

## O CINEMA NO LIXO. UMA TRILOGIA DOS RESTOS DA CIDADE

Jorge H. Wolff\*

**Resumo:** O artigo busca relacionar três filmes brasileiros que exploram o mesmo universo, os aterros de lixo das grandes cidades. São eles *Ilha das Flores* (1989), de Jorge Furtado; *Boca de lixo* (1992), de Eduardo Coutinho; e *Estamira* (2004), de Marcos Prado. Com olhares radicalmente distintos sobre a mesma realidade, esta trilogia apresenta ao menos uma característica comum: a indistinção entre documentário e ficção, em nome da oposição maior entre cinema e jornalismo, sugerida por Jean-Louis Comolli.

**Palavras-chave:** cinema, documentário, ficção, lixo.

Há poucas flores na Ilha das Flores.  
Paulo José

Faz parte da vida, ...  
o final do serviço é o lixo,  
e dali que começa.  
Enock

Eu sou a visão de cada um.  
Estamira

## 1. Introdução

O cinema documental apresenta, como se sabe, diversas possibilidades de abordagem, desde as mais tradicionais, institucionais e educativas, até as mais inovadoras, independentes e experimentais, que o levam a assumir e mesmo a enfatizar a sua face ficcional. É nessa direção que se deve entender a afirmação de Andrés Di Tella segundo a qual o documentário é "o melhor que o cinema tem para oferecer hoje" (DI TELLA, 2005, p. 81). Neste artigo, o gênero, entre o documental e o ficcional, é tomado como uma forma de experiência audiovisual sobretudo oposta aos gêneros televisivos e jornalísticos (COMOLLI, 2001, p. 4), já que sua característica básica reside num imperativo de ordem ética, ligado à noção de reflexividade e alheio às injunções do mercado publicitário (LINS, 2004, p. 12). Os melhores documentários, brasileiros ou não, têm revelado insistentemente aquilo que as representações dominantes da mídia evitam veicular e aquilo que o conservadorismo no âmbito sócio-político evita ao mesmo tempo enxergar e dar a ver (LEBLANC, 1999, p. 5). Este é um dos motivos pelos quais o documentário é um gênero marginal, como costuma se referir a ele um de seus grandes realizadores em atividade, Eduardo Coutinho, tributário de uma tradição iniciada nas décadas de 1950 e 1960 com o Cinema Verdade francês.

O artigo postula, portanto, o desenvolvimento de uma reflexão crítica sobre três filmes vistos enquanto documentos reveladores daquilo que *não se quer ver* (BERNARDET, 2003, p. 17). Propõe, além disso, a investigação de suas formas de dar voz ao "outro" e de representação do "real", com o intuito de contrastar e de situar uns em relação aos outros, percebendo o cinema como "arte cada vez mais impura, aberta ao mundo, à diferença, ao imponderável e ao presente" (LINS, 2004, p. 11). Para Amir Labaki, reafirmando a sugestão feita acima por Di Tella em nível nacional, "o documentário é a locomotiva estética que tem desbravado caminhos" no mundo do cinema brasileiro (LABAKI, 2006, p. 9) – algo que corrobora amplamente os filmes em questão. A eles.

## 2. Vidas nuas

O que há ou deve haver numa trilogia? O conceito de trilogia remete normalmente a uma série bem pensada e projetada de realizações artísticas, por mais abertas e diversas com que elas se apresentem em sua trindade. No caso dos objetos deste trabalho, trata-se da invenção assumida de uma posta em sequência de três obras independentes entre si, mas que têm em comum a exploração do mesmo universo pouco visitado pelas câmeras de cinema e de televisão. O que não quer dizer que não o visitem, ou dele se aproximem, de tempos em tempos, e sim que, quando o exploram, o fazem de modo deficiente e parcial. O cinema brasileiro dedicou-se a este universo em pelo menos três filmes, invocando voluntária ou involuntariamente a oposição entre cinema e jornalismo sugerida por Jean-Louis Comolli (2001, p. 4), em detrimento da oposição ficção versus documentário. São alguns minutos de exposição ao lixo no bombástico e melodramático final do curta-metragem *Ilha das Flores*, de Jorge Furtado, realizado em 1989. Poucos anos depois, Eduardo Coutinho esquadrinha o espaço e as pessoas de um lixão com detenção e profundidade nunca vistas na média-metragem *Boca de lixo*, em 1992, partindo do embate entre a equipe e o cenário composto por personagens de início agressivos e finalmente hospitalieiros. Mais recentemente, Marcos Prado propõe a sua própria expedição arqueológica à boca de um lixão em companhia de Estamira, no longa-metragem homônimo (2004).<sup>[1]</sup> Ao lidar com um problema estigmatizado como o da pobreza extrema, cada um dos três filmes naturalmente oferece um olhar distinto em seus cartões postais às avessas da periferia do planeta – olhar que carrega um tom de denúncia no caso de Furtado, de distanciamento crítico no caso de Coutinho e de deslumbramento com o próprio objeto no caso de Prado.

