

## Imagens do lixo no cinema brasileiro

Thiago de Faria e Silva<sup>1</sup>

### Resumo

O depósito de lixo, pelo menos desde a década de 60, é uma presença persistente nas imagens do cinema brasileiro. Desde o curta *Um Favelado* (Marcos de Farias, 1962), reunido no filme *Cinco Vezes Favela* (1962), passando por *Ilha das Flores* (Jorge Furtado, 1989), *Boca de Lixo* (Eduardo Coutinho, 1992) e *Estamira* (Marcos Prado, 2005), essas imagens têm estabelecido um complexo e instigante debate acerca desse lugar social marcado pelo esquecimento: o lixão. O intuito principal do texto é estabelecer um diálogo com os filmes, procurando discutir, na diversidade da linguagem cinematográfica, as tensões sociais e as violências presentes nas relações de poder.

### Abstract

The city dump, at least since the 60s, is a persistent presence in the images of Brazilian cinema. Since the short *Um Favelado* (Marcos de Farias, 1962), through *Ilha das Flores* (Jorge Furtado, 1989), *Boca de Lixo* (Eduardo Coutinho, 1992) and *Estamira* (Marcos Prado, 2005), these images have provided a complex and instigating discussion about the city dump: one social place marked by the forgetfulness. The primary purpose of the text is to establish a dialogue with the films, discuss looking at diversity of film language, social tensions and violence.

### Texto

O depósito de lixo, pelo menos desde a década de 60, é uma presença persistente nas imagens do cinema brasileiro. Desde o curta *Um Favelado* (Marcos de Farias, 1962), reunido no filme *Cinco Vezes Favela* (1962), passando por *Ilha das Flores* (Jorge Furtado, 1989), *Boca de Lixo* (Eduardo Coutinho, 1992) e *Estamira* (Marcos Prado, 2005), essas imagens têm estabelecido um complexo e instigante debate acerca desse lugar social marcado pelo esquecimento, o lixão.

Pelo olhar da crítica à ideologia do consumo, o lixão surge como contraponto ao mercado capitalista. Pelo olhar da hermenêutica, o lixo surge como um espaço de interpretação das obras cinematográficas, cruzando diferentes construções de sentido sobre a violência e as relações de poder.

Essas imagens têm lembrado daquilo que não quer ser lembrado, nem pelos governos ditatoriais, nem pelos “cidadãos de bem” e nem por governos com preocupação social. As imagens do lixo são, no fundo, paradoxalmente, imagens do esquecimento, das vidas apagadas das propagandas eleitorais, das estatísticas, dos programas econômicos (sejam eles

---

<sup>1</sup> Mestrando em história social, Universidade de São Paulo (USP).

desenvolvimentistas ou neoliberais). Nesse sentido, o cinema torna-se uma maneira de dialogar com aquilo que foi feito para não ter história, como sugere Foucault em “Nietzsche, a Genealogia, a História”.

No curta *Um Favelado*, o lixo surge a partir da trajetória de João, um migrante nordestino, que se encontra desempregado e sem dinheiro para pagar, para o grileiro, o aluguel do barraco em que vive. Tanto ele quanto a sua esposa procuram soluções para a situação. Enquanto ele oscila, nas ruas do Rio de Janeiro, nos papéis de desempregado e de ameaça à ordem social e econômica, a sua esposa vai ao depósito de lixo, acompanhada do filho do casal.

Após o fracasso de João em conseguir um emprego no canteiro de obras, a sequência do lixo inicia-se com a imagem de um prédio pronto, habitado e construído por grupos sociais dos quais ele não consegue fazer parte. Partindo da imagem do prédio, o enquadramento se desloca lentamente até exibir apenas o céu, nublado. Nesse instante, há um corte para outro céu, repleto de urubus. Nesse corte, o filme alia um alto refinamento da linguagem cinematográfica a um questionamento contundente acerca dos vestígios das relações de poder e violência entre os seres humanos. Com um movimento vertical descendente, o filme imprime, na montagem, o contraste de poderes, ao expor a esposa de João, as crianças e outros moradores recolhendo objetos e alimentos em meio à concorrência com os urubus.

