

**A CONSTRUÇÃO DO “OUTRO DESCARTÁVEL” NOS DOCUMENTÁRIOS
BOCA DE LIXO E LIXO EXTRAORDINÁRIO**Gyssele Mendes¹

Resumo: Partindo da premissa de que o papel de representação da mídia é algo impossível de ser cumprido, dada à incapacidade de se representar o Outro em sua plenitude, percebe-se que apenas uma parcela desse outro é contemplada. E que parcela é essa? O que se pretende mostrar como sendo o Outro? A que narrativas o dispositivo midiático recorre para construir esse “Outro descartável” nas representações? O que se vê é uma construção de formas de dar lugar ao Outro ou a reprodução do paradigma científico ocidental, que enxerga o Outro a partir dos seus próprios parâmetros (D’Amaral, 2004; Certeau, 1982), em uma relação de pretensa objetividade? Este artigo busca investigar tais questões, tomando como *corpus* os documentários “Boca de Lixo” (Eduardo Coutinho, 1993) e “Lixo Extraordinário” (Lucy Walker; João Jardim; Karen Harley, 2009).

Palavras-chave: Culturas do Consumo, Audiovisual, Universo do Descartável

Introdução

Neste artigo, estão os primeiros passos da pesquisa de mestrado provisoriamente intitulada “Lixo em disputa – reflexões sobre as relações de produção de sentido em torno do ‘universo do descartável’, a partir de Ilha das Flores, Boca de Lixo, Estamira e Lixo Extraordinário”. À medida que a pesquisa foi se desenvolvendo, diversas questões acerca das representações realizadas pela mídia, tomando como “Outro” o ‘universo do descartável’², surgiram.

Partindo da premissa de que o papel de representação da mídia é algo impossível de ser cumprido, dada à incapacidade de se representar o outro em sua plenitude, percebe-se que apenas uma parcela desse outro é contemplada. E que parcela é essa? O que se pretende mostrar como sendo o Outro? A que narrativas o dispositivo midiático recorre para construir esse outro “descartável” nas representações? O que se vê é uma construção de formas de dar lugar ao outro ou a reprodução do paradigma científico

¹ Bacharel em Estudos de Mídia e mestranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação, ambos da Universidade Federal Fluminense. E-mail: gyssele@gmail.com.

² O termo “universo do descartável” é utilizado neste trabalho para se referir aos espaços e sujeitos atravessados pelo imaginário que cerca o lixo, predominantemente associado à impureza, à poluição simbólica e à pobreza, aspectos que serão discutidos na próxima seção.

ocidental, que enxerga o outro a partir dos seus próprios parâmetros (D'Amaral, 2004; Certeau, 1982), em uma relação de pretensa objetividade?

Múltiplos sentidos foram atribuídos ao lixo no decorrer da história, como por exemplo, o caráter mágico da cura de doenças e pestes por meio do seu cheiro característico (Rodrigues, 1995). No processo histórico da modernidade, os sentidos produzidos sobre o lixo passaram a ser predominantemente associados à impureza primitiva e à poluição simbólica (Douglas, 1991; Rodrigues, 1995). Desde então, a maioria das representações construídas em torno do lixo e do descartável se baseiam nesse imaginário.

Há algumas décadas, observamos a crescente preocupação com o meio ambiente e os recursos naturais do planeta, cada vez mais escassos em prol do capitalismo desenfreado (Waldman, 2010). Como um dos pilares de sustentação desse tipo de prática político-econômica, temos as culturas do consumo, que se distinguem daquelas construídas pelas demais sociedades humanas (Barbosa, 2006). Norteadas por princípios como a obsolescência programada e a insaciabilidade dos desejos, as culturas do consumo garantem a grande demanda por bens e o aumento da produção de dejetos e rejeitos, tornando o lixo o produto mais abundante na contemporaneidade (Waldman, 2010).

A profusão de termos ambientais e ecológicos – como sustentabilidade, reciclagem, responsabilidade socioambiental e outros – não são escolhas somente individuais ou editoriais, mas elementos que participam do processo de enunciação da categoria lixo e da própria cultura do consumo. Por que falamos sobre o lixo? Por que representar o lixo?

Para discutir essas questões, propõe-se o seguinte percurso: primeiro, será mostrado como vêm sendo construídos os imaginários acerca do lixo e sua conexão com as impurezas simbólicas. Em seguida, busca-se entender como os documentários realizam a “escrita do Outro” e as implicações dessa representação. Por fim, para percebermos como são articuladas as narrativas em torno da construção do “Outro descartável” no documentário, recortamos as representações empreendidas por “Boca de Lixo” (Eduardo Coutinho, 1993) e “Lixo Extraordinário” (Lucy Walker; João Jardim; Karen Harley, 2009).

