

CINEMATECA PORTUGUESA – MUSEU DO CINEMA  
A CINEMATECA COM O INDIELISBOA - ISTO NÃO É UM DOCUMENTÁRIO - RETROSPETIVA  
MOCKUMENTARY  
7 de maio de 2026

## ILHA DAS FLORES / 1989

um filme de JORGE FURTADO

*Realização e argumento:* Jorge Furtado / *Direção de fotografia:* Roberto Henkin (exteriores), Sergio Amon (estúdio) / *Montagem:* Giba Assis Brasil / *Direção de arte:* Fiapo Barth / *Direção musical:* Geraldo Flach, usando temas de “O Guarani” de Carlos Gomes / *Comentário:* Paulo José (narração) / *Interpretação:* Ciça Reckziegel (Dona Anete), Takahiro Suzuki e Gosei Kitajima (Sr. Suzuki), Irene Schmidt (cliente da Dona Anete), Luciana Azevedo (Ana Luzia Nunes), Douglas Trainini, Julia Barth, Igor Costa (familiares da Dona Anete).

*Produção:* Casa de Cinema (Porto Alegre, Brasil, 1989), apoio de Kodak do Brasil, Curt-Alex Laboratórios, Álamo Estúdios de Som / *Direção de Produção:* Nora Goulart / *Produção executiva:* Monica Schmiedt, Giba Assis Brasil, Nora Goulart / *Assistência de realização:* Ana Luiza Azevedo / *Cópia:* DCP, colorida, legendada em inglês, 13 minutos / *Inédito comercialmente em Portugal / Primeira apresentação na Cinemateca.*

## LAS HURDES – TIERRA SIN PAN / 1932

(Terra Sem Pão)

um filme de LUIS BUÑUEL

*Realização:* Luis Buñuel / *Argumento:* Luis Buñuel, baseado num livro de Maurice Legendre / *Direção de fotografia:* Eli Lotar / *Montagem:* Luis Buñuel / *Música:* “4ª Sinfonia” de Brahms / *Comentário:* Luis Buñuel e Pierre Unik / *Interpretação:* Habitantes de Las Hurdes.

*Produção:* Ramón Acín e Luis Buñuel (Espanha, 1932) / *Assistência de realização:* Rafael Sanchés Ventura, Pierre Unik / *Cópia:* 16mm (Cinemateca Portuguesa), preto e branco, falada em francês, com legendagem eletrônica em português e inglês, 27 minutos / *Estreia em Portugal:* Cinema Estúdio, a 13 de outubro de 1972 / *Primeira apresentação na Cinemateca:* 19 de fevereiro de 1982, ciclo “Luis Buñuel”.

**NOTA:** a cópia que se irá exibir de LAS HURDES corresponde à versão com comentário falado em francês, numa cópia de 16mm pertencente à Coleção da Cinemateca (o filme foi rodado e circulou, originalmente, em 35mm). A cópia apresenta problemas ao nível do som e alguns riscos.

---

## ILHA DAS FLORES

“Este não é um filme de ficção” e “Deus não existe”. Assim, sem mais nem menos, começa **Ilha das Flores**, a curta-metragem de Jorge Furtado que deu a volta ao mundo e se tornou de visionamento recomendado para gerações e gerações de alunos do ensino público brasileiro. Ao longo das suas três décadas de existência, o filme foi aparecendo em diversas versões (justamente por causa de cartões com inscrições como “Deus não existe” ou por conta das imagens dos campos de concentração nazi), e a versão que hoje se apresenta é a que corresponde às intenções do realizador. Escrito pelo próprio Furtado, **Ilha das Flores** é um pequeno prodígio de inteligência, sagacidade, ironia e crueza.

A lógica formal deste filme tem origem – segundo alguns – em **Triste Trópico** (1973), de Arthur Omar, outro falso documentário brasileiro, também ele construído numa lógica associativa, onde imagens e palavras dão origem a outras, numa espiral de sentidos que usando os paramentos da lógica aristotélica (através de sucessivas definições e silogismos) desagua no absurdo da realidade (absurdo esse naturalizado pelas convenções sociais). Se é certo que o argumento é de Jorge Furtado, “na verdade”, a última frase, aquela onde se explica que a “Liberdade é uma palavra que o sonho humano alimenta, que não há ninguém que explique e ninguém que não entenda”, essa definição pertence a *Romanceiro da Inconfidência*, coletânea de poemas da escritora brasileira Cecília Meireles. Isto é, depois de todas as deduções endiabradas do narrador, é na poesia que o filme desemboca (e a ironia não podia ser maior – que liberdade!?).

