

BOCA DO LIXO: O FUTURO DA VANGUARDA

***Boca do Lixo.* (1993). Direção de Eduardo Coutinho. 50 min.**

Diante do desafio dos limites de uma resenha de um filme com tantas camadas de complexidade, gostaria de pensar sobre o que Eduardo Coutinho, em *Boca do lixo* (1993), tem a dizer acerca do futuro a partir do olhar presente, ressaltando como o aspecto metodológico impera ao lado dos seus elementos epistemológicos e estéticos. A chave de aproximação da obra se dá com uma forte identificação entre a epistemologia antropológica e o cinema documental de Eduardo Coutinho.

Um dos elementos que mais chamam a atenção em particular é o fato de ser um filme sobre o método. Nele, Coutinho faz da filmagem a sua pesquisa ao deixar evidentes os seus dispositivos. De fato, como outros dos seus filmes, o diretor trabalha com

uma “prisão espacial”: um lixão em São Gonçalo (Região Metropolitana do Rio de Janeiro), com uma temporalidade determinada – em alguns dias de janeiro, abril e julho de 1992 (mais detalhes em Lins, 2004: 87) –, uma equipe de cinema que vai a um determinado lugar. Segundo Coutinho, “sempre [um] filme começa com as regras do jogo [...] meus filmes começam dizendo que uma equipe de cinema foi a um lugar” (Coutinho, 2008: 149). Mas, neste caso, há uma radical demonstração do dispositivo já que, como afirma Consuelo Lins, é o único filme de Coutinho que não contou com uma pesquisa prévia, “como se o filme contivesse nele mesmo o seu próprio *making of*” (Lins, 2004: 91), o que nos leva a perceber uma indisso-

ciação entre a pesquisa e a filmagem, pois um de seus temas centrais é narrar exatamente esse processo. Outro dispositivo do diretor presente no filme: a importância de manter uma cronologia do processo de filmagem na edição. Significa, neste caso, evidenciar ao público as várias tentativas de aproximação dos personagens. É nesse sentido específico que poderíamos considerar este filme como etnográfico, por ter como base temática as possibilidades e as fragilidades do encontro numa situação complexa.

O processo de pesquisa, tão desvelado em *Boca do lixo*, cria um sentimento – no campo afetivo mesmo –, de intensa e imediata identificação com o método-pensamento etnográfico (Caiafa, 2007) que reorienta a antropologia a se posicionar na assim chamada virada pós-moderna. “Na pesquisa etnográfica, a participação do etnógrafo naquilo que investiga produz conhecimento, faz avançar a investigação, exprime a relação que o observador-participante estabelece com as pessoas no campo” (Caiafa, 2007: 138). Aqui o termo *convivência*, experiência compartilhada, um trabalho que resulta e se faz no “contato com outros numa situação privilegiada de observação e participação, e em que o relato desses encontros ocupa um lugar central” (Caiafa, 2007: 138). Um sentimento de identificação que surge de as disciplinas partilharem dos mesmos problemas de trabalho.

A identificação antropológica se dá também no nível da pergunta que orienta o filme de Coutinho. Ele afirma que os seus filmes não são sobre

camponeses ou favela ou pobreza. Seus filmes são sobre o encontro, sua ética é comprometida com as pessoas que ele conhece e se tornam personagens de seus filmes. Ele mesmo explica: “o engajamento que há nos meus filmes é uma tentativa de conhecer as razões e versões que andam por aí. É um engajamento ético porque eu tenho que ser leal com as pessoas que eu filmei” (Coutinho, 2008: 101). Coutinho também afirma que teve a prerrogativa de se interessar por filmar ambientes e pessoas que não interessam a outros cineastas. Além de *Boca do lixo* ser filmado em um lugar que não interessava a ninguém, este documentário representou um desafio a mais: como filmar (aproximar-se de) pessoas que não querem ser filmadas? Porque não querem ser vistas como e onde estão localizadas, trabalhando num lixão, e porque conhecem bem as imagens negativas veiculadas pela mídia. Nas primeiras tomadas, o espectador se vê diante de uma equipe de três pessoas que chega para filmar, e as respostas iniciais são negativas; a câmera é repudiada numa verdadeira “consciência do estigmatizado sobre o estigma”. Jean Rouch, em *Les maîtres fous* participa do pacto de filmar um ritual no qual um grupo da seita Hauka devora um cachorro, numa devolução ritual dos estereótipos ocidentais sobre a África negra. “Devorar o cachorro” se torna uma metáfora para a demonstração da consciência sobre as relações de poder. As cenas de rostos cobertos com camisas, com mãos sujas que se levantam para cobrir a lente da câme-

