

O RESTO É VERDADE: HISTÓRIA E FICÇÃO EM SALA DE AULA NO CURTA-METRAGEM ILHA DAS FLORES.

Alexandre Felipe Fiuza¹

Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE
alefiuza@terra.com.br

RESUMO:

Este texto apresenta uma leitura do premiado curta-metragem de Jorge Furtado intitulado *Ilha das Flores* (1989) que, por sua vez, serve como pano de fundo para uma análise da linguagem cinematográfica bem como para uma crítica ao monopólio dos meios de comunicação e de entretenimento brasileiros. Com base em uma breve história do curta-metragem e da inserção da produção independente nos canais de televisão, este trabalho se completa com uma análise do mais conhecido curta-metragem de Furtado. Este curta é, provavelmente, o trabalho mais utilizado nas escolas brasileiras nestas quase duas décadas e este artigo reflete justamente sobre as particularidades que lhe alçaram a esta representatividade no campo imagético.

Palavras-chave: Cinema, História, Educação.

THE REST IS TRUE: HISTORY AND FICTION IN CLASSROOM IN THE SHORT FILM ILHA DAS FLORES

ABSTRACT:

This text presents a reading of the award-winning short film by Jorge Furtado entitled *Ilha das Flores* (1989), which, by its turn, provides the background for an analysis of the cinematographic language as well as for a criticism to the monopoly of Brazilian means of communication and entertainment. Based on a brief history of the short film and the introduction of the independent production in the television channels, this study is completed with an analysis of the well-known short film by Furtado. This film has probably been the most used work in Brazilian schools during the last two decades, and this paper aims at discussing the particular features that made this film representative in the motion picture field.

Key-words: Cinema, History, Education.

Introdução

Uma das fontes mais utilizadas nas aulas de História da Educação brasileira advém dos filmes e documentários sobre educadores, movimentos educacionais e estudantis, filmagens da vida cotidiana a partir da década de 1930, cine-jornais, filmes oficiais realizados durante as duas ditaduras brasileiras, entre outros. Se algumas destas imagens foram utilizadas como uma espécie de agente educativo durante as ditaduras, hoje elas podem ser trabalhadas em sala de aula como fonte histórica.² Há uma perspectiva nos últimos anos de se entender o trabalho com as linguagens na escola como um procedimento metodológico inovador e atual. Na verdade, o emprego do uso de imagens e sons na sala de aula é bem anterior, como se sabe, suas raízes mais contemporâneas remontam a meados do século XIX com o método intuitivo ou de lições de coisas.³

O cinema, embora mais contemporâneo, também foi imediatamente observado como um poderoso meio de veiculação de um discurso histórico: “É surpreendente saber que já em 1916 foi publicado um livro na Inglaterra com o título *A câmera como*

historiadora. Dada a importância da mão que segura a câmera e do olho e do cérebro que a direcionam, seria melhor dizer o cinegrafista como historiador” (BURKE, 2004: 199). Tal relação entre cinema e história também se baseia na impressão de testemunha provocada no espectador. Nestes termos,

O poder do filme é que ele proporciona ao espectador uma sensação de testemunhar os eventos. Este é também o perigo do médium – como no caso da fotografia instantânea – porque esta sensação de testemunha é ilusória. O diretor molda a experiência embora permanecendo invisível. E o diretor está preocupado não somente com o que aconteceu realmente, mas também em contar uma história que tenha forma artística e que possa mobilizar os sentidos de muitos espectadores (BURKE, 2004: 200).

Estas premissas são fundamentais para o debate entre cinema e discurso histórico. O gênero documentário vem sendo de forma recorrente visto como um produto fílmico em que a realidade apareceria *ipsis litteris*. A exemplo da fotografia, o documentário seria tomado como um instantâneo da realidade, portanto mais verossímil que o filme de ficção e mesmo que o filme histórico. Logo, tal perspectiva desconsideraria que o filme se trata de uma produção deliberada, parcial, construída ideologicamente e com um discurso determinado por uma série de fatores. Além disso, uma outra recorrência no trabalho com o filme em sala de aula tem sido justamente a de não se observar sua especificidade enquanto linguagem, em outras palavras, sua inserção na indústria cultural e os interesses comerciais que lhes são inerentes, a ideologia subjacente aos mesmos, seu processo complexo e coletivo de produção, entre outras particularidades. Por outro lado, a mera análise da forma também retiraria sua relevância social, ou seja, como se daria a recepção destas imagens e qual seria o resultado decorrente deste processo.

O gênero documental não é algo novo no cinema brasileiro. Contudo, durante a década de 1980 ocorre um *boom* do curta-metragem e isso não passou despercebido de uma relativa parte dos professores, e não somente de História da Educação. Tais trabalhos foram sendo incorporados na dinâmica da sala de aula, tanto no ensino fundamental como no superior. Optamos aqui por analisar o mais conhecido destes curta-metragens, o *Ilha das Flores*, dirigido por Jorge Furtado e lançado em 1989. Curiosamente, este filme se constrói como uma farsa na medida em que imita o gênero documental e o subverte na sua pretensa verdade irrefutável.

