

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E DA EDUCAÇÃO – FAED
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA – PPGH**

FAHYA KURY CASSINS

TERRITÓRIOS NO CINEMA BRASILEIRO: A VISIBILIDADE DO LIXO

FLORIANÓPOLIS, SC.

2014

FAHYA KURY CASSINS

TERRITÓRIOS NO CINEMA BRASILEIRO: A VISIBILIDADE DO LIXO

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-graduação em História do Centro de Ciências Humanas e da Educação, da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em História.

Orientador: Rafael Rosa Hagemeyer

FLORIANÓPOLIS, SC.

2014

Para minha avó, Ilá.

Agradecimentos

A Deus.

À minha mãe, Tânia. Por ser *mãe* – e não são todas iguais – à qualquer distância, a todo tempo. Não preciso enumerar proezas, basta agradecer por ser a única pessoa que sempre acreditou em mim.

Ao meu pai, por sempre me dizer para colocar os pés no chão e por nunca ter me ensinado a obedecê-lo.

À minha irmã, Michele. Por saber o que e quando dizer, sempre. São raríssimas as pessoas que têm este dom e ela é a única que eu conheço.

Aos meus irmãos.

Aos corações de quatro patas por serem minha alegria sempre presente.

Aos meus amigos, até mesmo àqueles que nestes dois anos deixaram de sê-lo. Pela companhia nas horas de fuga, pelo ouvido desatento. À Cleuza, em especial, porque temos este universo entre nós que mais nos aproxima do que afasta, como seria o comum.

Ao meu orientador, professor Rafael, por me fazer perguntas para as quais eu não tinha resposta.

Aos professores Alberto e Emerson, pela atenção e tempo dedicados.

Ao Eduardo Coutinho, por me fazer ver o mundo e o documentário com outros olhos.

Aos autores Eduardo Escorel, Lúcia Nagib, Jean-Claude Bernardet, Célia Tolentino, José D'Assunção Barros, Ivana Bentes e José Ortiz Ramos por pensarem o cinema e o cinema brasileiro.

RESUMO

A partir de uma questão presente na história do cinema brasileiro, sobre quem é o “povo brasileiro”, a pesquisa identificou que o quem estava onde. Ou seja, é preciso abordar o espaço onde se encontra o brasileiro de quem se quer falar. O cinema, então, territorializa seus personagens. Através dos elementos da imagem cinematográfica, cria-se um espaço onde são inseridos personagens que respondem à questão “quem” é o povo brasileiro. Assim, abordamos os documentários que se passam nos lixões, a saber: *Boca de Lixo* (1992), *Estamira* (2005) e *Lixo Extraordinário* (2010). São eles que edificam uma “trilogia” no cinema brasileiro sobre um território que tem sua extinção prevista no Brasil.

Palavras-chave

Cinema brasileiro – documentários - lixão

Sumário

1 INTRODUÇÃO	4
2 A HISTÓRIA DO LIXO -<i>Tudo o que não presta e se joga fora</i>	21
2.1 UMA HISTÓRIA DO CINEMA BRASILEIRO	29
3 CAPÍTULO II	50
3.1 A GEOGRAFIA NOS LIMITES DA IMAGEM CINEMATOGRAFICA	50
3.2 ELEMENTOS DA LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA NA CONSTRUÇÃO DA IMAGEM	55
3.3 O CINEMA, O URBANO E O LIXO: TERRITÓRIOS E FRONTEIRAS	66
4 CAPÍTULO III – OS “OUTROS”	74
4.1 <i>ESTAMIRA, BOCA DE LIXO E LIXO EXTRAORDINÁRIO</i> EM ANÁLISE	76
4.2 <i>ESTAMIRA</i> , O DISTANCIAMENTO DO LIXO	76
4.3 <i>BOCA DE LIXO</i> , O ENSAIO: “O LIXO FAZ PARTE DA VIDA. É O FINAL DO SERVIÇO É O LIXO. E É ALI QUE COMEÇA.”	81
4.4 OU O LIXO, OU O EXTRAORDINÁRIO	86
4.5 AS INTENÇÕES E AS REALIZAÇÕES AUDIOVISUAIS NOS DOCUMENTÁRIOS	95
5 CONCLUSÃO	102
6 FILMOGRAFIA	106
7 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	106

1 INTRODUÇÃO

Numa cena breve do documentário *Lixo Extraordinário* (João Jardim, Karen Harley e Lucy Walker, 2010), uma das colaboradoras de Vik Muniz, trabalhadora do lixão, está arrumada para ir à exposição das obras que eles ajudaram a realizar e, ao sair de casa, passa o portão e joga um toco de cigarro no chão de barro da rua.

O lixo, seja ele qual for, é visto como resto. Ao longo dos séculos ele foi tratado assim por todos que o produzem: o indesejável e, por isso, invisível. Se ele é invisível, o que dizer das pessoas que vivem dele?

Um dos desafios do cinema, principalmente do documentário, é observar o mundo e encontrar personagens que são invisíveis. No cinema brasileiro não é diferente. Não somente por questões políticas ou de cunho social e denunciativo, os invisíveis ganharam as telas dos cinemas através das mãos de cineastas sensíveis ao outro. Indissociável ao outro está o espaço que este outro habita.

É assim que será abordado aqui o lixo, suas relações e espaços, no cinema brasileiro. Espaço máximo de união dos excluídos, invisíveis e não-vistos, o lixão é onde se encontram aquilo e aqueles que são ignorados. Para este espaço e estas pessoas receberem legitimidade diante da sociedade é preciso que sejam vistos, ouvidos e pensados. Partindo da busca pelo brasileiro no cinema foram encontradas algumas respostas principalmente relacionadas aos lugares onde estes brasileiros se encontram. Assim como foi com o sertão e com a favela no imaginário social e nas imagens do cinema. Procura-se, então, dar mais uma resposta a esta busca, encontrando o brasileiro no lixão.

O primeiro registro das imagens do lixão no cinema brasileiro é encontrado no filme *Cinco Vezes Favela* (1962), no episódio *Um Favelado* (Marcos de Farias) (SILVA, 2011, p. 509). A profícua década de 1960 no cinema brasileiro foi marcante para a emergência da questão do brasileiro no cinema. Posteriormente, o lixão estará presente em *Ilha das Flores* (Jorge Furtado, 1989) mas não terá seu foco nas pessoas que vivem no e do lixo, e o primeiro ensaio cinematográfico que terá como alvo os moradores do lixão será *Boca de Lixo* (Eduardo Coutinho, 1992). Para consolidar os personagens do lixão, surge *Estamira* (Marcos Prado, 2005), fixando-se numa única personagem e estetizando seu entorno. Na mesma linha, *Lixo*

Extraordinário (João Jardim, Karen Harley e Lucy Walker, 2010) consolidará de vez o lixão e sua união com a estética no cinema brasileiro e mundial. Cabe ressaltar o grande alcance de público dos dois últimos trabalhos e do curta de Jorge Furtado, principalmente por se tratar de um curta, formato de públicos sempre menores mas bastante ao alcance hoje através da internet e de festivais.

No Brasil, a partir da década de 1950, o fracasso das sucessivas tentativas de industrialização do cinema foi o estopim, aliado a outros fatores, para o surgimento de novas formas de se fazer cinema no país. As tentativas de industrialização contavam com bom aparato técnico e profissionais preparados, porém os custos das produções e os fracassos de bilheterias não lograram a sua continuidade. Percebeu-se, na época, que, apesar de investirem em gêneros populares como a comédia, os filmes começaram a receber muitas críticas acerca do conteúdo. Ortiz Ramos (1983) dedica-se a esta discussão e seus desdobramentos.

Por um bom tempo o cinema brasileiro foi menosprezado pelos críticos. Visto como “inferior”, apesar de possuir boa técnica, o cinema nacional não merecia a atenção dos críticos que tinham como padrão o cinema feito nos Estados Unidos. As referências eram dos cinemas estrangeiros, tanto na produção quanto na crítica, isto é percebido em análises de obras da época e nas críticas de Alex Vianny e Francisco Luiz de Almeida Salles.

É neste contexto que tanto a crítica quanto a produção cinematográficas brasileira voltam seu olhar para uma questão: quem é o povo brasileiro? Não se via, então, um povo brasileiro representado de forma mais próxima a sua realidade e nem um compromisso com seus problemas – o que se veria realizado de forma mais complexa posteriormente. Contudo, é preciso lembrar que esta questão é colocada diante de mudanças significativas nos cinemas estrangeiros causadas por fatos históricos, no próprio percurso da imagem cinematográfica e no estatuto do cinema.

O período pós-guerra alterou a forma como se fazia cinema em todo o mundo. Para os países europeus que sofreram a Segunda Guerra Mundial no seu território, como Itália e França, o trauma e a economia destruída fizeram emergir uma necessidade artística de registro e de superação. A possibilidade dos cinemas nacionais no pós-guerra, aliada à tecnologia que barateou a produção, era contar histórias mais próximas à realidade e nos cenários ainda marcados pelo conflito. É

neste momento que o cinema sai dos estúdios e propõe conteúdos menos influenciados pela visão cultural então dominante (HANNEBELLE, 1978).

No Brasil as mudanças também serão sentidas. Assim, a volta de um importante crítico cinematográfico como Alex Viany contribuiu para delinear este período. Os cinemas da Itália e da França, com o Neorrealismo e a *Nouvelle Vague*, respectivamente, chegarão ao Brasil e influenciarão de vez os diretores daqui, fazendo, também, inspirando o surgimento de novos cineastas.

Sobre Alex Viany (1959) é importante ressaltar que ele mesmo ignorava a produção cinematográfica brasileira das décadas de antes de 1950 e lamenta isso no seu livro. Quando do ano (final de 1948) da sua volta ao Brasil, sua percepção cinematográfica é outra e seus esforços por discutir o cinema produzido no país ganham maior vulto. É ele um dos mentores, com todos os percalços e críticas possíveis, da busca pela resposta à pergunta “quem é o povo brasileiro” no cinema.

Como espectadores dos cinemas nacionais do pós-guerra, os diretores, roteiristas e críticos brasileiros perceberam que era possível fazer um outro cinema. Eles não se ativeram somente ao conteúdo, a uma expressão da realidade e de personagens brasileiros, mas tiveram o grande incentivo da prática que anunciava uma produção cinematográfica com custos mais baixos e sem a necessidade do amparo de grandes estúdios. Estavam colocados os dois eixos principais do novo cinema: a busca pelo realismo, pelo popular na cultura, e os baixos custos aliados à pouca estrutura necessária para a produção dos filmes.

A efervescência na discussão cinematográfica na época rendeu bons frutos. Com uma produção inicial ainda claudicante na contemplação das propostas de um cinema mais “realista” e condizente com a realidade brasileira, *Aruanda* (1960) ganha destaque na fala de críticos e diretores como um precursor do alcance da imagem realista. *Agulha no Palheiro* (1952), tentativa do próprio Viany de alcançar seus propósitos, não logra muito êxito – principalmente por se valer do drama e do estúdio. Contudo, este olhar de hoje sobre as obras possibilita que a crítica se valha de novas perspectivas. No olhar da época, dos críticos e dos diretores, é forte a impressão destas obras e o que as mudanças causaram.

Rio, 40 Graus (1955), portanto, é, em pouco tempo, admitido como o marco definitivo deste rompimento. Eis um filme que alcançou muitos dos propósitos do

cinema brasileiro da época, sob influências, que buscava responder à pergunta “quem é o povo brasileiro”. Não é a sinopse do filme, contudo, que dará os melhores indícios das inspirações nos cinemas nacionais pós-guerra. Podemos pensar a linha argumentativa: o filme narra um domingo de calor na vida de cinco meninos de uma favela carioca que vendem amendoim em pontos turísticos do Rio de Janeiro. Aí mesmo já podemos identificar os sinais de aproximação com as mudanças propostas, pois fala em “meninos de uma favela carioca” e atenta para o tempo de “um dia”. O realismo é, de fato, evidenciado por estes pontos, mas pode-se acrescentar à aproximação com o uso de não-atores (proposta cara ao Neorealismo italiano) e a caracterização da cidade do Rio de Janeiro como personagem no letreiro inicial “*A cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro*”.

Para o momento, cabe ressaltar a importância do filme no estatuto da imagem ao registrar a favela carioca. Sua importância também será percebida no decurso da história do cinema brasileiro, com a releitura e o retorno a este lugar para encontrar os personagens que tentarão responder à questão levantada sobre o povo brasileiro.

Nesta busca percebe-se a incessante crítica às colonizações que vitimaram a cultura brasileira. Sobre a colonização já se falava acerca das tentativas do cinema industrial. Um representante desta discussão é Glauber Rocha, sua crítica apontava para a nova colonização pelos Estados Unidos, pois o país não era mais colonizado pelos países europeus, mas pelo americanismo cultural. Glauber constrói conceitos de análise da cultura brasileira que deveriam estar, ou estavam, presentes no cinema nacional. No seu texto *Estética da Fome* (GOMES, 1997), a condição de latino-americano será amparada pela necessidade da imagem expressar a fome que gera violência. Isto cabe ao cinema mostrar e, conseqüentemente, aborda a questão sobre o povo brasileiro.

Uma resposta de Glauber à questão é *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964). O filme vai ao nordeste brasileiro para encontrar um povo esfomeado, sofrido, que vê na violência e na fé (esta não exclui aquela) seu caminho. O diretor realiza cinematograficamente o que escreveu no seu texto. Glauber, no entanto, não foi o único a ir buscar no sertão a resposta à questão. O próprio Nelson Pereira dos Santos dirigiu *Vidas Secas* (1963), inspirado no livro de Graciliano Ramos, mais duro e mais esfomeado que o filme de Glauber Rocha. Surgia, então, no cinema um novo

lugar que expressaria a resposta de quem é o povo brasileiro: o sertão. Este também será revisitado inúmeras vezes no decurso da história do cinema nacional.

No caminho do sertão entrará o rural, um tanto familiar àquele, porém sem o mesmo potencial e se aproximará muito mais das plateias pelo uso de mecanismos dramáticos do que no sentido de responder à questão proposta.

Temos, então, dois lugares, a favela e o sertão, como possibilidades de resposta à questão aqui – e na história do cinema brasileiro – levantada. Para falar do “povo brasileiro”, expressão que pode parecer ampla demais, o cinema recorreu a lugares antes não visitados pela câmera e, conseqüentemente, a personagens ainda não mostrados. O visto e o não-visto é um jogo que permeia toda a história do próprio cinema.

Posteriormente às décadas de 1950 e 1960, o cinema nacional percorreu períodos desiguais em quantidade de produção e em preocupações. É possível analisar uma presença maior do elemento urbano e das questões políticas nas produções. A história recente do país, fortemente marcada pelas questões políticas e econômicas, é tema frequente em inúmeros filmes e documentários. Percebe-se que há uma outra questão que ronda: qual a formação deste país que gera brasileiros? Contudo, como em *Central do Brasil* (1998), filme de temática urbana, o sertão reaparece para traçar a origem dos personagens.

Faz-se necessário, portanto, uma reavaliação da questão inicialmente proposta aqui e pelo cinema brasileiro. Ao colocar-se “quem é o povo brasileiro” encontram-se respostas que levam a lugares. Percebe-se que a questão ficaria melhor formulada assim: onde está o povo brasileiro? Pois, ao tentar responder de quem se tratava o povo, as respostas levaram seus autores ao deslocamento a lugares onde poderia estar este povo. O visto e o não-visto trata do espaço, aquele lugar onde a câmera chega, e não somente de quem a câmera mostra.

Analisando estas referências chegamos a um dado essencial para a compreensão da questão. A ficção até o momento, pois até aqui se tratavam de filmes de ficção, apresenta estas respostas. Contudo, com *Boca do Lixo* (1992), o cinema documentário chegou a um lugar ainda não visitado pelo cinema ficcional para buscar a amplidão da resposta que pode ser dada às questões sobre o povo brasileiro. Assim, Eduardo Coutinho, com sua expressiva carreira no audiovisual

brasileiro, inaugura um compromisso particular aproximando-se das questões aqui apresentadas.

Trava-se uma “batalha em torno da narrativa” (FERRO, 2010, p.18) e o brasileiro surge, então, nas telas como personagens de narrativas ficcionais e documentais. Não para relatar apenas seu passado, como diz Ferro, mas como um relato daquilo que uma parcela da população vive e outra parcela sequer vê. Pois, a disputa se dá em torno de quem detém os meios para narrar sua presença no mundo. Na história do cinema e do cinema brasileiro são vários os elementos que juntos condensaram esse processo.

O documentário de Eduardo Coutinho percorre um caminho sinuoso de proximidade com o *outro* em estratos sociais bem definidos. O problema político da contemporaneidade diante do crescimento desordenado, do tráfico de drogas, da pobreza e da miséria (sempre elas a perseguirem o “povo brasileiro”), mas com um avanço social e tecnológico veemente criam nos documentários de Eduardo Coutinho uma consciência de existência para os seus personagens. Baseados majoritariamente em depoimentos, seus documentários vão ao lugar – ao espaço físico – onde estes personagens se encontram, ou seja, ele vai ao encontro do *outro*. O *outro*, no documentário, prescinde de uma relação de “congruência plena” entre o realizador e os seus personagens, que não são, como na Ciência, objetos, mas sujeitos (YAKHNI, 2003, p.25 e 26). É esse encontro entre sujeitos na produção do documentário que permitirá, também, que o espectador se encontre com o “outro”: “O filme documentário lembra-nos a nossa presença no mundo, lembra-nos que fazemos parte do mundo e que interagimos com ele.” (PENAFRIA, 2004, p.05).

Acerca dos conceitos favela e sertão, *Estética da Fome* (Glauber Rocha), texto de 1965, recebe uma resposta atualizada com “cosmética da fome”, de Ivana Bentes (2003). Ambos contribuem para a análise da imagem cinematográfica brasileira em relação aos lugares onde estão os personagens que constituem o “povo brasileiro”. Bentes inicia sua discussão justamente com a relação que se faz entre crime, pobreza e violência – e às manifestações artísticas a eles relacionados como o funk e o hip-hop – gerando uma cisão na sociedade. Glauber também associa a pobreza (e a fome) à violência e é citado por Bentes quando o cinema trata desta violência de forma audiovisual. Eles partem da fome, da miséria e da

pobreza que se encontram nestes lugares que são representados, no cinema, pela favela, pelo sertão e mais recentemente pelo urbano. Numa contrarresposta, eis o lixão. Lugar este que, nas imagens de Eduardo Coutinho, vive da abundância. O percurso feito na história do cinema é da falta ao excesso. O Brasil urbano atual (porém sempre colonizado) produz lixo em excesso, consequência também do descaso, da sociedade industrial, do desperdício. Lixo, porém, que sustenta, que alimenta e que gera.

Para Bentes (2003, p.05), filmes como os de Glauber Rocha rejeitam a ideia “de expressar o sofrimento e o intolerável em meio a uma bela paisagem”, o que não é rejeitado em muitos filmes brasileiros das últimas décadas. Pontuando questões teóricas como a passagem “da 'estética' à 'cosmética' da fome” e tecnológicas ao contrapor a câmera na mão à *steadycam*, que incidem sobre a qualidade da imagem e a sua beleza, Bentes critica a prevalência do domínio da técnica e da expressão cinematográfica sobre os temas que conduzem as narrativas chamando-o de “folclore-mundo” ao internacionalizar o popular.

O lixão, como espaço, não é apresentado como destinação final. Lugar também apropriado por outros diretores, *Estamira* (2004) e *Lixo Extraordinário* (2010) vêm acrescentar ao *Boca de Lixo* (1992) a ideia de que do lixo surgem novas configurações – e não somente para a imagem, como para também para outras formas de arte. Desta forma encontra-se uma resposta à questão colocada pela “cosmética da fome” de Bentes (2003, p. 05): “Existe um pensamento cinematográfico brasileiro em curso que problematize esse “outro” e essas imagens de exclusão?”.

Estes documentários enfrentam uma posição clássica do cinema brasileiro: foi instituída, ao longo dos anos, a figura do brasileiro pobre que passa fome. Há uma tensão entre uma construção tão bem assimilada pela teoria e pelo público contraposta a imagens que negam estes pressupostos.

A estética do lixo atinge o ineditismo para o público e para a própria produção, hoje, ao contrário da favela e da aridez do sertão. Contudo, a proposta é quase o oposto, pois ela coloca que de onde se espera um fim há vida, há excessos, há possibilidades. Percebe-se um conflito social e local porque há uma disputa (não exclusiva à imagem) de territórios também.

Conclui-se que a análise partiu de um questionamento encontrado na própria história do cinema e precisou ser reformulada. Com os documentários aqui abordados, a resposta ao questionamento alcançou uma nova perspectiva que provavelmente apontará estar mais próxima dos anseios e propostas verificadas desde as décadas de 1950 e 1960.

Encontrar no cinema fonte para uma pesquisa histórica contemporânea é um desafio. Os trabalhos inaugurais sobre este caminho apontavam para questões básicas como, por exemplo, a relação da interpretação de filmes históricos. Aqui se sugere analisar um elemento na história do cinema que surgiu nas décadas após a Segunda Guerra mas que só veio a se firmar e ser contemplado de forma mais específica a partir da década de 1990.

A relação inicial se dá pela possibilidade da História abordar o cinema não apenas como exemplificação ou ilustração mas preocupar-se com ele como um objeto que pode ser problematizado dentro do fazer e pensar histórico.

Os estudos atuais sobre a utilização de fontes audiovisuais na pesquisa histórica abarcam de forma mais abrangente, porém ainda não completa, as questões metodológicas e seus problemas inerentes. As fontes serão as obras audiovisuais, justificada essa escolha que se explica por sua importância, assim,

A partir de uma fonte fílmica, e a partir da análise dos discursos e práticas cinematográficas relacionados aos diversos contextos contemporâneos, os historiadores e outros estudiosos do campo da Comunicação podem apreender de uma nova perspectiva a própria história do século XX e da contemporaneidade, para além de estudar mais especificamente a história de uma nova forma de expressão que é muito característica do mundo moderno e que envolve uma complexa linguagem que lida com diferenciadas dimensões discursivas. (BARROS, 2012, p.09)

Como destaca Mônica Kornis (2008), a quantidade de comentários e a relevância que se dá ao estudo do audiovisual não alcança, ainda, a complexidade e os desafios do seu estudo diante da sua interdisciplinariedade.

Se, por um lado, é preciso atentar para os estudos da linguagem cinematográfica, a relação entre cinema e a História do Tempo Presente é bem próxima, como mostra Michèle Lagny (2012). As relações são bastante similares como a questão de registro do tempo no presente em que é filmado e que se torna um passado ao ser assistido, mostrando a história enquanto ela é feita. O próprio interesse da História pelo cinema como fonte ocorre na afirmação da história do

tempo presente, fonte que deve ser cuidadosamente utilizada e é de grande valor documental. Assim, também, o tempo é conceito fundamental para a análise do cinema como fonte tanto quanto para a história do tempo presente ao ter como autores seus contemporâneos.

Graças a suas capacidades narrativas e discursivas ligadas à montagem, o filme participa diretamente da invenção de uma forma de história audiovisual, construindo relatos e análises históricas de momentos cuja memória ainda está viva entre espectadores e autores. Ele permitiu, ao longo do século XX, particularmente após o choque da Segunda Guerra Mundial, prefigurar esta história do tempo presente que os historiadores refinarão depois. (LAGNY, 2012, p. 30)

Percebe-se que diante do filme como fonte os cuidados para efetuar sua análise são muitos. De modo geral, sem distanciar-se muito dos teóricos da análise fílmica, deve-se esquadrihá-lo dentro do seu período histórico, político e social sem deixar passar quais os protagonistas da sua realização (entre roteiristas, diretores, produtores e também críticos) e quais os mecanismos da linguagem¹ que pressupõem os efeitos desejados (e se eles foram, de fato, alcançados). A problemática histórica da pesquisa, porém, é que indicará quais elementos serão fundamentais para a análise.

Bernardet (2009), ao escrever um livro sobre História do Cinema Brasileiro sob encomenda² registrou uma percepção valorosa para toda a pesquisa vindoura na área e em conexão com as ideias da época sobre os estudos interdisciplinares. Suas colocações criam o laço entre uma história feita no presente, o uso do cinema como fonte e a interpretação de uma realidade ou um povo:

Mesmo rejeitando o cinema brasileiro, ou aceitando-o na medida em que ele se igualaria às melhores produções estrangeiras ou receba a chancela metropolitana, esse público, queira ou não, perceba ou não, relaciona-se com os filmes brasileiros de modo completamente diferente, porque eles falam da realidade social e cultural em que vive este público. Não necessariamente por oferecer um ponto de vista crítico sobre essa realidade; mesmo quando tentativa de imitação da produção estrangeira, mesmo quando a realidade brasileira apresentada pelo filme está obviamente deturpada, esse filme oferece uma determinada imagem dessa sociedade. (BERNARDET, 2009)

É ainda mais próximo desta realidade, desta busca pela história, que o

¹ A montagem, os enquadramentos, os atores, o aspecto dramático, o refinamento artístico da direção de arte, dentre outros. "Portanto é necessário fazer a análise interna do documento, da construção dos planos, bem como da montagem e das regras narrativas utilizadas durante o relato." Lagny, op. Cit.

² O texto foi encomendado por Guy Hennebelle e Alfonso Gumucio-Dragon, mas não foi aceito para publicação. Ver nota do autor. **Cinema Brasileiro: Propostas para uma História**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

documentário brasileiro ganha seus contornos. No seu início muito vinculado ao que se fazia no exterior e às produções do “cinema-verdade/direto” e também, aqui, vinculado a órgãos politizados e do governo, o documentário ganhará visibilidade e vida própria ao acompanhar, a partir da década de 1980, o desenvolvimento da tecnologia e incorporar o vídeo, pois sua chance de aproximação com a realidade e mobilidade é maior e mais viável. Na década de 1960, ele vai voltar os olhos para o subdesenvolvimento e a desigualdade social (GONÇALVES, 2006).

O cinema, contudo, tem esta característica de ser objeto de estudo de outras áreas. Sendo, portanto, também fonte de pesquisa para os historiadores como linguagem e como manifestação de identidades, políticas e culturas. Pois, como alguns historiadores defendem, os filmes de ficção dialogam e se comunicam com o tempo presente, com suas tensões e lutas, com as desilusões e crenças do povo num sentido diferente da produção historiográfica. Segundo José D’Assunção Barros (2006), o cinema “é ele mesmo ‘agente da História’, no sentido de que interfere ou tem interferido direta ou indiretamente na própria História Contemporânea. Por outro lado, o Cinema também é interferido todo o tempo pela História, que o determina nos seus múltiplos aspectos”. E o autor continua, concordando com Bernardet, “o cinema é ‘produto da História’ – e, como todo produto, um excelente meio para a observação do ‘lugar que o produz’, isto é, a Sociedade que o contextualiza, que define a sua própria linguagem possível, que estabelece e delimita os seus fazeres, que institui as suas temáticas.”

Portanto, a pesquisa se insere no quadro dos estudos de história e audiovisual no campo da história do tempo presente como linguagem que desperta interesses interdisciplinares e que ainda é um desafio metodológico.

“Na França, por exemplo, fez sucesso o neorealismo italiano, filmes de Fassbinder e Woody Allen que nos seus próprios países estão longe de serem os mais populares. Será que é porque eles descrevem com crueldade e humor as taras de suas próprias sociedades?” (FERRO, 2004, p. 3). Marc Ferro ainda é o nome referência para discutir a relação entre cinema e história. O questionamento que ele faz é muito pertinente e já aponta para a resposta. Tema frequente tanto no cinema quanto na História, a “verdade” é objeto de diversas batalhas e dúvidas. A verdade contida no neorealismo italiano, nos filmes de Fassbinder e de Woody Allen seria

tão repulsiva aos seus compatriotas por ser, justamente, a verdade?

Se ambos buscam a verdade não é de se estranhar uma relação tão próxima, mas também tão tortuosa. O cinema, da parte dele, tem a História presente nos seus filmes desde os primórdios, para além de uma testemunha do seu tempo, ele sempre se utilizou da representação histórica, de enredos de época e de dramas históricos. O cinema recontou fatos históricos para gerações que se distanciavam dos fatos tanto quanto o próprio cinema, mas também eternizou momentos históricos seus contemporâneos através das imagens. Profundamente ligado com a História no seu fluxo contínuo, talvez um tanto menos ocupado com a verdade que ele representa.

A História, por seu lado, viveu muito tempo afastada do cinema. Por falta de metodologia ou falta de conhecimento de como abordar um meio que surgiu nela mesma e que sempre se utilizou dela, demorou um bom tempo para que os historiadores se ocupassem do estudo do cinema e de como ele pode ser introduzido nos estudos da História. Contudo, uma parcela do passado constituiu-se nas imagens cinematográficas e, assim, a História se viu obrigada a voltar seus olhos para o cinema.

A princípio poderia ser somente uma análise do rigor histórico das obras “de época”. Mas isto parecia pouco para os historiadores diante do cinema, “estando entendido que a história não é simplesmente o conhecimento do passado, mas a relação deste passado com nosso tempo, a análise das continuidades e rupturas” (FERRO, 2004, p. 4) e assim foi possível abordar as obras cinematográficas mais detidamente no que elas poderiam dizer da época que retratavam e, principalmente, da época em que foram feitas.

Mais próxima ainda é a relação da História do Tempo Presente com o cinema. Não é possível, inicialmente, falar em tempo sem prejudicar uma definição imutável. A noção de tempo, mesmo empiricamente, toma diferentes significações. Na escrita da História, o que vai constituir o tempo é a sua abordagem historiográfica. Para falar de um determinado período ou objeto, faz-se essencial posicionar-se no seu – de quem fala – próprio tempo e lugar. Esta noção temporal será determinada por vários fatores, dentre eles a sociedade da qual o indivíduo faz parte.

