



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA  
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.  
SSN 2317-8930

I  
**A TRILOGIA DO LIXÃO: DOS DOCUMENTÁRIOS À TV E AO CINEMA  
ESTRANGEIRO**

CASSINS, Fahya Kury<sup>1</sup>

**RESUMO:** A partir da análise de três documentários que são produzidos no lixão, a saber, *Boca de Lixo* (Eduardo Coutinho, 1992), *Estamira* (Marcos Prado, 2005) e *Lixo Extraordinário* (João Jardim, Karen Harley e Lucy Walker, 2010), procura-se identificar uma possível “estética do lixo” e a dimensão política dos catadores de materiais recicláveis nas suas falas. Pois todos tratam seus personagens como aquilo que Eduardo Coutinho chama de “escuta do outro”. Os três são realizados em períodos diferentes e permitem acompanhar um desenvolvimento das questões do lixo na sociedade urbana contemporânea e a relação que existe entre os catadores e o preconceito, a condição social e as possibilidades de inserção que podem atendê-los diante na lei nº12.305 de 2010 que prevê a extinção dos lixões no Brasil. O lixão, então, tem seu marco estético no cinema brasileiro com estes documentários, sendo imprescindíveis para a compreensão de questões sociais e do aparecimento do lixão na TV e no cinema estrangeiro.

**PALAVRAS-CHAVE:** 1. lixão, 2. escuta do outro, 3. estética.

No Brasil, a partir da década de 1950, o fracasso das sucessivas tentativas de industrialização do cinema foi o estopim, aliado a outros fatores, para o surgimento de novas formas de se fazer cinema no país. As tentativas de industrialização contavam com bom aparato técnico e profissionais preparados, porém os custos das produções e

---

<sup>1</sup> Bacharel em Filosofia pela UFSC e em Cinema e Vídeo pela UNISUL, mestranda em História pela UDESC – Universidade do Estado de Santa Catarina, bolsista Capes. fahya@ig.com.br



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA  
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.  
SSN 2317-8930

os fracassos de bilheterias não lograram a sua continuidade. Percebeu-se, na época, que, apesar de investirem em gêneros populares como a comédia, os filmes começaram a receber muitas críticas acerca do conteúdo.

Por um bom tempo o cinema brasileiro foi menosprezado pelos críticos. Visto como “inferior”, apesar de possuir boa técnica, o cinema nacional não merecia a atenção dos críticos que tinham como padrão o cinema feito nos Estados Unidos. As referências eram dos cinemas estrangeiros, tanto na produção quanto na crítica.

É neste contexto que tanto a crítica quanto a produção cinematográficas brasileira voltam seu olhar para uma questão: quem é o povo brasileiro? Não se via, então, um povo brasileiro nas comédias e musicais que retratavam uma classe média-alta, nem um compromisso com seus problemas. Contudo, é preciso lembrar que esta questão é colocada diante de mudanças significativas nos cinemas estrangeiros causadas por fatos históricos, no próprio percurso da imagem cinematográfica e no estatuto do cinema.

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

No Brasil, apesar de não estar diretamente ligado às influências do pós-guerra, as mudanças também serão sentidas. Assim, a volta de um importante crítico



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA  
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.  
SSN 2317-8930

cinematográfico como Alex Viany contribuiu para delinear este período. Os cinemas da Itália e da França, com o Neo-realismo e a *Nouvelle Vague*, respectivamente, chegarão ao Brasil e influenciarão de vez os diretores daqui, fazendo, também, surgir novos.

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

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

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



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA  
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.  
SSN 2317-8930

sobre as obras possibilita que a crítica se valha de novas perspectivas. No olhar da época, dos críticos e dos diretores, é forte a impressão destas obras e o que as mudanças causaram.

*Rio, 40 Graus* (1955) é, em pouco tempo, admitido como o marco definitivo deste rompimento. Eis um filme que alcançou muitos dos propósitos do cinema brasileiro da época, sob influências, que buscava responder à pergunta “quem é o povo brasileiro”. Não é a sinopse do filme, contudo, que dará os melhores indícios das inspirações nos cinemas nacionais pós-guerra. Podemos pensar uma sinopse frequente que diz: o filme narra um domingo de calor na vida de cinco meninos de uma favela carioca que vendem amendoim em pontos turísticos do Rio de Janeiro. Aí mesmo já podemos identificar os sinais de aproximação com as mudanças propostas, pois fala em “meninos de uma favela carioca” e atenta para o tempo de “um dia”. O realismo é, de fato, evidenciado por estes pontos, mas pode-se acrescentar à aproximação com o uso de não-atores (proposta cara ao Neorealismo italiano) e a caracterização da cidade do Rio de Janeiro como personagem no letrero inicial “*A cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro*”.