Os filmes se passam em dois “lixões” na Região Metropolitana do Rio de Janeiro e lidam com os catadores que aí vivem e/ou trabalham. Apesar da temática em comum, as formas de representar o “outro descartável” são distintas, articulando de diferentes modos os sentidos sobre o lixo.

As produções de sentidos sobre o descartável

No livro “Higiene e Ilusão” (1995), o antropólogo José Carlos Rodrigues parte da perspectiva do lixo como um invento sociocultural, desvendando as múltiplas significações a este atribuídas, até chegar à modernidade. Para a visão holística que predominava no período pré-moderno, a noção de lixo como conhecemos hoje não fazia sentido, pois não havia algo que fosse descartado e que se tornasse nocivo por conta disso.

Rodrigues afirma que o processo de fragmentação do amálgama medieval levaria a separações antes não encontradas nestas sociedades. As cisões que foram se construindo, por exemplo, entre o mundo natural e o divino, as esferas pública e privada, o espírito e a matéria, o campo e a cidade, seriam condições preliminares para o surgimento da noção de lixo, de dejetos, de algo residual.

Para o autor, lixo e morte estão profundamente relacionados, seja porque o que vai para o lixo é aquilo considerado morto ou porque morrer é mais ou menos como ir para o lixo, daí uma das angústias em torno de ambos os fenômenos (idem, p. 12). No universo medieval, os cemitérios povoados por sepulturas coletivas situavam-se no entorno das igrejas, o centro da vida social, onde também aconteciam as festas, os rituais e o comércio. O antropólogo cita ainda que não há registros históricos de reclamações do mau cheiro dos cadáveres.

Reforçando a ideia de que a compreensão do lixo está diretamente associada aos períodos históricos e aos aspectos socioculturais, o geógrafo Maurício Waldman afirma que

Não há como definir “resto” em dissociação da história e das expectativas socioculturais das populações, o que obrigatoriamente nos remete para situações cuja especificidade deve ser levada em consideração. Deste modo, ao lado do caráter histórico agregado ao que é considerado “resto”, existem implicações que, transcendendo as significações materiais, estão articuladas exclusivamente com interferências do universo cultural. (...) o lixo não pode

ser aferido unicamente a partir de critérios objetivos. Isto porque as referências que governam os procedimentos e constroem a percepção do lixo são amiúde endossadas por modelos imaginários, indispensáveis para a compreensão de variado leque de nuances relacionadas com os resíduos (WALDMAN, 2010, p.21)

Com a separação entre rural e urbano, a preocupação neste segundo espaço passa a ser com a ordenação das coisas, tarefa dos urbanistas e higienistas. No fim do século XVIII, é iniciado o movimento de remoção dos cemitérios das cidades, transferidos para as periferias urbanas. Paralelo a isso, surgem os primeiros projetos de limpeza pública, que possuíam a mesma finalidade: transportar os dejetos para longe das novas moradias e olfatos modernos.

A relação entre sujeira física e sujeira moral se estabelece após o século XVIII, sendo associado à pobreza e à marginalidade social somente após o século XIX (Rodrigues, 1995, p. 53). A partir desta ideia, instituíram-se graus de hierarquia social e justificativas para a separação, classificação e higienização das camadas populares. Estes corpos, por sua vez, passaram a ser disciplinados por mecanismos de controle social e auto-controle, cada vez mais exigentes com relação às regras e códigos de poluição.

A antropóloga Mary Douglas trata, em *Pureza e Perigo* (1991), da construção das noções de impureza na sociedade burguesa, quando o “discurso médico assolando o caráter simbólico das manifestações ritualísticas” (*ibid*, p. 26) vai conferindo poderes e perigos a esses signos. Isso está intimamente ligado à concepção de civilização que se tornava dominante, à medida que a burguesia ascendia como classe social protagonista da modernidade e buscava se distinguir do que considerava “primitivo”, da “idade das trevas”.

As reflexões sobre impureza, segundo Douglas, levam às dicotomias acerca da “ordem e a desordem, o ser e o não ser, a forma e a ausência dela, a vida e a morte” (*ibid*, p. 9). Dessa forma, aquilo que é tido como impuro é associado também ao sujo, à poluição, à anomia, ao desordenado, posto em oposição ao que representaria a pureza e a inserção social.