“Só podemos historicizar aquilo que deixou rastros de sua produção pelo

homem, em dado momento e espaço.” (ALBUQUERQUE, 2007, p.64) Durval nos dá importantes elementos para pensar o tempo como categoria, que se firma na relação entre os objetos. O tempo, portanto, será sujeito histórico e a experiência o seu agente. A relação do tempo com a escolha do recorte temporal está ligada diretamente à intenção do historiador. Diante disso, o fato não será reversível, mas o acontecimento sim.

O pesquisador não pode fugir de um posicionamento e de escolhas particulares do tempo e lugar quando e onde a pesquisa está inserida. E é nesta relação que Durval também auxilia ao dizer:

O conhecimento histórico torna-se, assim, a invenção de uma cultura particular, num determinado momento, que, embora se mantenha colado aos monumentos deixados pelo passado, à sua textualidade e à sua visibilidade, tem que lançar mão da imaginação para imprimir um novo significado a estes fragmentos.” (ALBUQUERQUE, 2007, p.63)

Percebe-se que se faz necessário remeter-se ao passado, aos seus monumentos, às produções dele, tomar seus objetos e analisá-los na sua textualidade e visibilidade e nas suas relações para, firmando-se no atual momento, à luz disso tudo, poder imprimir significados a eles. O que ainda deixa dúvidas é a expressão “tem que lançar mão da imaginação”, pois diante de fatos, como usar a imaginação? Aí parece preciso lembrar que os fatos não são irreversíveis, mas os acontecimentos sim. Assim, Durval também ajuda sendo direto e simples “O historiador conta uma história, narra; apenas não inventando os dados de suas histórias.” (ALBUQUERQUE, 2007, p.62). Como não inventar, se se trata de imaginação? Eis que o tempo poderá auxiliar ainda mais um pouco se pensar que os documentos e monumentos serão tomados a partir dos problemas e do olhar que se dá a partir do tempo de hoje. “... são reescritos e revistos a partir dos problemas do presente e de novos pressupostos, o que termina transformando tais documentos em monumentos esculpidos pelo próprio historiador, ou seja, o dado não é dado, mas recriado pelo especialista em História.” (ALBUQUERQUE, 2007, p.63).

Todas as escolhas do historiador do tempo presente terão um tempo e um espaço – que é o seu. Os seus objetos de pesquisa é que poderão fazer parte de um tempo e espaço diferentes do que ele vive. Assim, este historiador se mostra habilitado a tomar o cinema como fonte para si, além de objeto de análise.

A história do tempo presente está diretamente ligada à presença do cinema

nos estudos históricos. Os dois chegam praticamente juntos e assumem pressupostos similares. Michele Lagny (2012) ressalta o paralelo entre os dois, atentando para as “capacidades narrativas e discursivas ligadas à montagem” (p. 30) que o cinema possui e que possibilita a elaboração tanto da história do audiovisual quanto constrói as imagens da própria História. Esta elaboração, contudo, prescinde da configuração que os historiadores darão a ela.

Nesta relação tortuosa mas de bons resultados, Lagny alerta para o conhecimento que os historiadores devem ter do cinema, da sua linguagem e especificidades, pois este ainda fica muito aquém do conhecimento que os historiadores recebem acerca dos documentos escritos.

Assim, não é pensar o cinema longe da História ou como um objeto desconhecido. Ele contribui para pensar a própria história, principalmente a do tempo presente, e precisa da História para pôr ordem na sua própria constituição como criação humana na arte, na cultura e na sociedade.

Depois de autenticado como objeto da História, a questão mais premente é acerca da metodologia. Neste quesito os estudos ainda parecem um pouco amplos, mas preocupam-se em adotar os filmes como fontes e analisá-los com as peculiaridades que qualquer outro objeto de estudo requer:

Um primeiro aspecto é o reconhecimento de que, tratado como documento histórico, o filme requer a formulação de *novas técnicas de análise* que dêem conta de um conjunto de elementos que se interpõem entre a câmera e o evento filmado. As circunstâncias de produção, exibição e recepção envolveriam toda uma gama de variáveis importantes que deveriam ser consideradas numa análise do filme. Na base desta postura, evidentemente, está a *recusa ao princípio de que a imagem é reflexo imediato do real, e que portanto ela traduz a verdade dos fatos*. Um segundo aspecto comum é o reconhecimento de que *todo filme é um objeto de análise para o historiador*. Com isso, não só os cinejornais e documentários, mas também os filmes de ficção, se tomam objeto de análise histórica, em última instância pelo fato de nenhum gênero fílmico encerrar a verdade, não importa que tipo de operação cinematográfica lhe deu origem. (KORNIS, 1992, p. 242/243, grifos meus)

Mônica Kornis aponta respostas às questões da verdade e da metodologia. Segundo ela, recusa-se que haja nas imagens um puro “reflexo do real” e, por isso, podem ser tomados para análise tanto filmes de ficção quanto documentários pois ambos serão obras de expressão e registro de um recorte da realidade mediada. Nem a ficção nem o documentário são analisados sob a procura da veracidade nas

suas narrativas e imagens, este é um pressuposto da análise fílmica praticada nesta pesquisa. Quanto à metodologia, Kornis frisa que são necessárias “novas técnicas de análise” e parece criticar a simples adoção da análise fílmica já utilizada pelo cinema nos estudos históricos. É uma boa prática e conduz a uma orientação amparar a análise da obra nas teorias da análise cinematográfica, porém persiste o alerta de que isto não é o suficiente ou um fim em si mesmo.

Ambos, cinema e história, utilizam-se da narrativa que é criada pelo cineasta e pelo historiador, lembrando que Durval assinala que o historiador não inventa os dados da sua história, mas dos cineastas não se pode sempre dizer o mesmo e isso precisa sempre estar em mente ao trabalhar fontes fílmicas na História.

Como observado, desde *Rio, 40 Graus* é preciso um rompimento no cinema, uma divisão entre a população, entre os lugares. “As representações do espaço nas ciências sociais dependem muito das imagens de rompimento, ruptura e disjunção.” (GUPTA e FERGUSSON, 2000), esta descontinuidade naturalizada do espaço é fortemente presente nas imagens e, provavelmente, decorrentes de uma ideia do senso comum ao assim interpretá-las. Contudo, os estudos nas ciências sociais há muito avançaram e não se atêm a marcar culturas e territórios como as linhas traçadas de um mapa. Vários são os problemas apontados diante da relação que há às fronteiras do espaço, verificando-se, por exemplo, a estreita relação dos que, como os meninos do filme de Nelson Pereira dos Santos e dos moradores do lixão de *Boca do Lixo*, atravessam diariamente ou com frequência estas fronteiras, sem deixarem de ser “daqui” ou “de lá”. Mesmo as regiões determinadas “aqui” e “lá” não são em si homogêneas e passíveis de um traçado do seu perfil.

Assim, o traçado da pesquisa apresentada visa dois caminhos: primeiramente a conceitualização do lugar lixão no audiovisual como mais uma resposta possível ao questionamento inicial e, por segundo, como este lugar, sendo uma resposta, é representado visualmente nos documentários escolhidos.

Ao analisar pesquisas recentes sobre alguns temas aqui abordados, percebe-se que a questão dos lugares – sertão, favela – no cinema brasileiro despertaram estudiosos de várias áreas. Na Geografia e na Sociologia a favela desafia alguns pesquisadores como “representação da pobreza urbana no cinema”³ e o sertão

³ MARTINS, Ana Lúcia. **Representações da pobreza urbana no cinema brasileiro**. 01/12/1998 1v. 200p. Doutorado. UFRJ – Sociologia e Antropologia.

como “termo recorrente no imaginário da sociedade brasileira” que “evidenciam o seu caráter espacial migrante e polissêmico”⁴. O sertão é o objeto de estudo mais encontrado, na área do Cinema, da História e também da Literatura.

Contudo, é na área específica da História e do Cinema que se encontram pesquisas voltadas à linguagem do documentário e à importante relação entre História e Cinema⁵. Há uma produção grande em relação aos documentários de Eduardo Coutinho, porém sua obra mais pesquisada ainda é *Cabra Marcado para Morrer* (1984), considerado o marco do documentário contemporâneo brasileiro.

Sobre os documentários gravados nos lixões a pesquisa é mais voltada aos personagens, à intenção dramática e cênica. Contudo, os documentários no lixão, com o auge de *Estamira*, renderam três artigos⁶ dois na área do Cinema e um na área da História, que comentam a “trilogia” completada por *Ilha das Flores* e *Boca de Lixo*. O sucesso e ampla divulgação de *Estamira* contribuiu para que surgisse um pensamento atento ao trajeto que o lixo tomou no cinema brasileiro. Com isso se percebe que há um caminho a ser percorrido e que foi consolidado com o sucesso ainda maior de *Lixo Extraordinário*. Outros documentários de produções mais tímidas surgiram, atentando para a questão do lixo nos grandes e médios centros urbanos. Assim como tem ganhado destaque na televisão com a primeira novela que teve um lixão como cenário e está presente também no cinema estrangeiro⁷.

No primeiro capítulo é feita uma abordagem do lixo ao longo da História e como ela se dá no Brasil, principalmente a partir da década de 1970. Buscou-se investigar a emergência da preocupação com o lixo e seus espaços (lixões, aterros sanitários) para relacioná-la com o momento em que o lixão surge nas imagens do cinema brasileiro. Assim, é apresentado um recorte da história do cinema brasileiro, investigando seus percalços, relação próxima com a política e com a realidade social do país, suas formas de produção fortemente atreladas às condições econômicas e

⁴ MELO, Adriana F. **O Lugar-Sertão: Grafias E Rasuras**. 01/09/2006 1v. 127p. Mestrado. UFMG – Geografia.

⁵ Ver na bibliografia: SANTOS, Priscila Patricia dos. **Memória filmada - estudo do documentário de Eduardo Coutinho como possibilidade de entrecruzamento entre as narrativas histórica e cinematográfica**. 01/08/2008. 1v. 120p. Mestrado. Universidade Federal de Pernambuco – História. e GOMES, Salatiel Ribeiro. **História e Cinema: Sertão e Redenção em Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964)**. 01/03/2010. 1v. 183p. Mestrado. Universidade de Brasília – História.

⁶ Ver na bibliografia: WOLFF, Jorge. E SILVA, Thiago de Faria e.

⁷ Novela *Avenida Brasil*, exibida pela Rede Globo de 26 de março de 2012 a 19 de outubro de 2012. E o filme *Trash*, direção Stephen Daldry, EUA, 2013. Serão abordados na Conclusão.

a relação dos cineastas com os temas dos seus filmes.

Para compreender os filmes escolhidos e sua inserção na pesquisa é imprescindível pontuar as mudanças pelas quais o país passou nas décadas de 1950 a 1960. A urbanização teve papel fundamental no surgimento de temas e lugares como a favela e o lixão no cinema brasileiro, pois é em decorrência dela que surgem os problemas da cidade e de seus habitantes. Assim serão tratados também o nacionalismo, a brasilidade, a questão da identidade nacional e o desenvolvimentismo. Com estes conceitos é possível efetuar uma análise das fontes, percebendo a influência de questões sociais e políticas na realização das obras.

O segundo capítulo faz uma análise dos personagens dos documentários que se passam no lixão. São analisados os documentários *Boca de Lixo*, *Estamira* e *Lixo Extraordinário*. Com eles é possível compreender o que faz esse “povo brasileiro” naquele lugar e como se pode caracterizá-lo através das falas deles e de pesquisas sobre as condições em que vivem e como são vistos pela sociedade. Entre as imagens do documentário e as falas dos seus personagens é possível distinguir como eles se sentem em relação à exclusão social, como eles nos mostram suas vidas no lixão, a forma como o espaço é narrado, por eles, como os outros os veem. Fonte inesgotável para a interpretação desde as condições do lixo na nossa sociedade até a abordagem feita pelos diversos cineastas diante daquela realidade.

Além disso, é feita uma abordagem da construção estética de cada documentário e como ela contribui para a inferência do espectador diante da realidade ali retratada. Para tanto são usadas a *Estética da Fome*, de Glauber Rocha e a *Cosmética da Fome*, de Ivana Bentes, para conceituar-se a favela e o sertão no cinema brasileiro e a possibilidade desta discussão ser estendida ao lixão. Inicialmente explícitos nas propostas do cinema das décadas de 1950 e 1960, pretende-se analisar o quanto os conceitos abordados no primeiro capítulo também estarão presentes nos documentários abordados neste capítulo, se foram abandonados pelos cineastas ou persistem, mesmo que de forma menos evidente, nas construções narrativas e intencionais dos documentários.

Assim, o lixão é abordado como conceito espacial. “Onde” os personagens dos documentários se inserem e “onde” se insere o lixão na perspectiva espacial do

urbano, de que forma essas fronteiras são transgredidas e como o espaço determina as falas dos personagens.

Desta forma, conceitua-se o lixão, ou uma “estética do lixão”, como emergência contemporânea no cinema brasileiro. Com o espaço do lixão cada vez mais presente, as questões territoriais se mostram definitivas para abordar um “outro” invisível que o documentário faz surgir nas telas. Assim é feita a aproximação dos anseios dos cineastas das décadas de 1950/60 com a realização dos documentaristas a partir da década de 1990.

No terceiro capítulo é apresentada uma realidade dos lixões no Brasil que, por lei, deveriam ser extintos até 2 de agosto de 2014. Porém, apenas 25% dos municípios do país estão em vias de cumprir com o prazo. Em Santa Catarina, por exemplo, 56% dos municípios ainda utiliza lixões.⁸ A Política Nacional dos Resíduos Sólidos, instituída pela Lei nº12.305 de 2010, trata da questão e prevê corte de investimentos para as cidades que não cumprirem com o prazo. Neste processo estão envolvidos os catadores de lixo reciclável como um problema social. São, hoje, entre 400 e 600 mil catadores dos quais cerca de 10% apenas estão organizados em cooperativas.⁹ O problema, porém, ainda não era emergente quando da produção dos documentários analisados nesta pesquisa.

Assim, este capítulo tratará da relação que a escolha destes diretores pelo lixão pode ter tido efeito sobre a sociedade, qual a repercussão das intenções deles com as obras e se pode-se falar em uma extinção de documentários produzidos nos lixões. Sobre esta questão, o terceiro capítulo abordará alguns documentários de menor repercussão que também tratam do lixão e dos catadores de material reciclável. Se *Boca de Lixo* foi precursor e *Lixo Extraordinário* foi o de maior repercussão, teriam eles feito escola no documentário brasileiro? É esta questão que o capítulo tenta responder.

⁸ Dados disponíveis em: <http://g1.globo.com/sc/santa-catarina/noticia/2013/06/usina-de-reciclagem-em-araquari-preserva-meio-ambiente-e-gera-renda.html> Acessado em 07 de agosto de 2013.

⁹ Dados disponíveis em: <http://www.cartacapital.com.br/sociedade/a-um-ano-do-prazo-final-lixoes-estao-longo-de-serem-erradicados-2735.html> Acessado em 07 de agosto de 2013.

“Ou será que todo o Brasil não é um inferno para os excluídos, um inferno banalizado.”
- Eduardo Coutinho

2 A HISTÓRIA DO LIXO -*Tudo o que não presta e se joga fora*

O lixo, assim como os resíduos e imundícies eram primeiramente uma questão de saúde e higiene, demorando para serem acolhidos como problemas de ordem pública e de responsabilidade das autoridades. As epidemias é que serão o ponto definidor da passagem de uma questão de saúde para uma questão pública maior, pois viu-se que as doenças estavam intimamente ligadas à forma de tratamento do lixo e das condições sanitárias das cidades.

Desde o Código de Posturas de 1875, em São Paulo, é categórica a necessidade de dar invisibilidade às imundícies. Ele previa objetivamente demarcar os espaços públicos e suas normas de circulação. No artigo 98 diz expressamente: “A Câmara designará os lugares próprios para neles ser feito o depósito de lixo e terra, afastando o mais possível das proximidades da cidade...” (MIZIARA, 2008, p.06). Havia uma preocupação grande em extinguir o lixo e os resíduos presentes nos quintais das casas, evitar o costume de despejar restos e imundícies nas ruas, e em tirar o estigma que algumas ruas e becos já tinham como “depósitos” desses despejos.

A década de 1970, no Brasil, foi decisiva para o tratamento do lixo e resíduos. Dentre os motivos estão o surgimento de novos objetos, como as sacolas plásticas, a criação de órgãos especializados e a disputa pela rentabilidade do lixo. Assim, via-se uma mudança da imagem histórica do lixo. Por muitos séculos a limpeza das ruas, dos espaços públicos e do lixo foram realizadas pelos excluídos da sociedade tal como prisioneiros, escravos, prostitutas. (MIZIARA, 2008, p.09) Da necessidade de desfazer-se das imundícies resultava agora que o lixo poderia ser aproveitado e reaproveitado, gerando, inclusive, lucro.

Toma-se a década de 1970 como fundamental, também, pelo movimento de urbanização do país. Havia, desde o Estado Novo, uma comemoração com a “vitória” das cidades sobre o campo. O Brasil via serem criadas aglomerações

urbanas.

Em 1950, tinha uma população de 33 milhões de camponeses – em crescimento -, com 19 milhões de habitantes nas cidades, ao passo que hoje tem a mesma população no “campo” - agora diminuindo – e a população urbana sextuplicou para mais de 120 milhões. É claro que transformações quantitativas de tal magnitude implicam transformações qualitativas profundas. (DEÁK, 2004, p. 11)

São essas mudanças quantitativas que pesarão nas mudanças qualitativas.

Hoje o país é preponderantemente urbano e o lixo nos centros urbanos é um problema muito maior do que era a décadas atrás no campo pois surgiram, principalmente, novos padrões de consumo. Uma grande diferença é a industrialização que marca a diferença de uma vida no campo, onde os restos são predominantemente orgânicos e facilmente reutilizados em forma de compostos e adubos, enquanto nas cidades se produz muito lixo seco e onde não se praticam meios de reutilização dos compostos orgânicos. A urbanização tornou-se uma preocupação dos governos que criaram leis e órgãos para conceber e implementar os PDI (planos integrados de desenvolvimento)¹⁰ (DEÁK, 2004, p.13). Contudo, o abismo entre teoria e prática não seria vencido.

O lixo está incluso no planejamento urbano de uma cidade. Porém, o planejamento urbano, sendo obrigatório, ainda encontra imensas dificuldades de implementação no país. O movimento de urbanização, posto que evidente na prática, era, no entanto, pouco compreensível do ponto de vista sistemático. Dentre as possibilidades de explicação, há a atração que a cidade exerce por oferecer mais do que o campo e a repulsa pela dificuldade e escassez do campo. Assim, juntou-se nas cidades uma massa de pessoas em condições de subproletariado. Com um planejamento urbano deficiente e com os problemas urbanos surgindo na mesma velocidade que a população dos grandes centros aumentava, o crescimento desordenado, as ocupações irregulares, os subempregos, as péssimas condições de higiene, saúde e moradia são consequências óbvias.

A condição dessas pessoas que inflam as cidades foi determinada também por “Logo em 1850, duas medidas fundamentais foram tomadas: a promulgação da Lei das Terras e a supressão *de fato* da importação de escravos.” (DEÁK, 2004, p. 15, grifos do autor). Assim ficou assegurado o trabalho assalariado e a propriedade privada, condicionando à venda da sua mão de obra para subsistir e tirava o

¹⁰ Planos elaborados na área de planejamento urbano.

trabalho assalariado da competição com a escravidão, visto que esta diminuía enquanto a população aumentava. Institui-se, assim, a predominância do trabalho assalariado no país. Este trabalho via muito mais oportunidades na cidade do que no campo, inclusive com a crescente industrialização ao longo do século XX.

“O *trabalho assalariado* – vale dizer, o desenvolvimento do capitalismo -, a *industrialização* e a *urbanização* não são apenas inseparáveis ou inter-relacionados: são um só processo.” como escreve Csaba Deák (2004, p. 16, grifos do autor). É neste processo que o lixo se inclui sendo constantemente marginalizado e excluído, assim como a massa que vai para as cidades mas não é incluída em todos os benefícios delas. As condições particulares do país (territoriais e sociais principalmente) engendraram um desenvolvimento heterogêneo e mesmo com a crescente industrialização e urbanização não extinguiriam o “caráter fracionado” do país que continuaria a ser elitista.

Nas primeiras ações das autoridades já era percebida a terceirização do trabalho relacionado com o lixo e os resíduos. É importante assinalar que há três pontos principais sobre o lixo e sua destinação: a coleta, o destino e o possível tratamento que ele recebe. As três etapas são, ainda, majoritariamente realizadas por pessoas. Desde o gari que varre as ruas e os funcionários das empresas que andam nos caminhões tirando os sacos de lixo das casas e comércios, até os funcionários de aterros e lixões e os catadores de lixo reciclável. (MIZIARA, 2008, p.11 a 14).

A invisibilidade do lixo estendeu-se para as pessoas que trabalham com ele. Em relação ao primeiro, contudo, são feitas campanhas de conscientização. O personagem “Sujismundo”, por exemplo, de uma série de propagandas veiculadas na TV na década de 1970, criadas pelo governo ditatorial, assinalava a preocupação com um problema crescente no país. Associava-se a sujeira ao subdesenvolvimento, à pobreza, e por isso o slogan “Povo desenvolvido é povo limpo”. (MIZIARA, 2008, p. 11 e 12). Até hoje se culpa a falta de conscientização pelos baixos números de destinação correta de resíduos e separação de material reciclável e reutilizável. Por outro lado, os grandes empresários do ramo não são estigmatizados como os funcionários das empresas e as pessoas que trabalham individualmente com e no lixo. Percebe-se, deste modo, que o lucro gerado pelo lixo não é visto com

preconceito, porém o que ainda alimenta o estigma é o contato direto com o lixo.

A reutilização e o combate ao desperdício são bastante antigos, tem-se notícia de que na Antiguidade os dejetos eram utilizados na agricultura, enquanto em Roma os *canicolae* eram pessoas que procuravam por coisas úteis nas saídas das cloacas. A urina, por exemplo, era usada na curtição de peles de animais e na composição da púrpura (EIGENHEER, 2009, p. 54). Avaliava-se desde então o valor do lixo e dos resíduos produzidos pelo homem. Contudo, a reutilização, reciclagem e combate ao desperdício ainda são grandes problemas. Além da já comentada falta de conscientização, há a dificuldade de fiscalização e de serviços de qualidade. Um dos problemas sobre taxar a coleta de lixo sempre foi a padronização das latas de coleta, por exemplo, para poder dar um valor à quantidade. Sobre a conscientização os problemas são ainda maiores, pois, como diz Marta Pimenta Velloso, “A educação ambiental está mais direcionada para a mudança de hábitos da população sobre a técnica da disposição domiciliar do lixo - coleta convencional e coleta seletiva - do que com o consumismo gerado pelo processo de produção industrial da sociedade capitalista.” (VELLOSO, 2004, p. 02). Ao induzir a população a atentar apenas à separação do lixo, exclui-se a conscientização em relação ao consumo e desperdício exagerados e aos trabalhadores que são responsáveis pela destinação correta do lixo.

Desde a Idade Média que as pessoas destinadas ao trabalho com o lixo e resíduos eram socialmente excluídas, e mesmo hoje não sendo mais empregados prisioneiros e prostitutas para isso o preconceito persiste na ideia da “desqualificação do trabalho com lixo” (EIGENHEER, 2009, p. 66), porém, contra isso não há notícia de campanhas significativas. Como aponta Eigenheer (2009, p. 69), não só a continuidade, mas também a universalidade dos serviços oferecidos é fundamental. Hoje ainda há, no Brasil, uma parcela considerável da população que não é atendida por nenhuma forma de coleta de lixo. Dos 5.475 municípios, 3125 possuem coleta de lixo e serviço de limpeza urbana, segundo pesquisa do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas) de 2000. As condições são piores nas áreas rurais e pequenas cidades. A coleta seletiva é ainda menos difundida, cobrindo apenas 8% dos municípios brasileiros.¹¹

¹¹ Dados disponíveis em: <http://www.brasil.gov.br/sobre/meio-ambiente/gestao-do-lixo/coleta-seletiva>
<http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/condicaodevida/pnsb/pnsb.pdf>

O século XX será decisivo para uma evolução no tratamento do lixo e dos resíduos. Até a metade do século a destinação final do lixo era preocupante pois usualmente recorria-se ao mar, aos rios e áreas limítrofes. É desta época a origem dos lixões e dos aterros sanitários que já se preocupavam com a impermeabilização do solo, cobrir com terra e posterior paisagismo. A crescente industrialização também impulsionará o tratamento devido ao lixo e será a responsável por buscarem alternativas de limpeza para evitar que cheguem às áreas nobres das cidades a sujeira e as doenças. (EIGENHEER, 2009, p.71)

É pela industrialização e pela urbanização que serão afastados das cidades o lixo e os resíduos. Busca-se, com isso, ideais de civilidade e higiene (MIZIARA, 2008, p. 07). Se há uma explicação histórica sobre a origem dos trabalhadores relacionados ao lixo, a crescente propaganda e instigação da população ao associar a limpeza ao desenvolvimento levou a um desprezo ainda maior em relação aos catadores e garis. Contudo, se a preocupação com o lixo tem seu cerne, no Brasil, na década de 1970, as respostas continuam falhas. Parece que apenas se torna real o ditado popular de “jogar a poeira para debaixo do tapete” numa alusão a tentar “maquiar” e esconder o lixo que a sociedade produz.

Entende-se, porém, que o lixo diz muito sobre quem o produz – tanto ele quanto a forma como ele é tratado pela sociedade e esta sociedade trata quem o manipula. “Em uma sociedade baseada no consumo, o acúmulo de lixo é um patrimônio deixado para as gerações futuras.” (VALDUGA e OLIVEIRA, 2011, p. 119) assim como são estudados os sítios dos sambaquis. Hoje não é mais possível tentar ignorar o lixo como era feito há alguns séculos, apesar de que hoje as atitudes em relação a ele são mais radicais. Houve, também, em nome da higiene e da civilidade um afastamento das pessoas em relação aos seus dejetos. Se na Antiguidade havia banheiros públicos abertos, sem as tradicionais divisórias que vemos hoje, e as imundícies eram jogadas pelas janelas. Hoje a sujeira é um tabu, associada, por exemplo, nos grandes centros urbanos ao esgoto a céu aberto nas periferias pobres das grandes cidades. Quem vive exposto à sujeira e ao esgoto denuncia sua condição social e distancia-se da dita civilidade. Inversamente proporcional está a ampla divulgação de campanhas sobre meio ambiente e preservação, coleta seletiva

<http://g1.globo.com/natureza/rio20/noticia/2012/06/coleta-de-esgoto-e-lixo-cresce-afirma-ibge-mas-ainda-nao-e-universal.html> Acessados em 07 de agosto de 2013.

e reportagens sobre destinação de resíduos sólidos.

O lixo tornou-se um protagonista essencial para entender a contemporaneidade. Talvez ele não seja protagonista, mas um anti-herói que desafia o senso comum. Miziara (2008, p.15), no seu trabalho “Por Uma História do Lixo”, finaliza com uma reflexão que permite compreender a presença do lixo na sociedade e no cinema “analisar as trajetórias do lixo implica, sobretudo, construí-lo historicamente, tornando-o visível onde, à primeira vista, ele não se faz presente.”.

O que possibilitou, então, o surgimento do lixo no cinema documentário contemporâneo brasileiro a partir da década de 1990 e, principalmente, a partir dos anos 2000? Como o lixo, de indesejado, tornou-se protagonista de obras audiovisuais de grande público? Há nesta emergência do lixo no cinema alguma relação com a sombra do desenvolvimento econômico e social ou com a preocupação ambiental tão em voga nas últimas décadas?

Concretamente relacionado a essa preocupação, há o sancionamento da lei que cria a Política Nacional de Resíduos Sólidos em 2010. Os governos, contudo, debatem, desde 1991 (Lei 203), as saídas para a situação do lixo diante de uma sociedade altamente consumista e urbana. Em 2001, em Brasília, ocorre o 1º Congresso Nacional dos Catadores de Materiais Recicláveis, com 1.600 participantes, inclusive catadores, enquanto o 1º Congresso Latino-Americano de Catadores, realizado em 2003 em Caxias do Sul, trará à tona a discussão sobre a formação dos profissionais catadores, o fim dos lixões e o tema de maior discussão e que ainda é indefinido: a responsabilização dos geradores de resíduos. A partir de 2004 a sociedade será ouvida pela CONAMA, com a realização de duas Conferências Nacionais do Meio Ambiente. Inicia-se, então, um esforço conjunto de vários ministérios para levar adiante a discussão da Política Nacional de Resíduos Sólidos.¹²

O lixo, portanto, começa a ser tratado em meio a um conjunto de preocupações e iniciativas que levam em conta a saúde, o saneamento básico, a educação ambiental, os geradores de resíduos, os catadores, o meio ambiente, o estilo de vida da sociedade contemporânea, a indústria, o comércio exterior, etc..

¹² “Dispõe sobre acondicionamento, coleta, tratamento, transporte e destinação dos resíduos de serviços de saúde.” Dados retirados do portal <http://www.mma.gov.br/cidades-sustentaveis/residuos-solidos/politica-nacional-de-residuos-solidos/linha-do-tempo>

Salienta-se que o país busca um modelo de desenvolvimento sustentável. A inclusão, na responsabilidade sobre o descarte dos resíduos, dos geradores (fabricantes, distribuidores, importadores) é uma das novidades da política e mostra-se consonante às intenções internacionais. Porém, tanto aqui como no exterior, este é um dos maiores problemas na prática. Aliás, a Política Nacional de Resíduos Sólidos são diretrizes no papel, e a prática mostra-se bastante distante como as poucas chances que há de extinção dos lixões dentro do prazo estipulado.