ra, são cenas que revelam todas as camadas de perspectivas em jogo no momento do encontro com a câmera. A consciência do jogo de espelhos da imagem é jogada ao centro dos filmes de Coutinho. “As pessoas lá de baixo pensam que nós não somos civilizados, que somos animais”, eis uma das frases de abertura de *Santa Marta, duas semanas no morro* (1987). Os diferentes jogos de imagem revelam as diferentes versões existentes num determinado ambiente cultural.

Assim, para superar um meio avesso ao olhar dos outros, o cineasta leva uma nova pergunta ao campo. Como diz Coutinho, “fui para o lixo preparado para fazer a seguinte pergunta: ‘como é trabalhar no lixo, é bom ou é ruim?’. Quando você está disposto a perguntar se é bom ou se é ruim, surge uma abertura para você ouvir qualquer tipo de resposta. As pessoas intuem o que você quer ouvir” (Coutinho, 2008: 73). Se há uma transformação nos personagens, se a abertura acontece no transcorrer do filme, é através do recurso de demonstrar aos personagens que as suas perguntas são de outra natureza e que a natureza da pergunta reconfigura toda a relação entre o pesquisador/documentarista e os personagens. Se a natureza da pergunta é fundamental para se realizar um filme sobre o trabalho no lixão, “o simples fato de demorar-se naquele lugar ajuda a deslocar a imagem que os catadores têm de quem usa o lixão rapidamente, para ‘cobrir’ um texto em off” (Lins, 2004: 90). O tempo que se quer permanecer num espaço impensável a fim de ultrapas-

sar a barreira do estigma do lixo, do cheiro, das pessoas submetidas a um ambiente intolerável para os olhos dos espectadores é fundamental. A dimensão do tempo compartilhado é um dos fatores mais importantes que diferenciam o tempo da pauta jornalística do tempo do documentarista e também do antropólogo. Transformar a grade de ferro do estereótipo em pergunta aberta e ficar mais tempo no lugar onde ninguém fica é parte da demonstração de que Coutinho e sua equipe estão ali por outros motivos.

Um dos recursos mais interessantes usados por Coutinho e sua equipe neste filme é da imagem fotográfica. Eles tiram fotos de rostos e, com cópias xerox bem ruins, começam a perguntar às crianças, mulheres e homens que se aproximam se reconhecem os seus amigos, os colegas com quem convivem. As fotos são evidenciadas como parte de um exercício de aproximação e de identificação e podem, neste filme, ser consideradas personagens no sentido de que funcionam como ímã, com o objetivo de trazer as pessoas para perto do filme, da equipe e também uns dos outros. Em termos estéticos, os retratos quase apagados das cópias xerox que circulam indicam uma afinidade do documentarista com baixo orçamento, disposto a aprender com os personagens como aproveitar as circunstâncias da melhor forma dentro daqueles limites. Assim, como um pêndulo que retorna a cada personagem, vemos quase a mesma situação em todos os planos; somos levados a acompanhar o diretor tentando se aproximar de

personagens que passam por uma transformação relacional ao longo do filme. Várias personagens, que falam de costas para a câmera numa primeira abordagem, ficam gradualmente curiosos e se aproximam de Coutinho. E, finalmente, o levam para as suas casas. Coutinho pergunta a Cícera, num determinado momento: “porque Teresa está com vergonha?”, enquanto Teresa cobre o rosto na frente da câmera, e um menino ri ao seu lado, curioso. Cícera responde: “Não sei. Porque ela não gosta, porque diz que vai sair na televisão”. Mas arre-mata: “eu nem ligo... para o que sai na televisão e para o que sai no jornal”. Em outra cena, vemos Teresa observando as fotos dela própria com Cícera. Coutinho nos mostra como essa aproximação, com todas as suas nuances e limitações, foi possível.

