

## DOCUMENTOS DO PRESENTE: O CINEMA NO LIXO

Jorge Wolff

Num de seus últimos livros, *Tiempo pasado*, Beatriz Sarlo emprega, de início, dois adjetivos pouco alvissareiros para entrar em assunto, como corresponde a seu “estilo”, claro e objetivo: o passado é sempre *conflitivo*, escreve para começar; no passado existe algo *intratável*, afirma em seguida. No cenário que arma, mantêm-se em tensão a memória e a história: “a memória desconfia de uma reconstrução que não ponha em seu centro os direitos da lembrança (direitos de vida, de justiça, de subjetividade)”, mas a história “nem sempre pode acreditar na memória” (SARLO, 2005: 9). Recordar não é apenas viver, conforme o adágio popular, mas sim viver aqui e agora, uma vez que a memória é necessariamente posta em ação no presente. Porém, como se sabe, o passado somente chega ao presente se restou alguém para contar a história, e se esse alguém não estiver proibido de fazê-lo, como freqüentemente ocorre. Nem o futuro nietzscheano, nem o passado moderno: o tempo presente propõe, segundo ela, o império do “instante”, ao mesmo tempo em que transforma o museu e seus habitantes em personagens e casas de espetáculo: “as sociedades ocidentais vivem uma era de auto-arqueologização” (MAIER apud SARLO, 2005: 11). Trata-se de um novo avatar da tendência irresistível do tempo presente à monumentalização, que podemos chamar de “neohistoricismo”.

Ocorre que essas operações históricas andam de mãos dadas com a indústria do entretenimento e da cultura (vistos como sinônimos) e apontam para o estado-das-coisas, isto é, dos documentos do presente. A chamada micro-história ganhou as páginas dos jornais impressos e televisivos do final-de-século, levando os espectadores a acreditarem na suposta verdade garantida através da reconstrução de suas vidas. Nessas operações acríticas de sacralização do passado, a história oral reina soberana, conquistando um “lugar espetacular” reconhecido inclusive pela academia. O campo dos documentos cinematográficos do presente, tema desta fala, se expandiu e tornou-se dramaticamente vasto, indo das vertentes ficcionais e documentais mais ou menos hollywoodianas e, mais recentemente, dos *reality-show* às imagens captadas e distribuídas em “tempo real”. Entre o documental e o ficcional,

tomamos o cinema aqui como uma forma de experiência audiovisual sobretudo oposta aos gêneros televisivos e jornalísticos, como propõe Jean-Louis Comolli (2001: 4), já que sua característica básica reside num imperativo de ordem ética, ligado à noção de reflexividade e alheio às injunções do mercado. Os melhores filmes documentais, brasileiros ou não, têm revelado insistentemente aquilo que as representações dominantes evitam veicular e aquilo que o conservadorismo no âmbito sócio-político evita ao mesmo tempo enxergar e dar a ver (LEBLANC, 1999: 5). Este é um dos motivos pelos quais o cinema documental é um gênero marginal, como costuma dizer um de seus grandes realizadores em atividade, Eduardo Coutinho.