Estar à margem significa estar em ligação com o perigo, tocar numa fonte de poder. (...) Quando o indivíduo não tem lugar no sistema social, quando é, numa palavra, marginal, cabe aos outros, parece, tomarem as devidas precauções, precaverem-se contra o perigo. O indivíduo marginal nada pode fazer para mudar a sua situação. Na nossa própria sociedade, observamos

uma atitude análoga em relação aos seres marginais. (DOUGLAS, 1991, p.74)

Dessa forma, Douglas contribui para elucidar a associação construída entre a impureza, o perigo e os indivíduos postos à margem nas sociedades modernas. Tanto o descartável quanto os sujeitos que estão ao seu redor tornam-se fontes de perigo e poder.

Diferente do que se costuma pensar, o problema da poluição em nossa sociedade é uma questão de magia, não de higiene, portanto, antes de caráter simbólico, como afirma José Carlos Rodrigues. O autor completa: “O medo de poluição funciona apenas em uma direção: quem está no alto jamais polui quem está embaixo (...) quanto mais próximo do centro de poder, mais distante da sujeira; quanto mais periférico em relação ao centro de poder, tanto mais íntimo com a sujeira” (1995, p. 96). Assim, Rodrigues nos apresenta diferentes mentalidades e sensibilidades no tratamento das questões relacionadas à poluição, desnaturalizando tais relações e complexificando o que entendemos hoje por lixo.

Com o crescente movimento de urbanização das cidades e o aumento considerável na velocidade da produção industrial, o descartável passa a constituir “agente de primeira linha na territorialidade urbana”, como afirma Waldman, que diz ainda:

Obras de engenharia como os aterros sanitários, esculturam a paisagem. Incineradores e depósitos de sucata, comuns em muitos centros urbanos, são vetores de uma movimentação apoiada pela oferta incessante de resíduos urbanos. Outra variável seriam os chamados “lixões”, áreas de descarte indiscriminado de resíduos, que por esta via se transformam na síntese das adjetivações negativas que povoam o imaginário sobre o lixo. Representação emblemática do descaso dos poderes constituídos por suas áreas de periferia, tais espaços são, em várias cidades do Terceiro Mundo, apropriadas por levas de migrantes pobres. (...) Por fim, num momento no qual o mundo assiste a um acirramento feroz da escassez de matérias-primas, os resíduos se transformaram numa opção para gerar renda e trabalho para um verdadeiro exército de catadores, cujo labor foi, nas últimas décadas, dotado de um signo ecológico. (...) Hoje em dia, os catadores tornaram-se aspecto relevante na rotina dos centros urbanos de todo o mundo. (WALDMAN, 2010, p. 17)

O autor evidencia outro signo que passa a ser agregado aos catadores: o ecológico. Como afirmamos anteriormente, há algumas décadas, mais precisamente pós-anos 50, a preocupação com o meio ambiente e os recursos naturais do planeta começam a ganhar força. Diversas conferências internacionais são realizadas para discutir questões relacionadas à produção de lixo, reciclagem, emissão de carbono na

atmosfera, o “buraco” na camada de ozônio e outros tantos problemas ambientais, que se tornam corriqueiros nos noticiários.

Entretanto, práticas como a reciclagem de lixo, por exemplo, não são exclusivamente modernas. Materiais velhos e desgastados eram utilizados na produção de novos materiais há vários séculos. Atualmente, a diferença está, sobretudo, na associação entre os “signos ecológicos” e os estilos de vida contemporâneos. As atitudes tidas como ambientalmente responsáveis ligadas à coleta seletiva, à reciclagem, à revisão do consumo (quem nunca ouviu falar em “consumo consciente”?), que criticam o desperdício e o consumismo exacerbado, ganham importância e, de certo modo, despertam mudanças no comportamento social. Acompanhando também de alterações nos modos de produção capitalista, o lixo passa a ser visto com grande potencial mercadológico, não somente como um problema das grandes cidades.

Os novos valores agregados ao lixo perpassam as produções de sentidos alimentadas pelas culturas do consumo. Entendendo a cultura como processo, portanto, em constante disputa e reconfiguração, tais sentidos irrompem as narrativas hegemônicas sobre o consumo e a reorganizam, evidenciando deslocamentos e cisões.