Se as imagens fotográficas funcionam como personagens, há uma escolha de usar a filmadora como câmera fixa em algumas cenas, principalmente nas casas dos personagens principais. Somos levados a ver como no formato do porta-retrato que nos diz que ali há uma família, há uma casa, há pessoas com sonhos, histórias e desejos. O mosaico que forma, com entrevistas mais curtas e outras mais longas, é de histórias de vida que passam pela migração, em sua maioria do Nordeste para o Sudeste do país, por alternância com trabalhos variados, por pessoas que ali labutam, alguns há muito tempo, outras há pouco, e pela avaliação das diferentes atividades de trabalho. Há pessoas que preferem o lixo a outros serviços,

e outros que não se atrevem a se aproximar de lá; alguns que estão desempregados, e também os que vivem do que encontram ali. A presença das imagens para os personagens, bem como da imagem de pessoas e de seus nomes para os espectadores, funcionam como elementos importantes para a formação da identidade e da identificação. Assim, conhecemos a lógica de trabalho e de produção do lixo com a bem-sucedida catadora Nirinha; conhecemos Lúcia e sua personalidade, descontraída no lixo e serena em casa, aquela que nos diz que há uma alegria de compartilhamento e de convivência no lixo, um divertimento que não se sente com a mesma intensidade em casa. A irreverente Cícera, sua filha que sonha ser cantora de música sertaneja. A cena de Cícera a escavar o lixo, vestindo a camiseta com o letreiro “arqueologia”, nos mostra essas coincidências ao aproximar a atividade do catador à do arqueólogo, encontrando possibilidades onde aparentemente não há.

Se temos acesso ao ambiente íntimo dos personagens como o espaço da limpeza, da vida em família, da casa, o diretor não esconde o outro ambiente. O lixo é o ambiente que está em relação e convivência com os personagens na maioria das cenas, com muitas imagens de vastas áreas cobertas por todo tipo de rejeitos sujos e perigosos, como a presença espantosa de lixo hospitalar e seringas num lugar em que pessoas não estão protegidas para trabalhar com aquilo. A maioria delas calça chinelos ou sapatos sem muita proteção, as mãos,

os torsos e os braços descobertos. Os personagens de Coutinho não usam botas e nem uniformes como Estamira, personagem de Marcos Prado, no filme de 2005, uma década depois. São personagens que convivem com o espaço da contaminação social, do perigo, com aquilo que não se come, que se joga fora. Somos obrigados a sair epistemologicamente do âmbito da “pureza” (Douglas, 2012) e entrar do outro lado, o do perigo social. E ver os personagens de Coutinho como os heróis épicos de criar com o que não se tem, de criar com o que se pensa que não tem, com o que nem se imagina que tem. Pedagógico, o barbudo Enoch, o “Papai Noel”, mais próximo de um guru hindu, nos fala que viajou por todo o Brasil, do Acre a Porto Alegre, trabalhando com lixo, na lavoura, nas plantações de café. Nos exhibe em sua casa que o relógio na parede encontrado no lixo ganhou nova cola, nova pilha e lá está de novo, funcionando perfeitamente. Ali estão o pôster do filme “Ninja, o guerreiro de ouro”, também coletado do lixo, assim como o sofá e outros itens domésticos. Enoch, o naturalista por religião e filosofia, pondera: “porque somos todos da natureza”. Há outra seleção em processo acontecendo: o que serve para os animais, o que serve para si, o que serve para outras pessoas. Os critérios do guardar, do reciclar e do vender se recriam nesse momento. Como diz Enoch: “O lixo faz parte da vida. O final do serviço é o lixo. E é dali que começa”. Enoch nos ensina que a trajetória dos restos é ainda muito longa, estabelecendo