A conexão contrastante entre os céus, entre as habitações e as relações de poder, composta na razão-poética cinematográfica, instaura uma imagem ficcional que se coloca como possibilidade de uma memória a contrapelo, em confronto com os discursos de fascínio pelo progresso, tanto à direita, quanto à esquerda. Talvez seja por isso que, mesmo dentro do próprio CPC, os curtas tenham causado mal-estar, justamente por não terem servido como instrumentos didáticos de propaganda, frustrando o que se esperava deles. Os curtas incomodaram e, se pensarmos junto com Jean-Claude Carrière, os filmes cumpriram seu papel como obras, pois “toda obra realmente forte tem que incomodar. Na verdade, isso é sinal de sua força” (CARRIERE, 1995:93).

O curta lembrou daquilo que nem a esquerda e nem a direita queriam lembrar: o lixo, o favelado sem barraco próprio e sem emprego. Para a direita, ele era apenas um possível bandido a ser morto ou espancado, como acabou sendo no curta. Para a esquerda, ele não era um potencial revolucionário, pois, uma vez sem emprego, estava fora do operariado, do mundo produtivo e, conseqüentemente, do sindicato e da revolução.

Enquanto João procurava o mundo formal pelo mercado de trabalho, com os seus personagens cotidianamente violentos (como um vendedor de banca de revista que o espanta

como se ele fosse um bicho), a sua esposa encontrava-se com tudo aquilo que os cidadãos empregados julgaram impróprio para o consumo. Embora o filme pudesse optar pelo drama, evidenciando o sofrimento oriundo daquela situação, a escolha foi a de compor, para além da violência já explícita, momentos de invenção e criação, quando os moradores recolhiam coisas ainda úteis, exacerbando a incapacidade dos consumidores de utilizarem todas as potencialidades dos objetos. Selecionando os objetos no lixo, os moradores encontram um chapéu e outros utensílios, porém é um apito que instala a ação narrativa da sequência.

A moradora ensaia uma melodia e chama atenção da esposa de João e das crianças. Elas sorriem e se alegram num momento poético, onde a criação artística vence, ao menos por um instante, a violência. Esse momento de resistência é rompido quando, em uma quebra de expectativa, os meninos assaltam o apito da mulher, que perde toda a alegria. A sequência termina com um plano muito aberto, no qual os meninos se afastam do lixão, dançando ao som do apito, numa espécie de ritual de passagem para a maioridade e para a violência, momento em que devem se apropriar por si mesmos dos objetos de desejo.

A questão da utilização do valor de uso dos objetos do lixo está presente em todos os filmes, sejam documentais ou ficcionais, expondo a criatividade e a capacidade de reciclar os objetos como um valor e uma habilidade conquistada por aqueles que vão – e aprenderam a ir – ao lixo. Constituiu-se assim uma espécie de poder, que, se por um lado, em nada resolve a violência do mercado capitalista, por outro, desenvolve uma relação menos fetichista e mais efetiva com a capacidade humana de se apropriar das coisas.

Essa relação menos fetichista nos faz sair do poder enquanto apropriação da riqueza, passando para a reflexão sobre o poder como riqueza da experiência, um tema caro a Walter Benjamin, que não se cansou de frisar em seus ensaios (como em *Experiência e Pobreza*) a relação existente entre o progresso e a miséria da experiência.

O desconcertante nessa capacidade de encontrar mais uso nos objetos é essa capacidade crítica da imagem do lixão não como banquete dos miseráveis, mas como a miséria dos banquetes. Nesse sentido, as imagens do lixo não são (ou não devem ser, pois o espectador é que dá a cartada final, como afirmar Roger Odin) um Big Brother para se espiar a peculiar vivência dos miseráveis. As imagens do lixo evidenciam, na verdade, a miséria da vida no consumo e pelo consumo – da qual o Big Brother é talvez o maior símbolo, do consumismo da própria imagem.