Há uma gama de projetos escolares ao longo da década de 1990 e da década em curso que se utiliza deste curta nos mais diversos projetos educacionais. No *site* Porta Curtas da Petrobrás⁴, o *Ilha das Flores* está disponível e a mesma página hospeda um espaço para relatos de atividades escolares com este filme, e ali são descritos mais de uma centena de projetos desenvolvidos em escolas unicamente entre os anos de 2007 e 2008. Outro exemplo advém do projeto interdisciplinar realizado na Escola Estadual Sérgio de Freitas Pacheco, em Uberlândia, junto a alunos de Educação de Jovens e Adultos.⁵ Uma gama considerável destes projetos se focalizam num campo interdisciplinar composto pelas disciplinas de História, Língua Portuguesa, Geografia, Biologia, Educação Ambiental e Matemática, entre outras.

A escolha deste curta-metragem por estes educadores não é fortuita. O filme não é trabalhado por sua mera referencialidade, mas pela multiplicidade de temas que são expostos, ora com ironia ora com tragicidade, e que instauram um clima de debate entre os alunos. A idéia do *Ilha das Flores* parte de um argumento muito simples: a trajetória de

um tomate. O que acontece com este vegetal de sua produção ao seu consumo e todos os acontecimentos que se sobrepõem no enredo.

Em sua primeira exibição pública este curta causou celeuma entre os espectadores. Não era para menos, estava ali inaugurada, ou ao menos consolidada, uma nova maneira de se fazer cinema. O trabalho contrastava com uma idéia fixa de que filme inteligente, de arte, teria um ritmo lento e que, os que eram direcionados à massa, teriam uma velocidade envolvente. O *Ilha* desenvolve sua história numa constante rapidez de imagens e de narração. O texto soa claramente didático e, às vezes, propositalmente enfadonho, com as seguidas comparações do homem com os outros animais que não possuem “o telencéfalo altamente desenvolvido e o polegar opositor”.

A gama de informações trazidas pelo *Ilha* o popularizou entre as escolas e em alguns casos é o único exibido para os alunos. A abordagem abrangente do curta foi logo observada por professores de diferentes disciplinas escolares. Para além da diversidade de campos de conhecimentos que lhe constituem, diferentes temas estimulam fecundos debates no interior da sala de aula. Tudo isso é construído como sendo um documentário, mas, na realidade, os personagens de carne e osso são atores ou figurantes alçados a protagonistas nas cenas que compõem o filme.

A título de uma melhor contextualização deste trabalho, se faz necessária uma discussão acerca da história do curta-metragem no Brasil, já que seria muito reducionista atribuir o êxito da obra à genialidade de Furtado ou a outros fatores isolados, visto que o cinema é uma produção coletiva e não se restringe ao trabalho do diretor. Por fim, ao transpormos o tema das imagens na escola e sua possível utilização como opção metodológica em sala de aula, podemos inferir a importância do imagético na História da Educação. Na introdução de seu livro *Evidentemente: Histórias da Educação*, o português António Nóvoa assevera:

Pretendemos chamar a atenção para a importância das imagens como relações e não como coisas. “A arte não reproduz o visível, torna visível” (Paul Klee). O funcionamento de uma imagem explica-se através da compreensão e interpretação de alguém. É neste processo de apropriação e de relação com um “vidente” que se organiza o campo da visualidade (NÓVOA, 2005: 12).

Um histórico do curta-metragem brasileiro

A forte entrada no Brasil de filmes norte-americanos na década de 1930 levaram os cineastas a reivindicarem do Estado o exercício de um mecenato junto ao cinema brasileiro para fazer frente a massiva entrada de filmes estrangeiros, considerados de concorrência desleal. Assim, em 1932, o governo assina o Decreto nº 21.240 de 04 de abril de 1932 que, entre outras medidas, como a regulamentação da censura cinematográfica, obriga a exibição de filmes educativos e produções nacionais:

(...) Art. 12. A partir da data que for fixada, por aviso, do Ministério da Educação e Saúde Pública, será obrigatório, em cada programa, a inclusão de um filme considerado educativo, pela Comissão de Censuras.
Art. 13. Anualmente, tendo em vista a capacidade do mercado cinematográfico brasileiro, e a quantidade e a qualidade dos filmes de produção nacional, o Ministério da Educação e Saúde Pública fixará a proporção da metragem de filmes nacionais a serem obrigatoriamente incluídos na programação de cada mês (...).⁶

