



O LIXÃO NO CINEMA BRASILEIRO: O LUGAR DA INVISIBILIDADE

Fahya Kury Cassins*

Resumo: A busca pelo povo brasileiro é uma das temáticas presente na história do cinema brasileiro. Nas décadas de 1990 a 2010 o lixão foi o lugar onde alguns documentaristas encontraram brasileiros invisíveis na sociedade e no cinema. Tendo como base os documentários *Boca de Lixo* (Eduardo Coutinho, 1992), *Estamira* (Marcos Prado, 2005) e *Lixo Extraordinário* (João Jardim, Karen Harley e Lucy Walker, 2010), procura-se encontrar a intersecção entre cinema e história para formular uma “estética do lixo” que encontra nos personagens do lixão pessoas que usam do seu discurso para reafirmar sua posição social. Para este espaço e estas pessoas receberem legitimização diante da sociedade é preciso que sejam vistos, ouvidos e pensados. Assim como foi com o sertão e com a favela no imaginário social e nas imagens do cinema.

Palavras-chave: Documentários – Lixão – História do Cinema

Abstract: The search for the Brazilian people is one of the themes present in the history of Brazilian cinema. In the decades from 1990 to 2010 was the dump where some filmmakers found Brazilians invisible in society and in the movies. Based on the documentary *Boca de Lixo* (Eduardo Coutinho, 1992), *Estamira* (Marcos Prado, 2005) and *Lixo Extraordinário* (João Jardim, Karen Harley and Lucy Walker, 2010), seeks to find the intersection between cinema and history to formulate an "aesthetic of garbage" that finds the characters of the people who use the dump his speech to reaffirm their social position. To this place and these people receive legitimization in society they need to be seen, heard and thought. As it was with the hinterland and the favela in the social imagination and the images of the film.

Key-words: documentaries – dump – movies history

Ao iniciar a pesquisa, no campo da História, acerca da presença de um “brasileiro” no cinema nacional, encontrando-o caracterizado de diversas formas e, principalmente, situado em determinados espaços geográficos, percebi uma tensão. Afinal, como estudar o cinema, as obras cinematográficas, na História?

A tensão se deu quando defini que três documentários das décadas de 1990 a 2010 enquadravam-se na pesquisa como realização de alguns postulados presentes na história do cinema brasileiro. Pois, assim determinado, qual deveria ser a forma de abordar os documentários na pesquisa? Documentários que se delimitavam a tratar de pessoas que moravam em lixões nos grandes centros urbanos do país. Abriram-se, então, algumas vias de abordagem: a questão central, o lixão como espaço de articulação social e humana e sua iminente extinção no Brasil; o lixo, sua história, sua relação com o consumo, com a sociedade, com as pessoas e entidades governamentais; por se tratar de obras audiovisuais,

* Mestranda do programa de pós-graduação em História pela UDESC – Universidade do Estado de Santa Catarina. Bolsista Capes. Correio eletrônico: fahya@ig.com.br

uma possível “estética do lixo”, somando às outras estéticas do cinema brasileiro; o possível efeito que as obras podem causar na sociedade; e, por fim, mas não menos importante, as pessoas que trabalham e vivem do lixo, sua presença no mundo.

Numa pesquisa que pretendesse abordar um espaço dinâmico e de tal importância, apesar da sua invisibilidade, nenhuma dessas questões poderia deixar de ser abordada. Assim, ao trabalhar o cinema no campo do fazer historiográfico, percebi que as obras abrangem várias facetas de pesquisa e é fácil perder-se no caminho. Foi preciso, então, delimitar quais aspectos da obra traduziam com mais afinidade as questões inicialmente levantadas pela pesquisa.

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. Nesta pesquisa sugere-se analisar uma característica do cinema brasileiro que surgiu nas décadas após a Segunda Guerra mas que só veio a ser contemplado de forma mais ampla a partir da década de 1990.

Inicialmente, a pesquisa não existiria sem a possibilidade da transdisciplinaridade. 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. Tradicionalmente houve uma dificuldade geral de inserção do audiovisual e do cinema na universidade.

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. Decidiu-se pelas obras audiovisuais como objetos de estudo, 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, 2006)

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. É impossível não lembrar de Marc Ferro ao levantar a relação cinema e história, e é preciso atentar para as discussões acerca da linguagem cinematográfica.

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 torna-se 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 refinaram 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 (AUMONT, 1995), 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).