Se em *Um Favelado*, o central era uma família excluída do mercado de trabalho formal, no curta *Ilha das Flores*, os personagens do mundo formal ganham o primeiro plano para tratar da problemática do lixo. A pobreza da experiência do cidadão típico do progresso é

a argumentação do curta. Realizado em 1989, pela Casa de Cinema de Porto-Alegre, *Ilha das Flores* estabelece um jogo irônico, impregnado na própria linguagem cinematográfica, entre o progresso e a violência, a felicidade e a omissão, entre a ficção e o documentário.

Nesse sentido, o filme *Ilha das Flores*, logo no início, expõe, em fundo preto, a frase-advertência: “Este não é um filme de ficção”. Com a frase, sem dizer que o filme seria um documentário ou uma suposta “realidade”, o curta apresenta a sua escolha por uma narrativa irônica, que não se afasta dos contrastes e nem os resolve. O narrador em *off* usará de um tom de imparcialidade (típico do jornalismo, da propaganda ou do documentário com pretensão à verdade) para fazer uma crítica radical da reificação e da violência. O seu discurso lógico e encadeado será usado para instaurar uma situação nada lógica, nem clara e muito menos aceitável. A ordem social será apresentada em pleno funcionamento: a família feliz, o camponês trabalhador, a produção das mercadorias e as trocas comerciais acontecendo. No entanto, as relações sociais conectam esses exemplos típicos da harmonia social com a situação de violência em *Ilha das Flores*, onde os porcos, ao se alimentarem do lixo, têm prioridade sobre os homens.

A narração leva o espectador a embarcar no tom cômico dos encadeamentos lógicos, justamente para chocá-lo violentamente com a situação em *Ilha das Flores*. A partir dela, a velocidade da narração se reduz e a entonação do narrador se torna triste. Todo o encadeamento de saberes, todo ânimo, toda organização e toda capacidade humana sucumbe frente ao que ocorre na Ilha das Flores.

A experiência para chocar o espectador é cunhada na capacidade de inventividade do filme e busca refletir sobre o absurdo de toda a inventividade humana. O filme parece concluir que, enquanto houver um lugar como Ilha das Flores, será inócua toda a inventividade humana que não contribuir para a compreensão sobre esse estado de coisas.

Embora o cinema tenha se tornado um instigante e, às vezes desconcertante, construtor de memória, não se pode esquecer que esses filmes, possivelmente com exceção de *Ilha das Flores*, foram pouco vistos e, por isso, possuíram uma capacidade limitada de pautar uma discussão mais ampla. Em segundo lugar, a discussão sobre o cinema brasileiro tem sido dominada pela mordação dos períodos, das épocas (de ouro ou não) e dos rótulos de significado. Nesse sentido, apontar um diálogo a partir da proximidade temática e analítica de filmes produzidos em 62, 89, 93 e 2005, contribui para que as fontes cinematográficas extrapolem a esfera estrita da história do cinema e sirvam, através da inquietude do pensamento artístico, para dissolver tanto as imagens harmoniosas e pacíficas do mundo

quanto as amarras de um pensamento homogêneo e vazio, que aceita a euforia das épocas de ouro e se ressentem com os ditos momentos de “decadência”.

Logo no início de *Boca de Lixo*, média metragem produzido pelo CECIP (Centro de Criação de Imagem Popular), um garoto se volta para a câmera e pergunta para os cineastas: “O que vocês ganham com isso, mano? Para ficar botando esse negócio na nossa cara?”. Eduardo Coutinho, surpreendido, responde: “Heim? É para mostrar como é a vida real de vocês. Para as pessoas verem como é que é”. O garoto então replica: “Sabe para quem o Sr. podia mostrar? Podia mostrar para o Collor”.

