

Intertexto, entrelaço e interdiscursividade: Shakespeare nos trabalhos de Jorge Furtado

Afonso Barbosa

Graduado em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo, pela Universidade Federal da Paraíba e doutor em Letras também pela UFPB.

E-mail: afonso780@yahoo.com.br

Luiz Antonio Mousinho

Professor Titular do Departamento de Comunicação, dos Programas de Pós-graduação em Letras-PPGL e em Comunicação-PPGC, da Universidade Federal da Paraíba – UFPB. Desenvolve pesquisa junto ao CNPq (PQ) sobre as relações entre ficção e sociedade.

E-mail: luizantoniomousinho@gmail.com

Resumo: Este artigo pretende investigar as interconexões de elementos presentes em algumas produções de Jorge Furtado, no âmbito cinematográfico e literário, examinando os processos conversacionais gerados a partir das relações que estabelecem com obras de William Shakespeare. Para isso, a análise se estrutura pelo mapeamento de dados de interdiscursividade, observando a influência e a resignificação de Shakespeare em filmes como *Houve uma vez dois verões* (2002) e no livro *Trabalhos de amor perdidos* (2006).

Palavras-chave: Jorge Furtado; Shakespeare; Interdiscursividade; Cinema; Literatura.

Intertext, interlacing and interdiscursivity: Shakespeare in the works of Jorge Furtado

Abstract: This article intends to investigate the interconnections of elements present in some of Jorge Furtado's productions, in the cinematographic and literary scope, examining the conversational processes generated from the connections they establish with works by William Shakespeare. For this, the analysis is structured by the mapping of interdiscursivity data, observing Shakespeare's influence and resignification in films such as *Houve uma vez dois verões* (2002) and in the book *Trabalhos de amor perdidos* (2006).

Keywords: Jorge Furtado; Shakespeare; Interdiscursivity; Cinema; Literature.

Pareando (supostas) imparidades: aspectos introdutórios

A proposta de estudo que aqui desenvolvemos procura analisar os entroncamentos e os modos de construção de uma estética ficcional que perpassa parte das obras de Jorge Furtado, trazendo à discussão produções dele no Cinema e na Literatura. O ponto de maior interesse está na maneira como os textos se relacionam entre si e, sobretudo, como se conectam a discursos e a intercorrências semânticas presentes na obra de William Shakespeare. Esse dado revela também nos textos de Furtado uma predisposição temática – entre a reverberação e a ressignificação de sentidos –, que procura amplificar arranjos intertextuais, diversificando formas de (re)modulações discursivas.

Furtado ministrou uma *masterclass* em dezembro de 2016, na Caixa cultural, em Recife. O *Palavra em movimento – Filmes e roteiros de Jorge Furtado*¹ realizava uma mostra do trabalho do diretor e escritor gaúcho durante uma semana. Jorge Furtado enfatizou seu gosto pelas formas como se iniciam algumas histórias, peças, filmes etc., assinalando que esse apreço se fortaleceu quando do início de seu trabalho na TV. Parte daí a ideia de que era necessário cativar o espectador, de forma a trazê-lo e “prendê-lo” de princípio – nesse veículo em que as pessoas perdem o interesse e zapeiam com o controle remoto facilmente. Essa atenção aos instantes introdutórios das produções assinala não apenas o interesse na recepção, mas, desde os movimentos preambulares, a tentativa de se estabelecer, em várias obras de Furtado, tipos de interação com o público na esteira de propostas antiilusionistas e em desdobramentos que chegam a projetos além do contexto de TV.

A palestra de Furtado na Caixa cultural também ilustrou uma proposta de trabalho, uma vertente de estilo, na qual se configura mais fortemente a ideia de conexão, ou melhor, como estão ligadas as profusões de referências que permeiam suas considerações sobre a arte e suas produções artísticas. No evento, ele explanou os comentários que fez com trechos de outras obras, como romances, poemas e filmes, na tentativa de se fazer compreender e de fazer compreender seus trabalhos. Essa modalização discursiva, dialogizada, está também em contato com pequenas histórias de bastidores e outras vivências correlacionadas que se incorporam a uma narrativa maior, como as de seus próprios filmes, que são detalhados em suas visões de roteiro e nas construções de personagens criados por ele.

