

## **Ilha das Flores: o documentarista em primeiro plano**

**Rosane Meire Vieira de Jesus <sup>1</sup>**

### **Resumo**

O presente artigo identifica as estratégias de produção, utilizadas no documentário *Ilha das Flores* (1988), de Jorge Furtado, aproximando-o da classificação do modo reflexivo, a partir da tipologia dos modos de representação do documentário, formulada por Bill Nichols e Julianne Burton. Para tanto, define-se, segundo a análise de Sílvio Da-Rin, o termo documentário sob o duplo aspecto da formação institucional e do regime discursivo.

### **Alguns pressupostos**

Antes de iniciar as discussões sobre o documentário de Jorge Furtado, é necessário conceituar tal termo diante da tênue fronteira entre o discurso ficcional e o documentário. Alguns teóricos e produtores de cinema caem numa dupla simplificação do problema, que consiste tanto em considerar o documentário um produto filmico com a presunção de superioridade moral ou de acesso privilegiado à realidade; quanto em considerá-lo um objeto ideológico, já que é uma representação do real, não a própria realidade.

Sílvio Da-Rin (1995) recusa-se em atribuir uma essência estática ao termo documentário. No entanto, não nega a existência concreta de uma tradição, de uma realidade institucional, para a qual ele utiliza o termo domínio, entendido como “âmbito de uma arte”. O domínio do documentário é “uma complexa rede de práticas e retóricas que reivindicam um lugar específico no continente do cinema” (idem, p.07). E como qualquer campo dinâmico de prática social, este domínio tem um caráter plural e conflitivo, mas se mantém agregado, pelo fato de seus membros diversos remeterem-se à tradição do documentário.

Compreender que exista um domínio do documentário não basta, pois cabe investigar de que forma o documentário e a ficção constituem regimes discursivos distintos, percebidos, empiricamente, pelos espectadores. Não há nada num filme que possa garantir sua autenticidade histórica, pois o documento é sempre resultado de manipulação estética. A distinção entre o discurso documentário e o ficcional, segundo Bill Nichols (1991), não decorre do caráter ontologicamente superior da imagem, mas de uma dialética que envolve os três níveis do processo comunicacional: a emissão (a agência produtora), o texto (as marcas discursivas) e a recepção (as expectativas de leitura).

A autodenominação documentarista já estabelece uma ligação com as narrativas que recusam a mediação metafórica da ficção e pretendem referir-se diretamente ao mundo histórico. Da-Rin (1995) atenta que o reconhecimento de objetividade e compromisso com a verdade mantém-se e renova-se a cada documentário, desde a escolha do tema ao lançamento do filme no mercado.

---

<sup>1</sup> Mestre em Educação pela UFBA. Artigo publicado pela *Oficina Cinema-História*. UFBA. Edição nº 8, 2005.

Esse compromisso e intenção autoral refletem-se em marcas textuais, como a lógica informativa – uma estrutura do tipo problema-solução, que demarca toda a organização do material. Outra marca discursiva do documentário é a predominância da palavra falada e a montagem comprobatória. Porém, Da-Rin (idem, p.145) atenta que qualquer convenção pode ser imitada por filmes de ficção, visando um “efeito documentário” com fins narrativos, bem como um documentário pode utilizar-se de dramatizações para as reconstituições históricas. Estas possibilidades confirmam o quanto determinadas marcas têm o reconhecimento da audiência.

O comportamento do espectador frente à ficção e ao documentário é diferente, pois o voyeurismo, que marca o mergulho diegético num filme ficcional, é enfraquecido, no caso do documentário, pelo que Nichols (1991) denomina de “epistefilia”: um prazer em conhecer a realidade (idem, p.178). O espectador processa o filme como um argumento sobre o real, comportando uma permanente dinâmica de adesão e rejeição, já que não são documentos empilhados, mas construções textuais.

### **Modos de representação do documentário**

Numa perspectiva histórica, Nichols (1991) e Burton (1990) delineiam as principais matrizes estético-ideológicas deste domínio, chamadas, por eles, como modos de representação do documentário.

O modo expositivo de representação é o documentário clássico ou sociológico, como Jean-Claude Bernardet (1985) classifica. Antes do documentário ser formalizado e sistematizado por John Grierson e Paul Rotha, é lançado o protótipo da tradição documentária, construído por Robert Flaherty, *Nanook of the North*, em 1922. A novidade deste filme, em relação às *atualidades*<sup>2</sup> e aos cinejornais<sup>3</sup>, é o fato dele abandonar uma abordagem meramente descritiva da natureza e dos povos visitados para colocar os fatos testemunhados numa perspectiva dramática, a partir de uma montagem narrativa.