Assim, com propostas estéticas diversas mas universo e temática comuns, os três filmes propõem uma sondagem da realidade do país – e da espécie humana – a partir dos mesmos estranhos lugares: os aterros "sanitários" ou depósitos dos restos das metrópoles brasileiras, mais conhecidos como "lixões". Estranhos, fétidos e cadúcos lugares habitados por seres sem rosto, já que estrangeiros a nós mesmos, vale dizer, sem qualquer direito à visibilidade ou mesmo à existência, o que não impede que seus habitantes desenvolvam formas de sociabilidade e desfrutem de suas vidas (com exceção do que ocorre em *Ilha das Flores*, em que o espectador é levado a pensar que isto é impossível). Pode-se afirmar, a partir daí, que cada narrativa desta trilogia (casual?) de documentários contribui para dar voz e vez a estes sujeitos ordinários e a suas histórias extraordinárias.

*Ilha das Flores*, o curta que já se tornou um clássico de Jorge Furtado, percorre uma longa cadeia de tempos e espaços, tendo como fio condutor um tomate, até que chegue ao aterro da cidade – onde os habitantes famintos do lugar ficam "abaixo da linha dos porcos" no direito à reciclagem do lixo, que não obstante assegura-lhes a sobrevivência. Muito mais do mesmo aparece nos documentários de Eduardo Coutinho e de Marcos Prado, com a diferença de que neles o olhar se fixa mais atentamente no espaço dos próprios aterros ditos sanitários. Em *Boca de lixo* vemos e como que vivemos a experiência tátil da vida diária de centenas de pessoas, quase todas inicialmente muito hostis à equipe do cineasta – "o que você ganha com isso?", um menino de dez anos pergunta ao diretor – mas que acaba no quintal de alguns desses seres errantes: coisa previsível para os *habitués* do cinema de Coutinho, que prima por investigar e revelar falas cheias dos enigmas menos confessáveis da vida, agora por boca de quem é visto e vive como párias, verdadeiros *homo sacer*, nos termos de Giorgio Agamben (2002, p. 16), miragens que são em suas vidas nuas.

Já *Estamira* apela a um clima de fábula de fim do mundo e com isso propõe questões polêmicas para o debate em torno do gênero documentário e de suas formas de negociação com a realidade (DI TELLA, 2005, p. 81). O diretor demonstra ousadia ao optar por uma reconstrução de cunho onírico e fantástico da vida cotidiana no Aterro Metropolitano de Gramacho, localizado ao norte da cidade do Rio de Janeiro (geografia em que também se localiza o aterro de *Boca de lixo*). O filme é uma espécie de épico da miséria contemporânea – como *Ilha das Flores*, a seu modo – com direito a filtros e adornos audiovisuais, assim como a variações cromáticas que vão de um preto e branco

granulado a cores fortes, estouradas, por vezes acompanhadas pelos ventos uivantes do lixão. O espectador se vê, então, diante de um purgatório paradoxal, já que vem a ser o céu dos que ali vivem, em meio a gases tóxicos e cadáveres, vidros de conservas e calor humano.

Lidamos, portanto, com dois "épicos" – os feitos e defeitos de um único personagem em *Estamira* e os de milhões de "bípedes com telencéfalo altamente desenvolvido" em *Ilha das flores* – e um "anti-épico", mediante o exercício de eliminação que caracteriza essa "espécie de imanência radical" de *Boca de lixo* e dos demais filmes de Eduardo Coutinho (LINS, 2004, p. 12).

