ou "Porto Alegre". Fusão para uma plantação de tomates em Belém Novo. Cam na mão avança em direção a um japonês que está de pé, no meio da plantação. A partir daí, a câmera mostra exatamente o que o texto diz, da forma mais didática, óbvia e objetiva possível. Quando o texto fala em números eles são mostrados num quadro negro ou em gráficos.

O TEXTO

Estamos em Belém Novo, município de Porto Alegre, Estado do Rio Grande do Sul, no extremo sul do Brasil, mais precisamente na latitude 30 graus, 2 minutos e 15 segundos Sul e longitude 51 graus, 13 minutos e 13 segundos Oeste. Caminhamos neste momento numa plantação de tomates e podemos ver a frente, em pé, um ser humano, no caso, um japonês. Os japoneses se distinguem dos demais seres humanos pelo formato dos olhos, por seus cabelos lisos e por seus nomes característicos. O japonês em questão chama-se Toshiro. 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. O telencéfalo altamente desenvolvido permite aos seres humanos armazenar informações, relacioná-las, processá-las e entendê-las. O polegar opositor permite aos seres humanos o movimento de pinça dos dedos o que, por sua vez, permite a manipulação de precisão.
O telencéfalo altamente desenvolvido somado a capacidade de fazer o movimento de pinça com os dedos deu ao ser humano a possibilidade de realizar um sem número de melhoramentos em seu planeta, entre eles, plantar tomates.
O tomate, ao contrário da baleia, da galinha, dos japoneses e dos demais seres humanos, é um vegetal. Fruto do tomateiro, o tomate passou a ser cultivado pelas suas qualidades alimentícias a partir de 1800. O planeta Terra produz cerca de 28 bilhões de toneladas de tomates por ano. O senhor Toshiro, apesar de trabalhar cerca de 12 horas por dia, é responsável por uma parte muito pequena desta produção. A utilidade principal do tomate é a alimentação dos seres humanos. O senhor Toshiro é um japonês e, portanto, um ser humano. No entanto, o senhor Toshiro não planta os tomates com o intuito de comê-los. Quase todos os tomates produzidos pelo senhor Thoshiro são entregues a um supermercado em troca de dinheiro.

19 O dinheiro foi criado provavelmente por iniciativa de Giges, rei da Lídia, grande reino da Asia Menor, no século VII Antes de Cristo. Cristo era um judeu. Os judeus possuem o telencéfalo altamente desenvolvido e o polegar opositor. São, portanto, seres humanos. Até a criação do dinheiro, o sistema econômico vigente era o de troca direta. A dificuldade de se avaliar a quantidade de tomates equivalentes a uma galinha e os problemas de uma troca direta de galinhas por baleias foram os motivadores principais da criação do dinheiro. A partir do século III A.C. qualquer ação ou objeto produzido pelos seres humanos, frutos da conjugação de esforços do telencéfalo altamente desenvolvido com o polegar opositor, assim como todas as coisas vivas ou não vivas sobre e sob a terra, tomates, galinhas e baleias, podem ser trocadas por dinheiro. Para facilitar a troca de tomates por dinheiro, os seres humanos criaram os supermercados.
Dona Anete é um bípede, mamífero, possui o telencéfalo altamente desenvolvido e o polegar opositor. É portanto, um ser humano. Não sabemos se ela é judia, mas temos quase certeza que ela não é japonesa. Ela veio a este supermercado para, entre outras coisas, trocar seu dinheiro por tomates. Dona Anete obteve seu dinheiro em troca do trabalho que realiza. Ela utiliza seu telencéfalo altamente desenvolvido e seu polegar opositor para trocar perfumes por dinheiro. Perfumes são líquidos normalmente extraídos das flores que dão aos seres humanos um cheiro mais agradável que o natural. Dona Anete não extrai o perfume das flores. Ela troca, com uma fábrica, uma quantidade determinada de dinheiro por perfumes. Feito isso, dona Anete caminha de casa em casa trocando os perfumes por uma quantidade um pouco maior de dinheiro. A diferença entre estas duas quantidades chama-se lucro. O lucro de Dona Anete é pequeno se comparado ao lucro da fábrica, mas é o suficiente para ser trocado por ½ k de tomate e 2 k de carne, no caso, de porco. O porco é um mamífero, como os seres humanos e as baleias, porém quadrúpede. Serve de alimento aos japoneses e aos demais seres humanos, com exceção dos judeus. Os alimentos que Dona Anete trocou pelo dinheiro que trocou por perfumes extraídos das flores, serão totalmente consumidos por sua família num período de sete dias. Um dia é o intervalo de tempo que o planeta terra leva para girar completamente sobre o seu próprio eixo. Meio dia, é a hora do almoço. A família é a comunidade formada por um homem e uma mulher, unidos por laço matrimonial, e pelos filhos nascidos deste casamento. Alguns tomates que o senhor Toshiro trocou por dinheiro com o supermercado e que foram trocados novamente pelo dinheiro que dona Anete obteve como lucro na troca dos perfumes extraídos das flores foram transformados em molho para a carne de porco. Um destes tomates, que segundo o julgamento altamente subjetivo de dona Anete, não tinha condições de virar molho, foi colocado no lixo. Lixo é tudo aquilo que é produzido pelos seres humanos, numa conjugação de esforços do telencéfalo altamente desenvolvido com o polegar opositor, e que, segundo o julgamento de um determinado ser humano, num momento determinado, não tem condições de virar molho. Uma cidade como Porto Alegre, habitada por mais de um milhão de seres humanos, produz cerca de 500 toneladas de lixo por dia. O lixo atrai todos os tipos de germes e bactérias que, por sua vez, causam doenças. As doenças prejudicam seriamente o bom funcionamento dos seres humanos. Além disso, o lixo tem aspecto e aroma extremamente desagradáveis. Por tudo isso, ele é levado na sua totalidade para um único lugar, bem longe, onde possa, livremente, sujar, cheirar mal e atrair doenças. O lixo é levado para estes lugares por caminhões. Os caminhões são veículos de carga providos de rodas. Quando da realização deste documentário, no ano de 1989, os caminhões eram dirigidos por seres humanos. Em Porto Alegre, um dos lugares escolhido para que o lixo cheire mal e atraia doenças foi a Ilha das Flores.
Ilha é uma porção de terra cercada de água por todos os lados. A água é uma substância inodora, insípida e incolor formada, teoricamente, por duas moléculas de hidrogênio e uma molécula de oxigênio. Flores são os órgãos de reprodução das plantas, geralmente odoríferas e de cores vivas. De flores odoríferas são extraídos perfumes, como os que do Anete trocou pelo dinheiro que trocou por tomates. Há poucas flores na Ilha das Flores. Há, no entanto, muito lixo e, no meio dele, o tomate que dona Anete julgou inadequado para o molho da carne de porco. Há também muitos porcos na ilha. O tomate que dona Anete julgou inadequado para o porco que iria servir de alimento para sua família pode vir a ser um excelente alimento para o porco e sua família, no julgamento do porco. Cabe lembrar que dona Anete tem o telencéfalo altamente desenvolvido enquanto o porco não tem nem mesmo um polegar, que dirá opositor. O porco tem, no entanto, um dono. O dono do porco é um ser humano, com telencéfalo altamente desenvolvido, polegar opositor e dinheiro. O dono do porco trocou uma pequena parte do seu dinheiro por um terreno na Ilha das Flores, tornando-se assim, dono do terreno. Terreno é uma porção de terra que tem um dono e uma cerca. Este terreno, onde o lixo é depositado, foi cercado para que os porcos não pudessem sair e para que outros seres humanos não pudessem entrar, o que faria do dono do porco um ex-dono de porco.
Os empregados do dono do porco separam no lixo aquilo que é de origem orgânica daquilo que não é de origem orgânica. De origem orgânica é tudo aquilo que um dia esteve vivo, na forma animal ou vegetal. Tomates, galinhas, porcos, flores e papel são de origem orgânica. O papel é um material produzido a partir da celulose. São necessários 300 quilos de madeira para produzir 60 quilos de celulose. A madeira é o material do qual são compostas as árvores. As árvores são seres vivos. O papel é industrializado principalmente na forma de folhas, que servem para escrever ou embrulhar. Este papel, por exemplo, foi utilizado para elaboração de uma prova de História da Escola de Segundo Grau Nossa Senhora das Dores e aplicado à aluna Ana Luiza Nunes, um ser humano. Uma prova de História é um teste da capacidade do telencéfalo de um ser humano de recordar dados referentes ao estudo da História, por exemplo: quem foi Mem de Sá? Quais eram as captanias hereditárias? A História é a narração metódica dos fatos ocorridos na vida dos seres humanos. Recordar é viver.
Os materiais de origem orgânica, como os tomates e as provas de história, são dados aos porcos como alimento. Durante este processo, algumas mulheres e crianças esperam no lado de fora da cerca na Ilha das Flores. Aquilo que os porcos julgarem inadequados para a sua alimentação, será utilizado na alimentação destas mulheres e crianças. Estas mulheres e estas crianças são seres humanos, com telencéfalo altamente desenvolvido polegar opositor e nenhum dinheiro. Elas não



tem dono e, o que é pior, são muitas. Por serem muitas, elas são organizadas pelos empregados do dono do porco em grupos de dez e tem a permissão de passar para o lado de dentro da cerca. No lado de dentro da cerca elas podem pegar para si todos os alimentos que os empregados do dono do porco julgaram inadequados para o porco. Os empregados do dono do porco estipularam que cada grupo de dez seres humanos tem cinco minutos para permanecer do lado de dentro da cerca recolhendo materiais de origem orgânica, como restos de galinha, tomates e provas de história. Cinco minutos são 300 segundos. Desde 1958, o segundo foi definido como sendo o equivalente 9 bilhões, 192 milhões, 631 mil 770 mais ou menos 20 ciclos de radiação de um átomo de césio quando não perturbado por campos exteriores. O césio é um material não orgânico encontrado no lixo em Goiânia. O procedimento dos seres humanos que recolhem materiais orgânicos no lado de dentro da cerca na Ilha das Flores é semelhante apenas em objetivo ao procedimento de dona Anete no supermercado. No supermercado dona Anete troca o dinheiro que trocou por perfumes extraídos das flores pelo material orgânico; na Ilha das Flores os seres humanos não tem dinheiro algum; no supermercado dona Anete tem o tempo que julgar necessário para apanhar materiais orgânicos mas não há provas de história disponíveis. (A partir deste momento a câmera se fixa exclusivamente nas mulheres e crianças no meio do lixo) O que coloca os seres humanos da Ilha das Flores numa posição posterior aos porcos na prioridade de escolha de materiais orgânicos é o fato de não terem dinheiro nem dono. Os humanos se diferenciam dos outros animais pelo telencéfalo altamente desenvolvido, pelo polegar opositor e por serem livres. Livre é o estado daquele que tem liberdade. Liberdade é uma palavra que o sonho humano alimenta, que não há ninguém que explique e ninguém que não entenda.

Outra influência que pra mim é mais direta e mais clara é o Kurt Vonnegut. Eu tinha acabado de fazer o *Barbosa*, a gente foi montar o filme no Rio e eu parei na casa de um amigo nosso. Curta-metragista dorme em casa de amigo quando vai mixar. Eu tava dormindo na biblioteca e ele tinha três, quatro livros do Vonnegut que eu não conhecia, nunca tinha lido. E fiquei [pensando]: "Quem é esse cara? Quatro livros que eu não conheço". Kurt Vonnegut, peguei, e li os quatro naquela semana. Voltei pra Porto Alegre e saí catando livro dele e li tudo que ele escreveu. E na minha opinião é o maior — escrevi já sobre isso —, o maior autor do século XX. Então, a mistura que o Vonnegut fala, de tempo, pra frente, pra trás, misturando coisas e juntando comédia e tragédia na mesma frase, é muito claro pra mim que é uma influência no texto do *Ilha*.

Depois tem outros, *A velha a fiar* [Humberto Mauro], tem coisas assim desse tipo. Tem a coisa da cartilha da televisão. A televisão faz às vezes uma TV pra cegos. Assim, aqui no verão, quando eles vão cobrir a praia, mandam equipes pra praia e dizem assim: "Hoje o mar estava agitado", aí aparecem as ondas; "alguns preferiram jogar bola", aí aparecem as pessoas jogando bola; "as crianças se refrescaram no picolé", aí vem as crianças chupando picolé. Então, aparece uma coisa e fala a coisa. Você pode estar de costas pra TV que funciona também, que é rádio. O *Ilha das Flores* pode passar no rádio. É um filme que dá pra passar no rádio porque o texto dele sozinho já é uma coisa. E não para nunca.

Muito bem, essas misturas de todas essas coisas numa única coisa... que é uma coisa que o [Jim] Jarmusch fala: a originalidade não existe, mas a autenticidade existe. É uma mistura autêntica de muitas coisas que não tinham sido misturadas e que bateu de alguma maneira numa coisa que logo se tornaria comum, que é o hipertexto.

Logo, alguns anos depois do *Ilha*, a gente acostumou com aquela palavrinha azul que tu clica e vai pra outro mundo. Então é um texto em 3D, digamos assim. Então o *Ilha* tem essa coisa de: isso leva pra isso, que liga pra aquilo, liga pra aquilo, correlações que às vezes vão num sentido, às vezes vão noutro. Às vezes, a imagem diz exatamente aquilo do texto; às vezes, não. Às vezes, o contrário do texto; às vezes, não tem sentido. Você diz: "Cristo era um judeu". Bom, definir Cristo como um judeu já é uma loucura. Quer dizer, é verdade? É. Não é mentira, mas é uma visão muito estranha alguém definir Cristo como um judeu. Mas ele era um judeu. Aí, "Os judeus..." aí aparece o holocausto. Então, essa lógica é quase Google. Se você clicar agora no Google

e colocar "Judeu" ou "Cristo" vai aparecer imagem de tudo. É uma lógica às vezes totalmente arbitrária, aleatória, praticamente. E, às vezes, não; às vezes é totalmente direta — exatamente o que eu tô dizendo tá aparecendo. Por exemplo, tem uma fala que o Paulo [José] diz muito bem, que diz: "O lixo é levado para lugares bem longe". Longe de quê? Longe de quem? (risos) Então, às vezes, você diz assim: "Mas que maluquice, como assim longe?" Ou quando ele começa dizendo assim: "Este não é um filme de ficção".

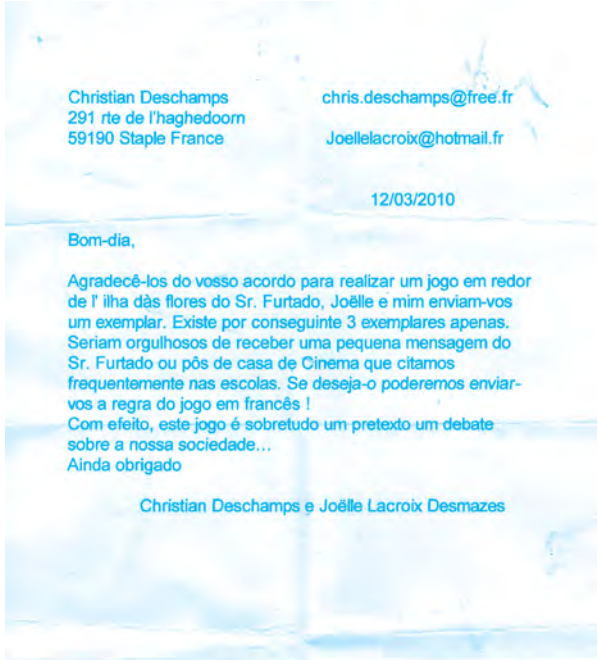
Porque o Humberto Eco diz assim, que tu tem que começar a mentir o mais rápido possível. De preferência no título. Ele diz que o melhor título de todos é Os três mosqueteiros, porque são quatro. É a história de quatro. E *Ilha das Flores* se passa na Ilha dos Marinheiros, pra começar. Tá escrito lá no fim que não se passa na Ilha das Flores. Então, começa *Ilha das Flores*. Aí diz: "Este não é um filme de ficção". A primeira coisa que tu diz num filme as pessoas acreditam. Por que eu vou desconfiar? O cara tá me dizendo que não é de ficção, então, eu tô acreditando. A segunda frase que o filme diz é: "Existe um lugar chamado Ilha das Flores". E é verdade, existe até mais de um. No Rio tem uma Ilha das Flores. Aí, a terceira frase é: "Deus não existe". Bom, é uma afirmação de um outro gênero inteiramente diferente; não comprovável, outro tipo de afirmação que joga sobre as duas afirmações anteriores uma dúvida terrível. Pô, o cara tá dizendo que Deus não existe, ele disse que isso não é ficção... então será que não era mentira? Ele que acha que existe um lugar chamado Ilha das Flores? É a opinião dele que existe? Porque são afirmações de gênero muito diferentes.

Então, o filme com essa salada toda, com essa mistura de gêneros, com essa coisa, ele de alguma maneira antecipou algumas coisas e virou, meio assim... dá pra fazer um comercial com o *Ilha das Flores*, dá pra fazer comercial de cigarro, dá pra fazer qualquer coisa com o *Ilha das Flores*. É quase um *plug-in*. Tu faz assim um tipo de narrativa sobre um assunto real e chocante.