A representação do “Outro” no documentário

A partir do panorama elaborado sobre os imaginários do lixo, a questão que norteará esta seção é: como esses imaginários são mobilizados pelos documentários *Boca de Lixo* e *Lixo Extraordinário*, no que diz respeito à construção do “Outro descartável”? Adianta-se que a tentativa aqui não será de responder à questão, mas de apontar um caminho de leitura possível, tão incompleto e parcial quanto qualquer outro. Inicialmente, serão discutidas as implicações éticas da representação do outro no documentário. Em seguida, mostra-se como são construídas as representações do outro descartável nos dois filmes.

No artigo “A ética do documentário: o Rosto e os outros”, César Guimarães e Cristiane Lima discutem os impasses e as possibilidades da representação do “Outro” no documentário. Os autores partem da premissa de que a tipologia de interação elaborada por Bill Nichols, que consistia na ideia de “eu falo deles para você ou nós falamos de nós para você” (2007, p. 146), é insuficiente. A fim de complexificar essa

dinâmica, Guimarães e Lima, baseando-se em Fernão Pessoa Ramos, apontam três campos éticos do documentário do século XX, vinculados ao período histórico e aos procedimentos estilísticos adotados pelas produções audiovisuais.

Num primeiro momento, os documentários eram guiados por uma ética da missão educativa, fincada na lógica de valorização das tradições e da percepção do outro, por meio de um olhar altruísta por parte dos realizadores. Em meados dos anos 50, a missão educativa dá lugar à ética do recuo, onde os cineastas se colocavam como observadores e acreditavam na não intervenção da realidade filmada, e que deste modo produziriam representações mais ambíguas e complexas do outro. A ideia era de que o espectador construiria o seu próprio saber de mundo. No fim dos anos 60, os autores apontam o surgimento do terceiro campo ético do documentário, a ética participativo-reflexiva. Os realizadores passam a imprimir sua presença nos filmes, reconhecendo o seu lugar de enunciador e as limitações e conflitos inerentes à representação, a partir de uma postura desconstrutivista. A saída ética encontrada por esses cineastas é a reflexividade³.

Independente do campo ético adotado, os documentários exercem a escritura fílmica do outro e isso implica em uma relação de poder. A ideia de “eu posso falar desse mundo” já constitui um indicativo de poder. Os documentaristas possuem os meios discursivos e imagéticos de produção, dominando o espaço estratégico⁴ onde o outro está representado. O poder da câmera é também o poder de inscrever o Outro, torná-lo apreensível em sua representação, mesmo o Outro sendo irrepresentável e a alteridade radical⁵ ser constitutiva desta relação.

Michel de Certeau, tomando para análise o relato de Jean de Léry⁶ sobre os tupinambás, diz que

³ O quadro exposto sobre os campos éticos do documentário não tem a intenção de estabelecer separações lineares e bem definidas. Destaca-se que tais tipologias referem-se às formas hegemônicas do “fazer documentário”, coexistentes com os demais modos de realização, que aparecem de modo residual ou emergente.

⁴ A ideia de estratégia utilizada refere-se aos conceitos de “táticas e estratégias”, elaborados por Michel de Certeau no livro “A invenção do cotidiano – Artes do Fazer, Vol. 1” (1997). Resumidamente, as estratégias seriam os “modos de fazer com” daqueles que têm o poder de instituir discursos, como os meios de comunicação e as instituições sociais. As táticas, ou astúcias, seriam as armas utilizadas pelos “fracos” em suas disputas discursivas, sempre aplicadas no campo dominado pela estratégia.

⁵ Para o filósofo Emmanuel Levinas (1997), a alteridade radical ou absoluta é o reconhecimento do outro como infinito. Na relação com o outro não haveria apreensão, mas encontro de alteridades.

⁶ Jean de Léry conta no relato *Histoire d'un Voyage faict em La terre Du Brésil* (1578), a sua permanência na baía do Rio de Janeiro, entre 1556 e 1558, e as experiências com os tupinambás.

(...) a operação escriturária que produz, preserva, cultiva "verdades" não-perecíveis, articula-se num rumor de palavras diluídas tão logo enunciadas, e, portanto, perdidas para sempre. Uma "perda" irreparável é o vestígio destas palavras nos textos dos quais são o objeto. É assim que se parece escrever uma relação com o outro. (CERTEAU, 1982, p. 213)

Para Certeau, o relato de Léry “transforma a viagem em um ciclo” e inventa o “selvagem” ao produzir um “retorno de si para si, pela mediação do outro” (*ibid*, p. 215). Em outras palavras, a “escrita do outro” efetuada por Léry tem como pano de fundo o paradigma científico ocidental, que reconduz “a pluralidade dos percursos à unicidade do núcleo produtor” (p. 219). Porém, mesmo baseado em uma estrutura que sufoca e restringe o outro, o relato de Léry possui brechas, silêncios que, para Certeau, constituem o lugar do outro na narrativa.