Se este é o princípio e o fim de **Ilha das Flores**, o que está no meio é um zig-zag lógico tão divertido quanto cruel que começa por definir um ser humano como um “bípede com telencéfalo altamente desenvolvido e polegar opositor”, para depois explicar a função da agricultura, a produção do tomate, a troca comercial de produtos por dinheiro, o consumo e a alimentação (com molho de tomate), mas também o desperdício, o lixo, a lixeira, a alimentação dos porcos (com tomates podres), para no final concluir que “o que coloca os seres humanos [catadores de lixo] depois dos porcos [na escala social] é o facto de não terem nem dinheiro nem dono.” A aparência de um documentário científico, ou até mesmo de um institucional pedagógico, justifica o ritmo cíclico da narração, com um conjunto de palavras-chave e imagens-signo a aparecerem de forma recorrente. É uma paródia a esse tipo de formalismos educativos, aqui revistos através de uma lente sarcástica que tudo quer definir e dissecar – sem, “na verdade”, nada perceber. Por exemplo, que outro filme proferiria frases como “Dona Amélia é um bípede católico apostólico romano” ou “o tomate que Dona Amélia julgou inadequado para o molho do porco que iria dar à sua família pode ser consumido pelo porco e a sua família”. Parecem – até certo ponto – os jogos de sentido pretendidos pelos surrealistas quando se apropriavam do discurso científico para melhor o perverterem.

Esse jogo que produz um certo desacerto face ao real (como se o mundo nos estivesse a ser descrito por um extraterrestre), tem como reverso a capacidade de identificar as contradições de uma “realidade” que todos damos por adquirida. É aí que está a graça de Jorge Furtado: fazer do estranhamento das coisas banais uma forma de salientar aquilo que passámos a assumir como “natural”, a saber, o sistema capitalista de produção e consumo, a desigualdade na aquisição e circulação de produtos e bens, a organização classista da sociedade, etc. Nesse sentido, há aqui qualquer coisa de **The Perfect Human** (1967), do poeta dinamarquês Jorgen Leth, no mesmo processo de desnaturalização de tudo aquilo que assumimos como inerente à nossa espécie e à nossa sociedade. E, inversamente, é evidente que Jean-Gabriel Périot viu e quis atualizar **Ilha das Flores** quando, em 2012, fez a “deliciosa” curta-metragem #67.

O filme terminará com um genérico de fim que é, todo ele, um mimo de múltiplas provocações, onde a expressão “na verdade” ganha os mesmos contornos rítmicos da narração. Aí percebemos que muito embora a localidade Ilha das Flores exista de facto, a maior parte das imagens foi rodada na vizinha Ilha dos Marinheiros (Porto Alegre a 2km da Ilha das Flores), isto é, num aterro sanitário ali perto. Mas, como é óbvio, o contraste entre o aterro e o nome do lugar (reforçado pela questão dos perfumes e das flores de cheiro) era irrecusável para um realizador como Jorge Furtado. E tudo terminará com um acertivo “O resto é verdade”. O *resto* em duplo sentido. Ou seja, o *resto* também no sentido do desperdício (aquilo que sobra, que não tem valor). Dito doutro modo, apesar de toda a “ganga da ficção”, o resto – entenda-se, o lixo – é verdade. O resto, o lixo e, por analogia, os desapossados, os marginais, os alienados, todos esses *são verdade*. Não há ficção que lhes valha. E por aí, Jorge Furtado regressa a esse título seminal de um certo imaginário do documentário e da docuficção brasileiro, o filme inacabado de Orson Welles, **It's All True** – justamente um filme sobre o poder do operariado e um elogio à diversidade étnica de um país como o Brasil.

Ricardo Vieira Lisboa

## LAS HURDES

Começamos esta ficha recordando sumariamente a carreira de Buñuel entre 1930, ano da tempestuosa estreia de **L'Âge d'Or** e 1932, data do filme que vamos ver.

Poucos dias depois da estreia de **L'Âge d'Or**, Buñuel recebeu um convite da Metro para visitar Hollywood. Por essa altura, os americanos caçavam na Europa tudo quanto lhes parecia talento e, apesar do escândalo, ou por isso mesmo, decidiram experimentar Buñuel. Em Hollywood o realizador permaneceu seis meses, entusiasmando-se com a América, conhecendo gente

célebre (Chaplin, Sternberg, Eisenstein) mas sem fazer mais nada do que assistir a filmagens. Quando lhe pediram que ensinasse uma atriz a falar espanhol, respondeu a Thalberg que não tinha "pachorra" para coisas dessas e veio-se embora em Abril de 1931. Voltou, a Espanha, onde chegou dois dias depois da proclamação da República.

Entretanto, grandes querelas agitavam o grupo surrealista, dividido entre aqueles que achavam que a revolução só se podia fazer com o Partido Comunista (e, conseqüentemente, a ele aderiram) e os que, como Breton, desconfiavam de qualquer força organizada. Buñuel não aderiu ao PC, mas também não o combateu. Foi - e sê-lo-ia até aos anos 50 - um *compagnon de route* bastante próximo muitas vezes, outras mais distantes. Mas parece ter encontrado nele algum eco a crítica que alguns membros do grupo, agora militante do partido, começavam a fazer à sua actividade dos fins dos anos 20 e 30. Particularmente, no seu caso, a ideia que se travava de filmes herméticos, pouco susceptíveis de atraírem a adesão imediata das massas mais incultas. Talvez esta dúvida o tenha levado a mudar um pouco de rumo. Nos finais de 1931, leu casualmente um relatório sobre a região de Las Hurdes, na Estremadura espanhola, entre Cáceres e Salamanca, região montanhosa e extremamente miserável. Nessa zona o próprio pão era desconhecido, donde o sub-título da obra e o seu título português.