E era um filme, além do que, muito barato, porque ele foi feito num sistema... nós não tínhamos dinheiro nenhum pra fazer o filme. Nós não tínhamos som. Nós tínhamos uma [câmera] R2C sem som. Então, o filme não podia ter som. Ele é todo narrado.

[DAVI KOLB] E você conhecia o Paulo José àquela altura?

[JF] Já, já conhecia. Conhecia daqui, ele é gaúcho. Já conhecia ele, mas não tinha trabalhado com ele ainda. Mas ele topou fazer e foi incrível.



Christian Deschamps
291 rte de l'haghedoorn
59190 Staple France

chris.deschamps@free.fr
Joellelacroix@hotmail.fr

12/03/2010

Bom-dia,

Agradecê-los do vosso acordo para realizar um jogo em redor de l' ilha dàs flores do Sr. Furtado, Joëlle e mim enviam-vos um exemplar. Existe por conseguinte 3 exemplares apenas. Seriam orgulhosos de receber uma pequena mensagem do Sr. Furtado ou pôs de casa de Cinema que citamos frequentemente nas escolas. Se deseja-o poderemos enviar-vos a regra do jogo em francês !
Com efeito, este jogo é sobretudo um pretexto um debate sobre a nossa sociedade...
Ainda obrigado

Christian Deschamps e Joëlle Lacroix Desmazes

CARTA DOS CRIADORES FRANCESES DO JOGO A PARTIR DO *ILHA DAS FLORES*

[AD] Mas sem som direto... óbvio estava estabelecido desde o início – mas tudo bem? Seria outro filme se tivesse som, né?

[JF] Sim. Porque eu fiz assim: "Eu tenho um projeto sem som direto, eu tenho que fazer sem som". Então, o roteiro é escrito pra fazer sem som direto. As animações de recorte nós fizemos no dedo, eu e o Fiapo, com a câmera pendurada. Animação assim de dedinho. Todas as animações de computador eu fiz do meu TK3000. E o filme custou cinco mil dólares. E quando eu entrevistei — vocês perguntaram essa coisa de que *e se tivesse som* –, eu entrevistei uma menina na ilha e perguntei pra ela: "Essa situação aqui, que que tu acha disso? Vocês tendo tempo marcado pra entrar numa fila pra pegar uma comida, um resto, um alimento assim que é uma sobra. Vocês têm, assim, dois minutos pra pegar uma sobra de alimento... que que tu acha que tá errado nisso? Que que tinha que mudar?" E ela disse "Ah, eu queria ter mais tempo." Ela queria ter mais de dois minutos, queria ter mais tempo.

[AD] Tem uma lógica perversa que ela nem alcança...

[JF] Seria um ótimo fim pro filme também. Se eu tivesse som direto. Essa menina dizendo: "Pô, que que tá errado nisso tudo?" "Dois minutos é muito pouco, eu queria uns quatro." A lógica dela... talvez se eu tivesse som direto eu terminasse o filme assim, sei lá. Mas, enfim, então o filme foi pensado desse jeito e aí ele criou um... teve uma novidade.

JOGO DE TABULEIRO
DO *ILHA DAS FLORES*

Não sei se vocês viram um filme chamado *True Stories* do Talking Heads. O Talking Heads, o David Byrne, fez um filme longa-metragem chamado *True Stories*, que é um filme mesmo, de ficção. E ele começa com um documentário sobre o Texas. Ele apresentando o documentário do Texas. "Texas foi num sei o quê". Falando do Texas com um monte de imagem que é muito mistura também de filme de ficção, misturado com desenho animado, misturado com propaganda. Então, o *Ilha* é uma colagem. Sempre me interessou, mesmo nas artes plásticas, quando eu fazia desenho e tal, eu sempre gostei de colagem. *O homem que copiava* tem muita colagem também.

[AD] Mas você sabia que você estava fazendo algo *sui generis*? Existia consciência na época ou era só um filme?

[JF] Não, não tinha ideia nenhuma.

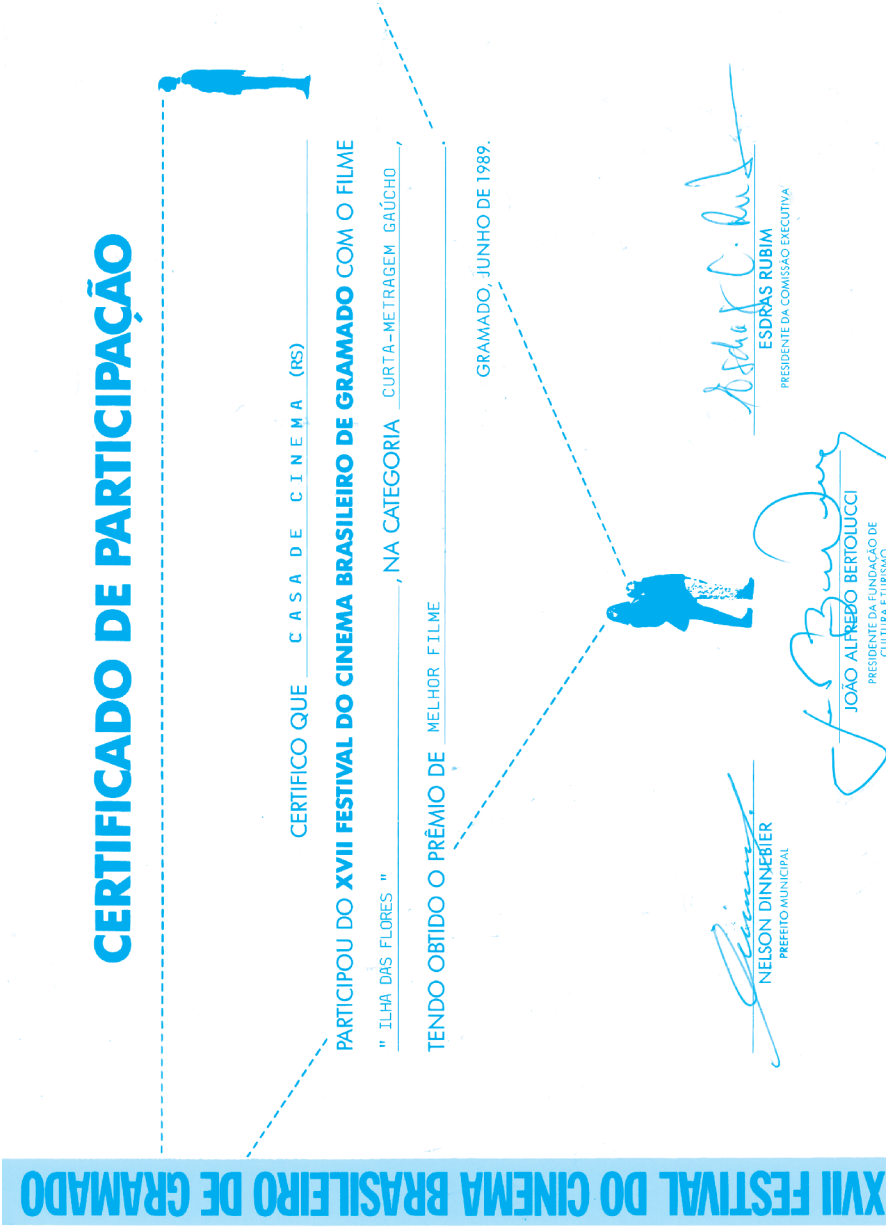
[AD] Era só um filme?

[JF] Era, total. Só que assim, é o primeiro filme que eu escrevi, dirigi sozinho e escrevi o argumento. Então, era diferente nesse sentido porque eu estava experimentando um texto meu.

Não, eu não tinha a menor ideia do que ia acontecer, não tinha a menor ideia. E tem outras brincadeiras engraçadas. O *Ilha* é o único filme do mundo, eu acho, que tem dentro dele a sua data de estreia. Porque a gente fez o filme pro Festival de Gramado, pra mostrar pela primeira vez no Festival de Gramado. E a gente sabia qual ia ser a semana do Festival. E aí eu escolhi, "Ah, vou ver se a gente consegue exibir o filme na quinta-feira", que é o melhor dia em Gramado, porque todo mundo já chegou e ainda vai ficar dois dias. Então, digamos que a gente consiga exibir o filme quinta-feira. Que dia vai ser? Aí, olha no calendário, "esse". Então a data que aparece no peito no japonês, o Sr. Suzuki, e da galinha também, é o dia de estreia do filme. Quando o filme passou em Gramado, o japonês tava com a data daquele dia. Ele foi feito pra ser exibido naquele dia.

E outra coisa: ninguém viu o filme antes. Ninguém, ninguém. Nós não mostramos o filme pra ninguém. Nós vimos nós, fomos no Cinema Vitória, a equipe, vimos o filme pronto. Então, antes de estrear, ninguém tinha ideia do que se tratava. Quando passou em Gramado me perguntavam e eu dizia: "É a história de um tomate". Só dizia isso. (risos)

[AD] Como é que foi essa primeira exibição?



Depois do samba, lixo ganha o cinema

Hoje à noite, Jorge Furtado vai subir ao palco do Palácio dos Festivais para receber seu Kikito de melhor curta-metragista em Gramado, além de outros prêmios. Se isso não acontecer, entrarão em ação a polícia, os bombeiros, o Exército, a Marinha e até os escoteiros-mirins. Seria uma injustiça, um roubo, um acinte, uma vergonha. O seu "Ilha das flores", apresentado anteontem, é a coisa mais original produzida pelo cinema brasileiro nos últimos dez anos, pelo menos. E isso é o mínimo que se pode dizer. Aplausos de pé, tapinhas nas costas, ovação e mesmo polêmica. Furtado conseguiu tudo que um jovem diretor pode querer em apenas 18m — tempo de duração de "Ilha".

Difícil explicar um filme como esse. "Ilha" entra na tela como se fosse um disquete deixado na Lua pela Nasa. A definição é do próprio diretor. Num tom frio, didático ao extremo, e mais do que tudo, extremamente lógico, uma voz em off (do ator Paulo José) vai ensinando que "ser humano é todo aquele que tem telencéfalo altamente desenvolvido a polegar opositor. Um tomate não tem nenhum dos dois. Portanto, não é um ser humano". Depois, ficamos sabendo que um japonês que planta tomates também é um ser humano, que tomates costumam ser trocados por dinheiro no supermercado, que os humanos trabalham para ganhar dinheiro para trocar por tomates em supermercados e assim por diante.

E tudo muito engraçado, hilariante mesmo, manuela lógica extrema e ab-

Foto de Luiz Abrere

A equipe de "Ilha das Flores" vibra com aplausos dedicados ao diretor Jorge Furtado (de barba e cabelos curtos)

"ILHA DAS FLORES"

Pieguice e melodrama enganadores

JURANDIR MACHADO DA SILVA

O XVII Festival de Cinema Brasileiro de Gramado ainda não apresentou máximo de plágios e melodramas com a apresentação do curta *Ilha das Flores*, de gaúcho Jorge Furtado. O Palácio dos Festivais foi lotado pelo público dos espectadores, que acabaram fazendo da tela da "comunidade dos cinastas locais" realizada durante toda esta semana. O grupo de José Pedro Goulart, Gilba Assis Brasil e Vector Schiavenato trabalhou duro, no corpo a corpo. Nos debates, empenharam-se em mostrar as forças concentradas, como que à argumentação fosse abandonada, como no caso da crítica a Arthur Fontes, de Tramuda *Por Zanzibar*.

As estatísticas falaram eviden-tes. Fontes foi acusado de ter feito uma "direção covarde", pois não sofisticou, evitou os ângulos simplíficos do acontecimento da violência e do apelo sexual em seu filme. Gilba Assis Brasil, sem entregar Hollywood o rim, exigiu-lhe que desencadeasse para o lugar-comum. Desgradou-lhe a sofisticada análise do garoto, capaz de uma penetração dessas na inocuidade humana.

Ilha das Flores acertou ao não explicitar rótulos e gostos dos artistas nacionais. Trata-se de uma obra redundante, demagógica, apelativa e incapaz de permitir a alteridade do telespectador. Opera sobre o pseudocinema mais sólido, a sensibilização nasce, não escondendo do telesno desmoralizado social. A ilicitação. Os homens são automáticos a tratamentos indignos de atitude. Precisam comer o que sem os porcos aceitam. A lógica ocidental apresenta contradições deliciosas. Essas cláusulas são respeitos até à saciedade.

Não há uma só novidade do conteúdo em *Ilha das Flores*. Formalmente, é uma cartilha para analfabetos. Uma vulta se explicita à beação de últimas consequências. A cena em que pessoas revolvem lixo é capaz de superar os piores programas globais em Chacrinha emocional. A burguesia é um dado surpreendente. Os atores/protetos da equipe de *Ilha das Flores* colaram na mão de projeção. Uma verdadeira claque aplaudia o diretor desde antes do público ver o trabalho em questão. Apôs, em tônico de lavrada organizada, a equipe mantém uma consagração absoluta.

Ilha das Flores tortura, até certo ponto. Se não assim. Entretanto, sua trama verbaliza a expressão da mediocre, sob a aura de uma tacrilice crítica. A demanda feita à procedente. A fome, o abandono, a ilegitimidade sistemática, ou a perversidade de sua lógica, são inocuas. Ilusória. No entanto, isso é *Ilha* de uma forma que inclusive os mais grotescos exercício do marcadamo vulgar ou as análises dos fenômenos das comunidades ecônomia de base. Os pseudo-intelectuais estiraçam. Nada como seus bilhão de complicidade com as desordens para tapeiar-los mais.

Portado encerra *Ilha das Flores* de uma maneira pérolas de mais internos populistas. Usa-se um discurso sobre a liberdade, "ser não tangibilível mas da dessintegração universal", ou qualquer coisa que o valha, em nível de valores fundamentais, para dar a "Ilha de ouro". Poderia lembrar ao algo de gênero humanos. Os homens nascem livres e por toda a parte eu se vejo agrilhoados". Liberdade, ainda que tarde. O "ilha-Cidão" fatalmente outra vez.

Jorge Furtado, diretor de curta *Ilha das Flores*

ula presença em Gramado Ilíticos. O momento há de cantar. Os sentimentos de culpa fizeram pungar Africa, em melosa enfumaçado tiro do *Indiana*. Amnia e cavalheiros, com ramos de pala, homenagem que hotéis cinco estrelas e muito afeto pelos desprivilegiados, pudesse sentir-se transportados para um universo de solidariedade.

Portado interpretou bem o seu papel. Na tarde anterior à exibição do filme, mantivemos filmicos a sucesso. Aprovaíha, durante a debate, para sentar homenagem a Nelson Nadotti. A sonia, cidade Seica, representava o "bom cinema cidadão" do cinema de Rio Grande do Sul. Chamado ao palco, apresentou

[JF] Foi uma loucura. Nunca vi nada parecido, nem antes, nem depois. As pessoas urravam. Terminou o filme, todo mundo começou a aplaudir, aplaudir, levantou, aplaudiu, e não parava, não parava de aplaudir. E aí teve uma certa euforia, de que as pessoas queriam não só aplaudir e dizer que tinham gostado, mas queriam dizer que tinham gostado mais que as outras. "Eu gostei mais que todo mundo." (risos) Então, ficou uma coisa assim muito... foi muito impressionante. A Nora [Goulart] estava lá, que não me deixa mentir.

[NORA GOULART] Fomos adorados e fomos odiados...

[AD] A gente achou uma crítica que espezinhava.

[NG] Não. Mas no sentido de que o filme seguinte, o longa que ia ser exibido...

[JF] Murilo Salles, *Faca de dois gumes*. O Murilo subiu no palco assim: "Poxa, que que eu vou falar?"

[NG] Ele ficou mal.... Ele falou isso várias vezes. Ele ficou com muita raiva de você [Jorge]. A gente ficou amigo. A gente já era amigo dele, na verdade. E foi muito divertido, por um lado. Por outro, foi constrangedor, porque, assim, realmente, as pessoas saíram da sessão e só queriam falar sobre o *Ilha*.

[JF] Foi uma loucura. A gente não conseguia sair da sala.

[JL] Mas eu ouvi um relato também dessa recepção do *Ilha* em Berlim, de um brasileiro que tava lá. E achei curioso que ele fala assim: "O que eu vivi no *Ilha* lá eu não me lembro de ter vivido... que era ver aquela cena dos judeus em 1989 e um silêncio que eu não me lembro mais de ter vivido isso na minha vida."

