intexto
E-ISSN 1807-8583

UFRGS
PPGCOM

Artigo

Quadros e enquadramentos metalinguísticos: entonações dialógicas no cinema de Jorge Furtado

Afonso Barbosa
Universidade Federal da Paraíba, Programa de Pós-Graduação em Letras, João Pessoa, PB, Brasil
ORCID https://orcid.org/0000-0001-8224-5623

Luiz Antonio Mousinho
Universidade Federal da Paraíba, Departamento de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Letras, João Pessoa, PB, Brasil
ORCID https://orcid.org/0000-0002-7730-3195

Resumo

Este artigo procura desenvolver uma leitura crítica de *Saneamento básico, o filme*, de 2007, dirigido e roteirizado por Jorge Furtado, com especial atenção para os mecanismos que a obra utiliza no sentido de construir sua trama permeada de elementos intertextuais, a partir de usos rearticulados que os ressignificam pela entonação. Para isso, tomaremos por apoio a teoria dialógica do discurso, do Círculo de Bakthin, observando aspectos do texto fílmico e de seu contexto de produção, investigando elementos recorrentes no longa-metragem de Jorge Furtado, com atenção à sua dimensão metalinguística em quadros e enquadramentos que caracterizam as marcas de estilo do diretor.

Palavras-chave

dialogismo; entonação; Jorge Furtado; círculo de Bakhtin; metalinguagem

1 Introdução

Este trabalho propõe uma análise do longa-metragem *Saneamento básico, o filme* (2007), do diretor Jorge Furtado, observando os artifícios dialógicos que a obra impulsiona com o intuito de produzir sentido e urdir uma narrativa calcada em conexões intertextuais. Dessa forma, interessa ao artigo identificar e investigar as (re)combinações discursivas presentes no filme para além do conjunto de elementos estéticos que se conectam temática e

Intexto, Porto Alegre, UFRGS, n. 53, e-119398, 2022.
DOI: 10.19132/1807-8583202253.119398

semanticamente. Assim, o estudo busca observar e compreender como são instigados os entrecruzamentos que se formam também pela inserção e interseção de objetos artísticos por meio de entonações que os redimensionam, a faceta metalinguística que os contorna e o dado de estilo de Furtado que, também, daí é soerguido.

De partida, vamos nos deter em apresentar aspectos da diegese do texto fílmico, bem como seus desdobramentos causais em termos de enredo ou intriga (REIS, 2018). O filme, dirigido e roteirizado por Jorge Furtado, narra a tentativa de Marina (Fernanda Torres) e Joaquim (Wagner Moura) de resolver os problemas de saneamento da comunidade de Linha Cristal. Para isso, eles vão à prefeitura em busca de verbas para o custeio da obra, mas não encontram fundos junto à instituição. No entanto, obtêm sugestão de uma funcionária do município a respeito de uma quantia já alocada e destinada à produção de um curta-metragem de ficção: a ideia é fazer o vídeo e usar parte do dinheiro para solucionar a questão do esgotamento sanitário da comunidade.

O fazer cinematográfico, dessa forma, ganha a tela, instaurando um estatuto metalinguístico em *Saneamento*. Para dar conta da feitura do vídeo de ficção, Marina e Joaquim têm ainda a ajuda de outros moradores de Linha Cristal. Fabrício (Bruno Garcia), dono de uma pousada e namorado de Silene (Camila Pitanga), que é irmã de Marina e trabalha junto com ela em um estabelecimento de móveis da família. Nesse contexto, Seu Otaviano (Paulo José) é o pai das duas irmãs e dono da Movelaria Marghera.

Esses três outros personagens, juntamente a Joaquim, participam ativamente como atores do curta-metragem *O monstro do fosso*, duplicando a ficção por dentro ao interpretarem papéis importantes na história desenvolvida por Marina, que contrata ainda os serviços de Zico (Lázaro Ramos) – um cinegrafista amador – para editar e codirigir o curta. O vídeo produzido pela comunidade dialoga com certos dados do cinema hollywoodiano em um potencial aceno a uma cinematografia presumivelmente consumida por eles, mas que surge parodiada em *Saneamento* em meio a códigos e estereótipos caricaturizados na reprodução da situação narrativa, como a mocinha vítima do monstro assassino. Enquanto espectação, temos acesso a fragmentos desse vídeo, que conta a história de uma criatura, habitante dos arredores do arroio, que desperta devido ao barulho das obras de esgotamento sanitário e passa a ser uma ameaça para os moradores locais.