A esses silêncios, Certeau dá o nome de in-audito, que é “aquilo que, do outro, não é recuperável – um ato perecível que a escrita não pode relatar” (1982, p. 215). O in-audito é o resto, o dejetivo do pensamento construtor. Por definição, o in-audito é

(...) o ladrão do texto, ou mais exatamente, é que é roubado ao ladrão, precisamente aquele que ouvido, mas não compreendido e, portanto, arrebatado do trabalho produtivo: a palavra sem escrita, o canto de uma enunciação pura, o ato de falar sem saber – o prazer de dizer ou escutar. (...) O “resto” de que falo é antes uma recaída, um efeito segundo desta operação, um dejetivo que ela produz ao triunfar, mas que não visava produzir. Este dejetivo do pensamento construtor, sua recaída e seu recalçamento, isto será, finalmente, o outro” (CERTEAU, 1982, p. 227)

Desse modo, o outro ocupa o lugar onde os sentidos são deslocados na narrativa. Aquilo que a narrativa não visava construir, mas que está na sua tessitura e que podem desorganizá-la. Entretanto, como afirmam Guimarães e Lima, “a aparição de um outro qualquer (singular ou genérico) vêm efetuar, de modo particular, a estrutura-Outrem⁷” (2007, p. 150). O Outro aparece como infinito ao mostrar um mundo possível que ultrapassa o “eu”.

Para o exercício de escritura fílmica no documentário, os autores elencam duas dificuldades na representação da multiplicidade de outros: a visão como sentido privilegiado para desvelar o Outro; e o Outrem que se encontra num plano distinto, ocupando posições históricas e temporalidades disjuntivas. Como saída para esses entraves, os autores sugerem duas ações: “promover a disjunção entre a imagem e a palavra, assumindo que falar não é ver; e abandonar o Eu como medida para o

⁷ Para Gilles Deleuze, a estrutura-Outrem é uma estrutura do campo perceptivo. É a expressão de um mundo possível, mediado pelo Outro (GUIMARÃES; LIMA, 2007, p. 150).

conhecimento do Outro, conceder ao Outro a prioridade que era concedida ao Eu” (2007, p. 154).

Em suma, para compreender o outro no documentário é preciso estar aberto às cisões, às interrupções, aos silêncios e recalques que operam na narrativa, e que compõem o lugar do outro, neste espaço de deslocamento de sentidos. Aplicando tais pressupostos à análise dos filmes, buscamos entender a construção da representação do outro descartável para além dos signos de impureza e poluição simbólica que o demarcam, dando a ver a multiplicidade de sentidos que envolvem esse universo através dos silêncios e conflitos evocados pela narrativa fílmica.

O “extraordinário” do lixo

“Lixo Extraordinário” é uma produção brasileira e inglesa, sendo filmado entre agosto de 2007 e maio de 2009. O filme documenta o processo de produção da série fotográfica *Pictures of Garbage*, de Vik Muniz, artista plástico e fotógrafo brasileiro radicado em Nova York há 30 anos. Em busca de novos materiais e perspectivas para a composição do projeto, associado a uma intenção social, Muniz “descobre” o Jardim Gramacho através de Fábio Ghivelder, seu assistente. Escolhe seis fotografias para a série de trabalhos e os catadores fotografados se tornam personagens do filme: Ísis, Tião, Irmã, Zumbi, Suelem e Magda. A partir das imagens, o artista propõe o trabalho de elaborar quadros que vão ganhando forma no preenchimento das imagens com material reciclável. As criações são vendidas e o dinheiro arrecadado revertido para a ACAMJG – Associação de Catadores do Aterro Metropolitano de Jardim Gramacho, da qual Tião é presidente.

De acordo com Vik, a ideia é “mudar a vida de um grupo de pessoas com o mesmo material que elas lidam todo dia”. A narrativa é construída nessa direção, destacando o sofrimento na vida dos catadores e, posteriormente, as mudanças que ocorreram como consequências da interferência do artista naquele espaço. Paralela ao registro do projeto, a trajetória de Vik Muniz é narrada, de limpador de lixeiras a expositor no *Museum of Modern Art – MoMa*.