[JF] Foi incrível. A gente tava lá também. E, assim, as pessoas começaram o filme rindo. Porque o filme começa: "O japonês, a galinha, a baleia, o ser humano, bípede, pessoa". Rindo, rindo, rindo. O cinema tava lotado e as pessoas começaram a rir. Aí, quando entrou: "Cristo era um judeu. Os judeus..." e aí

apareceu aquela cena, teve um silêncio mortal. Foi assim, parou completamente. As pessoas se sentiram muito traídas, de estarem rindo, e entrarem naquela cena rindo. Estavam às gargalhadas quando entrou aquela cena. Ficou todo mundo assim: "Como é que o cara me bota isso numa comédia? Levei uma rasteira total aqui". Então, ficou aquele silêncio total até o fim do filme, ninguém riu mais. Porque aqui no Brasil acontece isso também, as pessoas param de rir ali bruscamente, que é o momento pra parar de rir mesmo, mas elas voltam a rir depois. Depois acontecem umas coisas engraçadas e as pessoas riem de novo. Mas lá não, lá ninguém riu mais. E depois a gente perguntou: "Vem cá, bateu aquilo fundo?". E alguns disseram: "Sim, mas é aqui, né?". Tantos corpos como o cara que tá dirigindo aquele trator são alemães, né?

[AD] Você contou histórias do filme, de como foi feito, como foi exibido. Mas como é de fato viver com o *Ilha* desde então?

[JF] É o seguinte, realmente... O filme toda hora tem notícia, toda semana eu recebo um *e-mail* de alguém que acabou de assistir ao *Ilha das Flores* em algum lugar, e uma escola, num sei o quê, num sei o quê... Tem uma história, que eu não sei se eu te contei isso já, da jornalista escocesa. Na Casa de Cinema antiga ainda lá, uma jornalista escocesa veio me entrevistar e uma das coisas que eu normalmente conto quando eu falo sobre o *Ilha* é que eu escrevi como se fosse pra um extraterrestre. Alguém que não saiba a diferença entre uma galinha e uma baleia, um japonês e, sei lá, o tomate. E ela disse: "É, isso é muito importante", e anotou. E ela era meio estranha. E aí quando terminou a entrevista ela disse: "Ó, vou te dizer por que que eu tô aqui: eu sou escocesa e tal, mas eu vi o teu filme na Alemanha, voltei pra Escócia, vendi tudo que eu tinha, minha casa, meu carro e vim pra cá me encontrar contigo porque nós recebemos uma mensagem de fora da Terra". (risos) "E eu precisava encontrar contigo. Eu preciso ir na Ilha das Flores". Ela vendeu a casa dela e tudo que ela tinha na Escócia e veio pra cá falar comigo e queria ir pra Ilha das Flores. (risos) Aí eu: "Ah, sei. Mas é que eu tô morando no Rio...", e fui saindo meio de lateral, e saí correndo, óbvio. Ela era completamente louca. E ficou aqui na Ilha das Flores umas semanas, pirando. Então, o *Ilha* provoca coisas que a essa altura eu realmente nem sei mais. De vez em quando... O filme é de 89, em 94, em 99, em 2004 e 2009 alguém volta na ilha pra fazer uma reportagem: "Ilha das Flores 10 anos depois", "Ilha das Flores 15 anos depois", "Ilha das Flores 20 anos depois". Pra ver as crianças, onde é que tavam, quem eram... Teve um, uma vez, que adotou uma criança.

[NG] Nós também voltamos...

[JF] Nós voltamos pra fazer a quadra de esportes.

[AD] Tem até um sentimento de culpa ali no *Fraternidade*.

[JF] Total. Jean-Claude [Bernardet] que diz: "Este filme é um sentimento de culpa puro, né?" (risos) Na hora que me convidaram pra fazer um negócio chamado *Fraternidade*, eu disse: "Bom, vou usar esse dinheiro pra fazer uma coisa lá pros caras". Eu fui lá uma vez, agora vou voltar com dinheiro. Enfim...

[AD] Mais uma vez, era "só um curta", mas muda a vida das pessoas....

[JF] Sim, virou uma coisa... não tanto pra eles. Porque de alguma maneira eu, dentro do possível, protegi as pessoas. Primeiro que eu mudei o nome. Não se passa na Ilha das Flores, se passa na Ilha dos Marinheiros. Segundo, que eu não dou muito *close*, tentei não marcar muito as pessoas assim pra não identificá-las muito claramente.

[AD] Teve uma vez que eu entrevistei o Angeli pra um documentário, ele falou que escuta muito: "Ah, você é o fodão". Principalmente desde o *Chiclete com banana*. E ele: "Tá, tá bom". Começou a ficar defendido com isso. Mas, de tempos em tempos, vem alguém e fala pra ele: "*Chiclete com banana* mudou a minha vida. Muito obrigado pelo *Chiclete com banana*". A pessoa vem falar racionalmente. E aquilo renova o *Chiclete com banana* pra ele.

[JF] Não, sem dúvida acontece muito isso. Muitas vezes acontece isso. "Olha, resolvi fazer cinema porque eu vi o *Ilha das Flores*". Agora, num festival, que uma guria disse: "Olha, eu era uma estudante burguesa e quando eu vi o *Ilha das Flores* eu me dei conta da realidade social brasileira". Foi fazer sociologia, sei lá. Então, ela disse: "Mudou a minha vida". Foi uma coisa assim: "Eu vi o filme e mudou tudo e tal".

[DK] Como é que foi fazer o filme seguinte, depois de *Ilha das Flores*?

[JF] Foi um anti-*Ilha das Flores*, porque o *Esta não é a sua vida* é exatamente o oposto do *Ilha das Flores*.

[DK] Foi difícil, te fez pensar que "agora tem uma superexpectativa em cima de mim pra fazer um novo *Ilha das Flores*"?

[JF] Sim, foi difícil, mas foi exatamente essa lógica. Quando eu fui convidado pelo Channel Four, depois do *Ilha*. Eles disseram assim: "Vamos fazer um

STILLS DO ILHA DAS FLORES

documentário". "De quanto tempo?" "Vinte minutos." "Qual é o assunto?" "O que tu quiser. Pode ser o que tu quiser, qualquer coisa." Aí, eu disse: "Bom, vou fazer o oposto do *Ilha das Flores*. Exatamente o contrário. Vou pegar uma única pessoa, que não fez absolutamente nada, não tem nenhuma excepcionalidade; ao contrário do *Ilha* que é uma situação muito excepcional e onde as pessoas não são identificadas, são instrumentos da minha tese. Eu nem chamo, nunca chamei o *Ilha* de documentário. Se tu olhar no *site* da Casa de Cinema, ele não tá lá nos documentários. Eu acho que é um filme de ensaio. E agora eu vou fazer um documentário de verdade, sobre uma pessoa de verdade. Com a cara dela e com o nome dela. Um documentário tradicional sobre uma pessoa que não tem nada de excepcional na vida dela, *a priori*. Essa pessoa é escolhida inteiramente ao acaso, vou bater na casa de alguém e vou fazer um documentário sobre a vida dela. Foi assim que eu vendi o documentário pra eles e assim que eu fiz o filme. Exatamente isso. O oposto, o anti-*Ilha das Flores*, o contrário. Alguém com nome, sobrenome, endereço, é uma pessoa de verdade. Eu não escolhi ela porque ela comeu lixo, o filme começa falando isso. "Ela não é sósia do David Bowie, ela tem 25 anos e não é avó". Ela não tem nada de excepcional. Não tem nada que a mídia procura nas pessoas. Porque eu senti, de alguma maneira, quando eu comecei a viajar pelo mundo nos festivais com o *Ilha* que de alguma maneira eu tava

exportando uma ideia de Sul, de terceiro mundo, que eles têm de pessoas estranhas, que comem lixo, pobres, coitados, desgraçados. Não, o assunto não é esse. Não é miséria, não é uma casa miserável.

[AD] Mas, mais uma vez, quando a gente te pergunta, voltando à coisa da estética e ética, a gente não sabe se você de fato bateu numa casa aleatória.

[JF] É, exatamente, não dá pra saber, só acreditando. Ainda bem que o Alex [Sernambi] tava junto. (risos)

[AD] Dois podem mentir.

[JF] É, você pode mentir junto, né? Eu minto bem, mas o Alex mente mal. (risos)

Mas aí tem uma coisa, que a ficcionalidade se denuncia: se fosse uma ficção a história da Noeli [Joner Cavalheiro], a história dela seria muito mais incrível. Eu inventaria uma história mais incrível que a dela. A história dela é ótima. Mas eu ia inventar mais outras coisas, ia inventar mais coisa ainda. Claro que eu podia estar fingindo que tô inventando pouco pra enganar vocês. Não, a ficção só sabe que é ficção porque tem que acreditar, de fé em quem diz. Tu pega um livro e tá escrito: "Baseado em fatos reais". "Ah, tá, tudo bem, acredito." Pode ser tudo mentira, mas eu acreditei que era. Acordo ético. Tá na prateleira dos documentários. Mas tu pode pegar o *Bob Roberts* e botar na prateleira dos documentários.

[DK] E com o *Ilha das Flores*, como é que vocês inscreviam em festival? Documentário ou ficção?

[JF] Não, era curta. Nunca escolhemos não. Nós nunca chamamos de documentário. Eu acho que não, acho que nunca inscrevemos em festival de documentário. Ia pro festival como curta.

ONDE JORGE DIZ QUE QUASE TÃO IMPORTANTE QUANTO O ROTEIRO É A MÚSICA

[JULIA LEVY] E esses dois filmes têm um elemento que eu acho muito forte, que é a música.

[JORGE FURTADO] É, assim, mas é parte tão importante quanto o roteiro, quase, de um filme, a música. Eu me preocupo muito com a música, muito, muito. Escrevo cena pra música, penso no roteiro todo o tempo com a música que vai tocar, penso no filme com a música. E nesses dois filmes que tu citaste, no *Ilha* [*das Flores*] e no *Esta* [*não é a sua vida*]... O *Ilha* tem uma coisa que é bem óbvia, mas, enfim, tem o guarani no início e no final numa versão guitarra. E o *Esta não é a sua vida*, que é uma música composta especialmente, pelo Leo Henkin, toda em cima do filme. Que é muito forte. E é muito boa. Eu gosto muito daquela música. E, [em] todos os filmes, eu sempre penso a trilha junto.

[DAVI KOLB] Você já pensa no ator, na trilha, já vai construindo o filme enquanto vai escrevendo...

[JF] Sempre. Eu escrevo com a trilha. Tem várias cenas que eu faço para a música. No *O homem que copiava*, tem dois exemplos: um é o "Travelin' band" do Creedence [Clearwater Revival], que é citado. A gente teve que comprar os direitos muito tempo antes porque o cara pergunta, né? "Que música você tá ouvindo?" "Ah, qual é tua banda favorita?" "Creedence." E aí começa a tocar Creedence. Toda cena foi filmada e decupada em cima da batida da música. E a cena da cortina japonesa, que toca Mozart – a "Sinfonia Júpiter" — ela foi filmada com a "Sinfonia Júpiter" tocando no estúdio porque ela entrava... Na verdade ela foi escrita pensando já naquela cena em três movimentos; porque a "Sinfonia Júpiter" ela tem três momentos: ela começa neutra, mas alegre, vira muito alegre e depois ela vira trágica, né? Então, ela [a música] começa assim e ela [vai] entrando e ele vendo. Aí, ela liga a luz, e vem os violinos, né? Fica superfeliz, a câmera vai nele, ele tá alegríssimo. Aí ela entra no banheiro, fecha, e vem aquele cara vindo, o pai. Então, ela foi escrita pensando nessa música e foi filmada com a música tocando no estúdio. E até a Leandra [Leal] dá uma seguradinha assim pra acender a luz pra esperar o momento do violino. Então, eu sempre que faço qualquer filme eu penso [na música]. Não só filme, TV também, todo o tempo.

[JL] *Três minutos* também.

[JF] *Três minutos* ali, na verdade, era um plano-sequência. Eu escrevi o roteiro como sendo um único plano-sequência. Que sai do ovo e vem passando, vem passando. Mas ali eu não pensei em música não. Ela usou música, mas eu pensei só no plano-sequência. A música é bonita. E no caso da Picucha [*Doce de mãe*], por exemplo, tem muita música envolvida no roteiro, estava no roteiro, eles cantam em cena.

O [*Houve uma vez*] *Dois verões*, então, é praticamente um musical, tem música tocando toda hora.

Agora, o *Real beleza* tem pouca música. Na verdade, o nome do filme é *Real beleza* por causa de uma música do Sérgio Sampaio, e ainda tem *Vapor barato* do Waly Salomão [e Jards Macalé], que uma menina canta.

ONDE JORGE FALA DOS CURTAS PÓS-*ESTA NÃO É SUA VIDA*

[ANGELO DEFANTI] O *A Matadeira* é um pastiche, né?

[JORGE FURTADO] *A Matadeira* é uma loucura. Na verdade, é um episódio longo. Ele era o último episódio de um longa, que é *Os sete sacramentos de Canudos*, o último — a extrema-unção —, que é a matadeira. Então, ele leva em consideração, pelo menos em parte, que as pessoas acabaram de assistir a seis episódios sobre Canudos. Muitas das coisas que são citadas na *A Matadeira*, como a cidade submersa que virou uma represa, ou sei lá o quê, não tão muito explicadas porque eu tô considerando que as pessoas já viram um outro filme só sobre aquilo. Então, é um filme meio hermético nesse sentido. Mas é realmente um escracho, com Pedro Cardoso fazendo cinco papéis, aos gritos. Aquilo foi filmado sobre "O sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão" mesmo, porque a gente filmou num estúdio com sal. Todo aquele branco, todo aquele chão, aquelas montanhas são sal, sal grosso do Nordeste brasileiro que veio pra cá. O sertão brasileiro virou o mar do Nordeste que virou sertão em Porto Alegre num galpão. E o céu era todo de bandeirinhas, uma coisa [Alfredo] Volpi, que o Fiapo [Barth] inventou. A arte é muito impressionante.

[AD] A arte do filme é linda. Mas é um documentário 100% ficcional, construído.

[JF] Ele é totalmente em cima do livro *Os sertões*, do episódio narrado como Euclides narrou da história real da matadeira. Da ida da matadeira. Euclides falando daquilo: "A matadeira era um entupimento dos caminhos, era um espantalho de aço de não sei quantas toneladas..." Tu imagina um negócio do tamanho do mundo. Aí, tu vai ver, a real matadeira era um negócio do tamanho daquela mesa, um pouquinho maior que aquela mesa. A verdadeira matadeira é um canhãozinho. Pra hoje é um canhão pequeno. "Cacete! Esse canhão é de araque, nosso canhão é muito maior que isso." A nossa matadeira é dez vezes maior que a matadeira verdadeira. A matadeira do filme, o canhão, é muito maior.

SÉRGIO LULKIN

É um exagero total. Ele mata a mãe, tem um momento melodrama. Que aquela história correu como sendo verdadeira. Aquela história correu como "tá nos jornais". Que o conselheiro matou a mãe dele porque achou que a mulher tinha um amante, fez uma tocaia e viu uma pessoa saindo, atirou, e matou a própria mãe. Essa história tá nos jornais como verdadeira. Então, a gente encenou isso, ele matando a própria mãe dele achando que era o amante da mulher. E o pior é o seguinte: que ele mata a mãe e vai botar o corpo da mãe no armário e lá está o amante, tem um amante mesmo. Ela tinha um amante! (risos)

[AD] E *Ângelo anda sumido* confesso que eu vi pouco você falar dele nos tempos recentes.

[JF] Pois é, o *Ângelo* é um filme... o roteiro é meu e da Rô [Rosângela Cortinhas] e ele parte da ideia de que a cidade, o espaço público... Assim, é uma agonia

que a Rô tinha, e eu também, de que a cidade, o espaço público tá sendo gradeado. Porto Alegre é uma das cidades mais gradeadas do mundo, eu acho. Todos os lugares têm grade. Então, as pessoas não convivem mais na rua e tal, todo mundo se tranca dentro de casa. Então, essa ideia da impossibilidade do encontro, da convivência, é porque o espaço público tá totalmente degradado e as pessoas tão paranoicas de segurança. E se encontrar é um negócio muito difícil. Esse é o ponto de partida, essas pessoas que têm várias chaves na casa, têm chaves diferentes, trinco e segurança e cerca elétrica, e porteiro, e rua privada. Essa ideia da segurança que é o tema do *Ângelo*... uma comédia negra noturna, todo filmado de noite em locação. E eles acabam se perdendo, se desencontrando, tentam se encontrar e não conseguem, não conseguem, não conseguem, acabam se afastando. O *Ângelo* tem um final que eu acho que talvez seja a coisa mais interessante em termos de narrativa, porque o *off* segue enquanto a cena... Porque qual é o objetivo do personagem? Comer. O objetivo principal do personagem é comer. Eles combinaram de jantar, ele tá morrendo de fome, e acontece um milhão de coisas e ele não consegue comer. No momento em que ele consegue comprar um cachorro-quente, acabou a história. Ele não quer mais nada. Ele esquece do amigo, não sei onde é que tá, nunca mais vi, não interessa, agora já tô comendo. Então, ele vai até aquele momento em que ele encontra o cachorro-quente e diz: "Dias depois voltei na casa do Ângelo..." e o cara tá fazendo lá: "Dias depois voltei na casa dele e ele não tava". "Aí voltei meses depois, me disseram que ele tinha se mudado" – enquanto o cara tá fazendo o sanduíche, o cachorro-quente – "e aí, não sei se ele se mudou... Será que essa salsicha não tá fria?". A narração imediatamente volta pro presente, pro objetivo dele, que é o cachorro-quente. "Será que essa salsicha não tá fria? Pois é, o Ângelo anda sumido..." Foi embora e esqueceu. Já comi, azar do Ângelo. Então, ele fala um pouco sobre essa questão do desencontro na cidade, cada um trancado na sua casa, impossibilidade de falar. É um filme bem pessimista, bem negro mesmo. Mas tem umas piadas também. Tem o louco. "Esse daí é louco." "Não, louco é meu cachorro." (risos) E tem um dublê ali. É um negócio de cinema mudo. O cara sai pela esquerda, entra pela direita, totalmente desenho animado.

