

Boca de lixo visto por

VITOR GRUNVALD • MARIA RAQUEL PASSOS LIMA

• THERESA JESSOUROUN



EDUARDO COUTINHO

ORG. ELISKA ALTMANN e TATIANA BACAL

7 LETRAS]

©2019 Vitor Grunvald; Maria Raquel Passos Lima; Theresa Jessouroun

Este livro segue as normas do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, adotado no Brasil em 2009.

Coordenação editorial

Isadora Travassos

Produção editorial

Alice Garambone

João Saboya

Julia Roveri

Rodrigo Fontoura

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ



2019

Viveiros de Castro Editora Ltda.

Rua Visconde de Pirajá 580, sobreloja 320 – Ipanema

Rio de Janeiro | RJ | CEP 22410-902 | T. (21) 2540-0076

editora@7letras.com.br | www.7letras.com.br

SUMÁRIO

A (in)visível armadilha do lixo: Coutinho e a arte da revelação MARIA RAQUEL PASSOS LIMA	7
Sugestões especulativas de <i>Boca de lixo</i> ou As vicissitudes do fim do mundo e do fazer fílmico documental VITOR GRUNVALD	43
<i>Boca de lixo</i> THERESA JESSOUROUN	77
<i>Sobre os autores</i>	91

PENONI, Isabel. “O jogo da cena contemporânea: notas sobre um filme de Eduardo Coutinho”. In: ALTMANN, Eliska e BACAL, Tatiana. (orgs.). *Eduardo Coutinho lido por... Jogo de cena*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017.

PEREIRA, Magnus Roberto de M. “Alguns aspectos da questão sanitária das cidades de Portugal e suas colônias: dos saberes olfativos medievais à emergência de uma ciência da salubridade iluminista”. *TOPOI*, v. 6, n. 10, jan.-jun. 2005, pp. 99-142.

SAHLINS, Marshall. “A sociedade afluyente original”. *Cultura na prática*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004.

VELLOSO, Marta P. “Os restos na história: percepções sobre resíduos”. *Ciência & Saúde Coletiva*. 13(6): 1953-1964, 2008.

FILMOGRAFIA

Ilha das Flores (1989), Jorge Furtado

O fio da memória (1991), de Eduardo Coutinho

Boca de lixo (1992), de Eduardo Coutinho

Jogo de cena (2007), de Eduardo Coutinho

Lesglaneurs e laglaneuse (2000), de Agnès Varda

Estamira (2004), de Marcos Prado

Lixo extraordinário (2010), de Lucy Walker, João Jardim e Karen Harley

The Garden of Hope (2015), de Laurence Guenoun

SUGESTÕES ESPECULATIVAS DE BOCA DE LIXO

OU

AS VICISSITUDES DO FIM DO MUNDO E DO FAZER FÍLMICO DOCUMENTAL

Vitor Grunvald

[A] deriva é uma busca ativa de dissociação. É a consistência agressiva das línguas que visa ser dissociada. Deriva é uma prática de inconsistência. Não há forma de escapar da guerra de línguas (o que queremos, mas não podemos); simplesmente isso: apontar para um outro lugar que está dentro (essa é a mesma imagem da palha flutuante), usar milhares de práticas de escrita para frustrar as aquisições, os acessos fáceis, as garantias, todo esse querer-alcançar que está à espreita na organização da própria linguagem.

Roland Barthes. *Supplément* da revista *Art Press*, 1973.

ESTE PEQUENO ENSAIO não visa a exegese exaustiva de *Boca de lixo*, filme lançado por Eduardo Coutinho em 1993. Tampouco é uma resenha fílmica. E, desculpo-me, de antemão, pela frustração de qualquer expectativa de que eu dê conta de sua rica narrativa.¹ Tampouco, apresso-me em dizer, se trata de um artigo sobre a obra do diretor. Ainda que todas essas discussões estejam no horizonte de meu exercício literário.

O que almejo é partir desse filme para traçar algumas linhas especulativas. Se a obra, o diretor e

¹ Para uma ótima resenha do filme, conferir Bacal, 2016. Para mais informações sobre sua realização, ver Lins, 2004.

o filme pudessem ser pensados como um mar de proposições, ao mesmo tempo uno e entrecortado por fluxos, ondas e movimentos que encaminham sentidos diversos, desejo apenas ficar à deriva.

AS VICISSITUDES DO FIM DO MUNDO E DO LUGAR DE ONDE O VEJO

Em um texto sobre “a dificuldade do documentário”, João Moreira Salles lembra de uma maneira intuitiva com a qual Dai Vaughan marca a distinção, tantas vezes perdida no senso comum, entre documentário e realidade: “todo filme é sobre alguma coisa, enquanto a realidade, não” (2005, p. 65, itálico removido). Sobre o que é *Boca de lixo*?

Essa pergunta, ainda que com certas saídas óbvias, pode ser respondida de muitas maneiras. Nesse pequeno ensaio, vislumbro alguns caminhos para pensar a questão. Caminhos que são construídos a partir do lugar que ocupo. Sou um homem, branco, viado, cisgênero, de classe média, que vive na zona central de São Paulo e escreve no final da década de 2010 em um país que, a despeito de seu lugar geopolítico, tende a se pensar como ocidental. Sou também ativista de

direitos humanos e **não humanos** e integrante do coletivo artista Revolta da Lâmpada, de inspiração *queer* e interseccional.²

Adicional e marcadamente, trabalho com antropologia visual e tenho formação acadêmica e trajetória relacionada a questões de gênero, sexualidade e outros marcadores sociais da diferença. Sou fotógrafo e diretor cinematográfico, além de professor de cursos de documentário e estratégias documentais. Ao longo dos últimos anos, tenho utilizado tantos recursos etnográficos quanto filmicos para traçar percursos e explorar problemas que me acometem.