Na procura pelo local em que vai desenvolver seu projeto, Vik assiste a um vídeo no YouTube sobre o Aterro Metropolitano do Jardim Gramacho. Fábio alerta-o sobre “a própria estabilidade das pessoas, elas são excluídas da sociedade. Algumas

passam a noite ou a semana inteira por lá. Vai ser difícil”, mas que mesmo assim deveriam tentar por acreditarem na capacidade de transformação que podem levar à vida dessas pessoas.

Nessa mesma cena, a esposa de Vik Muniz se impressiona com as imagens do lugar e questiona se aquelas pessoas aceitariam realizar sua proposta, ao que ele responde “(...) devem ser as pessoas mais rudes em quem podemos pensar. São todos drogados. É o fim da linha. (...) É pra onde vai tudo que não é bom. Incluindo as pessoas”. Nessa fala, nota-se que são atribuídos ao lixo sentidos de invisibilidade, o “fim da linha”, aquilo que é considerado sem valor ou utilidade, morto. Os sujeitos localizados em torno desse lixo são igualmente considerados descartáveis pela sociedade e a eles são atribuídos características marginais de antemão, como “drogados” e “rudes”.

A esposa questiona ainda como ficará a saúde de Vik, já que o trabalho seria desenvolvido ao longo de dois anos e o aterro não parecia um lugar exatamente seguro para se trabalhar. Vik responde que os catadores não questionam isso, ao que Janaína retruca “mas nós questionamos”, evidenciando as fronteiras estabelecidas entre “eles”, os rudes e excluídos que vivem em meio ao lixo sem se preocupar com os riscos desse trabalho, e “nós”, os sujeitos esclarecidos que conhecem e questionam esses perigos. Como aponta José Carlos Rodrigues, há uma hierarquia social na relação com o lixo e com a impureza, onde quanto mais afastado o indivíduo se encontra do centro de poder, mais impuro e perigoso se torna.

A voz de Vik Muniz vai sendo construída como guia do documentário, dando a entender por vezes que ele ocupa o papel de documentarista, o olhar sobre o qual o filme se apoia. Mas Vik também é personagem, tendo sua história de vida contada, a casa da infância e família mostradas, assim como os catadores do filme. Ora documentarista, ora personagem, o artista representa uma posição ambígua no filme, mas claramente ocupa o lugar daquele que tem o poder de escrita sobre o outro.

Numa das cenas, Vik observa os modos com que se organizam os catadores em meio à desordem do aterro. Lúcio, administrador do local, define que ali é uma “bolsa de valores do lixo”, onde a demanda é ditada pelas indústrias de reciclagem no seu entorno. O espectador começa a adentrar no ambiente do Outro, a entender a dinâmica própria daquele lugar e os seus modos particulares de vida.

Um grupo de catadores de materiais recicláveis vai identificando, a partir da análise do lixo no aterro, classes sociais e estilos de vida associados àquela mercadoria descartada. Observam um sapato e o relacionam a uma “mulher executiva”, pegam um saco de lixo e dizem que é “lixo de pobre, porque a sacola é pequena”, definem determinados objetos como sendo de classe média, enfim, apresentam ao espectador uma classificação construída a partir da experiência cotidiana com o lixo e da vivência no aterro. Nessa cena, os catadores é quem conduzem os documentaristas ao seu universo, trazendo à tona o mundo possível do Outro e promovendo deslocamentos de sentidos na representação do descartável, por exemplo, ao enxergarem o lixo como algo “vivo”, para além das demarcações de poluição simbólica e impureza.

Através das visões de mundo dos catadores, dos seus sonhos e ambições, o documentário dá uma guinada rumo à desconstrução das ideias pré-concebidas sobre o universo do descartável, dominantes no começo do filme. Os personagens são representados como vencedores das condições adversas da vida, assim como o próprio Vik, quando entra em cena o seu passado e história.

No decorrer do filme, percebem-se mudanças na representação do universo do descartável, como se guiados por Vik, fôssemos acompanhando as mudanças atravessadas pelo próprio artista em relação à Gramacho e aos catadores. Assim, a representação do “Outro descartável” fica subordinada ao olhar do artista, produzindo como resultado aquilo que Michel de Certeau critica em Jean de Léry: um relato de si para si, mediado pelo outro.

O “Outro descartável” em Boca de Lixo

“Boca de Lixo” (1993) é dirigido por Eduardo Coutinho e produzido pelo Centro de Criação de Imagem Popular (CECIP). O documentário toma como cenário o vazadouro de Itaoca, em São Gonçalo. Diferente de “Lixo Extraordinário”, onde o personagem/documentarista Vik Muniz é quem vai guiando a narrativa e a escrita do “outro descartável”, em “Boca de Lixo” os realizadores partem da crítica à representação e às suas limitações.