[AD] É, a volta à ficção, no cinema, não tem nada de documentário.

[JF] Não. Tem uma frase ali do porteiro que ele diz assim: "Ah, a temperatura tá muito quente. Isso é o flúor das geladeiras que provoca buracos na camada de oz... da pele."(risos) Ele faz uma salada de ozônio com geladeira que o cara: "Ah, tá, aham". O filme fala um pouco dessa dificuldade de se comunicar, desse medo de "tá, deixa assim, não vou discutir com taxista..." Essa lógica de não vou discutir, esse cara é meio doido, cada um na sua. É um filme sobre desencontros, sobre distâncias.

[AD] E nessa época na Globo?

[JF] Que ano é o *Ângelo*? Não sei.

[DAVI KOLB] 97.

[AD] Tem alguma influência estar ativo na Globo e voltar ao cinema?

[JF] Tem algumas coisas, por exemplo, *Estrada*, que é o curta do *Felicidade é*... eu comecei pensando assim: "O que que eu não posso mostrar na Globo? Que eu não posso mostrar na TV? Não dá pra mostrar nu frontal e palavrão". Então, o filme começa com nu frontal e tem 500 mil palavrões, ele é impossível de passar na TV. Eu fiz um filme que não dá pra passar na TV. Evidentemente, ele já passou na TV várias vezes. (risos) Mas a ideia era assim: "Vou fazer um filme que não dá pra passar na TV."

PEDRO CARDOSO E DÉBORA BLOCH

[AD] O ponto de partida foi você estar trabalhando na TV.

[JF] Exatamente. Agora que tu falaste que eu lembrei disso. Eu pensei assim: "Isso não dá pra passar na TV". Começa a Débora Bloch nua na banheira e corta pra dois personagens que dizem a cada três palavras um palavrão. Passou na TV com "PI", "PI," PI".

[AD] O *Felicidade é...* tinha uma coisa de "fazer um longa".

[JF] Sim, fazer um longa. O cinema brasileiro tinha acabado e a gente resolveu: "Vamos fazer um longa de qualquer jeito". E aí juntamos nós, o Zé Pedro [Goulart], o Cecílio Neto e o [José Roberto] Torero com um tema só: "Felicidade é..." Cada um faz o que quiser sobre esse assunto, vinte e tantos minutos, tem que entregar dia tal. Essa era a lógica.

[DK] Não tinha um do Guilherme de Almeida Prado?

[JF] Sim, originalmente eram cinco. *Glaura* era o dele. Ele acabou fazendo um curta chamado *Glaura*. Mas o nosso "acordo" era prazo. A gente disse assim: "Queremos fazer um filme para estar nos festivais". Porque não tinha filme brasileiro. "Vamos fazer um filme e vamos entrar em tudo quanto é festival." E o Guilherme não conseguiria fazer, ele disse: "Não, eu não vou conseguir fazer", e acabou saindo fora. Ficamos só nós quatro. E curioso [foi] que esse filme ganhou o Festival de Gramado, melhor filme brasileiro; ganhou o Festival de Brasília, melhor filme brasileiro; e ganhou o Festival de Cuiabá como melhor filme brasileiro por um simples motivo: era o único filme brasileiro. Não tinha nenhum outro. (risos) Ganhou todos os prêmios que existiam. É engraçado. E foi um filme assim, um negócio de resistência, vamos fazer um filme com esse assunto só.

E o *Estrada*, ele é também um filme sobre... é um ensaio de roteiro. Porque ele finge que vai acontecer ali. Parece que tem um conflito todo o tempo, mas não tem conflito algum. Não há risco algum. Nunca houve nenhum risco.

[AD] E *O sanduíche* que é outro sarro.

[JF] É, *O sanduíche* é sobre as várias camadas do filme mesmo. Quantas camadas tem um filme, uma ficção. Documentário dentro do filme, a ficção dentro do documentário. E foi um filme feito em público, filmado na praça.

[AD] Foi realmente filmado na praça?

[JF] Um dia. Um dia sim. Foi um dia de estúdio e um dia de praça. A cozinha é estúdio, a sala é na praça. E a gente imprimiu o roteiro com o *storyboard*, montou o cenário, aquele cenário que aparece no fim do filme ali. Distribuímos o roteiro pra todo mundo, montamos o *video assist* em uns telões, monitores. E eu ia explicando: "Agora vou fazer a cena tal. Plano dois, cena quatro, num sei o quê". Ia explicando pras pessoas e filmando.

[AD] Dirigindo para o público?

[JF] Totalmente, explicando. "Agora vou fazer a cena tal, num sei o quê, agora vou fazer tal plano." E as pessoas no começo tavam animadíssimas, depois acharam uma chatice. (risos) "Coisa mais chata do mundo! Demora horas". Todo mundo: "É, tô achando meio demorado.." (risos) "Chato, né?"

[AD] Pra mim, o melhor momento do *O sanduíche* é quando o sanduíche é ruim. Aquilo é o resumo de tudo, tudo é aparência.

[JF] Aquilo ali é experiência própria de diretor querendo comer o negócio de cena, tu morde e diz: "Que merda". Tu acaba acreditando que aquilo é bom, né? (risos) E se eu aprendi uma coisa em 30 anos de cinema foi: não coma material de cena. Não coma comida de cena, não faça isso. Aquilo ali pode estar há dois dias, pode ser de tinta, ter qualquer coisa dentro. E outra coisa

JANAÍNA KREMER MOTTA E FELIPPE MONNACO

engraçada é que ele embrulha, ele usa o roteiro. O roteiro, depois que filmou, ele termina de filmar, ele risca, morde o sanduiche e fala: "Que merda", e arranca o roteiro e embrulha. O roteiro depois que filmou a cena serve pra embrulhar lixo.

[AD] Foi puxado? (risos) Vamos encerrar, então. Vamos chamar de "encerrado".

[JF] Encerrado? Então, tá bom.

[AD] Está dispensado!

JORGE RECITA UM POEMA

[JORGE FURTADO] Última coisa então, pra terminar. É um poema. Tem que terminar com poesia. Um poema que eu escrevi pros atores do... Normalmente, no primeiro dia de filmagem eu digo uma poesia. Junto [todo mundo] e tal, e falo um texto, alguma coisa assim. E eu escrevi pros atores do *Decamerão*, que era todo falado em verso, eu escrevi um poema que é do dia 18 de outubro de 2008, tá no meu *blog*, chama "Ao trabalho".

[NORA GOULART] Eles já esperam. A gente dá sempre um jantar antes de começar a filmar, no dia anterior... Pra quem não se conhece se conhecer, sempre chegam uns depois e todo mundo já fica esperando o momento poema.

[JF] [recitando]

Falar em prosa é coisa corriqueira
Mato que acha até quem não procura
Poesia é flor que nasce noutra beira
E onde floresce põe, na precisão, loucura.
Caros atores, amigos, cara equipe
Lá vamos nós então, mais um trabalho
Espero que nenhum de nós se gripe
Espero poucos cortes, nenhum talho
O sentido, como sempre, é a mistureba
Bocaccio e o Bardo, versos raros, grosserias
Um naco de chanchada, da ópera uma reba
Piadas, trocadilhos, patuscadas, ironias
Espero mourejar tal qual um mouro
Espero não achar ninguém xarope
Espero gargalhadas, algum choro
Espero, sobretudo, um bom ibope
Teremos algum sexo, é verdade
Mas só de faz de conta, respeitoso
O filme é pra agradar qualquer idade
Ou então o que dirá o Pedro Cardoso?
Espero, como sempre, o inesperado
A cor do fim da tarde, visitas de animais
O eco de uma frase, um som dobrado
Um corvo na janela e nada mais.
Que todos se divirtam e cumpram cronogramas
Decorem bem as falas, com atenção e zelo
Cuidem dos figurinos, vão cedo pras suas camas
E, por favor, não me falem de cabelo!
Não cheguem atrasados nas filmagens
Não deixem bagas fora dos cinzeiros
Não digam aos locais muitas bobagens
Mantenham-se casados ou solteiros
Da poesia o cinema é bom marido
A chama da palavra numa tela
A luz que aquece a casa do sentido
O i que se transforma numa vela
No fim, o filme, vez em quando arte
Tela que grava o brilho de um instante
O circo mal chegou e logo parte
Se for paixão, que seja fulminante.

DAVI KOLB, JULIA LEVY, JORGE FURTADO E ANGELO DEFANTI

FICHAS TÉCNICAS

FILMES

DIREÇÃO E ROTEIRO» LONGAS-METRAGENS

REAL BELEZA

HD, cor, 87 min, 2014 (janela 1.77)

A história de João, um fotógrafo que procura potenciais candidatas a modelo em cidades do interior do Rio Grande do Sul. João conhece uma jovem de rara beleza, Maria, e sua mãe Anita. Anita revela que o pai da menina, Pedro, um homem 30 anos mais velho que a mulher e praticamente cego, não quer que a menina abandone os estudos. Pedro e Maria estão viajando e João decide esperá-los voltar. Enquanto espera, João se apaixona por Anita, e agora quer levar embora mãe e filha.

DIREÇÃO E ROTEIRO **Jorge Furtado** / PRODUÇÃO EXECUTIVA **Nora Goulart** / DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA **Alex Sernambi** / DIREÇÃO DE ARTE **Fiapo Barth** / FIGURINO **Rosângela Cortinhas** / MONTAGEM **Giba Assis Brasil** / SOM DIRETO **Rafael Rodrigues** / DIREÇÃO DE PRODUÇÃO **Bel Merel** / ASSISTENTE DE DIREÇÃO **Janaína Fischer**

ELENCO **Vladimir Brichta (João), Adriana Esteves (Anita), Francisco Cuoco (Pedro), Vitória Strada (Maria), Thiago Prade (Wilson), Samuel Reginatto (Bruno), Isadora Pillar (Guacira), Elisa Volpatto (Modelo), Ursula Collischonn (assistente) e Maria Carolina Ribeiro (mulher)**

O MERCADO DE NOTÍCIAS

Digital/HD, cor, 94 min, 2013 (janela 1.77)

Documentário sobre jornalismo e democracia. O filme traz os depoimentos de 13 importantes jornalistas brasileiros sobre o sentido e a prática de sua profissão, o futuro do jornalismo e também sobre casos recentes da política brasileira. O surgimento do jornalismo, no século XVII, é apresentado pelo humor da peça homônima *O mercado de notícias* (*The Staple of News*), escrita pelo dramaturgo inglês Ben Jonson em 1625. Trechos da comédia de Jonson, montada e encenada para a produção do filme, revelam sua espantosa visão crítica, capaz de perceber na imprensa de notícias, recém-nascida, uma invenção de grande poder e grandes riscos.

DIREÇÃO E ROTEIRO **Jorge Furtado** / PRODUÇÃO EXECUTIVA **Nora Goulart** / DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA **Jacob Solitrenick e Alex Sernambi** / DIREÇÃO DE ARTE **Fiapo Barth** / SOM DIRETO **Rafael Rodrigues** / MÚSICA **Leo Henkin** / MONTAGEM **Giba Assis Brasil** / PESQUISA **Bibiana Osório** / DIREÇÃO DE PRODUÇÃO **Nicky Klöpsch** / UMA PRODUÇÃO **da Casa de Cinema de Porto Alegre**

ELENCO **Antônio Carlos Falcão, Eduardo Cardoso, Elisa Volpatto, Evandro Soldatelli, Irene Brietzke, Ismael Caneppele e Janaina Kremer**

ENTREVISTADOS **Bob Fernandes, Cristiana Lôbo, Fernando Rodrigues, Geneton Moraes Neto, Janio de Freitas, José Roberto de Toledo e Leandro Fortes**

SANEAMENTO BÁSICO, O FILME

Super-16/35 mm, cor, 112 min, 2007 (janela 1.85)

Na pequena Linha Cristal, a comunidade se mobiliza para construir uma fossa no arroio e acabar com o mau cheiro. Marina, a líder do movimento, descobre que a Prefeitura este ano só tem verba para produzir um vídeo de ficção. Então, ela e seu marido Joaquim resolvem filmar a história de um monstro que surge no meio das obras de saneamento. Marina escreve um roteiro, Joaquim faz uma fantasia. Silene aceita ser atriz, Fabrício tem uma câmara. Aos poucos, as filmagens vão envolvendo todos os moradores do local.

DIREÇÃO E ROTEIRO **Jorge Furtado** / PRODUÇÃO EXECUTIVA **Nora Goulart e Luciana Tomasi** / DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA **Jacob Solitrenick** / DIREÇÃO DE ARTE **Fiapo Barth** / FIGURINO **Rosângela Cortinhas** / SOM DIRETO **Rafael Rodrigues** / MÚSICA **Leo Henkin** / MONTAGEM **Giba Assis Brasil** / MIXAGEM **José Luiz Sasso** / UMA PRODUÇÃO **da Casa de Cinema de Porto Alegre**

ELENCO **Fernanda Torres (Marina), Wagner Moura (Joaquim), Camila Pitanga (Silene), Bruno Garcia (Fabrício), Janaína Kremer Motta (Marcela), Lázaro Ramos (Zico) / Tonico Pereira (Antônio) e Paulo José (Otaviano)**

MEU TIO MATOU UM CARA

35 mm, cor, 85 min, 2004 (janela 1.85)

Duca, aos 15 anos, descobre que os crimes que ele está acostumado a ver em jogos eletrônicos também podem existir na vida real quando seu tio Éder é preso por um assassinato mal explicado. Duca resolve investigar o caso por conta própria, e tenta levar junto seus colegas Kid e Isa. Mas Isa parece mais interessada em Kid. E Kid parece mais interessado na primeira que aparecer. E Duca, claro, no fundo só se interessa por Isa.

DIREÇÃO **Jorge Furtado** / ROTEIRO **Jorge Furtado e Guel Arraes** / PRODUÇÃO EXECUTIVA **Nora Goulart, Luciana Tomasi e Paula Lavigne** / DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA **Alex Sernambi** / DIREÇÃO DE ARTE **Fiapo Barth** / FIGURINO **Rosângela Cortinhas** / MÚSICA **Caetano Veloso e André Moraes** / DIREÇÃO DE PRODUÇÃO **Marco Baioto** / MONTAGEM **Giba Assis Brasil** / DIRETORA ASSISTENTE **Ana Luiza Azevedo** / UMA PRODUÇÃO **da Casa de Cinema de Porto Alegre e Natasha Filmes**

ELENCO **Darlan Cunha (Duca), Sophia Reis (Isa), Renan Gioelli (Kid), Lázaro Ramos (Éder), Ailton Graça (Laerte), Dira Paes (Cléa) e Deborah Secco (Soraia)**

O HOMEM QUE COPIAVA

35 mm, cor, 124 min, 2003 (janela 1.66)

André, 20 anos, operador de fotocopiadora em uma papelaria, precisa desesperadamente de trinta e oito reais para impressionar a garota dos seus sonhos, Sílvia, que mora no prédio em frente e trabalha como balconista em uma loja de artigos femininos. Ajudado por seu amigo Cardoso, e depois também pela colega de trabalho Marinês, André faz muitos planos para conseguir dinheiro. E todos dão certo. E é aí que seus problemas começam.

DIREÇÃO **Jorge Furtado** / ROTEIRO **Jorge Furtado** / PRODUÇÃO EXECUTIVA **Nora Goulart e Luciana Tomasi** / DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA **Alex Sernambi** / DIREÇÃO DE ARTE **Fiapo Barth** / FIGURINO **Rosângela Cortinhas** / MÚSICA **Leo Henkin** / DIRETORA ASSISTENTE **Ana Luiza Azevedo** / DIREÇÃO DE PRODUÇÃO **Marco Baioto** / MONTAGEM **Giba Assis Brasil** / DIREÇÃO DE ANIMAÇÃO **Allan Sieber** / UMA PRODUÇÃO **da Casa de Cinema de Porto Alegre**

ELENCO **Lázaro Ramos (André), Leandra Leal (Sílvia), Luana Piovani (Marinês), Pedro Cardoso (Cardoso), Carlos Cunha Filho (Antunes) e Júlio Andrade (Feitosa)**

HOUVE UMA VEZ DOIS VERÕES

DV/35 mm, cor, 75 min, 2002 (janela 1.66)

Chico, adolescente em férias na "maior e pior praia do mundo", encontra Roza num fliperama e se apaixona. Transam na primeira noite, mas ela some. Ao lado de seu amigo Juca, Chico procura Roza pela praia, em vão. Só mais tarde, já de volta a Porto Alegre e às aulas de química orgânica, é que ele vai reencontrá-la. Chico quer conversar sobre "aquela noite", mas Roza conta que está grávida. Até o próximo verão, ela ainda vai entrar e sair muitas vezes da vida dele.