Segundo Maria Helena Capelato (1998), tal medida fez com que Getúlio Vargas fosse considerado o “pai do cinema brasileiro”. A mesma autora recorda que tal iniciativa teve seqüência com a criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), em 1936, ao qual coube “(...) a tarefa de organizar e editar filmes educativos brasileiros” (1998: 106). Com isso foram produzidos os mais diversos filmes de cunho pedagógico e propagandístico que abordavam a educação física, as cidades brasileiras, a História do Brasil, celebrações oficiais, além de filmes voltados às disciplinas escolares. Esta atribuição do INCE respondia às justificativas presentes nos “considerandos” do próprio Decreto nº 21.240:

Considerando que o filme documentário, seja de caráter científico, histórico, artístico, literário e industrial, representa, na atualidade, um instrumento de inigualável vantagem, para a instrução do público e propaganda do país, dentro e fora das fronteiras;

Considerando que os filmes educativos são material de ensino, visto permitirem assistência cultural, cora (sic!) vantagens especiais de atuação direta sobre as grandes massas populares e, mesmo, sobre analfabetos;

Portanto, já em 1932, o Governo Vargas, antes mesmo de seu estágio mais autoritário, já acenava para a instrumentalização do cinema para fins propagandísticos e educacionais. Dada a massa de analfabetos de então, percebia-se também no cinema uma vocação para se tornar um meio educativo. Assim, tal política se solidificaria nos anos seguintes, em particular, na vigência do Estado Novo.

A intervenção estatal em relação ao controle censório, a obrigatoriedade da exibição de filmes nacionais e a defesa do caráter educativo do cinema foram objeto de preocupação dos governos que se seguiram a Vargas. Por exemplo, o Decreto-lei nº 483, de 03 de março de 1969, mantém esta tônica ao tratar da “(...) obrigatoriedade de inserção de assuntos de interesse educativo nos jornais de atualidades cinematográficas e estabelece nova classificação para filmes de curta metragem.” Neste mesmo decreto são definidos:

“Art. 1º Os produtores de jornais de atualidades cinematográficas ficam obrigados a inserir no início de cada filme um assunto classificado como de interesse educativo com duração pelo menos de dois minutos. (...)”

Art. 4º (...) § 1º Do verso do Certificado de Censura constará o título e a metragem do assunto de interesse educativo inserido no jornal ou, se fôr o caso, o motivo da dispensa.

§ 2º Será expedido um certificado de censura para cada cópia de filme, vedada a reprodução por fotocópia ou por qualquer outro processo.

Art. 5º O Instituto Nacional de Cinema classificará como de Utilidade Pública os filmes de curta metragem que forem indicados pela Assessoria Especial de Relações Públicas da Presidência da República.

§ 1º Todos os cinemas existentes no território nacional ficam obrigados a exhibir, mediante determinação do Instituto Nacional de Cinema, os filmes de curta metragem assim classificados.”⁷

Contudo, apesar dessa lacuna para a divulgação dos curtas-metragens nacionais, havia um sério problema para produtores e diretores, pois era necessária uma aprovação do trabalho mediante um *certificado de reserva* que garantiria a “qualidade” da obra. Portanto, os filmes deveriam receber a chancela da Censura e para isso necessitariam observar um extenso e complexo índice de temas proibidos. Outro dado é que diante da

corrupção esse procedimento daria margem a uma série de irregularidades. Uma delas é que o exibidor se recusava a pagar o valor estabelecido pela lei de uma parte da bilheteria aos *curta-metragistas*. Outra forma utilizada pelos exibidores para driblar a lei era comprando pacotes de documentários a custos mais baixos, a exemplo dos trabalhos de Jean Manzon, meramente descritivos e que soavam como castigo para a platéia que aguardava ansiosa pelo filme.

Além da má qualidade desses trabalhos bombardeados sobre o público, havia uma excessiva propaganda política do governo dos militares. Traziam um ufanismo que tinha como pano de fundo as paisagens brasileiras e que eram embaladas pela voz de narradores ao estilo de Amaral Netto. Uma outra saída encontrada pelos exibidores era produzir seus próprios documentários. O resultado disso tudo foi um produto de baixa qualidade e que causou uma péssima impressão do público em relação ao gênero.

No tocante aos curta-metragens mais modernos, e anteriores ao Golpe de 1964, um dos mais conhecidos da década de 1960 é o *Cinco Vezes Favela*, de 1961, composto por cinco curtas⁸, patrocinado pela UNE – União Nacional dos Estudantes. Nesta coletânea de imagens encontramos uma preocupação estética e social que marcaria muitas obras desse gênero cinematográfico. Outro projeto digno de nota, e já sob a “direção” dos militares, advém do Cineclube Universitário de Campinas, fundado em 1965 e responsável pela produção de três curtas: *Um Pedreiro* (1966), de Dayz Peixoto; *O Artista* (1967), de Luiz Carlos R. Borges; e o temporão, lançado no último ano de funcionamento do Cineclube, *Dez jingles para Oswald de Andrade* (1972), de Rolf de Luna Fonseca.