Dois problemas atravancam as boas intenções das soluções propostas para os problemas que envolvem os resíduos: vários setores da sociedade e os entraves burocráticos. A responsabilidade pelos resíduos é do governo municipal, porém o governo federal é que institui as questões legais. Tanto é que o município que não cumprir com o fim dos lixões até 2014 terá os recursos federais para tratamento de resíduos bloqueados. A questão, portanto, não é simples e também não é interessante simplificá-la aqui. O que ocorre é que o país está, ainda, muito distante de uma realidade que consiga conscientizar, separar, destinar corretamente e tratar o lixo que produz. Evidencia-se uma guerra silenciosa entre empresas privadas com interesses no lucro que o lixo gera, trabalhadores autônomos dos lixões, o governo federal que dá diretrizes mas não proporciona apoio o suficiente, governos municipais que não arcam com os custos de campanhas e destinação eficientes e empresas que produzem (principalmente embalagens) e não desejam serem cobradas pelos efeitos que o descarte causa.

Por outro lado, a parcela da população que se preocupa com o tema vê-se de mãos atadas diante de uma cobertura ineficiente¹³. Em 2012 o Brasil gerou 64 milhões de toneladas de resíduos, destas, 24 milhões foram destinadas incorretamente, enquanto cerca de 40% dos municípios brasileiros não possui nenhum tipo de coleta seletiva¹⁴.

Nem a mídia proporciona uma cobertura adequada e demonstra raros momentos de preocupação com o tema. Às vezes as vozes solitárias se fazem ouvir:

Falta pouco mais de um ano para que a Política Nacional de Resíduos Sólidos entre definitivamente em vigor. Mesmo assim nos afastamos cada vez mais de seus principais objetivos:

¹³ <http://memoria.ebc.com.br/agenciabrasil/noticia/2012-11-28/cerca-de-85-dos-brasileiro-separariam-lixo-caso-servico-de-coleta-seletiva-estivesse-disponivel-apon>

¹⁴ Disponível em: <http://www.cartacapital.com.br/sustentabilidade/lixo-muita-sujeira-para-baixo-do-tapete-367.html>

gerar menos resíduos, eliminar lixões e, efetivamente, formar uma cadeia produtiva baseada na logística reversa e no reaproveitamento e reciclagem de materiais capazes de criar empregos e eliminar problemas que afetam, de uma maneira ou outra, a todos nós brasileiros.¹⁵

É curioso, então, observar o cinema documentário voltar seu olhar para uma situação que parece muito distante de um contato imediato com a sociedade. Ou talvez não tão curioso porque o documentário visa estar justamente na contramão dos meios hegemônicos de informação e do senso comum. *Boca de Lixo*, por exemplo, é de 1992, um ano após a primeira lei que dispõe sobre coleta, transporte, acondicionamento, etc.. Já *Estamira* e *Lixo Extraordinário* surgem num momento de ampla discussão e de maior circulação dos documentários - nas escolas, na mídia, no cinema - sobre problemas ambientais. *Uma Verdade Inconveniente* (*An Inconvenient Truth*, Davis Guggenheim, 2006), por exemplo, sobre o aquecimento global, foi um documentário estadunidense com roteiro e apresentação do ex-vice-presidente Al Gore que teve um estrondoso público no mundo inteiro¹⁶.

Tratar o lixo, no cinema, parece ter entrado na esteira das preocupações ambientais na pauta do mundo contemporâneo consumista e industrializado. Porém, as formas de abordagem escolhidas pelos diretores dos três documentários aqui analisados não parecem seguir um padrão – nem uma preocupação social e ambiental. O que vemos nestes documentários é a câmera voltada aos catadores, às pessoas que tiram seu sustento da venda de materiais recicláveis. Nas páginas do sítio eletrônico do Ministério do Meio Ambiente que elucidam as condições da Política Nacional de Resíduos Sólidos, é salientado que diante de outros países o Brasil inova ao incluir os catadores na logística e na Coleta Seletiva. Num outro momento, o texto refere-se aos problemas ambientais e de saúde que são gerados pelo descarte inadequado, assim como é associado a um “triste quadro socioeconômico” das famílias que são “excluídas socialmente”¹⁷.

Documentar audiovisualmente os catadores dos lixões seria, então, uma

¹⁵ Idem. Sobre a discussão, ver também: <http://www.cartacapital.com.br/sociedade/a-um-ano-do-prazo-final-lixoes-estao-longo-de-serem-erradicados-2735.html> e <http://www.cartacapital.com.br/blogs/outras-palavras/para-superar-a-sociedade-do-lixo-e-desperdicio-8407.html>

¹⁶ Foi premiado com dois Oscars, 2007: Melhor Documentário e Melhor Trilha Original. Disponível em: http://www.imdb.com/title/tt0497116/?ref_=ttawd_awd_tt

¹⁷ Disponível em: <http://www.mma.gov.br/pol%C3%ADtica-de-res%C3%ADduos-s%C3%B3lidos> e <http://www.mma.gov.br/cidades-sustentaveis/residuos-solidos/politica-nacional-de-residuos-solidos/contextos-e-principais-aspectos>

resposta ao que Escorel pergunta: “Por outro lado, é razoável procurarmos atender à expectativa do mercado externo por temas ligados às nossas iniquidades sociais?” (2005, p. 29)? Ou talvez eles apenas façam como alguns outros filmes que revelam um país desconhecido. Assim como a favela foi um emergente da condição urbana recente da década de 1950, o lixo pode ser, como tema para o cinema, uma causa dos problemas ambientais e sociais que assolam o mundo. No caso do Brasil, o cinema documentário encontra no lixo mais um sinal de dois dos seus mais contínuos problemas: o subdesenvolvimento e a desigualdade social.

2.1 UMA HISTÓRIA DO CINEMA BRASILEIRO

O cinema, no Brasil, possui peculiaridades na sua história e na sua produção. Sob influências diversas e sazonais, o modo de produção foi sempre afetado por muitas variáveis, pois “O que os historiadores chamam de 'ciclos' nada mais é do que o intervalo de tempo, em geral relativamente curto, entre as grandes expectativas e as crises que têm pontuado a história do cinema brasileiro.” (ESCOREL, 2005, p.14). Porém, alguns elementos são hoje mais facilmente identificáveis e se entrecruzam com as condições econômicas e sociais do país.

A relação de órgãos do governo ligados à produção cinematográfica vai conduzir a questão por muito tempo. As iniciativas com pretensões industriais não se viam atingidas por essas preocupações e foram, posteriormente, muito criticadas por isso. O período das décadas de 1950 e 1960 será definido pela relação entre a produção cinematográfica e a política. O caminho até ali havia sido tortuoso mas bastante próximo, pois o cinema foi trocado de mãos entre os ministérios da educação e da indústria, bem como existiram órgãos de controle e produção exclusiva de filmes sobre ações políticas e de interesses sociais. José Mário Ortiz Ramos (1983) analisa de forma profunda a relação entre a política e o cinema nacional buscando suas raízes e tentando desvendar qual o nível de exigências entre um e outro.

Fortemente marcada pelo político, a cultura brasileira dos anos 50-60 colou-se às lutas que atravessavam o todo social, e o cinema entrou num corpo-a-corpo exemplar com a realidade. Assistiu-se, assim, a um momento de superposição e entranhamento entre os processos estético-cultural e político-social. (p. 11)

Portanto, o nacionalismo e a questão da identidade nacional são pressupostos essenciais à pesquisa sobre as respostas que o cinema deu a estas indagações. Porém, as questões não se restringem às telas, a uma busca pela imagem que se quer dar como resposta ao nacionalismo. Este será fundamental para toda a relação política e social histórica do cinema brasileiro. O nacionalismo, nascido de um interesse do Estado em utilizar-se do cinema, passa, posteriormente, a ser uma ferramenta dos cineastas e produtores para garantir as condições de produção. Ou seja, transforma-se em via de interesse de duas mãos.

As sucessivas crises acompanham o cinema brasileiro até hoje. Alternando momentos de boas produções com momentos de quase total inexistência, além da eterna dicotomia entre os filmes de entretenimento e os que supostamente se pretendem críticos, de arte ou reflexivos, sempre com os olhos voltados para o incômodo das bilheterias e ainda dependente do dinheiro público de editais e leis de incentivo, é difícil afirmar que há solidez na produção e no mercado cinematográfico brasileiro. Segundo Escorel (2005, p.18), falta ao cinema brasileiro legitimidade social, pois desde 1980 ele não conseguiu formar um público cativo, nem se preparou para a mudança para o regime democrático e para as intenções neoliberais.

Vítima de si mesmo, o cinema brasileiro não se efetiva no mercado internacional nem consegue ser reconhecido no próprio país (SCOREL, 2005, p.19). Assim, por mais que eventualmente algum filme, documentário ou diretor ganhe projeção nacional ou internacional, a produção é claudicante e não se mantém num ritmo ascendente. A ANCINE, Agência Nacional de Cinema, comemorou no início de 2014 os bons números de lançamentos e de bilheterias do cinema brasileiro em 2013: “Destacam-se duas marcas históricas: o maior público desde a Retomada (27,8 milhões de espectadores) e o maior número de lançamentos da história do cinema brasileiro (127 estreias nacionais)”¹⁸. Contudo, se durante alguns anos verifica-se um crescente na produção e nas bilheterias, isto não dura dois ou três anos e em seguida surge alguma crise, alguma boa expectativa que se vê frustrada nas telas e nos números.

Para Escorel (2005, p.19), estes fatos não se justificam do ponto de vista

¹⁸ ANCINE – Informe Anual Preliminar 2013.

econômico, pois temos uma moeda estável, boas linhas de financiamento e ampla liberdade de expressão. Contudo, o cinema parece ainda não ter se aproximado da realidade, tanto nos orçamentos previstos quanto nas tramas desenvolvidas. É assim que ele abre a discussão para tentar responder se há uma busca/presença do nacionalismo no cinema contemporâneo brasileiro.

Ocorre que o cinema brasileiro “desnacionalizou-se”. Quem perderá tempo assistindo a um filme estrangeiro feito por brasileiros? Se o espectador pode assistir ao original norte-americano, por que ele assistiria a cópia nacional? É esta a principal crítica apontada pelo autor, que leva a mais uma questão: o cinema brasileiro se faz necessário? Pois, uma cinematografia “só será necessária se for uma expressão cultural legítima; quando estabelecer um vínculo profundo com o público e não puder, por isso mesmo, ser liquidada por decreto; quando, para existir, não depender de favores fiscais e da boa vontade dos governantes.” (p. 21).

Escorel pode parecer uma voz solitária no meio crítico e historiográfico brasileiro ao apontar, ainda hoje, o nacionalismo, o “país real” e “filmes que assumam o subdesenvolvimento como algo que nos define e não como algo que nos inferioriza” (p.21) como a saída para a produção nacional alcançar um patamar estável. Porém, estas ideias estão descoladas da figura do intelectual que deseja esclarecer as massas e com pretensões de revolução dos cineastas das décadas de 1950 e 1960. Há uma visão lúcida da situação de dependência econômica em relação ao Estado e aos meios de financiamento, ou a produtoras como a Globo Filmes que monopolizam meios de produção e distribuição, e das características que levaram os últimos filmes nacionais ao êxito. Ele percebe, inclusive, que há um definhamento e um desperdício criativo diante das agruras que bons cineastas encontram ao longo do caminho.

Ele não é o único que percebe esta situação e defende o nacionalismo como um elemento essencial para a plena realização do cinema brasileiro. Contudo, o nacionalismo nos dias de hoje é algo que adquiriu diversas facetas.

A televisão é grande responsável pela maior crise do cinema brasileiro. De maior alcance, 95,1% das casas têm televisores segundo dados do IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia de 2010, enquanto, segundo dados do informe de 2013 da ANCINE, somente 392 municípios (de 5.564, ou seja, um total de apenas 7% dos

municípios que abrangem 53,3% da população – número que se mantém o mesmo desde 2011 com somente 0,2% de aumento em relação a 2009 e 2010) têm salas de cinema, ela parece ter extinguido a vocação do cinema de “revelar o país aos próprios brasileiros” (ESCOREL, 2005, p.28) e possui uma grande capacidade de criação e produção, tendo, inclusive, na novela o maior produto audiovisual brasileiro de exportação atualmente.

O cinema brasileiro, então, parece existir quando se aproxima de um nacionalismo temático e estético, e é preciso não confundir com o ufanismo. Tomando para si sua função e necessidade social e não se restringindo a um “evento esporádico” (ESCOREL, 2005, p.29) e reinventando “um cinema brasileiro que seja adequado ao momento presente” (p.30), haverá um caminho mais estável e rentável a ser percorrido. O desafio mais dramático é recuperar um “atraso acumulado ao longo de séculos” (p.33) e assumir-se subdesenvolvimento vencendo o cinema estrangeiro pela diferença, o que jamais será alcançado pela cópia. Para tanto, é necessário que o espectador não se reduza a “mero consumidor” pois só possibilitará que ele seja “moldado pela cultura importada” (p.34).

Na bibliografia sobre o cinema nacional, é possível identificar uma busca que surge do nacionalismo e da relação estreita entre cinema e Estado: quem é o povo brasileiro?

Momento de ebulição mundial, o pós-Segunda Guerra será decisivo. Surgem os chamados “cinemas nacionais” com propostas diferentes do cinema predominante da época, a saber o hollywoodiano. Havia um incômodo com a dificuldade em encontrar nas histórias e imagens estadunidenses as dores e realidades de um mundo destruído (caso da Europa, centro das batalhas) e pobre (caso de países em subdesenvolvimento, como o Brasil). Assim como a crítica à indústria cultural, termo cunhado por Adorno e Horkheimer, os cinemas nacionais do pós-Guerra incorporavam uma insatisfação com o produto que era o cinema estadunidense exportado para o mundo. Os autores possuem uma forte vertente marxista e não é sem propósito que utilizam o termo “produto” para nomear os filmes hollywoodianos. A questão do desenvolvimento, industrial e social, é chave para compreendermos a preocupação dos cineastas que vão surgir neste momento. Antes de adentrar neste ponto, vale citar Jean-Luc Godard, cineasta francês:

Cinquenta anos depois da Revolução de Outubro, o cinema americano reina sobre o cinema mundial. (...) *Atualmente fazer um filme é contar uma história tal como é contada em Hollywood.* Todos os filmes se parecem. O imperialismo econômico deu origem a um imperialismo estético (...). Nossa tarefa é libertarmo-nos dessas cadeias de imagens impostas pela ideologia imperialista por meio de seus aparelhos: imprensa, rádio, cinema, discos, livros. (in HENNEBELLE, 1978, p. 25, grifos meus)

Em forma de contestação estética e social, surgem os cinemas nacionais. Eles configuram novidades na linguagem cinematográfica, no conteúdo e na expressão. Surgem, então, o Neorrealismo italiano, a *Nouvelle Vague* na França, o Cinema Novo no Brasil, entre outros. Diretores enfrentam novas formas de produção (diferentes das preconizadas por Hollywood) e optam por expressar um mundo mais próximo. Essa reação vem após um predomínio de tentativas de imitação do cinema estadunidense. Havia, antes, uma “exportação” do modo de fazer e sobre o que fazer. Contudo, era isso que se esperava e, inclusive, os críticos tinham sua formação nas telas do que hoje se convencionou chamar cinema clássico hollywoodiano. No Brasil, as tentativas de industrialização com os grandes estúdios fracassaram. A mudança de percepção operou-se em todos os níveis.

A indústria cultural é um conceito criado pelos filósofos da Escola de Frankfurt, Adorno e Horkheimer, que durante a Segunda Guerra Mundial foram para os Estados Unidos para fugir do nazismo. País forte economicamente e industrializado, os Estados Unidos dominavam o modo de vida do Ocidente e se faziam presentes na maior parte do mundo pelos seus produtos. Assim, segundo os autores, o rádio, o cinema, seriam também produtos, ou bens de consumo, como se pode analisar: “O novo não é o caráter mercantil da obra de arte, mas o fato de que, hoje, ele se declara deliberadamente como tal, e é o fato de que a arte renega sua própria autonomia, incluindo-se orgulhosamente entre os bens de consumo, que lhe confere o encanto da novidade.” (2006, p.74). Critica-se, assim, o caráter de produto da obra, produzidas em série como “as fechaduras Yale” (2006, p.73). Utilizam conceitos marxistas como a alienação para descrever o processo de repetição que se dá nos produtos culturais e que engendrariam a relação da expectativa no conteúdo das obras.

As críticas são pertinentes e a realidade dos Estados Unidos à época era bem diferente da realidade da Europa pós-Guerra e da América Latina subdesenvolvida.

É neste momento que o cinema fará parte da história como reação a uma dominação cultural e como busca pela expressão de culturas distintas segundo suas próprias características. Imitar as obras de Hollywood tornou-se um problema constante do cinema mundial.

Talvez a mais forte característica do cinema brasileiro ao longo de toda a sua História seja o que Bernardet (2004) definiu ao analisar que o “marco” do nascimento do cinema no Brasil foi a primeira filmagem realizada e não a primeira exibição:

A escolha de uma filmagem como marco inaugural do cinema brasileiro, ao invés de uma projeção pública, não é ocasional: é uma profissão de fé ideológica. Com tal opção, os historiadores privilegiam a produção, em detrimento da exibição e do contato com o público. (p. 26)

Muito ainda se houve que independente das condições, o que vale é produzir. Essa característica vai marcar profundamente a relação entre o Estado e o cinema, assim como com a crítica e com o público. Não cabe, por isso, questionar quem assistia aos filmes, pois pouco se sabe, inclusive, sobre isso, além de algumas estatísticas.

O problema que aqui nos move não é novidade na bibliografia já produzida sobre cinema brasileiro. Porém, diante de alguns elementos conceituais, procura-se distinguir a forma diferenciada que pode responder às questões já postas.

Neste longo percurso, de quase trinta anos de cinema brasileiro, uma obsessão marca os cineastas que se formaram no bojo do movimento Cinema Novo, e se empenharam na luta por uma indústria cinematográfica: a perseguição constante de um enigmático “*homem brasileiro*”, a ânsia em apreender a “*realidade brasileira*”. Trata-se enfim da intrincada questão da *identidade nacional* que atormenta os produtores culturais, a forma política específica que assumem as preocupações com um possível “*nacionalismo cultural*” no campo do cinema brasileiro. E *esta tentativa de efetuar a totalização e a identificação cultural do país vai mudar de mãos no transcorrer do período enfocado*: do projeto de unificação cultural tentado pelos nacionalistas dos anos 50-60, desembocamos num momento em que a questão migra para o domínio do Estado. De qualquer forma, o esforço para construir esta identidade, algo sempre complexo e indefinido, *é um nervo exposto neste caminhar do cinema brasileiro, assumindo formas diferenciadas conforme as condições políticas específicas em que está imersa a produção cinematográfica*. Na verdade, o que assistimos é o duro processo de afirmação de um cinema que entra em luta com um *mercado* dominado, com uma situação cultural nacional ambígua, e tendo ainda de quebra que enfrentar uma esdrúxula e contraditória *modernização* do país.”

(RAMOS, 1983, p. 13, grifos meus)

Busca-se, aqui, identificar um traçado desta presença do “homem brasileiro” (ou, melhor colocado, “povo brasileiro”) e, conseqüentemente, de uma “realidade brasileira” que perfazem a identidade nacional através do nacionalismo, das exigências do mercado e da modernização presente no desenvolvimentismo. O recorte temporal e das obras é diferente do proposto por José Mário Ortiz Ramos, mas como grifado no texto dele, é um nervo exposto que assume formas diferenciadas.

A questão do povo brasileiro não acompanha apenas a história do cinema. Ela percorre a própria história do Brasil e instiga muitos pesquisadores. “Uma proposição percorre todo o livro: nos anos 60 e início dos 70 nos meios artísticos e intelectualizados de esquerda, era central o problema da identidade nacional e política do povo brasileiro; buscava-se a um tempo suas *raízes* e a ruptura com o subdesenvolvimento” (RIDENTI, 2000, p. 11). Há uma indissociável ligação entre povo brasileiro, nacionalismo, identidade nacional e desenvolvimento aos olhos do período de 1950 a 1970. No cinema eles vão surgir a partir do movimento Cinema Novo e de seus principais articuladores, intrinsecamente ligados às questões do mercado e da política. Ridenti (2000) possibilita uma análise da questão a partir dos posicionamentos artísticos e intelectuais, fundamentais para a época.

Lúcia Nagib (2006) apresenta uma discussão acerca da utopia no cinema brasileiro com filmes de vários períodos e amparada na origem do conceito em Thomas More. A utopia é conceito relevante como também Ridenti analisa, pois é ela que vai reger a ligação do intelectual com o “homem simples do povo brasileiro” que não estaria “contaminado” pela ação da “modernidade capitalista”. Esta relação pode ser muito bem observada em vários filmes do movimento do Cinema Novo nas décadas de 1950 e 1960.

Preferiu-se aqui trabalhar com a noção de utopia ao conceito de romantismo que Ridenti opera no seu *Em Busca do Povo Brasileiro*. Ele mesmo assume que é uma relação arriscada colocar o romantismo diante das articulações da esquerda brasileira da época. “... por vezes a utopia do processo revolucionário ligava-se à busca pelas origens nacionais do povo. Tratava-se de procurar no passado uma cultura popular genuína, para construir uma nova nação, anti-imperialista, progressista – no limite, socialista.” (p. 12). A situação parece requerer muito mais

idealismo do que um possível romantismo, por isso a questão utópica, também ligada ao pensamento político acerca do comunismo e do socialismo, se aproxima mais das questões levantadas pelo cinema que busca nos seus personagens aproximação com uma realidade difusa. Os aspectos em si são modernizantes, e justifica-se o romantismo pela proximidade com a nostalgia em relação à imagem do povo brasileiro. “A utopia revolucionária romântica do período valorizava acima de tudo a vontade de transformação, a ação dos seres humanos para mudar a História...” (p. 24).

Originário da obra homônima de Thomas More, utopia seria um “não-lugar”. Uma realidade imaginada na qual haveria uma espécie de perfeição. No seu livro, More descreve uma ilha encontrada ao acaso onde tudo é regido da melhor maneira, excluindo-se os problemas e misérias da realidade do mundo. Para além da ficção, o filósofo encontrou na utopia não apenas um lugar onde ele pudesse expressar seus ideais políticos e sociais, mas um conceito que abarcaria, dali em diante, uma concepção de resposta à realidade circundante.

“Faz parte essencial de Utopia a sua impossibilidade.” (NAGIB, 2006, p. 32), independente de ser crítica à sociedade ou de propor uma resposta a ela, cabe à utopia mostrar-se em si impossível. Assim, ela adquire caráter de alegoria para anunciar um mundo que necessariamente possui características identificáveis com o mundo ao redor, mas que abre uma fissura entre eles. Fruto de uma imaginação da época das grandes navegações, de cartas e histórias que circulavam na época como sobre o “país da cocanha”, alimentada por uma repressão do conhecimento vinda da Idade Média, as utopias vão se popularizar. O desconhecido inebriava e seduzia as pessoas com as narrativas vindas de lugares distantes e tão diferentes.

Assim, a utopia adquire um significado mais amplo do proposto por More: “Era, portanto, na origem, um projeto prático, que acabou se universalizando com o sentido de sonho impossível, de sociedade ideal cuja perfeição a torna irrealizável.” (NAGIB, 2006, p. 32) e, pode-se acrescentar, um sentido de crítica e de reflexão sobre a própria realidade.

Lúcia Nagib, em *A Utopia do Cinema Brasileiro*, analisa alguns filmes nacionais a partir da década de 1990 que incorporaram as várias facetas do conceito de utopia. Todos os filmes fortemente ligados com a realidade política, social e

econômica do país além de baseados em personagens que constroem este ideário de “povo brasileiro”. Por isso o conceito parece se fazer essencial para abordar as visões dos realizadores acerca da “realidade”, da cultura brasileira e do caminho que toma a busca do seu próprio povo.

Ridenti, como dito anteriormente, prefere trabalhar com o conceito de romantismo para relacionar a arte e a política do período que ele estuda. A utopia está, segundo ele, diretamente ligada aos ideais da esquerda brasileira da época. Contudo, num texto posterior que possui uma necessária amplificação de *Em Busca do Povo Brasileiro*, ele fará um comentário bastante expressivo para a compreensão do valor da utopia:

Há outro aspecto fascinante, que não será explorado aqui, que implicaria fazer o caminho inverso: em vez de partir dos anos de 1960 para a atualidade, tomá-los em referência ao seu passado. Isso envolveria refletir mais demoradamente sobre o fato de que *a utopia da brasilidade revolucionária* tem raízes também na ideologia das representações da mistura do branco, do negro e do índio na constituição da brasilidade, tão caras, por exemplo, ao pensamento conservador de Gilberto Freyre. Na década de 1960, formulavam-se novas versões para essas representações, não mais no sentido de justificar a ordem social existente, mas de questioná-la: o Brasil não seria ainda o país da integração entre as raças, da harmonia e da felicidade do povo, impedido pelo poder do latifúndio, do imperialismo e, no limite, do capital. Mas poderia vir a sê-lo como consequência da “revolução brasileira”, pelo que se chegava a pensar numa “civilização brasileira”, retomando à esquerda a utopia do período Vargas. (2005, p. 82/83, grifos meus)

Agora vai interessar a Ridenti uma “estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária” que seria a forma que adquire a sociedade que ingressou de vez no modo urbano capitalista. Porém, nas palavras dele acima citadas se vê que as questões são perenes e persistentes na história da cultura brasileira. A utopia anterior à década de 1960 era o tipo ideal, aproximando-se do conceito inicial pensado por More. A posterior, porém, vai adquirir o aspecto crítico, pois assinalava que a imagem da “civilização brasileira” imaginada não havia se constituído em realidade, mas retomará a proximidade com o conceito primário de utopia ao propor uma “revolução”.

Onde se encontra, então, o lixão na utopia do cinema brasileiro? Se havia, como cita Ridenti, uma utopia anterior às décadas de 1950 e 1960 sobre a mistura dos povos que forjaram o povo brasileiro e houve uma utopia do Cinema Novo ao tornar o cinema político e social trazendo para a frente da câmera e para as telas o

povo num sentido ainda não explorado, o impossível desta civilização imaginada não se concretizou. Ela não se concretizou como revolução, mas nos documentários aqui analisados o utópico é a projeção, no espectador, de que a realidade dos trabalhadores dos lixões precisa encontrar uma solução – que não é necessariamente apontada pelos documentaristas.

A modernização, então, conjuntamente com o desenvolvimento serão os fatores determinantes para as mudanças na configuração do conteúdo do cinema brasileiro tanto quanto nas formas de produção. “No entanto, é necessário esclarecer que as noções de antigo e de moderno não existiram sempre. São datadas e dotadas de historicidade, modificando-se de acordo com o contexto em que tiveram origem. A cada novo século mudava-se a construção da identidade dessas categorias.” (VELLOSO, 2010, p. 12). Mônica Velloso faz atentar para o fato de que a modernidade se deu de forma diferente para a América Latina pois ela foi “incompleta”, porque “as revoluções fracassaram no plano político e social” e criaram um híbrido social que influenciará na desigualdade do desenvolvimento em todo o território, como dentro do próprio território nacional.

A modernidade é outro conceito que definirá uma mudança, ou mais precisamente ruptura. Diante da urbanização, do imperativo do desenvolvimento e das exigências do mercado (produtor e exibidor) vemos os diretores e roteiristas voltarem seus olhos ao homem simples sertanejo, ao menino morador do morro, ao pobre para amparar nele valores humanos e sociais que estariam perdidos diante da burguesia e do consumismo.

O desenvolvimento requeria a individualização, a divisão do trabalho e uma profunda urbanização. Esta, em especial, foi exercida de forma violenta, desordenada e desigual no Brasil.

Onde, então, estaria este povo brasileiro?

Para responder “quem” investiga-se o “onde”. Além de todas as questões já apontadas, encontra-se o território como embate. “Mas o modelo para esse *homem novo* estava no passado, na idealização de um autêntico homem do povo, com raízes rurais, do interior, do 'coração do Brasil', supostamente não contaminado pela modernidade urbana capitalista.” (RIDENTI, 2000, p. 24).

O cinema das décadas de 1950 a 1960, portanto, foi o momento mais

marcante a partir do qual as questões sobre o povo brasileiro foram colocadas em pauta. Esta busca se eternizou no cinema nacional. Contudo, diante do cinema contemporâneo brasileiro, percebeu-se que nas décadas mais recentes as preocupações com quem é esse povo levou diretores e cineastas a outro lugar do cenário geográfico. Novamente urbano e bastante urbano, encontram-se documentários preocupados com quem vive nos lixões.

Inaugural sobre o tema, há *Boca de Lixo* (1992), documentário de média-metragem ousado e ensaístico que vai ao lixão para falar com as pessoas que vivem dele. Depois dele foram poucos os diretores que investiram neste ambiente como paisagem de suas narrativas. Destacam-se, então, *Estamira* (2004) e *Lixo Extraordinário* (2010).

Na contramão do que se vê nos últimos anos no cinema brasileiro que vive e revive com frequência a favela e o sertão, essas obras voltam seus olhos para um lugar que na época do Cinema Novo talvez não fosse ainda tão próximo da resposta que eles procuravam. Ou, talvez, fosse ainda mais invisível do que é hoje.

Toma-se aqui a noção de modernismo colocada por Mônica Pimenta Velloso (2007) ao pensar o conceito como livre de uma ideia de “ruptura”: “Datar o modernismo, percebendo-o como movimento organizado por uma determinada vanguarda intelectual, implica em perder de vista a sua historicidade e a dinâmica interna do processo.”. Por isso cabe tratar sobre uma “cultura do modernismo”, como ela mesma elabora, que vai se estender para muito além do começo do século.