DIREÇÃO **Jorge Furtado** / ROTEIRO **Jorge Furtado** / PRODUÇÃO EXECUTIVA **Nora Goulart e Luciana Tomasi** / DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA **Alex Sernambi** / DIREÇÃO DE ARTE **Fiapo Barth** / FIGURINO **Rosângela Cortinhas** / MÚSICA **Leo Henkin** / PLANEJAMENTO DE PRODUÇÃO **Ana Luiza Azevedo** / DIREÇÃO DE PRODUÇÃO **Marco Baioto e Débora Peters** / MONTAGEM **Giba Assis Brasil** / ASSISTENTE DE DIREÇÃO **Alfredo Barros** / UMA PRODUÇÃO **da Casa de Cinema de Porto Alegre**

ELENCO **André Arteche (Chico), Ana Maria Mainieri (Roza), Pedro Furtado (Juca), Júlia Barth (Carmem) e Victória Mazzini (Violeta)**

DIREÇÃO E ROTEIRO» CURTAS-METRAGENS

ATÉ A VISTA

HD, cor, 18 min, 2011 (janela 1.77)

Numa livraria na cidade de Porto Alegre, Fernando procura uma história para contar em seu primeiro longa-metragem. Fernando viaja para Argentina atrás de Borges Escudero, o autor do romance *Fronteiras*. Na tentativa de conseguir os direitos autorais, o cineasta recebe uma proposta inusitada do escritor. Os dois viajam para o Brasil à procura de um antigo amor de Borges Escudero.

DIREÇÃO E ROTEIRO **Jorge Furtado** / PRODUÇÃO EXECUTIVA **Nora Goulart e João Roni** / DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA **Alex Sernambi** / DIREÇÃO DE ARTE **Willian Valduga** / DIREÇÃO MUSICAL **Everton Rodrigues** / MONTAGEM **Giba Assis Brasil e Germano de Oliveira** / UMA PRODUÇÃO **da Casa de Cinema de Porto Alegre e Cien Bares**

ELENCO **Felipe de Paula (Fernando), Salo Pasik (Borges Escudero) e Dira Paes (Aneci)**

VELÁSQUEZ E A TEORIA QUÂNTICA DA GRAVIDADE

HD, cor, 3 min, 2010 (janela 1.77)

Jovem cientista pensa ter encontrado a teoria quântica da gravidade a partir do quadro "As Meninas" de *Velázquez*.

DIREÇÃO E ROTEIRO **Jorge Furtado** / PRODUÇÃO **Nora Goulart e Bel Merel** / DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA **Juliano Lopes** / PRODUÇÃO DE ARTE **William Valduga** / SOM DIRETO **Rafael Rodrigues** / MÚSICA **Alex Sernambi** / MONTAGEM **Germano de Oliveira** / ANIMAÇÃO **Estúdio Makako** / UMA PRODUÇÃO **da Anjo Produções**

ELENCO **Felipe de Paula (jovem cientista) e Renata de Lélis (Silvana)**

RUMMIKUB

HDV/35 mm, cor, 13 min, 2007 (janela 1.77)

Num fim de semana chuvoso na praia, duas famílias brigam por causa do rummikub, um jogo de mesa. Enquanto isso, alheios às brigas dos pais, surge um casal de amantes.

DIREÇÃO E ROTEIRO **Jorge Furtado** / PRODUÇÃO EXECUTIVA **Nora Goulart, Rita Moraes, Fernando Rodriguez e Luciana Lamberto** / PRODUÇÃO **Lucas Akoskin** / DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA **Jacob Solitrenick** / DIREÇÃO DE ARTE **Rita Faustini** / FIGURINO **Rosângela Cortinhas** / MÚSICA **Leo Henkin** / MONTAGEM **Giba Assis Brasil** / UMA PRODUÇÃO **de Terra Shorts, Surdream e FYB Film Production** / UMA REALIZAÇÃO **da Casa de Cinema de Porto Alegre**

ELENCO **Alice Braga (filha paulista), Pedro Furtado (filho gaúcho), Patsy Cecato (mãe paulista), Nelson Diniz (pai gaúcho) e Elisa Volpato (namorada do pai)**

OSCAR BOZ

Beta digital, cor, 12 min, 2004 (janela 1.33)

Jorge Furtado conversa com Oscar Boz, um pioneiro nas filmagens familiares. Mostra as cenas captadas por Boz nos anos 1950, em seu formato original e atualmente retrabalhadas em computador, para fazer uma reflexão sobre a memória e um diálogo entre passado e futuro. Oscar Boz filmou em Caxias do Sul e no litoral gaúcho entre 1951 e 1957.

DIREÇÃO **Jorge Furtado** / ROTEIRO **Jorge Furtado e Glênio Póvoas** / PRODUÇÃO EXECUTIVA **Nora Goulart e Luciana Tomasi** / DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA **Edu Izquierdo** / MÚSICA **Leo Henkin** / MONTAGEM **Alfredo Barros** / UMA PRODUÇÃO **do Centro Audiovisual do SESC-SP** / DIREÇÃO-GERAL DA SÉRIE **Isa Grinspum Ferraz** / UMA REALIZAÇÃO **da Casa de Cinema de Porto Alegre**

DEPOIMENTOS **Oscar Boz, Maria Luiza Boz, Maria Elena Boz Nora e Eduardo Juliano Boz**

FRATERNIDADE

Beta digital, cor, 3 min, 2004 (janela 1.33)

Quinze anos depois, uma equipe de filmagem volta à Ilha Grande dos Marinheiros, em Porto Alegre, onde foi realizado o curta-metragem *Ilha das Flores*. E discute a possibilidade de ajudar, de fato, a mudar um pouco a vida das pessoas que moram lá e sobrevivem da coleta do lixo.

DIREÇÃO E ROTEIRO **Jorge Furtado** / PRODUÇÃO EXECUTIVA **Luciana Tomasi e Nora Goulart** / DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA **Juliano Lopes** / MÚSICA **Guto Graça Mello** / DIREÇÃO DE PRODUÇÃO **Zu Escobar** / MONTAGEM **Alfredo Barros** / ASSISTENTE DE DIREÇÃO **Janaína Fischer** / UMA PRODUÇÃO **Casa de Cinema de Porto Alegre para o Banco do Brasil**

ELENCO **Paulo José**

O SANDUÍCHE

35 mm, cor, 13 min, 2000 (janela 1.85)

Os últimos momentos de um casal: a hora da separação. Mas o fim de alguma coisa pode ser o começo de outra. Outro casal, os primeiros momentos: a hora da descoberta. Encontros, separações e um sanduíche. No cinema, o sabor está nos olhos de quem vê.

DIREÇÃO E ROTEIRO **Jorge Furtado** / PRODUÇÃO EXECUTIVA **Nora Goulart e Luciana Tomasi** / DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA **Alex Sernambi** / DIREÇÃO DE ARTE **Fiapo Barth** / FIGURINO **Rosângela Cortinhas** / MÚSICA **Leo Henkin** / DIREÇÃO DE PRODUÇÃO **Débora Peters** / MONTAGEM: **Giba Assis Brasil e Fábio Lobanowsky** / ASSISTENTE DE DIREÇÃO **Alfredo Barros** / UMA PRODUÇÃO **da Casa de Cinema de Porto Alegre**

ELENCO **Janaína Kremer Motta (Ela / Márcia), Felippe Monnaco (Ele / Vítor), Nelson Diniz (diretor) e Milene Zardo (namorada)**

ÂNGELO ANDA SUMIDO

35 mm, cor, 17 min, 1997 (janela 1.66)

Dois velhos amigos se reencontram e combinam de jantar juntos, mas em seguida voltam a se perder no labirinto de grades, cercas e muros de uma grande cidade.

DIREÇÃO **Jorge Furtado** / ROTEIRO **Rosângela Cortinhas e Jorge Furtado** / PRODUÇÃO EXECUTIVA **Nora Goulart e Luciana Tomasi** / DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA **Alex Sernambi** / DIREÇÃO DE ARTE **Fiapo Barth** / MÚSICA **Leo Henkin** / DIREÇÃO DE PRODUÇÃO **Leandro Klee** / MONTAGEM **Giba Assis Brasil** / ASSISTENTE DE DIREÇÃO **Amabile Rocha** / UMA PRODUÇÃO **da Casa de Cinema de Porto Alegre**

ELENCO **Sérgio Lulkin (José), Antonio Carlos Falcão (Ângelo) e Carlos Cunha (vigia na guarita)**

ESTRADA

35 mm, cor, 17 min, 1995 (janela 1.66)

Episódio do longa-metragem *Felicidade é...*

Dois casais amigos, vivendo um raro momento de felicidade, tomam a estrada em direção à serra para passar o que promete ser o feriadão ideal. Um caminhoneiro, vivendo seu inferno astral, tem que entregar uma encomenda numa cidade distante, com seu caminhão velho e sem freios, e voltar correndo para um insuportável compromisso doméstico. Num breve futuro, estes dois caminhos vão terminar se cruzando. Mas quem acredita em Destino?

DIREÇÃO E ROTEIRO **Jorge Furtado** / PRODUÇÃO EXECUTIVA **Nora Goulart e Luciana Tomasi** / DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA **Alex Sernambi** / DIREÇÃO DE ARTE **Fiapo Barth** / FIGURINO **Rosângela Cortinhas** / MÚSICA **Leo Henkin** / DIREÇÃO DE PRODUÇÃO **Leandro Klee** / MONTAGEM **Giba Assis Brasil** / UMA PRODUÇÃO **da Casa de Cinema de Porto Alegre**

ELENCO **Pedro Cardoso (Luis), Débora Bloch (Maria), Lila Vieira (Sandra), Fabiano Post (Eduardo), Zé Adão Barbosa (Mutuca) e Zé Victor Castiel (Gaúcho)**

VEJA BEM

16 mm, cor, 9 min, 1994 (janela 1.33)

Veja bem é um filme e é também um objeto, um zootrópio, espécie de precursor do cinema. Na primeira parte do filme (e do lado de dentro do objeto), o foco de atenção é o homem-músculo, as imagens se repetem até a exaustão, e o texto é de João Cabral de Melo Neto. Na segunda parte do filme (e do lado de fora do objeto), o foco de atenção é o maravilhoso e ridículo caleidoscópio de ofertas da cidade, as imagens são pura diversidade, e o texto é de Carlos Drummond de Andrade.

DIREÇÃO E ROTEIRO **Jorge Furtado** / PRODUÇÃO EXECUTIVA **Nora Goulart** / DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA **Alex Sernambi** / DIREÇÃO DE ARTE **Fiapo Barth** / MÚSICA **Leo Henkin** / DIREÇÃO DE PRODUÇÃO **Moa Batsow** / MONTAGEM **Giba Assis Brasil** / ASSISTENTE DE DIREÇÃO **Dainara Toffoli** / UMA PRODUÇÃO **da Casa de Cinema de Porto Alegre**

ELENCO **Carlos Cunha (locução do lado de dentro), Lisa Becker (locução do lado de fora) e Roberto Birindelli (locução do lado de fora)**

A MATADEIRA

16 mm, cor, 16 min, 1994 (janela 1.33)

Canudos foi uma pequena aldeia no nordeste do Brasil fundada pelo líder messiânico Antônio Conselheiro e massacrada por um poderoso exército até a morte do último de seus 30 mil habitantes, em 5 de outubro de 1897. O filme conta o massacre de Canudos a partir de um canhão inglês, apelidado pelos sertanejos de "A Matadeira", que foi transportado por 20 juntas de boi através do sertão para disparar um único tiro.

DIREÇÃO E ROTEIRO **Jorge Furtado** / PRODUÇÃO EXECUTIVA **Nora Goulart** / DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA **Alex Sernambi** / DIREÇÃO DE ARTE **Fiapo Barth e Gaspar Martins** / FIGURINO **Rosângela Cortinhas e Flávia Aguiar** / MÚSICA **Leo Henkin** / DIREÇÃO DE PRODUÇÃO **Sandro Dreyer** / MONTAGEM **Giba Assis Brasil** / ASSISTENTE DE DIREÇÃO **Dainara Toffoli** / UMA PRODUÇÃO **da Casa de Cinema de Porto Alegre**

ELENCO **Pedro Cardoso (professor, Prudente de Morais, sertanejo, Antônio Conselheiro, pastor), Carlos Cunha Filho (locução masculina) e Lisa Becker (locução feminina)**

ESTA NÃO É A SUA VIDA

35 mm, cor, 16 min, 1991 (janela 1.33)

Documentário sobre a vida de Noeli Joner Cavalheiro. Noeli mora num subúrbio de Porto Alegre, é dona de casa e tem dois filhos. Nasceu numa cidade do interior, foi pra capital, trabalhou numa padaria, casou. É uma pessoa comum. Mas não existem pessoas comuns.

DIREÇÃO E ROTEIRO **Jorge Furtado** / PRODUÇÃO EXECUTIVA **Nora Goulart e Ana Luiza Azevedo** / DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA **Alex Sernambi** / DIREÇÃO DE ARTE **Fiapo Barth** / FIGURINO **Rosângela Cortinhas** / MÚSICA **Leo Henkin** / DIREÇÃO DE PRODUÇÃO **Dainara Soares** / MONTAGEM **Giba Assis Brasil** / ASSISTENTE DE DIREÇÃO **Ana Luiza Azevedo** / UMA PRODUÇÃO **da Casa de Cinema de Porto Alegre**

ELENCO **Noeli Joner Cavalheiro (depoimento) e José Mayer (narração)**

ILHA DAS FLORES

35 mm, cor, 12 min, 1989 (janela 1.33)

Um tomate é plantado, colhido, transportado e vendido num supermercado, mas apodrece e acaba no lixo. Acaba? Não. *Ilha das Flores* segue-o até seu verdadeiro final, entre animais, lixo, mulheres e crianças. E então fica clara a diferença que existe entre tomates, porcos e seres humanos.

DIREÇÃO E ROTEIRO **Jorge Furtado** / PRODUÇÃO EXECUTIVA **Monica Schmiedt, Giba Assis Brasil e Nora Goulart** / DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA **Roberto Henkin e Sérgio Amon** / DIREÇÃO DE ARTE **Fiapo Barth** / MÚSICA **Geraldo Flach** / DIREÇÃO DE PRODUÇÃO **Nora Goulart** / MONTAGEM **Giba Assis Brasil** / ASSISTENTE DE DIREÇÃO **Ana Luiza Azevedo** / UMA PRODUÇÃO **da Casa de Cinema de Porto Alegre**

ELENCO **Paulo José (narração), Ciça Reckziegel (Dona Anete), Douglas Trainini (o marido), Júlia Barth (a filha) e Igor Costa (o filho)**

BARBOSA

35 mm, cor, 13 min, 1988 (janela 1.33)

Trinta e oito anos depois da Copa do Mundo de 1950, um homem volta no tempo a fim de impedir o gol que derrotou o Brasil, destruiu seus sonhos de infância e acabou com a carreira do goleiro Barbosa.

DIREÇÃO **Jorge Furtado e Ana Luiza Azevedo** / ROTEIRO **Jorge Furtado, Ana Luiza Azevedo e Giba Assis Brasil** / DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA **Sérgio Amon** / DIREÇÃO DE ARTE **Fiapo Barth** / MÚSICA **Geraldo Flach** / DIREÇÃO DE PRODUÇÃO **Nora Goulart e Gisele Hiltl** / MONTAGEM **Giba Assis Brasil** / ASSISTENTE DE DIREÇÃO **Betty Perrenoud** / UMA PRODUÇÃO **da Casa de Cinema de Porto Alegre**

ELENCO **Antônio Fagundes (o viajante), Pedro Santos (o cúmplice), Zé Vitor Castiel (o porteiro), Ariel Nehring (o menino) e Abel Borba (o pai)**

O DIA EM QUE DORIVAL ENCAROU A GUARDA

35 mm, cor, 14 min, 1986 (janela 1.33)

Numa prisão militar, numa noite de muito calor, o negro Dorival tem apenas uma vontade: tomar um banho. Para consegui-lo, vai ter que enfrentar um soldadinho assustado, um cabo com mania de herói, um sargento com saudade da namorada, um tenente cheio de prepotência — e acabar com a tranquilidade daquela noite no quartel.

DIREÇÃO **Jorge Furtado e José Pedro Goulart** / ROTEIRO **Giba Assis Brasil, José Pedro Goulart, Jorge Furtado e Ana Luiza Azevedo** / DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA **Christian Lesage** / DIREÇÃO DE ARTE **Fiapo Barth** / MÚSICA **Augusto Licks** / DIREÇÃO DE PRODUÇÃO **Gisele Hiltl e Henrique de Freitas Lima** / MONTAGEM **Giba Assis Brasil** / ASSISTENTE DE DIREÇÃO **Ana Luiza Azevedo** / UMA PRODUÇÃO **da Casa de Cinema de Porto Alegre**

ELENCO **João Acaiabe (Dorival), Pedro Santos (soldado), Zé Adão Barbosa (cabo), Sirmar Antunes (sargento) e Luis Emilio Strassburger (tenente)**

TEMPORAL

35 mm, cor, 11 min, 1984 (janela 1.33)

Numa mesma casa, na mesma noite, reúnem-se dois grupos. Um, formado por senhores muito sérios, integrantes de uma ordem religiosa monarquista. O outro, um bando de malucos em fantasias de animais, numa festa com sexo e *rock'n'roll*. Quando começa o temporal e a luz apaga, tudo pode acontecer.