Tais questões se mostram pela maneira como acabam se aglutinando em um tipo de perspectiva estética, em um dado de entonação do cineasta e também pelo acesso que temos a autores pelos quais Furtado se interessa. Dentre as obras citadas pelo diretor no evento, em uma observação feita por ele dando ênfase ao início que elas possuem, Furtado destacou autores como Machado de Assis, lendo trechos de *Memórias póstumas de Brás Cubás*; e *A metamorfose*, de Kafka. Se pensarmos nas relações com os escritores, podemos correlacionar algumas obras de Furtado ao tipo de interação machadiana/metalinguística feita com o público e também a presença da obra de Kafka, *Carta ao pai*, na fala final de Sílvia (Leandra Leal) em *O homem que copiava* (2003), por exemplo.

Há recortes que também podemos fazer tomando por base o longa-metragem *Saneamento básico, o filme* (2007), por exemplo, a partir da instauração de um *link* entre o dado cotidiano e a linguagem artística. O fragmento a ser assinalado se dá na sequência inusitada em que Silene (Camila Pitanga) ressalta a importância dos cuidados que Seu Otaviano (Paulo José) tem que ter com o cabelo para a filmagem do vídeo que a comunidade está fazendo na tentativa de angariar recursos para resolver os problemas de esgotamento sanitário do local. A personagem recita trecho poético do escritor Gustavo Corção:

¹ A mostra teve início no Rio de Janeiro, sendo Recife a segunda cidade a receber o evento (VIANA, 2016)

[SILENE] *O cabelo faz do homem um ser misterioso que carrega na cabeça, a parte do corpo que é mais nítida e a mais marcada, uma coisa rebelde como um mar e confusa como uma floresta. O cabelo está quase fora do corpo, é uma espécie de jardim privado, onde o dono exerce à vontade a sua fantasia e a sua desordem. É qualquer coisa que cresce e que transborda como se estivesse livre do domínio da alma.*

Apesar da passagem acima, em um primeiro momento, apontar como um dado de vaidade da personagem, revela, sobretudo, rastros daquilo que o filme pretende alçar na representação das relações sociais. Essa dinâmica destaca-se por trabalhar no sentido de costurar uma nova percepção do envolvimento do ser humano com a arte. Além disso, ressignifica essa compreensão ao apresentá-la onde, aparentemente, estamos acostumados a não enxergar a presença de sensibilidade estética.

Isso porque a impressão aparente que se tem sobre Silene sugere uma personagem caracterizada por certa superficialidade e que não é dada a esse tipo de comportamento, mais voltado à apreciação e exortação artística, causando surpresa aos demais membros da família. Esse dado torna-se ainda mais ostensivo se levarmos em conta o padrão constitutivo que o filme articula na construção da personagem, como uma personalidade meio aérea e um tanto infantilizada, para, justamente, causar certo impacto quando Silene faz a intervenção poética.

A exaltação dos elementos diminutos sugeridos no início de *Saneamento básico*, com a frase “a natureza é grande nas coisas grandes, e enorme nas coisas pequenas”, de Bernardin de Saint-Pierre, proferida por Marina, reafirma esses signos da arte na vida da acanhada comunidade e demonstra como eles são sintetizados nesse outro fragmento introdutório do longa-metragem. Para além disso, ficam caracterizados os traços perenes de intertextualidade e o investimento que as obras de Jorge Furtado realizam em torno de sutilezas, por vezes, imiscuídas de tal forma que se integram efetivamente ao texto fílmico e traduzem novas formas do dizer. E que, neste trabalho, se tornam objeto de análise específica com especial atenção aos meios e entremeios daquilo que Furtado e suas obras propõem tomando por base os textos shakespearianos.

Atalhos e retalhos shakespearianos

Nas orelhas do livro de Furtado há uma descrição sumária na qual a obra nos é apresentada da seguinte forma: “*Trabalhos de amor perdidos* é um romance baseado livremente na peça de mesmo nome”, de William Shakespeare. *Romance baseado livremente*, assim como *livre adaptação*, são expressões bastante utilizadas nos processos de releitura e possuem um tronco comum no âmbito da produção artística. Tais expressões reforçam um gesto de redundância e conotam uma posição defensiva por parte daqueles que adaptam, além de simbolizar certo receio quanto à recepção, procurando preparar e direcionar o público para um tipo de interação que exima o artista que adapta da “culpa” de ter ressignificado determinada obra.