E se faço questão de marcar esse lugar, não é por mero nominalismo. Menos ainda para invocar acriticamente o tão exasperante lugar de fala que, ao fim e ao cabo, na versão que se popularizou no senso comum da arena política, só dá nova roupagem a antigas teorias solipsistas. Meu lugar e meu corpo, de fato, encarnam possibilidades para minhas interpretações.

Ao passear por alguns artigos que tratam do filme, fiquei intrigado por não discutirem coisas que me saltam aos olhos logo de cara. A

² Para nossas alucinações coletivas, conferir <<https://www.facebook.com/arevoltadalampada/>>.

quantidade de mulheres trabalhadoras no lixão que é seu cenário, em igual ou maior proporção de homens. Chama-me a atenção não apenas porque mulheres eram – e, em grande parte, ainda são – menos numerosas em diversos postos de trabalho. Mas porque o são especialmente em atividades tidas como demandando um grande esforço físico, algo latente no caso das catadoras que vivem e trabalham no ambiente que constitui a atmosfera de *Boca de Lixo*. Ao falar, literalmente, sobre o peso de seu trabalho, Nirinha precisa: “Quatro mil kilos”. Coutinho se surpreende: “Quatr... Por quant... Por mês ou por semana?”. “Quinzena”, responde. Ainda incrédulo, o diretor replica: “Em uma quinzena você pega quatro toneladas?!?!”.

Entretanto, de certo, minha percepção de gênero é cruzada por meus pertencimentos de classe e raça. São e sempre foram, como tão bem nos advertiram diversas feministas negras, mulheres brancas de classe média que não tinham acesso ao trabalho ou, mais precisamente, não eram obrigadas a trabalhar e sustentar famílias inteiras.³

3 Penso aqui, especialmente, nos textos seminais de bell hooks, 2015[1981], e Angela Davis, 2016[1981].

“Minha mãe criou nós todo aqui. Graças a Deus. Minha mãe tem dez filhos, todos os dez foram criados com a comida daqui, o dinheiro daqui”, diz uma catadora de lixo. O filme não é, então, sobre mulheres e, mais particularmente, sobre mulheres, em geral, negras, nordestinas e pobres que habitam lugares onde os direitos humanos e a democracia das sociedades modernas cessam de se fazer operantes?

Em alguns textos, também encontrei uma resposta recorrente à pergunta com a qual iniciei esse texto. *Boca de lixo* é um filme sobre o lixão de Itaoca em São Gonçalo (RJ). Não é raro que a pergunta “sobre o que?” seja respondida com “onde?”. Mas quando podemos responder dessa maneira?

Já no início de um de seus primeiros e mais conhecidos documentários, *Reassamblage* (1983), Trinh Minh-ha, em voz *over*, afirma: “Um filme sobre o Senegal”. E, em seguida, questiona-se: “Mas o que no Senegal?”. A desarticulação do “onde?” é dada remetendo novamente ao “sobre o quê?”.

Seria possível, com o mesmo nível de consenso, respondermos à pergunta “sobre o que?” com “onde?” se, ao invés de um país que, anos de dominação epistêmica marcada pela colonialidade do saber ocidental, acabou por achatar em

seus matizes, tivéssemos, por exemplo, um país ocidental, qual seja, a Inglaterra?⁴

“É um filme sobre a Inglaterra!” Ao que, provavelmente, me perguntariam: “Mas o que na Inglaterra?”. A provocação é que as condições de possibilidade da resposta “sobre o **quê?**” são dadas também nas condições de complexidade que constroem o olhar do “onde?”.

O lixo que, soberano e assustador, reivindica para si a tela em grande parte das tomadas do filme é, indiscutivelmente, produto das sociedades ditas modernas. Seria o filme, então, sobre ditas sociedades e a maneira como produz aquilo que nega e clausura em seus confins? Talvez. Assim fosse, imagino, o filme seria também sobre o capitalismo, sistema político e econômico que funda suas bases e que é marcado pela crescente desigualdade em acesso a recursos e a condições dignas de vida. O filme não é, então, sobre a máquina necropolítica que é o lado oculto da modernidade, mas também sua condição de possibilidade?⁵

4 Sobre a noção de colonialidade do saber, ver Edgardo Lander, 2000 e Anibal Quijano, 2010. Para uma discussão mais específica sobre imagem, eurocentrismo e alguns marcadores sociais da diferença, ver Shohat e Stam, 2006[1994].

5 Para a noção de necropolítica com a qual trabalho, conferir Achille Mbembe, 2016.

Imagino que os movimentos anticapitalistas e antiglobalização que passaram a eclodir no mundo poucos anos após *Boca de lixo* ser lançado, possivelmente, fariam eco a tal interpretação. Mas lembremos um já famoso dito do filósofo esloveno Slavoj Žižek quando visitou, no dia 8 de outubro de 2011, a histórica manifestação *Occupy Wall Street*: “É fácil para nós imaginar o fim do mundo – vejam os vários filmes apocalípticos! – mas não o fim do capitalismo”.