Uma análise crítica das fontes contrapostas às obras de ensaio e crítica cinematográfica torna-se, então, fundamental. “Todos estes tipos de fontes podem ser trabalhados pelos historiadores em conexão com fontes fílmicas propriamente ditas, apenas

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.

para considerar os textos de autoria dos próprios produtores diretos de filmes” (BARROS, 2006, p.09), isso justifica o fato de estarem sob investigação as ideias que constituem o filme também por fora dele, pelo seu momento de produção/distribuição/exibição. A análise se dá necessariamente como multidisciplinar e pluridiscursiva, por uma característica especial do estudar cinema e história. Na teoria é essencial um contexto bibliográfico que leve em conta esta pluralidade do objeto/fonte, pois

Assim, em torno do filme que se toma para análise, há que se considerar o *autor*, o sistema de *produção* que o consubstancia, o *público* a quem se dirige e que reprocessa diversificadas leituras do filme consumido, a *crítica* que o avalia de um ponto de vista menos ou mais especializado, e o *regime de sociedade e poder* que constrange ou delimita as possibilidades de elaboração deste filme. (BARROS, 2006, p.13)

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, p.05)

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.

É ainda mais próximo desta realidade, desta busca pela história, que o 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 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, p.06).

O cinema, contudo, tem esta característica de despertar e de ser objeto de estudo de outras áreas. Sendo, portanto, também um objeto 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 decepções e crenças do povo num sentido diferente da “história oficial”. 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 continua “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.

“Na França, por exemplo, fez sucesso o neo-realismo 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 tão pertinente quanto já aponta 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 utilizou-se da representação histórica, de enredos de época e de dramas históricos. O cinema recontou fatos históricos para gerações que distanciavam-se 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, construindo uma verdade que ele representa.

A História, por seu lado, viveu muito tempo afastada do cinema. Por rebeldia ou simples falta de conhecimento de como abordar um meio que surgiu nela mesma e que sempre utilizou-se 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. Para o historiador do tempo presente, é necessário que se opte por categorias e que se explicita isso. Diante disso, o fato não será reversível, mas o acontecimento sim.

Pensar o cinema das décadas de 1950/60 no Brasil sob a perspectiva dos filmes que se classificam como pertencentes ao processo do Cinema Novo como iniciadores de uma ação de localizar relações sociais nas imagens, pretendendo que isso antes não acontecia, e que isso é que trará, anos depois (a partir da década de 1990), a possibilidade de, amparado nos avanços tecnológicos e sociais, que estas relações sociais sejam ainda mais explicitadas e vistas nos documentários 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 relembrar que os fatos não são irreversíveis, mas os acontecimentos sim. Aqui 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 mostra-se habilitado a tomar o cinema como fonte para si, além de objeto de análise.

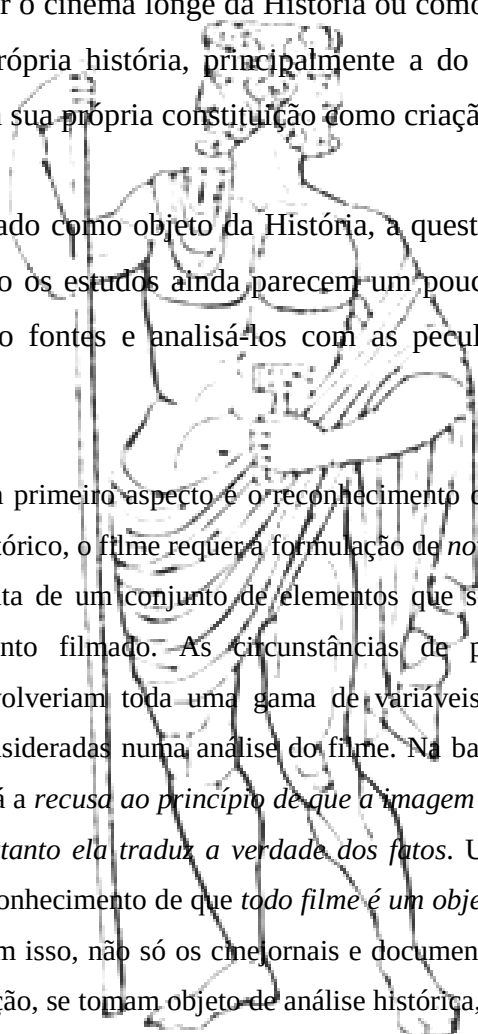
A história do tempo presente está diretamente ligada à presença do cinema nos estudos históricos. Os dois chegam praticamente juntos e assumem pressupostos similares. Michele