### 3. O humor como armadilha

O conjunto dos curtas ensaísticos ou "contos filmados" de Jorge Furtado (já que ele se vê antes como um roteirista e um escritor do que um cineasta) inclui experiências como *Veja bem* (1994), colagem de sons e imagens cujo roteiro é constituído por poemas de Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto, e *Esta não é a sua vida* (1991), média-metragem em que uma mulher anônima se torna protagonista do filme, confundindo, como de costume, ficção e realidade. Sendo o mais contundente entre os títulos dessa produção inicial, *Ilha das flores* é um filme político do período da redemocratização e da primeira eleição presidencial com voto direto após o golpe de 1964, feito à luz da ascensão do petismo e à sombra do marketing eficiente (e finalmente vitorioso) do ex-presidente Collor de Mello. Afirmando desde os créditos sarcásticos que "este não é um filme de ficção", o cineasta promove nele um desmanche determinista e megalomaniaco da história do Ocidente em verdadeira vertigem audiovisual.

Mais tarde, no curta-metragem *O sanduíche*, realizado em 2000, o cineasta gaúcho realiza uma nova experiência dos limites entre gêneros, que pode ser vista como uma narrativa voltada às políticas do corpo do espectador e como teatro do texto em abismo, escancarando seu procedimento, como já se via em *Ilha das flores*. Em todos eles, como característica comum, há um esgarçamento deliberado das fronteiras entre o documental e o ficcional. Quanto aos longa-metragens realizados por Jorge Furtado a partir de *Houve uma vez dois verões* (2002), destaca-se *O homem que copiava* (2003),<sup>[2]</sup> o qual pode ser visto como uma típica narrativa da retomada do cinema brasileiro para as massas, em que os artifícios de vanguarda (marginais como o gênero documentário) são readaptados aos moldes da cultura *pop*, dando lugar a um discurso acessível "para toda a gente".

O curta *Ilha das flores* é, sem dúvida, um desbravador audaz da épica da miséria nacional e mundial (já que aborda o local e simultaneamente o universal). No final da década de 80, um cineasta em início de carreira acerta as contas com a opressão e a injustiça vividas no Brasil militarizado em que nascera, com um breve filme-denúncia cujo roteiro e montagem parodiam a ortodoxia dos programas televisivos e documentais com finalidades didáticas. O "filme-ensaio" de Jorge Furtado – dedicado a um Marciano ignorante de nossas mazelas – empreende uma investigação derrisória da diferença existente entre tomates, porcos e seres humanos – seus personagens. Colando fatos e fotos a toda velocidade, à maneira de um caleidoscópio, o curta-metragem dá voltas ao mundo derrubando ícones e desarmando mecanismos de autodestruição humana através de esquemas classificatórios delirantes e de silogismos tautológicos, em que o humor é uma armadilha (SHOHAT e STAM, 1998, p. 137): no início o espectador, manipulável como um fantoche pela própria lógica do filme, é levado a rir, incrédulo; no *gran finale* às avessas, é levado a chorar – e tudo isto em apenas doze minutos.

A crítica Ana Amado propõe a leitura do gênero documentário enquanto novo saber crítico e enquanto criação em ensaio sobre a obra do primeiro documentarista *blockbuster* da história, o americaníssimo Michael Moore. Segundo ela, Moore vende seu personagem como voz autorizada para legitimar suas próprias teses sobre a realidade numa série de documentários-denúncia de sua lavra. Moore é, como diz Amado, o autor da versão documental da narrativa do Mal – em suas abordagens dos Estados Unidos da América em *Tiros em Columbine* (2002) ou *Fahrenheit 9/11* (2004). Com base nessa sugestão, é possível tomar o cineasta gaúcho como, por um lado, o documentarista da narrativa do mal em *Ilha das flores* e, por outro, o ficcionista da narrativa do bem em, digamos, *O homem que copiava*, o qual, entre crimes hediondos e citações cultas, termina com final feliz. São dois modos de "legitimar uma 'ficção' da realidade", como diria Amado (2005, p. 225), mediante formas politicamente corretas de abordagem cinematográfica do mundo-cão. Diríamos, então, que Furtado faz sua parte na espetacularização da miséria brasileira, conforme Marcos Prado o fará anos depois em *Estamira*, ficando Coutinho nas antipodas de seus colegas em termos de opções estéticas, cada vez menos abrindo mão de seu "branco sobre branco" através da noção de "dispositivos" e "documentos do acaso" que passa a caracterizar sua obra a partir de *Cabra marcado para morrer* (1984).