De fato, ao pensar o “sobre o **quê?**” do filme de Coutinho, podemos inferir que discorre sobre o capitalismo e suas mazelas, mas não sobre o seu fim. O fim do mundo, contudo, em suas imagens, parece ganhar contornos inebriantemente materiais e assustadoramente reais, como se deixasse de ser distopia imaginativa e passasse para o registro de um insuportável contemporâneo. Um filme sobre as vicissitudes do fim do mundo. Poderia ser essa outra resposta à famigerada pergunta que estou perseguindo até o momento sem nunca agarrar.

Mas o fim do mundo, poderiam me indagar, também pode ser um “onde?”. Aqueles lugares onde finda o acesso às condições materiais mínimas de existência que nós vemos como necessárias ao mundo que segue existindo. Voltamos,

portanto, à Itaoca não como mera localização geográfica, mas como geografia apocalíptica que, desvelando a impossibilidade de sustentabilidade, é também índice de um fim do mundo que, pelo menos para alguns corpos racializados, generificados, sexualizados e marcados por pertencimentos de classe, “talvez nunca tenha cessado de já ter começado” (DANOWSKI e VIVEIROS DE CASTRO, 2017[2014], p. 18).

Para mim, é inegável pensar que a proposição metafísica do fim do mundo se desdobra em uma proposição pragmática de como viver em um mundo que já acabou. Pois aquilo que pensamos necessário para que a vida exista no mundo é feito presente pela sua notável ausência no lixão de São Gonçalo.

E, então, Nirinha, Cícera e tantas outras que vivem em um mundo que, do lugar que ocupo, parece já ter acabado emergem como poderosos seres que muito podem ensinar a nós, privilegiados que estamos vivendo em um mundo que (ainda) está acabando. Elas nunca cessaram de não existir para muitas pessoas. Mas persistem: “Alguns fica [doente]. Mas depois que acostuma não acontece nada!”, esclarece Seu Enock.

Nesse enquadramento, a “verdade da filmagem” postulada por Coutinho não diria respeito

apenas a questões de (auto)reflexividade fílmica, como discutirei mais adiante, mas também à verdade do filme como agente (GELL, 1998). A realidade simplesmente existe e é vivida. Em certo sentido, nada pode nos ensinar. Mas o filme, de fato, é um artefato que tem muito a nos instruir sobre o viver na realidade do mundo que acaba.

Enquanto artefato que possui agência e conduz intencionalidade, o filme, além de uma proposição metafísica e, a partir de minha leitura, de uma pedagogia pragmática (diferente, como discutirei, de empreendimentos pedagógicos de outrora) é também uma reivindicação política. Não somente “o que” e “como”, mas também um “dever ser” das relações.

E, igualmente, um “não dever ser” do mundo, pois, no que concerne projetos de humanidade, âmago de nossa concepção política, *Boca de lixo* nos apresenta o positivo pela sua negação e ausência. Itaoca está para o mundo como Macabea está para as pessoas: “É que só sei ser impossível, não sei ser mais nada. Que é que eu faço pra conseguir ser possível?” (LISPECTOR, 1977, p. 48).

O filme não seria sobre a condição do humano? Suas cenas iniciais já sugerem, inadvertidamente, um paralelismo entre humanidade e animalidade. Da tela escura, somos levados por

um *travelling* sobre as valas de lixo que parecem não ter fim. Cenário morto, ainda que parcialmente orgânico. Planos estáticos começam a delinear seres vivos que compõe a paisagem. Seres não humanos, que ainda não alçaram o suposto de civilidade da humanidade. Ovíparos que voam nas pilhas de detritos, suínos com focinhos à toda atividade, caninos e equinos delgados que desesperam por aquilo que a humanidade rejeita, mas que, sem cessar, parece necessário que produza para existir. E (pasmem!) humanos que lutam pelo lixo morto como se disso dependesse a própria vida. E, somos informados ao longo do filme, depende.

A questão, gostaria de sugerir, não é apenas a vida, mas seu estatuto. Vivem como animais!, diriam algumas. Qual o estatuto dessas vidas? Que vidas contam ou não como humanas, como tantas vezes me fez pensar a filósofa Judith Butler a partir de outros corpos tidos, assim como aqueles detritos do lixão, como descartáveis?⁶

6 Essa questão, que sempre esteve no horizonte da filósofa e ganha forma sua discussão sobre abjeção (BUTLER, 2002[1993]), ganha contornos ainda mais abrangentes nas discussões subsequentes sobre precariedade (BUTLER, 2004, 2015[2009]). Para uma discussão sobre política da abjeção e suas relações com o estatuto de humanidade, ver, adicionalmente, Grunvald, 2009a.

Todorov, em seu clássico *A conquista da América* (1988[1982]), nos mostra como a humanidade passou a ser enfatizada no Ocidente exatamente no momento em que era fundamental marcar justamente quem não era humano. No caso de sua análise, os primitivos nativos do Novo Mundo.