Em *Edifício Master* (2002), filme mais conhecido de Coutinho, 26 pessoas comuns contam, isto é, recriam passagens de suas vidas. Há, no entanto, uma diferença fundamental em relação a esses depoimentos, uma vez que eles não são vendidos como verdadeiros, embora tendam a ser tomados como tais. A cifra para o espectador abandonar a crença na representação é dada por um dos personagens do filme, a garota de programa: no final de seu relato, ela admite que mente muito, a ponto de tomar como verdades as suas próprias mentiras. Essa fala dá a chave para entrar no universo minimalista de Coutinho, em franca oposição à história monumental, mesmo àquela em “escala reduzida” porque já definitivamente espetacularizada. Para discutir os diferentes modos de espetacularização do presente, tomamos três filmes brasileiros vistos enquanto “trilogia casual” uma vez que se debruçam sobre o mesmo assunto “conflitivo” e “intratável”: o lixo, os restos da civilização. São eles *Ilha das flores* (1989), de Jorge Furtado, *Boca de lixo* (1992), de Eduardo Coutinho, e *Estamira* (2004), de Marcos Prado - três filmes documentais reveladores daquilo que *não se quer ver*, segundo Bernardet (2003: 17). São alguns minutos de exposição ao lixo no bombástico e melodramático final do curta-metragem *Ilha das flores*. Poucos depois, Coutinho esquadrinha o espaço e as pessoas de um lixão com detenção e profundidade nunca vistas, partindo do embate entre a equipe e o cenário composto por personagens de início agressivos e finalmente hospitaleiros. Por último, Prado realiza a sua própria expedição espetacularmente arqueológica à boca de um lixão em companhia de Estamira, no longa-metragem homônimo. Ao lidar com um problema estigmatizado como o da pobreza extrema, cada um dos três filmes naturalmente oferece um olhar distinto em seus cartões postais às avessas da periferia do planeta – olhar que carrega um tom de denúncia no caso de Furtado, de distan-

ciamento crítico no caso de Coutinho e de deslumbramento com o próprio objeto no caso de Prado. Assim, com propostas estéticas diversas mas universo e temática comuns, os três filmes propõem uma sondagem desses estranhos, fétidos e caóticos lugares habitados por seres sem rosto, já que estrangeiros a nós mesmos, vale dizer, sem qualquer direito à visibilidade ou mesmo à existência, o que não impede que seus habitantes desenvolvam formas de sociabilidade e desfrutem de suas vidas (com exceção do que ocorre em *Ilha das flores*, em que o espectador é levado a pensar que isto é impossível).

*Ilha das flores*, o curta mais conhecido de Furtado, percorre uma longa cadeia de tempos e espaços, tendo como fio condutor um tomate, até que chegue ao aterro da cidade – onde os habitantes famintos do lugar ficam “abaixo da linha dos porcos” no direito à reciclagem do lixo. Muito mais do mesmo aparece nos documentários de Coutinho e Prado, com a diferença de que neles o olhar se fixa mais atentamente no espaço dos próprios aterros ditos sanitários. Em *Boca de lixo* vemos e como que vivemos a experiência tátil da vida diária de centenas de pessoas, quase todas inicialmente hostis à equipe do cineasta – “o que você ganha com isso?”, um menino pergunta ao diretor – mas que acaba no quintal de alguns desses seres errantes: coisa previsível para os *habitués* do cinema de Coutinho, que prima por investigar e revelar falas cheias dos enigmas menos confessáveis da vida, agora por boca de quem é visto e vive como párias, verdadeiros *homo sacer*, miragens que são em suas vidas nuas, nos termos de Agamben (2002: 16). Já *Estamira* apela a um clima de fábula de fim do mundo e com isso propõe questões polêmicas para o debate em torno do gênero documentário e de suas formas de negociação com a realidade (DI TELLA, 2005: 81). O diretor opta por uma reconstrução de cunho onírico e fantástico da vida cotidiana no Aterro Metropolitano de Gramacho, localizado ao norte da cidade do Rio de Janeiro (geografia em que também se localiza o aterro de *Boca de lixo*). O filme é uma espécie de épico da miséria contemporânea – como *Ilha das flores*, a seu modo – com direito a filtros e adornos audiovisuais, que vão de variações cromáticas aos ventos uivantes do lixão. O espectador se vê, então, diante de um purgatório paradoxal, já que vem a ser o céu dos que ali vivem, em meio a gases tóxicos e cadáveres, vidros de conservas e calor humano. Lidamos, portanto, com dois “épicos” – os feitos e defeitos de um único personagem em *Estamira* e os de milhões de “bípedes com telencéfalo altamente desenvolvido” em *Ilha das flores* – e

um “anti-épico”, mediante o exercício de eliminação que caracteriza essa “espécie de imanência radical” de *Boca de lixo* e dos demais filmes de Coutinho (LINS, 2004: 12).