### 4. Filmar e ser filmado

Com *Boca de lixo*, Coutinho vai se despedindo das trilhas sonoras: uma música concretista (composição de Tim Rescalca) ainda acompanha o trabalho dos párias separando o lixo, que pouco acrescenta à crueza das imagens dessas catacumbas do mundo contemporâneo. Como observa Consuelo Lins (2004, p. 87), é difícil encerrar o tema da pobreza brasileira – "restos da civilização industrial do Ocidente, periferia da periferia dos países ricos, quinto mundo, fim do mundo" – sem cair no clichê, o que os três filmes em questão resolvem de modo original. Para ela, neste documentário, "as primeiras imagens se assemelham a um filme de ficção científica" (IDEM, p. 87) – gênero em que Marcos Prado parece se inspirar para realizar *Estamira*, com a clara intenção de fazer poesia audiovisual, o que tem sido visto por muitos críticos como um imperdoável deslize estetizante. Aliás, quando Lins descreve o início de *Boca de lixo*, parece projetar o filme futuro (e futurista) de Prado. Imagens que provocam repulsa e mal-estar, constrangedoras, degradantes, habitadas por pessoas acostumadas com aquelas montanhas de detritos e sujeira, em busca do ouro em um tipo diferente de garimpo. Mas enquanto Coutinho duela sistematicamente com o estereótipo e o senso comum, evitando, nos termos de Lins, a "humanização" dos catadores, Prado faz a aposta contrária: assume a estetização da pobreza em nome do aprofundamento metafísico de seu épico da miséria.

Autor de filmes "com os outros, e não sobre os outros" (MOREIRA SALLES, 2004, p. 8), Coutinho em *Boca de lixo* potencializa deliberadamente o risco de desagradar a audiência: assim como os personagens resistiram às primeiras investidas da equipe, os espectadores, segundo Lins (2004, p. 88), também tendem a resistir ao filme. Mas o importante, para a realização do projeto, era contornar a resistência dos habitantes do lixão e o artifício encontrado pelo diretor para resolver o problema foi exibir cópias de fotos das filmagens aos próprios personagens. Eles vão se vendo ali e criam confiança na relação proposta pela equipe de Coutinho ao perceberem que a ideia é explorar as entranhas do lugar e não captar imagens fugazes para uma estética (ou cosmética) da fome. A atitude se repete – e a boa impressão dos personagens se confirma – quando o filme, pouco antes de ser finalizado, é exibido aos catadores no próprio lixão. Segundo Consuelo Lins,

esse gesto indica que o que está sendo proposto não é mais uma desapropriação da imagem alheia, segundo a lógica midiática, mas a criação de uma imagem compartilhada entre quem filma e quem é filmado, com riscos e possibilidades de equívocos. O prazer de recuperar uma imagem, de se ver simplesmente duplicado, mesmo que precariamente, faz com que se estabeleça uma ligação entre filmados e filmadores – e faz com que o vídeo se realize. (LINS, 2004, p. 88)

Pensador da natureza do cinema documental "sem escrever uma só linha sobre o assunto" (MOREIRA SALLES, 2004, p. 8), o cineasta de Boca de lixo produz uma "teoria encarnada, consubstancial à prática" em que o ato de filmar e ser filmado, a imagem de si e do outro e as imagens da mídia impõem-se como questões fundamentais (LINS, 2004, p. 91). No caso deste retrato do universo do lixão, as opiniões dos próprios personagens são ambíguas quanto à vida e ao trabalho em tais condições. Para eles, é uma existência ao mesmo tempo pior e melhor do que o trabalho em casas de família, mas, para o espectador surge a revelação da dignidade de seu modo de subsistência, contra todos os preconceitos criados pelos olhares distantes, temerosos e ignorantes da sociedade civil, mediados pela miopia midiática, oferecendo uma abertura a um mundo desconhecido. Nesse sentido, Coutinho leva ao limite, no único filme que realizou sem intermediação prévia, a ideia de "filmar para ver", ou para dar a ver, devida a Jean-Louis Comolli:

O funcionamento de um universo até então opaco vai-se revelando nas imagens: a forma de ganhar dinheiro, o tipo de lixo a ser catado, os compradores, as diferentes tarefas, o peso do que é catado por dia. Testemunhamos tanto um processo de liberação da palavra quanto as estratégias de Coutinho para que essa palavra se expresse, como se o filme contivesse nele mesmo o seu próprio *making of*. (LINS, 2004, p. 91)