Mas se, por um lado, os povos originários que aqui sempre existiram são hoje, inegável e juridicamente, humanos, por outro, ainda não são humanos como outros humanos. A descon sideração de sua humanidade que era tão explícita outrora nos indica, claramente, que, como também marcou tantas vezes Michel Foucault, as fronteiras do humano são, indubitavelmente, instáveis e negociáveis.⁷

7 Ao fim de seu trabalho monográfico sobre a obra de Foucault, Deleuze (2005[1986], p. 132) chama a atenção para a questão: “Considerem-se forças no homem: força de imaginar, de recordar, de conceber, de querer... Objetar-se-á que tais forças supõe, já, o homem; mas não é verdade como forma. As forças, no homem, supõe apenas lugares, pontos de aplicação, uma região do existente. O mesmo vale para as forças do animal (mobilidade, irritabilidade...) que não pressupõem ainda nenhuma forma determinada. Trata-se de saber com quais outras forças as forças no homem entram em relação, numa ou noutra formação histórica, e que forma resulta desse composto de forças. Pode-se já prever que as forças, no homem, não entram necessariamente na composição de uma forma-Homem, mas podem investir-se de outra maneira, num outro composto, numa outra forma: mesmo se considerarmos um curto período, o Homem não

Animais procuram restos de comida no lixo, mas humanos são os que produzem o lixo revirado por animais. O lixo, onipresente no filme, é também marcador de humanidade. E, ao apresentar como a vida humana não deve ser, próxima dos modos de ser animal, avista-se, em teoria, como ela deve ser, dotada de condições que, em certos lugares, naqueles fins de mundo, inexistem.

Não estaria aí o pressuposto ontológico que daria sentido à fala de algumas personagens que afirmam não comer aquilo que encontram no lixo, algo que sabemos que fazem os animais sem pudor ou vergonha? Reivindicação performativa de humanidade. Negociação de enquadramento que se modifica ao se transformarem as próprias relações de proximidade que dão sentido e constroem essa humanidade. Na medida em que câmera, diretor e equipe chegam a um conhecimento mais íntimo daquelas pessoas, outros marcadores passam a assegurar o lugar de

existiu sempre, e não existirá para sempre”. Recursivamente dobrada sobre si própria, a distinção entre natureza e cultura e seus corolários, como doméstico: público, produzem um procedimento que é mais pensado como níveis de humanidade do que como separação radical entre humano e não humano. Para uma discussão desse tipo de procedimento no que concerne questões de gênero, conferir Ortner, 1974, e Grunvald, 2009b.

humano que, dessa forma, não precisa mais ser garantido por um corpo que não come lixo como os animais.

E aqui, para mim, é também onde o filme se abre e mostra o criativo da experiência humana no poético da experiência fílmica. Pois é tanto o filme como seu processo fílmicamente explicitado e negociado de realização que nos permitem e as permitem (às pessoas que, ali, são personagens) ponderar o estatuto de humanidade que seria, supostamente de forma inequívoca, criado ou negado por esses marcadores.

AS VICISSITUDES DO FAZER FÍLMICO DOCUMENTAL

Parafraseando, algo ironicamente, a máxima da liberdade de Cecília Meirelles, documentário é uma palavra que o sonho moderno alimenta, não há ninguém que explique e ninguém que não entenda.

Quando vejo *Boca de lixo*, mas quando penso, igualmente, a produção mais abrangente de Eduardo Coutinho, Dziga Vertov e Jean Rouch povoam minha imaginação. Essa migração conceitual foi deferida pelo primeiro que inventou uma reformulação particular dos ensinamentos dos mestres. Continuidades e discontinuidades.

Para Vertov, Kino-Glaz se convertia ou, antes, deveria se converter imediatamente em Kino-Pravda. Cinema como um todo e Kino-Pravda eram noções intercambiáveis, já que cinema com encenação não diferia em natureza do teatro. O cinema *qua* cinema era aquele que dava acesso a um universo expressivo distinto, concepção que o separava de Eisenstein.⁸

Essa noção de que um verdadeiro cinema era o desenvolvimento peculiar de uma forma de expressividade *sui generis* fazia com que seus filmes não fossem nem literários nem encenados. O termo cinema não-ficcional é, por muitas, utilizado para falar sobre o que outras tantas simplesmente nomeiam documentário. Mas não são todos os filmes ficções? Vertov preferia “atualidades” e opunha, inclusive, “autênticas atualidades *kinoks*” aos “cine-dramas burgueses”.

A aposta desse realizador e pensador do cinema, contudo, não deve ser confundida com a pretensão de um espelhamento da dita realidade ou do real. E a maneira de deixar isso claro se deu com a exposição, na forma, do processo filmico. Não apenas enunciar, mas também denunciar

⁸ Para algumas considerações adicionais sobre a diferença dos cinemas de Vertov e Eisenstein, ver Abreu e Grunvald, 2016.

a si próprio, eis uma tarefa fundamental desse cinema. Seus filmes – e talvez *Um homem com uma câmera* (1929) seja o manifesto audiovisual – eram também doses de vacina contra as ilusões de uma cultura burguesa difundida em produtos culturais que, alguns anos mais tarde, seriam pensados, pela Escola de Frankfurt, através do pejorativo epíteto de indústria cultural.

Imbricar num filme o seu próprio fazer, colocar a dimensão meta como fundacional das estratégias fílmicas, isso é o que muitas que estudamos produção audiovisual costumamos chamar de reflexividade. Mas a reflexividade, em Vertov, não me parece um fim em si mesmo. Não era o *telos* da organização da produção fílmica. Era, antes, um meio para um fim que era pensado não em termos formais de linguagem, mas em seus efeitos propriamente políticos. E, nesse sentido, nada mais longe de Vertov do que a sensibilidade da arte modernista que faz da dimensão meta parte de uma elaboração da arte para a arte e pela a arte. O cinema de Vertov é sempre para o mundo.