Esse processo pode gerar a obstaculização do diálogo, porque, de um lado, há a possibilidade desse receio condicionar a liberdade e, dessa forma, o ímpeto estético do artista no ato da adaptação; e, do outro, há o interlocutor que pode recusar-se a estabelecer os novos elos comunicativos pelo fato de a releitura reacomodar os elementos que compunham a obra base, uma recusa que ocorre frequentemente a partir da caracterização de cenários e personagens quando o cinema traduz um texto literário para as telas.

Já no contexto propriamente dito da análise intertextual, a utilização de referências aos trabalhos de William Shakespeare perpassa muito daquilo que é produzido por Jorge Furtado, incluindo citações, fragmentos e até mesmo uma adaptação em formato de texto literário da obra shakespeariana *Trabalhos de amor perdidos*, no qual temos também incursões metalinguísticas a partir de um olhar sobre o fazer artístico.

É possível ainda destacar, fazendo uma observação de forma mais ampla, que o escritor inglês se encaixa como peça importante no quebra-cabeça que o cineasta gaúcho acaba montando. Inclusive, atentando para o aspecto comunicativo do discurso e observando a ponte que conecta Furtado a Shakespeare, também está projetada uma influência que caminha de mãos dadas com a autorreferencialidade narrativa. Isso ganha destaque se pensarmos, por exemplo, em obras como *Hamlet*, e mais especificamente na companhia de teatro que se apresenta dentro da peça shakespeariana, gerando um efeito duplicante: um recurso estético recorrente naquilo que propõem algumas produções metalinguísticas que Furtado corroteirizou, como *Lisbela e o prisioneiro* (2003) e *Romance* (2008).

As feições que Shakespeare assume na obra de Furtado variam em graus de intensidade. No caso do livro, aliados à construção dialógica, estão estruturados elementos metalinguísticos que se aplicam, por exemplo, pela própria discussão linguística entremeada no texto literário, acerca da origem e desdobramento de algumas palavras, expondo também o fator autorreflexivo a partir da contribuição de Shakespeare para a língua inglesa.

No livro de Jorge Furtado *Trabalhos de amor perdidos*, temos então um brasileiro, ator de teatro, que se chama Robin e que ganha uma bolsa de estudos no exterior para um projeto, visando à pesquisa e ao desenvolvimento de uma peça sobre as piadas de William Shakespeare. A história se dá no contexto dos estudos acadêmicos, a partir do encontro de um grupo de jovens pesquisadores de diferentes partes do mundo. Com similaridades que podemos pinçar em relação às próprias análises que aqui desdobramos, vemos, por exemplo, os personagens levantando elucubrações acerca dos autores que William Shakespeare possivelmente leu e quais tiveram influência em sua obra. Além disso, há espaço para a discussão acerca da produção artística do bardo, o *modus operandi* do autor, caracterização de personagens e roteiro; também são levadas em conta condições de produção, construção e efeitos de sentido, referências e influências etc. Essas discussões estão estabelecidas entre Robin, protagonista da obra, e seus colegas de pesquisa que também realizam estudos com propostas diferentes, mas igualmente baseadas na obra de Shakespeare.

Além da tradução de piadas e da exploração vocabular/lexical no livro, a obra instiga² um olhar sobre si mesma por meio de passagens que possuem ênfase na própria pesquisa acadêmica, a exemplo de fragmentos que convidam o leitor a experimentar aspectos do discurso científico. “*Mise-en-abyme* é quando uma narrativa reflete sobre si mesma, denuncia sua estrutura ou especula sobre o seu tema. Significa, mais ou menos, construção no abismo, ou sobre o abismo. A história dentro da história” (FURTADO, 2006: 158).

Aqui o exemplo da matriosca³ ganha forma em seu viés metalinguístico a partir de uma discussão de conceitos e noções da teoria narratológica. Essa prática atiza a interlocução a permanecer atenta às investidas sobre a construção de sentido, os efeitos possíveis e passíveis de formatação estética. Contudo, nem por isso, faz com que o leitor deixe completamente certo estágio de imersão que os textos ficcionais, em grande medida, procuram instigar.