DIREÇÃO **Jorge Furtado e José Pedro Goulart** / ROTEIRO **Jorge Furtado, José Pedro Goulart, Ana Luiza Azevedo e Marcelo Lopes** / DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA **Christian Lesage** / DIREÇÃO DE ARTE **Lordsir Peninha, Jailton Moreira e Teresa**

Poester / DIREÇÃO DE PRODUÇÃO **Rosana Orlandi e José Salimen Júnior** / MONTAGEM **Giba Assis Brasil** / ASSISTENTE DE DIREÇÃO **Ana Luiza Azevedo** / UMA PRODUÇÃO **da Casa de Cinema de Porto Alegre**

ELENCO **Biratã Vieira (Francisco Arcanjo), Izabel Ibias (Sra. Arcanjo), Xala Felippi (Teresa) e Márcia Erig (Rita)**

ROTEIRO» LONGAS-METRAGENS

BOA SORTE

cor, 90 min, 2014

João e Judite se encontram em momentos delicados de suas vidas. A vida dele está apenas começando e, a dela, terminando. Um filme sobre a solidão, sobre a importância do outro. Às vezes, a vida é longa e o amor, breve; outras vezes, é justamente o contrário. Adaptado do conto "Frontal com Fanta", de Jorge Furtado.

DIREÇÃO **Carolina Jabor** / ROTEIRO **Jorge Furtado e Pedro Furtado** / PRODUÇÃO EXECUTIVA **Pedro Buarque de Hollanda e Cecília Grosso** / DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA **Bárbara Alvarez** / MONTAGEM **Sérgio Mekler** / DIREÇÃO DE ARTE **Claudio Amaral Peixoto** / TRILHA SONORA ORIGINAL **Lucas Marcier e Fabiano Krieger** / SOM DIRETO **Yan Saldanha** / UMA PRODUÇÃO **da Conspiração Filmes, com coprodução da Globo Filmes**

ELENCO **João Pedro Zappa (João), Deborah Secco (Judite), Pablo Sanábio (Felipe), Fernanda Montenegro (Célia), Gisele Fróes (Ana), Felipe Carmargo (Luís) e Cássia Kis Magro (Dra. Lorena)**

ANTES QUE O MUNDO ACABE

35 mm, cor, 100 min, 2009 (janela 1.85)

Daniel é um adolescente crescendo em seu pequeno mundo, com problemas que lhe parecem insolúveis: como lidar com uma namorada que não sabe o que quer, como ajudar um amigo que está sendo acusado de roubo e como sair da pequena cidade onde vive. Tudo começa a mudar quando ele recebe uma carta do pai que ele nunca conheceu. Em meio a todas essas questões, ele será chamado a realizar suas primeiras escolhas adultas e descobrir que o mundo é muito maior do que ele pensa.

DIREÇÃO **Ana Luiza Azevedo** / ROTEIRO **Paulo Halm, Ana Luiza Azevedo, Jorge Furtado e Giba Assis Brasil** / PRODUÇÃO EXECUTIVA **Nora Goulart e Luciana Tomasi** / DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA **Jacob Solitrenick** / DIREÇÃO DE ARTE **Fiapo Barth** / DIREÇÃO MUSICAL **Leo Henkin** / DIREÇÃO DE PRODUÇÃO **Nora Goulart** / MONTAGEM **Giba Assis Brasil** / UMA PRODUÇÃO **da Casa de Cinema de Porto Alegre**

ELENCO **Pedro Tergolina (Daniel), Bianca Menti (Mim), Eduardo Cardoso (Lucas), Caroline Guedes (Maria Clara) e Eduardo Moreira (Daniel - pai)**

ROMANCE

35 mm, cor, 100 min, 2008

Diretor e ator de teatro, Pedro se apaixona por Ana, atriz com quem contracena na peça *Tristão e Isolda*. Nos bastidores da peça, o casal esbarra nos obstáculos do amor contemporâneo: paixão, ciúme, rotina... É possível um amor recíproco feliz? Antes de chegar a uma conclusão, Pedro e Ana terão sua trajetória afetada pela carreira dela, que passa a fazer sucesso na TV. O novo cenário deixa espaço para a entrada em cena de Orlando / José de Arimateia. Ele estrelará com Ana um especial de TV e, mais importante, dividirá o seu coração.

DIREÇÃO **Guel Arraes** / ROTEIRO **Guel Arraes e Jorge Furtado** / DIREÇÃO DE PRODUÇÃO **Katiuscha Mello** / DIRETOR DE FOTOGRAFIA **Adriano Goldman** / DIREÇÃO DE ARTE **Marlise Storchi** / FIGURINO **Cao Albuquerque** / SOM DIRETO **Jorge Saldanha**

ELENCO **Wagner Moura (Pedro), Letícia Sabatella (Ana), Andréa Beltrão (Fernanda), José Wilker (Danilo), Bruno Garcia (Dinho), Tonico Pereira (diretor), Vladimir Brichta (Orlando / José de Arimateia), Edmilson Barros (S. Joaquim) e Marco Nanini (Rodolfo)**

O CORONEL E O LOBISOMEM

35 mm, cor, 106 min, 2005 (janela 1.85)

Baseado no livro homônimo de José Cândido de Carvalho, o filme conta a história de Ponciano de Azeredo Furtado, coronel de patente e fazendeiro por direito de herança, que luta contra Pernambuco Nogueira, seu irmão de

criação, para manter as terras da Fazenda Sobradinho e conquistar o coração da amada prima Esmeraldina. Para vencer esta batalha, que ele mesmo conta, Ponciano enfrenta feras enormes, experimenta a vida boêmia na cidade, combate agiotas e gatunos, apaixona donzelas ansiosas e, por fim, usa toda a sua artimanha para desencantar assombrações.

DIREÇÃO **Maurício Farias** / ROTEIRO **Guel Arraes, João Falcão e Jorge Furtado** / PRODUÇÃO EXECUTIVA **Bia Castro e Diogo Dahl** / DIRETOR DE FOTOGRAFIA **José Roberto Eliezer, A.B.C.** / DIREÇÃO DE ARTE **Adrian Cooper** / MONTAGEM **Carlos Roberto Mendes** / TRILHA SONORA **Milton Nascimento, Caetano Veloso e André Moraes** / COPRODUÇÃO **da Globo Filmes, Natasha Filmes e Fox Film do Brasil**

ELENCO **Selton Mello (Pernambuco Nogueira), Ana Paula Arósio (prima Esmeraldina), Pedro Paulo Rangel (seu Juquinha), Tonico Pereira (seu Padilha), Andréa Beltrão (Dona Bébé), Francisco Milani (Dr. Serapião) e Diogo Vilela (Ponciano de Azeredo Furtado)**

LISBELA E O PRISIONEIRO

35 mm, cor, 106 min, 2003

Lisbela é uma moça que adora ir ao cinema e vive sonhando com os galãs de Hollywood dos filmes que assiste. Leléu é um malandro conquistador que em meio a uma de suas muitas aventuras chega à cidade de Lisbela. Após se conhecerem, eles logo se apaixonam, mas há um problema: Lisbela está noiva. Em meio às dúvidas e aos problemas familiares que a nova paixão desperta, há ainda a presença de um matador que está atrás de Leléu, devido a ele ter se envolvido com sua esposa.

DIREÇÃO **Guel Arraes** / ROTEIRO **Jorge Furtado, Guel Arraes e Pedro Cardoso (baseado na peça de Osman Lins)** / PRODUÇÃO EXECUTIVA **Tereza Gonzalez, Mauro Lima, Alex Sander Silva e Ivan Teixeira** / DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA **Ulrich Burtin** / DIREÇÃO DE ARTE **Claudio Amaral Peixoto** / MÚSICA **João Falcão e André Moraes** / MONTAGEM **Paulo Henrique Farias** / UMA PRODUÇÃO **da Natasha Filmes, Globo Filmes e Estúdios Mega**

ELENCO **Selton Mello (Leléu), Débora Falabella (Lisbela), Marco Nanini (Frederico Evandro), Virginia Cavendish (Inaura) e Bruno Garcia (Douglas)**

BENJAMIM

35 mm, cor, 109 min, 2003

Ao conhecer a jovem Ariela Masé, de espantosa semelhança com o grande amor de seu passado, o veterano e esquecido modelo publicitário Benjamim Zambraia revive as delícias e horrores da paixão. A "reencarnação" da sua amada Castana Beatriz tem algo mais a lhe oferecer: um acerto de contas com a sua própria consciência.

DIREÇÃO **Monique Gardenberg** / ROTEIRO **Jorge Furtado, Monique Gardenberg e Glênio Póvoas (baseado no livro homônimo de Chico Buarque de Hollanda)** / PRODUÇÃO EXECUTIVA **Augusto Casé e Paula Lavigne** / DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA **Marcelo Durst** / DIREÇÃO DE ARTE **Daniel Flaksman** / MÚSICA **Arnaldo Antunes e Chico Neves** / MONTAGEM **João Paulo Carvalho** / UMA PRODUÇÃO **da Natasha Filmes, Dueto Filmes e Estúdios Mega**

ELENCO **Paulo José (Benjamim Zambraia), Danton Mello (Benjamim Zambraia), Cléo Pires (Ariela Masé / Castana Beatriz), Guilherme Leme (Jeovan), Nelson Xavier (Dr. Cantagalo) e Chico Diaz (Alyandro Sgaratti)**

CARAMURU – A INVENÇÃO DO BRASIL

cor, 88 min, 2001

Em Portugal, o jovem sonhador Diogo Álvares envolve-se em uma confusão com os mapas que seriam usados nas viagens de Pedro Álvares Cabral, e acaba punido com a deportação na caravela comandada por Vasco de Athayde. A caravela naufraga. Diogo consegue chegar às costas brasileiras e o que se anunciava como infortúnio acaba sendo um estímulo para a história de amor entre o estrangeiro e a bela índia Paraguaçu, que ele conhece ao chegar ao paraíso tropical.

DIREÇÃO **Guel Arraes** / ROTEIRO **Guel Arraes e Jorge Furtado** / PRODUÇÃO EXECUTIVA **Eduardo Figueira** / DIRETOR DE FOTOGRAFIA **Félix Monti** / DIREÇÃO DE ARTE **Lia Renha** / DIREÇÃO MUSICAL **Lenine** / MONTAGEM **Paulo H. Farias** / COPRODUÇÃO **Globo Filmes**

ELENCO **Selton Mello (Diogo Álvares, o Caramuru), Camila Pitanga (Paraguaçu), Deborah Secco (Moema), Tonico Pereira (Itaparica), Débora Bloch (Isabelle), Luís Mello (Vasco de Athayde), Pedro Paulo Rangel (Dom Jayme) e Diogo Vilela (Heitor)**

TOLERÂNCIA

35 mm, cor, 110 min, 2000 (janela 1.66)

História de um casal que confronta suas civilizadas teorias sobre o sexo e a política com a realidade, descobrindo que nem o mundo, nem eles mesmos, ainda são suficientemente civilizados.

DIREÇÃO **Carlos Gerbase** / ROTEIRO **Carlos Gerbase, Jorge Furtado, Giba Assis Brasil e Alvaro Luiz Teixeira** / PRODUÇÃO EXECUTIVA **Luciana Tomasi e Nora Goulart** / DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA **Alex Sernambi** / DIREÇÃO DE ARTE **Fiapo Barth** / MÚSICA **Flávio Santos, Marcelo Fornazier e Carlos Gerbase** / DIREÇÃO DE PRODUÇÃO **Denise Garcia e Marco Baioto** / MONTAGEM **Giba Assis Brasil** / ASSISTENTE DE DIREÇÃO **Ana Luiza Azevedo** / UMA PRODUÇÃO **da Casa de Cinema de Porto Alegre**

ELENCO **Maitê Proença (Márcia), Roberto Bomtempo (Júlio), Maria Ribeiro (Anamaria), Nélson Diniz (Teodoro), Ana Maria Mainieri (Guida) e Werner Schünemann (Juvenal)**

ROTEIRO» CURTAS-METRAGENS

DONA CRISTINA PERDEU A MEMÓRIA

35 mm, cor, 13 min, 2002 (janela 1.85)

Antônio, um menino de 8 anos, descobre que sua vizinha Cristina, de 80, conta histórias sempre diferentes sobre a sua vida, os nomes de seus parentes e os santos do dia. E Dona Cristina acredita que Antônio pode ajudá-la a recuperar a memória perdida.

DIREÇÃO **Ana Luiza Azevedo** / ROTEIRO **Ana Luiza Azevedo, Jorge Furtado e Rosângela Cortinhas** / PRODUÇÃO EXECUTIVA **Nora Goulart e Luciana Tomasi** / DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA **Alex Sernambi** / DIREÇÃO DE ARTE **Fiapo Barth** / MÚSICA **Gustavo Finkler** / MONTAGEM **Giba Assis Brasil** / UMA PRODUÇÃO **da Casa de Cinema de Porto Alegre**

ELENCO **Lissy Brock (Dona Cristina) e Pedro Tergolina (Antônio)**

TRÊS MINUTOS

35 mm, cor, 6 min, 1999 (janela 1.33)

Três minutos. O tempo de passar o bastão e correr 1.600 metros. De cozinhar um ovo. O tempo de tomar uma decisão que pode mudar a sua vida, antes que caia a ficha.

DIREÇÃO **Ana Luiza Azevedo** / ROTEIRO **Jorge Furtado** / PRODUÇÃO EXECUTIVA **Nora Goulart e Luciana Tomasi** / DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA **Alex Sernambi** / DIREÇÃO DE ARTE **Fiapo Barth** / MÚSICA **Leo Henkin** / MONTAGEM **Giba Assis Brasil** / UMA PRODUÇÃO **da Casa de Cinema de Porto Alegre**

ELENCO **Lisa Becker (Marília), Werner Schünemann (voz do mágico, português) e Sérgio Lulkin (voz do mágico, inglês)**

MEMÓRIA

35 mm, cor, 14 min, 1990 (janela 1.33)

No Brasil, as cópias de filmes podem ser exibidas por cinco anos, depois são destruídas. Uma fábrica em São Paulo utiliza cópias de filmes como matéria-prima para confecção de vassouras. Após 25 anos afastado da vida pública, Jânio Quadros volta a se eleger prefeito de São Paulo. 1989 é um ano decisivo para o Brasil: a primeira eleição presidencial direta em três décadas. Alguns candidatos são nossos velhos conhecidos. Mas ninguém lembra mais o que aconteceu da última vez.

DIREÇÃO **Roberto Henkin** / ROTEIRO **Roberto Henkin e Jorge Furtado** / PRODUÇÃO EXECUTIVA **Luciana Tomasi** / DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA **Christian Lesage** / DIREÇÃO DE ARTE **Fiapo Barth** / MÚSICA **Leo Henkin** / DIREÇÃO DE PRODUÇÃO **Nora Goulart** / MONTAGEM **Giba Assis Brasil** / ASSISTENTE DE DIREÇÃO **Ana Luiza Azevedo** / UMA PRODUÇÃO **da Casa de Cinema de Porto Alegre**

ELENCO **João Batista Diemer (narração) e Maria Verbena de Souza (depoimento)**

TELEVISÃO

MISTER BRAU

2015 e 2016, 31 episódios, 2 temporadas

Série produzida e exibida pela TV Globo, que conta a história de Mr. Brau, o cantor do momento e Michele, sua esposa, empresária e coreógrafa.

DIREÇÃO GERAL **Maurício Farias** / CRIAÇÃO E ROTEIRO FINAL **Jorge Furtado**

ELENCO **Lázaro Ramos, Taís Araújo, Fernanda de Freitas, George Sauma, Luís Miranda, Kiko Mascarenhas, Cláudia Missura e Guta Stresser**

NADA SERÁ COMO ANTES

2016, 12 episódios, 1 temporada

Série de ficção da TV Globo, ambientada nos anos 1950, cuja trama gira em torno da criação da primeira emissora de TV brasileira, a TV Guanabara.

DIREÇÃO GERAL **Luisa Lima** / ROTEIRO **Guel Arraes, João Falcão e Jorge Furtado**

ELENCO **Murilo Benício, Débora Falabella, Bruna Marquezine, Daniel de Oliveira, Letícia Colin, Osmar Prado, Cássia Kis, Bruno Garcia, Fabrício Boliveira, Jesuíta Barbosa e Daniel Boaventura**

A HISTÓRIA DO AMOR

2012 e 2013, 18 episódios, 3 temporadas

Quadro no programa *Fantástico* da TV Globo, no qual dois atores em um *tour de force* se revezam em diferentes personagens para contar a história do amor através dos tempos, desde a época das cavernas até os dias de hoje.