Uma análise mais aprofundada do filme trará detalhes destas características e suas possíveis críticas. Porém, para o momento, cabe ressaltar a importância do filme no estatuto da imagem ao registrar a favela carioca. Sua importância também será percebida no decurso da história do cinema brasileiro, com a releitura e o retorno a este lugar para encontrar os personagens que tentarão responder à questão levantada sobre o povo brasileiro.

Nesta busca percebe-se a incessante crítica às colonizações que vitimaram a



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA  
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.  
SSN 2317-8930

cultura brasileira. Sobre a colonização já se falava acerca das tentativas do cinema industrial. O representante desta discussão é Glauber Rocha, sua crítica apontava para a nova colonização pelos Estados Unidos, pois o país não era mais colonizado pelos países europeus, mas pelo americanismo cultural. Glauber constrói conceitos de análise da cultura brasileira que deveriam estar, ou estavam, presentes no cinema nacional. No seu texto mais emblemático, *Estética da Fome*<sup>2</sup>, a condição de latino-americano será amparada pela necessidade da imagem expressar a fome que gera violência. Isto cabe ao cinema mostrar e, conseqüentemente, aborda a questão sobre o povo brasileiro.

Uma resposta de Glauber à questão é *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964). O filme vai ao nordeste brasileiro para encontrar um povo esfomeado, sofrido, que vê na violência e na fé (esta não exclui aquela) seu caminho. O diretor realiza cinematograficamente o que escreveu no seu texto. Glauber, no entanto, não foi o único a ir buscar no sertão a resposta à questão. O próprio Nelson Pereira dos Santos dirigiu *Vidas Secas* (1963), um tanto mais duro e mais esfomeado que o filme de Glauber Rocha. Surgia, então, um novo lugar que expressaria a resposta de quem é o povo brasileiro: o sertão. Este também será revisitado inúmeras vezes no decurso da história do cinema nacional.

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

Temos, então, dois lugares, a favela e o sertão, como possibilidades de resposta à

---

<sup>2</sup> In: Gomes, João Carlos Teixeira. **Glauber Rocha – Esse Vulcão**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA  
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.  
SSN 2317-8930

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

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

Como lugares sempre revisitados pelo cinema, a favela e o sertão ocupam o lugar que mais se assemelha ou aproxima ao povo brasileiro. Sobre isso são essenciais as percepções de Ismail Xavier e Jean-Claude Bernardet, dois dos mais importantes nomes da literatura e crítica cinematográfica brasileira. Ismail já se debruçou sobre a presença do sertão na obra de Glauber Rocha (2007) e das alegorias entre o cinema de autor e a sua relação com a indústria (1993) e Bernardet sobre uma “temática popular” exclusivamente em documentários das décadas de 1960 e 1970 na sua relação com artistas e intelectuais e como as ideias são expressas através da linguagem (1985). Além de várias obras que perpassam análises temáticas sobre filmes de vários períodos do cinema nacional.

Amparam-se, assim, as pesquisas que julgam haver uma busca pelo “povo



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA  
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.  
SSN 2317-8930

brasileiro” no cinema e já estão consolidadas as conceitualizações da favela e do sertão. Vale ressaltar a autora Lúcia Nagib (2006), que analisa um percurso cinematográfico a partir do conceito de utopia, nascido na obra do filósofo Thomas More, e que abrange, em certos momentos, também os lugares como expressão deste conceito.

Faz-se necessário, portanto, uma reavaliação da questão inicialmente proposta aqui e pelo cinema brasileiro. Ao colocar-se “quem é o povo brasileiro” encontram-se respostas que levam a lugares. Percebe-se que a questão ficaria melhor formulada assim: onde está o povo brasileiro? Pois, ao tentar responder de quem se tratava o povo, as respostas levaram seus autores ao deslocamento a lugares onde poderia estar este povo. O visto e o não-visto trata do espaço, aquele lugar onde a câmera chega, e não somente de quem a câmera mostra. Com *Rio, 40 Graus*, a câmera subiu o morro, foi à favela; com Glauber Rocha a câmera adentrou o sertão.