Saneamento básico propõe, desse modo, debater, metonimicamente e por meio do discurso cômico, as agruras de um país como Brasil, onde cerca de 50% dos domicílios não

DOI: 10.19132/1807-8583202253.119398

possuem rede de esgoto[1], ao mesmo tempo em que a população tampouco tem acesso aos meios de produção para o desenvolvimento de projetos artísticos, sobretudo àqueles com custo mais elevado, como é o caso do cinema. Nessa bifurcação de necessidades, estão os personagens do filme, divididos entre custear as obras de esgotamento de Linha Cristal ou realizar o curta-metragem *O monstro do fosso*.

Sob essa égide, pensando os aspectos teóricos e metodológicos de análise, o artigo propõe articular os conceitos levantados, como entonação, em torno do debate acerca do dialogismo bakhtiniano, examinando como eles atuam no âmbito de uma produção cinematográfica – duplamente implicada, visto seu estatuto autorreflexivo – e analisando fragmentos do filme que se desdobram a partir dessa faceta de maneira incisiva.

A investigação em torno do aspecto dialógico presente na produção de Furtado parte da noção de que o dialogismo:

> [...] diz respeito ao permanente diálogo, nem sempre simétrico e harmonioso, existente entre os diferentes discursos que configuram uma comunidade, uma cultura, uma sociedade. É nesse sentido que podemos interpretar o dialogismo como o elemento que instaura a constitutiva natureza interdiscursiva da linguagem. (BRAIT, 2015, p. 94-95).

Essa chave de leitura pode ser acionada para uma crítica do objeto artístico, especificamente analisando os aspectos relacionais dos enunciados na teia narrativa do filme em questão, mas também observando, simbolicamente e com viés metonímico, como o cinema, enquanto plataforma artística, se conecta e dialoga com outras plataformas discursivas, como a literatura e as artes plásticas.

As relações dialógicas, que vão além da superfície textual, estão configuradas no ambiente social, no contexto de trocas e embates discursivos, a partir também das formas variadas com as quais "[...] essas palavras dos outros trazem consigo a sua expressão, o seu tom valorativo que assimilamos, reelaboramos, e reacentuamos." (BAKHTIN, 2016, p. 54).

Muitas das obras de Furtado constroem unidades discursivas multifacetadas pelos encadeamentos estabelecidos com uma gama de enunciados que incluem vozes outras na tessitura de suas produções audiovisuais, ressignificando-as a partir do confronto entre os textos acolhidos em seus trabalhos e o olhar construído que se dá a partir desses usos. E aqui é possível citar como exemplos a inserção de trechos da obra de William Shakespeare em

[1] De acordo com matéria da Folha de São Paulo, assinada por Diego Garcia, o "[...] esgotamento sanitário estava fora de 34 milhões de domicílios." (GARCIA, 2020).

DOI: 10.19132/1807-8583202253.119398

Houve uma vez dois verões, de 2002, e *O homem que copiava,* de 2003, ambos dirigidos e roteirizados por Furtado; além das inserções pictóricas, como o quadro *O beijo*, de Gustav Klimt, dialogando com a narrativa de *Romance*, de 2008, filme dirigido por Guel Arraes, que assina o roteiro com Jorge Furtado.

Os empréstimos e as reutilizações nem sempre se encontram na superfície textual, ocasionando eventualmente efeitos menos perceptíveis tal o grau de imbricamento e contaminação que a cadeia discursiva gera. Há casos, no entanto, mais evidentes quanto à manipulação desses dados, pondo em jogo uma caracterização também com viés estético, porém, procurando desvelar, e até estabelecer mais intensamente, seu canal de comunicação com o público. É importante ressaltar que a ocorrência dessas práticas pode e acaba integrando singularmente cada produção, em níveis diferentes de exposição de seus dados dialógicos, muito em função de como são rearranjados os elementos intertextuais por meio da entonação ou, em outras palavras, pelo modo de (re)dizer o que o diretor – ou melhor – a obra concebe.