O que *Estamira* talvez acrescente a *Boca de lixo* é o fato de mostrar que seus personagens são seres de carne-e-osso dentro do próprio lixão, uma vez que, segundo Consuelo Lins, isto se dá no filme de Coutinho somente quando é feita a passagem em direção a seus lares, nos arredores do aterro (IDEM, p. 92). Apenas quando saem do local de trabalho, as pessoas explicam seu receio e sua vergonha de aparecer como porcos, revelando os motivos de sua resistência inicial, devida a uma clara tensão com as imagens televisivas em seu eterno presente. No entanto, antecipando e abrindo caminhos para *Estamira*, surgem planos, provavelmente jamais feitos antes, do descanso dos trabalhadores no lixão, ao som de Roberto Carlos no rádio – verdadeira trilha sonora do "Brasil profundo", já que igualmente invocada pelos catadores do filme de Marcos Prado.

Ao serem postos em contraste os bordões de Comolli – "filmar para ver" – e de Coutinho – "filmo o que existe" –, percebe-se a princípio uma diferença de grau entre o ideal de "resistência" proposto pelo francês e o de "imanência" proposto pelo brasileiro. São, contudo, ideias convergentes uma vez que a revelação da "superfície lisa do real", como diria Jacques Lacan, é consequência presente em ambas as noções. "Para mudar o mundo, é preciso antes conhecê-lo", diz Coutinho (LINS, 2004, p. 95). Trata-se de um tipo de "cinema da crueldade" nos moldes de André Bazin, o qual recusa a complacência diante de qualquer objeto, bem como rejeita o humanismo piedoso e os juízos de valor (IDEM, p. 95). Nesse ponto, a estética "vazia" de Eduardo Coutinho mostra toda a sua distância em relação aos dois "épicos" da miséria vistos, primeiro, em *Ilha das flores* e, mais recentemente, em *Estamira*.

### 5. Estamiragens

O filme de Prado carrega em si, deliberadamente ou não, a sombra da proposta artística do fotógrafo Sebastião Salgado, em que a estetização da pobreza é uma constatação incômoda, porém difícil de negar. No caso de *Ilha das Flores*, a mesma sombra também se apresenta, embora seja contida pelo próprio tratamento paródico dado ao curta-metragem. *Estamira* tem, além disso, uma característica que o destaca dos demais e que poderia explicar, ao menos em parte, a sua opção estética: concentra-se quase inteiramente na complexa personagem-título durante longas duas horas e no que ela tem a dizer. E ela tem sempre mais a dizer, entre risos, impróprios e lágrimas, por se autoconceber em seu delírio poético como “Esta paisagem”, “Esta serra”, “Esta mira”, a própria encarnação do “controle remoto artificial e natural superior”; por se ver em todo lugar sem sair de onde está; por amar o lugar desde o qual diz o que diz (ou brada o que brada) e vê o que vê, entre o fantasma do “Trocadilho”, “esperto ao contrário”, “poderoso ao contrário” (talvez o ex-marido, que parece identificar com o demônio que também pode ser Deus) e o enigma do “Além-dos-além”, às margens do universo, onde só ela poderia estar...

Lembre-se, por outro lado, que o diretor de *Estamira* é também o fotógrafo do filme. Sua concepção estética, que opta por esgarçar ao máximo a noção de documentário, é clara e manifesta: começa por fazer um redimensionamento do *locus* a ser explorado, uma transfiguração de um cenário repugnante com a criação de uma atmosfera futurista que vai oscilar entre o idílio doméstico em *close* e o *zoom* do fim do mundo. A transformação do cenário na direção de um filme de ficção científica – ou do cinema metafísico russo, de Andrei Tarkovsky a Alexander Sokurov – tem a finalidade de aproximar o aterro sanitário de Gramacho de algo semelhante a um paraíso, um oásis, uma comunidade utópica, um planeta ao mesmo tempo muito próximo e muito distante das megalópoles terrenas, protegido ironicamente pelo próprio abismo existente entre a cidade-esgoto, produtora de todos aqueles restos, e sua cloaca, o lixão. Fica claro que a indistinção entre os gêneros documental e ficcional, como em *Ilha das Flores*, é um *parti-pris* de *Estamira*.