Analisando estas referências chegamos a um dado essencial para a compreensão da questão. A ficção até o momento, pois até aqui tratavam-se de filmes de ficção, apresenta estas respostas. Contudo, com *Boca do Lixo* (1992), o cinema documentário chegou a um lugar ainda não visitado pelo cinema ficcional para buscar a amplidão da resposta que pode ser dada às questões sobre o povo brasileiro. Eduardo Coutinho, com sua expressiva carreira no audiovisual brasileiro, inaugura um compromisso particular aproximando-se das questões aqui levantadas ao subir a favela no seu documentário *Babilônia 2000* (2001) e levar a favela para o nível do real.

Trava-se uma “batalha em torno da narrativa” (FERRO, 1989) e o brasileiro surge, então, nas telas como personagens de narrativas ficcionais e documentais. Não para relatar apenas seu passado, como diz Ferro, mas como uma interpretação daquilo



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA  
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.  
SSN 2317-8930

que uma parcela da população vive e outra parcela sequer vê. Este processo de identificação e formação cultural pode ser verificado nos estudos de Stuart Hall (1999) como um processo contínuo. Na história do cinema e do cinema brasileiro são vários os elementos que juntos condensaram esse processo.

O documentário de Eduardo Coutinho percorre um caminho sinuoso de proximidade com o *outro* em estratos sociais bem definidos e pouco identificados. O problema político da contemporaneidade diante do crescimento desordenado, do tráfico de drogas, da pobreza e da miséria (sempre elas a perseguirem o “povo brasileiro”), mas com um avanço social e tecnológico veemente criam nos documentários de Eduardo Coutinho uma consciência de existência para os seus personagens. Baseados majoritariamente em depoimentos, seus documentários vão ao lugar – ao espaço físico – onde estes personagens se encontram, ou seja, ele vai ao encontro do *outro*. O *outro*, na teoria do documentário, é aquele que é igual a mim, mas que eu desconheço porque habita um contexto diverso do meu.

Acerca dos conceitos favela e sertão, *Estética da Fome*, texto de 1965, recebe uma resposta atualizada com “cosmética da fome”<sup>3</sup>, de Ivana Bentes. Ambos contribuem para a análise da imagem em relação aos lugares onde estão os personagens que constituem o “povo brasileiro”. Eles partem da teoria da fome, da miséria e da pobreza que se encontram nestes lugares. Numa contra-resposta, eis o lixão. Lugar este que, nas imagens de Eduardo Coutinho, vive da abundância. O percurso feito na história do cinema é da falta ao excesso. O Brasil urbano atual (porém sempre colonizado)

---

<sup>3</sup> BENTES, Ivana. *Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome*. in. ALCEU - v.8 - n.15 - p. 242 a 255 - jul./dez. 200



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA  
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.  
SSN 2317-8930

produz lixo em excesso. Lixo, porém, que sustenta, que alimenta e que gera.

O lixão, como espaço, não é apresentado como destinação final. Lugar também apropriado por outros diretores, *Estamira* (2004) e *Lixo Extraordinário* (2010) vêm acrescentar ao *Boca de Lixo* (1992) a ideia de que do lixo surgem novas configurações – e não somente para a imagem.

Estes documentários enfrentam uma posição clássica do cinema brasileiro: foi instituída, ao longo dos anos, a figura do brasileiro pobre que passa fome. Há uma tensão entre uma construção tão bem assimilada pela teoria e pelo público contraposta a imagens que possuem tanto poder quanto a da favela de *Rio, 40 Graus* em 1955 e que negam estes pressupostos.

A estética do lixo é muito mais desconcertante para o público e para a própria produção, hoje, do que uma favela ou a aridez do sertão. Contudo, a proposta é quase o oposto, pois ela propõe que ali há vida, há excesso. Percebe-se um conflito social e local porque há uma disputa (não exclusiva à imagem) de territórios também.

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

Bernardet (2009), ao escrever um livro sobre História do Cinema Brasileiro sob encomenda<sup>4</sup> 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

---

<sup>4</sup> 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.



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA  
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.  
SSN 2317-8930

criam o laço entre uma história feita no presente, o uso do cinema como fonte e a interpretação de uma realidade ou um povo:

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

É ainda mais próximo desta realidade, desta busca pela história, que o 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 é maior e mais viável. Na década de 1960, ele vai voltar os olhos para o subdesenvolvimento e a desigualdade social (GONÇALVES, 2006).