² Aqui fazemos o registro de um livro organizado por Jorge Furtado, em 2010, que trabalha com traduções de sonetos de Shakespeare (RÓNAI, 2010), dando força à ideia da influência do poeta inglês na obra do artista gaúcho.

³ Gustavo Bernardo, em *O livro da metaficção* (2010: 31-32), aponta para este comparativo entre construções no âmbito da metalinguagem/metaficção e as bonecas russas.

Nesse mesmo escopo autorreferencial, se encararmos também a tradução como um mecanismo de adaptação, estaremos diante de situações típicas quando o protagonista da obra de Furtado tenta explicar algumas piadas que conta para seus colegas de estudo, dentro de um contexto no qual o idioma falado entre eles é o inglês e os indivíduos que compõem o grupo são de culturas diferentes da cultura do brasileiro. No texto, ao conhecer Suhair, Robin, para confirmar que é esse mesmo o seu nome, comenta: “o importante é ter saúde” (FURTADO, 2006: 79). Indagado por Suhair a respeito do significado da expressão, o personagem explica o comentário anedótico: “É uma autodepreciação, um desprezo assumido pelo próprio nome. Serve como autodefesa, menospreza-se o próprio nome antes que o interlocutor o faça. Demonstra-se dar pouca importância a si mesmo e revela-se bom humor” (FURTADO, 2006: 80). A construção expõe o aspecto metalinguístico do trecho, trazendo a atenção para sua construção e o efeito de sentido pretendido.

Ainda nesse âmbito, dentre os tópicos levantados, surgem indagações a respeito da possibilidade de Shakespeare ter ou não lido *Dom Quixote* e qual o impacto teria tido *Tristão e Isolda* sobre *Romeu e Julieta*, por exemplo. *Trabalhos de amor perdidos*, no caso a adaptação Furtado, traz elementos, já em 2006, que seriam verticalizados no filme *Romance*, de 2008. Um dos fragmentos indica pontos a partir dos quais se torna possível estabelecer uma série de associações e debater a respeito das recombinações discursivas no âmbito dialógico:

(...) a primeira grande história de amor impossível, o primeiro grande sucesso do gênero é *Tristão e Isolda*, uma paixão irremediável que termina com a morte dos dois amantes. Na lenda medieval, Tristão e Isolda bebem por engano um filtro de amor e condenam-se um ao outro. Isolda era a noiva prometida ao tio de Tristão, Marcos, e mesmo depois de casada continuou amante de Tristão. A história foi muito popular, o primeiro triângulo amoroso da literatura e inaugurou uma série interminável de amores impossíveis. Para escrever o seu *Romeu e Julieta*, Shakespeare se inspirou em poemas que provavelmente se inspiraram em *Tristão e Isolda*, a história de um amor fulminante que termina na morte dos amantes, ela morre depois e cai sobre o corpo dele. (FURTADO, 2006: 90-91).

A fala de Robin ecoa os dizeres de Pedro (Wagner Moura) – personagem de *Romance*, filme roteirizado por Furtado e Guel Arraes – e faz uma síntese de *Tristão e Isolda*, apresentando ao público a história do casal que remonta à Idade Média, vinculando-o ao casal shakespeariano Romeu e Julieta. Mas, sobretudo, as obras se entrelaçam aqui estabelecendo o entrecruzamento entre as narrativas, compendiando os mecanismos de feitura do processo artístico e de caracterização de personagens enquanto há o espelhamento das relações afetivas seja entre Robin e Suhair, seja entre Pedro e Ana (Letícia Sabatella). No início do filme, o protagonista de *Romance* dirige o teste da atriz:

[PEDRO] a palavra paixão quer dizer sofrimento. Paixão de Cristo, Paixão de Joana D'Arc... “Em grande aflição, eles se apaixonaram”, ou seja, quem diz que está apaixonado quer dizer que está sofrendo por amor, mas, o que é mais incrível, está gostando de sofrer. Nas histórias românticas, amar significa sofrer. E amar absolutamente significa morrer de amor. Por isso, na cena final, quando Isolda descobre que Tristão está morto, ela não tem outra alternativa a não ser se matar.