Mais uma vez não tinha dinheiro. Um amigo, o anarquista Ramón Acín (que, mais tarde, seria fuzilado durante a guerra de Espanha) entusiasmado com o projecto, disse-lhe: "*se ganhar a sorte grande, pago-te o filme*". Dois meses depois, ganhou a sorte grande e pagou-lhe o filme. Assim nasceu **Las Hurdes**. Depois do mecenato materno (**Un Chien**) e do mecenato dum visconde (**L'Âge d'Or**) o mecenato anarquista.

Rodado num mês, o filme teve assistência de Pierre Unik (um dos membros do grupo surrealista que aderiu ao PC) e fotografia de Eli Lotar, ambos vindos de Paris. Veio a estrear-se, em versão muda, em Abril de 1932 e foi imediatamente proibido pelo governo republicano. Motivo: o filme daria uma imagem miserável da Espanha. Só em 1937, a obra começou a circular comercialmente, graças ao apoio do produtor Braunberger, numa versão sonorizada, com acompanhamento musical da "4ª Sinfonia" de Brahms e um comentário *off* escrito por Buñuel e Unik. A partir do fim da guerra mundial, o filme, tal como **Un Chien Andalou**, ia tornar-se prato obrigatório de inúmeras sessões culturais e cineclubistas.

Aparentemente, o filme parecia situar-se nos antípodas do "surrealismo delirante" das duas primeiras obras. Aparentemente, Buñuel passaria a um documentário "didáctico", mostrando-nos imagens da mais monstruosa miséria e de gente vivendo em condições infra-humanas. Mas logo se notou, e com o tempo mais esse tónus se foi acentuando, que a parada de monstros que desfila no filme, a associação de imagens reais mas "surreais", não quebravam a linha dos filmes anteriores e que, no fundo, **Las Hurdes** seria uma obra tão subversiva quanto as anteriores. Ado Kyrrou escreveu: "*Este filme não difere em nada de L'Âge d'Or. O seu realismo é o mesmo, o seu surrealismo também. Para Buñuel, ver equivale a tomar posição e ao espectador é exigido o mesmo. A arquitectura dramática do filme pode resumir-se na frase 'sim, mas...'. Quer dizer, Buñuel começa por apresentar uma cena que é insustentável, lança depois uma esperança e termina destruindo-a. Exemplos: o pão é desconhecido na região, mas o professor dá, de vez em quando, uns bocados às crianças. Mas são os pais que comem esses restos. Ou outro: os camponeses são frequentemente picados por víboras, mas a mordedura não é mortal. Só que os camponeses a tornam mortal quando tentam curá-la com ervas que infectam as feridas. Cada sequência está baseada nestas três proporções (...) A natureza trágica do destino do homem, já entrevista em L'Âge d'Or é exposta palpavelmente em Las Hurdes*".

Muito se tem falado também da imagética espanhola do filme, encontrando nos retratos dos camponeses de **Las Hurdes** ecos da grande pintura de Espanha, de Velázquez e Murillo a Goya. Buñuel rejeitou sempre essa aproximação, afirmando que não faz citações culturais. Se há semelhanças é porque Buñuel viu o que esses pintores também viram, ou seja porque o real é o

mesmo. Como o autor uma vez disse, não são as imagens que são surrealistas, o mundo é que o é.

Pessoalmente, parece-me um pouco forçada a tentativa de encontrar em **Las Hurdes** o mesmo universo dos filmes precedentes, embora a marca de Buñuel seja evidente. E julgo que o comentário, um tanto ou quanto retórico e moralizante, explica demasiado, retirando, por vezes, às imagens e às associações o seu brutal poder de choque. Menos subjectivamente, é inegável que o filme abunda em imagens típicas do universo buñueliano, desde a animalística (sapos, cobras, lagartos, abelhas, burros, cabras) até à já falada galeria de monstros culminando nas imagens inolvidáveis dos anões, dos cretinos, da mulher de 32 anos ou na sequência antológica do enterro do bebé.

E o humor corrosivo está patente na sequência da escola, quando se ensina àquelas crianças famintas a respeitar os bens do próximo.

Distinguirei ainda três momentos: o grande plano dos amuletos, ou o da boca da tal mulher de 32 anos; o fabuloso plano de pormenor sobre o olho do burro morto e a velha do final, concentrando numa só imagem toda a força de morte do filme: *"nada pode manter-nos mais acordados do que pensar permanentemente na morte"*, é a litania que murmura ao atravessar as ruas do lugarejo. Esta frase é, sem dúvida, tal como essa imagem, uma das muito grandes epígrafes da obra de Buñuel.

João Bénard da Costa