Certa produção cinematográfica francesa das décadas de 1960 e 1970 levou adiante essas intuições no que verteu Kino-Pravda em *cinéma vérité*. Mas, parafraseando Marilyn Strathern, é necessário saber em relação a que podemos pedir

verdade.⁹ Rouch não tinha como alvo um “cinema verdade [*per se*], mas a verdade do cinema” (MONTE-MÓR, 2004, p. 107). E seus experimentos vieram entronar a improvisação no lugar que outra espécie de filme ficcional conferia à encenação.¹⁰

Muito antes das demandas ditas pós-modernas nas ciências humanas e sociais e das recentes investidas políticas na noção de representatividade, Rouch já tinha como questão o compartilhamento dos meios de construção de representações com as pessoas com as quais ele realizava seus filmes. Inclassificável, por excelência, é propulsor de um momento no qual “o espelho que um dia pretendeu refletir o ‘mundo real’ gira sobre seu próprio eixo para refletir os mecanismos usados na representação do mundo” (DA-RIN, 2005, p. 186).

Seria pertinente voltarmos à questão “sobre o **quê?**” quando falamos da antropologia fílmica compartilhada desse cineasta-antropólogo?

9 A frase em questão aparece no contexto de sua discussão sobre a axiologia das categorias *big man* e *great man*: “A questão aqui não é desafiar o conhecimento positivo [GREGOR and TUZIN, 2001], mas saber em relação a que devemos ser positivos” (STRATHERN, 2001, p. 224).

10 Para discussões sobre improvisação e a obra de Rouch, ver Sjöberg, 2006 e Boudreault-Fournier, Hikiji, Caiuby Novaes, 2016.

Difícilmente. Pois nunca produzia *filmes sobre*, mas *filmes com*. E, em minha ilusão, buscava, como Trinh Minh-ha, não *falar de*, mas *falar de perto*.¹¹

Eduardo Coutinho, em diversas ocasiões, falou da importância de Vertov e Rouch para sua concepção de cinema. E, compartia com o último, não apenas inspirações conceituais, mas orientações metodológicas, como mostrar e discutir material filmado com as pessoas que haviam sido filmadas. *Cabra marcado para morrer* (1984) talvez seja seu exemplo mais flagrante.

Coutinho, ao participar de um evento na PUC-SP, em 1997, e discutir a relação entre documentário e a escuta sensível da alteridade, disse que “o documentário, ao contrário do que os ingênuos pensam [...] não é a filmagem da verdade. Admitindo-se que possa existir uma verdade, o que o documentário pode pressupor, nos

11 Para uma discussão programática sobre problemas envolvidos nas relações entre voz, autoridade, autoria e reflexividade, ver Ruby, 1991. Como escrevi em outro momento, a linguagem deliberadamente inapropriada de Trinh é interessante na medida em que “[s]e, por um lado, *falar de perto* indica a necessidade de falar a partir de uma realidade e [...] de uma realidade situada; por outro lado, essa expressão aponta para a impossibilidade de *falar sobre* uma cultura ou grupo a partir dessa pretensa representação científica que, para ser validada, inclui, como bem quer, a palavra do outro mítico como algo que legitima seu próprio discurso, seja textual ou fílmico” (GRUNVALD, 2012).

seus melhores casos – e isso já foi dito por muita gente –, é a verdade da filmagem” (1997, p. 167).¹²

Mas não me parece que aí esteja respondendo, com essa noção, a uma questão metafísica sobre a natureza do cinema, nem ao problema pedagógico de educação de uma massa revolucionária. Tampouco acho que sua questão seja tornar sujeitos aqueles que tradicionalmente eram tidos como objetos das representações. Sua questão não é a reflexividade, mas a relacionalidade. Se, para Coutinho, a entrevista é um estilo (BERNARDET, 2003, p. 296), a filmagem como um todo é uma estratégia de engendrar relações, com muitos artifícios. E como isso se passa em *Boca de lixo*?

No conjunto inicial de cenas do filme, é flagrante a recusa do encontro. Rostos que se escondem. Gestos manuais que pedem afastamento. Corpos esquivos. Fugas. Receio. “O que é que você quer com isso, moço? Para ficar assim, colocando esse negócio na nossa cara...”. “É para mostrar como é a vida real de vocês. Para as pessoas verem como é que é”, responde o cineasta. “Sabe

12 “A verdade da filmagem significa revelar em que situação, em que momentos ela se dá – e todo o aleatório que pode acontecer nela. É importantíssima, porque revela a contingência da verdade que você tem... revela muito mais a verdade da filmagem que a filmagem da verdade, porque inclusive a gente não está fazendo ciência, mas cinema” (LINS, 2004, p. 44).

para quem o senhor podia mostrar?”, contesta ainda o jovem interpelador. “Podia mostrar pro Collor!”, sugere sabiamente.