⁴ Essa percepção é possível, por exemplo, a partir das conversas estabelecidas entre Pedro e Ana, uma vez que essas interações podem ser tomadas como desdobramentos daquilo que acontece nos ensaios de *Tristão e Isolda*. O casal de atores passa, então, a fazer uso das falas que constam no roteiro da peça nas conversas que desenvolvem fora do ambiente do teatro, realizando, de certa forma, uma extensão daquilo que eles passam boa parte do tempo fazendo juntos. Essas conversas mobilizam a relação dos atores, servindo de ponto de partida para o desenlace amoroso dos dois.

Parte desse patamar agudizado é onde estão diluídos Pedro e Ana, entre o amar e o sofrer e a concepção do “amor recíproco infeliz”, tanto em uma esfera cênica quanto no círculo que rodeia o real diegético do filme⁴. Logo a influência da noção de paixão, que permeou *Tristão e Isolda* estendendo-se, supostamente, a Shakespeare, não se dá somente do ponto de vista temático, mas contribui para

a caracterização desses dois personagens de *Romance* fora do palco. Em um movimento que se propaga também entre Robin e Suhair, representando os entrelaçamentos entre vida e arte.

As obras de Jorge Furtado, livro e roteiro de filme, se aproximam em sua costura em alguns pontos, mas se distanciam na linha em que seguem os casais protagonistas quanto ao final destinado a eles. No primeiro, Robin e Suhair se desencontram por conta dos atentados do 11/09 de 2001, em Nova York, deixando em aberto um desenlace que parece não apontar para um reencontro dos dois. Com formato epistolar em seu epílogo e possuindo várias cartas no transcorrer de sua própria costura narrativa, o livro estampa o circuito de diálogos entre os pesquisadores e os seus parentes por meio desse tipo de comunicação e encerra seu último capítulo com lugar e data: “Porto Alegre, dezembro de 2005”. O trecho final do romance faz um apanhado da obra adaptada, expondo o final (também) em aberto da peça de Shakespeare quanto ao desfecho do casal Berowne e Rosaline, que acabam separados, na produção de Shakespeare, assim como Robin e Suhair no livro de Jorge Furtado (FURTADO, 2006: 210-213; SHAKESPEARE, 2014: 128).

Já no longa-metragem, os desencontros são sucessivos no desenrolar da história, mas *Romance* fecha a narrativa com um arco cômico. Na última montagem da peça, Pedro e Ana encenam uma paródia de *Tristão e Isolda* que se apresenta como um “aspecto lúdico que se traduz por um jogo não destrutivo” (PUCCI, 2008: 199) e “que não escarnece do texto parodiado” (PUCCI, 2008: 219), como assinala Renato Pucci em sua análise acerca do pós-modernismo no cinema brasileiro, sobretudo no estudo que realiza sobre os filmes *Cidade oculta* (Francisco Botelho, 1986); *Anjos da noite* (Wilson Barros, 1987); e *A dama do Cine Shangai* (Guilherme de Almeida Prado, 1988). A noção não destrutiva se desenvolve em *Romance* buscando mostrar o cotidiano de um jovem casal de atores do mundo contemporâneo, diferente daquele medieval, do “amor recíproco infeliz”, consubstanciando a compreensão de que Tristão e Isolda não vão se matar por conta das dificuldades que possam surgir na vida dos dois, e podem até viver “para sempre”, mas não necessariamente felizes o tempo todo (BARBOSA; MOUSINHO, 2012: 158).

Shakespeare no cinema de Furtado

Houve uma vez dois verões (2002) e *O homem que copiava* (2003) se encontram e têm seus textos também se esbarrando em esquinas encarregadas de dar fluidez a uma gama de referências em comum, utilizando-se de trechos da obra de William Shakespeare que são retrabalhados pelos textos fílmicos a partir de concepções diferentes.