A partir da década de 1930, com o Estado Novo, a modernização do Estado vai obrigar os intelectuais a pensar uma identidade nacional nova. Antes do golpe de 1964, repensava-se o que os anos 1930 haviam constituído como identidade para o povo, porém ainda bastante ligado aos aspectos econômicos e políticos. Contudo, a ditadura militar fará questão, também, de apropriar-se da identidade para “reinterpretar as



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA  
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.  
SSN 2317-8930

categorias de nacional e de popular” (ORTIZ, 2006, p. 130). Vê-se que a cultura popular e a identidade nacional são apropriadas por interesses diversos, entre o poder político e os intelectuais.

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

Há, portanto, uma relação de poder e interpretação. A posse política num projeto não se dá por si, é decorrente da manifestação de algum grupo que tem interesse sobre o evento para assim reinterpretá-lo. A identidade tem a principal característica de transcender ao indivíduo ao mesmo tempo que o contém. Este movimento de reinterpretação, aglutinação e representação é que será operado pelo intelectual. Os grupos que reelaboram os símbolos sociais são orientados por interesses, e é para isso que se deve atentar ao analisar a apropriação de eventos e manifestações sob domínios de identidades e culturas.

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



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA  
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.  
SSN 2317-8930

Lúcia Nagib, em *A Utopia do Cinema Brasileiro*, analisa alguns filmes nacionais a partir da década de 1990 que incorporaram as várias facetas do conceito de utopia. Todos os filmes fortemente ligados com a realidade política, social e econômica do país além de baseados em personagens que constroem este ideário de “povo brasileiro”. Por isso o conceito parece se fazer essencial para abordar as visões dos realizadores acerca da “realidade”, da cultura brasileira e do caminho que toma a busca do seu próprio povo.

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

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



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA  
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.  
SSN 2317-8930

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

Deste modo, percebe-se a presença constante da utopia em suas várias formas. Assim também será ao abordar os filmes, pois os personagens e enredos estão tomados por essas visões camaleônicas de um mesmo conceito.

Onde se encontra, então, o lixão na utopia do cinema brasileiro? Se havia, como cita Ridenti, uma utopia anterior às décadas de 1950 e 1960 sobre a mistura dos povos que forjaram o povo brasileiro e houve uma utopia do Cinema Novo ao tornar o cinema político e social trazendo para a frente da câmera e para as telas o povo num sentido ainda não explorado, o impossível desta civilização imaginada não se concretizou. A utopia mostrou-se um elemento evidente no cinema brasileiro.

O cinema da retomada não escapa aos temas da identidade nacional, modernidade e utopia. *Carlota Joaquina* (Carla Camurati, 1995), referência do período, é todo ele construído, mesmo que usando humor e caricaturas, sobre elementos da brasilidade e confrontam a utopia do “novo mundo”. *Terra Estrangeira* (Walter Salles, 1996), quase um contraponto a *Carlota Joaquina* quando se pensa o público, também



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA  
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.  
SSN 2317-8930

junta todas estas questões ao retratar a desilusão do brasileiro em relação às fronteiras, políticas e pessoais, e à situação política e econômica do Brasil pós-ditadura. *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998), por seu lado, atém-se ao urbano na estação mais famosa do país, onde circulam pessoas de todos os Estados e de muitos lugares do mundo, um coração pulsante onde as fronteiras e as histórias estão o tempo todo em movimento. Quando o personagem vai em busca da mãe, num movimento necessário ao drama, é no sertão que ele vai encontrar um outro mundo.

Todos estes exemplos, para figurar somente em filmes de maior destaque e público, sintetizam as agruras de um cinema que não se estabiliza e que alimenta constantemente suas dúvidas que vêm desde, talvez, antes de 1950. A falta de estabilidade do cinema brasileiro não o incita a caminhar pela própria renda e a discussão sobre o financiamento público dos filmes se arrasta há anos. Justamente por haver uma maioria de filmes produzidos com dinheiro e incentivos públicos é que se questiona o mérito e a necessidade de certas obras.

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



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA  
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.  
SSN 2317-8930

sociais fortes diante da perspectiva que o país vive atualmente.<sup>5</sup>

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

Excetuando-se *De Pernas Pro Ar 2*, todos os filmes citados discutem aonde e como chegaram nas últimas décadas os questionamentos e premissas do cinema das décadas de 1950 e 1960. Assim como *Boca de Lixo* e *Lixo Extraordinário* costuram estas colocações com os anseios mais prementes do cinema feito no Brasil. Como afirma Penafria (2004, p.01), “entre documentário e ficção não existe uma diferença de natureza, existe uma diferença de grau”, pois, segundo ela, é central perceber que o documentário está no cinema e que é importante, como destacava Grierson, observar “o tratamento dado ao material e não apenas seu uso”.

