

IMAGENS DO LIXO NO CINEMA BRASILEIRO

THIAGO DE FARIA E SILVA*

O depósito de lixo, pelo menos desde a década de 60, é uma presença persistente nas imagens do cinema brasileiro. Desde o episódio *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.

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 desenvolvimentistas ou neoliberais). Nesse sentido, o cinema torna-se uma maneira de dialogar com aquilo que foi feito para não ter história.

No episódio *Um Favelado*, o lixão surge a partir da trajetória de João, um migrante nordestino, que se encontra desempregado e sem dinheiro para pagar

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. 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 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 Centro Popular de Cultura da UNE, os episódios tenham causado mal-estar, justamente por não terem servido como instrumentos didáticos de propaganda, frustrando o que se esperava deles. Os episódios incomodaram e, se pensarmos junto com Jean-Claude Carrière, no livro *A Linguagem Secreta do Cinema*, eles cumpriram seu papel, pois " *toda obra realmente forte tem que incomodar. Na verdade, isso é sinal de sua força*".

O episódio 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 episódio. 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.

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. 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. 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. O desconcertante nessa capacidade de encontrar mais uso nos objetos é essa capacidade crítica da imagem do lixão não como banquete dos miseráveis vitimizados, mas como a miséria dos banquetes.

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, existe um lugar chamado ilha das flores, deus não existe*". Com a frase, sem dizer que o filme seria um documentário, o curta apresenta a sua escolha por uma narrativa irônica, que não se afasta dos contrastes. 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. O lixo correlaciona a "sociedade limpa" e a

"sociedade suja", explorando a incompatibilidade entre o progresso capitalista e o desenvolvimento humano, algo comum em muitos países do Terceiro Mundo, como analisa Mike Davis no livro *Planeta Favela*:

a principal função da orla urbana do Terceiro Mundo continua a ser a de depósito de lixo humano. Em alguns casos, o lixo urbano e os imigrantes indesejados acabam juntos, como em "favelas-lixo" famosas como a oportunamente batizada Quarantina, perto de Beirute, Hillat Kusha, em Cartum, Santa Cruz, Meyehualco, na Cidade do México, a antiga Smoky Mountain (Montanha Fumegante) de Manila, ou Dhapa, imenso depósito de lixo e favela na franja de Kolkata.

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 mordada dos períodos, das épocas (de ouro ou não). Nesse sentido, apontar um diálogo a partir da proximidade temática e analítica de filmes produzidos em 62, 89, 92 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".

Boca de Lixo, média metragem produzido pelo CECIP (Centro de Criação de Imagem Popular) é um importante filme brasileiro produzido em um desses períodos de "decadência". Em seu início, um garoto se volta para a câmera e pergunta para os cineastas: "O que vocês ganham com isso? Para ficar botando esse negócio na nossa cara?". Eduardo Coutinho, surpreendido, responde: "Ah? 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*". O filme e o personagem produzem, nesse momento, uma memória interessante da desagregação econômica vivida durante o governo Collor. Mais uma vez, o cinema torna-se um importante meio de crítica ao poder e à violência. Neste caso, o garoto vale-se do seu breve e raro poder de fala para responsabilizar Collor pela violência explicitada nas imagens do lixão.

No forte e contundente questionamento do garoto, a câmera também 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, há inúmeros planos de pessoas se escondendo da câmera.

A partir do desenvolvimento da relação entre os cineastas e as pessoas presentes no vazadouro de 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*, no qual o diálogo e a fala ocupam, com dificuldade e esforço, um espaço que era da violência, como defende Eduardo Coutinho, provocativamente:

O cineasta tradicional vai ao lixo, a partir de um espírito de revolta e de sua consciência de intelectual da classe média de que aquilo é um horror... O meu propósito ao filmar o lixo é o contrário. Como eu já conhecia alguma coisa do cotidiano do lixo, era interrogá-los sobre esse cotidiano a partir de um princípio: como eles interpretam viver no lixo, trabalhar no lixo. Então, isso se revela nas perguntas. Por exemplo, várias vezes cheguei a perguntar coisas desse tipo: como é viver no lixo, é bom, é ruim? Perguntar assim é um pecado mortal para um bom cineasta de esquerda, como admitir que pode ser bom? No entanto, isso significa que eu já estou propondo para eles uma aceitação de que aquilo não é um inferno na terra e que eles não são abutres, se aquilo pode ser bom ou ruim. Bom, por quê? Bom, ou relativamente bom, porque é uma estratégia de vida como qualquer outra. Será que aquilo, o lixo, é um inferno? Ou será que todo o Brasil não é um inferno para os excluídos, um inferno banalizado.¹

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, adverte sobre o uso frequentemente 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. Para tanto, o

filme não esconde o processo de conflito instalado pelo poder da câmera. Ao contrário, o conflito e a assimetria de poderes são constituintes da linguagem fílmica, tanto como ação interessada no diálogo quanto como um discurso forjado (pelo e no) conflito, como afirma Eduardo Coutinho:

Esse diálogo é assimétrico por princípio, não só porque você trabalha com classes populares sem pertencer a elas, mas simplesmente porque você tem uma câmera na mão, um instrumento de poder... isso só pode ser compensado, na minha opinião, de uma forma correta, incluindo essa assimetria relativa no produto que você faz.²

O filme torna-se o embate entre o desejo de construir uma memória e o ímpeto pelo esquecimento, provocado pelas objeções à filmagem e ao diálogo, numa fusão de horizontes (para usar livremente a expressão de Hans-Georg Gadamer, presente em *Verdade e Método*) 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.

Já em *Estamira* há a construção de um discurso poético e crítico a partir do lixo. 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. Entretanto, 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 as sua composição poética da memória. Para os que duvidam da coerência de seu raciocínio crítico, 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 de Cícera de *Boca de Lixo*, 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”. Enquanto a medicina interpreta Estamira através da pobreza de um diagnóstico, o cinema dialoga com a sua criação poética. 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”.

Se a cura não existe, a saída de Estamira é apostar em uma prática diametralmente oposta a do 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. Ela questiona 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 têm 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 diversos olhares cinematográficos para discutir as relações de poder e violência em toda a sociedade.

Pensando no conceito de estranho de Freud, as imagens do lixo problematizam questões vividas diariamente por toda a população urbana. Criase, assim, um importante lugar de memória para a reflexão sobre as relações de poder e violência, sobretudo após a acelerada urbanização durante o século XX. Os filmes em questão, embora críticos em relação à violência presente nos lixões, procuram não recair em uma vitimização. Por isso, lançam exemplos de resistência, de crítica e de criatividade dos personagens, contribuindo assim para se construir uma memória mais diversificada, capaz de superar tantos os estereótipos vitimizadores ou opressores quanto a dissociação entre progresso e barbárie.

NOTAS

* Thiago de Faria e Silva é mestrando em História Social pela Universidade de São Paulo (USP). Bolsista CAPES. E-mail: thiagoefaria@gmail.com

¹ Cf. COUTINHO, Eduardo. *O Cinema Documentário e a Escuta Sensível da Alteridade*, Projeto História nº 15, p. 169-170.

² *Idem*, p. 166.