Da literatura aos desenhos animados, de Sancho Pança a Pikachu, o *sidekick*, ou melhor, o fiel escudeiro se faz presente como um elo motivador entre o protagonista e sua própria jornada. No primeiro longa-metragem de Furtado, Juca (Pedro Furtado) traduz em si esses elementos na parceria com Chico (André Arteché) à procura de Roza (Ana Maria Mainieri), que sumiu após aplicar um golpe com uma falsa gravidez. Ainda no primeiro terço do filme, antes de iniciar a busca por informações, Juca diz a Chico que precisa mudar de camisa antes de ir e é questionado pelo amigo sobre a razão da troca, respondendo: “Não sei o que está escrito nessa camisa. E se a guria pergunta o que está escrito? Elas adoram perguntar essas coisas. Se ela pergunta o que está escrito na minha camisa e eu não sei, não dá para trepar”. Chico retruca em tom repreensivo: “Quem vai trepar? A gente só vai procurar por ela na praia”.

À frente, Juca está usando uma camisa que estampa uma frase de Shakespeare: “But love is blind and lovers cannot see the pretty follies that themselves commit”. Ou como ele mesmo traduz para a primeira guria que ele vê e para a qual vai pedir informações sobre Roza: “O amor é cego e os amantes não podem ver as bonitas folias que eles mesmos cometem”. O trecho se refere à obra *O mercador de Veneza*, na qual Jéssica, personagem que se apaixona por Lourenço, se veste de rapaz para tentar fugir com ele. (SHAKESPEARE, 1982: 220).

Houve uma vez dois verões reverbera não apenas o texto de Shakespeare em seu aspecto explícito, pois o somatório da escolha da camisa e a explicação dada acerca do uso de um colar ortopédico no início do filme por parte de Juca indiciam as tentativas, ou as *pretty follies*, do personagem de se aproximar das mulheres, análoga à estratégia de Jéssica para fugir com Lourenço⁵, personagens de *O mercador de Veneza*.

⁵ Jéssica desafia Shylock, seu pai que é rico e judeu, para fugir com Lourenço, o namorado cristão, trajando-se de pajem (SHAKESPEARE, 1982: 220).

No princípio de *Houve uma vez dois verões*, já temos contato com o procedimento ardiloso de Juca – mentindo sobre o colar ortopédico para duas garotas no flíper –, o que acaba se repetindo mais à frente com Violeta (Victória Mazzini). Juca está com caxumba, no entanto, na passagem inicial, ele dá outra justificativa, para tentar impressionar, quando perguntado sobre o pescoço ao se aproximar de duas mulheres: “Desloquei a terceira vértebra cervical. Eu estava pegando onda, fui dar um *drop*, meu parceiro estava no tubo. Mas tudo bem.”.

As *tolices impagáveis* de Juca, ou as “*bonitas folias*”, estão representadas no sentido de assinalar o desejo sexual adolescente e, segundo Carlos Roberto Ludwig, o envolvimento de Jéssica e Lourenço também possui conotações eróticas na passagem em que ela se veste de homem. De acordo com o pesquisador, “vestir-se de homem era muito cômico e tinha conotações eróticas na época”. Além disso, Jéssica “sente-se envergonhada de ser o *torchbearer* (portador de archote) de Lorenzo, termo com denotações eróticas na época. A vergonha está implícita pelas sugestões de seu desejo erótico expressado nessa cena.” (LUDWIG, 2016: 584 e 588, *grifo do autor*).

Os versos shakespearianos estão na fala de Juca de forma a construir uma

(...) tradução comicamente truncada, [na qual] seu sentido irrevelado, no entanto, antecipa dados da narrativa. Mais do que configurar uma *prolepsis* (*flashforward*) que arma a unidade narrativa, tal antecipação comenta o olhar talvez reticente dos outros personagens e do espectador ao ver Chico lutando contra todas as evidências pelo amor de Roza, ele tantas vezes ternamente, apaixonadamente tolo. (MOUSINHO, 2012: 100, *grifos do autor*).

Já em *O homem que copiava*, a utilização da obra de William Shakespeare está inserida em uma concepção fragmentada que compõe a realidade e a personalidade de André (Lázaro Ramos). O protagonista, que trabalha como operador de fotocopiadora, passa boa parte de seus dias em contato com uma porção randômica de inúmeros textos e, a partir dessas impressões recortadas a que ele tem acesso, o longa-metragem molda o personagem em suas divagações e em suas relações sociais.