O modernismo nos faz entender quem faz cinema e de onde surgiram as preocupações mais fundamentais acerca desta prática. Não é possível assinalar as conquistas do cinema ao longo da sua história e do surgimento dos seus movimentos e fases sem atinar que elas procedem de períodos anteriores, fosse no próprio cinema ou nas outras artes. Uma imagem citada por Mônica Velloso (2007) ajuda a desmistificar a ideia de isolamento, pureza e suprema criatividade que poderiam ser atribuídas aos criadores e às fases do cinema:

Essa querela entre o antigo e moderno também fora corporificada em uma outra imagem curiosa: a de um anão sentado sobre os ombros de um gigante. Oriundo da Idade Média, retomado por Montaigne, tal imaginário reforçava a depreciação do moderno que marcaria os séculos XVII e XVIII. O moderno era representado por um anão astuto. Alçado sobre os ombros do gigante, ele conseguia manter-se em posição privilegiada. Tal posição, no entanto, não era considerada

meritória. O anão simplesmente utilizara o ombro dos seus predecessores, os antigos, para galgar mais alto. Consequentemente, ele alcançava uma rica paisagem sem fazer esforços meritórios. (p. 13)

Eis então que se coloca o Cinema Novo sob o ponto de vista questionador acerca das suas intenções de ruptura e revolução. Não se pretende desmerecê-lo como movimento cinematográfico que mudou a cara do cinema nacional e trouxe novas propostas e ações. Porém, há muito mais aproximação com a cultura do modernismo e com o que já se via desde o começo do século na música popular do que normalmente se lembra. O que ocorre é que o cinema, literalmente, chega mais tarde. O momento do pós-guerra será a hora do cinema olhar para as questões que já permeavam a cultura brasileira há muitos anos. Era novo, no cinema, questionar e querer-se popular. Havia uma ânsia revolucionária¹⁹ do Cinema Novo que, ao pretender-se inovadora, não atinava (ou, se atinava, pouco citava) com as semelhanças de buscas e preocupações na história da cultura recente do país.

O modernismo serve para pensar a história como um fluxo construído de vários elementos conjugados, sendo muito raro que algum evento isolado tenha méritos de ineditismo sem causas. Os eventos são consequências de um conjunto de fatores anteriores a eles. O modernismo a nível Brasil permite compreender quais os anseios e caminhos que tomarão a arte, a cultura e seus protagonistas e pensadores.

Segundo Mônica Velloso, “as palavras-chave desses séculos são: progresso, evolução, liberdade, democracia, ciência e técnica” (p. 14) e serão mesmo elas que permitirão compreender a luta por uma afirmação do cinema brasileiro, eclodindo na superação técnica, elevando os temas e a inovação linguística na discussão, sua relação sempre tão estreita com a política tanto nos períodos de abertura quanto sob regimes autoritários e como defesa da liberdade criativa e de expressão. O destaque se dá aos documentários porque eles enfatizam e perpetuam a busca iniciada em 1950/60 diretamente vinda das preocupações modernistas de séculos passados, na Europa, pela “descoberta do outro” na figura do chinês, persa, etc.. O “outro”, para o europeu, era o exótico de terras distantes que ele desconhecia. Contudo, o “outro”

¹⁹ A expressão é cara, principalmente, a Glauber Rocha. Isso é possível observar nos seus textos. Também há a relação com a cultura do período e destaca-se um “romantismo revolucionário” em RIDENTI, Marcelo. **Em Busca do Povo Brasileiro, Artistas da revolução, do CPC à era da TV.** Record: São Paulo/Rio de Janeiro, 2000.

prefigura com destaque na teoria do documentário moderno ao tratar daquele que está distante da realidade cotidiana do documentarista.

É, também, nas mudanças do modernismo que a sociedade vai encarar a industrialização, as evoluções dos modos de produção e das relações de troca. Assim, elabora-se o individualismo, a racionalização dos comportamentos, a divisão do trabalho e ampliará em alto ritmo a urbanização. Todas essas novas configurações constituirão as premissas das preocupações para as quais os cineastas atentarão a partir da década de 1950 até atualmente.

O mundo em transformação exigirá dos seus atores novos modos de pronunciar o seu tempo, “Lembremos que cabe aos indivíduos o trabalho de definir o moderno do seu tempo perante o passado.” (VELLOSO, 2010, p. 16), serão eles que conceitualizarão o que é o moderno e no que ele implica.

O nacionalismo não foi somente uma preocupação do Estado. Como também o Estado não se via sozinho na manutenção dos ideais e valores que preconizava. Ao longo dos anos, o nacionalismo assumiu várias facetas, sempre tentando incorporar algum elemento da cultura e da sociedade brasileira. Assim, ele encontrou nas Artes uma forte aliada. Num primeiro momento havia a preocupação com os indígenas, posteriormente com os negros. Conforme a sociedade vai se moldando é preciso identificar a face de um povo e de um país.

O cinema será diretamente atingido e influenciado pela relação do nacionalismo com o desenvolvimentismo da época. A segunda metade da década de 1950 marcará um “ponto de inflexão” (RAMOS, 1983, p. 15). Encontram-se as reivindicações do setor cinematográfico em par de igualdade com os rumos econômico-sociais do país. O nacionalismo da Era Vargas estava para os Congressos de Cinema assim como o desenvolvimentismo de Juscelino Kubitschek para as Comissões de Cinema. Será o nacionalismo que levará à ideia da industrialização do cinema pelo Estado.

Surge, então, um novo horizonte. Desponta a necessidade de uma legislação para o setor, bem como a preocupação com a conquista do mercado interno já bastante saturado e dominado pelos produtos estrangeiros. Pensou-se que esta conquista se daria com a orientação nacionalista do conteúdo. Assim, tratava-se o cinema como um problema nacional abordando a problematização da “concepção

de cultura brasileira” agora no cinema. Como as questões haviam nascido do nacionalismo, era de se esperar a reticência em relação ao cinema estrangeiro, requerendo-se, então, mecanismos de proteção ao cinema nacional. Várias foram as propostas para que isso se efetivasse, desde quantidade de filmes nacionais exibidos, até a exigência de que se instalasse no país laboratórios e fábricas de película para os filmes, além de fundos nacionais que teriam porcentagens de financiamento estrangeiro. Ao longo dos anos poucas dessas ideias foram colocadas na prática e um número ainda menor delas funcionou (RAMOS, 1983, p. 16 a 18).

Comparava-se o cinema com o petróleo e com a indústria de forma geral. Solicitavam-se financiamentos e empréstimos que incentivassem a nascente indústria cinematográfica, ao mesmo tempo que se pensava o cinema como um braço do país que carecia do olhar atento do Estado, sendo um bem, como o petróleo. Eram dois pontos de luta e reivindicação: uma legislação que protegesse o cinema nacional diante do produto estrangeiro e meios que fomentassem a produção nacional, pontos, aliás, que ainda hoje são pauta de discussão no meio.

Nesse entremeio é que fica cada vez mais difícil separar nacionalismo e desenvolvimentismo. Cada um deles advindo de uma caracterização política nas figuras dos presidentes Vargas e Kubitschek, respectivamente, inicialmente tão próximas tenderão a separar-se por questões políticas e estéticas.

A ideologia desenvolvimentista amparava o cinema dentro da iniciativa privada, exigindo do Estado o protecionismo para que ela pudesse crescer, situação similar com todos os ramos industriais. Com Kubitschek não havia mais a emancipação nacional presente em Vargas, apesar de ser nacionalista como este, mas seguia do “desenvolvimento nacional através da associação dependente, crescente com o capital internacional” (RAMOS, 1983, p. 20) enterrando a intenção de uma industrialização autônoma.

Por sua incipiência industrial, o cinema brasileiro torna-se desta forma um campo fértil para a proliferação do desenvolvimentismo, que, como ressalta Miriam Limoeiro Cardoso, definia o nacionalismo pelo desenvolvimento e desembocava assim “... numa caracterização particular de nacionalismo, quase inteiramente destituída dos seus elementos propriamente políticos, em que a Nação, compreendida como expressão de um povo, seria o elemento definidor por excelência”. (RAMOS, 1983, p.21)

Assim se dá a ruptura e a insistência em “realizar o nacionalismo” no cinema

tão professado já por Alex Vianny e pelos primeiros diretores do Cinema Novo. Faz-se necessário separar as visões nacionalista e a desenvolvimentista. A primeira está fundamentada na crítica social e inspirada pela literatura regionalista de 1930, com Graciliano Ramos e Jorge Amado, procurando firmar-se nacionalmente na cultura e libertar-se do imperialismo.

Ortiz Ramos teoriza a separação desses interesses em “nacionalista” e “industrialista-universalista”. Serão essas duas vertentes que definirão os rumos do cinema nacional, o surgimento dos novos movimentos, bem como o posicionamento do Estado diante do cinema. Acerca do “industrialista-universalista”, Ramos descreve “(‘universalista’ ou ‘cosmopolita’, no sentido de absorver, sem críticas, formas de produção e moldes artísticos estrangeiros)” (1983, p. 23) pois os mais próximos do desenvolvimentismo aderiram à ideia de um cinema universal, sem querer entrar num combate com os “fornecedores” nem com os produtos estrangeiros, priorizando um texto decorrente da qualidade dos textos ficcionais brasileiros, almejando uma “projeção superior de nossa cultura e civilização”, pensando a miscigenação étnica como um assunto inesgotável acerca da humanidade universalista e elogiando a “maior democracia racial do universo” (RAMOS, 1983, p.22).

A melhor resposta a esta visão está no texto-manifesto de Glauber Rocha e permite observar o ponto de maior cisão entre os dois grupos. Ele escreveu o manifesto *Estética da Fome* para um evento em Gênova, onde se discutiu o cinema latino-americano que tinha como tema “O Paternalismo do europeu em relação ao Terceiro Mundo”, em 1965. O manifesto foi publicado no Brasil no mesmo ano na *Revista Civilização Brasileira* (número 3, julho de 1965), com alguns adendos e explicações para o leitor brasileiro. Não se tratava de uma revisão crítica, nem situava as obras dentro do movimento Cinema Novo, de certa forma abordava diretrizes e princípios baseados na situação econômica, social e cultural do país. A preocupação de Glauber com a cultura e o cinema mostrava-se afoita em “libertar-nos” do colonialismo. Este também é observado na linguagem, ser colonizado é imitar padrões estéticos e culturais predominantes.

O latino-americano é apresentado como o não-civilizado e colonizado. Esta não-civilidade se contrapõe ao europeu, que já não é mais o colonizador. O

colonialismo agora vem da América do Norte na figura dos Estados Unidos, sua colonização se dá através da imagem, dos valores e dos meios de comunicação e da arte. O nacionalismo se apresenta como o valor primordial para Glauber no combate ao estrangeirismo que virou a cultura brasileira de cabeça para baixo. Cada época tem sua forma de colonialismo com características próprias, já o nacionalismo não aparece em todos estes momentos.

Os padrões estéticos e culturais podem ser percebidos ao longo da história do cinema brasileiro, e era contra isso que Glauber discursava e produzia. Aqui podemos entender que um sujeito livre poderá, então, por ser livre, produzir sua própria linguagem e não apenas absorver uma linguagem estranha a sua realidade. O subdesenvolvimento, desta forma, poderá algum dia deixar de existir, porém as formas de colonialismo não estão subjugadas a ele, estas poderão sobreviver sem aquele. Assim, o grupo nacionalista se afasta do desenvolvimentismo ao insurgir-se contra o colonialismo, este não apenas político ou econômico, mas principalmente no adestramento da linguagem cinematográfica e na temática dos filmes.

A questão torna-se primordial e será definitiva para a história do cinema nacional até hoje. Mariarosaria Fabris também aponta para isso:

Ao nosso cinema – como, aliás, ao cinema latino-americano em geral –, o neo-realismo, mais do que oferecer modelos estéticos, vinha fornecer uma atitude moral, ao mostrar como debruçar-se sobre a realidade local, principalmente sobre o mundo popular, com um novo olhar. (2007, p. 87)

Entra na discussão, através do veio político e social, o cinema como linguagem, como expressão estética, como obra de arte. Porém, esta questão só é possível através do posicionamento político adotado pelos diretores e produtores. Por isso o nacionalismo e todas as suas imbricações na política e na economia são fundamentais para qualquer análise do cinema nacional. Estes apontamentos também serão essenciais para a questão da identidade nacional, pois “cultura popular”, “nacionalismo”, “povo brasileiro” são constituintes do ideário artístico realizador que emerge no período da década de 1950 e que será constante, com suas modificações, na história artística nacional.

Provavelmente a categoria mais difícil de explicitar, brasilidade parece algo tão fácil de perceber, mas complicado descrever ou definir. De partida, o que se entendia por brasilidade como modo de ser era incorporar elementos culturais e

sociais que remetessem diretamente à realidade brasileira. Assim era pensado para ir de encontro ao americanismo explícito no cinema e em outros meios. Características das culturas europeias e norte-americanas já estavam bastante entranhadas na vida brasileira e era contra elas que se bradava a favor de uma brasilidade.

Contudo, a dificuldade de descrição já faz perceber uma característica da tal brasilidade: não é um conjunto homogêneo, estático e fechado. Os cinemanovistas pareciam procurar um conjunto assim formado, que possuísse características próprias e bem definidas, e talvez realmente acreditassem na existência dele, assim como o buscaram.

São bastante citadas a procura pelo conteúdo nacional, a fuga ao cosmopolitismo, a exigência em mostrar os “problemas do povo”, a necessidade de mostrar a “verdadeira tradição”, elementos que elencam o que vários autores, críticos e diretores consideravam como “brasilidade”. Portanto, como assinala Arthur Aufran (2003, p.51), a “questão do conteúdo autêntico” é a vertente de análise da brasilidade. A autenticidade é definitiva para entender o que se queria com a brasilidade nos filmes.

E o que seria esta brasilidade nos filmes?

Quando Arthur Aufran comenta Alex Viany é descartada a categoria do realismo, ele prefere trabalhar com a afirmação de que a preocupação com o conteúdo é importante, mas restringe a análise a “história brasileira ou personagens e problemas brasileiros” - algo que nem o próprio Viany define.

Glauber Rocha, por exemplo, utiliza-se do cordel para “narrar” de forma criativa a história de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964). Difícil definir se a trilha é um narrador, um comentário ao roteiro ou se é somente uma trilha musicada. Parece que é tudo isso junto, remetendo com o áudio a uma tradição nordestina. Aí também se encontra a brasilidade sendo buscada, vinda de uma literatura tradicional da região.

Para além de “problemas brasileiros” ou personagens brasileiros, a música é um elemento que permeará indiscutivelmente os apontamentos da brasilidade nos filmes. Outro exemplo é o momento no qual uma moradora do lixão, em *Boca de Lixo* (1992), entoa uma canção sertaneja (sucesso numa novela da época) e diz que

quer ser cantora. A ligação da canção num momento de massificação do gênero sertanejo com o sucesso advindo das novelas da TV, produto culturalmente popular, com o documentário conclui um fechamento com a brasilidade daqueles personagens com o lugar onde estão inseridos.

“Em diferentes épocas, e sob diferentes aspectos, a problemática da cultura popular se vincula à da identidade nacional” (ORTIZ, 2006, p. 127) assim se anuncia a relação entre os conceitos aqui abordados e a identidade nacional. O que vai motivar os cineastas da segunda metade da década de 1950 em diante na busca do “povo brasileiro” já percorre a história da cultura brasileira. Alguns períodos desta busca, como o da “mistura racial”, serão tão anteriores que chegarão no cinema com outros perfis – e outros nem chegarão. Nas décadas de 1950/60 a identidade nacional será almejada em oposição ao colonialismo.

A partir da década de 1930, com o Estado Novo, a modernização do Estado vai obrigar os intelectuais a pensar essa identidade nacional nova. Antes do golpe de 1964, repensava-se o que os anos 1930 haviam constituído como identidade para o povo, porém ainda bastante ligado aos aspectos econômicos e políticos. Contudo, a ditadura militar fará questão, também, de apropriar-se da identidade para “reinterpretar as categorias de nacional e de popular” (ORTIZ, 2006, p. 130). Vê-se que a cultura popular e a identidade nacional são apropriadas por interesses diversos, entre o poder político e os intelectuais.

Decorrente de uma definição de Lévi-Strauss, Ortiz (2006, p.137) define: “... a identidade nacional é uma entidade abstrata e como tal não pode ser apreendida em sua essência. Ela não se situa junto à concretude do presente mas se desvenda enquanto virtualidade, isto é, como projeto que se vincula às formas sociais que a sustentam.”, ou seja, não cabe à identidade nacional uma concepção de si, mas lhe são exteriores os elementos que a emitem. É aí, então, que cabe o papel do intelectual, ele será o responsável por descolar as manifestações da sua realidade e reagrupá-las no conjunto da identidade.

Há, portanto, uma relação de poder e interpretação. A posse política num projeto não se dá por si, é decorrente da manifestação de algum grupo que tem interesse sobre o evento para assim reinterpretá-lo. A identidade tem a principal característica de transcender ao indivíduo ao mesmo tempo que o contém. Este

movimento de reinterpretação, aglutinação e representação é que será operado pelo intelectual-cineasta. Os grupos que reelaboram os símbolos sociais são orientados por interesses, e é para isso que se deve atentar ao analisar a apropriação de eventos e manifestações sob domínios de identidades e culturas.

O intelectual, para Ortiz, é que está no centro desta construção que se faz, constantemente, sobre a identidade. Porém, é preciso pensar numa concepção ampla de “intelectual” já a partir da década de 1920 pois a presença de escritores, artistas plásticos, músicos, cineastas será maciça na discussão.

Coloca-se, portanto, a identidade nacional como “entidade abstrata” que é significada e ressignificada de acordo com o grupo que dela se apropria e dos interesses que movem este grupo. Desta forma pode-se pensar as fontes aqui analisadas, pois a cada filme, e também em cada suporte, se pretende abordar uma imagem de identidade nacional que passa pelos interesses e olhar dos seus realizadores.

O cinema da retomada não escapa aos temas da identidade nacional, modernidade e utopia. *Carlota Joaquina* (Carla Camurati, 1995), referência do período, é todo ele construído, mesmo que usando humor e caricaturas, sobre elementos da brasilidade e confrontam a utopia do “novo mundo”. *Terra Estrangeira* (Walter Salles, 1996), quase um contraponto a *Carlota Joaquina* quando se pensa o público, também junta todas estas questões ao retratar a desilusão do brasileiro em relação às fronteiras, políticas e pessoais, e à situação política e econômica do Brasil pós-ditadura. *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998), por seu lado, atém-se ao urbano na estação mais famosa do país, onde circulam pessoas de todos os Estados e de muitos lugares do mundo, um coração pulsante onde as fronteiras e as histórias estão o tempo todo em movimento. Quando o personagem vai em busca da mãe, num movimento necessário ao drama, é no sertão que ele vai encontrar um outro mundo.

Todos estes exemplos, para figurar somente em filmes de maior destaque e público, sintetizam as agruras de um cinema que não se estabiliza e que alimenta constantemente suas dúvidas que vêm desde, talvez, antes de 1950. A falta de estabilidade do cinema brasileiro não o incita a caminhar pela própria renda e a discussão sobre o financiamento público dos filmes se arrasta há anos. Justamente

por haver uma maioria de filmes produzidos com dinheiro e incentivos públicos é que se questiona o mérito e a necessidade de certas obras.

Ainda é central, no cinema brasileiro, a dicotomia entre filmes mais reflexivos e filmes de entretenimento. Em relação ao final de 2012 e começo de 2013, colocou-se o embate entre *De Pernas Pro Ar 2* (Roberto Santucci, 2012) e *Som ao Redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012). O primeiro teve um público de 4 milhões de espectadores, que é uma bilheteria alta para um filme brasileiro, enquanto o segundo, estima-se, teve cerca de 200 mil espectadores. A comédia de franquia arrastou multidões ao cinema ao usar temas contemporâneos, produção e atores da maior emissora de TV do país, enquanto o filme recifense foi pouco visto mas chegou a figurar na lista dos 10 melhores do ano do jornal *The New York Times*, aclamado pela crítica ao arriscar um drama com matizes sociais fortes diante da perspectiva que o país vive atualmente.²⁰

Este tipo de discussão, entre os críticos, historiadores e produtores de cinema permite avaliar o quão importante é, para o cinema brasileiro, os conceitos que rondam seus dramas, de ficção ou documentais. Há uma resistência em aceitar o sucesso de filmes que são feitos para irem bem na bilheteria e, também, há uma resistência em aceitar que os filmes mais preocupados em provocar reflexão e algum tipo de consciência acerca da realidade próxima não rendam boa bilheteria. Com *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002) e *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007) a questão viu-se mais congruente, pois eles foram excelentes bilheterias e, mesmo que aceitos com ressalvas pela crítica, continham o germe da discussão social e conceitual que é tão prezada.

Excetuando-se *De Pernas Pro Ar 2*, todos os filmes citados discutem aonde e como chegaram nas últimas décadas os questionamentos do cinema brasileiro a partir de 1950. Assim como *Boca de Lixo* e *Lixo Extraordinário* costuram estas colocações com os anseios mais prementes do cinema feito no Brasil. Como afirma Penafria (2004, p.01), “entre documentário e ficção não existe uma diferença de natureza, existe uma diferença de grau”, pois, segundo ela, é central perceber que o documentário está no cinema e que é importante, como destacava Grierson, observar “o tratamento dado ao material e não apenas seu uso”.

²⁰ A discussão está presente em algumas colunas *on line* de críticos de cinema. Tomou-se aqui os textos publicados, principalmente, por Eduardo Escorel na revista Piauí.

“Todo filme é documental no sentido em que documenta algo” (PENAFRIA, 2004, p.04) permite aproximar a relação latente entre o cinema de ficção e os documentários que seguem parâmetros similares na discussão maior abarcada pelo cinema brasileiro. Percebe-se que não é à toa que um artista brasileiro há anos radicado no exterior escolhe um lixão do Rio de Janeiro para criar uma obra coletiva e registrar todo o processo de contato com aquelas pessoas num documentário. Vik Muniz, inclusive, faz questão de contar, para algumas pessoas que ele conhece no lixão, que ele era pobre, era como eles, e foi para os Estados Unidos tentar a vida. A história de um brasileiro “vencedor” é cheia de elementos que permeiam a figura do “povo brasileiro”. Se, como reflete Penafria (2004, p.04), “O cinema reflete a concepção que o seu autor tem do mundo (ou de uma determinada parte do mundo).”, então é possível verificar nas escolhas dos documentaristas aqui abordados qual olhar sobrepõe-se às imagens do lixão.

Como o cinema pode tornar perceptível uma outra cidade que não aquela contida na demanda de imagens? Será sem dúvida a cidade invisível, a parte menos visível de uma cidade, uma espécie de contra-campo do visível.
(COMOLLI, 1994:166)

3 CAPÍTULO II

3.1 A GEOGRAFIA NOS LIMITES DA IMAGEM CINEMATOGRAFICA

Que a História se debruça sobre o tempo não é nenhuma novidade. O que buscamos aqui é estender o tempo para o espaço. Expandir - objetos, temas, fontes - parece ser a atual vocação dos estudos históricos. É assim que conseguimos convergir a História e a Geografia, o tempo e o espaço, para encontrá-los no Cinema. Segundo José D'Assunção Barros (2013), já Bloch dizia que a História estudava o homem no tempo, “as ações e transformações humanas (ou permanências)” (p.136) numa dada temporalidade.

Falamos, então, do espaço geográfico ou político – sendo que são necessariamente espaços sociais – mas que podem ser configurados como espaços culturais, imaginários, virtuais. Assim, Barros (2013) conceitua o espaço: “lugar que se estabelece na *materialidade física*, como *campo* que é gerado através das *relações sociais*, ou como realidade que se vê estabelecida imaginariamente em resposta aos dois fatores anteriores.” (p.138, grifos meus). A espacialidade é o espaço que se constitui como social, político, imaginário, o “campo de forças”. Quando nos referimos a espaço, falamos de uma “área indeterminada que existe na materialidade física” (p.139). O espaço possui outra unidade, a região, caracterizada pela homogeneidade interna dos elementos, que não são estáticos. O espaço, portanto, pode ser subdividido em regiões com características definidas e diferentes entre si (para isso serão usados critérios, como o econômico, o cultural, o geológico, etc.) (p.140).

A paisagem (p.141) é outro conceito que pode ser bem aplicado também nos estudos históricos, pois “uma paisagem é uma associação típica de características geográficas concretas que se dão numa região – ou numa extensão específica do espaço físico”, trata-se de um “padrão visual”. A paisagem agrega tanto a História e

a Geografia quanto o Cinema, pois uma característica de determinados planos (como o Geral e o Conjunto) é a concepção de paisagem que agrega elementos de contextualização e descrição, por exemplo. Uma paisagem é sempre singular calcada nas suas características primordialmente visuais. Há a “paisagem natural” e a “paisagem cultural”, esta evidencia a presença e interferência humana – como a paisagem dos lixões nos documentários aqui estudados.

Estas divisões do espaço são criadas pelo homem, assim elas convivem com as divisões impostas naturalmente, sobrepondo-se e interagindo entre elas. A política, por seu lado, é a “vasta complexidade de estruturas de poder que estabelecem limites e centros de organização que terminam por reordenar o espaço e a materialidade de múltiplas maneiras” (p.142). Em certos casos, a espacialidade pode não ser prioridade ou fundamental em análises e estudos, sendo que os aspectos físicos e políticos são os que se destacam. Contudo, foi justamente este cruzamento da História, Geografia e Cinema que dá a base para o estudo do lixão no cinema brasileiro e sua conseqüente invisibilidade. O espaço do lixão surge como espacialidade de uma paisagem totalmente tocada pela ação do homem e como conseqüência das ações do homem fora daquele espaço, como região à parte de regiões que para lá enviam o que não pode fazer parte da paisagem das cidades.

Falta tratar do território. “Evidentemente, o território se apoia no espaço, mas não é o espaço. É uma produção a partir do espaço. Ora, a produção, por causa de todas as relações que envolve, inscreve-se num campo de poder. Produzir uma representação do espaço já é uma apropriação, uma empresa, um controle, portanto, mesmo se isso permanece nos limites de um conhecimento.” (RAFFESTIN *apud* BARROS, 2013, p.157). O território é, então, o espaço de poder. Assim, cada representação deste território é uma apropriação, que é o que os catadores fazem com o lixão e é, também, o que os documentaristas fazem ao documentarem visualmente aquela paisagem.

A partir da ideia, influenciada pelo materialismo dialético marxista, de Milton Santos, Barros (2013) afirmará que todo ato de produção produz territórios (p.159). Cultivar a terra e fabricar mercadorias são os exemplos de poder sobre os territórios que, assim, são produzidos. Podemos acrescentar que o lixão é território produzido pelo ato de posse dos catadores que o usam como espaço onde separam os

materiais que serão vendidos, “enfim, a *produção* estabelece territórios, redefine espaços.” (p.160, grifos do autor).

Em contrapartida, podemos analisar: “A suposição de que os espaços são autônomos permitiu que o poder da topografia ocultasse a topografia do poder.” (GUPTA e FERGUSON, 2000, p. 33). Imaginar espaços separados culturalmente e identitariamente suscita várias questões.

Como localizar um espaço no cinema? A resposta mais óbvia diria que é pela contextualização da direção de arte e das locações que situarão temporal e espacialmente os atores, estes usarão figurinos, terão trejeitos e sotaques. O diretor de fotografia pensará as cores e enquadramentos que favoreçam os elementos de destaque para a identificação do lugar. São símbolos e caracterizações com os quais o olhar do espectador já está bastante acostumado.

É assim que não se percebe, muitas vezes, a topografia do lugar onde se passa um enredo, por exemplo. Ao limitar as topografias, ao separá-las, perde-se o embate que há entre elas. É desta forma que serão abordadas as obras aqui analisadas, de como o cinema afasta o espaço filmado dos espaços que o contornam – e que se fazem necessários para a constituição daqueles.

Gupta e Ferguson (2000) nos ajudam a entender o processo:

Não nos esquecendo de que as noções de localidade ou comunidade referem-se tanto a um espaço físico demarcado quanto a agrupamentos de interação, podemos perceber que a identidade de um lugar surge da interseção entre seu envolvimento específico em um sistema de espaços hierarquicamente organizados e a sua construção cultural como comunidade ou localidade.” (p. 34)

A hierarquia presente entre a relação perene dos espaços mostra-se mais do que talvez os realizadores dos filmes tivessem intenção. A intersecção é que nos fornece elementos para construir uma sugestão de identidade. As divisões, os lugares e as suas condições, assim como a modernidade operam mudanças e realinhamentos sociais. Contudo, não se pretende afirmar que o espaço “pulverizado” da modernidade é irrelevante, pois ele ganha novas proporções e é reterritorializado. Metrópole e periferia são atingidas da mesma forma pela falta de discernimento de suas certezas e limites (GUPTA, 2000, p.35).

Entende-se, desta forma, que a modernidade induz, além das “comunidades imaginadas” de Anderson, o que Gupta (2000, p.36) chama de “lugares imaginados”. Estes territórios não são novidade no cinema que por ser imagem sempre operou os

elementos visuais na direta recepção do público.

Atualmente, nos estudos cinematográficos, depois de décadas de separação em “cinemas nacionais” como os que surgiram no pós-guerra, é primordial atentar para os territórios, territorialidades e fronteiras que existem, ou não, no cinema. Procura-se entender qual a cartografia do cinema mundial atual e como os cinemas se entendem nos seus territórios.