Além das dificuldades políticas encontradas pelos realizadores durante o regime ditatorial, somava-se a barreira econômica enfrentada por aqueles que tencionavam realizar uma obra séria, experimental e de livre expressão. Esses problemas foram uma constante também da produção de vídeos que utilizavam os equipamentos de produção televisiva. Os primeiros vídeos surgiram a partir da produção de artistas plásticos que viam a imagem eletrônica como apêndice de suas obras. Esses primeiros trabalhos de *vídeo-arte* do início da década de 70 não haviam absorvido a idéia do vídeo enquanto linguagem única, dissociada da obra de arte que realizavam.

Podemos destacar desse período os trabalhos de: José Roberto Aguilar, como *Where is South América?* (1975); Letícia Parente, com *Marca Registrada* (1978); Mirian Danowisk, com *A Procura do Recorte* (1975); Ivens Machado, em *Versus* (1974); Paulo Herkenhoff, em *Estômago Embrulhado* (1975); Ana Bela Geiger, com as séries *Declaração em Retratos e Passagens* (1975); entre outros. Essa produção demonstrava o caráter performático de seus vídeo-artistas e praticamente não havia possibilidade de edição, o que comprometia a qualidade dos mesmos.

Entre o final da década de 70 e início dos anos 80 surgiram vídeos com uma qualidade técnica melhor e que aproveitavam as possibilidades de criação dessa linguagem. Destacam-se nesse período os de Roberto Sandoval, autor de: *Aleatório* (1982); *Matemágico* (1983); *Foram Sete Quedas São* (1982); *Variações no Plano* (1983). Outra autora singular, vinculada ao grupo de Sandoval, foi Regina Silveira, com: *Sobre a Mão* (1980); *A Arte de Desenhar* (1980) e *Morfás* (1981). Destacam-se ainda as obras de Otávio Donasci: *Meditação no Espaço*, *Projeções da Memória* e *Figuras de Umbral*, todos de 1981.

Por fim, e no mesmo período, Artur Matuck, com uma marcante inspiração na ecologia, produziu boa parte de seus trabalhos nos EUA, entre eles: *Emanatio-Profanatio* (1977); *Brahminicide* (1977); *Mauricio Prisoner* (1981); *Ataris Vort in the Planet Megga* (1983).

O fechado mundo das redes de televisão brasileiras

Uma considerável parcela das produções citadas anteriormente se perdeu e/ou ficou restrita a guetos pela dificuldade em obter condições mais favoráveis à exibição. Os vídeos produzidos no Brasil frequentemente foram barrados de chegar ao grande público devido ao monopólio das redes de televisão, que têm como carro-chefe a *Rede Globo*. A própria concessão destas redes foi marcada por corrupção e por negócios escusos entre governo militar e os empresários da comunicação.

O caso de ilegalidade mais conhecido foi a criação da *Rede Globo* e sua fusão com o capital norte-americano através do acordo com a *Time-Life* que chegou a injetar capitais na ordem de cinco milhões de dólares (o que era um valor significativo para a época), além de transferir todo um corpo administrativo, técnico e comercial para a TV brasileira. Essa sociedade era proibida pela Constituição Federal, em seu artigo 160, que proibia a fusão de empresas nacionais com estrangeiras. Segundo Arlindo Machado (1989), uma Comissão Parlamentar de Inquérito, em 1966, condenou o acordo, mas os militares não aceitaram a condenação e protegeram a *Globo*, aparentemente, em troca do apoio velado desta à ditadura. Os sócios norte-americanos abandonariam a empreitada em 1969, antes da rede se tornar a potência que é na atualidade.

Assim como sua criação, a estrutura da televisão brasileira é autoritária e sempre impôs uma ideologia dos grupos que controlam o poder político e econômico. Não há espaço na TV para muito experimentalismo. A informação por ela veiculada é, constantemente, parcial. Não é à toa que nos últimos anos tem se organizado um movimento nacional pela democratização dos meios de comunicação, que por sinal enfrenta um forte *lobby* no Congresso Nacional que busca impedir que qualquer mudança abale a estrutura da TV brasileira.

Apesar das adversidades, surgem em princípios da década de 1980 novos grupos de *videomakers*, os chamados *independentes*. Estes buscam sair do ostracismo em que viviam os primeiros realizadores do vídeo nacional, mediante um trabalho criativo e mantido economicamente por suas atividades com a publicidade. Esse grupo uniu a linguagem cinematográfica com a televisiva e sofreu, marcadamente, uma influência dos trabalhos de Glauber Rocha na TV e no cinema.