Mikhail Bakhtin (2016) assinala que o entroncamento em jogo nas trocas conversacionais se acopla à ideia de que:

> [...] o significado da palavra refere uma determinada realidade concreta em condições igualmente reais de comunicação discursiva. Por isso, aqui não só compreendemos o significado de dada palavra enquanto palavra da língua como ocupamos em relação a ela uma ativa posição responsiva – de simpatia, acordo ou desacordo, de estímulo para a ação. (BAKHTIN, 2016, p. 50).

Nas acepções ligadas ao tom e à entonação apresentadas por Bakhtin, precisamos levar em conta a teia que conecta o processo comunicativo e a linha que conduz as escolhas estéticas envolvidas no procedimento artístico, sobretudo as modulações e nuances que projetam a especificidade discursiva:

> Desse modo, a entonação expressiva pertence aqui ao enunciado e não à palavra. E ainda assim é muito difícil desistir da convicção de que cada palavra da língua tem ou pode ter por si mesma "um tom emocional", "um colorido emocional", "um elemento axiológico", "uma auréola estilística", etc. e, por conseguinte, uma entonação expressiva inerente a ela enquanto palavra. Porque se pode pensar que quando escolhemos as palavras para o enunciado é como se nos guiássemos pelo tom emocional próprio de uma palavra isolada: selecionamos aquelas que pelo tom correspondem à expressão do nosso enunciado e rejeitamos as outras. (BAKHTIN, 2016, p. 50).

DOI: 10.19132/1807-8583202253.119398

No contexto do repertório artístico, Valentin Volóchinov, do Círculo de Bakhtin[2], observa que as pessoas, geralmente, possuem marcas de utilização da linguagem ligadas a inclinações pautadas pela forma como:

> [...] manifestamos o nosso sentimento entoando expressiva e profundamente uma palavra eventual que às vezes é uma interjeição vazia ou um advérbio. Quase todo mundo tem sua interjeição ou advérbio preferido ou às vezes uma palavra com conteúdo semântico pleno que costuma usar para uma solução puramente entonacional de situações e emoções cotidianas insignificantes, e às vezes até importantes. (VOLÓCHINOV, 2017, p. 235).

Se observarmos essas questões relacionando-as ao emprego de certas práticas discursivas recorrentes no filme em análise, perceberemos que os laços, empréstimos e transversalidades entre texto e contexto, emissão e recepção, estão presentes (escolhidos e talhados) na obra de Jorge Furtado diegeticamente para produzir uma representação do real que valoriza o labor artístico, que é metalinguisticamente representado. Lembrando que a operacionalização desse dado entonacional, em Bakhtin e no Círculo, possui elo estreito com a comunicação verbal, mas aqui o expandimos para o trato do discurso artístico plurissemiótico.

2 Os timbres da linguagem: realinhamentos tonais

Saneamento básico, enquanto ponto-chave de várias intersecções, é obra a partir da qual é possível assinalar costuras realizadas em uma proposta que se apoia em estratagemas narrativos ora convencionais, ora experimentais (se pensamos a estética cinematográfica), constantemente alimentados por uma estrutura a ser examinada à luz dos estudos

[2] O Círculo de Bakhtin foi uma escola de pensamento russo do século XX, com atividades a partir da estada de Mikhail Bakhtin na cidade de Nevel, onde o autor passou a residir em 1918 (BRAIT; CAMPOS, 2009). O Círculo, em várias de suas etapas, pensou a significação na vida social e cultural, com especial atenção às expressões artísticas. Dentre seus participantes estavam Valentim Voloshinov, Lev Pupianskii, Maria Yudina, Bóris Zubákin, Mikhail Tubianski, Ana Sergueiévna e Pavel Medvedev, entre outros (BRAIT; CAMPOS, 2009). O dialogismo é a base do pensamento bakhtiniano, tendo as interações sociais como constituintes dos processos de produção de sentido. Beth Brait (2014) ao traduzir a relação eu/outro, destaca que o dialogismo "estabelece a relação entre linguagem, sujeito e vida" e, além disso, "constitui o ser humano". Sheila Grillo (2012), em *A obra em contexto: tradução, história e autoria*, e Beth Brait e Maria Inês Campos (2009), em *Da Rússia czarista à web*, destacam a disputa em torno de assinaturas, relacionada às dúvidas sobre a verdadeira autoria de obras como *O método formal nos estudos literários*, *Marxismo e filosofia da linguagem* e *O freudismo*; recaindo, portanto, na autenticidade de determinadas ideias e conceitos considerados "genuinamente bakhtinianos". O teórico do cinema e da cultura Robert Stam (2000, p. 19), por sua vez, ressalta que, "[...] como muitos críticos já observaram, é irônico que Bakhtin, que dedicou tanto de sua energia intelectual à teorização das questões de autoria, devesse ele próprio ser objeto de disputas em torno de autoria". Para Stam (2000, p. 19), "[...] só podemos especular sobre as razões para a reticência de Bakhtin em assumir a autoria de trabalhos onde sua participação fora muito importante, senão fundamental".