A cena inicial identifica o local com um *travelling* sobre o lixo e logo em seguida são apresentados os catadores, que conduzem as interpretações sobre o lixo e o cotidiano dos sujeitos que sobrevivem ao seu redor. Alguns entrevistados afirmam que

têm vergonha de trabalhar no lixo, enquanto outros dizem que estão ali por falta de opção ou mesmo porque preferem trabalhar por conta própria, sem chefe ou patrão. Dentre as falas, é comum ouvir que é melhor estar no lixo do que matando ou roubando por aí, como se essas fossem as únicas saídas possíveis daquele universo, além de serem consideradas menos dignas.

Uma entrevistada diz que prefere trabalhar no lixão a voltar a ser empregada doméstica, afirmando que “enquanto tiver lixo aqui, nós ficamos”. A personagem seguinte critica: “Muita gente trabalha aqui porque é relaxado. Emprego tem, é só querer trabalhar. É difícil pra homem, mas pra mulher não é não (...) trabalham aqui porque são relaxados, porque aqui tem comida fácil”. Durante as entrevistas, Coutinho explora as contradições do grupo, promovendo a costura e a descostura da narrativa por meio das ambiguidades, conflitos e valores trazidos pelos catadores. Tais contradições explicitam a multiplicidade de outros possíveis, prezando pela construção de uma categoria não homogênea e repleta de singularidades.

As perguntas elaboradas por Coutinho não são excluídas das filmagens, assim como as imagens dos cinegrafistas subindo as montanhas de lixo para as gravações. No esforço de desconstruir a representação, Coutinho destaca os indícios de quem tem o poder da câmera e a sua atuação diante dos personagens, oferecendo ao espectador mais uma peça do mosaico de estratégias narrativas que constroem o documentário.

Em determinada cena, Coutinho conversa com uma catadora que foi criada no lixão e pede para que ela liste as pessoas que conhece no vazadouro. Enquanto a entrevistada lista os nomes, outros rostos vão aparecendo nas imagens. A ideia não é identificar cada um dos catadores que vivem na Boca de Lixo (nome dado pelos catadores ao vazadouro), colando a imagem à fala, mas evidenciar a multiplicidade de outros presentes ali e que são representados sob a mesma categoria social: catador. “Boca de Lixo” explora elementos de disjunção entre palavra e imagem, como sugerem Guimarães e Lima para a saída ética no documentário.

Na conversa com Coutinho, a personagem Jurema diz que fugiu dele nas primeiras abordagens, porque “o que vocês botam no jornal é mentira, quem vê lá de fora acha que é isso, que a gente come lixo”. Além de contrapor as falas anteriores de alguns catadores, que diziam retirar parte da sua alimentação do vazadouro, Jurema

explicita também a resistência dos personagens à narrativa que está em construção, pondo em cheque o alcance da escritura realizada pelo documentário.

Em outra cena, são exibidas fotografias aos catadores que, ao se perceberem representados riem e mostram as imagens para os companheiros. No fim do filme, o documentário quase pronto é exibido no vazadouro, colocando novamente os catadores diante de suas representações. O recurso metalinguístico de expor os embates dos personagens com as representações aponta para a incompletude e a irrepresentabilidade do próprio documentário.

A narrativa do filme explora o silêncio em diversos momentos. Em um desses, Coutinho entrevista Lúcia na boca de lixo e ao transferir a conversa para a residência da catadora, o silêncio permanece por alguns segundos. Lúcia explica que “é mais fácil falar no lixão, todo mundo grita, todo mundo fala. Quando eu tô no lixo, eu sou uma pessoa completamente diferente do que sou em casa. Lá no lixão eu grito, eu falo, mexo com um, mexo com outro, jogo coisa neles”. O “lixão” é percebido não somente como o espaço do descartável, mas como o espaço de socialização e trabalho que Lúcia se sente inserida.

Enquanto apresenta sua casa a Coutinho, Lúcia mostra o leitão que a família cria. O documentarista pergunta se o animal será comido depois e Lúcia responde “não, não, meus bichinhos eu crio com carinho”. Essa fala consegue produzir uma disjunção na narrativa, pois à primeira vista, parece óbvia a criação dos porcos para o abate, tendo em vista a situação de miséria que é incessantemente representada. Muitas vezes utilizado como signo de impureza nas representações do descartável, o leitão é criado como um animal doméstico, um *pet*. Isso causa certa estranheza, dada a relação construída entre as impurezas, lugar do profano, e o ambiente doméstico, lugar do sagrado e que deve ser livre do impuro. Tal dicotomia cai por terra diante da afirmação de Lúcia.