No forte e contundente questionamento do garoto, a câmera surge como mais um entre os diversos objetos de violência colocados na cara das pessoas. Não importa se é a câmera, a arma ou a porta fechada, pois o que permanece é a atitude de arbitrariedade e violência. Logo após a intervenção do garoto, há inúmeros planos de pessoas se escondendo da câmera ou fugindo dela. Vemos até o ritual, freqüente em momentos de conflito, de colocar a camisa na cabeça, deixando apenas os olhos à mostra.

A partir do desenvolvimento da relação entre os cineastas e as pessoas presentes no vazadouro Itaoca, em São Gonçalo, a câmera vai mudando de papel e conquistando, com dificuldade e dependendo da pessoa entrevistada, um espaço de *escuta da alteridade*, na qual o diálogo e a fala ocupam, com dificuldade e esforço, um espaço que era da violência. Sobre a importância do diálogo, Coutinho afirma: “... o único interesse do filme documentário que trabalha com som direto, com pessoas vivas, não com natureza morta, é um diálogo, e esse diálogo tem que estar presente no filme.” (Revista Projeto História, Ética e História Oral, n.15, 1997). Algumas pessoas fugiram da câmera e não quiseram ser filmadas. Outras optaram por questionar a câmera como uma presença da mídia, da imprensa e da televisão. Uma das entrevistadas, chamada Jurema, advertia sobre o uso freqüentemente violento das imagens pela grande imprensa: “Vocês bota no jornal e quem vê pensa que é para gente come. Não é para a gente come não”.

Frente a isso, o esforço inicial, evidenciado pela montagem do filme, era estabelecer uma relação que fizesse dos cineastas interlocutores diferenciados tanto da grande imprensa (com o seu uso surdo e violento das imagens) quanto dos demais instrumentos de violência usados, tais como a arma, a restrição de circulação, a porta fechada e todas as coisas botadas na cara das pessoas. Quando se conseguiu que essa diferenciação fosse feita, algumas pessoas decidiram falar. O filme foi dividido em cinco partes, segundo o nome das pessoas entrevistadas (Nirinha, Lúcia, Cícera, Enock e Jurema), compondo um mosaico de discursos e experiências.

Se nos filmes anteriores possuíamos uma asserção ficcional sobre a questão do lixo, nos documentários devemos falar em uma co-autoria dos personagens. Ainda que os cineastas possuam o domínio sobre o filme e uma nítida superioridade de poder, a intervenção das pessoas não pode ser entendida como mero objeto, ainda mais em um filme como o do CECIP, cuja preocupação com o reconhecimento da ação do outro é clara e interfere na composição artística da linguagem. Estamos diante de um filme que busca a sua verdade na escuta do *outro*, pois Coutinho tem plena convicção que não está nos marcos da relação entre o sujeito (que filma) e o objeto (que é filmado). Está, isso sim, numa relação entre o sujeito (que filma) e outro sujeito (que é filmado e que se deixa filmar, em muitas vezes, sob condições). Ao fazer isso, coloca o próprio filme como uma experiência de fusão de horizontes (para usar a expressão de Gadamer) entre o discurso do cineasta e o discurso dos entrevistados.

Isso não quer dizer que o cineasta não possua um poder consideravelmente superior ao entrevistado, sobretudo durante a montagem de sua *obra*, o filme. Entretanto, quando o embate entre sujeitos entra, por decisão do cineasta, como a matéria-prima do filme, a própria relação de entrevista aparece como questão a ser discutida. Essa relação é, sem dúvida, assimétrica (como assinala Coutinho em *O Cinema Documentário e a escuta sensível da alteridade*, op. cit., pp. 165-191) e provocada pelo cineasta, porém ela não se sustenta se não houver uma relação de diálogo e de interesse pelo horizonte do outro. A relação de criação entre os sujeitos resulta em um filme que não é nem aquele que o cineasta pretendia (idealmente) filmar e nem aquele que o entrevistado pensava participar (da filmagem arbitrária da grande mídia ou a da violência unilateral). O filme torna-se o embate entre o desejo de construir uma memória e o ímpeto pelo esquecimento, provocado pelas objeções à filmagem (comuns em todas as filmagens, mas somente expostas nesses documentários), numa fusão de horizontes que escapa tanto da objetivação da memória, como se o filme fosse a descrição unívoca (fiel, real ou verdadeira) sobre algum lugar ou alguém, quanto do esquecimento e da manutenção da distância entre grupos sociais, que só se encontrariam pela violência ou pela partilha dos restos.