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. Assim também se pensa nesta pesquisa, pois ao analisar os elementos presentes nas narrativas ficcionais dos filmes das décadas de 1950/60,

faz-se em igual medida a análise destes mesmos elementos nos documentários das décadas mais recentes. Nem a ficção nem o documentário serão analisados sob a procura da veracidade nas suas narrativas e imagens, este é um pressuposto da análise fílmica aqui praticada. Quanto à metodologia, Kornis frisa que é necessário “novas técnicas de análise” e parece criticar a simples adoção da análise fílmica já utilizada pelo cinema nos estudos históricos. É boa prática e conduz 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. A análise fílmica na História prescinde de uma análise própria.

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 já não se pode dizer o mesmo e isso precisa sempre estar em mente ao trabalhar fontes fílmicas na História.

Para a perspectiva em questão, toma-se que 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 FERGUSON, 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. São estas questões que darão corpo à abordagem da problemática inicialmente colocada pela pesquisa e já desde muito tempo presente na história do cinema brasileiro.

Na análise das obras, sob pressupostos de estudiosos como Anderson e Gupta (2000), tem-se as linhas “imaginadas” sendo constantemente transpostas na relação de poder topográfico que há numa suposta autonomia dos espaços.

Levando em consideração as características do documentário, busco analisar a trajetória que a imagem do povo brasileiro assumiu na história do cinema nacional, a partir do projeto do movimento Cinema Novo, das décadas de 1950 e 1960, culminando com sua realização nos documentários a partir da década de 1990 e com a definição do conceito

estético e social do lixão como lugar do brasileiro no cinema. Assim surge a questão: “O que é, então, o lixão no documentário como resposta à questão quem é/onde está o povo brasileiro?”.

Desta forma busca-se compreender como as obras escolhidas se relacionam com outras obras, de outras correntes e períodos, como uma iniciativa e disseminação de imagens de uma realidade pouco retratada e que sugerem o “efeito de realidade” possibilitando discutir a utilização das obras cinematográficas como objeto de pesquisa e estudo para a História.

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, se apresenta visualmente.

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 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.

Sobre os documentários gravados nos lixões a pesquisa é mais voltada aos personagens, à intenção dramática e cênica, inclusive em áreas como a Psicologia. Contudo, os documentários no lixão, com o auge de *Estamira*, renderam três artigos⁵ 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 percebe-se que há um caminho a ser percorrido e que consolidou-se 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 em produção também no cinema estrangeiro⁶.

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

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

⁵ Ver na bibliografia: WOLFF, Jorge. E SILVA, Thiago de Faria e.

⁶ 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, atualmente sendo filmado num lixão cenográfico no Rio de Janeiro.

Boca de Lixo (1992), documentário de Eduardo Coutinho, é um média metragem que segue a abordagem do diretor do encontro com o outro de forma mais transparente através do meio. *Estamira* (2005), de Marcos Prado, investe na elaboração do mundo presente no discurso da própria Estamira, suas falas percorrem sua história e experiências de vida. *Lixo Extraordinário* (2010), João Jardim, Karen Harley e Lucy Walker, por outro lado, surge de uma intervenção do artista Vik Muniz no lixão e na vida de alguns dos seus trabalhadores.

Os três documentários têm dois elementos intensos: as falas dos trabalhadores que vivem do lixo e as imagens dos lixões. Através dos discursos, eles investem em dignificar o trabalho e as ações deles, buscando a visibilidade e valorização de um trabalho considerado à margem e indigno – normalmente ignorando-se sua necessidade. Este acesso ao espaço dos lixões e de parte da vida daquelas pessoas que nos é permitido pelos documentários emerge trazendo consigo inúmeras discussões.

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. A crescente e desordenada urbanização também contribuiu para tornar o lixo uma questão relevante da contemporaneidade brasileira.

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, a pobreza, e por isso o slogan “Povo desenvolvido é povo limpo”. Até hoje culpa-se a falta de conscientização pelos baixos números de destinação correto 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.

As pessoas que aparecem nos documentários não são “catadores de lixo”, mas se autodenomineiam “catadores de materiais recicláveis”, pois o trabalho deles nos lixões é separar materiais recicláveis para a destinação de reutilização e reciclagem. Um dos pontos é que há a necessidade de que alguém faça este trabalho que uma parcela da sociedade não faz nem conhece os caminhos dos materiais que utiliza. 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 dos trabalhadores que são responsáveis pela destinação correta do lixo.