DOI: 10.19132/1807-8583202253.119398

bakhtinianos. Se concatenarmos o que discute Bakhtin ao que a obra de Furtado propõe esteticamente, nota-se a permeabilidade com que ressoam:

> [...] toda uma série de palavras do outro semilatentes e latentes, de diferentes graus de alteridade. Por isso o enunciado é representado por ecos como que distantes e mal percebidos das alternâncias dos sujeitos do discurso e pelas tonalidades dialógicas, enfraquecidas ao extremo pelos limites dos enunciados, totalmente permeáveis à expressão do autor. (BAKHTIN, 2016, p. 60).

No filme, essas ocorrências podem ser observadas em níveis de análise distintos e, entre as várias formas exploradas no longa-metragem para compor seu universo de referências e alusões, uma delas se refere à maneira como a obra trabalha comunicando-se com o cinema de gênero. De acordo com Jacques Aumont e Michel Marie (2006, p. 142): "[...] o gênero cinematográfico está fortemente ligado à estrutura econômica e institucional da produção". Os autores assinalam que: "[...] fora de sua definição pelo referente, o gênero pode comportar cenas obrigatórias (os números cantados e dançados no musical, o *gunfight*, mais ou menos ritualizado, no *western*), que até certo ponto regem a economia formal e simbólica" (AUMONT; MARIE, 2006, p. 142, grifos dos autores). Vale observar ainda que:

> [...] o gênero é particularmente propício para a citação, para a alusão e, de modo mais amplo, para todos os efeitos intertextuais. Cenas ou formas prescritas por um gênero (a declaração de amor e o primeiro beijo no *love story*, a *gag* no burlesco, a passagem com espancamentos por parte do detetive nos filmes policiais da década de 1940) são parecidas de um filme a outro e acabam constituindo uma espécie de repertório que cada novo filme do gênero convoca mais ou menos conscientemente. (AUMONT; MARIE, 2006, p. 142-143, grifos dos autores).

Ou seja, a forma como *Saneamento básico* traz para a sua narrativa uma matriz de elementos e a forma como se utiliza deles, ressignificando-os e imiscuindo-os de tracejos cômicos, demonstra o tipo de tonalidade e entonação característica do estilo de Jorge Furtado, vertente que compõe o mesmo nicho autorreferencial de obras como *Lisbela e o prisioneiro*, de 2003, cuja direção é de Guel Arraes, que roteiriza a obra adaptada de Osman Lins com Furtado e Pedro Cardoso. Em *Saneamento*, há a evocação de certos elementos codificados de um tipo de linguagem cinematográfica muitas vezes depauperada em seus usos e consumos, reorganizando-os, porém, em uma predisposição que duplica o processo de construção ficcional com a incursão dos personagens na produção audiovisual.

Os imbricamentos heterodiscursivos que se propõem a trabalhar por meio desse viés técnico e estético perfazem um caminho de reelaboração do texto fílmico em soerguimentos dos dados artísticos provindos de uma variedade de universos de referências no intento de instituir a coerência interna da narrativa autorreferencial por meio de sua verossimilhança dialógica. Constam esses dados na modulação de contextos e práticas cinematográficas, amalgamando sentidos que acabam refletindo parte da técnica de filmagem dos filmes de suspense, dialogando com certa safra codificada de Hollywood[3] e chamando a espectatorialidade para o desvelamento da costura ficcional, prática ressoada em certos estratos do cinema de arte europeu.