Dez anos mais tarde, através do *Departamento de Cinema do Empire Marketing Board*, Grierson dirige vários filmes, os quais seriam chamados de documentário. Este termo foi utilizado pela primeira vez nos seus ensaios, enquanto um novo gênero cinematográfico com a proposta pedagógica de difundir os valores liberais da sociedade capitalista inglesa. Segundo Grierson (1946), o filme documentário é o “tratamento criativo da realidade”, com imagens filmadas em exteriores, com a presença de atores naturais e dramas construídos a partir do cotidiano. Para este modelo griersoniano, Nichols (1991) vai chamar de modo expositivo de representação, o qual omite o processo de produção em prol de uma objetividade científica; funde música e ruído; tem montagem rítmica; e adota um esquema particular-geral – “para que passemos do conjunto das histórias individuais à classe e ao fenômeno, é preciso que os casos particulares apresentados contenham os elementos necessários para a generalização, e apenas eles” (BERNARDET, 1985, p. 15).

O cinema direto desenvolve-se a partir de 1940, devido ao avanço tecnológico do instrumental de filmagem. As novas possibilidades dos aparatos técnicos proporcionaram o surgimento de novas escolas documentárias: o modo observacional e o interativo. O primeiro pode ser identificado nos filmes do norte-americano Richard Leacock. Numa visão tecnicista, os documentários do mesmo, como *Primary* (1960), colocam o espectador na posição de observador ideal. Percebe-se, nestes documentários, a supressão do roteiro, a impressão de invisibilidade da equipe técnica e a negação da locução, da música *off* e das encenações. Já o modo interativo de

---

<sup>2</sup> As atualidades ou vistas era filmes produzidos no final do século XIX, no estúdio Maison Lumière, cujos temas eram os povos estrangeiros.

<sup>3</sup> Em 1910, somou-se às *atualidades* a orientação jornalística e a sua progressiva massificação com o *newsreel* ou cinejornal, produzidos por Charles Pathé. Este tratava, predominantemente, das paradas e manobras militares, desastres e eventos esportivos.

representação surge na França, com *Chronique d'un Été* (1960), de Jean Rouch e Edgar Morin. Numa perspectiva interacionista, nota-se a predominância da palavra, através dos monólogos, diálogos, entrevistas e discussões coletivas. No documentário interativo, a presença do realizador não é dissimulada, mas sim potencializada a fim de que caíam as máscaras dos atores naturais.

O modo reflexivo de representação desenvolve-se na década de 60, mas tem suas origens históricas, em 1919, com Dziga Vertov, redator e editor do *Cine-Semanal*. Este acreditava que a verdade não é algo captável por uma câmera, mas é o produto dialético entre factualidade e montagem. Nichols (1991) nomeia documentário reflexivo aquele que desrealiza a imagem, evidenciando-a como peça de discurso. Segundo Robert Stam (1981), os objetos destes filmes são seu meio, seus códigos e o trabalho de seus significantes, evidenciando o caráter artístico do produto.

## Ilha das Flores<sup>4</sup>

Um dos primeiros documentaristas que ousaram questionar o modelo clássico de documentário, no Brasil, foi Jorge Furtado. Este produziu *Ilha das Flores* (1988), com duração de 12 minutos, financiado pela Casa do Cinema de Porto Alegre, para a Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Este filme era para ser mais um documentário sobre tratamento de lixo. No entanto, *Ilha das Flores* satiriza as marcas textuais do modo expositivo de representação, distanciando o espectador, que, a priori, espera uma leitura passiva em relação ao filme.

O comentário é construído como um hipertexto, onde as associações<sup>5</sup> são as mais diversas entre fenômenos, como a localização geográfica de uma colheita de tomates, as características do ser humano e suas diferenciações com o tomate e o porco, o surgimento do comércio e do dinheiro, a definição e função do supermercado, a preparação do porco e do tomate para a alimentação de uma família, a explicação das doenças causadas por alimento deteriorado, o conceito e destino do lixo e, finalmente, a caracterização da Ilha das Flores.

No meio dessas associações, percebe-se o tom irônico dos conceitos, demonstrando um pseudodidatismo, que coloca a *voz off* despersonalizada como a detentora do saber, a ciência. Desse modo, há o esforço, por parte de Furtado, em questionar a objetividade e imparcialidade, defendidas pelos documentaristas do estilo griersoniano<sup>6</sup>.

O filme documentário baseou-se na necessidade da classe média ocidental em explorar, documentar, explicar, compreender e, conseqüentemente, controlar simbolicamente o mundo. Tem sido aquilo que 'nós' fazemos para 'eles'. 'Eles', no caso, geralmente, têm sido os pobres, os despossuídos, os inferiorizados e os politicamente suprimidos e oprimidos. (RUBY apud ROSENTHAL, 1988:71).