DIREÇÃO **Jorge Furtado e Ana Luiza Azevedo** / ROTEIRO **Jorge Furtado e Guel Arraes** / PRODUÇÃO EXECUTIVA **Nora Goulart** / DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA **Alex Sernambi** / DIREÇÃO DE ARTE **Fiapo Barth** / MONTAGEM **Giba Assis Brasil**

ELENCO **Daniel Oliveira, Leandra Leal e Fernanda de Freitas**

DOCE DE MÃE

2012, HD, 70 min (janela 1.77)

Telefilme realizado para a TV Globo.

A vida de Dona Picucha, uma animada senhora de 85 anos, e dos seus quatro filhos sofre uma reviravolta depois que Zaida, empregada e amiga de Dona Picucha, anuncia que vai se casar e se mudar. Com a saída de Zaida, os filhos se perguntam: "Quem vai ficar com a mamãe?".

DIREÇÃO **Anna Luiza Azevedo e Jorge Furtado** / ROTEIRO **Jorge Furtado, Ana Luiza Azevedo e Miguel da Costa Franco** / PRODUÇÃO EXECUTIVA **Nora Goulart** / DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA **Alex Sernambi** / DIREÇÃO DE ARTE **Fiapo Barth** / FIGURINO **Rosângela Cortinhas** / DIREÇÃO DE PRODUÇÃO **Bel Merel** / MONTAGEM **Giba Assis Brasil** / UMA PRODUÇÃO **da Casa de Cinema de Porto Alegre**

ELENCO **Fernanda Montenegro, Marco Ricca, Louise Cardoso, Matheus Nachtergaele e Mariana Lima**

HOMENS DE BEM

2011, HD, 70 min (janela 1.77)

Telefilme realizado para a TV Globo.

Uma investigação da Polícia Federal tenta flagrar um grande empresário que pretende subornar o político Ricardo. Para isso, o delegado encarregado das investigações, Ulisses, usa os serviços do araponga Ciba. Eles pretendem armar uma tocaia para o político. A policial Cristina fica sabendo do plano de Ulisses e Ciba e resolve prender o político, chamando a imprensa para denunciar o suborno.

DIREÇÃO **Jorge Furtado** / ROTEIRO **Jorge Furtado** / DIRETORA ASSISTENTE **Ana Luiza Azevedo** / PRODUÇÃO EXECUTIVA **Nora Goulart** / DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA **Alex Sernambi** / DIREÇÃO DE ARTE **Fiapo Barth** / FIGURINO **Rosângela Cortinhas** / DIREÇÃO DE PRODUÇÃO **Bel Merel** / MONTAGEM **Giba Assis Brasil** / UMA PRODUÇÃO **da Casa de Cinema de Porto Alegre**

ELENCO **Rodrigo Santoro, Débora Falabella, Luis Miranda, Virgínia Cavendish e Fulvio Stefanini**

CLANDESTINOS – O SONHO COMEÇOU

2010

Minissérie da TV Globo baseada no espetáculo teatral *Clandestinos*, de João Falcão. O autor e diretor de teatro Fábio decide fazer uma peça "sobre esses moços e moças que sonham nessa cidade esse sonho de ser artista" e convoca candidatos por meio de um *site* na internet.

DIREÇÃO DE NÚCLEO **Guel Arraes** / DIREÇÃO-GERAL **João Falcão** / DIREÇÃO **Flávia Lacerda**/ ROTEIRO **Guel Arraes, João Falcão e Jorge Furtado**

ELENCO **Fabio Enriquez, Elisa Pinheiro, Adelaide de Castro, Michelle Batista e Giselle Batista**

DECAMERÃO, A COMÉDIA DO SEXO

2009, 16 mm/HDCAM, 30 min, 5 episódios

Minissérie da TV Globo, livremente inspirada nos contos de Giovanni Bocaccio escritos no século XIV. Masetto, um esperto camponês, chega a uma aldeia disfarçado de padre. Em seguida, é chamado para dar a extrema-unção ao velho Spinelocchio, e termina celebrando o casamento, por interesse de herança, de seu filho Toffano com a enfermeira Monna. Apaixonado por Monna, e por ela correspondido, Masetto acaba por abalar toda a vida da aldeia.

DIREÇÃO DE NÚCLEO **Guel Arraes** / DIREÇÃO-GERAL E TEXTO FINAL **Jorge Furtado** / DIREÇÃO **Jorge Furtado e Ana Luiza Azevedo** / ROTEIROS **Jorge Furtado, Guel Arraes, Carlos Gerbase e Adriana Falcão** / PRODUÇÃO EXECUTIVA **Nora Goulart** / DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA **Jacob Solitrenick** / DIREÇÃO DE ARTE **Fiapo Barth** / DIREÇÃO DE PRODUÇÃO **Bel Merel** / MONTAGEM **Giba Assis Brasil e Lúcio Born** / UMA PRODUÇÃO **da Casa de Cinema de Porto Alegre**

ELENCO **Lázaro Ramos, Deborah Secco, Matheus Nachtergaele, Daniel de Oliveira e Leandra Leal**

Ó PAÍ, Ó

2008 e 2009, 35 min, 10 episódios, 2 temporadas

Seriado da TV Globo baseado na peça *Trilogia do Pelô*, de Márcio Meirelles, que também deu origem ao filme *Ó paí, ó*, lançado em 2007 e dirigido por Monique Gardenberg. O seriado retrata a rotina dos moradores de um cortiço no Pelourinho, centro histórico de Salvador, e tematiza a infidelidade, a pirataria, o homossexualismo, a pobreza e o preconceito racial.

DIREÇÃO-GERAL **Monique Gardenberg** / DIREÇÃO DOS EPISÓDIOS **Carolina Jabor, Mauro Lima e Olívia Guimarães (1ª temporada), Carolina Jabor, Mauro Lima e Olívia Guimarães (2ª temporada)** / REDAÇÃO **Jorge Furtado, Guel Arraes, Monique Gardenberg, Mauro Lima e Banda de Teatro Olodum (1ª temporada), Adriana Falcão, Guel Arraes e João Falcão (2ª temporada)** / REDAÇÃO FINAL **Guel Arraes, Jorge Furtado, Mauro Lima e Monique Gardenberg (1ª temporada)** / UMA COPRODUÇÃO **da TV Globo e da Dueto Filmes.**

ELENCO **Aline Neponuceno, Lázaro Ramos, Lázaro Machado, Matheus Nachtergaele e Tânia Tôko**

SEXO OPOSTO

2008, 6 episódios

Quadro do programa *Fantástico* da TV Globo que discutiu as diferenças entre homens e mulheres. Fernanda Torres e Evandro Mesquita interpretaram dezenas de personagens para mostrar as peculiaridades dos dois sexos.

DIREÇÃO **Maurício Farias** / ROTEIRO **Jorge Furtado, Guel Arraes e Fernanda Torres**

ANTÔNIA

2006 e 2007, aprox. 30 min, 10 episódios, 2 temporadas

Seriado da TV Globo, baseado no filme homônimo de Tata Amaral, lançado em 2006, no qual quatro amigas de infância, moradoras da Vila Brasilândia, um bairro pobre e violento da periferia de São Paulo, formam o grupo de *rap* Antônia e enfrentam o preconceito no meio da cultura *hip-hop*.

DIREÇÃO **Luciano Moura, Tata Amaral, Roberto Moreira, Fabrizia Pinto e Gisele Barroco** / ROTEIRO **Claudia Tajes, Claudio Galperin, Elena Soarez, Fernando Meirelles, Jorge Furtado e Luciano Moura** / PRODUÇÃO **Andrea Barata Ribeiro, Bel Berlinck e Fernando Meirelles** / UMA COPRODUÇÃO **da TV Globo e da O2 Filmes**

ELENCO **Cindy Mendes, Leilah Moreno, Negra Li, Quelynah e Sandra de Sá**

UM DOIS TRÊS

2005

Quadro do programa *Fantástico* da TV Globo.

DIREÇÃO **Marcio Schonardie** / ROTEIRO E CRIAÇÃO **Jorge Furtado**

CENA ABERTA

2003, 30 min, 4 episódios

Minissérie da TV Globo. Partindo de originais literários, cada episódio mostra uma interpretação ficcional misturada a um documentário sobre a sua própria preparação, escolha de elenco, filmagem e finalização.

NÚCLEO **Guel Arraes** / DIREÇÃO-GERAL **Jorge Furtado** / DIREÇÃO **Jorge Furtado, Guel Arraes e Regina Casé** / ROTEIRO **Jorge Furtado e Guel Arraes** / PRODUÇÃO EXECUTIVA **Nora Goulart e Luciana Tomasi** / APRESENTAÇÃO **Regina Casé** / DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA **Roberto Henkin** / DIREÇÃO DE ARTE **Fiapo Barth** / DIRETORA ASSISTENTE **Ana Luiza Azevedo** / MONTAGEM **Giba Assis Brasil e Alfredo Barros** / UMA COPRODUÇÃO **da TV Globo e da Casa de Cinema de Porto Alegre**

ELENCO **Wagner Moura, Lázaro Ramos, Carolina Dieckmann, Silvio de Abreu, e Karla Tenório**

» **AS TRÊS PALAVRAS DIVINAS (9/12/2003)**
BASEADO **no conto homônimo de Leon Tolstoi**

» **FOLHETIM (2/12/2003)**
BASEADO **no romance** *Ópera de sabão* **de Marcos Rey**

» **NEGRO BONIFÁCIO (25/11/2003)**
BASEADO **no conto homônimo de Simões Lopes Neto**

» **A HORA DA ESTRELA (18/11/2003)**
BASEADO **na novela homônima de Clarice Lispector**

A MULHER INVISÍVEL

2001, 30 min, 13 episódios, 2 temporadas

Seriado da TV Globo, inspirado livremente na trama do filme homônimo de Cláudio Torres, que conta a história de Pedro e Clarisse, um típico casal apaixonado que lida com a rotina após a euforia inicial do casamento e com a presença de Amanda – uma mulher invisível fruto da imaginação dele.

NÚCLEO **Guel Arraes** / DIREÇÃO-GERAL **Cláudio Torres** / DIREÇÃO **Selton Mello, Carolina Jabor e Cláudio Torres** / REDAÇÃO FINAL **Mauro Wilson e Guel Arraes** / REDAÇÃO **Guel Arraes, Leandro Assis, Cláudio Torres, Mauro Wilson e Jorge Furtado** / UMA COPRODUÇÃO **da TV Globo e da Conspiração Filmes**

ELENCO **Selton Mello, Débora Falabella, Luana Piovani e Álamo Facó**

OS NORMAIS

2001 a 2003, 30 min, 71 episódios, 3 temporadas

Seriado da TV Globo que segue os noivos Rui e Vani, que apesar de viverem em lares separados, passam a maior parte do tempo juntos no mesmo apartamento, onde passam por situações inusitadas em cada episódio.

DIREÇÃO-GERAL **José Alvarenga Jr.** / DIREÇÃO DE NÚCLEO **Guel Arraes** / DIREÇÃO EXECUTIVA DE PRODUÇÃO **Eduardo Figueira** / ESCRITO POR **Alexandre Machado e Fernanda Young**

ELENCO **Fernanda Torres, Luiz Fernando Guimarães, Graziela Moretto e Selton Mello**

Episódios com roteiro de Jorge Furtado:

» **FAÇA SEU PEDIDO (6/7/2001)**
DIREÇÃO José Alvarenga Jr.

» **MENTIR É NORMAL (12/10/2001)**
DIREÇÃO **José Alvarenga Jr.**

» **ENLOUQUECER DOMINGO É NORMAL (24/4/2002)**
DIREÇÃO **José Alvarenga Jr.**

» **QUERER É PODER (13/6/2003)**
DIREÇÃO **José Alvarenga Jr.**

CIDADE DOS HOMENS

2002 a 2005, 30 min, 19 episódios, 4 temporadas

Seriado da TV Globo que retrata a realidade de dois adolescentes em uma comunidade carente do Rio de Janeiro.

Laranjinha e Acerola são dois garotos de 13 anos que enfrentam, entre outros problemas, o poder do tráfico de drogas e a falta de dinheiro.

ELENCO **Darlan Cunha (Laranjinha) e Douglas Silva (Acerola)**

Episódios com coautoria no roteiro de Jorge Furtado:

» **A COROA DO IMPERADOR (15/10/2002)**

ROTEIRO **César Charlone, Fernando Meirelles e Jorge Furtado** / DIREÇÃO **César Charlone**

» **UÓLACE E JOÃO VICTOR (18/10/2002)**
BASEADO **na obra de homônima de Rosa Amanda Strausz** / ROTEIRO **Fernando Meirelles, Guel Arraes, Jorge Furtado e Regina Casé** / DIREÇÃO **Fernando Meirelles e Regina Casé**

» **DOIS PRA BRASÍLIA (21/10/2003)**
ROTEIRO **Jorge Furtado e César Charlone** / DIREÇÃO **César Charlone**

» **TEM QUE SER AGORA (28/10/2003)**
ROTEIRO **Regina Casé, Jorge Furtado e Rosa Amanda Strausz** / DIREÇÃO **Fernando Meirelles**

» **AS APARÊNCIAS ENGANAM (09/12/2005)**
ROTEIRO **Regina Casé, Jorge Furtado e Guel Arraes** / DIREÇÃO **Regina Casé**

JOGOS DO AMOR E DO ACASO

2001, 25 min

Episódio da primeira temporada da minissérie *Contos de inverno* para a RBS TV. Programa com teledramaturgia gaúcha, atores gaúchos, roteiristas e diretores gaúchos, temas e linguagem gaúchas.

DIREÇÃO **Gilberto Perin** / ROTEIRO **Jorge Furtado, Carlos Gerbase e Giba Assis Brasil, com colaboração de Luis Fernando Verissimo, livremente inspirado em Pierre de Marivaux** / PRODUÇÃO EXECUTIVA **Nora Goulart e Luciana Tomasi** / UMA PRODUÇÃO **da RBS TV e da Casa de Cinema de Porto Alegre**

ELENCO **Werner Schünemann, Evandro Soldatelli, Débora Finocchiaro e Maria Carolina Ribeiro**

BRAVA GENTE

1999 a 2001

Seriado da TV Globo, no formato de adaptação de textos da literatura nacional e do teatro, alternando autores, diretores e elenco.

Episódio DIRIGIDO **por Jorge Furtado e** REALIZADO **pela Casa de Cinema de Porto Alegre:**

» **MEIA ENCARNADA DURA DE SANGUE (Beta Digital, 23 min, 2000)**
DIREÇÃO **Jorge Furtado** / ROTEIRO **Jorge Furtado e Guel Arraes, a partir de conto de Lourenço Cazarré** / PRODUÇÃO EXECUTIVA **Nora Goulart e Luciana Tomasi** / DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA **Alex Sernambi** / DIREÇÃO DE ARTE **Fiapo Barth** / MONTAGEM **Giba Assis Brasil** / ASSISTENTE DE DIREÇÃO **Ana Luiza Azevedo**

Episódios com participação de Jorge Furtado no ROTEIRO

» **A GRÃ-FINA DE COPACABANA (31/7/2011)**
DIREÇÃO **Maurício Farias** / ROTEIRO **Jorge Furtado e Guel Arraes**

» **DIA DE VISITA (10/7/2001)**
DIREÇÃO **Ana Luiza Azevedo** / ROTEIRO **Jorge Furtado e Giba Assis Brasil**

» **O COMPRADOR DE FAZENDAS (8/5/2001)**
DIREÇÃO **Carlos Gerbase** / ROTEIRO **Jorge Furtado e Carlos Gerbase**

» **O MORTO DO ENCANTADO MORRE E PEDE PASSAGEM (1/5/2000)**
DIREÇÃO **Maurício Farias** / ROTEIRO **Jorge Furtado**

» **O CONDOMÍNIO (29/12/1999)**
DIREÇÃO **Guel Arraes** / ROTEIRO **Jorge Furtado e Guel Arraes**

A INVENÇÃO DO BRASIL

2000, aprox. 40 min, 3 capítulos

Minissérie da TV Globo. A trajetória do português Diogo Álvares Correia, o Caramuru, degredado que viveu no Brasil no século XVI. A minissérie, narrada pelo ator Marco Nanini, remete à época das Grandes Navegações, mesclando ficção e documentário em tom cômico.

NÚCLEO **Guel Arraes** / DIREÇÃO **Guel Arraes** / AUTORIA **Guel Arraes e Jorge Furtado** / ANIMAÇÕES **Mário Fontanive, Mauris Hansen, Allan Sieber e Otto Guerra**

ELENCO **Camila Pitanga, Selton Mello, Deborah Secco, Marco Nanini e Tonico Pereira**

LUNA CALIENTE

1999, 35 mm/Betacam, 53 min, 3 episódios (janela 1.33)

Minissérie para a TV Globo em três episódios.

Ramiro é um advogado de 40 anos que está de volta ao país depois de oito anos de exílio na França. Numa visita à fazenda de amigos, Ramiro reencontra

a bela e adolescente Elisa. Depois do jantar, abalado pelo calor, ele se deixa seduzir pela menina que, anos atrás, não passava de uma criança. E isso é apenas o começo de uma trama que vai marcar a vida de Ramiro para sempre.