A câmera se revela um *kino-glaz* algo abjeto nessas cenas. Incita, por um lado, medo e repulsa, mas, ao mesmo tempo, fascínio, atração e deslumbramento. A aversão não é de seu caráter técnico ou mágico de capturar pessoas.¹³ Mas de presentificá-las longe de seu entorno imediato, de poderem ser vistas fazendo o que fazem para além do *hic et nunc* da própria ação, do tempo e do espaço no qual se realiza. “Por que que a Teresa [que esconde seu rosto] está com vergonha?”, pergunta Coutinho a Cícera. Ao que responde: “Não sei. Porque ela não gosta, porque diz que vai sair na televisão”.¹⁴

O diretor, construtor de pontes, em outro momento, tenta mediar: “[Catar lixo] É um trabalho legal como os outros. Tem problema não!”. E é novamente confrontado por outro jovem que, com tom de quem sabe do que está falando, retruca:

13 Para uma discussão antropológica sobre a relação entre tecnologia e magia, conferir Gell, 2005[1994].

14 E, nesse sentido, o que chamei de presentificação em um lugar-tempo distinto daquele no qual a ação se realizou depende da reprodutibilidade técnica da imagem classicamente discutida por Benjamin, 1994[1935/1936].

“Todo mundo aqui tá trabalhando. Não tem ninguém roubando aqui. Todo mundo trabalha”.

O filme, certamente, pode ser erigido como uma investigação socioantropológica do trabalho e suas nuances em sociedades modernas. O que conta ou não como trabalho. Que trabalhos possuem ou não status digno e legítimo. O trabalhar como instrumento de negociação performativa de lugar social. O trabalhador como figura social relevante, índice de cidadania: “Pelo menos a gente tá trabalhando. Pelo menos a gente aqui, tamo mostrando que a gente somos trabalhador, que a gente tamo trabalhando!”. Enunciado reiterado a todo momento.

E mesmo inesperadas reversões de expectativas sociais em relação às práticas laborais: “Aqui é melhor! Mil vezes! Melhor do que trabalhar em casa de família, melhor do que trabalhar em certos lugares. Muito melhor. Se lixo continuar aqui, nós continua trabalhando!”. Mas o filme, sempre afim às complexidades do real e seus entretons, contrapõe Nirinha: “Casa de família é melhor. Não tem comparação!”.

Concepções e usos do trabalho permeiam toda a narrativa fílmica, assim como sua contraposição ao roubo que emerge como antítese. Contudo, a elaboração sobre o trabalho, as conversas

sobre o cotidiano, as elucubrações de sonhos... tudo isso não está a serviço da construção de uma tese social guiada por uma voz de Deus, como funciona com o que Bernadet (2003) chamou de modelo sociológico.

Sua *raison d'être* é, antes e sobretudo, construir relações que funcionam como a trama viva sobre a qual se produz o filme. E esse emaranhado de conexões construídas na filmagem como processo se desdobram em uma série de outras conexões do filme como produto. Nós também, espectadoras, construímos relações com essas práticas, sujeitos e desconfortos.

Antropólogos, muitas vezes, compartilham com documentaristas o desalento de primeiros contatos frustrados. E, não raro, também a persistência da proximidade. Ao longo do filme, vemos o lugar da câmera, do diretor e sua equipe se transformar porque as relações mesmas mudaram. De incômoda presença passam a ser propiciadores de expressão de pensamentos e sentimentos.

E, pouco a pouco, vamos conhecendo pessoas em famílias que foram inteiramente criadas naquele ambiente. Uma realidade que é generalizada e não idiossincrática: “Ih, isso tudo foi tudo criado comigo aqui no lixo!”. Cresceram nesse ambiente que é, inicialmente, mostrado como

inóspito e insalubre, mas que, carregado de vidas, passa a ser mais e mais animado, cheio de ânima. E o filme, então, não sendo necessariamente documento, é, no entanto, testemunho de um processo de construção relacional do mundo ao qual passamos a ter acesso apesar de não termos dele participado.

O encontro, pedra de toque dessa produção documental, é catapultado de múltiplas formas. E Coutinho é astuto na utilização de imagens estáticas. Desbotadas em “uma espécie de xerox” em papel sulfite, elas funcionam como como vetores de aproximação. Assim é, por exemplo, com Seu Enock Pereira Santos ou, como chamam alguns meninos ao vê-lo nas fotos, Barbudo Noel. “Deixa eu dar uma foto pro senhor”, convida o diretor. “Foto minha?”, responde ao chamado. E um encontro se produz. Segue a conversa.

Em outro momento, as fotografias nomeiam ao mostrar não aquelas que estão presentes, mas outras tantas. E, no fervor de se saber íntimo do mundo que se vive, vemos fotografias se sucederem em quadros de adivinhação que escrutinam quem é quem nesse universo de familiaridade e convívio.

ELUCUBRAÇÕES FINAIS: AS VICISSITUDES DA ÉTICA EM *BOCA DE LIXO*

A ética não opera por consciência, mas por (de)composição. “A consciência é apenas um sonho de olhos abertos” (DELEUZE, 2002[1981], p. 26). Que composições e decomposições são construídas a partir do plano de imanência estabelecido por *Boca de lixo*? Essa, talvez, seja minha inquietação de fundo nessas palavras finais.

Mas antes de chegar a ela, sinto que é preciso destrinchar uma outra, de ordem mais geral: como a ética opera em produções que chamamos documentários? Ou, indo mais adiante, por que a questão ética é proeminente para o documentário e quais as consequências dessa constatação?