Essa retroalimentação sintetiza traços e matizes das relações dialógicas que se estabelecem no discurso cotidiano e na representação artística dessa prática, permeando uma discussão que se dá tanto no campo dos estudos acadêmicos quanto na porção autorreflexiva do próprio discurso artístico. Logo, o impulso criativo está incrustado no indivíduo, mas sua resultante é coletiva, sobretudo por interligar-se também às vozes institucionalizadas, seja para homenageá-las, rejeitá-las, parodiá-las etc. O que, no fim das contas, constitui o ato artístico-comunicativo em sua faceta conversacional, para trazermos mais uma vez o Círculo de Bakhtin ao estudo.

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

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

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

DOI: 10.19132/1807-8583202253.119398

Há de se destacar o contexto de produção metaficcionalmente representado no longa-metragem. Essa dupla camada de sentido reforça um laço de ressignificação ao explicitar os mecanismos de feitura de um vídeo desde a elaboração de um roteiro às maquinações estéticas quanto ao figurino e ao cenário. Assim, as locações em lugares ermos integram-se para forjar uma unidade de sentido que se aproveita do ambiente natural para tentar urdir um traço de desamparo da mocinha, flagrantemente funcionando como um dispositivo paródico pela interpretação por vezes engessada, noutras, histriônica, de Silene. Ao mesmo tempo, a protagonista do curta-metragem se utiliza de um vestuário que se destaca também por certa lascívia, com um vestido vermelho escolhido antes da gravação pela própria Silene, entre testes e provas em uma loja e a partir de seu próprio acervo pessoal, para interpretar a personagem.

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

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

O contraste – entre o filme e o filme dentro do filme – se aplica pelas cenas, que, criadas por Marina e sua turma, são captadas sob uma luz que nos dá a impressão de fim de tarde e, mais comumente, realizadas na escuridão da noite, com o auxílio de uma parca iluminação artificial. Nesse espaço, em uma quase ausência de cores quentes, o vestido vermelho de Silene acaba se destacando em planos que trazem uma caracterização do meio ambiente como um *locus* hostil, distante da peculiaridade mais acolhedora com a qual a natureza em volta era representada na porção do filme que não incorpora os trechos do

curta-metragem. Esse construto dá nova camada de sentido à frase de Saint-Pierre que Marina cita logo no início do longa-metragem: "a natureza é grande nas coisas grandes, e enorme nas coisas pequenas".

3 Sobre esquadrinhar enquadramentos e retratos

Quadro e fotografia, em *Saneamento básico*, vão além da própria técnica de filmagem para serem utilizados enquanto artifícios intertextuais por meio de inserções ou da evocação de imagens que remetem a iconicidades de ampla circulação. Nesse caso, as metáforas imagéticas são dispostas em correlação a fotos de Einstein e Madonna, por exemplo, também explorando, na direção de arte, a composição de cenários que remetem à parte de uma filmografia hollywoodiana – quase genérica e generalizante – de obras de suspense, no jogo de luz/sombra, e de ficção científica, na representação dos laboratórios de cientistas.

Se pensarmos a entonação no patamar do discurso linguístico, dentro da narrativa de *Saneamento*, antes de partirmos para exemplos calcados em outros conjuntos de signos (verbo-viso-sonoros, por exemplo), podemos pinçar um fragmento do longa-metragem que é urdido sob essa diretriz. Na cena em que Seu Otaviano e Seu Antônio (Tonico Pereira) – construtor local responsável pela condução das obras de esgotamento – discutem sobre a construção de uma pinguela (uma pequena ponte), o uso repetido da expressão "dois paus e um compensado" adquire inflexões diferentes, gerando possibilidades interpretativas distintas por conta do tipo de entonação utilizada.

O carpinteiro exige do empreiteiro uma maneira mais segura de atravessar o arroio que não seja passando por sobre as pedras limadas da parte rasa do rio. O conflito se estabelece em acusações mútuas de mesquinharia, porque Seu Otaviano argumenta que o custo da operação seria muito baixo, até que Seu Antônio provoca, solicitando que o carpinteiro providencie então a madeira e utilizando um tom irônico para a mesma frase "dois paus e um compensado". Nesse tipo de procedimento, com a repetição reajustando o registro tonal, é possível assinalar a ideia de que "[...] a segunda voz, uma vez instalada no discurso do outro, entra em hostilidade com o seu agente primitivo e o obriga a servir a fins diametralmente opostos. O discurso se converte em palco de luta entre duas vozes." (BAKHTIN, 2010, p. 221). Assume-se, assim, uma reprodução com fins paródicos, na qual Seu Antônio tem o objetivo de causticar o dono da movelaria Marghera.