Se em *Trabalhos de amor perdidos* os personagens de Jorge Furtado se inquietam sobre a possibilidade de Shakespeare ter lido *Dom Quixote*, em *O homem que copiava*, André nos conta que “Shakespeare e Cervantes morreram no mesmo dia: vinte e três de abril de mil seiscentos e dezesseis. Eles nem se conheceram”. A fala do personagem surge em meio ao emaranhado de informações as quais ele tem acesso por conta do emprego que possui, dando vazão a encadeamentos discursivos que demonstram processos comunicacionais que, por vezes, não se efetivam plenamente.

Dentre esses extratos, há também o Soneto XII do escritor inglês, o qual o protagonista do filme não consegue ler até o fim e também não o compreende. A partir do poema, André fica intrigado particularmente com a palavra “hirsuta” e acaba reutilizando-a para nomear a diretora da escola em que estuda o personagem, com ares autobiográficos, criado por ele para uma de suas histórias em quadrinhos voltadas para o público adulto, como André mesmo as descreve. Enquanto elemento recorrente na obra de Jorge Furtado, esse mecanismo assinala outra investida no campo metaficcional, com a exposição da criação e dos desdobramentos de uma narrativa dentro da própria diegese do filme.

O trecho poético incompleto, pelo fato de André não ter conseguido ler a última linha, funciona como elo entre ele e Sílvia. O protagonista não compreende o poema e é ajudado pela vizinha. Em um primeiro momento, a partir de um gesto recorrente nos trabalhos de Furtado, a solução dicionarizada, na busca em torno do léxico, parte de Sílvia, que leva o verbete da palavra “hirsuta” para André. A atitude envolve fatores como a palavra vista e revista, metalinguisticamente, e aponta para a inquietação em torno dos objetos artísticos. No caso específico de *O homem que copiava*, reverbera-se aí a tentativa de compreender e dar sentido a algo que, só aparentemente, surge solto e deslocado no labiríntico universo de referências que o filme explora por meio das informações a que seu protagonista tem acesso, processa e ressignifica discursivamente.

Em um segundo momento, como efeito provocativo mais evidente na relação entre o indivíduo e a arte, Sílvia leva para André o poema completo de Shakespeare, provocando ali uma ação interpretativa do Soneto XII, em uma construção que engendra diegeticamente a arte enquanto elemento sensibilizante. Como arquétipo fortemente impulsionado também em *Saneamento básico*, a experiência relacionada ao discurso artístico é galgada também em *O homem que copiava* a partir de um paralelo com a relação amorosa que André e Sílvia estabelecem.

A leitura do texto feita por André vai sendo intercalada pelas explicações de Sílvia, que vai arrematando a ideia de que o poema trata do passar do tempo. “Pois as graças do mundo em abandono/ Morrem ao ver nascendo a graça nova/ Contra a foice do Tempo é vão combate/ Salvo a prole, que o enfrenta se te abate” (SHAKESPEARE, 2013: 27). A personagem elucida: “Isso é um jeito de ganhar da morte. De enganar o tempo. A prole. Os filhos”. Aqui a construção de cena se opõe, sobretudo, ritmicamente aos primeiros instantes do filme ou aos fragmentos do longa-metragem que se propõem a gerar um efeito de sentido acerca do alarido imagético que integra a pulverizada série de enunciados do universo de André.

Numa caminhada filmada em dois planos-sequência mais longos, a leitura é construída gradualmente, dando margem a um respiro menos ofegante, entre uma informação e outra, e que possibilita um olhar mais atento ao texto poético, ao mesmo tempo em que acompanha o gestual dos personagens em suas feições e reações, além de distribuir no quadro a intensidade da interação entre eles sem a utilização do mecanismo campo/contracampo.

O processo conversacional entre André e Sílvia e entre eles e o texto de Shakespeare é montado numa dinâmica à parte a essa altura do filme. Esse processo, que vem sendo urdido sistematicamente desde o primeiro contato de André com o poema, é colocado como um elemento consubstanciador do enlace amoroso entre os personagens. A aplicabilidade desse recurso se dá pela própria atmosfera criada em torno da sensibilização vivenciada pelos dois. Dessa forma, o filme aproxima-se do longa-metragem *Saneamento básico*, demonstrando por

meio de uma faceta distinta, mas com propósito similar, que a arte possui uma estratificação catalisadora e mobilizadora, seja em seu uso coletivo ou individual.