Furtado impressiona ao usar de forma diferente termos cotidianos. A definição de dinheiro é associada a Cristo e este, ao judeu. Sincronicamente com a locução "os judeus possuem o telencéfalo altamente desenvolvido e o polegar opositor. São, portanto, seres humanos" aparecem imagens do holocausto. Na maior parte da película, o documentarista utiliza conceitos de dicionário.<sup>7</sup> Até o momento em que se chega à Ilha das Flores: um vazadouro de lixo, onde mulheres e crianças esperam, do outro lado da cerca, os porcos terminarem para poder recolher o

<sup>4</sup> *Ilha das Flores*. Jorge Furtado (dir.). Brasil: Sagres, 1988. Parte da coletânea *Curta os gaúchos*.

<sup>5</sup> Associações são experiências nas quais somos levados a passar, mental ou afetivamente, de um objeto ou estado de coisas percebido ou de uma ideia que se apresenta à mente a uma outra ideia, a uma representação ou a um estado emocional. (GOMES, 1998, p.02).

<sup>6</sup> Segundo Grierson, o filme documentário é o tratamento criativo da realidade, com imagens filmadas em exteriores, com a presença de atores naturais e dramas construídos a partir do cotidiano.

<sup>7</sup> É um modo de significação termo a termo, relação diádica como a relação estímulo-resposta. No entanto, a significação funciona numa relação triádica (ECO, 1995, p. 186). Segundo Umberto Eco, o significado é o resultado de um trabalho inferencial, no qual o espectador é levado a acionar suas competências semióticas para realizar apostas a partir das instruções postas na mensagem. Daí a recepção ser um ato semiótico. E por semiose deve-se entender uma ação ou influência que é, ou implica, uma cooperação de três sujeitos, o signo, seu objeto e seu interpretante, tal que essa influência tri-relativa de modo algum se pode resolver em ações entre pares. (PEIRCE apud ECO, 1995, p. 182).

máximo de detritos em períodos de cinco minutos – imagens filmadas com superteleobjetiva e em câmera lenta.

Com uma lente 200, filmando a 60 quadros por segundo, até o lixo fica bonito. Qualquer coisa. A gente vê um mendigo desdentado no meio do lixo e diz: “que lindo”. A lente faz isso, e o final de *Ilhas das Flores* é exatamente isso. Os mendigos, uma tele, uma trilha de fundo, e filmando em *slow motion*. Mas é necessário saber disso. Se a gente for filmar a mesma coisa com uma lente 32, velocidade normal e sem trilha, a gente não vai emocionar ninguém (FURTADO, 1992, p. 37).

Em contraposição à imagem dos catadores de lixo, poetizados pela técnica, o locutor define liberdade, utilizando Cecília Meireles:

“o ser humano se diferencia dos outros animais pelo telencéfalo altamente desenvolvido, pelo polegar opositor e por ser livre. Livre é o estado daquele que tem liberdade. Liberdade é uma palavra que o sonho humano alimenta, que não há ninguém que explique e ninguém que não entenda.” (trecho da locução do filme).

E, finalmente, nos letreiros finais, Furtado questiona o suporte mítico da superioridade documentária, ao usar repetidas vezes a palavra verdade<sup>8</sup>. *Ilha das Flores* é uma paródia ao documentário do modo expositivo de representação com o objetivo de criar uma empatia, através do humor, para melhor provocá-lo na seqüência final. “Para convencer o público a participar de uma viagem por dentro de uma realidade horrível, eu precisava enganá-lo. Primeiro, tinha que seduzi-lo e depois dar a porrada.” (FURTADO, 1992, p. 63).

## Referências

- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineasta e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BURTON, Julianne (org.). *The social documentary in Latina America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1990.
- ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1995.
- DA-RIN, Sílvio. *Espelho partido: tradição e transformação no cinema documentário*. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1995.
- FURTADO, Jorge. *Um astronauta no Chipre*. Porto Alegre: Artes Ofícios, 1992.
- GOMES, Wilson. *O papel das associações na semiótica e na poética: o exemplo do cine-terror*. Salvador: texto produzido avulso para pesquisa acadêmica na FACOM, 1998.
- GRIERSON, John. Propaganda and Education. In: HARDY, Forsyth (Org.). *Grierson on documentary*. Londres: Collins, 1946.
- NICHOLS, Bill. *Representing reality: issues and concepts in documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.
- \_\_\_\_\_. The voice of documentary. In: ROSENTHAL, Alan (Org.). *New challenges for documentary*. Califórnia: University of California Press, 1998. p. 48-63.
- ROSENTHAL, Alan (Org.). *New challenges for documentary*. Califórnia: University of California Press, 1988.
- STAM, Robert. *O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.
- \_\_\_\_\_. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 2.ed. São Paulo: Paz e Terra, 1984.

---

<sup>8</sup> Este filme na verdade foi feito por.../ .na verdade, a maior parte das locações foi rodada na Ilha dos Marinheiros, a dois quilômetros da Ilha das Flores./ .os temas musicais, na verdade, foram extraídos de .O Guarani. de Carlos Gomes./.../ .o resto é verdade.