“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

---

<sup>5</sup> A discussão está presente em algumas colunas *on line* de críticos de cinema. Tomou-se aqui os textos publicados, principalmente, por Eduardo Escorel na revista Piauí.



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA  
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.  
SSN 2317-8930

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

Os documentários no lixão, com o auge de *Estamira*, renderam três artigos<sup>6</sup> 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 e para os aterros que devem ser extintos até 2014<sup>7</sup>. Assim como tem ganhado destaque na televisão com a primeira novela que teve um lixão como cenário e está presente também no cinema estrangeiro<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> Ver na bibliografia: WOLFF, Jorge. E SILVA, Thiago de Faria e.

<sup>7</sup> Lei nº12.305 de 2010

<sup>8</sup> Novela *Avenida Brasil*, exibida pela Rede Globo de 26 de março de 2012 a 19 de outubro de 2012. E



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA  
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.  
SSN 2317-8930

### **As intenções e as realizações audiovisuais**

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

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

---

o filme *Trash*, direção Stephen Daldry, EUA/BRA, 2014,



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA  
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.  
SSN 2317-8930

os personagens que vivem naquele lugar. Os diretores de *Lixo Extraordinário* querem o que aquele lugar pode fornecer para a obra do artista.

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

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

Abordando a possibilidade do cinema de negar as imagens dos meios de comunicação, os documentários impõem-se como um meio que não reitera o discurso do senso comum. Pode-se estender aos três o que Consuelo Lins (2007) afirma sobre *Boca de Lixo* “Esse começo de filme aponta para muitas direções: exploração da



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA  
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.  
SSN 2317-8930

pobreza e, por tabela, da culpabilidade do espectador; sensacionalismo, voyeurismo, comercialização da miséria. Tais imagens lembram as que são exibidas na televisão para serem consumidas em forma de espetáculo.”, porém neles as imagens não espetacularizam, elas se aproximam daqueles personagens. O começo de todos eles, e algumas sequências durante as obras, brincam com a ideia que temos pré-concebida do lixo, dos catadores, dos lixões. “É como se o filme jogasse na nossa cara a imagem que temos desses seres, a imagem do senso comum.” (LINS, 2007, p.88) e fosse, então, nomeando cada uma daquelas pessoas, mostrando suas famílias, suas vidas, seus problemas e alegrias. Tornando-os um de nós.

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

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

“O documentário, ao contrário, pauta pelo questionamento dessa objetividade, dessa possibilidade de dar conta do real. O grande documentário não apenas é baseado nesse pressuposto,



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA  
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.  
SSN 2317-8930

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

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

## BIBLIOGRAFIA

AUTRAN, Artur. **Alex Viany: Crítico e Historiador**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003.  
BENTES, Ivana. **Sertões e Favelas no Cinema Brasileiro Contemporâneo**. In: Ivana



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA  
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.  
SSN 2317-8930

Bentes. (Org.). *Ecos do Cinema - de Lumière ao digital*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007, p. 191-224.

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.

COUTINHO, Eduardo. Entrevista a Alexandre Figuerôa, Claudio Bezerra e Yvana Fachine. **O Documentário Como Encontro**. In: *Galáxia*, nº 6, outubro de 2003.

FABRIS, Mariarosaria. **A questão realista no cinema brasileiro: aportes neo-realistas**. In: *ALCEU* - v.8 - n.15 - p. 82 a 94 - jul./dez. 2007.

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

GOMES, João Carlos Teixeira. **Glauber Rocha – Esse Vulcão**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

GOMES, Salatiel Ribeiro. **História e Cinema: Sertão e Redenção em Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964)**. 01/03/2010. 1v. 183p. Mestrado. Universidade de Brasília – História.

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

LINS, Consuelo. **O Documentário de Eduardo Coutinho**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

NAGIB, Lúcia. **A Utopia no Cinema Brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: Brasiliense,



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA  
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.  
SSN 2317-8930

2006.

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

RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, Estado e Lutas Culturais: Anos 50, 60 e 70**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

RIDENTI, Marcelo. **Artistas e Intelectuais no Brasil pós-1960**. In: Tempo Social, revista de sociologia da USP, v. 17, n. 1.

\_\_\_\_\_. **Em Busca do Povo Brasileiro**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SANTOS, Priscila Patricia dos. **Memória filmada - estudo do documentário de Eduardo Coutinho como possibilidade de entrecruzamento entre as narrativas histórica e cinematográfica**. 01/08/2008. 1v. 120p. Mestrado. Universidade Federal de Pernambuco – História.

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

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.