DIREÇÃO **Jorge Furtado** / ROTEIRO **Jorge Furtado, Carlos Gerbase e Giba Assis Brasil, baseado no livro de Mempo Giardinelli** / PRODUÇÃO EXECUTIVA **Nora Goulart e Luciana Tomasi** / DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA **José Tadeu Ribeiro** / DIREÇÃO DE ARTE **Fiapo Barth** / DIREÇÃO DE PRODUÇÃO **Eduardo Figueira** / ASSISTENTE DE DIREÇÃO **Ana Luiza Azevedo** / UMA PRODUÇÃO **da TV Globo** / UMA REALIZAÇÃO **da Casa de Cinema de Porto Alegre**

ELENCO **Paulo Betti, Ana Paula Tabalipa, Tonico Pereira, Paulo José e Fernanda Torres**

JUÍZO

31/12/2000

Especial da TV Globo, adaptação do conto homônimo publicado em *Meu tio matou um cara*.

DIREÇÃO **Guel Arraes** / ROTEIRO **Jorge Furtado**

ELENCO **Regina Casé**

PARAÍSO

1999

Quadro do programa da TV Globo *Muvuca*, adaptação do conto homônimo publicado em *Meu tio matou um cara*.

DIREÇÃO-GERAL **Mauro Mendonça Filho** / DIREÇÃO **Estevão Ciavatta**/ ROTEIRO **Jorge Furtado** / APRESENTADO **por Regina Casé**

A VIDA AO VIVO

1997

Quadro do programa *Fantástico* da TV Globo, apresentado por Luiz Fernando Guimarães e Pedro Cardoso no formato de um telejornal, mostrando o lado cômico das situações cotidianas.

ROTEIRO **Jorge Furtado**

A COMÉDIA DA VIDA PRIVADA

1995 a 1997, 21 episódios, 3 temporadas

Seriado da TV Globo que conta histórias bem-humoradas centradas no cotidiano dos brasileiros. A primeira temporada foi baseada em textos de Luis Fernando Verissimo. A partir da segunda, a série se centrou em textos originais dos roteiristas.

NÚCLEO **Guel Arraes** / DIREÇÃO **Jorge Furtado, Fernando Meirelles, Mauro Mendonça Filho, Guel Arraes e Roberto Talma** / ROTEIRO **Jorge Furtado, Pedro Cardoso, Guel Arraes, Luis Fernando Verissimo, Cláudio Paiva e Carlos Gerbase**

ELENCO **Marco Nanini, Pedro Cardoso, Fernanda Torres, Marieta Severo e Claudia Abreu**

» **DESTAQUE PARA O EPISÓDIO N° 19: ANCHIETANOS (Betacam, 50 min, 1997)**
Chico, Luciano e Cristina têm 13 anos e estudam no Colégio Anchieta. Chico e Luciano são apaixonados por Cristina, que dá bola pra ambos alternadamente. Andrew, pobre, é de outra turma, mas eles se enfrentam num campeonato de futebol. Vinte anos depois eles voltam a se enfrentar, e Chico vai ter que tomar a decisão mais importante de sua vida.

DIREÇÃO **Jorge Furtado** / ROTEIRO **Jorge Furtado, Carlos Gerbase e Giba Assis Brasil** / PRODUÇÃO EXECUTIVA **Nora Goulart e Luciana Tomasi** / DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA **Alex Sernambi** / DIREÇÃO DE ARTE **Fiapo Barth** / ASSISTENTE DE DIREÇÃO **Ana Luiza Azevedo** / UMA PRODUÇÃO **da TV Globo** / UMA REALIZAÇÃO **da Casa de Cinema de Porto Alegre**

ELENCO **Murilo Benício, Andréa Beltrão, Matheus Nachtergaele, Marco Nanini, Luiz Fernando Guimarães e Bruno Garcia**

BRASIL ESPECIAL

1993 a 1995

Especiais mensais da TV Globo, no formato de adaptação de autores brasileiros.

Programas com roteiro de Jorge Furtado (corroteiristas em alguns episódios: Guel Arraes, Pedro Cardoso, João Falcão, Carlos Gerbase e José Roberto Torero):

» **MEMÓRIAS DE UM SARGENTO DE MILÍCIAS (31/10/1995)**
DIREÇÃO **Mauro Mendonça Filho** / BASEADO **no romance homônimo de Manuel Antônio de Almeida**

» **O ENGRAÇADO ARREPENDIDO (9/5/1995)**
DIREÇÃO **Guel Arraes** / BASEADO **no conto homônimo de Monteiro Lobato**

» **O HOMEM QUE SABIA JAVANÊS (8/11/1994)**
DIREÇÃO **Guel Arraes** / BASEADO **no conto homônimo de Lima Barreto**

» **SUBURBANO CORAÇÃO (27/09/1994)**
DIREÇÃO **Guel Arraes** / BASEADO **na obra homônima de Naum Alves de Sousa**

» **COMÉDIA DA VIDA PRIVADA (23/8/1994)**
DIREÇÃO **Guel Arraes** / BASEADO **na antologia de contos *Comédias da vida privada* de Luis Fernando Verissimo**

» **O CORONEL E O LOBISOMEM (21/06/1994)**
DIREÇÃO **Guel Arraes** / BASEADO **no romance homônimo de José Cândido de Carvalho**

» **ED MORT - NUNCA HOUVE UMA MULHER COMO GILDA (21/12/1993)**
DIREÇÃO **Guel Arraes** / BASEADO **no personagem Ed Mort criado por Luis Fernando Verissimo**

» **LISBELA E O PRISIONEIRO (31/8/1993)**
DIREÇÃO **Guel Arraes** / BASEADO **no livro (peça teatral) homônimo de Osman Lins**

» **O MAMBEMBE (8/6/1993)**
DIREÇÃO **Guel Arraes** / BASEADO **na peça teatral homônima de Artur Azevedo**

» **O ALIENISTA (6/7/1993)**
DIREÇÃO-GERAL **Guel Arraes** / DOCUMENTÁRIOS **Jorge Furtado** / BASEADO **na obra homônima de Machado de Assis**

MEMORIAL DE MARIA MOURA

1994, 24 capítulos

Minissérie da TV Globo, adaptada da obra homônima de Rachel de Queiroz, que apresenta a saga de uma mulher contra a submissão feminina na sociedade patriarcal do século XIX.

AUTORIA **Jorge Furtado e Carlos Gerbase** / COLABORAÇÃO **Renato Campão e Glênio Póvoas** / DIREÇÃO **Denise Saraceni, Mauro Mendonça Filho, Marcelo de Barreto e Roberto Farias** / DIREÇÃO ARTÍSTICA **Carlos Manga**

ELENCO **Glória Pires, Jackson Antunes, Marcos Palmeira, Zezé Polessa e Rubens de Falco**

AGOSTO

1993, 16 capítulos

Minissérie da TV Globo, adaptada do romance homônimo de Rubem Fonseca, que apresenta uma ficção histórica tendo como cenário o Rio de Janeiro.

AUTORIA **Jorge Furtado e Giba Assis Brasil** / DIREÇÃO **Paulo José, Denise Saraceni e José Henrique Fonseca** / DIREÇÃO-GERAL **Paulo José** / DIREÇÃO ARTÍSTICA **Carlos Manga**

ELENCO **José Mayer, Vera Fischer, Letícia Sabatella, Lúcia Verissimo e Hugo Carvana**

PROGRAMA LEGAL

1991 e 1992

Programa da TV Globo, estrelado pela dupla Regina Casé e Luiz Fernando Guimarães, que mesclava documentário com ficção e humor. Cada edição pretendia mostrar como um "programa de índio" poderia tornar-se uma aventura interessante e divertida.

DIREÇÃO **Guel Arraes e Belisário França** / REDAÇÃO **Hubert, Pedro Cardoso, André Waissman e Marcelo Tas, com a colaboração de Jorge Furtado e Luis Fernando Verissimo**

DÓRIS PARA MAIORES

1991, aprox. 60 min

Revista eletrônica da TV Globo que misturava elementos de jornalismo, ficção e humor.

Ancorado pela jornalista e atriz Dóris Giesse, com linguagem visual arrojada: Dóris aparecia sobre fundos superpostos, vinhetas e efeitos gráficos assinados pelo artista plástico Pojucan. O programa contava com vários colaboradores que contribuíam para "A coluna do mês", quadro reservado para informação e curiosidades.

REDAÇÃO **Cláudio Manoel, Marcelo Madureira, Beto Silva, Bussunda, Hélio de La Peña, Hubert, Reinaldo e Alexandre Machado** / DIREÇÃO **Guel Arraes e José Lavigne** / EDITORES-CHEFE **Cláudio Manuel, Cláudio Paiva e Geneton Moraes Neto** / DIREÇÃO DE JORNALISMO **Clauffe Rodrigues** / COLABORADORES **Jorge Furtado, Marcelo Tas, Ana Maria Bahiana, Paulo Francis, José Dias e Regina Valadares**

DELEGACIA DE MULHERES

1990, 18 episódios

Seriado da TV Globo. A rotina de uma delegacia voltada exclusivamente à mulher era o mote do seriado. A trama se desenvolvia sob tom de suspense e humor e apresentava casos de violência contra a mulher.

DIREÇÃO **Wolf Maya, Denise Saraceni e Del Rangel** / **Jorge Furtado escreveu um episódio.**

BRUNA E RICCELLI ESPECIAL

1989

Especial da TV Globo. Idealizado por Bruna Lombardi e Carlos Alberto Riccelli, o programa seria o primeiro da série *Projeto Aventura*, que acabou não indo ao ar.

DIREÇÃO **Luiz Fernando Carvalho**
ELENCO **Bruna Lombardi e Carlos Alberto Riccelli**

QUIZUMBA

1982, 1983

Programa semanal da TV Educativa de Porto Alegre.

ROTEIRO, DIREÇÃO, MONTAGEM E APRESENTAÇÃO **Jorge Furtado** / EQUIPE DE CRIAÇÃO **Beto Andrade, Valério Azevedo, Marcelo, Jairo Jorge e Egon Lauffer**

DEU PRA TI ANOS 70

Super-8 mm, cor, 108 min, 1981 (janela 1.33)

Histórias da década de 70 contadas do ponto de vista de quem despertou para o mundo no período. Ao longo de 10 anos, Marcelo e Ceres encontram-se e desencontram-se em reuniões dançantes, bares, cinemas, universidades e acampamentos. Na noite de ano novo de 1980, eles ainda têm motivos para sonhar, agora juntos.

DIREÇÃO **Nelson Nadotti e Giba Assis Brasil** / ROTEIRO **Giba Assis Brasil, Nelson Nadotti e Alvaro Luiz Teixeira** / PRODUÇÃO EXECUTIVA **Nelson Nadotti e Giba Assis Brasil** / DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA **Nelson Nadotti** / MÚSICA **Nei Lisboa e Augusto Licks** / MONTAGEM **Nelson Nadotti** / ASSISTENTE DE DIREÇÃO **Carlos Gerbase e Hélio Alvarez**
ELENCO **Pedro Santos (Marcelo), Ceres Victora (Ceres), Deborah Lacerda (Margareth) e Júlio Reny (Fred)**

TEATRO

DAS DUAS UMA MONTAGEM DO GRUPO VENDE-SE SONHOS

A peça estreou em Porto Alegre em outubro de 1984.

TEXTO **Giba Assis Brasil** / DIREÇÃO **coletiva** / PRODUÇÃO **Jorge Furtado, Ana Luiza Azevedo e José Pedro Goulart** / ELENCO **Pedro Santos, Angel Palomero, Xala Filipi, Marta Biavaschi, Marco Sório e outros.**

LISBELA E O PRISIONEIRO

Baseada no texto de Osman Lins. A peça estreou no Rio de Janeiro em 2000.

ADAPTAÇÃO **Jorge Furtado, Guel Arraes e Pedro Cardoso** / DIREÇÃO **Guel Arraes** / ELENCO **Bruno Garcia (depois substituído por Selton Mello), Virginia Cavendish, Livia Falcão, Tadeu Mello, Lúcio Mauro Filho e Emiliano Queirós**

ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS

Baseada no texto de Lewis Carroll. A peça estreou no Rio de Janeiro em 2002.

ADAPTAÇÃO **Jorge Furtado** / DIREÇÃO **Ernesto Piccolo** / ELENCO **Luana Piovani, Ana Baird, Isabel Lobo e outros**

PEDRO MALAZARTE E A ARARA GIGANTE PEÇA INFANTIL

A peça estreou em Porto Alegre em 2007. Vencedora do Prêmio Açorianos de dramaturgia.

AUTOR **Jorge Furtado** / DIREÇÃO **Bob Bahlis** / ELENCO **Felipe de Paula, Antônio Carlos Falcão e Fernanda Nascimento**

» **REMONTAGEM, RIO DE JANEIRO, AGOSTO DE 2014.**
DIREÇÃO **Débora Lamm** / ELENCO **George Sauma, João Pedro Zappa e Luiza Arraes**

PUBLI-CAÇÕES

UM ASTRONAUTA NO CHIPRE

Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1992. 101p. (Olhares)

Depoimento de Jorge Furtado a Marcelo Carneiro da Cunha. Inclui os roteiros de *Ilha das Flores*, *Esta não é a sua vida* e *A matadeira*.

A INVENÇÃO DO BRASIL

Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

Roteiro da minissérie homônima exibida na TV Globo escrito por Jorge Furtado e Guel Arraes.

MEU TIO MATOU UM CARA

Porto Alegre: L&PM, 2002.

Contos de Jorge Furtado.

O HUMOR ABRE CORAÇÕES E BOLSOS

Coletânea, org. Alfredo Fedrizzi. Rio de Janeiro: Campos, 2003.

Jorge Furtado e outros. Ensaio: "Um é quinhentos, dois é mil".

TARJA PRETA

Coletânea de contos. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

Jorge Furtado e outros. Conto: "Frontal com Fanta".

A FACE ESCONDIDA DA CRIAÇÃO

Coletânea, org. Clara Pechansky. Porto Alegre: Movimento, 2005.

Jorge Furtado e outros. Ensaio: "Onze ideias e meia".

CONTOS DO NOVO MILÊNIO

Coletânea, org. Charles Kiefer. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2006.

Jorge Furtado e outros. Conto: "Lata".

TRABALHOS DE AMOR PERDIDOS

Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

Romance de Jorge Furtado. Inspirado na peça homônima de William Shakespeare.

AS AVENTURAS DE ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS

Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

Tradução do romance de Lewis Carroll por Jorge Furtado e Liziane Kugland.

PALAVRA EM MOVIMENTO

REALIZAÇÃO E PRODUÇÃO
Sobretudo Produção

COPRODUÇÃO
Jurubeba Produções

APOIO
Casa de Cinema de Porto Alegre

IDEALIZAÇÃO E CURADORIA
Angelo Defanti

COORDENAÇÃO GERAL
Bárbara Defanti

COORDENAÇÃO EXECUTIVA
Alessandra Castañeda

PROJETO GRÁFICO
Bárbara Abbês

COORDENAÇÃO EDITORIAL
Fabiana Comparato

DEPOIMENTO DE JORGE FURTADO CONCEDIDO A
Angelo Defanti
Davi Kolb
Julia Levy

TRANSCRIÇÃO DE DEPOIMENTO
Bárbara Defanti
Fabiana Comparato
Rachel Ades
Veronika Berg
Davi Kolb

PRODUÇÃO LOCAL – RIO DE JANEIRO
Bárbara Arraes

PRODUÇÃO LOCAL – RECIFE
Clarissa Dutra

PRODUÇÃO EXECUTIVA
Natalia Mendonça

PROJEÇÃO DIGITAL
Em Quadro

ASSESSORIA DE IMPRENSA
Rasif Comunicação

SITE
Patricia Froes

REGISTRO DE VINHETAS
Rodrigo Gorosito

REGISTRO VIDEOGRÁFICO
Igor Pimentel

REGISTRO FOTOGRÁFICO
Victor Jucá

Esse e todos os demais catálogos da Sobretudo Produção foram revisados por Rachel Ades, a quem agradecemos com grande saudade.

AGRADECIMENTOS ESPECIAIS
Jorge Furtado
Nora Goulart
Ana Luiza Azevedo
Giba Assis Brasil
Bibiana Osório
e toda equipe da Casa de Cinema de Porto Alegre

TV Globo
Alexandre Souza
Alessandra Andrade
Ana Mandina
Rita Marques

AGRADECIMENTOS
Bárbara Arraes
Bianca Comparato
Bruno Sá
Camila Pitanga
Cristina Alves
Daniela Gleiser
Eduardo Aquino
Elaine Soares de Azevedo
Felippe Schultz Mussel
Flavia Rosa Borges
Fernanda Montenegro
Lázaro Ramos
Luiza Ramos
Neusa Defanti
Veronika Berg

Este livro foi composto com as famílias tipográficas Maison, Maison Neue, Lyon Text e Lyon Display. Impresso pela gráfica Arthe Comunicação Digital em papel pólen 90 g/m² no miolo e em cartão ensocoat 250g/m² na capa.

Todos os direitos reservados: Sobretudo Produção, 2016.

Realização
e Produção

Coprodução

Apoio

Patrocínio