Com o trabalho de memória do filme, o depósito de lixo ganha diversos significados. Lúcia, ao elogiar a sociabilidade do lixo, expõe: “Lá no lixo eu sou uma pessoa totalmente diferente do que eu sou em casa. Lá eu grito, eles me jogam coisas, eu jogo coisas neles”. Enock reforça a idéia quando afirma que “tem gente que o dia que não sente o cheiro desse lixo fica doente em casa”. Ou Cícera, que vê no lixo um espaço de liberdade, ao dizer: “Eu já

trabalhei muito em casa de madame. Não gosto de ser mandada, gosto eu mesmo me mandar”.

É talvez só no lixo que a violência limpa da vida capitalista não consegue apagar os seus rastros, pois não envia para lá nem seus seguranças e nem os seus materiais de limpeza. E, paradoxalmente, é também no lixo que ela não consegue coibir a pouca liberdade restante dos que não conseguem chegar ao coração do mercado e perambulam, assim como o personagem João, como fantasmas pelas grandes cidades. Em *Boca de Lixo*, o lixo é tanto o lugar onde é possível – para Cícera – alcançar a liberdade que ela não encontra no trabalho doméstico, quanto uma alternativa, para muitos, à falta de emprego. Seja como liberdade ou como violência, as imagens do lixo se tornam um negativo da violência limpa, eficiente e sem rastros, deixada pelo mercado capitalista.

Em *Estamira*, a violência sem rastros extrapola o mercado capitalista e se inscreve na subjetividade das vivências contemporâneas. Estamira é um ótimo contraponto ao narrador de *Ilha das Flores*. Enquanto o discurso do narrador era lógico e claro, mas incapaz de explicar a existência de Ilha das Flores, o discurso de Estamira é caótico, poético e tem a pretensão de explicar o poder como violência. Valorizando expressões de Estamira como esperto ao contrário e trocadilo, o filme compõe uma história de sua vida e uma crítica contundente às vivências contemporâneas. Inicialmente, as suas intervenções parecem enigmáticas e desprovidas de sentido. O propósito da montagem é nutrir no espectador a dúvida em relação à sanidade do discurso de Estamira. E ela diz:

*“Ah lá, os morros, as serras, as montanhas, paisagem. E a Estamira, está mar, está serra, a Estamira está em tudo quanto é canto, em tudo quanto é lado, até o meu sentimento vê a Estamira, todo mundo vê a Estamira.”*

Metamorfoseando-se na paisagem, Estamira compõe a sua memória de dor, mesclando críticas à vida contemporânea com a sua criação poética. Aos que duvidam de sua sanidade, ela adverte: “tudo que é imaginário, existe, tem e é”, parecendo abrir caminho para a sua composição poética da memória. Para os que duvidam da coerência do seu raciocínio e da sua consciência, ela interroga: “Quem teve medo de dizer a verdade largou de morrer?”.

Amparando-se na força da imaginação e na sua coragem de buscar a sua verdade, ela se impõe, ao longo do filme, como uma força narrativa que elabora as suas experiências de violência – ela foi explorada sexualmente quando criança, traída pelo marido na fase adulta e estuprada já idosa -, transformando-as, complementarmente, em crítica aos poderes constituídos e em beleza poética. Sobre o dinheiro, ela diz: “Eu não vivo por dinheiro, para

isso. Eu é que faço, não está vendo eu fazer?”, numa visão muito próxima a de Cícera, na qual o dinheiro, o trabalho e o mundo do mercado são vistos como ausência de liberdade, enquanto o lixo é a liberdade não ideal, mas a possível. O lixo, para elas, por mais inóspito que seja, possui uma lógica inversa ao que Estamira denomina de trocadilo (que poderíamos chamar de poder): “O trocadilo fez de uma tal maneira que quanto menos as pessoas tem, mais eles menosprezam”.