Não pretendo reaver a infinita discussão documentário *versus* ficção. Muita tinta foi gasta nessa querela de todos os lados. E são vastos os exemplos filmicos que problematizam a questão, misturando, a seu bel prazer narrativo, estratégias que são associadas a âmbitos distintos da realização audiovisual. Mas, em produções que penso como documentais, há algo fundacionalmente diferente das realizações que penso como estando no âmbito do que é dito como ficcional: o fato simples de que, no documentário, as

personagens são também pessoas que vivem no mundo histórico.

A definição de documentário não é possível de ser resolvida metodologicamente, como nos mostram as experimentações rouchianas. Nem epistemologicamente, pela reivindicação ou negação de um espelhamento do real. Tampouco, aliás, esteticamente, como fica claro com a premiação de *War Game* (1965) de Peter Watkins com o óscar de melhor documentário no ano posterior à sua polêmica estreia.

Como tão claramente elabora João Moreira Salles (2005, p. 70), colaborador de longa data de Coutinho,

[o] que nós documentaristas temos que lembrar o tempo todo é que a pessoa filmada possui uma vida independente do filme. É isso que faz com que nossa questão central seja de natureza ética. Tentando descrever o que fazemos numa formulação sintética, eu diria que, observada a presença de certa estrutura narrativa, será documentário todo filme em que o diretor tiver uma responsabilidade ética com para com seu personagem.¹⁵

15 Em um texto sobre a imagem nas Ciências Sociais, Caiuby Novaes faz eco à essa questão a partir de uma outra formulação: “Talvez esteja aí uma possibilidade de distinção entre filme de ficção e filme documentário ou etnográfico. Há, nestes últimos, não apenas a intenção de registro daquele que opera a câmera, mas igualmente e talvez de modo mais enfático, a intenção

Ao falar sobre o que seria a “fórmula tradicional do documentário”, qual seja, “*eu falo sobre você para eles*” (documentarista fala sobre personagem para espectador), Salles (2005, p. 67) pondera que, na maior parte das vezes, essa proposição, de fato, implica um “*eu falo sobre ele para nós*, uma vez que o público de documentários é sempre mais parecido com o documentarista do que com o índio, o menino de rua, o nordestino da seca, o artista popular, o bandido ou o esquimó que formam o elenco-padrão do gênero”.

Em sua discussão sobre “antropologia como conversa científica do homem com homem” (TRINH, 1989, p. 47-76) que, apressado em dizer, não difere em absoluto das questões que lidamos enquanto documentaristas, Trinh Minh-ha introduz hierarquia, desequilíbrio e, em suma, relações de poder em uma conversa que, antes, poderia ser vista como simetricamente ordenada.

Não é apenas que o *eu falo sobre você para eles*, no frigidar dos ovos, é, de fato, um *eu falo sobre ele para nós*. A questão é que relações de poder específicas constroem uma disparidade fundamental nessas posições enunciativas. Nesse sentido, as diversas discussões pós-modernas que passam a

daqueles que são filmados e que procuram traduzir esta intenção na imagem que oferecem à câmera” (2004, p. 12).

colocar a disparidade entre antropólogo e nativo como estruturante de uma determinada narrativa antropológica são análogas àquelas que almejam pensar as consequências da desigualdade de posições entre realizador/a e pessoa/personagem na produção documental audiovisual.

A câmera sustentada pela equipe no lixão, sua capacidade de objetificar a vida daquelas pessoas para além dos limites espaço-temporais de Itaoca, os marcadores sociais da diferença que fazem das pessoas da equipe sujeitos estranhos àquela realidade. Tudo isso aponta para a construção relativa de posições que são filmicamente trazidas à tona quase como uma caça nos momentos iniciais do filme. Quem é presa e quem é predador? Quem foge e se esconde e quem, ao contrário, persegue e tenta capturar a despeito da fuga?

Em geral, os filmes de Coutinho são exaltados por sua capacidade de transpor uma barreira inicial de contato exógeno para adentrar num universo rico e vivo de relações que antes não era possível. Quase um tratado épico sobre o empreendimento documental. Mas quais os limites dessa leitura? Quais os limites da insistência em capturar com imagens e sons aquilo que se recusa à captura? O que essa narrativa épica deixa de considerar?

Michael Taussig, em *Mimesis and Alterity*, nos lembra como aquilo que chama de máquinas miméticas (câmeras, fonógrafos...) vem acompanhado de um enorme grau de violência que subjaz a própria representação criada por essas máquinas. A faculdade mimética, diz ele, é “a natureza que a cultura usa para criar uma segunda natureza, a faculdade de copiar, imitar, criar modelos, explorar diferenças, entregar-se e tornar-se outro”. “Para usar uma linguagem antiga”, diz Taussig, “isso é magia simpática” (1993, p. XIII).

Taussig complementa, então, que existe algo como que um poder mágico na replicação por meio do qual a imagem afeta aquilo do qual ela é uma imagem, isto é, a representação compartilha ou toma o poder daquilo que é representado. Para dizer com outras palavras, na criação de representações possibilitada pelas máquinas miméticas está implicada uma relação de poder fundamental que instaura hierarquia entre sujeito da enunciação e sujeito do enunciado.

As consequências da captura mimética pela câmera de Coutinho não podem ser ditas como desconhecidas pelas pessoas que ela persegue no lixão. Daí o próprio sentido de sua fuga. Mas, ainda assim, sua intencionalidade, sua recusa em

se deixar capturar é desconsiderada em nome de um monumental feito de construir relações.