DOI: 10.19132/1807-8583202253.119398

Já no aspecto fílmico da análise, a câmera, "[...] através de seu movimento, exerce [...] uma função nitidamente narrativa [quando] focaliza, comenta, recorta, aproxima, expõe, descreve. O *close-up*, o *travelling*, o 'panoramizar' são recursos tipicamente narrativos." (ROSENFELD, 2004, p. 31). Cada um desses procedimentos está vinculado à entonação e, por conseguinte, ao coeficiente da construção de sentido desse mecanismo. É importante lembrar que "[...] o discurso não é apenas o conteúdo ostensivo, aquilo que é dito, mas também o suposto, tudo o que se deixa por dizer." (STAM, 2000, p. 28), e que "É a entonação que comunica o suposto ou o não dito [...]" (STAM, 2000, p. 28). No fragmento, é possível assinalar nuances tonais relacionadas aos tipos de enquadramento, planos e gestual, que são revelados a partir da forma como é estruturada a composição de cena na especificidade da atuação dos dois atores ou no macrocosmo da obra em si.

Também no âmbito dos quadros e enquadramentos bakhtinianos, já próximo à metade do longa-metragem, sublinhando agora um enunciado verbo-visual (BRAIT, 2013) mais específico, é oportuno destacar que, ao estirar a língua para o espelho, prestes a interpretar um cientista que explica a origem do monstro no curta-metragem, Seu Otaviano dialoga com a famosa fotografia do físico Albert Einstein. Esse dado reafirma o contato que a comunidade estabelece com os dados de uma cultura transnacional, expondo ainda que a constituição de um personagem, pelo próprio personagem no filme, está debruçada em um conjunto de símbolos que não são estanques, pois estão inseridos em um ciclo transitivo do discurso. A influência que esse bloco amorfo de elementos exerce de forma singular sobre cada personagem acaba expondo vozes plurais que, ao se encontrarem, resultam em outro enunciado, dando visibilidade ao diálogo.

Enfatizamos que a construção da porção imagética é resultado de uma transversalidade de fatores que corroboram direta e indiretamente para produzir sentido, a exemplo de cenários, figurinos, luz, além da técnica de filmagem e efeitos. Para compor uma das cenas em que Silene escolhe um nome artístico e o figurino, o cenário conta com o quadro da cantora estadunidense Madonna, em caracterização imagética que remete iconicamente à atriz californiana Marilyn Monroe, pendurado na parede, ao lado de um espelho.

A imagem da cantora, que possui um enquadramento próximo ao plano americano, alude à Marilyn e possui uma pose que carrega uma noção multifacetada, na qual Madonna tem as mãos próximas ao rosto, reproduzindo um gestual característico de fotógrafos(as) e diretores(as) que estão à procura do melhor enquadramento para o motivo da imagem. A cena ganha em plurissignificância por juntar a autorreferencialidade dos bastidores do

ambiente de produção a uma figura que brinca com o estatuto metalinguístico da técnica de fotografia/filmagem – tudo isso mergulhado no efeito cascata de alguém fingir ser outra pessoa no processo de dramatização e interpretação inerente à construção ficcional.

Silene não faz menção ao quadro, mas em seu esquadrinhamento à procura de um sobrenome que também inicie com a letra "s", ela perpassa o nome da irmã, Marina Marghera, que possui as mesmas iniciais da atriz estadunidense Marilyn Monroe. A busca de Silene por um sobrenome artístico passa por denominações tais quais "Santos", "Souza" e "Sanders" e só termina com a adesão ao último nome do ator norte-americano Steven Seagal[4]. Esse paradigma de nome e sobrenome iniciando com a mesma letra, em um mecanismo aliterativo com repetições de consoantes e com a presença de assonâncias, é uma tendência bastante comum na indústria do entretenimento e recorrente nas HQs de muitos super-heróis da Marvel, como Peter Parker (*Homem-aranha*); Bruce Banner (*Hulk*); e Matthew Murdock (*Demolidor*). Quando aplicado a *Saneamento básico*, o artifício adquire entrâncias de comicidade paródica, ao brincar com os códigos e codificações hollywoodianas.