Considerações finais

Os textos audiovisuais de Jorge Furtado, em parcela significativa, possuem engajamentos que se destacam pela maneira como discutem o próprio fazer artístico, assinalando os seus dispositivos constitutivos em um olhar autorreferencial, e como dão visibilidade a uma variedade de enunciados provenientes não apenas da linguagem audiovisual, mas também originários de outros campos discursivos, como a literatura, o teatro e as artes plásticas.

Esse tipo de costura se alia de forma substancial à obra de Shakespeare, por meio de deslocamentos de sentido e da reutilização de estratégias discursivas, remodelando e reverberando textos do bardo ao mesmo tempo em que as obras de Furtado contam suas próprias histórias. Propostas como essas se espriam numa esteira que permeia filmes e livro do autor gaúcho, diversificando as formas de trabalhar texto, contexto e intertexto.

Se trouxermos a atenção para esse tipo de operacionalização, no que se refere à análise intertextual, ao estudar filmes como *Houve uma vez dois verões* e *O homem que copiava*, além da adaptação *Trabalhos de amor perdidos*, poderemos perceber que as séries discursivas e os enunciados estão imbricados no ambiente social. A partir disso, esses dados de construção expressiva – provenientes do próprio discurso artístico, por exemplo –, são colocados em movimento por estarem estritamente vinculados às formas como os indivíduos se conectam a esses discursos preexistentes, ao mesmo tempo em que seres sociais se utilizam deles, sob maneiras diversas, deslocando-os em novas faixas semânticas e em novos contextos.

Essa noção tanto pode ser observada pelos usos e atribuições que Jorge Furtado emprega em suas obras a partir das pontes dialógicas estabelecidas com outros textos – inclusive os seus próprios; quanto pela representação dessas possibilidades integrativas por meio dos personagens do cineasta em seus liames estabelecidos, por exemplo, a partir de Shakespeare em seus inúmeros enunciados, (re)dizendo, (re)contando e (re)construindo artisticamente, com força criativa. E com outras palavras.

Referências

BARBOSA, A.; MOUSINHO, L. A. *Romance: procedimentos metalinguísticos e a relação entre linguagens na ficção de Guel Arraes*. *Revista Geminis* (São Carlos), vol. 3, n. 1, pp. 151-160, 6/ago/2012. Disponível em: <http://www.revistageminis.ufscar.br/index.php/geminis/article/view/104/78>. Acesso em: 7/nov/2019.

BERNARDO, G. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

FURTADO, J. *Trabalhos de amor perdidos*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

LUDWIG, C. R. Negação da figura paterna e a fuga de Jéssica no Mercador de Veneza: consciência, vergonha e interioridade. *Revista Letras de Hoje: Estudos e debates em linguística, literatura e língua portuguesa* (Porto Alegre), v. 51, n. 4, pp. 583-591, out-dez/2016. Disponível em:

<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/23049/1522>
1. Acesso em: 21/out/2019.

MOUSINHO, L. A. *A sombra que me move: ensaios sobre ficção e produção de sentido* (cinema, literatura, tv). João Pessoa: Ideia, Editora Universitária, 2012.

PUCCI, R. *Cinema Brasileiro Pós-moderno: o Neon-realismo*. Porto Alegre (RS): Editora Sulina, 2008

RÓNAI, C. Sob a organização de Jorge Furtado, sonetos de Shakespeare são traduzidos em livro que convida. *O Globo: Caderno Cultura*. 09/set/2010. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/sob-organizacao-de-jorge-furtado-sonetos-de-shakespeare-sao-traduzidos-em-livro-que-convida-2954611>. Acesso em: 21/out/2019.

SHAKESPEARE, W. *O mercador de Veneza*. Trad. Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Melhoramentos, 1982.

SHAKESPEARE, W. *Os melhores sonetos*. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2013.

SHAKESPEARE, W. *Trabalhos de amor perdidos*. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

VIANA, H. Caixa Cultural recebe retrospectiva de Jorge Furtado. *Folha de Pernambuco*. 11/dez/2016. Disponível em: <https://www.folhape.com.br/diversao/diversao/diversao/2016/12/11/NWS,9742,71,552,DIVERSAO,2330-CAIXA-CULTURAL-RECEBE-RETROSPECTIVA-JORGE-FURTADO.aspx>. Acesso em: 28/out/2019.