Vencer os percalços iniciais da recusa em busca de um futuro de intimidade e relacionabilidade nos é apresentado, por *Boca de lixo*, como algo mais relevante do que respeitar o desejo daquelas pessoas em não se deixar retratar pela câmera. A composição ética empreendida por Coutinho não seria, então, com o empreendimento moderno de captura por sons e imagens mais do que com as pessoas que ali vivem e constroem possibilidades de vida particulares? Talvez.

Não se trata, contudo, de condenar o empreendimento ou mesmo de reduzir o filme, cuja complexidade tentei tatear ao longo desse ensaio, à violência que sinto a partir dessas imagens e que me remete à questão ética primordial da produção audiovisual documental. Trata-se, ao contrário, de pensar como, através dele e de sua riqueza especulativa, se instaura um campo de problemas que é tão fundamental quanto complexo e em relação ao qual certo e errado ou bom ou mal deixam completamente de fazer sentido.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Carolina; GRUNVALD, Vitor. “Montagem, teatro antropológico e imagem dialética”. In: CAIUBY NOVAES *et al.* *A experiência da Imagem na Etnografia*. São Paulo: Editora Terceiro Nome. (No prelo).

BACAL, Tatiana. “*Boca do lixo: o futuro da vanguarda*”. *Sociologia & Antropologia*. Rio de Janeiro, v.06, 2016, pp. 263-269.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994[1935/1936].

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BOUDREAULT-FOURNIER, Alexandrine; HIKIJI, Rose Satiko Gitirana; CAIUBY NOVAES, Sylvia. Etnoficção: uma ponte entre fronteiras. In: BARBOSA, Andrea *et al.* *A experiência da Imagem da Etnografia*. São Paulo: Terceiro Nome, 2016.

BUTLER, Judith. *Cuerpos que Importan: Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós, 2002[1993].

_____. *Precarious life*. London, New York: Verso, 2004.

_____. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015[2009].

CAIUBY NOVAES, Sylvia. Imagem em foco nas Ciências Sociais. In: *Escrituras da imagem*. CAIUBY NOVAES, Sylvia; BARBOSA, Andrea; CUNHA, Edgar

Teodoro da; FERRARI, F.; HIKIJI, Rose Satiko Gitirana (Orgs.). São Paulo: Edusp, 2004.

COUTINHO, Eduardo. O cinema documentário e a escuta sensível da realidade. In: *Projeto História*, v.15, 1997, pp. 165-71.

DA-RIN, Silvio. *Espelho partido. Tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue, 2006.

DANOWSKI, Débora; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins”. *Desterro* (Florianópolis): Cultura e Barbárie. Instituto Socioambiental, 2017[2014].

DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. São Paulo: Boitempo, 2016[1981].

DELEUZE, Gilles. *Espinosa. Filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002[1981].

_____. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2005[1986].

GELL, Alfred. *Art and agency. An anthropological theory*. Oxford: Clarendon Press, 1998.

GRUNVALD, Vitor. Butler, a abjeção e seu esgotamento. In: DÍAZ-BENÍTEZ, María Elvira e FIGARI, Carlos (Orgs.). *Corpos, desejos, prazeres e práticas sexuais dissidentes*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009a.

_____. *Teseu e o touro: algumas sugestões feministas para uma crítica da razão*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Museu Nacional, UFRJ, Rio de Janeiro, 2009b.

_____. Falar de perto: por uma antropologia fílmica inapropriada. *Actas del III Congreso Latinoamericano de Antropología* (ALA), Santiago, Chile, 2012.

HOOKS, bell. *Ain't I a woman? Black women and feminism*. New York, London: Routledge, 2015[1981].

LANDER, Eduardo (Ed.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*. Buenos Aires: CLACSO, 2000.

LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2007.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984[1977].

MBEMBE, Achille. “Necropolítica”. *Artes & Ensaios*, n.32, 2016, pp. 122-151.

MONTE-MO’R, Patrícia. Tendências do Documentário Etnográfico. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (Ed.). *Documentário no Brasil – Tradição e Transformação*. São Paulo: Summus, 2004.

ORTNER, Sherry. Is Female to Male as Nature is to Culture? In: ROSALDO, Michelle e LAMPHERE, Louise (Eds.). *Woman, culture and society*. Stanford: Stanford University Press, 1974.

QUIJANO, Aníbal. Coloniality and modernity/rationality. In: MIGNOLO, Walter; ESCOBAR, Arturo (Eds.). *Globalization and the decolonial option*. New York, London: Routledge, 2010.

SALLES, João Moreira. A dificuldade do documentário. In: MARTINS, José de Souza *et al.* (Ed.). *O imaginário e o poético nas Ciências Sociais*. Bauru: Edusc, 2005.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica. Multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosac Naify, 2006[1994].

SJÖBERG, Johannes. The Ethnofiction in Theory and Practice. In: *Nafa Network*, v. 13, n. 3A, 2006.

STRATHERN, Marilyn. Same-sex and Cross-sex Relations: Some Internal Comparisons. In: GREGOR, Thomas; TUZIN, Donald (Orgs.). *Gender in Amazonia and Melanesia*. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, 2001.

TAUSSIG, Michael. *Mimesis and alterity: a particular history of the senses*. New York, London: Routledge, 1993.

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América – a questão do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 1988[1982].

TRINH, Minh-ha. *Woman, Native, Other. Writing post-coloniality and feminism*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1989.

BOCA DE LIXO

Theresa Jessouroun