Consuelo Lins (2007, p.88), ao escrever sobre *Boca de Lixo* enfatiza as cenas iniciais do documentário de Eduardo Coutinho. “Trata-se, neste filme, de uma tensão entre imagens mentais, mediáticas, fotográficas, imagens do universo filmado. As mediáticas – cujo lugar privilegiado é a televisão – são as de base, formando uma espécie de “ambiente” contemporâneo.” ao se referir ao espaço filmado do lixão, do qual vemos, no documentário, nos primeiros doze segundos apenas lixo, uma massa disforme percorrida, num plano próximo, num movimento descritivo aéreo com a câmera. Este é o primeiro contato visual que o documentário nos dá com o ambiente que será seu protagonista. Nos vinte e sete segundos seguintes, vemos planos médios e de conjunto, com câmera parada, de animais (aves, cavalos, porcos, cachorros) naquele ambiente. É num destes planos que vemos ao fundo, enquadrado no contraluz, o morro do Cristo Redentor localizado na cidade do Rio de Janeiro.

Com apenas quarenta segundos iniciais do referido documentário podemos definir o espaço do qual ele vai proferir seu discurso. Até os quarenta segundos, nenhum personagem do documentário, nem mesmo o documentarista ou qualquer indicação textual (seja crédito, patrocínio, legenda) aparece na tela e mesmo assim as imagens conseguem nos localizar. Com este exemplo percebemos como o cinema compõe aquilo que aparece na tela com seus mecanismos e meios particulares.

Por isso, parece evidente a necessidade de discutir quais são, senão todos pelo menos os que se fazem mais prementes, os elementos que constituem as imagens cinematográficas. Pois são com estes elementos - os enquadramentos, os planos, os movimentos de câmera - que o diretor e o diretor de fotografia desenharam geograficamente o espaço do qual eles falam no cinema. Como afirma Barbosa (2000, p.80) no seu artigo, “Por outro lado, o processo de criação do cinema apoiou-

se largamente na captura de formas espaciais. Desde a origem do cinema, o espaço tornou-se um recurso de ambiência dos personagens, de localização das tramas dos roteiros e de índice de relações e sentimentos.”, é na geografia do espaço filmado que o cinema insere seus personagens e narrativas. E afirmamos que é com os meios da linguagem cinematográfica que o cinema constrói o espaço geográfico da tela para assim territorializá-la.

No caso dos documentários aqui analisados, não nos referimos à “geografia criativa” de Kuleshov citada por Pudovkin (2008, p.70), pois a construção da geografia fílmica como ele se referia é muito mais usada nos filmes de ficção e o exemplo dado se referia a filmar em várias locações diferentes e distantes, sem relação física entre si, e montar o filme como se elas fizessem parte do trajeto dos personagens (o que, no espaço geográfico real, seria impraticável). Mas é um bom princípio para entendermos a geografia cinematográfica quando ele diz “Pelo processo de junção dos pedaços de celulóide, criou-se um novo espaço fílmico que não existia na realidade.” (2008, p.70) pois de alguma forma, todo filme, seja de ficção ou não, constrói seu próprio espaço geográfico, mesmo que não utilize os recursos de Kuleshov. Além de criar este espaço fílmico, ao contrário da afirmação de Pudovkin, os documentários aqui buscam a relação com o espaço que existe no real. Pois *Boca de Lixo* localiza-o no Rio de Janeiro ao mostrar o Cristo Redentor ao fundo, assim como Estamira, no longo início do documentário homônimo é acompanhada pela câmera enquanto se arruma, pega o ônibus e segue para Gramacho, e sabemos que é Gramacho porque aparece a placa na estrada na direção que ela caminha.



Para Pudovkin (2008, p.69), a noção de espaço fílmico, assim como a de

tempo, “vincula-se também ao processo principal do cinema, à montagem. Pela junção dos diferentes pedaços o diretor cria um espaço à sua inteira vontade, unindo e comprimindo num único espaço filmico esses pedaços que já foram por ele registrados provavelmente em diferentes lugares do espaço real.”. A montagem é quando, no processo de produção, os pedaços do filme serão unidos na sequência que o espectador assistirá. Concordamos que a montagem é o momento da criação temporal e espacial do filme, porém, devemos acrescentar que o que constitui estes pedaços – os planos, sequências, etc. – são também elementos que constroem o espaço geográfico do filme.

É o que nos acrescenta Barbosa (2000, p.81):

A escritura cinematográfica se exprime como um pedaço do mundo que nos olha e nos representa. Construindo ficções visíveis, o cinema se apropria de modo particular do espaço e do tempo através das texturas de cenário, montagem, luz, som e edição. Nesse sentido, representações são construídas através da escrita cinematográfica como arquivos e narrativas da diversidade do espaço social.

3.2 ELEMENTOS DA LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA NA CONSTRUÇÃO DA IMAGEM

O que compõe, então, a imagem cinematográfica? Ou, um pouco anterior a isso, o que queremos dizer com “imagem cinematográfica”? Para começar, há o quadro. O cinema, no caminho da pintura e do teatro, possui seu espaço visual que é o quadro. O quadro é o limite da imagem, é onde ela tem começo e fim entre quatro lados. O quadro é assim chamado na decorrência da história da arte através da pintura, enquanto a encenação dentro do quadro inicialmente seguiu os passos do teatro, a encenação no palco com seus três lados – como ainda ocorre bastante na televisão e nas telenovelas e, também, em muitos filmes. O quadro é espacial por excelência, tudo está ali. O que compõe o quadro? Uma boa resposta seria “tudo”, e ela não deixa de ser verdade. Mas o primeiro dado a ser observado no quadro é o enquadramento. Tendo a imagem dentro das bordas do quadro, qual foi o recorte que os diretores escolheram de tal ou qual cena?

Vik Muniz trabalha com o enquadramento em *Lixo Extraordinário*. Ele escolhe a obra *Marat*, de Jacques-Louis David (1793, óleo sobre tela), como referência para

reproduzir e fotografar Tião numa banheira. O processo sofre vários enquadramentos como podemos acompanhar²¹, durante a sessão de fotografia, quando Tião pergunta se deve dobrar ou não as pernas, Muniz diz “A gente corta isso” e acrescenta que fará uma fotografia na “vertical” dando indicações do que vai ou não aparecer no enquadramento. Posteriormente²², vemos a fotografia ampliada em desenho no chão sendo preenchida com o material reciclável, já ocorrendo, então, um novo enquadramento – em todo este processo, vale lembrar, a câmera que filma o documentário faz diversos enquadramentos dos personagens e das fotografias – e a montagem utiliza-se do efeito *fast forward*, que consiste em acelerar o tempo original da filmagem para, por exemplo, passar uma sequência de duas horas em dois minutos, gerando um efeito semelhante ao *time lapse* no qual uma ação de longa duração é fotografada com intervalos regulares e depois as fotografias são unidas em um vídeo que sugere uma curta passagem de tempo.

Temos, ainda, um novo enquadramento²³ quando Muniz fotografa, novamente, as obras de grandes dimensões no chão do galpão. Neste momento não vemos a reprodução da fotografia de Tião, mas a câmera do documentário olha através da lente da câmera fotográfica. Por fim²⁴, vemos a fotografia exposta numa galeria em Londres com dimensão aproximada de 2,00x2,00 metros.



O processo de produção da fotografia que originará a obra. Enquadramento: *oversholder*.

²¹ Entre 34'13 e 34'49.

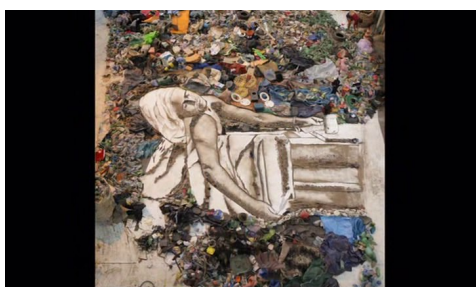
²² Entre 58'52 e 59'03.

²³ Entre 1'09'52 e 1'10'03.

²⁴ Em 1'11'09.



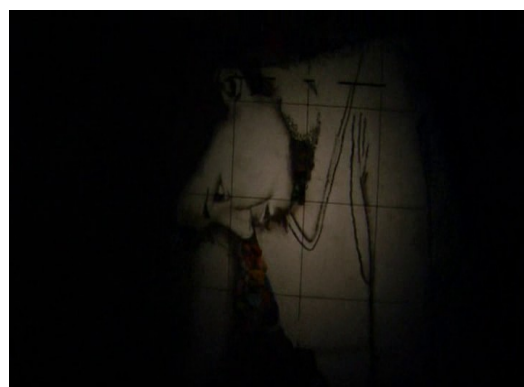
O plano geral da ação.



O efeito *time lapse* do processo de preenchimento da imagem com material reciclável.



Um enquadramento – plano detalhe - da obra.



Vik Muniz fotografando as obras e um plano da lente da câmera.



A obra *Marat/Sebastião* – fotografia ampliada da obra realizada no galpão - exposta em Londres.

O enquadramento, então, é o recorte visual que os diretores fazem com as lentes da câmera. Assim, há o que fica dentro e o que fica fora do quadro. O que vemos é o que fica dentro, mas por vários indícios temos noção do que há fora do

quadro. Se vemos uma sequência na qual há uma porta que se abre e um homem entra num plano e no plano seguinte vemos o homem de costas dentro de um quarto, temos ideia de que atrás dele – onde está a câmera e, por consequência, onde nós nos encontramos na ação – há uma porta. O espaço, então, é assim inicialmente construído.

Porém, há outros meios da linguagem cinematográfica a serem discutidos. Os enquadramentos compõem os planos de um filme. Um plano “é a imagem entre dois cortes” (RODRIGUES, 2007, p.26) e no plano há ou não movimentos de câmera e alternância de foco. Vários planos compõem uma cena e várias cenas compõem uma sequência. São estas, digamos, as unidades de medida do filme.

Os planos são o roteiro em imagens. Com o roteiro em mãos, o diretor cria os planos que contarão o que dizem as palavras. Há, portanto, várias formas de contar, em planos, as mesmas ações. “O tempo de duração de cada plano varia com as necessidades dramáticas de cada cena e a preferência do diretor.” (RODRIGUES, 2007, p.26) e estas escolhas valem tanto para ficção quanto para documentários. Entre os planos há, por exemplo, o plano geral, plano médio, plano próximo, *close* e plano detalhe. O plano geral pode dar a ideia de onde a ação se desenvolve, mostrando, por exemplo, uma parte da rua e uma casa, antes de ir para o próximo plano dentro da citada casa. No plano médio “O personagem é enquadrado da cintura para cima.” (RODRIGUES, 2007, p.29) enquanto o plano próximo “Também é chamado de primeiro plano. Nele o personagem é enquadrado do busto para cima, dando maior evidência ao ator, servindo para mostrar características, intenções e atitudes dos personagens.” (p.29).

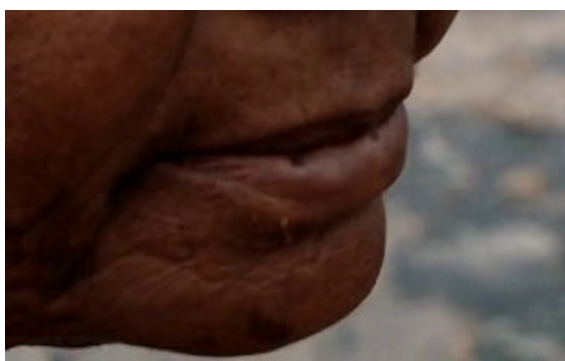
Todos estes planos são usados nos documentários, pois eles também se valem de intenção dramática e de localização temporal e espacial. Como destaque, veremos o *close* por se tratar de um plano bastante utilizado nos documentários com personagens. Segundo Munsterberg, “o *close up* dirige a atenção do espectador para aquele detalhe que, num determinado ponto, é importante para o curso da ação” (2008, p.58) pois a câmera aponta para aquilo que ela quer que seja central à atenção do espectador e o *close up*, assim como o plano detalhe, são a forma de excluir a maior quantidade de elementos da cena que possam concorrer com a atenção. O *close up*, apesar de ser um plano mais tardio no cinema, é considerado o

seu maior diferencial em relação ao teatro, por exemplo, pois ganha em expressividade e possui uma carga dramática que a atuação num palco não alcança numa ampla plateia. Munsterberg atenta para o uso correto do *close up*, pois ele deve possuir um significado na ação, além do que, ele faz questão de frisar que serve tanto para pessoas quanto para objetos – o texto é de 1926, e a denominação plano detalhe ainda não era muito difundida, sendo usado o *close up* para todos os casos, contudo, atualmente o *close* é para referir-se às pessoas, enquanto o plano detalhe “Mostra parte do corpo, como detalhes da boca, da mão, etc. É usado também para mostrar objetos.” (RODRIGUES, 2007, p.30). Ele também faz questão de ressaltar, o que parece ser uma crítica da época do surgimento de planos mais próximos, que “A idéia existente no princípio (e ainda mantida por alguns), de que o *close-up* é uma “interrupção” do plano-geral, é inteiramente falsa. O *close-up* não significa nenhum tipo de interrupção. Representa uma forma própria de representação.” (2000, p.58).

Quando falamos em “maior carga dramática” nos referimos na maior quantidade de detalhes que a proximidade entre câmera e personagem podem proporcionar. Ao comparar com o palco de um teatro, a câmera capta, com seus planos próximos, muito mais emoções e intenções do que é possível apreender por um espectador de teatro sentado num lugar distante do palco – por isso o uso da palavra no teatro é mais importante, por exemplo.

Quanto à interrupção que o *close up* ou os planos detalhes podem causar na ação ainda é um campo em discussão. Como frisou Munsterberg, o *close up* tem um uso na linguagem dramática. Na construção da geografia espacial do filme, os planos *close* e detalhe são os que menos contribuem para construir a imagem do espaço, por isso podemos dizer que eles são muito mais dramáticos do que espaciais. Por isso, também, o uso deles é frequente nos documentários que têm em personagens seu fio condutor. Além do *close up* e do detalhe, há também o superclose, bastante utilizado por Marcos Prado em *Estamira*, por exemplo, que é “Close fechado no rosto do ator, enquadrando o queixo e o limite da cabeça.” (RODRIGUES, 2007, p.30). A escolha do diretor pelo superclose parece coincidir com uma personagem que dá título à obra e que se mostra tão intrigante, é como se o diretor quisesse se aproximar o máximo possível dela, tentando desvendá-la.

No início de *Estamira*, vemos vários planos detalhe para descrever espacialmente a casa da personagem, antes mesmo que ela apareça. Ao longo do caminho dela até Gramacho vemos alternância entre planos médio e de conjunto que nos dão a descrição do espaço onde ela se encontra, em seguida começam os *closes*, supercloses e detalhe para nos aproximarmos dela, vendo seus tiques nervosos, suas rugas, suas expressões. Depois de nos localizar espacialmente, o diretor nos apresenta sua personagem. Somente depois é que ele vai nos apresentar o espaço do lixão, fazendo o caminho inverso de Coutinho.



Os planos detalhe e *closes* de Estamira.

Por isso dissemos que há várias formas de contar as mesmas histórias. As escolhas de quadros, planos, movimentos de câmera, cores e sequências é que constroem as imagens. Dentro de um plano pode ou não haver movimentos de câmera e alternância de foco. Os planos master e sequência por si já possuem movimento de câmera, pois o master é um longo plano acompanhando todo o desenrolar da cena, com câmera fixa girando no seu próprio eixo (RODRIGUES, 2007, p.30), ou seja, a câmera pode utilizar o *tilt*, a panorâmica ou zoom, por exemplo. O plano sequência é bastante utilizado em documentários que não preveem muitos equipamentos e roteiros previamente elaborados e documentários que privilegiam a ação mais livre dos personagens: “Plano de toda a cena, com a câmera deslocando-se no espaço cênico (câmera na mão, carro, *steadycam*, *dolly* etc.). Toda a sequência é rodada num único plano.” (RODRIGUES, 2007, p.31). No início de *Boca de Lixo*²⁵, há alguns curtos planos-sequência que têm a intenção de localizar as pessoas que recém surgiram no documentário no espaço do lixão, onde elas se encontram. Dois deles, no início e antes de surgir o título, fazem uma panorâmica aérea próxima do lixo. Em *Lixo Extraordinário*²⁶ quando acompanhamos a personagem que vai visitar seus filhos, há alguns planos-sequência que nos mostram o caminho de barro até a casa, o encontro com os filhos, ela entrando na casa e mostrando-a para a câmera.

Todos os planos, como alertava Munsterberg para o caso do *close*, são elaborados com uma função. Temos, por exemplo, os planos *plongée* (câmera alta em relação ao objeto que o enquadra vendo-o de cima) e *contraplongée* (câmera baixa em relação ao objeto e que o enquadra de baixo para cima) e a câmera subjetiva (a câmera faz as vezes do olhar do personagem), esta bem menos usada nos documentários. Convencionou-se um uso do *contraplongée*, por exemplo, remete a uma relação de superioridade, como é retratado o pastor pentecostal na análise de Bernardet (2003, p. 36).

²⁵ Entre 1'00 e 2'00.

²⁶ Entre 47'13 e 48'40.



Plongée (utilizando uma grua) do descarregamento de um caminhão de lixo – *Lixo Extraordinário*.



Contraplongée. Em *Estamira*, vemos a câmera normalmente no nível (altura dos olhos) ou câmera baixa (mais próxima do chão) o que aproxima o lixo da câmera.



A câmera bem próxima ao chão enfatiza o espaço do lixo, vemos a câmera no meio do lixo – *Boca de Lixo*.

Sobre os planos em movimento e movimentos de câmera, nos três documentários aqui analisados é bastante usada a câmera na mão. Significa apenas que ela não está fixa num tripé, o que dá mais liberdade para o operador de câmera acompanhar uma ação e os gestos dos personagens. O *steadycam* é um equipamento que possibilita uma maior estabilidade da câmera em movimento, pois a mantém junto ao corpo do operador e diminui consideravelmente os tremidos e movimentos bruscos da câmera na mão sem perder a liberdade do movimento, mantendo uma imagem mais estável ou “ao *steadcam*, a câmera que surfa sobre a realidade, signo de um discurso que valoriza o “belo” e a “qualidade” da imagem, ou ainda, o domínio da técnica e da narrativa clássicas” (BENTES, 2007, p.245). O *travelling* é um movimento mais elaborado, podendo ser feito sobre trilhos, no qual a câmera fica sobre uma plataforma com rodas, pode ser da direita para a esquerda ou o contrário, pode seguir frontalmente um personagem caminhando, e pode também somar movimentos da própria câmera no seu eixo. A panorâmica às vezes é confundida com o *travelling*, porém ela é o “Movimento da câmera sobre seu próprio eixo, no sentido da esquerda para a direita ou vice-versa.” (RODRIGUES, 2007, p.36), enquanto no *travelling* a câmera não fica parada sobre seu eixo. O *tilt* é o mesmo que a panorâmica, porém de cima para baixo ou vice-versa.

Estes movimentos de câmera são os elementos mais descritivos do filme. Uma panorâmica permite que vejamos o ambiente onde a câmera se encontra, dando visibilidade ampla (quando, por exemplo, num plano médio ou de conjunto) tanto de espaços externos quanto internos. Acompanhamos a câmera que também nos mostra ações dos personagens e quanto mais aberto o quadro, maior a visibilidade que temos do espaço onde ela se insere. Longos planos abertos e em movimento descrevem uma relação maior entre o personagem e o ambiente como permitem que o espectador passeie seu olhar de um (personagem) para o outro (ambiente), ganhando em informação e detalhes. Assim, eles parecem mais reais pela continuidade da cena e da ação e porque proporcionam uma aproximação maior com o cenário. Um equipamento mais caro e por isso menos frequente, principalmente em documentários, é a grua. Ela é uma espécie de braço acoplado a uma plataforma onde a câmera fica na extremidade do braço e o operador na base. A câmera pode, então, “passear” em movimentos mais amplos. Para realizar o

plongée, por exemplo, como no caso do frame de *Lixo Extraordinário*, a equipe deve ter utilizado uma grua.

Por fim, o foco também determina a atenção e dá ênfase à descrição do ambiente. O foco junto com a iluminação pode aproximar ou afastar o espectador dos objetos da cena e do ambiente. O olho humano tende a fixar-se na parte da imagem onde há maior nitidez, por isso o desfocado é a parte que será menos observada. Em *Boca de Lixo*, por exemplo, há vários planos nos quais a câmera faz um primeiríssimo plano em movimento bem próximo ao lixo, sem focar em nada em especial aumentando a sensação de falta de discernimento dos objetos. Contudo, quando eles falam do perigo que há nos materiais ali depositados, vemos a câmera fazer o movimento rente ao chão e fixar-se sobre objetos de lixo hospitalar, alternando o foco e a nossa percepção.



Plano detalhe da agulha em meio ao lixo – *Boca do Lixo*.

Os planos, movimentos de câmera e foco são determinados na decupagem do filme durante a pré-produção (momento anterior às filmagens, ou seja, à fase de produção). É certo que durante as filmagens são feitas alterações, acréscimo e exclusão de planos, mudanças de enquadramento, etc.. Porém, a decupagem é feita para ser seguida e norteia a concepção estética do filme. Nas produções de ficção é mais comum a decupagem ser seguida à risca, mas engana-se quem pensa que

documentários não possuem uma decupagem prévia. Mesmo que o documentarista ou seu diretor de fotografia não possam predeterminar, em alguns casos, quais serão os enquadramentos e planos, as equipes normalmente concebem quais serão as características visuais das imagens que serão captadas. É no momento da pré-produção que a equipe irá escolher entre câmera na mão ou no tripé, se serão utilizados *closes* ou planos médios, como será a abordagem do diretor/documentarista ao personagem para que o diretor de fotografia possa pensar no enquadramento, etc..

Na maioria dos casos as locações são, inclusive, previamente visitadas para que diretores/documentarista possam pensar como e onde abordarão seus personagens e ambientes. Portanto, em cada plano, em cada movimento, em cada decisão da equipe de produção estão pensadas suas escolhas e intenções.

3.3 O CINEMA, O URBANO E O LIXO: TERRITÓRIOS E FRONTEIRAS

Barbosa (2000, p.81) atenta para o surgimento do cinema, já ligado aos ventos da modernidade e, principalmente, do seu representante geográfico que é a cidade pois “afirmava-se como o espaço de realização e celebração do mundo que se tornava moderno.”.

O cinema nasce para a vida social juntamente com a grande cidade. A arte cinematográfica nasce com a metrópole, tem a sua história mergulhada e confundida com a historicidade da metrópole. Podemos afirmar que o cinema é uma arte urbana por excelência, assim como constatar que a cidade é o espaço geográfico que o cinema mais registrou ao representar o mundo. A história do cinema se cruza com a geografia das cidades.

Além de arquivo do imaginário e mudanças da cidade reunindo um “vasto repertório de documentação sobre o espaço urbano”, o cinema torna-se constitutivo da cidade, pois cria e recria suas imagens assim como se torna parte do dia a dia com as salas de exibição e, também, seus estúdios. Discorriamos sobre a construção da imagem através dos elementos constitutivos do cinema e Barbosa (2000, p.82) chama a atenção para “Formas, volumes, cores, marcas, movimentos, eventos, relações, vidas são registrados pelo olhar da cinegrafia urbana e inscrevem uma cartografia dos lugares através da captura/recriação de suas imagens.” é assim

que vemos a cidade sendo criada pelo espaço do quadro cinematográfico, assim surge uma cartografia do espaço urbano no cinema.

O cinema como arquivo, para o autor, não é um depósito de coisas velhas e sem uso, é, neste caso, um elemento de resistência da memória e que une fragmentos de mudanças tão bruscas e constantes das quais o espaço urbano é vítima. Mais importante ainda “O cinema é uma fábrica de arquivos onde as representações do espaço social ganham abrigo, revelando-nos o imaginário social de um período e os usos sociais que engendram as topografias urbanas.” (BARBOSA, 2000, p.81).

É assim como arquivo e representação do espaço social que constrói topografias que analisamos o espaço nos documentários. Pois estes arquivos, através da narrativa, expõem os lugares invisíveis que são aqueles que não conseguimos identificar de imediato no nosso cotidiano, mas que surgem através destas representações.

As imagens cinematográficas utilizam os meios da sua linguagem específica que citamos anteriormente e fazem parte do ambiente urbano não só ao representá-lo, mas também ao percebermos os seus cortes e movimentos. O *travelling*, por exemplo, que é “um importante dispositivo espacial de visão” (BARBOSA, 2000, p.84) assemelha-se ao movimento do carro, dominante do espaço urbano desde o seu surgimento. Andar de carro pelas cidades nos dá o movimento e os enquadramentos, como o cinema.

Barbosa conclui que os espaços arquivos e narrativos devem construir o que ele chama de contracampo do visível, e que seja “capaz de instruir o reconhecimento do espaço geográfico como diversidade da existência humana e, ao mesmo tempo, fazendo com que as representações do espaço retornem ao plano do vivido, ou seja, ao espaço das representações... à prática social.” (p. 86). Assim, entendemos que os documentários aqui analisados são filmes que constroem, com a linguagem cinematográfica, o ambiente dos lixões e nos mostram um contracampo do visível. Pois este ambiente não faz parte das imagens urbanas do cotidiano da maioria das pessoas.

Se o cinema é urbano por excelência, o que dizer do lixo e de onde ele é acumulado? O lixo, como visto, é um problema (inclusive social) urbano e moderno.

O lixo surge em decorrência do consumismo, da aglomeração de pessoas, da industrialização em massa. Só não causa maior surpresa a ausência do lixo no cinema porque vimos que o espaço geográfico e social dos lixões é um contracampo do visível – não está previsto nos ambientes com os quais temos mais proximidade e familiaridade. Porém, a tríade cinema – urbano – lixo é indissociável.

Sobre territórios e contracampo do visível, lembramos que o lixão não é o primeiro espaço a despertar o interesse do cinema. O sertão e o rural, por exemplo, também são territórios dos quais temos imagens construídas cinematograficamente apesar de não serem urbanos. O território urbano que se mostrou cinematográfico por excelência, além das cidades, na cinematografia brasileira é a favela. Todos os quatro, porém, foram levados às telas, em vários momentos, pelo desejo de encontrar-se uma brasilidade. E todos eles, também, foram ambientes criados pela linguagem cinematográfica para os nossos olhos, pois como Célia Tolentino faz questão de salientar, a respeito do rural mas que estendemos para todos, serão “sempre uma espécie de outro, distante daquele que fala.”²⁷ (TOLENTINO, 2001, p.11).

O cinema brasileiro dos primórdios era urbano e atrelou-se aos ideais da modernidade e dos seus avanços. A autora (TOLENTINO, 2001, p.12) nos esclarece o ponto nevrálgico da questão da busca pelo brasileiro e pela sua brasilidade ao dizer que, partindo da crítica de Paulo Emílio Salles Gomes sobre não sabermos quem somos, encontraremos as respostas de acordo com o projeto de nação com o qual a obra dialoga. Ela se refere ao cinema rural em específico, pois ele também não encontra uma única resposta. O rural no cinema nas décadas anteriores à 1950 foi duramente criticado e reprimido, principalmente pela crítica, pois mostrava o nosso atraso, as nossas misérias, enquanto almejava-se o urbano e o moderno. A partir da década de 1950 é que a urbanização das cidades, que cria um público para o cinema, e a crescente industrialização fazem com que tome força a ideia de cinema nacional. E foi também quando o jeca, o caipira, pôde constituir-se em ficção pois a industrialização e a urbanidade haviam se fortalecido e eram dominantes no campo do pensamento econômico e intelectual. Não se tratava mais de atentar para

²⁷ Vale citar Gupta e Ferguson, que tratam do outro dentro de uma mesma cultura: “Marcus e Fischer são sensíveis ao fato de que a diferença cultural está presente também “aqui em nosso país” e que “o outro” não precisa ser exótico e longínquo para ser *outro*.” (p.40, grifos dos autores).

a realidade do país rural, mas construir personagens que enaltecessem os valores do brasileiro. O mesmo se deu com o sertão, pois o sertanejo constitui-se ficção ao incorporar uma pessoa do bem, com características louváveis. Além do não querer se ver mal-arranjado nas telas, a preocupação era com o estrangeiro, com como seríamos vistos “lá fora”. Em fins de 1950, a urbanidade e a industrialização se faziam prósperas e já eram aceitos filmes do rural e de cangaceiros porque eram “memória distante e não constituiriam mais ameaça alguma à nossa imagem diante do estrangeiro.” (TOLENTINO, 2001, p.23).

O que se percebe é uma disputa pela imagem. A busca pela brasilidade sempre se dá pelo “outro” como citou Célia Tolentino. O rural só foi permitido no cinema quando se tratava de memória de um país já urbano e industrializado. O “outro” sempre encarna valores nobres, tanto no sertanejo quanto no caipira. Houve, também, interesses particulares de parcelas da sociedade que queriam mostrar que a sociedade rural tinha responsabilidade pela industrialização do país. Ou seja, o cinema, nas mãos de pessoas interessadas em seus projetos de nação, adquiriu diversas caracterizações de espaços e personagens. São Paulo, mais especificamente, larga na frente no processo de industrialização, refazendo-se do seu declínio rural das grandes fazendas cafeeiras. Ao insistir nessa superação do atraso e do rural, vendo-se como um mundo moderno – urbano e industrializado – a própria produção cinematográfica crê que há um público assim elevado para seus filmes bem elaborados. Porém, o que ocorria era que uma coisa não excluía a outra, pois “[a burguesia] não enxerga a convivência e permanência dos elementos agrários e arcaicos junto com a industrialização, muito embora isso seja plasmado na forma dos seus filmes, para além do discurso que se faz na tela.” (TOLENTINO, 2001, p.60).