Essa *nova geração* realizaria uma série de festivais de vídeo, ainda que timidamente, ocupando espaços fora do circuito comercial das massas. Contudo, apesar de as leis brasileiras, diferentemente de outros países, não obrigarem as redes de televisão a comprar trabalhos de terceiros, alguns grupos conseguiram furar o cerco das redes, vendendo seus trabalhos, notadamente, para a TV Cultura e para a TV Bandeirantes, na década de 1980. Entre esses grupos de *independentes*, podemos lembrar o *TVDO*, de São Paulo, que produziu programas para a TV como o *Mocidade Independente* e o *Noventa Minutos*, na Bandeirantes. Na Cultura, realizaram programas de sucesso, como *A Fábrica do Som* e o *Avesso*. Suas reportagens inovaram ao tratar de situações marginais, sem as viciadas entrevistas direcionadas, comuns aos programas de TV de até então. Destacam-se seus vídeos: *Quem Kiss Teve*, *Frau* e *Teleshows de Bola*, todos de 1983. Outro grupo de peso a impor seu estilo na TV foi o *Olhar Eletrônico* com suas reportagens-documentários inovadoras, como em *Tempos* (1982), *S.A.M.* (1982), *Marli Normal* (1983), *Morte* (1983) e *Brasília* (1983).

Apesar destes trabalhos criativos, as redes continuam inviabilizando o trabalho das produtoras independentes surgidas nos últimos anos. Assim, há pouco espaço para os curtas-metragens e para os programas criados pelas produtoras. Isso se reflete numa programação homogênea e viciada, o que não deveria ocorrer, visto que todo canal de televisão é uma concessão do Estado e o Governo deveria impor leis para uma maior

pluralidade de enfoques, por uma programação mais regional e para a efetiva democratização desse importante meio de comunicação.

Em meados da década de 1980, a produção de curtas-metragens tomou corpo. Isso se deu principalmente pelos seus custos bem mais reduzidos em relação a um longa-metragem e pelo relativo barateamento dos equipamentos de produção e edição. Assim, o curta tornou-se uma espécie de escola para os profissionais envolvidos com cinema, mas não se limitou a isso. Adquiriu uma linguagem própria e uma qualidade técnica e estética que lhe garantiu uma posição de destaque em âmbito mundial, apesar do desconhecimento do grande público em nosso próprio país.

Atualmente três centros se destacam na produção do gênero: São Paulo, Rio de Janeiro e Porto Alegre. É justamente do último que surge um grupo de destaque: a *Casa de Cinema de Porto Alegre*, criada em 1987 por uma equipe de cineastas, que já trabalhava em conjunto desde o início da década, divididos em quatro pequenas produtoras. Em 1991, a *Casa* tornar-se-ia uma única produtora independente e com seis sócios: Giba Assis Brasil, roteirista e montador; Ana Luiza Azevedo, roteirista e realizadora; Luciana Tomasi, produtora; Carlos Gerbase, roteirista e realizador; Nora Goulart, produtora e Jorge Furtado, roteirista e realizador. Esta produtora realizaria uma série de programas para o *Channel 4* (Inglaterra) e *ZDF* (Alemanha), a *TV Globo* e a *RBS*, o *Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra* e o *Partido dos Trabalhadores de Porto Alegre*, entre outros.

Desse grupo, destaca-se Jorge Furtado por seus trabalhos iniciais com curtas-metragens como *O Dia Em Que Dorival Encarou A Guarda* (1986), *Barbosa* (1988), *Ilha Das Flores* (1989) e *Esta Não É Sua Vida* (1991). Estes garantiram a Furtado prêmios nacionais e internacionais, como o *Urso de Prata* no *Festival de Berlim*, na categoria de curtas, para o seu *Ilha Das Flores*. Além disso, tal sucesso abriu as portas da Rede Globo para que Furtado pudesse dirigir alguns episódios de especiais produzidos pelos núcleos que compõem a rede.

Para viabilizar a produção dos curtas-metragens, garantia de trabalho para inúmeros profissionais da área, voltou ao Congresso Nacional o projeto de *Lei do Curta-metragem*, de nº 102/1996, encampado pelo senador Júlio Campos. Este foi aprovado em 04 de dezembro de 1996 e desde então se encontra em tramitação. A exemplo da lei anterior, o projeto prevê a exibição de um curta-metragem nacional antes da sessão cinematográfica de qualquer filme estrangeiro. Essa lei viabilizaria a produção desse gênero, que, apesar de os custos inferiores em relação ao longa-metragem, exige um capital nem sempre passível de ser arcado pelos envolvidos.

Uma outra leitura do curta *Ilha das Flores*

Em meio a esta diversa produção nacional, o que diferenciaria o *Ilha* das outras obras aqui elencadas? *A priori* poderíamos sublinhar uma determinada “ordem” social questionada nesse curta. Talvez esta seja uma questão interessante para se iniciar uma análise da obra. Podemos perceber no *Ilha* uma descrição milimétrica das etapas da produção ao longo da história humana. Não se restringe ao capitalismo, como talvez possa parecer. As colagens se desenrolam ao longo dos séculos, apontando uma ordem onde tudo é produzido para ocupar um espaço determinado e aparentemente inquestionável. Do homem que planta o tomate para vendê-lo e não mais para trocá-lo, como era comum antes da invenção do dinheiro. Afinal *quantas galinhas seriam necessárias na troca por uma baleia?* Da Dona Anete que compra o perfume da fábrica para revendê-lo e com o dinheiro obtido compra carne de porco e tomates no supermercado.