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

A crítica Ana Amado propõe a leitura do gênero documentário enquanto novo saber crítico e enquanto criação em ensaio sobre a obra do primeiro documentarista *blockbuster* da história, Michael Moore. Segundo ela, Moore vende seu personagem como voz autorizada para legitimar suas próprias teses sobre a realidade numa série de documentários-denúncia. Moore é, como diz Amado, o autor da versão documental da narrativa do Mal – em suas abordagens dos Estados Unidos da América em *Tiros em Columbine* (2002) ou *Fahrenheit 9/11* (2004). Com base nessa sugestão, é possível tomar o cineasta gaúcho como, por um lado, o documentarista da narrativa do mal em *Ilha das flores* e, por outro, o ficcionista da narrativa do bem no conhecido longa *O homem que copiava* (2003), o qual, entre crimes hediondos e citações cultas, termina com final feliz. São dois modos de “legitimar uma ‘ficção’ da realidade”, como diria Amado (2005: 225), mediante formas politicamente corretas de abordagem cinematográfica do mundo-cão. Diríamos, então, que Furtado faz sua parte na espetacularização da miséria brasileira, conforme Marcos Prado o fará anos depois em *Estamira*, ficando Coutinho nas antípodas de seus colegas em termos de opções estéticas, cada vez menos abrindo mão de seu “branco sobre branco” através da

noção de “dispositivos” e “documentos do acaso” que passa a caracterizar sua obra a partir de *Cabra marcado para morrer* (1984).

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

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

ser filmado, a imagem de si e do outro e as imagens da mídia impõem-se como questões fundamentais (LINS: 2004, 91). No caso deste retrato do universo do lixão, as opiniões dos próprios personagens são ambíguas quanto à vida e ao trabalho em tais condições. Para eles, é uma existência ao mesmo tempo pior e melhor do que o trabalho em casas de família mas, para o espectador, surge a revelação da dignidade de seu modo de subsistência, contra todos os preconceitos criados pelos olhares distantes, temerosos e ignorantes da sociedade civil, oferecendo uma abertura a um mundo desconhecido. Nesse sentido, Coutinho leva ao limite, no único filme que realizou sem intermediação prévia, a idéia de “filmar para ver”, ou para dar a ver, devida a Jean-Louis Comolli:

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

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

Ao serem postos em contraste os bordões de Comolli – “filmar para ver” – e de Coutinho – “filme o que existe” –, percebe-se a princípio uma diferença de grau entre o ideal de “resistência” proposto pelo francês e o de “imanência” proposto pelo brasileiro. São, contudo, idéias convergentes uma vez que a revelação da “superfície lisa do real”, é consequência presente em ambas as noções. “Para mudar o mundo, é preciso antes conhecê-lo”, diz Coutinho (LINS, 2004: 95). Trata-se de um tipo de “cinema da crueldade” nos

moldes de André Bazin, o qual recusa a complacência diante de qualquer objeto, bem como rejeita o humanismo piedoso e os juízos de valor (IDEM: 95). Nesse ponto, a estética “vazia” de Coutinho mostra toda a sua distância em relação aos dois “épicas” da miséria vistos, primeiro, em *Ilha das flores* e, recentemente, em *Estamira*.

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

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

A eloquência e o discurso feroz e blasfemo também ajudam a revestir a personagem de uma máscara-de-ferro de profeta do lixo urbano, com suas verdades inabaláveis, sua

lógica implacável, sua virulência anti-religiosa. Por maior que seja a repulsa “moral” pela vida em tal lugar, torna-se explícito também que a protagonista da história encontrou o seu chão e o seu céu ali naquele espaço, onde se sente viva e ativa, a ponto de liderar um grupo de catadores de lixo. Entre revelar a verdade e alertar o mundo, Estamira grita aos quatro ventos mediante o emprego de seu léxico peculiar, o qual utiliza contra o inimigo invisível e seus vários epítetos nem um pouco edificantes. Amante da tempestade e da chuva, ela detém o mencionado “controle remoto superior” situado no “Além-dos-além”, onde “sanguíneo” nenhum pode chegar, denunciando assim sua visão espiritista da vida, do mesmo modo que vai revelando aos poucos sua simpatia por uma espécie de comunismo messiânico e violentamente ateu.