É com o Cinema Novo que o sertão e o rural serão retomados como crítica do nosso atraso e desejo de intervenção, através da arte, na transformação social, apesar da modernidade e da urbanização – como dissemos, ambos bastante desiguais em todo o país. E é também com este movimento que vemos surgir um novo território constituído pelas imagens cinematográficas: a favela. A favela surge como este espaço que evidencia, através de mais um “outro” (sempre falado de fora), o paralelo entre o atraso e o avanço, o agrário e a industrialização, a pobreza

e a riqueza. *Rio, 40 Graus*, de Nelson Pereira dos Santos, primeiro filme que geograficamente ambienta uma favela no Rio de Janeiro, é um exemplo. Ao criar as dicotomias entre favela e cidade, pobre e rico, bom e mau, o filme traz novamente um exemplo de brasilidade que é permeado pelas características nobres que já haviam idealizado o sertanejo e o caipira. Agora, o favelado é o exemplo mais próximo, pois está na cidade mas está fora dela, é o resquício da abolição da escravatura e do êxodo rural, luta constantemente para manter seus valores diante daquele mundo caótico.

Territórios de fronteiras e fraturas sociais, territórios míticos, carregados de simbologias e signos, o sertão e a favela sempre foram o “outro” do Brasil moderno e positivista: lugar da miséria, do misticismo, dos deserdados, não-lugares e simultaneamente espécies de cartão-postal perverso, com suas reservas de “tipicidade” e “folclore”, onde tradição e invenção são extraídas da adversidade. (BENTES, 2007, p.242)

Assim Ivana Bentes começa seu artigo que reflete sobre questões similares às aqui apresentadas pois ela também reconhece essa procura pela brasilidade nos territórios. As fronteiras e fraturas sociais são construídas cinematograficamente através dos ambientes revelados. A autora coloca duas questões primordiais sobre o tratamento que se dá, no cinema, a estes territórios: a ética e a estética. A ética é como se deve “representar os territórios da pobreza” e a estética é “como criar um novo modo de expressão, compreensão e representação dos fenômenos ligados aos territórios da pobreza”. Ou seja, o cinema precisa se ocupar em como representar estes territórios e como criar os modos de expressão e compreensão adequados aos seus objetos. Glauber já atentava para isso ao escrever sobre a estética da fome e ao dizer que esta só seria possível pela violência. Porém, temos que os territórios estão postos, é preciso refletir sobre a abordagem que devemos fazer deles. No entanto, Ivana não inclui no seu texto um território que já estava presente no cinema brasileiro, apesar de quase exclusivo dos documentários: o lixo.

Sobre a estética usada para criar o ambiente, Ivana escreve:

Pode-se dizer que filmes como *Vidas Secas* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* inventaram uma estética e “escrita” do sertão. Estética da crueza e do sertão, *trabalhada na montagem, no corte seco, no interior da imagem e do quadro, na luz estourada, na fotografia contrastada, no uso da câmera na mão*. Estética cinemanovista que tinha como objetivo evitar a

folclorização da miséria e que colocava uma questão fundamental: como criar uma ética e uma estética para essas imagens de dor e revolta? (2007, p.245, grifos meus)

Eis, então, que o cinema procura criar um ambiente, seja ele uma favela ou um lixão, e precisa utilizar seus meios para isto. A escolha de Nelson Pereira e de Glauber pelo corte seco, pela superexposição, pela câmera na mão, descrevem e aproximam a imagem cinematográfica da geografia do sertão. Ao ambientar os espaços no cinema, cria-se uma estética. Porém, Ivana acrescenta que “O fascínio que a geografia e a paisagem do sertão exercem sobre nós tem como contrapartida urbana o fascínio pelos territórios dos subúrbios e favelas.” (p.246). Os personagens do lixão também são urbanos, porém o documentário não é, ainda, o cinema do grande público. Parece que não é, então, a questão do lixo que afasta as imagens do lixão das salas de cinema. Estes outros territórios, por mais indigestos e constrangedores que sejam, criam o fascínio citado por Ivana, “Fascínio combinado com expressões de horror e repulsa, sentimentos contraditórios que o cinema nunca deixou de apontar e expressar.” (p.246/247).

Somente *Boca de Lixo* não teve uma repercussão mais ampla em salas de cinema. *Estamira* e *Lixo Extraordinário* foram sucesso de público – em se tratando de documentários. Este último, por sinal, foi indicado ao Oscar e alcançou sucesso internacional. Pode-se, então, dizer que não há mais a preocupação com o que os “lá de fora” pensarão e dirão a nosso respeito ao ver um filme assim? Nos ocuparemos mais adiante das razões que nos levam a crer que não é o caso, visto, por exemplo, que a produção e direção não são nacionais e que há uma ideia de “salvação” embutida no discurso. O que ocorre é que os três possuem níveis diferentes de aproximação e assimilação do espaço geográfico do lixo e da abordagem dos seus personagens. Quando Ivana se refere à favela como “cartão-postal às avessas, uma espécie de museu da miséria, etapa histórica, não-superada, do capitalismo e os pobres, que deveriam, dada toda produção de riquezas do mundo, estar entrando em extinção” (p.248) podemos compreender o sucesso mundial de um documentário brasileiro que se passa no maior aterro sanitário do mundo. Os cartões-postais cinematográficos brasileiros são a nossa miséria, o nosso atraso, os problemas decorrentes de uma modernidade e de uma industrialização que chegaram aos tropeços e que não lograram alcançar todo o

território, e é aí que a especulação cinematográfica segue seu caminho, pelo traçado tortuoso dos territórios desiguais do país.

Gupta e Ferguson (2000) criticam justamente esta noção de rompimento, ruptura e disjunção. Assim, "... o espaço torna-se uma grade neutra sobre a qual a diferença cultural, a memória histórica e a organização social são inscritas." (p. 32), não podemos deixar de ter em mente que dentro de um mesmo espaço há diferenças a serem percebidas. Outra crítica que eles fazem é que não se leva em conta como os habitantes dos espaços transitam entre territórios – como Estamira mora longe do Jardim Gramacho. Em *Boca de Lixo*, por exemplo, há uma preocupação do diretor em demarcar este trânsito, pois os personagens primeiramente aparecem no lixão mas todos eles recebem a equipe de produção em suas casas, em outro espaço. O nacionalismo ainda é, segundo os autores, um dos responsáveis, através do Estado, pela "política popular de construção do lugar" como podemos observar no caso da história do cinema brasileiro.

Podemos, então, tomar a crítica da distinção cultural territorial dos autores e estendê-la para o cinema brasileiro para compreender mais alguns pontos. Há que se questionar o "nós" e o "outro" e deixar de lado quais as suas relações, para compreender quais processos produzem as "sociedades geograficamente distintas". Seria, então, a desigualdade política e econômica o "processo de produção da diferença cultural" destes espaços que são contínuos e conectados. Há uma relação de poder que alimenta a separação espacial de espaços desde sempre interligados, pois "A "diferença" imposta aos lugares torna-se, nessa perspectiva, parte integrante de um sistema global de dominação." (p. 44). Ao distinguir estes espaços geográficos no cinema brasileiro, não podemos perder de vista a presença de diferentes culturas num mesmo espaço, ainda que haja uma cultura dominante. Devemos chamar a atenção, na discussão do espaço no cinema, para o quanto eles se conectam, quais as características que os aproximam. Se eles fazem parte do mesmo sistema de dominação, os processos que os estabeleceram também são os mesmos. O trabalho, por exemplo, e o desemprego são elementos sociais que moldaram o sertão, o rural, a favela e o lixão.

O espaço, porém, não se tornou irrelevante, nem suas bordas esmaeceram. No mundo pós-moderno ele foi reterritorializado e é uma experiência diferente da

que existia no mundo moderno. Por isso, talvez, que o lixão tenha encontrado seu espaço no cinema através dos documentários. Enquanto a experiência moderna censurava o caipira quando ele ainda era presença marcante da sociedade, o lixão torna-se o espaço procurado por um artista para realizar uma obra internacional. Contudo, ainda assim não vemos o lixão como um espaço pulverizado, ele possui sua construção cinematográfica e geográfica bem delineada. Porém, os personagens do lixão não foram, como Célia Tolentino afirmou sobre o jeca, instituídos, ainda, como ficção no cinema.

“Filmar sempre o acontecimento único, que nunca houve antes e nunca haverá depois. Mesmo que seja provocado pela câmera. Mesmo que não seja verdade.”

Eduardo Coutinho

(OHATA, 2013, p.20)

4 CAPÍTULO III – Os “outros”

Durante a Copa das Confederações, realizada no Brasil em junho de 2013, uma fotografia foi bastante compartilhada nas redes sociais. Ela mostra uma mulher dentro de um contêiner em meio ao lixo enquanto passam na rua pessoas indo ao jogo da seleção brasileira contra o México, no dia 19 de junho, em Fortaleza, Ceará. O fotógrafo Edmar Soares, do jornal *O Povo*, foi o autor do registro. Na sua página da rede social Facebook ele escreveu "Esse é o legado que a Copa das Confederações deixa para algumas pessoas, uma cena humilhante"²⁸ e a imagem chegou a mais de cinquenta mil compartilhamentos. Em algumas páginas da mesma rede social e em várias páginas de notícias na internet as discussões versavam sobre o tema da situação humilhante, do abismo social do país, de como o sistema econômico era deficiente, etc..

Via-se, então, uma polêmica com a superficialidade que parece ser característica majoritária das redes sociais. Na página do jornal na internet as circunstâncias da fotografia, assim como sua sequência, foram mais abrangentes. O fotógrafo narra a ida dele para acompanhar a movimentação no dia do jogo e como encontrou a mulher da fotografia dentro do contêiner separando, na verdade, material reciclável. Em muitos compartilhamentos da rede social e até em algumas páginas de notícias *on line* comentava-se que a mulher estava alimentando-se do lixo. O que, pelas outras imagens e depoimentos do fotógrafo, não foi confirmado.

Com esta maciça divulgação e choque coletivo causados pela imagem, percebi como o preconceito e o discurso pejorativo acerca de quem trabalha com o lixo e vive dele continuam predominando na sociedade. Ao pesquisar os documentários brasileiros que têm como centro o espaço dos lixões é possível verificar a extensão da imagem preconceituosa e negativa, construída ao longo dos

²⁸

Informações retiradas da página *on line* do jornal.

séculos, que se tem das pessoas que trabalham lá.

Ainda pouco discutido na área da História e, ironicamente, um problema histórico nas áreas de Urbanismo, Administração Pública e Saúde, o lixo é protagonista de divisões sociais e econômicas.

Foi isso que a fotografia de Edmar fez com o lixo: tornou-o presente onde e quando (uma competição internacional de futebol) não se esperava ou onde e quando não se pensa nele. É neste resgate de pensar e mostrar o lixo que os documentários têm papel de grande relevância no cinema brasileiro. É através dos depoimentos dos personagens destes documentários e da análise da sequência das fotos de Edmar que deslocamos a imagem de humilhação e fome construída por uma visão que historicamente relacionava os trabalhadores do lixo com a escória da sociedade que é, por isso, desqualificada.

O próprio fotógrafo contribui com o senso comum ao falar em “humilhação” numa oposição ao discurso dos catadores que se sentem humilhados apenas quando são destratados pelas pessoas, por nós que os ignoram. A humilhação não é trabalhar com o lixo, mas ser ignorado, como diz Vik Muniz, como o lixo também o é. Na sequência das fotografias de Edmar, uma outra atitude é registrada: muitas pessoas jogam o lixo no local correto – prática que ainda não é corriqueira. Também é possível observar que o lixo orgânico, que seria alimento encontrado no lixo, permanece num canto do contêiner quando a moça sai com o saco cheio de material reciclável – latinhas de alumínio, de cerveja e refrigerante, em sua maioria que serão vendidas para a reutilização na indústria. Ela não se alimentou com os restos mas apenas retira do lixo seu trabalho que conseqüentemente vai alimentar a ela e sua família.

Se a sociedade capitalista é que gera esse acúmulo de lixo, é ela também que dá trabalho a essas pessoas. Seria primordial conscientizar as pessoas, como diz Marta Pimenta Velloso, não apenas da separação adequada do lixo, mas de como podemos produzir menos lixo numa sociedade consumista. As imagens produzidas por Edmar poderiam ter tido um viés semelhante ao dos documentários abordados neste trabalho, mas acabaram confirmando, de modo geral, o senso comum preconceituoso com o qual são vistas as pessoas que trabalham em contato com o lixo.

4.1 ESTAMIRA, BOCA DE LIXO E LIXO EXTRAORDINÁRIO EM ANÁLISE

“Para que o povo esteja presente nas telas, não basta que ele exista: é necessário que alguém faça os filmes.”

(Bernardet, 2003, p.09)

4.2 ESTAMIRA, O DISTANCIAMENTO DO LIXO

Personagens título, na ficção ou nos documentários, declaram que a obra será sobre eles ou centrada neles. Ao contrário dos outros dois documentários aqui estudados, *Estamira* não versa sobre um grupo de pessoas que vivem no lixão, ele dirige seu olhar a uma personagem. Ao longo das quase duas horas de documentário é possível perceber que a personagem praticamente exclui a chance de que outros apareçam. Ela monopoliza o discurso – não as imagens - e afirma “*A minha missão é revelar.*”. Ela emerge como um messias, tem a palavra a revelar, e encontra nas mãos do diretor (que é também diretor de fotografia) seu meio.

Inicialmente explorando o tom apocalíptico e ficcional, o discurso de Estamira mantém-se fiel às suas verdades. O documentário, porém, também ao contrário de *Boca de Lixo e Lixo Extraordinário*, vela a presença da câmera e de seus realizadores. Em defesa desta escolha há a força das palavras de Estamira. Porém, no momento em que ele inclui explicações e busca justificativas para a vida da personagem, ele torna a falta de transparência um problema narrativo. A ausência da presença física do diretor nas imagens acusa aquilo que Bernardet chama de “real intocável e fetichizado” (2003, p.76), o documentário pretende estar filmando o real, como se ali não houvesse intervenção externa.

O realizador, portanto, não se assume diante da câmera. Contudo, Estamira fala com ele em alguns poucos momentos. Ao se irritar com alguma pergunta ela diz “já lhe falei” e “você não escutou?”. Este “você” é o interlocutor que não aparece. Assim, tenta-se induzir o espectador a acreditar numa ausência de alguém atrás da câmera, como se a personagem falasse sozinha²⁹.

²⁹ Somente em 1:54:37, durante os créditos finais, é que ouvimos a voz de alguém “O que a senhora quer fazer na praia?” na sequência da fala de Estamira “Depois, um dia, nós vamos marcar pra ir pra praia.”.

Se por um lado esta ausência da percepção da câmera quer aproximar personagem e espectador, por outro o excesso de criação artística sobre as imagens desfaz a possibilidade do elo. Eduardo Coutinho (2003, p. 221) critica os diretores que, como Marcos Prado, viajam pelo personagem enquanto ele fala ou, ainda, que buscam imagens para ilustrar ou conferir verdade às palavras dele. São longas cenas nas quais a câmera passeia pelo corpo de Estamira, mostra fotografias das pessoas que são citadas ou simplesmente filma cenas que não têm relação nenhuma com a fala que se ouve:

É preciso saber ler um movimento de ombro, um jeito de jogar o cabelo. É a boca que fala integrada ao resto do corpo que também fala sob determinadas condições — confortáveis ou desconfortáveis, móveis ou imóveis, com ou sem uma iluminação forte... Eu nunca vou filmar uma boca isolada ou olhos sozinhos, como fazem alguns. É o conjunto - rosto, corpo, fala - que produz as imagens e, às vezes, as imagens mentais, as imagens sugeridas são mais fortes. (p. 221)

As imagens em preto e branco mostram um amontoado de lixo que não é possível distinguir. Ao polarizar o preto e o branco, tudo se transforma numa massa informe em escala de cinza afastando os olhos do espectador do material que ali se encontra. O som também é utilizado para reiterar o espírito apocalíptico e caótico das falas de Estamira amparado na trilha original composta para o filme, por Décio Rocha. Com títulos como *Trocadilho*, *Além dos Aléns* e *Dona Estamira*, no início há a predominância de sons metálicos e vozes que acompanham a melodia. Através da construção das imagens o espectador é afastado da condição do espaço que a personagem habita. Quando surge o título em letras garrafais, e em outros momentos do filme, vemos o vento carregando o lixo (plásticos leves e papéis na sua maioria), acompanhado do seu respectivo efeito sonoro. Não se evidencia, com isto, que os catadores de materiais recicláveis ignoram os materiais muito leves que renderiam pouco dinheiro e que eles continuam sendo um problema ecológico porque o vento trata de espalhá-los pelos lugares, captura-se apenas a poética da cena.

As escolhas da direção e da fotografia acabam por distanciar, no campo das imagens, o lixo do espectador. A fala onipresente de Estamira não é muito articulada sobre sua condição de trabalhadora do Jardim Gramacho, mas nela há comentários sobre o lixo na sociedade. A doença de Estamira torna-se, então, o eixo central do

documentário. Sua presença no lixão, contudo, é predominante.

Porém, Marcos Prado, em entrevista sobre *Estamira*, diz que “Existem realidades paralelas a serem reveladas.”³⁰ numa alusão aos trabalhadores que são “invisíveis”, para justificar a ideia do documentário. Nessa luta histórica travada pelos trabalhadores que vivem do lixo, os documentários ocupam um espaço para dar voz consciente aos que tem a visão “do lado de lá”. Logo no início ouvimos:

“Isso aqui é um depósito dos restos. Às vezes é só resto. E às vezes vem também descuido. Resto e descuido. Quem revelou o homem como único condicional ensinou ele a conservar as coisas. E conservar as coisas é proteger, lavar, limpar. E usar mais o quanto pode. Você tem sua camisa, você está vestido, você está suado. Você não vai tirar sua camisa e jogar fora. Você não pode fazer isso.”

Assim Estamira define o lixão, como “restos” e “descuido”. O “cuidado” como “cuidado de si” é a base ética de Leonardo Boff ao trabalhar a relação do ser humano com o meio ambiente e na defesa pela sustentabilidade: “Sustentabilidade e cuidado devem ser assumidos conjuntamente para impedir que a crise se transforme em tragédia e para conferir eficácia às praticas que visam a fundar um novo paradigma de convivência ser-humano-vida-Terra.”³¹ Nos três documentários o excesso é enfatizado diante das montanhas que chegam nos caminhões. O lixo é aquilo que não presta mais, que merece descarte, mas o que chega nos lixões é muito mais que isso. É o descuido, é aquilo que é dispensado por quem não cuida, limpa, protege, conserva suas coisas.

“Miséria, não. Mas as regras, sim. Economizar as coisas é maravilhoso. Porque quem economiza, tem”³². Então as pessoas têm que prestar atenção no que eles usam, no que eles têm. Porque ficar sem é muito ruim. O trocadilho fez de uma tal maneira que quanto menos as pessoas têm, mais eles menosprezam, mais eles jogam fora. Quanto menos eles têm.”

Estamira enfatiza a condição da falta, da miséria, condição à qual o senso

³⁰ Disponível em: <http://comprosa.blogspot.com.br/2008/04/entrevista-marcos-prado.html>

³¹ Disponível em: <http://leonardoboff.wordpress.com/2011/06/16/sustentabilidade-e-cuidado-um-caminho-a-seguir/> Blog com textos do autor, referência: **Saber Cuidar Ética do Humano**, Petrópolis, Ed. Vozes, 1999.

³² O discurso de Estamira é permeado de referências que podemos encontrar em grandes autores, como esta: “A seguir vem a exortação para que, aqueles que ganham tudo o que podem e guardam tudo o que podem, devem também dar tudo o que puderem, para assim crescer na graça e ajuntar um tesouro no céu.” (p. 83) WEBER, Max. **A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo**, São Paulo, Editora Pioneira, 1996.

comum tende a associar com os que vivem nos lixões. *“Porque ficar sem é muito ruim”*, diz ela ciente desta realidade, mas contrapondo-a à condição, na verdade, de quem desperdiça. Ela dá valor às coisas, sabe que é preciso cuidar e manter, mas atenta para quem, mesmo tendo pouco, não valoriza e corre o risco de ficar completamente sem nada. Em seguida ela diz: *“Tem vinte anos que eu trabalho aqui. Eu adoro isso aqui. A coisa que eu mais adoro é trabalhar.”*. Assim ela dignifica sua condição de trabalhadora. É um trabalho como outro qualquer, uma “carreira” de vinte anos.

Num momento raro do filme, vemos e ouvimos um dos amigos de Estamira que também trabalha no lixão. Ele fala dos cachorros que o acompanham e declara:

“Nunca fui preso, não devo nada a ninguém. Ó, comida não falta. Ó aqui. Quem fala que falta comida aqui, aqui na rampa aqui, está mentindo. Está mentindo. Porque é preguiçoso. Mas eles come melhor do que eu. E se eu dizer você não vai acreditar, come até melhor do que você.”

A fala dele evidencia uma autodefesa inicial. O fato de nunca ter sido preso e de não dever nada a ninguém é o brado pela sua dignidade – o que, aliás, é recorrente nos três documentários analisados. O personagem se vê em meio ao lixo e em frente a uma câmera, logo ele utiliza a fala para dizer que não é o que as pessoas podem imediatamente pensar dele. Assim como Estamira, ele se orgulha do trabalho no Jardim Gramacho e afirma *“Tem muito lugar pra poder morar. Mas eu moro aqui na rampa.”*.

O documentário faz, entre idas e vindas, uma busca pelo passado, pela história da vida de Estamira. Com os depoimentos dos filhos ficamos sabendo de detalhes da vida dela, que foi casada com um italiano, que teve boas condições sociais, que sofreu, foi traída, prostituiu-se, foi estuprada várias vezes. Quando a filha, visivelmente desconfortável diante da câmera, fala sobre a mãe, ela tenta justificar a doença e a atual condição dela. Ela resume assim *“Era uma vida. Uma vida de verdade.”* contrapondo a vida de casada com boa condição social à vida de catadora de material reciclável no lixão. Contar a história da mãe a induz a reiterar que a vida que a mãe escolheu não é uma vida “de verdade”. O diretor, que não se apresenta em nenhum momento, provoca a discussão em família ao colocar o filho religioso em confronto com a mãe. A situação parece não ser estranha aos que dela

participam, mas também incomoda, ao que a filha mais velha diz “*Stopa. Stopa. Se não, fica até amanhã de manhã.*” para que o irmão e a mãe não continuem uma discussão que parece já fazer parte do convívio familiar.

Nestes momentos é perceptível como o diretor usa dispositivos que incitam os momentos de alteração do ânimo de Estamira. Estes dispositivos, que podem ser apenas as próprias perguntas, porém, não aparecem explicitamente no documentário. Assim ele tenta construir uma relação entre as condições de vida, os estupros, o marido, e a doença. Para tentar forçar ainda mais a relação, ele apresenta os depoimentos do filho mais velho e da filha que foi criada por outra mulher. Quando acompanha Estamira ao médico, ouvimos “*a doutora passou remédio pra raiva*” e uma risada, pois essas idas ao médico não parecem frequentes fora do documentário. Estamira ri da médica, apesar de gostar dela. Mas a imposição desta “cura”, de uma “solução”, parece antever uma proposta do próprio documentário de que é preciso dar uma saída para o “problema” que é a vida de Estamira no lixão.

Quando ela recebe a visita da filha mais nova, depois de mostrar quanta comida boa ela ainda consegue tirar do lixo como compotas e palmito para fazer uma macarronada, novamente o diretor recorre aos depoimentos para reiterar o horror que é Gramacho. Ao narrar o pouco tempo que ficou com a mãe, até mais ou menos oito anos, a filha mais nova declara “*Gramacho é muito ruim.*” porque aos seis anos ela trabalhava muito e tinha que pedir para conseguir um sanduíche.

Num determinado momento do filme vemos alguns outros catadores enquanto ouvimos Estamira falar da cor da sua pele, afirmando que ela poderia ter qualquer cor. Contudo, ela e a maioria dos que vemos possuem pele negra. “*Escravo disfarçado de liberto. A Isabel libertou os escravos mas não deu trabalho para eles.*” ela analisa com a lucidez que lhe é peculiar. Ali há trabalho, trabalho para libertos, ou seja, negros que não são mais escravos, mas, ainda assim, sob disfarce.

Estamira é a personagem máxima encontrada no lixão. Filmado ao longo de alguns anos, o documentário explora suas falas de grande poder reflexivo, não permitindo que o espectador tenha clareza se ela é assim o tempo todo ou se ele recortou somente este perfil da personagem. Abusando dos planos detalhe e das longas sequências de situações banais do entorno (como a dos cães que disputam

uma boneca de pano, em preto e branco, enquanto ouvimos as profecias de Estamira), investindo em imagens aéreas e granuladas que recriam um aterro sanitário esteticamente alterado, o filme parece tentar construir uma personagem que escapa, por vezes, às intenções do roteiro. O lixão não parece, na visão do diretor, ser condição *sine qua non* para a personagem. Porém, quando ela diz “*Eu nunca tive sorte. A única sorte que eu tive foi conhecer Gramacho.*” todas as tentativas estéticas de afastar o lixo da história da personagem tornam-se inválidas. Estamira é Estamira porque há Gramacho, é o que ela nos tenta fazer entender.

4.3 BOCA DE LIXO, O ENSAIO: “O LIXO FAZ PARTE DA VIDA. É O FINAL DO SERVIÇO É O LIXO. E É ALI QUE COMEÇA.”

Boca de Lixo apresenta o lixão, localiza-o no Rio de Janeiro e então chega um caminhão com mais lixo. Os sons são das pessoas falando enquanto se acotovelam para separar o que lhes interessa daquele amontoado que é despejado. Antes mesmo do título, com pouco mais de um minuto de filme, vemos os operadores de câmera que se misturam às pessoas, vemos o trabalho deles ali entre as pessoas em meio ao lixo.

Logo no início de *Boca de Lixo*, vemos várias imagens do lixo e de pessoas com os rostos cobertos, além de outras que fogem das câmeras. Um menino pergunta: “*O que vocês ganham com isso? Pra colocar esse negócio na nossa cara?*” é a forma que eles têm de demonstrar que sabem o que as pessoas vão procurar lá com as câmeras (principalmente as câmeras do jornalismo televisivo). Eles já entendem que são imagens da pobreza, da miséria. “*Ó, tão matando pobre de fome.*” um grito ironicamente como legenda das imagens que são capturadas pela câmera. Eles riem. “*Fala aí, é um trabalho legal como os outros.*” tenta negociar o documentarista diante da relutância deles.

É assim que Eduardo Coutinho desvela a negociação entre documentarista e personagens. O único dos seus documentários que não teve pesquisa prévia nem intermediador (LINS, 2007, p. 91) provavelmente é o que melhor ilustra o método de trabalho do documentarista que privilegia o encontro, que tenta sempre estar “vazio” diante do outro e não julgá-lo. Eduardo vai ao encontro daquelas pessoas que estão

no lixão por este motivo apenas: elas estão num lixão.

Enfim um menino cede ao apelo direcionado pelo diretor sobre a condição do trabalho deles: *“Todo mundo aqui tá trabalhando. Não tem ninguém roubando. Todo mundo trabalha. Se tivesse nego roubando aqui dentro ninguém ia deixar.”* ao que é aplaudido pelos colegas.

A defesa pelo trabalho no lixão é endossado por vários depoimentos que comparam com outros trabalhos. *“Aqui é melhor. Mil vezes. Melhor do que trabalhar em casa de família. Melhor do que trabalhar em diversos lugar. Muito melhor. Se o lixo continuar aqui, nós continua trabalhando. Se não as pessoas morre de fome. Se acabar, todo mundo morre de fome.”* fazendo emergir, em 1992, o problema hoje atual e que foi aqui anteriormente apresentado: a extinção dos lixões instituída por lei e com prazo para ser implantada até 2014.

Porém, nem todos tecem apenas elogios:

“Muita gente trabalha aqui porque é relaxado. Não tem coragem de pegar um ônibus aí e procurar um emprego. Porque emprego tem, só é querer trabalhar. É difícil pra homem. Pra mulher não é não. Tem uma porrada de mulher aqui, uma porrada de homem que trabalha aqui porque é relaxado. Porque prefere comer fácil, porque aqui cai batata, de tudo pra se comer. Muita gente come porque quer.”

Contudo, ainda assim se evidencia o excesso que o lixão promove. O “relaxado” é porque ali no lixão as coisas são “fáceis”, há fartura. Outro depoimento expõe a cultura do trabalho com o lixo: *“Minha mãe criou dez filhos aqui. Desde os sete anos que eu trabalho no lixo.”* assim ele é passado de geração em geração, alimentando famílias inteiras tornando-se a condição social delas.

O processo de negociação entre documentarista e personagens fica exposto e vemos o crescente entre fugirem e esconderem os rostos e começarem a falar, a contar suas vidas. E eis que aquelas pessoas misturadas ao lixo começam a ganhar rostos e nomes. Coutinho nomeia cada um deles num sutil esforço por distinguir cada indivíduo daquele lugar e, assim, construir seus personagens. Nirinha é a primeira personagem, é a que mais trabalha, tira 4 ou 5 mil quilos por quinzena. Através das fotos o diretor cria um elo de aproximação com os personagens. Nirinha é a que explica como a venda direta rende mais dinheiro, pois os intermediários lucram sobre o trabalho mais pesado dos que vivem no lixão, assim se faz o

comércio do lixo entre, também, explorados e exploradores.

Por um longo tempo vemos a separação do lixo. Não vemos mais uma massa indecifrável. Como as pessoas foram nomeadas, agora os materiais recicláveis também são identificados. Caminhões são enchidos de latas de ferro. Nas mãos dos personagens surge o dinheiro de quem compra para quem vende. Está, assim, definido o mote central do documentário: há um trabalho que é feito no lixão, por aquelas pessoas – que são apresentadas com seus nomes próprios –, que visa uma troca entre trabalho e dinheiro.