O homem organiza seu mundo, impõe uma ordem. Racionalmente, as coisas vão sendo colocadas em seus devidos lugares. Tudo isso porque o homem se diferencia dos

outros animais. Muitos destes animais utilizam ferramentas em sua luta pela sobrevivência, como o macaco que agarra uma pedra e a joga para derrubar um fruto ou para atingir um outro animal. Mas nada se compara a habilidade do homem. Este possui o “telencéfalo altamente desenvolvido e o polegar opositor”.

Esta constituição física lhe permitiu realizar uma série de coisas que tornaram seu mundo mais habitável. O homem conseguiu criar uma série de utensílios e de outros artifícios que lhe garantiram uma vida mais cômoda. Basta lembrar uma das “sete” maravilhas do mundo, no caso, as pirâmides. Sabemos que estas foram construídas por escravos, com o custo de milhares de vidas, para que alguns *escolhidos* pudessem ter seus túmulos à altura de seu poder. Tudo no seu lugar. O mundo transformado pelo homem seria como as pirâmides, cada bloco dando sustentação ao outro que lhe é próximo.

Contudo, sabemos que esta pretensa harmonia não existe. Não foi o filme a descobrir isto. As inovações tecnológicas não chegam a todos. São nítidas as diferenças sociais entre os países e mesmo entre as classes sociais de um mesmo país. O computador que possibilita a visualização deste texto está muito aquém da realidade de grande parte da população brasileira. Enquanto algumas pessoas, comodamente, vão comprar seus alimentos num supermercado, outras vão buscá-lo no lixo.

O interessante na abordagem trazida pelo *Ilha* é o fato de que ele vai construindo um discurso, uma paisagem, para a seguir, por meio do recurso irônico, ir destruindo essa mesma simetria. A família feliz reunida em volta da mesa, como nas previsíveis propagandas de margarina que assistimos pela televisão, em seguida, é comparada à família do porco.

Ao longo do curta o óbvio é recorrente. As definições do que seja um tomate, uma ilha, uma família, um terreno, potencializa a ironia. Com o pretexto de se contar a trajetória de um tomate, temos um mundo desnudado, entregue à crítica social, sem com isso cair no discurso panfletário.

Em meio às tiradas irônicas de comparação do homem com a galinha ou com a baleia, com o som da motocicleta sempre que citado o nome do plantador de tomates, o Sr. Suzuki, ou com os gritos quando as bandeirinhas são espetadas num cérebro, temos algumas cenas que chocam. Destas podemos destacar as passagens sobre os judeus durante o holocausto, as figuras com pessoas acometidas por doenças, o garoto sendo colocado num plástico após sua morte causada pelo césio em Goiânia e, claro, o final do curta ao expor mulheres e crianças aguardando a comida que não serviria nem aos porcos. Ironicamente, diferente da rapidez de imagens que compõem o filme, a cena final é gravada em *slow motion*, o que potencializa o impacto do filme.

O *Ilha* é uma verdadeira metralhadora de críticas. Sobra espaço até para um questionamento quanto ao ensino tradicional de história quando é encontrada no lixo uma prova com perguntas destoantes da realidade do aluno: *Quem foi Mem de Sá? Quais foram as capitânicas hereditárias?* Perguntas que nossos avós ouviram e que ainda não nos convenceram de sua utilidade. A rapidez com que o texto falado e as imagens são transmitidas chega a atordoar. Não há espaço para refletir muito no momento em que assistimos. O curta se predispõe a discutir muitos temas em pouco tempo e para tanto foi necessária uma dinâmica diferente. Um traço marcante no trabalho de Jorge Furtado é o uso do elemento ficcional em contato com uma dada situação da realidade, além da utilização de cenas já conhecidas do público, como a cena da bomba atômica, e o uso de colagens como num mural, entre outros ícones que prontamente relacionamos com alguma informação anterior.

Um outro aspecto constituinte do curta é a maneira como este constrói uma “verdade”, uma “ordem”. Afinal, convencer o público mediante imagens que reproduzem

uma dada realidade é uma das bases do cinema. Mas, o fato é que o *Ilha* apresenta esta “verdade” mediante uma certa racionalidade científica: o número exato de um ciclo de radiação de um átomo de césio num segundo, o gráfico com a produção de tomates do Sr. Suzuki, a descrição das funções do telencéfalo altamente desenvolvido.