A família de Estamira, no entanto, também é chamada a desempenhar um papel de certo destaque no filme, tendo a função de fazer um contraponto a seu discurso psicótico, o qual predomina na maior parte das quase duas horas de projeção, em sua mescla de delírio e articulação. Enquanto ela cozinha no casebre, a equipe conversa com os filhos, por vezes em *off*, comentando os surtos da matriarca, os quais aparecem como duplamente insanos, já que enfrentados à crença evangélica dos membros de sua família. De qualquer modo, prevalece em *Estamira* o problema dos clichês visuais e sonoros empregados por Prado em função de seu viés estetizante.

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

Em sua “Carta de Marselha”, Comolli (2002: 135) postula que “a cinematografia provê a prova de que existe, em cada um, um saber inconsciente do olhar do outro”. O cinema trabalhou exaustivamente esta *sujeição pelo olhar* através de sua própria articulação do espaço: é quando entra em cena a paranóia da vigilância plena, da sociedade de controle à enésima potência. Os três filmes abordados aqui participam do debate sobre tais formas de sujeição do olhar ao encenarem a crônica do cotidiano do *homo sacer* pós-moderno. A articulação do espaço pelos personagens de *Ilha das flores* oscila entre a classe média e o lumpesinato que sobrevive nos arredores da metrópole, em plena “Ilha das Flores”. No caso de *Boca de lixo*, certos personagens predominam, mas há um esvaziamento das mediações e dos filtros audiovisuais. Há um corpo-a-corpo ou um *tête-à-tête* efetivo com o objeto fílmico: somos levados a sentir a experiência, ou seja, o cheiro do real, ao contrário do que ocorre em *Estamira*, em que nos afastamos de qualquer vestígio dele. No caso de *Ilha das flores*, sem negar a inventiva colagem verbivocovisual de seus doze minutos de duração, acabam sublinhados seus traços pedagógicos e deterministas, em função de um voluntarismo explícito, de uma necessidade incontornável de passar uma lição, bula e remédio para os dilemas gerados pela roda da fortuna burguesa, evoluindo do frenesi característico do consumismo capitalista até o lento clímax sentimental oferecido pela palavra “liberdade”.

Finalmente, parece possível afirmar que toda a ambivalência que marca o surgimento do cinematógrafo (contemporâneo da ambivalência primordial freudiana) apresenta-se com força nesse tríptico da mais pura miséria física e psicológica, em função dos jogos estéticos que propõe. Como diria Comolli (2002: 122), “a dualidade de desejos e de medos está no próprio ponto de partida da oposição ficção/documentário; é ela que ao mesmo tempo a inaugura e a esgota”. Olhar para dentro? Olhar para fora? Ambas as opções, conforme declara explicitamente Eduardo Scorel (2006: 95), em referência ao último filme de Leon Hirszman, *Imagens do inconsciente* (1987), obra de um cineasta que até então procurava separar os dois gêneros com unhas e dentes. No ensaio “A direção do olhar”, Scorel propõe mais do mesmo: ficção e documentário são inseparáveis desde certo ponto de vista, representado pela dualidade de medos e desejos característica da visão de mundo proposta pelo cinema. Mais do que o mundo é visto: o mundo nos vê. É apenas um filme, mas o crédito é total. Sem a crença numa máquina de sons e imagens, não existe cinema (COMOLLI, 2002: 136). Em *Ilha das flores*, *Boca de lixo* e *Estamira*, o espectador lida com três formas

distintas de “crer que se crê”. Como se viu, o célebre curta de Jorge Furtado, laboratório de seu próprio cinema futuro para as massas, mostra as entranhas e as engrenagens da sociedade industrial de maneira didática, ritmo avassalador e nem um segundo para respirar. Nele é abolida a simples idéia da respiração e o espectador, mais crente que nunca, entrega-se ao (in)feliz sacrifício da espécie humana.

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

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