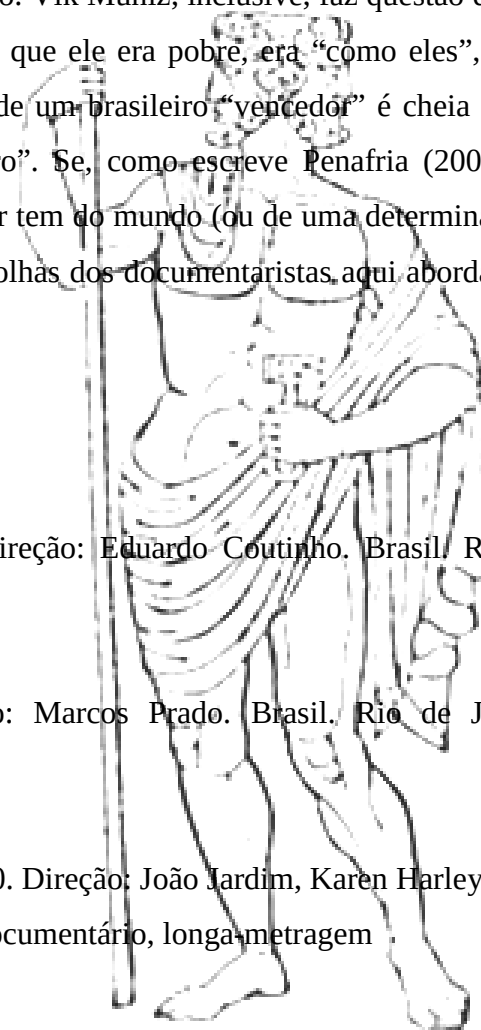
Além da intrincada situação social dos trabalhadores e da questão premente do lixo na sociedade, há que se analisar como os diretores abordam as imagens do lixo. *Estamira* utiliza-se de mais elementos fotográficos para construir imagens de aspecto mais plástico. *Boca de Lixo*, por seu lado, inicia com imagens (e sons) que causam desconforto no espectador, pois aproxima a câmera dos caminhões que despejam lixo e chorume no lixão enquanto pessoas se acotovelam entre si. *Lixo Extraordinário* faz uma síntese dos dois, pois ao mesmo tempo que investe em cenas reais do lixão, e mesmo que as imagens não tenham cheiro eles fazem questão de comentar sobre isso, mostrando montes com urubus e pessoas, acompanha um trabalho de seleção de materiais recicláveis para a criação de obras de arte a partir do lixo. Ou seja, Vik Muniz dá o tom de que daquilo que é desprezado, possivelmente feio e desprezado, é possível elaborar obras de arte.

Assim, tomando os documentários como objetos, percebi que existiam questões dentro e fora deles. Tanto que a pesquisa desdobrou-se na questão dos lixões que devem ser extintos no Brasil até 2014. Mesmo sem dados específicos, a pesquisa pode elaborar alguns pontos que levaram os documentaristas a se preocuparem com os lixões e seus trabalhadores e em como os próprios documentários deram visibilidade a eles para a sociedade.

O lixo tornou-se um protagonista essencial para entender a contemporaneidade. Talvez ele não seja protagonista, mas um anti-herói que desafia a compreensão comum. Miziara, 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.” (p.15).

“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 escreve 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.



FILMOGRAFIA

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

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

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

BIBLIOGRAFIA

BARROS, José D'Assunção. **Cinema: Forma de Expressão Artística e Fonte Histórica**. In:http://www.uss.br/web/arquivos/textos_historia/Jose_Simposio_USS_nov_2006_Assuncao.pdf

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema Brasileiro: Propostas para uma História**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. **Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro: metodologia e pedagogia.** São Paulo, Annablume. 2004.

FERRO, Marc. **Cinema e História.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004.

GONÇALVES, Gustavo Soranz. **Panorama do documentário no Brasil.** *Doc On-line*, n. 01 Dezembro 2006. p. 79-91.

GUPTA, Akhil. e FERGUSON, James. Mais além da “cultura”: espaço, identidade e política da diferença. In: ARANTES, Antônio. (org.) **O espaço da diferença.** Campinas: Papirus, 2000.

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.

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.

PENAFRIA, Manuela. **O Documentarismo no Cinema.** Biblioteca on-line de Ciências da Comunicação, 20 de setembro de 2004.

SILVA, Thiago de Faria e. **Imagens do Lixo no Cinema Brasileiro.** Projeto História nº43. Dezembro de 2011.

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.

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.