Esta capacidade em convencer está muito ligada ao mimetismo inerente ao cinema (AUMONT, 1995), como na etapa de trabalho de montagem, no caso deste curta, realizada por Giba Assis Brasil. Por meio de um suposto discurso tradicional são trazidas figuras comuns dos livros didáticos de Ciências e de História, colagens, recortes de jornais, documentários, cenas ficcionais. Esse “discurso racional” e as imagens permitem uma simulação⁹ do real. Este flerte com a realidade é freqüente, como é mostrado no final do filme através das frases: “*Este não é um filme de ficção*”; “*D. Anete na verdade é Ciça Reckziegel*”; “*Na verdade, a maior parte das locações foi rodada na Ilha dos Marinheiros, município de Porto Alegre, a 2 km da Ilha das Flores*”; “*Deus não existe*”; ou ainda “*O resto é verdade*”.

Esse jogo ficcional a que somos submetidos ao assistirmos o filme tem um outro recurso importante: a narração, executada por Paulo José. Esta é feita do início ao fim do filme, potencializando o seu caráter irônico e didatizante, que só é rompido bruscamente ao final do curta com a cena de miséria exposta cruamente e com a citação de um trecho do poema de Cecília Meireles, o *Romanceiro da Inconfidência*, em seu conceito sobre a liberdade: “palavra que o sonho humano alimenta, que não há ninguém que explique e ninguém que não entenda”.

O curta-metragem também ironiza o próprio gênero documentário, aquele onde tudo soa como uma verdade irrefutável. A narração contínua e a didática presentes no filme reforçam esta crítica. Contudo, reside aí uma possibilidade de crítica, na medida em que até exagera nessa carga de informações repetidas continuamente.

A sonoplastia também tem um papel importante nesse trabalho, afinal também faz uso da ironia. O início do *Ilha* é marcado pela orquestração de “O Guarani”, de Carlos Gomes, como uma abertura pomposa de um documentário qualquer. Porém, ao terminar o filme, a mesma música é tocada numa guitarra, distorcendo sua harmonia original e a própria ordem exposta até então pelo filme.

Conclusão

Imerso numa espécie de “idéias que não se realizam”, este curta também pode ser comparado, ainda que de forma transfigurada, com os embates por qual passou a educação brasileira no último século. A obra não fecha sua história com um final esperançoso. Não repete a velha forma de um sentimentalismo barato, aquela com cara de esperança vestida de Papai Noel em programa de televisão de final de ano. Apresenta uma determinada realidade, suas misérias, suas contradições. Não oferece uma saída, visto que não foi essa, ao que parece, a idéia do trabalho. Seria cômodo concluir o filme com algum chavão do tipo: “juntos chegaremos lá”, “amanhã vai raiar um outro dia”.... Diferente, o filme reproduz um mundo em crise com suas utopias. E mais, um Brasil como havia previsto o personagem do curta-metragem *Barbosa*¹⁰, também de Furtado, que ao assistir a derrota do futebol brasileiro para os uruguaios, em pleno Maracanã, em 1950, desabafava: “aquela derrota era o prenúncio de que nada daria certo nesse país.” *O resto é verdade*.

Bibliografia

ALMEIDA, Milton José de. A Linguagem da Nova Oralidade – Imagens e Sons. In: *Coletânea Lições com Cinema*. São Paulo: FDE: Dir. Técnica, v.2, 1994.

- _____. Aproximações em forma escrita sobre as imagens da pintura e do cinema. In: *Representações do Espaço: Multidisciplinaridade na Educação*. Campinas: Ed. Autores Associados, 1996.
- ARÓSTEGUI, Julio. *A pesquisa histórica: teoria e método*. Bauru, SP: EDUSC, 2006.
- AUMONT, Jacques; *A imagem* / trad. Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro – 2 ed. – Campinas: Papirus, 1995. (Coleção Ofício de Arte e Forma).
- BATESON, Mary Catherine. Sobre a naturalidade das coisas. In: *As coisas são assim*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- BORGES, Luiz Carlos R. *O cinema à margem (1960-1980)*. Campinas: Papirus, 1984.
- BRUZZO, Cristina, FALCÃO, Antônio R. (orgs.) *Coletânea de Lições com Cinema*. São Paulo: FDE, v.3, 1996.
- BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru, SP: EDUSC, 2004.
- CAPELATO, Maria Helena R. *Multidões em cena: propaganda política no varguismo e no peronismo*. Campinas, SP: Papirus, 1998. – (Coleção Textos do Tempo).
- FURTADO, Jorge. *A Mágica da Imagem*. Palestra na Mostra TV do Futuro, Tóquio, dez./95. Disponível em: <<http://www.casacinepoa.com.br/port/filmes/ilhadasf.htm>>. Acesso em: 13 mar. 2000.
- GONÇALVES, Antonio C.; ROCHA, Antonio Penalves. *Ilha das Flores*. São Paulo: FDE, 1992. (Série Apontamentos).
- JOHNSON, Randal. *Literatura e Cinema – Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982.
- MACHADO, Arlindo (et al.) *Televisão e Vídeo*. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989. (Brasil: os anos de autoritarismo)
- NÓVOA, António. *Evidentemente: Histórias da Educação*. Porto: ASA, 2005.
- PICCHIARINI, Ricardo. Via Curtis. *Quadro a Quadro, Ago./ 94*, pp. 31- 35. Quem somos – CCPA (Casa de Cinema de Porto Alegre). Disponível em: <<http://www.casacinepoa.com.br/port/filmes/ilhadasf.htm>>. Acesso em: 13 mar. 2000.
- SALIBA, Elias Thomé. História e Cinema: a narrativa utópica no mundo contemporâneo. In: *Coletânea Lições com Cinema*. São Paulo: FDE: Dir. Técnica, v.2,1994.
- TELLES JR., Goffredo. Meditações sobre a desordem. In: *Imaginário*. São Paulo: USP, n.3, 1996.