O pôster com a foto de Madonna contribui ainda para certa dinâmica *quadro dentro do quadro* presente em *Saneamento*, que também é utilizada em outras obras que tiveram a participação de Jorge Furtado em sua elaboração, como o longa-metragem *Romance*, pelo uso de várias pinturas na construção de seu enredo. Essa ideia duplicante, que faz lembrar as *matrioshkas*[5], ou bonecas russas, se estrutura tanto por um viés imagético quanto metafórico, se pensarmos na concepção metaficcional que essas histórias possuem.

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

[4] Assim, no longa-metragem analisado, o nome da mocinha que protagoniza o curta-metragem *O monstro do fosso* é Silene Seagal.

[5] A comparação entre estruturas metaficcionais e as bonecas russas é sugerida por Gustavo Bernardo, em *O livro da metaficção* (2010).

DOI: 10.19132/1807-8583202253.119398

A tela de Botticelli, "[...] hoje no Museu Uffizi, é uma figurativização das esculturas gregas e do texto mitológico." (CORTEZ, 2001, p. 47). O filme, que se expressa diegeticamente a partir de uma comunidade com ascendência italiana, investe na utilização de signos dessa cultura não apenas no sotaque dos personagens, mas também por meio da trilha sonora de forma mais ostensiva. E, de maneira mais discreta, alude à pintura do renascentista de Florença no enquadramento de cena e pelo gestual de Silene. Vênus, de acordo com Clarice Zamonaro Cortez, foi para a cultura clássica confabulada como:

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

Ainda segundo a pesquisadora, a obra do artista plástico italiano traz:

> [...] a elegância da figura feminina que nasce das águas e navega sobre uma concha impelida pelos ventos, mostrando sua esplêndida nudez, nascida da espuma do mar, aparece na tela, no momento em que toca a terra. (CORTEZ, 2001, p. 48).

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

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

DOI: 10.19132/1807-8583202253.119398

Nesse construto, vemos que o discurso não se restringe a uma linhagem comum, em nome de uma linguagem pura. Pelo contrário, articula uma noção também cara ao próprio cinema que, na construção de sua gramática ao longo dos anos, foi dialogando com campos artísticos variados. A representação dessa sistemática é aplicada no longa-metragem de forma gradual e pulverizada, em alguns momentos, mas também, de modo condensado, a exemplo dessa sequência.

4 Considerações finais

A polivalência do texto fílmico traz consigo a versatilidade inerente à própria prática discursiva cotidiana. O mérito da obra está em canalizar esforços para dar visibilidade não só à capacidade de ecoar discursos (de) outros, mas revelar desvelando reflexivamente o impulso de vida que se engaja também a partir dos enunciados artísticos.

As formas de expressão não estão apartadas monoliticamente. Elas realizam, na verdade, aproximações por meio de entroncamentos, como ensina Bakhtin, a partir do discurso prático da vida, no qual:

> [...] é extremamente difundido esse emprego do discurso do outro, sobretudo no diálogo, em que um interlocutor muito amiúde repete literalmente a afirmação de outro interlocutor, revestindo-a de novo acento e acentuando-a a seu modo. (BAKHTIN, 2010, p. 222-223).

E isso se dá também em variáveis que permeiam os discursos literários, musicais e fotográficos, transversalmente e de forma multimodalizada no cinema de Jorge Furtado, para, em contato com outras gramáticas, fortalecer sua própria linguagem, explorando, cada obra, em sua singularidade, formas plurais de expressão.

Logo, aqui não encerramos o ciclo nem propomos uma resposta definitiva, mas, apenas, estabelecemos uma visão, dentre inúmeras possíveis, sobre o objeto. Aqui está um olhar compartilhado; uma fala que se constrói socialmente em diálogo e que está, dessa forma, em eterno processo de inacabamento, pois, como diria Bakhtin, quando termina o diálogo, tudo termina.

DOI: 10.19132/1807-8583202253.119398

Referências

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas, São Paulo: Papirus, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Editora 34, 2016.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BERNARDO, Gustavo. **O livro da metaficção**. 1. ed. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2010.