uma outra relação entre natureza e cultura. Citando Klee, Tim Ingold (2012) nos mostra como a “forma é o fim, a morte” enquanto “o dar forma é movimento, ação”, portanto, vida. Assim percebe que ver os fluxos e transformações dos materiais é mais importante para o antropólogo do que o produto final da matéria. Nesse sentido, Enoch nos demonstra que, ao ressignificar o fim de um processo – “o lixo é o fim” –, podemos dar início a um novo processo de formação – “É ali que começa” –, *trazendo as coisas de volta à vida* (Ingold, 2012).

Outra questão cara ao período em campo é a contradição entre o que as pessoas falam de si e o que elas fazem. Eis um casamento complexo que une observação e conversa. Um dos temas mais difíceis para Coutinho no filme foi tratar da questão de saber se as pessoas comiam os alimentos encontrados no lixo. Jurema é uma das personagens que mais se incomodou com a primeira abordagem de Coutinho. Foi agressiva e irônica. E mais adiante, ela fala que há coisas que se aproveitam do lixo. Cenas justapostas de gente que diz que não come o que encontra no lixo, seguidas por pessoas comendo, deixam claro que entre o falar e o fazer reside grande parte da complexidade do ser humano.

A experiência de pensar *Boca do lixo* hoje é mais próxima de uma “volta ao futuro” do que de uma visita ao passado. Como uma alucinação, ele nos remete imediatamente ao período presente, o futuro do presente fílmico, funcionando não somente como uma denúncia, mas ganha, com o

tempo passado, um tom de prenúncio. Impera nesta última década o “espírito de época” de um período de maior intimidade com o que qualificamos como restos – da palavra de ordem da sustentabilidade aliada à cidadania, do uso inteligente de resquícios, de separação individual de cada item do lixo doméstico. E assim, aqueles que aparecem inicialmente como personagens vivendo numa condição sub-humana, desumana, não humana, num salto alucinatório, tornam-se os personagens que dese-

jamos imitar no nosso dia a dia. Se, no filme, Coutinho mostra ao espectador a sua luta por encontrar a humanidade em pessoas que vivem em condições sub-humanas – no inimaginável –, se o lixo é a barreira-estigma que deve ser transpassada para um encontro entre o documentarista e as pessoas, os olhos de hoje olham para essas práticas como um modelo a ser copiado.

Recebido em 26/11/2015 | Aprovado em 20/01/2016

Tatiana Bacal é doutora em Antropologia Cultural pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGSA/UFRJ) e mestre em Antropologia Social pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional/UFRJ. Atualmente realiza pós-doutorado no PPGSA/UFRJ (Bolsista PNPd-CAPES). É coordenadora associada do Núcleo de Experimentações em Etnografia e Imagem (NEXTimagem) da UFRJ. Foi professora do Departamento de Ciências Sociais da PUC-Rio entre 2004 e 2013. É autora de *Música, máquinas e humanos: os DJs no cenário da música eletrônica* (2012) e *A MPB em discussão – entrevistas* (2006).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Coutinho, Eduardo. (2008). In: Bragança, Felipe (org.). *Encontros/Eduardo Coutinho*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue.

Caiafa, Janice. (2007). *Aventura das cidades: ensaios e etnografias*. Rio de Janeiro: Ed. FGV.

Douglas, Mary. (2012). *Pureza e perigo*. São Paulo: Perspectiva.

Gonçalves, Marco Antonio. (2008). *O real imaginado. Etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch*. Rio de Janeiro: Topbooks.

Ingold, Tim. (2012). Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. *Horizontes Antropológicos*, 18/37, p. 25-44.

Lins, Consuelo. (2004). *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Zahar.