A eloquência e o discurso feroz e blasfemo também ajudam a revestir a personagem de uma máscara-de-ferro de profeta do lixo urbano, com suas verdades inabaláveis, sua lógica implacável, sua virulência anti-religiosa. Por maior que seja a repulsa “moral” pela vida em tal lugar, torna-se explícito também que a protagonista da história encontrou o seu chão e o seu céu ali naquele espaço, onde se sente viva e ativa, a ponto de liderar um grupo de catadores de lixo – entre os quais, um senhor desdentado e sorridente com quem mantém uma relação afetiva e que, em dado momento, para sua divertida irritação, impede-a de falar, e o dono da família de cachorros que, sobre uma cama improvisada em meio aos dejetos, ao relento, em plena noite de Natal de 2001 (conforme legenda do filme), afirma sem hesitar: “Só quero paz, não quero sofrimento”. Ela é Dom Quixote, eles os seus Sancho Pança. Entre revelar a verdade e alertar o mundo, Estamira grita aos quatro ventos mediante o emprego de seu léxico muito peculiar, o qual utiliza contra o inimigo invisível e seus vários epítetos nem um pouco edificantes. Amante da tempestade e da chuva, ela detém o mencionado “controle remoto superior” situado no “Além-dos-além”, onde “sanguíneo” nenhum pode chegar, denunciando assim sua visão espiritualista da vida, do mesmo modo que vai revelando aos poucos sua simpatia por uma espécie de comunismo messiânico e violentamente ateu.

A família de Estamira, no entanto, também é chamada a desempenhar um papel de certo destaque no filme, tendo a função de fazer um contraponto a seu discurso psicótico, o qual predomina na maior parte das quase duas horas de projeção, em sua mescla de delírio e articulação. Enquanto ela cozinha no casebre, a equipe conversa com os filhos, por vezes em *off*, comentando os surtos da matriarca, os quais aparecem como duplamente insanos, já que enfrentados à crença evangélica dos membros de sua família. De qualquer modo, prevalece em *Estamira* o problema dos clichês visuais e sonoros empregados por Prado em função de seu viés estetizante: “O desejo de fazer um documentário sociologizante – um dos elementos de origem do projeto, que nasceu de um ensaio fotográfico do diretor no Aterro Sanitário de Jardim Gramacho – por vezes se sobrepõe à mecânica de construção do próprio filme e acaba por recair em um sistema de glamourização do sofrimento e de estetização da pobreza que se tornaram *standards*”, segundo Alexandre Werneck (2004).

## 6. Escrita e espetáculo

“O cinema é um monstro mitológico, do tipo que mistura de forma desconcertante as mais diversas bestas”, escreve Eduardo Russo (2002, p. 23). Mais que a arte impura reivindicada por André Bazin, trata-se de uma quimera que ao mesmo tempo atrai e ameaça, segundo Jean-Louis Comolli: “A força do cinematográfico encontra-se na alquimia entre suas duas dimensões de escrita e de espetáculo” (IDEM, p. 23). Desse modo, a tela assume a dupla função de mostrar e ocultar, de ocultar mostrando – nos termos de Pierre Bourdieu (1997, p. 24) em referência à televisão –, de exibir e de escamotear, de resistir à vista para invocar o olhar. Para Comolli, “a frustração é a mola propulsora daquilo que chamamos de lugar do espectador”, e a peculiaridade desta escrita cinematográfica é a de que lidamos com uma *escrita da demora*, que é uma função de postergação fundamental no cinema, presente em Kiarostami, Ford, Bresson ou Tourneur, “mobilizadores de uma frustração perceptiva traduzida em atividade de tensão temporal, de gozo nem um pouco secreto desses fantasmas que se definem pelo invisível” (RUSSO, 2002, p. 23).