A perspicácia das críticas de Estamira chega até mesmo à onipotente ideologia médica, que uniu tão umbilicalmente o consumismo e a normatização da vida. Muitos dos espectadores certamente se arriscaram, no início do filme, a diagnosticar prontamente a personagem. E, em resposta a esse discurso, ela contra-ataca, afirmando que “esses remédios são da quadrilha dos dopantes, para cegar os homens”. Sem precisar ler sobre biopolítica, ela não se engana quanto ao conteúdo político-ideológico da saúde. Enquanto a medicina interpreta Estamira através da pobreza de um diagnóstico, o cinema dialoga com a sua criação poética, reconhecendo-a como um sujeito que tem muito a nos ensinar. Para ela, nenhum médico está a sua altura, justamente porque “cientista nenhum viu os além dos além”, ou seja, nenhum deles conhece as suas dores mais íntimas, as dores da violência, da memória, da sua história. O saber, para ela, tem uma raiz prática, no sentir “os além dos além”. E esse seu sentimento mais íntimo de dor está transbordado no seu corpo. Inalcançável por qualquer remédio, ele não é um problema *seu*, ele é produzido pelo trocadilo: “Eu transbordei de raiva, eu transbordei de ficar invisível com tanta hipocrisia, com tanta mentira, com tanta perversidade, com tanto trocadilo”. Para Estamira, enquanto existir o trocadilo não haverá cura: “A minha depressão é imensa, a minha depressão não tem cura”.

Se a cura não existe, a saída de Estamira é apostar em uma prática diametralmente oposta às vivências de todos os que vivem no mundo do consumo, do trocadilo. Enquanto a lógica do trocadilo é consumir, a dela é conservar:

*“Isso aqui é um depósito de uns restos. Às vezes, é só resto. E, às vezes, vem também descuido. Resto e descuido. Quem revelou o homem como único condicional, ensinou ele 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 a sua camisa e jogar fora, você não pode fazer isso. Quem revelou o homem como único condicional, não ensinou a trair.”*

O lixo para ela é um depósito de descuido à espera de um maior cuidado na seleção do valor de uso das coisas. Na sua atitude extremamente reflexiva, ela afronta até mesmo a uniformização do nome do local, rejeitando chamar tudo indiscriminadamente de lixo: “Eu não gosto de falar lixo não, mas vamos falar lixo. É cisco, é caldim disso, é fruto, é carne, é plástico, é não sei o que lá mais...”. É curioso notar, em meio ao discurso caótico, a coerência



dos seus argumentos: “Miséria não, mas as regras sim. Economizar as coisas é maravilhoso. Porque quem economiza, tem. Então, as pessoas tem que prestar atenção no que eles usam, no que eles tem, porque ficar sem é muito ruim.”

Após a análise das imagens, o lixo aparece não como um lugar estático a ser investigado, mas, sobretudo, como um ponto de vista, como um lugar escolhido pelos distintos olhares cinematográficos para adentrar as relações de poder e violência.

Talvez a personagem Estamira tenha nos convencido que não é apropriado falar indiscriminadamente em lixo. Talvez tenhamos percebido, a partir das imagens, que o lixo não deve ser o nosso familiar resto. Pensando no conceito de “estranho” de Freud, as imagens do lixo transformam o familiar em estranho, fazendo do natural e do igual uma diversidade desconcertante. Se quisermos caminhar para uma exceção verdadeira, o lixo deve ser nossa lembrança mais forte, incômoda e intransigente, ao duvidar de toda paz e limpeza que forem meros artifícios do esquecimento e da violência.