Ficha técnica do curta-metragem *Ilha da Flores*

<i>Roteiro e Direção</i>	Jorge Furtado
<i>Direção de Produção</i>	Nora Goulart
<i>Direção de Fotografia</i>	Roberto Henkin Sérgio Amon
<i>Direção de Arte</i>	Fiapo Barth
<i>Montagem</i>	Giba Assis Brasil
<i>Música</i>	Geraldo Flach
<i>Produção Executiva</i>	Monica Schmiedt Giba Assis Brasil Nora Goulart
<i>Assistente de Direção</i>	Ana L. Azevedo
<i>Um filme da</i>	Casa de Cinema de Porto Alegre
<i>Elenco Principal</i>	
Paulo José	<i>Narração</i>
Ciça Reckziegel	<i>Dona Anete</i>

Notas

¹ Pós-doutor em História Contemporânea pela Universidade de Madri/ Espanha. Professor junto ao Programa de Pós-Graduação em Educação da UNIOESTE.

² Adotamos aqui a definição de fonte empregada pelo historiador espanhol Júlio Aróstegui: “(...) todo aquele material, instrumento ou ferramenta, símbolo ou discurso intelectual, que procede da criatividade humana, através do qual se pode inferir algo acerca de uma determinada situação social no tempo” (2006: 491).

³ Na própria Revista do HISTEDBR são encontrados artigos com tal temática: SCHELBAUER, Anaete Regina. Método intuitivo e lições de coisas: saberes em curso nas conferências pedagógicas do século XIX. Disponível em: <http://www.histedbr.fae.unicamp.br/navegando/artigos_frames/artigo_011.html>. Acesso em: 07 abr. 2008.

⁴ Disponível em: <http://www.portacurtas.com.br/curtanaescola/lista_relatos.asp>. Acesso em: 28 ago. 2008.

⁵ O relato desta experiência pode ser encontrado no artigo Projeto Interdisciplinar “Pra não dizer que não falei das flores”. EM EXTENSÃO, Uberlândia, v. 7, 2008, pp. 109-13. Disponível em: <www.revistadeextensao.proex.ufu.br>. Acesso em: 28 ago. 2008.

⁶ Toda a legislação citada foi obtida junto ao *site* da Subsecretaria de Informações do Senado Federal. Disponível em: <<http://www6.senado.gov.br/sicon>>. Acesso em: 04 abr. 2008.

⁷ Idem.

⁸ São eles: *Couro de gato*, de Joaquim Pedro Andrade; *Pedreira de São Diogo*, de Leon Hirszman; *Zé do cachorro*, de Miguel Borges; *Um favelado*, de Marcos Farias; e *Escola de samba, alegria de viver*, de Carlos Diegues (JOHNSON, 1982, p. 77).

⁹ Sobre a ilusão especular inerente a este curta há de se citar o artigo Um breve olhar sobre o olhar: reflexões sobre o mito de transparência da fotografia e do documentário e o olhar outro do discursivo, de Carlos Tenreiro e Ilka Mota. Revista *Falla dos Pinhaes*. vol. 3, nº 3, 2006, pp. 28-54. Disponível em: <<http://www.unipinhal.edu.br/ojs/falladospinhaes/viewissue.php>>. Acesso em: 07 abr. 2008.

¹⁰ O curta "Barbosa" retrata o sonho de um homem em voltar ao passado para evitar a derrota do futebol do Brasil para o Uruguai, em 1950, avisando o goleiro Barbosa, falecido em 2000, do gol que estaria prestes a acontecer. Na direção desse curta de 1988, estavam Jorge Furtado e Ana Luiza Azevedo. A montagem esteve a cargo de Giba Assis Brasil. O trabalho ganhou diversos prêmios, entre eles, o de melhor curta de ficção do festival de Havana.

Artigo recebido em: 18/08/08

Aprovado para publicação em: 29/12/2008