BRAIT, Beth. Bakhtin e a natureza constitutivamente dialógica da linguagem. *In*: BRAIT, Beth. (org.). **Bakhtin, dialogismo e construção de sentido**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2015. p. 87-98.

BRAIT, Beth. Teorias do signo e da cultura: Mikhail Bakhtin. *In*: CITELLI, Adilson *et al*. **Dicionário de comunicação**: escolas, teorias, autores. São Paulo: Contexto, 2014. p. 512-516.

BRAIT, Beth. Olhar e ler: verbo-visualidade em perspectiva dialógica. **Bakhtiniana**: **Revista de Estudos do Discurso**, São Paulo, v. 8, n. 2, p. 43–66, 2013.

BRAIT, Beth; CAMPOS, Maria Inês Batista. Da Rússia czarista à web. *In*: BRAIT, Beth (org.). **O Círculo de Bakhtin**. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2009. p. 15-30.

CORTEZ, Clarice Zamonaro. Do texto de Poliziano (o dito) à tela de Botticelli (o visto): o nascimento da Vênus. *In*: SALZEDAS, Nelyse Apparecida Melro (org.). **Uma leitura do ver**: do visível ao legível. São Paulo: Arte & Ciência Villipress, 2001. p. 45-49.

GARCIA, Diego. Quase metade dos domicílios brasileiros não tem acesso a rede de esgoto. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 22 jul. 2020.

GRILLO, Sheila. A obra em contexto: tradução, história e autoria. *In*: MEDVIÉDEV, Pável Nikoláievitch. **O método formal nos estudos literários**: introdução crítica a uma poética sociológica. São Paulo: Contexto, 2012. p. 19-38.

REIS, Carlos. **Dicionário de estudos narrativos**. 1. ed. Coimbra: Almedina, 2018.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. *In*: CANDIDO, Antonio (org.). **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 9-49.

SANEAMENTO básico, o filme. Direção: Jorge Furtado. Intérpretes: Fernanda Torres, Wagner Moura, Camila Pitanga, Bruno Garcia, Lázaro Ramos, Janaína Kremer, Tonico Pereira, Paulo José *et al*. Roteiro: Jorge Furtado. Brasil: Casa de Cinema PoA, 2007. 1 DVD (112 min), son., color., Super-16/35 mm.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema**: realismo, magia e a arte da adaptação. Belo Horizonte: EDUFMG, 2008.

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

VOLÓCHINOV, Valentin. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. São Paulo: Editora 34, 2017.

Metalinguistic frames and framing: dialogic intonations in Jorge Furtado's cinema

Abstract

This article seeks to develop a critical reading of *Basic Sanitation, the movie*, from 2007, directed and scripted by Jorge Furtado, with special attention to the mechanisms that the work uses in order to build its plot permeated by intertextual elements, from rearticulated uses that resignify them through intonation. For this, we will take as support the dialogic theory of discourse, from the Bakhtin Circle, observing aspects of the filmic text and its production context, investigating recurrent elements in Jorge Furtado's feature film, with attention to its metalinguistic dimension in structures and framings that characterize the director's style marks.

Keywords

dialogism; intonation; Jorge Furtado; Bakhtin circle; metalanguage

Autoria para correspondência

Afonso Barbosa
afonso780@yahoo.com.br

Como citar

BARBOSA, Afonso; MOUSINHO, Luiz Antonio. Quadros e enquadramentos metalinguísticos: entonações dialógicas no cinema de Jorge Furtado. **Intexto**, Porto Alegre, n. 53, e-119398, jan./dez. 2022. DOI https://doi.org/10.19132/1807-8583202253.119398

Recebido em 18/10/2021
Aceito em 14/05/2022

Copyright (c) 2022 Afonso Barbosa, Luiz Antonio Mousinho. Creative Commons License. Este trabalho está licenciado sob uma licença Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License. Os Direitos Autorais dos artigos publicados neste periódico pertencem aos autores, e os direitos da primeira publicação são garantidos à revista. Por serem publicados em uma revista de acesso livre, os artigos são de uso gratuito, com atribuições próprias, em atividades educacionais e não-comerciais.

DOI: 10.19132/1807-8583202253.119398