“Bom não é. Mas é de onde a gente tira nosso dinheiro. Não tem outro lá fora. Casa de família era bem melhor. Era limpo, a gente comia.” uma personagem surge para mostrar seu desconforto. Nem todo mundo está ali porque quer. Os personagens são apresentados, suas características principais, seus conflitos. A dificuldade do trabalho, a distância de casa, o afastamento dos filhos, a ajuda de alguém, a alegria do convívio no lixo com os amigos.

Lúcia é a primeira personagem que recebe o diretor em sua casa. Vemos um cesto cheio de vegetais retirados do lixo. *“A gente precisa daquela lixeira. Porque tem uma comida de porco. Uma roupa. A gente acha as roupas boas. Calçados bons. Por exemplo eu mando, dou roupa pras pessoas. Eu pego muita roupa que vem boa. Vem coisas boas. Porque o que não serve pro rico muitas vezes serve pro pobre. E pra gente aquilo ali é útil.”* ela apresenta seu marido, conta sua vida, mostra a porquinha que ela cria alimentada pela lavagem do lixo. O lixo, então, não é o que não presta mais, é fonte rica para quem não tem tanto quanto outros.

O dia a dia que nos pareceu inicialmente tão pesado e sofrido ganha ares de leveza ao acompanharmos a música³³ que toca num rádio em meio ao lixão e que assume a trilha da sequência em que vemos crianças, pessoas descansando, brincadeiras. E é entre risadas que ele apresenta Cícera, *“Pode filmar, com muito prazer. Eu não tenho vergonha.”* Uma senhora, Teresa, se esconde, um menino, Moisés, se exhibe *“O que você está fazendo aí?”* pergunta Coutinho. *“Catando meu pão de cada dia.”* responde o menino. O pão de cada dia dele é o cobre. Se se esperava dele que estivesse catando o “pão” literalmente, ele frustra esta expectativa. O “pão” é o cobre que vale muito naquele meio, mas que provavelmente

³³ *Cama e Mesa*, de Roberto Carlos e Erasmo Carlos, na voz de Agepê foi sucesso em 1992.

as pessoas aqui de fora não têm ideia. Cícera explica que o marido é pescador e tem dia que tem peixe, tem dia que não. A saída é ir pro lixo, mesmo tendo trabalhado em casa de família ela prefere ali porque não gosta de ser mandada, exibe-se e afirma que não tem vergonha de aparecer. Ela conta sua história, a vinda de Pernambuco, acredita que vai melhorar, apresenta a filha que quer ser cantora. Novamente temos a trilha musical³⁴ que sai do próprio cotidiano filmado do documentário que segue enquanto vemos cenas na casa. Nos dois momentos, em *Boca de Lixo*, a trilha musical é extraída do espaço do filme³⁵, aproximando-se da intenção realista do documentarista ao contrário do que ocorre em *Estamira*, no qual a trilha original anula os sons ambientes e acaba por afastar o espectador do espaço do documentário.

Acentuados os problemas e as dificuldades que são inerentes ao trabalho no lixão, os problemas de saúde, coisas que são encontradas ali, como até bebês, percebemos que a equipe já é conhecida do pessoal daquele espaço. Eles vão, mas voltam. As fotografias continuam aproximando o diretor daqueles que inicialmente se negaram a aparecer. É assim que ele se aproxima de Enock “*Eu conto pro senhor, do Acre até o final de Porto Alegre.*” que já trabalhou pelo país todo, nos seus setenta anos. Nesta cena vemos quem filma com uma câmera mais distante do diretor e no enquadramento aparece o microfonista. Quando Coutinho pergunta para a senhora dele o que ela acha sobre o trabalho de Enock, “*Eu acho que tá bom. Porque a gente não tem de onde tirar.*” e, na sequência, sobre se ela vai lá: “*Eu não. Porque eu tenho vergonha.*”. Enock, então, possuidor da sua sabedoria e experiência de vida define: “*O lixo faz parte da vida. É o final do serviço é o lixo. E é ali que começa.*”.

Em *Boca de Lixo* há uma profusão de personagens que nos aproxima de camadas de ideias sobre as condições de vida ali. Um desempregado diz que a mulher trabalha ali há seis meses, ele só veio agora porque perdeu o emprego, diz que pega papelão, lata, alumínio, comida “*um saco de arroz, sempre ajuda*”. Na sequência vemos uma boa quantidade de vegetais sendo retirados do meio do lixo. Vemos, então, pessoas comendo.

Contudo, uma nova personagem, Jurema, ainda relutante em aparecer,

³⁴ *Sonho por Sonho*, de Chico Roque e Carlos Colla, sucesso na voz de José Augusto.

³⁵ Espaço diegético.

“Conversar o quê? Não tem nada pra conversar.”, rebate o que as imagens estavam afirmando. Jurema nasceu ali no lixão e há trinta anos é onde vive.

“A gente não cata essas coisas. Vocês bota no jornal, aí quem vê pensa que é pra gente comer, né? Mas não é pra gente comer, não é. Isso não pode acontecer. A mãe dela tem porco, o pai dela tem porco, todo mundo aqui tem porco. O que a gente cata aqui, às vezes cata um pão, um resto de comida. Eu tô revoltada com isso. O cesto do pai dela cheio de legume e eles filmando a gente. Quem vê isso lá fora vai pensar 'Ué, é aquilo ali que eles comem, é daquilo ali que eles vivem.' Mas não é.”

Jurema verbaliza sua revolta diante do que o senso comum dos “lá de fora” vai pensar. Ela compreende a montagem que a TV e os meios audiovisuais podem fazer ao utilizar aquelas imagens. Para além dos discursos que demonstram vergonha ou dos que procuram mostrar a dignidade do trabalho no lixão, Jurema ofende-se com a possibilidade de ver “mais do mesmo” da interpretação que os “lá de fora” dão à vida deles. Coutinho faz questão de não suprimir este depoimento nem as imagens anteriores às quais ela se refere. Em seguida vemos Jurema apresentar a família, mãe, marido e sete filhos. Eles dizem que querem doze, e o diretor insiste que doze é muito, que é difícil de criar. A mãe dela diz “*eu criei doze, moço*”, e Jurema afirma que Deus dando saúde, ajudando, e eles correndo atrás, não tem problema. Com uma conversa divertida, ela fala da sua história, da relação com o marido e assume o orgulho pelos filhos: “*Aquele lixo é um quebra-galho. É um braço direito da gente. E meus filhos são tudo criado com o dinheiro do lixo.*”. Ela explica, então, que não gosta de pessoas oferecidas e por isso teve reticências em falar com a câmera e diz que realmente pega comida do lixo, que há muita coisa aproveitável. Porém, “*não precisa sair dizendo isso por aí*”. Ali a intimidade com o diretor e com a equipe já permite que ela faça estas revelações, que fale da preocupação com o que as pessoas “lá de fora” pensam, com a sua autoimagem.

No terceiro momento em que há uma trilha musical (a mesma canção que a filha da Cícera cantou, agora na voz de José Augusto) que começa diegeticamente, há a despedida dos personagens e brevemente é mostrado que o documentário foi apresentado para os próprios catadores, no lixão, quando foi terminado como é costume do diretor fazer ao final da produção. Os olhos grudados na pequena tela e alguns rostos ainda encobertos. Um menino vagueia catando aqui e ali e vemos um

leiteiro que indica a localização do vazadouro, a 40km do Rio de Janeiro, e que existem centenas de vazadouros como esse pelo Brasil, nos quais “trabalham dezenas de milhares de catadores”.

Boca de Lixo pretende-se, então, um ensaio sobre um espaço, sobre um recorte específico, uma região, de um espaço que é nacional, há dezenas de milhares de Juremas, Enocks e Lúcias. Suas histórias pessoais reproduzem-se Brasil afora, dezenas de milhares de desempregados buscam nesses lugares o sustento até conseguir um outro emprego ou até receber o dinheiro da rescisão, dezenas de milhares de pessoas criam suas famílias ali.

É nítido o esforço característico de Eduardo Coutinho de mostrar-se “vazio”, mas com este último leiteiro ele demarca um posicionamento. Declara, porém sem ser com sua voz, que há uma situação social a ser vista e não apenas as histórias dos seus personagens neste documentário. Se não houvesse este leiteiro final, um espectador desavisado poderia circunscrever aquelas histórias àquele espaço, ao documentário apenas, àqueles personagens. É este o momento marcante no cinema brasileiro, na história do documentário, quando uma população de “dezenas de milhares” de pessoas invisíveis toma corpo e voz. Talvez Coutinho se pretenda “vazio” no corpo do documentário, mas ele, com esta obra, pronuncia-se para os próprios colegas documentaristas sobre o que é preciso ser “visto” na sociedade.

4.4 OU O LIXO, OU O EXTRAORDINÁRIO

Lixo Extraordinário é um documentário que acompanha o processo de criação do artista plástico brasileiro radicado nos Estados Unidos, Vik Muniz. Não é um documentário sobre os trabalhadores do Jardim Gramacho. No início do documentário os diretores constroem o perfil do artista e o seu processo de criação. Na época ainda não conhecido do público brasileiro, Vik Muniz conta um pouco da sua história, de como foi parar nos EUA, de como começou a vida lá separando lixo dos contêineres para os caminhões, uma espécie de subemprego comum aos imigrantes nos Estados Unidos. Comenta-se sobre sua exposição mais famosa em Nova York, dos retratos feitos com açúcar de filhos de trabalhadores de canaviais no Caribe.

Por várias vezes durante o documentário, Vik Muniz diz que quer mudar a vida das pessoas, que atrelou seu trabalho ao social. Pretende, então, criar a partir do lixo e deseja mudar a vida das pessoas com a arte, mesmo que seja por breves momentos ou simplesmente para que ela possa sair do seu lugar para ver um outro mundo. Ele se questiona se é possível mudar a vida das pessoas através da arte. Quando, através de uma conversa pela internet, um membro da equipe aponta Gramacho como o local escolhido para Vik ir fazer seu trabalho, há uma sucessão de frases que ligam as pessoas do lixão com as drogas, com vícios, com o “fim da linha, para onde vai tudo o que não é bom, inclusive as pessoas”, com doenças, com perigos sem fim, ele afirma que é dali que elas se alimentam, que elas são rudes. Ao falar do maior problema do Brasil, o embate de classes, na sequência de ter dito que vai até lá ver o que elas “precisam” ele assume um discurso contraditório.

Quando Vik Muniz finalmente chega ao aterro há pessoas uniformizadas, organização, diretoria. O rapaz que o acompanha explica que é como uma bolsa de valores, catam o que tem valor, o que há demanda – mostrando que estão inseridos no mercado. Vemos um aterro já coberto, caminhões passando por guaritas. Na área onde há ainda despejo é que se encontram os catadores. É explicada a linha de recolhimento do lixo, a separação, a venda, a compra, a quantidade diária retirada dali. O diretor frisa a importância dos catadores para a extensão da vida útil do aterro, pois com a retirada de toneladas diárias de material reciclável, “sobra” espaço no aterro.

Novamente Vik Muniz tenta fazer uma crítica na qual ele mesmo acaba se enquadrando ao comentar que é ali que o lixo do rico dono da mansão encontra o lixo do morador das favelas do Complexo do Alemão. Há uma sequência de falas do artista que analisam um mundo, o do aterro, que não é nada do que ele imaginava. Ali as pessoas não estão deprimidas, ele se surpreende, elas até parecem orgulhosas do que fazem, o cheiro não incomoda, não se parece, enfim, com nada do que ele pensava. Após conhecerem Isis, ele sai de cabeça baixa no meio da organização exemplar dos catadores que aguardam os caminhões para recolher o que eles cataram no dia.

Em *Lixo Extraordinário*, já em 2010, as condições do trabalho são diferentes das vistas nos documentários anteriores. Eles encontram-se politizados,

organizados, perceberam que isso vai ajudar a protegê-los diante das decisões acerca do futuro dos lixões no Brasil e que isso também vai contribuir com a legitimidade do trabalho deles e da sua colocação diante da sociedade³⁶.

Zumbi, integrante do conselho deliberativo da associação dos trabalhadores do Jardim Gramacho, refaz o discurso e, ao mesmo tempo que lamenta o desprezo que ainda existe sobre os catadores, vislumbra no horizonte a necessidade de realocá-los, assim como de não desejar isso para os filhos:

“Tem que pensar também no futuro, porque, né, aquele negócio, eu não quero que meu filho seja catador. Apesar se for, vou ser super orgulhoso. Mas eu prefiro que ele seja, o que... advogado pra representar a categoria de catador. Uma médica pra cuidar do catador numa cooperativa. Entendeu?”

É clara a intenção, com *Lixo Extraordinário*, de vislumbrar as possibilidades além lixão. O próprio artista, ao fazer seu trabalho lá, imagina dar novos caminhos para os que participam da sua obra. Os trabalhadores já são organizados, politizados, veem no lixo uma fonte de sustento e lucro. Não são mais apenas catadores para vender aos que lucram com os materiais.

Vik, então, anuncia seu objetivo para Tião. Se diz o artista brasileiro que mais vende no exterior e quer com sua obra ali no lixão reverter o lucro para eles. Novamente ele cita suas dificuldades na vida antes de ser um artista tão bem sucedido e que quer dar um retorno à sociedade.

É através da luta e organização que eles conseguem melhorias como saneamento, asfalto. *“É preciso mudar o rumo desta história.”* afirma Tião rebatendo as críticas que foram feitas à organização dos catadores. Contudo, ele enfatiza o excesso, o desperdício, o descaso, que parece, numa sociedade atual, aumentar: *“Ler é fundamental. Tem pessoas que são muito louca. Compra o livro, lê e joga fora. Isso é absurdo! Um dia o Zumbi chorou, ‘Pô, esse livro tá sendo vendido ainda, eu vi ontem, pô, o livro custa caro! Então parece que a pessoa mal lê e joga fora.”*. Vik Muniz exclama *“Ainda bem que joga fora!”* numa alusão ao bem que faz a quem encontra, porém Tião tece uma crítica dizendo que depende de quem encontra, pois muitos somente rasgam os livros para vender como papel.

³⁶ O Movimento Nacional dos Catadores de Materiais Recicláveis visa orientar e organizar os grupos de catadores Brasil afora, tomando parte nas políticas públicas e nos interesses deles e, inclusive, na defesa do meio ambiente. É uma forma encontrada, há doze anos, de sentirem-se inseridos na sociedade e no mercado. Fonte: <http://www.mncr.org.br/>

Entre os próprios catadores há discursos diversos. Porém, a fuga da estigmatização é preponderante. Assumir-se como catador e dignificar este trabalho é uma luta de todos. Ao final de *Lixo Extraordinário*, Tião é entrevistado por Jô Soares e corrige o entrevistador “*A gente não é catador de lixo. É catador de material reciclável, lixo é o que não tem reaproveitamento, material reciclável sim.*” numa clara alusão ao distanciamento que eles mesmos querem exercer do lixo. Quanto mais afastados, eles já perceberam, melhor. Nem a palavra “lixo” deve ser mencionada ao nomearem sua ocupação.

O documentário não revela o seu modo de fazer, ele quer revelar o processo pelo qual o artista passa enquanto procura elementos para criar suas obras. Em relação ao lixo, as imagens aéreas proporcionam uma plasticidade visual, a distancia e a vista constroem imagens desenhadas do amontoado de coisas e terra. Porém, o artista mantém suas impressões iniciais ao dizer que os barracos ali construídos são a pior coisa que ele já viu na vida. É então que eles discutem sobre o fator humano, que o lixo visto de longe perde sua característica mais marcante que é a presença das pessoas, suas risadas, seu movimento. Assim, ele decide começar por Tião, Isis e Zumbi, as primeiras pessoas com quem ele conseguiu contato.

Tião tem uma fala na qual ele explica que são “catadores de lixo reciclável” e não “lixeiros” ou qualquer outra denominação. Vik Muniz diz que um dos motivos da escolha dele pelo Jardim Gramacho é porque tal qual o lixo, ninguém conhece as pessoas que estão ali. É assim que ele se justifica ao senhor Valter dos Santos, que ao ouvir esta resposta do artista, diz que então aquilo é bom como “*O nosso reconhecimento de nossa classe como catadores*”. Valter é vice-presidente da associação dos catadores do Jardim Gramacho e representa dois mil e quinhentos catadores. Ele explica, logo em seguida, a importância do trabalho deles para evitar toneladas de lixo que podem ser despejadas na natureza com sua célebre frase “99 não é 100”: ou seja, cada latinha de refrigerante faz diferença. “*Sou catador aqui há 26 anos. Tenho orgulho de ser catador. Sou representante da ACAMJG - Associação dos Catadores de Materiais Recicláveis do Jardim Gramacho.*” seu Valter se apresenta mesmo que a equipe não tenha pedido porque ele tem orgulho de si mesmo. Seu Valter representa o discurso presente nos outros documentários, do orgulho do trabalhador catador, justifica-se por não ter estudo e mostra, com

números, a importância do seu trabalho para a sociedade.

“*Isso é nojento. Querem mostrar eu toda suja.*” é assim que começa a conversa de Isis, moça que trabalha há cinco anos ali, vaidosa, a primeira que se deixou fotografar pelo artista. Nas respostas de Isis o artista encontra as respostas que procurava. “*Como é trabalhar aqui?*” pergunta o artista reproduzindo, na verdade, a pergunta que Eduardo Coutinho fez no seu *Boca de Lixo* quase vinte anos antes. Ao que ela responde “*Péssimo. Horrível.*” e temos, então, satisfeitos os anseios do público em geral que liga aquelas imagens, aquele lugar, aquela condição social, diretamente ao horror que gera a aversão.

Em *Lixo Extraordinário* não há uma aproximação íntima entre os personagens e o artista que é o interlocutor. Quando Isis quer contar sua história de uma relação que não deu certo, depois da sessão de fotografias para o artista, ele fica desconfortável, diz um “ó” quando ela chora. Enquanto Tião fala animadamente sobre a experiência de ter lido “O Príncipe”, de Maquiavel, que ele encontrou no lixo, Vik Muniz quase não tira os olhos da tela do seu celular e não participa ativamente da cena nem como ouvinte. Esta conversa se dá quando Vik explica a cena que Tião terá que representar para ser fotografado, o quadro de Marat na banheira. Como Tião não conhece o quadro nem a história de Marat, Vik apenas diz que ele era um intelectual.

Irma é a personagem que cozinha para os trabalhadores. Magna é mais uma personagem dos lixões que foi parar lá faz quase um ano quando o marido ficou desempregado. Ao relatar o preconceito das pessoas no ônibus que ela ia para casa ela conta “*É que eu estava trabalhando no lixão. É melhor do que se eu estivesse lá em Copacabana rodando bolsinha. Acho que é mais interessante, mais honesto. É mais digno. Tô fedendo. Mas chego em casa, tomo um banho, fica melhor. Mas é nojento.*” Talvez por Magna estar ali a pouco tempo, ela é mais enfática no discurso da dignidade e da conscientização em relação ao lixo: “*É mole, você tá sentado lá na sua casa na frente da sua televisão, consumindo o que você quer e jogando seu lixinho lá e bota lá na rua porque o caminhão do lixo vai passar. Mas pra onde vai esse lixo?*”. Esta fala relembra uma cena logo no início do documentário, quando Vik Muniz falava das suas intenções de trabalhar arte com o lixo enquanto carregava um saco preto para colocar na calçada. O artista, então, percorreu o caminho e acabou

encontrando onde e quem é responsável pelo lixo que ele produz no conforto de sua casa.

Suelem é uma moça que tem dois filhos e trabalha em Gramacho, desde os sete anos, para sustentá-los. O pai deles envolveu-se com drogas e ela é mais uma que afirma que ali é melhor do que se prostituir. Nas sequências de Magna e Suelem não vemos mais Vik Muniz. Elas falam diretamente para a câmera e não há a presença do interlocutor. Ele também não aparece na negociação dos materiais que serão usados nas obras, é Fábio que escolhe os materiais, vê os preços e faz a encomenda.

Antes de começar a execução das obras, imagens ampliadas das fotografias cobertas pelo material reciclável, o artista fala com os participantes como se explicasse alguns conceitos de arte. Segundo ele, o momento mais bonito é quando uma coisa se transforma em outra. *“Isso é material reciclável. É dinheiro.”* diz Zumbi ao ver a fotografia ampliada coberta pelos materiais. A mão de obra usada no trabalho é dos catadores, Vik apenas orienta, observa e faz detalhes.

Isis é a primeira a dizer que não quer voltar para o lixo, numa conversa informal com Tião ela diz que é tudo culpa do Vik, ao que ele responde que na casa dele todo mundo comenta que ele já está metido. Isis conta que pediu para Fábio para que ele desse algum trabalho para ela não voltar mais para o lixo e narra sua história, a perda da filha, a separação, o marido que levou a filha que ela nunca mais viu.

É então que se chega ao ponto crucial do documentário. Não se trata apenas de mostrar que no lixo há arte, que há outras tantas possibilidades como o dinheiro, o trabalho. Vik Muniz queria mudar a vida daquelas pessoas. Eles já sabiam que do lixo se abrem tantos outros caminhos, como o próprio sustento deles, mas eles não tinham o contato com a arte. Agora, a equipe do documentário se reúne para analisar algo que eles mesmos criaram, que eles mesmos tinham a intenção de criar. Fábio diz que achava que eles pareciam felizes no lixão, mas que agora – durante o período da construção das obras num barracão – eles nem pensam mais em Gramacho. Uma mulher da produção afirma que já alteraram demais a vida daquelas pessoas, e questiona o quanto eles ainda podem insistir nisso. Como seria levá-los até a exposição que será feita com as obras em Londres? O que seria

colocá-los num avião? Novamente os preconceitos entranhados nas pessoas que fazem o documentário são evidenciados e provavelmente sua característica mais evidente seja realmente o proselitismo. O documentário não se decide se ousa apresentar-se transparente, como ao mostrar uma possível reunião da equipe, ou se distancia-se daquelas pessoas que estão sendo usadas no trabalho idealizado pelo artista plástico. A ausência de Vik Muniz por vários minutos do documentário acaba deixando a cena da reunião soar deslocada no roteiro, pois não é constante, no modo de produção, a presença da equipe e a discussão dos passos que estão sendo seguidos no documentário – o contrário do que ocorre com a produção das obras, a qual acompanhamos cada decisão.

Vik Muniz, fazendo seu papel de artista, diz que deve mexer com a cabeça deles. Reafirma sua intenção de mudar a vida deles e que isso é bom. A produtora insiste que isso só deve ser feito se eles souberem como lidar com isso depois. A atitude paternalista e superior que a equipe encarna é passível de crítica. Vik chega ao ponto de afirmar que é bom que os catadores, depois do contato com o trabalho com as obras de arte, queiram sair de Gramacho – apontando, assim, que viver lá é ruim. Desta forma, eles devem traçar um caminho para saírem de lá. Como bem aponta Ademir Luiz³⁷ na sua crítica ao documentário, é impossível não lembrar de Bernardet sobre a relação de autoritarismo que é estabelecida entre o documentarista e o “outro”.

A despeito das louváveis intenções da equipe de produção em geral e de Vik Muniz em particular, salta aos olhos a artificialidade de suas relações com os catadores de lixo. A edição do filme parece milimetricamente planejada para comover: desde as imagens do lixão, as sub-reptícias mensagens de encorajamento, as crises de consciência, a trilha sonora de Moby e até mesmo as lembranças da infância pobre do artista. A cena na qual a equipe discute paralelamente em inglês e português, sobre o mal que podem estar provocando àquelas pessoas, interferindo em suas vidas, mostrando-lhes um mundo diferente para depois abandoná-las à própria sorte, é sintomática.

Desde as poses que os catadores fazem para a câmera fotográfica de Vik, até a conversa da crise da equipe, muita coisa soa forjada no documentário. Aparte os depoimentos dos catadores que veem na câmera uma possibilidade de contar suas vidas, negar o discurso preconceituoso dos meios de comunicação e da população

³⁷ Disponível em: <http://acervo.revistabula.com/posts/filmes/nem-lixo-nem-extraordinario>

em geral e reafirmar seu trabalho e orgulho, o resto soa bastante artificial. Talvez a preocupação da equipe com a mudança radical que estão fazendo na vida dos catadores seja verdadeira, mas desde a concepção do projeto do documentário isto era evidente – e o objetivo de fazer as obras suplantou qualquer outra questão. O documentário, pouco preocupado com a vida dos catadores, visava a realização das obras e partia de ideias preconceituosas expostas nas falas do artista durante o documentário sobre o lugar do lixão e de seus habitantes. Os objetivos da equipe é que tornam falsas as preocupações posteriores pois elas já estavam previstas no argumento.

“Eles precisam ver outra realidade. E isso talvez mude a forma deles de pensar.” é como Vik Muniz argumenta, deixando transparecer um posicionamento um tanto quanto “esclarecido” diante dos catadores.

Sem mostrar os motivos pelos quais a obra na qual Tião – negro, forte, bonito - foi modelo é que foi a escolhida para a exposição em Londres, ele é quem viaja para lá. Contudo, apesar da frase de Vik de que os catadores é que fizeram a obra, o nome dele, obviamente, é que consta como autor. No leilão, a sequência mostra que a obra leiloada antes da de Vik é uma tela de Andy Warhol. O documentário transborda emoção, mas apenas nos personagens catadores. É emoção genuína. Tião chora dizendo que tudo o que ele fez até aquele dia valeu a pena, ao conseguirem vinte e oito mil libras pela obra. Vik, então parece constrangido e repete “*É só o começo.*”.

Na celebração da volta da viagem os documentaristas tentam mostrar como aquilo tudo mudou a vida das pessoas. Magna dá uma declaração forte de como aquilo mudou a forma de ela se ver, além de ter se separado do marido, deixado de ser submissa, “*Foi muito, muito bom. Esse trabalho me trouxe essa visão. Mudança.*”.

Antes do final, com a exposição das obras realizadas por eles no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, uma conversa entre Vik e Tião que observam a limpeza dos restos das obras evidencia novamente o discurso desconfortável do artista. Vik diz ao catador que este só não gosta daquilo que ele não entende, ao se referir à arte contemporânea. Tião fica constrangido, depois de afirmar que não achava bonitas algumas obras, mas que hoje consegue entender mais algumas

coisas. Vik então afirma que Tião só não consegue apreciar alguma coisa porque ele é ignorante sobre aquilo – ou seja, o conhecimento de Tião sobre as obras, depois das explicações de Vik, permitem que ele possa apreciá-las adequadamente.

O documentário evidentemente mudou a vida daqueles catadores. Eles envolveram-se emocionalmente no trabalho e com as obras. Contudo, todas as preocupações pontuadas pelos produtores não se concretizaram. Não vemos os catadores constrangidos ou sem saber como agir ao entrar pela primeira vez no museu de arte moderna, não vemos crises de consciência ou de inferioridade. Pelo contrário, eles, novamente, se orgulham do que fizeram. Talvez o documentário não tenha atentado o suficiente para o orgulho que eles já demonstravam ao trabalhar com o lixo, e em mais este trabalho novamente há emoção e orgulho da parte deles. Isis, Magna e Tião falam com desenvoltura para as câmeras da TV. Irma: “Nunca entrei num museu. Eu nunca esperava de ter uma foto minha no museu. A gente às vezes... a gente se põe muito pequena, mas as pessoas lá fora acham a gente tão grande, tão bonito.”.

Vik, ao voltar para sua casa nos EUA, faz uma quase mea-culpa pois se considera arrogante por ter tentado ajudar aquelas pessoas, enquanto que ele é que sofreu maior mudança por tê-los encontrado. Ainda assim, diz que eles não tiveram “muita sorte” e que vai mudar isso. É nessa insistência pela mudança que vemos os quadros das fotografias serem entregues aos catadores em suas casas e em seguida os letreiros, como num filme de ficção baseado em fatos reais, acompanham os efeitos que o trabalho com Vik Muniz teve na vida dos personagens.

Alguns saíram do lixão, como Irma e Magna, com o dinheiro que receberam. Irma, porém, voltou a Gramacho para rever os amigos. Zumbi conseguiu sua biblioteca, Suelem teve mais um filho e é sustentada pelo pai. As vidas, foram, então, de fato afetadas de forma desigual, nos afirmam os letreiros. Valter dos Santos faleceu durante o documentário. Tião, líder da associação, está à frente dos trabalhadores e é reconhecido nacional e mundialmente. O documentário parece tomar para si todas estas conquistas, inclusive quando cita o fechamento do próprio aterro Jardim Gramacho³⁸ sem citar as leis e outros fatores que levaram a isto.

³⁸ Em *Estamira* também há um letreiro ao final que diz “O aterro sanitário do Jardim Gramacho será transferido para um novo local em 2005. Não será mais permitida a presença de catadores de lixo

“*Eu sou burguês mas eu sou artista Estou do lado do povo Do Povo!*”

(Burguesia, de Cazusa, George Israel e Ezequiel Neves)

4.5 AS INTENÇÕES E AS REALIZAÇÕES AUDIOVISUAIS NOS DOCUMENTÁRIOS

Proponho que *Boca de Lixo*, *Estamira* e *Lixo Extraordinário* são os documentários da trilogia sobre os catadores de materiais recicláveis, fazendo uma releitura do uso do termo “lixo” sempre presente inclusive nos títulos das obras e da trilogia apontada por Jorge Wolff em seus artigos. Wolff escreveu antes do lançamento de *Lixo Extraordinário* e incluía *Ilha das Flores* na sua trilogia ao lado de *Boca de Lixo* e *Estamira*. Para agregar certos filmes numa denominação e agrupá-los como uma “trilogia”, sem serem trabalhos de um mesmo diretor, faz-se necessário elencar certas características que os identifiquem.