Em sua “Carta de Marselha”, Comolli (2002, p. 135) postula que “a cinematografia provê a prova de que existe, em cada um, um saber inconsciente do olhar do outro”. O cinema trabalhou exaustivamente esta sujeição pelo olhar através de sua própria articulação do espaço: é quando entra em cena a paranoia da vigilância plena, da sociedade de controle à enésima potência. Os três filmes abordados neste artigo participam do debate sobre tais formas de sujeição do olhar ao encenarem a crônica do cotidiano do homo sacer pós-moderno. A articulação do espaço pelos personagens de *Ilha das Flores* oscila entre a classe média e o lumpesinato que sobrevive nos arredores da metrópole, em plena “Ilha das Flores” (que, na verdade, se chama “Ilha do Marinheiro”). A classe média da “idade média” trama os discursos, sinfônicos e repetitivos, da mentalidade-índice-de-audiência, no dizer de Bourdieu (1997, p. 75), aboletada sobre as idéias-prontas e os fatos-ônibus. “É preciso pintar bem o mediocre”, dizia ambigualmente Gustave Flaubert. “Com bons sentimentos, faz-se má literatura”, dizia, mais diretamente, André Gide.

No caso de *Boca de lixo*, certos personagens predominam, mas há um esvaziamento das mediações e dos filtros audiovisuais. Há um corpo-a-corpo ou um *tête-à-tête* efetivo com o objeto fílmico: somos levados a sentir a experiência, ou seja, o cheiro do real, ao contrário do que ocorre em *Estamira*, em que nos afastamos de qualquer vestígio dele. No caso de *Ilha das Flores*, sem negar a inventiva colagem verbivocovisual de seus doze minutos de duração, acabam sublinhados seus traços pedagógicos e deterministas, em função de um voluntarismo explícito, de uma necessidade incontornável de moralizar, de passar uma lição, bula e remédio para os dilemas gerados pela roda da fortuna burguesa, evoluindo do frenesi característico do consumismo capitalista até o lento clímax sentimental oferecido pela palavra “liberdade”.

## 7. Conclusão

Finalmente, parece possível afirmar que toda a ambivalência que marca o surgimento do cinematógrafo (contemporâneo da ambivalência primordial freudiana) apresenta-se com força nesse triptico da mais pura miséria física e psicológica, em função dos jogos estéticos que propõe. Como diria Comolli (2002, p. 122), “a dualidade de desejos e de medos está no próprio ponto de partida da oposição ficção/documentário; é ela que ao mesmo tempo a inaugura e a esgota”. Olhar para dentro? Olhar para fora? Ambas as opções, conforme declara explicitamente Eduardo Scorel (2006, p. 95), em referência ao último filme de Leon Hirszman, *Imagens do inconsciente* (1987), obra de um cineasta que até então procurava separar os dois gêneros com unhas e dentes. No ensaio “A direção do olhar”, Scorel propõe mais do mesmo: ficção e documentário são inseparáveis desde certo ponto de vista, representado pela dualidade de medos e desejos característica da visão de mundo proposta pelo cinema. Mais do que o mundo é visto: o mundo nos vê. É apenas um filme, mas o crédito é total. Sem a crença numa máquina de sons e imagens, não existe cinema (COMOLLI, 2002, p. 136). Em *Ilha das Flores*, *Boca de lixo* e *Estamira*, o espectador lida com três formas distintas de “crer que se crê”. Como se viu, o célebre curta de Jorge Furtado, laboratório de seu próprio cinema futuro para as massas, mostra as entranhas e as engrenagens da sociedade industrial de maneira didática, ritmo avassalador e nem um segundo para respirar. Nele é abolida a simples idéia da respiração e o espectador, mais crente que nunca, entrega-se ao (in)feliz sacrifício da espécie humana.

Durante os anos 60, como militante de esquerda e membro do CPC (o Conselho Popular de Cultura da UNE), Eduardo Coutinho se cansou de passar lições de moral ao proletariado e à pequena-burguesia, mas pouco a pouco foi deixando de tentar conduzir a voz do Outro para colocar-se a sua escuta, em narrativas audiovisuais que dão a voz aos outros na melhor acepção da expressão, ou seja, sem pretender impor uma voz supostamente autorizada (como costuma fazer Michael Moore) e sem conceber limites entre uma verdade da realidade e outra da ficção. Em sua intervenção no seminário “O sujeito (extra)ordinário” (realizado em 2 de abril de 2004, dentro da III Conferência Internacional de Documentário É Tudo Verdade, em São Paulo), Coutinho se apresenta de modo característico, além de bem humorado, em relação a sua proposta peculiar de “desidentificação”: “Disseram-me que eu tinha meia hora para falar e aceitei o convite. Mas, como vou sempre preparado para falar cinco minutos quando me dizem que tenho meia hora, trouxe umas frases roubadas dos outros, pois *somente me interessam as coisas que são dos outros*” (COUTINHO, 2005, p. 111 – grifo nosso).