“Boca de Lixo” não tem redenção, não tem perspectiva de mudança e não apresenta uma saída confortável para a situação dos catadores. O filme termina com imagens dos catadores, sérios e em silêncio, enquanto é executada a música “Sonho por sonho”, que fora cantada por uma das personagens que tinha o sonho de se tornar cantora. A sequência é interrompida quando algo fora do enquadramento da câmera chama a atenção da família dessa personagem e eles riem. Em seguida, Coutinho pede

para que a personagem cante novamente a música, acompanhando a voz de José Augusto no rádio. O in-audito se faz presente aí, evidenciando aquilo que é irrecuperável na relação com o Outro e fazendo com que o “eu” se perca no infinito de possibilidades do Outro.

E o resquício emerge...

As diferentes formas de construção do “Outro descartável” na narrativa vêm confirmar que a representação “antecede a filmagem e prossegue mesmo depois do filme terminado” e “mais do que um repertório de enunciados no qual se encarnam valores e visões de mundo – é uma forma viva de mediação” (Guimarães; Lima; 2007, p. 146). Essa formulação nos permite compreender que as representações estão inseridas no processo de enunciação e se dão através das disputas pelo poder de significar.

Os documentários analisados neste trabalho mobilizam signos de impureza e poluição simbólica para dar conta da representação do universo do descartável. Tais signos vêm carregados de poderes e perigos e, de certa forma, condicionam o lugar do “Outro descartável” nas representações. Enquanto o filme de Coutinho busca diferentes formas de lidar com esse universo, através dos distintos pontos de vista dos catadores, “Lixo Extraordinário” parece objetivar uma narrativa homogeneizada, demarcando um “antes e depois” da intervenção de Vik Muniz em Gramacho. A linearidade construída na busca pelo “extraordinário” do lixo é contraposta pelo presente disjuntivo, matéria-prima da pluralidade em “Boca de Lixo”.

Independente do caminho que tenham seguido, a escrita do outro que os documentários realizam são inscrições de poder. Pertencem à tríade da incomunicabilidade, irrepresentabilidade e incompletude, princípios inerentes a toda representação. Como afirma Michel de Certeau, “a palavra instituída no lugar do outro é destinada a ser escutada de uma forma diferente da que fala” (1982, p. 212).

Ambas as narrativas lidam, em seus contextos históricos e sociais específicos, com o in-audito das culturas do consumo: o lixo. O lixo é aquilo que sobra nas narrativas hegemônicas do consumo, tanto como refugio material quanto narrativo. Tais elementos, ao emergirem, têm o poder de desorganizar e reorganizar essas narrativas. Apenas o fato de se falar sobre o lixo já é instigante. Por que falamos de lixo neste momento? Por que esse tema merece ser representado? Permanecem as questões.

Bibliografia

BARBOSA, Livia. **Sociedade de consumo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

_____. **A invenção do cotidiano**. Artes de fazer. Vol.1. Petrópolis: Vozes, 1996.

COUTINHO, Eduardo. **Boca de Lixo**. Rio de Janeiro: CECIP, 1993.

D'AMARAL, Márcio Tavares. **Comunicação e Diferença**: uma filosofia de guerra para uso dos homens comuns. Rio de Janeiro: EDUFRRJ, 2004.

DOUGLAS, Mary. **Pureza e Perigo**. Lisboa: Edições 70, 1991.

GUIMARÃES, César; LIMA, Cristiane S. **A ética do documentário**: o Rosto e os outros. In: Revista Contracampo, v. 17, 2º semestre/2007.

LEVINAS, Emmanuel. **Entre nós**: ensaios sobre a alteridade. Petrópolis: Vozes, 1997.

MARCOS, Maria Lucília. **Princípio da relação e paradigma comunicacional**. Lisboa: Colibri, 2007.

RODRIGUES, José Carlos. **Higiene e Ilusão**: o lixo como invento social. Rio de Janeiro: NAU, 1995.

WALDMAN, Maurício. **Lixo: cenários e desafios** - abordagens básicas para entender os resíduos sólidos. São Paulo: Cortez, 2010.

WALKER, Lucy; JARDIM, João; HARLEY, Karen. **Lixo Extraordinário**. Rio de Janeiro: O2 Filmes, 2009.