Assim, a “trilogia sobre os catadores de materiais recicláveis” inclui obras que têm como centro dos documentários personagens reais que trabalham nos aterros e lixões. Excluí a palavra “lixo” do título da trilogia porque atentei para o quanto eles insistem em fazer a distinção entre lixo e material reciclável, pois o lixo mesmo como resto sem utilidade não interessa nem a eles. Nem os aterros e lixões são personagens dos documentários, pois em nenhum momento os documentaristas citam leis de ordenamento, buscam informações sobre a formação, regulação e extinção destes locais – eles emergem como espaço para os personagens. O lixo em si também não é preocupação dos realizadores – temos somente através da fala dos personagens as considerações acerca do descarte, excesso, desperdício. Eles possuem conhecimento de causa e mostram-se preocupados com o lixo e com os materiais recicláveis. Os documentaristas, no caso de Coutinho e Marcos Prado, querem os personagens que vivem naquele lugar. Os diretores de *Lixo Extraordinário* querem o que aquele lugar pode fornecer para o processo de criação do artista.

Mesmo sem querer, as três obras suscitam debates que vão muito além do

nos futuros aterros do Rio de Janeiro.” o que é parcialmente verdade, pois a lei é federal, então os catadores de todo o Brasil enfrentarão a mesma situação, *Estamira* faz o contrário de Coutinho, que ao final de *Boca de Lixo* amplia nacionalmente o drama dos seus personagens.

lixo, dos lixões e de seus personagens. Todas elas nos questionam sobre a realização audiovisual em si. Todas nos apresentam personagens extraordinários – ou, se não extraordinários, pelo menos bons narradores. Através delas podemos levantar problemas sociais e ambientais. *Estamira* gera debates sobre a questão psicológica da personagem, enquanto *Lixo Extraordinário* suscita o estatuto da arte. *Boca de Lixo* é um bom exemplo do trabalho mundialmente reconhecido de Eduardo Coutinho. Como obras audiovisuais são plurais, o que os une numa trilogia é a atenção direcionada para os personagens que vivem num determinado local.

Há, contudo, um elemento, para além do espaço, que os une como trilogia: o trabalho. Eles foram realizados entre 1992 e 2010 e por mais que pudéssemos discutir questões econômicas como a desigualdade de renda, a liberalização ou não da economia, o crescimento desigual, a intervenção do Estado ou as crises econômicas (SALAMA, 2002, p.182), só podemos verificar que o desenvolvimento brasileiro não foi, ainda, plenamente alcançado. E é por isso que ele foi, é e será pauta do cinema brasileiro. Independente do período histórico e dos índices apresentados, o desemprego é o fantasma que ronda todo trabalhador. O trabalho também é o escudo social da dignidade humana, o que pode ser verificado com frequência nos documentários.

Não parece, porém, que se possa falar em alienação de classe, como era frequente no passado (BERNARDET, 2003). As falas dos personagens demonstram uma articulação ciente das suas possibilidades, realistas acerca das funções que podem exercer. Quando vários personagens afirmam que é preferível o trabalho no lixão do que “em casa de família”, ou seja, o trabalho doméstico, eles desejam afastar-se da servidão doméstica, numa relação bem analisada por Coutinho “Não ter um patrão. Para quem tem herança de escravidão é um troço essencial. Tudo no Brasil está ligado ao troço da escravidão. Isso pesa muito, entende?”³⁹. Mesmo assim, Vik Muniz tem para si que ele efetiva uma intervenção na vida daquelas pessoas mostrando para elas que há outras possibilidades de vida, de condição social. Mas será que elas não sabiam? Fica a questão.

Com estes documentários se deu voz a mais uma classe excluída e invisível

³⁹ Entrevista disponível em: http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/cinema/2014-02-04/eduardo-coutinho-tudo-o-que-eu-faco-e-contra-o-jornalismo.html?utm_source=twitterfeed&utm_medium=twitter

da nossa sociedade. E é através deles que podemos acompanhar certas mudanças, da organização dos catadores, do comportamento de excesso e consumismo já apontados. É um outro lado da moeda que pode preencher a falha das instituições que não fazem campanhas direcionadas a uma conscientização que vise algo além do descarte correto do lixo, bem como assume a defesa e o espaço dos “catadores de materiais recicláveis” no mundo. Porém, fica claro que os documentários não foram feitos visando apenas isso.

Abordando a possibilidade do cinema de negar as imagens dos meios de comunicação, os documentários impõem-se como um meio que não reitera o discurso do senso comum. Pode-se estender aos três o que Consuelo Lins (2007) afirma sobre *Boca de Lixo* “Esse começo de filme aponta para muitas direções: exploração da pobreza e, por tabela, da culpabilidade do espectador; sensacionalismo, voyeurismo, comercialização da miséria. Tais imagens lembram as que são exibidas na televisão para serem consumidas em forma de espetáculo.”, porém neles as imagens não espetacularizam, elas se aproximam daqueles personagens. O começo de todos eles, e algumas sequências durante as obras, brincam com a ideia preconcebida que temos do lixo, dos catadores, dos lixões. “É como se o filme jogasse na nossa cara a imagem que temos desses seres, a imagem do senso comum.” (LINS, 2007, p.88) e fosse, então, nomeando cada uma daquelas pessoas, mostrando suas famílias, suas vidas, seus problemas e alegrias. Tornando-os um de nós.

Se não houvesse a câmera e os documentaristas, estes personagens não existiriam para nós. “Ele só existe na relação com o documentarista. E como é que se constrói essa relação? É justamente a partir das diferenças entre eles, do encontro entre dois mundos socialmente diferentes, e da intermediação da câmera. A diferença aqui é um trunfo, entende?” (COUTINHO, 2003, p.220). Como ressalta Coutinho, é a diferença que permite a aproximação do documentarista com os seus personagens, o documentário existe porque há o encontro entre os realizadores e as pessoas daquele lugar. O documentário é, portanto, presença causada pela diferença – há, no encontro, “uma igualdade utópica e temporária” (COUTINHO, 2003, p.220).

É o que também afirma Bernardet (2003, p.75) “A ação do documentarista

sobre o real leva a uma situação nova, criada em função da filmagem e sem a qual ela não existiria.”. O real é transformado com a presença da filmagem e deve, assim, ser assumido. No momento que a câmera entra em contato com os personagens dos lixões o real é transformado, eles tornam-se pessoas que falam de si, da sua condição, inserem-se naquele espaço, tudo isso aos olhos dos outros, “o momento filmado pretende ser a expressão de um estado” que não existiu antes nem depois das filmagens. Na “Advertência ao leitor” (p.09), Bernardet já afirma que “As imagens cinematográficas do povo não podem ser consideradas sua expressão, e sim a manifestação da relação que se estabelece nos filmes entre os cineastas e o povo.”.

Nenhum dos três documentários toma para si a pretensão de verdade, de dar conta do real. Nada disso deve ser objetivo dos documentaristas. Em relação ao jornalismo, Coutinho afirma:

O documentário, ao contrário, pauta pelo questionamento dessa objetividade, dessa possibilidade de dar conta do real. O grande documentário não apenas é baseado nesse pressuposto, como também tematiza essa própria impossibilidade de dar conta do que quer que se chame de real. Frente a esse “real”, todo documentário, no fundo, é precário, é incompleto, é imperfeito, e é justamente dessa imperfeição que nasce a sua perfeição. O documentário é uma visão subjetiva sempre. O documentário é o próprio ato de documentar. Um filme é um filme porque há um ato de filmagem. (p.215)

Quando realizadas as filmagens, as pessoas tornam-se personagens daquele real ali documentado. Por isso também que não há pretensão em dar conta da realidade do lixo no país ou outras questões similares. Apesar da aproximação que faço entre elas, não me escapa que cada pessoa faz sua própria concepção das obras. “Quem vê documentário no Brasil? Geralmente, são pessoas como nós, mas que têm a tendência de julgar o outro em função da sua própria condição social e cultural. Muita gente vê um filme procurando suas próprias respostas, procurando enxergar seus próprios conceitos.” (COUTINHO, 2003, p. 225) assim poderíamos também interpretar as dificuldades que encontrou a equipe de *Lixo Extraordinário*, pois a condição social e cultural do artista foi o maior impasse do documentário. Quem faz os documentários também parte, em maior ou menor grau, da sua condição, das suas concepções ideológicas, dos seus pensamentos políticos – por mais que, como Coutinho, tente mostrar-se “vazio” diante do outro.

Vários autores (Célia Tolentino, Ortiz Ramos, Bernardet, Escorel) apontam para a questão fundamental da abordagem cinematográfica dos filmes: com qual projeto de nação dialogam? Como vimos, as condições históricas, sociais e políticas normalmente condicionaram e condicionam estes diálogos. A resposta que pode ser dada, no nosso caso específico, cabe no comentário de Paulo Emílio citado por Eduardo Escorel: “Dizia que “em cinema o subdesenvolvimento não é uma etapa, um estágio, mas um estado”” (p.17). Nem a modernidade, nem a industrialização, nem as facetas do nacionalismo, nem as utopias ou a revolução conseguiram transformar o fato que o cinema dialoga com um país subdesenvolvido.

Boca de Lixo dialoga com o subdesenvolvimento nos dizendo que ali nos lixões há uma saída, o que pode ser considerada uma visão datada ou uma característica do documentarista. Os realizadores de *Estamira* e *Lixo Extraordinário*, por outro lado, afirmam que é preciso haver uma saída para aquelas pessoas (em ambos há a informação da extinção dos lixões). Talvez o brasileiro da década de 1990 fosse mais ciente sobre o subdesenvolvimento do país, enquanto o brasileiro das décadas de 2000 não deseja mais se imaginar nesta situação.

O documentarista, no seu esforço de apreensão do mundo, aproxima-se do historiador. Para Barros (2013), o historiador deve apreender “territorialidades que as relações sociais por eles estudadas produziam à sua época” (p.160). Assim também é o documentarista. Ambos criam os territórios, o documentarista que recorta o espaço filmado e o historiador que recorta “um objeto de conhecimento” (p.161). Ambos exercem poder e controle sobre o espaço através dos seus discursos. O historiador, ao constituir suas fontes, institui territórios, “Constituir fontes é operar uma redistribuição do espaço.” (p.162), apropria-se de um espaço que não era dele e define um “território historiográfico” em processo muito semelhante ao da abordagem e apropriação feita pelos documentaristas.

Assim como o subdesenvolvimento, tema central do cinema brasileiro também é “o do intelectual angustiado com sua condição num país de miseráveis que não se rebelam” (RIDENTI, 2010, p. 126). O realizador audiovisual intelectual é alguém que se rebela com sua própria classe social e com aqueles que ele deseja “salvar”. Esta condição é analisada em profundidade por Bernardet (2003), mas cabe ressaltar aqui que não nos parece o caso de *Boca de Lixo* nem *Estamira*.

Como havíamos citado, este sentido de “salvação”, ou mais especificamente “salvação pela arte”, alimenta o discurso de *Lixo Extraordinário*.

A ética necessária ao documentarista deve sobrepor-se a sua classe social e aos seus anseios revolucionários. Segundo Nichols (2005, p.36), a produção do documentário pode gerar “efeitos imprevisíveis” nas relações e personagens e, por isso, precisam seguir certos princípios que minimizem “efeitos prejudiciais”. A partir da prática Coutinho comenta “Então eu espero que eu corresponda, que eu tenha sido leal de dar o melhor que ele me deu. É por isso que eu passo o filme para eles, e até agora, em centenas, eu não tive uma reação de uma pessoa que me dissesse: “Você me traiu, porque botou isso e tal”⁴⁰, ao exibir o produto audiovisual finalizado para as pessoas que fizeram parte dele, o documentarista assina um contrato ético de chancela entre as partes.

Temos, portanto, que o espectador atualmente sente uma “onipresença ilusória do “indivíduo que tudo vê”” (SHOHAT; STAM, 2006, p.148) pois as imagens audiovisuais lhe dão a sensação de “poder visual”. Os documentários aumentam esta sensação e assim se tornam ainda mais responsáveis pelas imagens que capturam. Não cabe discutir “verdade” e “realidade”, vale compreender que se tratam de linguagens e discursos (p.264) e referente ao trabalho dos cineastas nos cabe atentar para “a orquestração de discursos ideológicos e perspectivas coletivas” (p.265).

O artista, o intelectual, então, não pertence ao povo. É nítido, porém, que eles buscam se identificar com o povo. Cada obra fala tanto do artista quanto do “outro” que ele busca nas suas imagens. Marcos Prado, por exemplo, diretor e diretor de fotografia de *Estamira*, provavelmente exerce mais sua influencia fotográfica na paisagem do lixão porque ele tem esta área desenvolvida na sua formação. No entanto, a linha entre realizador e personagens mantém-se. E é o encontro entre eles, citado por Coutinho, que origina os documentários. Alguns documentaristas podem optar por não aparecer diante das câmeras como Marcos Prado, outros podem ficar num meio termo como em *Lixo Extraordinário*, e outros se assumem como tal, como Coutinho. Mesmo que não apareçam nas imagens, a presença deles nos é imposta “Pois filmes não fazem a revolução; limitam-se a ser discursos.”

⁴⁰ Entrevista disponível em: <http://criticos.com.br/?p=176&cat=2>

(BERNARDET, 2003, p. 98) e assim são assimilados.

5 CONCLUSÃO

Com um público médio de 318 mil espectadores nas salas de cinema do Brasil nos últimos cinco anos, sem um equilíbrio ou crescimento de um ano a outro, o documentário brasileiro ainda é um produto audiovisual pouco visto.

Tabela 4 – Público dos Filmes Brasileiros Exibidos por Gênero – 2009 a 2013

Gênero	2009	2010	2011	2012	2013
Ficção	15.262.817	25.405.494	17.189.067	15.231.494	27.388.219
Documentário	428.063	250.957	303.337	402.900	208.026
Animação	384.549	30.987	174.964	15.586	164.604
Outros	-	-	21.842	-	-
Total	16.075.429	25.687.438	17.689.210	15.649.980	27.760.849

ANCINE - Informe Anual Preliminar 2013.

O cinema brasileiro como um todo enfrenta inúmeras dificuldades de produção, distribuição e exibição. Não são problemas que foram superados com o tempo, com novas legislações ou com investimentos na área. Não cabe aqui apresentar quais as soluções para tais problemas. Contudo, algumas análises presentes nesta pesquisa apontaram para entraves, no próprio cinema, que convergem para estes pontos. A assimilação de formas, conteúdos e estruturas da linguagem cinematográfica pelo cinema brasileiro tende a diminuir o produto audiovisual brasileiro diante do estrangeiro. Assim como perguntava Bentes (2003, p.5) sobre a existência de “um pensamento cinematográfico brasileiro em curso” que se debruçasse sobre os nossos “outros” e as imagens da exclusão, insistimos neste ponto e na referência a uma linguagem própria do cinema brasileiro, como também apontava Glauber Rocha.

Se buscou-se e ainda busca-se o “brasileiro” e o “outro”, não seria o caso, então, de questionar a nossa “disposição para interrogar, política e historicamente, o aparente “dado” de um mundo dividido em primeiro lugar entre “nós” e “outros”” (GUPTA e FERGUSON, 2000, p.43)? Nosso desenvolvimento foi frustrado, o nacionalismo não é unanimidade nem na sua faceta mais promissora no cinema que é atentar para um cinema “legítimo” (em conteúdo e forma), a brasilidade permeia a maioria das produções mas sem ser necessariamente problematizada. Assim chegamos à pergunta fundamental feita por Escorel (p.29): o cinema brasileiro se faz

necessário?

A questão drástica se apoia na observação do autor de que a televisão domina a estética e o conteúdo audiovisual brasileiros, pois segundo ele só a novela alcança diariamente milhões de brasileiros, e que o cinema erra ao imitar o estrangeiro para conquistá-lo. “Crise que continua até hoje – ele deixou de ser necessário para nos abastecer de ficção e perdeu a capacidade de revelar o país aos próprios brasileiros” (p.28), o alcance diário da televisão para suprir a demanda por ficção e revelar “os brasis” parece afastar o cinema do público brasileiro. Na contramão, faz-se cinema para fora. *Lixo Extraordinário*, por exemplo, é uma coprodução estrangeira, com diretores estrangeiros e vários diálogos em inglês. É isto o que Escorel aponta como tentativa de aproximar o cinema brasileiro do público estrangeiro, pois ainda persiste o peso, como apontou também Bernardet, de ser aceito “lá fora”.

O exemplo da novela *Avenida Brasil* evidencia as críticas de Escorel. Também sucesso internacional batendo recordes de exibição em outros países, a novela inovou na linguagem e na fotografia, aproximando-se do cinema. Nela havia um lixão cenográfico, todo composto de materiais recicláveis limpos para não causar problemas de higiene e saúde. Não foram exibidas cenas de pessoas catando lixo para comer ou similares como vemos nos documentários aqui analisados. O espaço cenográfico do lixão fazia parte da trama como o lugar onde crianças haviam sido abandonadas e eram exploradas. Era, então, a televisão a “revelar” um território audiovisualmente, com todo o distanciamento necessário. Outro exemplo vem do filme *Trash* (Daldry, 2014), baseado num livro que descrevia um lixão sem localizá-lo geograficamente no mundo. Os produtores escolheram a cidade do Rio de Janeiro para filmá-lo contratando, inclusive, atores e não-atores brasileiros. A escolha dos produtores é que ele seja falado em português, evidenciando uma tentativa de aproximação com o público. Temos a hipótese, pois seria difícil afirmar, de que estes trabalhos foram possíveis após a realização e o sucesso de *Estamira* e *Lixo Extraordinário*.

Assim também percebemos estas características num caso recente de dois filmes produzidos em 2013, *Flores Raras* (Bruno Barreto, 2012) e *Cine Hollyúdi* (Halder Gomes, 2013). O primeiro é quase todo falado em inglês, enquanto o

segundo teve ampla divulgação porque seria o primeiro filme brasileiro falado em “ceará” (o português falado com regionalismos e sotaque do estado do Ceará). Antes mesmo de discutirmos a linguagem, vemos que o idioma é um elemento de grande discussão nas telas. Ao impor o inglês num filme brasileiro é evidente que ele poderá ser um produto de exportação mais fácil, enquanto um filme nordestino quer mostrar que o cinema pode tentar ser mais realista e menos universalista. *Flores Raras* não foi bem de bilheteria, alcançando cerca de 275 mil espectadores em 95 salas, nem fez carreira internacional. *Cine Holliúdy* foi um sucesso de público com 485 mil espectadores em apenas 10 salas.⁴¹

Assim se processa o “adestramento da linguagem” e se afirma que “A construção de uma identidade cinematográfica ainda é um projeto por cumprir.” (ESCOREL, 2005, p.27). Como, então, *Boca do Lixo*, *Estamira* e *Lixo Extraordinário* se colocam diante destas questões?

Através deles podemos perceber que a sociedade consumista continua, nas últimas duas décadas, investindo na exclusão social e no desperdício. As mudanças ocorreram na parte da legislação que tenta enfrentar algumas questões de frente, mas que esbarra nas falhas da realização de planos e na organização dos próprios catadores. Proteger o trabalho de milhares de pessoas finalmente foi priorizado. A conscientização, porém, parece permanecer apenas de um lado da questão. A sociedade, como um todo, e os governos não atentaram, ainda, para como a questão do lixo é ampla. Como vimos, deveria haver um investimento em campanhas que previnam o desperdício e o consumismo, atentando para o meio ambiente e para onde vai tudo o que se produz. Enquanto não houver isso, não estaremos num patamar de discussão que produza resultados.

Os documentários, por outro lado, podem ser agentes de conscientização mesmo que não seja intenção dos seus realizadores. Os meios de comunicação de massa, por exemplo, eximem-se de aprofundar a questão dos lixões e de sua eminente extinção. Há, provavelmente, uma linha intransponível para o jornalismo diante dos trabalhadores dos lixões, como vemos em *Boca de Lixo* e *Lixo Extraordinário*. O cinema brasileiro se preocupa com o que pensam dele “lá fora”, no exterior, os trabalhadores também se preocupam com a própria imagem, sobre o

⁴¹ ANCINE - Informe Anual Preliminar 2013.

que pensarão “lá fora” (do lixão).

Com a extinção dos lixões, prevista em lei, os documentários sobre os catadores de materiais recicláveis serão somente a trilogia apresentada? Ou ainda há possibilidades a serem exploradas neste território e personagens a serem documentados? Não há como afirmar que não serão mais feitos grandes documentários nos lixões, mas vemos surgir documentários mais localizados feitos pelos próprios catadores ou entidades relacionadas, como é o exemplo de *Burguesa* (Giane Maria de Souza, 2008), realizado com os catadores de material reciclável da região do Rio do Ferro em Joinville, Santa Catarina. O “outro”, então, apropria-se dos meios do cineasta para esmaecer as fronteiras que nos separam.

FILMOGRAFIA

Documentários:

Boca de Lixo, 1993.
Documentário, média-metragem.
Direção: Eduardo Coutinho
Rio de Janeiro

Estamira, 2004.
Documentário, longa-metragem
Direção: Marcos Prado
Rio de Janeiro

Lixo Extraordinário, 2010.
Documentário, longa-metragem
Direção: João Jardim, Karen Harley e Lucy Walker
Rio de Janeiro

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. e HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Campinas: Papirus. 1995.

AUTRAN, Artur. **Alex Viány: Crítico e Historiador**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003.

BARBOSA, Jorge Luiz. **A Arte De Representar Como Reconhecimento Do Mundo: O Espaço Geográfico, O Cinema E O Imaginário Social**. In: GEOgraphia– Ano. II – Nº 3 – 2000. p.69 a 88.

BARROS, João D'Assunção. **A Expansão da História**. Petrópolis: Editora Vozes, 2013.

_____. **Cinema e História – Entre Expressões e Representações**. In: BARROS, José D'Assunção e NÓVOA, Jorge. **Cinema-História - teoria e representações sociais do cinema**. Rio de Janeiro: Editora Apicuri, 2012. p. 09 a 53.

_____. **Cinema: Forma de Expressão Artística e Fonte Histórica**. In: http://www.uss.br/web/arquivos/textos_historia/Jose_Simposio_USS_no_v_2006_Assuncao.pdf

BENTES, Ivana. **Sertões e Favelas no Cinema Brasileiro Contemporâneo**. In: Ivana Bentes. (Org.). **Ecos do Cinema - de Lumière ao digital**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007, p. 191-224.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e Imagens do Povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **Cinema Brasileiro: Propostas para uma História**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. **Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro:**

- metodologia e pedagogia.** São Paulo, Annablume. 2004.
- BEZERRA, Cláudio. FECHINE, Yvana. FIGUEIRÔA, Alexandre. **O documentário como encontro: entrevista com o cineasta Eduardo Coutinho.** In: Galáxia, nº 6, outubro de 2003. p. 213 a 229.
- BRASIL. ANCINE. **Informe Anual Preliminar 2013.**
- BRASIL. Ministério do Meio Ambiente. **Plano Nacional de Resíduos Sólidos.** Brasília, setembro de 2011.
- BOFF, Leonardo. **Saber Cuidar Ética do Humano,** Petrópolis, Ed. Vozes, 1999.
- COUTINHO, Eduardo. **O Cinema Documentário e a Escuta Sensível da Alteridade.** Projeto História. São Paulo (15), abril de 1997. p. 165 a 191.
- DEAK, Csaba; SCHIFFER, Sueli Ramos. **O processo de urbanização no Brasil.** São Paulo: EDUSP; FUPAM, 2004.
- EINGEHEER, Emílio Maciel. **Lixo A Limpeza Urbana Através dos Tempos.** Gráfica Pallotti, Porto Alegre, 2009.
- SCOREL, Eduardo. **Adivinhadores de Água.** São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- FABRIS, Mariarosaria. **A questão realista no cinema brasileiro: aportes neo-realistas.** In: ALCEU - v.8 - n.15 - p. 82 a 94 - jul./dez. 2007.
- _____. **Nelson Pereira dos Santos: Um Olhar Neo-Realista?** São Pau: Editora da USP, 1994.
- FENERICK, José Adriano. **Nem do morro nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural.** São Paulo: Annablume; Fapesp, 2005.
- FERRO, Marc. **Cinema e História.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004.
- FURTADO, Maria Sílvia Antunes. **Ficção E Subjetividade No Documentário De Eduardo Coutinho.** Anuário de Literatura, ISSNe: 2175-7917, vol. 17, n. 1, p. 193-202, 2012. p. 193 a 202.
- GOMES, João Carlos Teixeira. **Glauber Rocha – Esse Vulcão.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- GENTILI, Pablo. **Globalização Excludente.** Petrópolis: Editora Vozes, 2002.
- GOMES, Salatiel Ribeiro. **História e Cinema: Sertão e Redenção em Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964).** 01/03/2010. 1v. 183p. Mestrado. Universidade de Brasília – História.
- GONÇALVES, Gustavo Soranz. **Panorama do documentário no Brasil.** *Doc On-line*, n. 01 Dezembro 2006. p. 79-91.
- GUPTA, Akhil. e FERGUSSON, James. Mais além da “cultura”: espaço, identidade e política da diferença. In: ARANTES, Antônio. (org.) **O espaço da diferença.** Campinas: Papyrus, 2000.
- HENNEBELLE, Guy. **Os cinemas nacionais contra Hollywood.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- JORGE, Marina Soler. **Industrialização Cinematográfica E Cinema Nacional-Popular No Brasil Dos Anos 70 E 80.** História: Questões & Debates, Curitiba, n. 38, p. 161-182, 2003. Editora UFPR. p. 161 a 182.
- JÚNIOR, Durval Muniz de Albuquerque. **História: A arte de inventar o passado.** São Paulo: Edusc, 2007.
- KORNIS, Mônica Almeida. **Cinema, televisão e história.** Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- _____. **História e Cinema: um debate metodológico.** *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 237-250.
- LAGNY, Michèle. **Imagens Audiovisuais e História do Tempo Presente.** Tempo e

- Argumento. Florianópolis, v. 4, n. 1, p. 23 – 44, jan/jun. 2012.
- LINS, Consuelo. **O Documentário de Eduardo Coutinho**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.
- LOVISI, Daniel Menezes. **Radamés Gnattali e a trilha musical no cinema brasileiro**. In: Anais do I Simpósio Brasileiro de Pós-graduandos em Música. 2010.
- MIZIARA, Rosana. **Por uma História do Lixo**. INTERFACEHS, Revista de Gestão Integrada em Saúde do Trabalho e Meio Ambiente - v.3, n.1, Artigo 6, jan./abril. 2008.
- NAGIB, Lúcia. **A Utopia no Cinema Brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
- _____. (Org.) **The New Brazilian Cinema**. Londres: I.B. Tauris, 2006.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. Campinas: Papirus, 2005.
- OHATA, Milton. **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac&Naify, 2013.
- ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- PENAFRIA, Manuela. **O Documentarismo no Cinema**. Biblioteca on-line de Ciências da Comunicação, 20 de setembro de 2004.
- RAMOS, Fernão. (Org.) **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.
- _____. (Org.) **Teoria Contemporânea do Cinema, volume II**. São Paulo: Editora SENAC, 2005.
- RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, Estado e Lutas Culturais: Anos 50, 60 e 70**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- RIDENTI, Marcelo. **Artistas e Intelectuais no Brasil pós-1960**. In: Tempo Social, revista de sociologia da USP, v. 17, n. 1.
- _____. **Em Busca do Povo Brasileiro**. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- _____. **Brasilidade Revolucionária**. São Paulo: Editora UNESP, 2010.
- RODRIGUES, Chris. **O Cinema e a Produção**. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2010.
- SANTOS, Priscila Patricia dos. **Memória filmada - estudo do documentário de Eduardo Coutinho como possibilidade de entrecruzamento entre as narrativas histórica e cinematográfica**. 01/08/2008. 1v. 120p. Mestrado. Universidade Federal de Pernambuco – História.
- SEGRETO, Marcelo. **A música de Rio, 40 graus**. In: LAIKA Revista do Laboratório de Investigação e Crítica Audiovisual da USP. 2012. Disponível em: <http://www.revistalaika.org/a-musica-de-rio-40-graus>
- SHOHAT, Ella e STAM, Robert. **Crítica da Imagem Eurocêntrica**. São Paulo: Cosac&Naify, 2006.
- SILVA, Thiago de Faria e. **Imagens do Lixo no Cinema Brasileiro**. Projeto História nº43. Dezembro de 2011.
- TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. **O Rural no Cinema Brasileiro**. São Paulo: Editora da UNESP, 2000.
- VALDUGA, Vânia. E OLIVEIRA, Lizete Dias de. **Patrimônio: o Lixo**. MOUSEION, n.9, jan-jul, 2011.
- VELLOSO, Marta Pimenta. **Os Restos na História: Percepções sobre Resíduos**. Ciência e Saúde Coletiva, 13(6):1953-1964, 2008.
- _____. **Os Catadores de Materiais Recicláveis e a Gestão de Resíduos**. A Questão Social no Novo Milênio. VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais.

VELLOSO, Monica Pimenta. **História & Modernismo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

_____. **O modernismo brasileiro: outros enredos, personagens e paisagens**. 2007. Disponível em <http://nuevomundo.revues.org/3557>

VIANY, Alex. **O Processo do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999. Org. José Carlos Avellar.

XAVIER, Ismail. (Org.) **A Experiência do Cinema**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

WEBER, Max. **A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo**. São Paulo, Editora Pioneira, 1996.

WOLFF, Jorge H. **O Cinema no Lixo. Uma Trilogia dos Restos da Cidade**. Crítica Cultural, volume 2, número 2, jul./dez. 2007.

_____. **Documentos do Presente: O Cinema no Lixo**. Boletim de Pesquisa NELIC v. 7, n. 11 - Que futuro para o passado? 2007.

YAKHNI, Sarah. **O Eu e o Outro no Filme Documentário: uma possibilidade de encontro**. Biblioteca On Line de Ciências da Comunicação, 2003. Disponível em: www.bocc.ubi.pt