No caso de Jorge Furtado, interlocutor de Coutinho no mesmo seminário, há sintonia ao menos em relação ao conceito de ficção e de realidade. Na conclusão de sua fala, Furtado propõe de modo quase romântico: “Que a ficção, que é sempre um documentário sobre sentimentos privados e inconfessáveis, explore radicalmente e sem censuras o coração humano. Que o documentário revele de forma transparente a sua dose de ficcionalidade. E que não esqueçamos as palavras de Elias Canetti: ‘Não acredite em alguém que sempre diz a verdade’” (IDEM, p. 110). Quanto a isto, não resta dúvida de que Estamira – e Marcos Prado – assinariam embaixo. Mas param por aí as semelhanças entre estes três “documentários de criação” (na expressão de Eduardo Russo) que vieram do lixo para chegar às telas de cinema.

AMADO, Ana. Michael Moore e uma narrativa do mal. In: **O cinema do real**. São Paulo: CosacNaify, 2005.  
AGAMBEN, Giorgio. **Homo sacer**. O poder soberano e a vida nua I. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.  
BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.  
BOURDIEU, Pierre. **Sobre a televisão seguido de A influência do jornalismo e Os jogos olímpicos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.  
COMOLLI, Jean-Louis. Reality-show é o contrário do cinema. *Folha de S.Paulo, Ilustrada*, 12 nov. 2001.  
COMOLLI, Jean-Louis. *Filmar para ver. Escritos de teoria y crítica de cine*. Buenos Aires: Ediciones Simurg/Cátedra La Ferla (UBA), 2002.

Recebido em 13/10/07. Aprovado em 02/12/07.

---

**Title:** Cinema in the garbage. A trilogy of the remains of the city

**Author:** Jorge H. Wolff

**Abstract:** The article intends to connect three Brazilian movies exploring the same universe: the big cities garbage deposits. The films are *Ilha das Flores* (1989) by Jorge Furtado; *Boca de lixo* (1992) by Eduardo Coutinho; and *Estamira* (2004) by Marcos Prado. With radically different regards on the same reality, this trilogy presents at least one common characteristic: the indistinctness between documentary and fiction in the name of a major opposition between cinema and journalism, as suggested by Jean-Louis Comolli.

**Keywords:** cinema; documentary; fiction; garbage

**Titre:** Le cinéma et l'ordure: une trilogie des déchets de la ville

**Auteur:** Jorge H. Wolff

**Résumé:** L'article propose une connexion entre trois films brésiliens qui exploitent le même univers, les dépôts d'ordures des grandes métropoles. Ils sont *Ilha das Flores* (1989), de Jorge Furtado; *Boca de lixo* (1992), de Eduardo Coutinho; et *Estamira* (2004), de Marcos Prado. Radicalement différents dans ses regards sur la même réalité, les trois films présentent au moins une caractéristique commune: l'indifférenciation entre documentaire et fiction au nom d'une opposition majeure entre cinéma et journalisme, selon une suggestion de Jean-Louis Comolli.

Mots-clés: cinema; documentaire; fiction; ordures

**Título:** Cine en la basura. Una trilogía de los restos de ciudad

**Autor:** Jorge H. Wolff

**Resumen:** El artículo pone en contacto tres películas brasileñas que explotan el mismo universo, los basurales de las grandes metrópolis. Son ellos *Ilha das Flores* (1989), de Jorge Furtado; *Boca de lixo* (1992), de Eduardo Coutinho; y *Estamira* (2004), de Marcos Prado. Con miradas radicalmente distintas sobre la misma realidad, esta trilogía presenta al menos una característica común: la indistinción entre cine documental y ficcional, por una oposición mayor entre cinema y periodismo, como sugiere Jean-Louis Comolli.

**Palavras-chave:** cine; documentário; ficção; basura

---

[1] Entre as que conhecemos, seria possível acrescentar ao menos mais uma produção brasileira, o filme *Cama de gato* (2002), de Alexandre Stockler, drama ficcional que flerta com o documentário e que termina num lixão.

[2] Os demais longas de Furtado são *Meu tio matou um cara* (2004) e *Saneamento básico, o filme* (2007).

---

\* Prof. Doutor da Universidade do Sul de Santa Catarina. jorge.wolff@unisul.br.

