

**XV ENCONTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS DO NORTE E NORDESTE e PRÉ-
ALAS BRASIL**

04 a 07 de setembro de 2012, UFPI, Teresina-PI.

GT 29 - Ciências Sociais & Cinema: entre narrativas, políticas e poéticas

Título do Trabalho

O EXTRAORDINÁRIO DO LIXO: arte, catadores de lixo, produção e reprodução de refugos humanos

Autores:

Maria Isabel Silva Bezerra Linhares (UFC/UVA) isabelblinhares@yahoo.com.br

Janaina Sampaio Zaranza (UFC) inazaranza@yahoo.com.br

Nadja Rinelle de Oliveira (UFC) nadjarinelle_234@hotmail.com

O EXTRAORDINÁRIO DO LIXO: arte, catadores de lixo, produção e reprodução de refugos humanos¹

Maria Isabel Silva Bezerra Linhares (UVA/UFC)²

Janaina Sampaio Zaranza (UFC)³

Nadja Rinelle de Oliveira (UFC)⁴

RESUMO

Este trabalho teve como objetivo analisar o documentário **Lixo Extraordinário** (2010), sobre a obra do artista plástico Vik Muniz, em três momentos devidamente interrelacionados, a partir da seleção de algumas imagens-falas, capturadas do documentário-registro em referência. O primeiro momento, **momento horizontal** – momento da identificação da trajetória de vida do autor com a dos catadores de lixo. O segundo momento, **momento-vertical**, identificado como aquele manifestado na relação e diferença entre as pessoas, o artista “estrangeiro”, o lixo e a produção da obra. O terceiro momento, denominado **“Para além do lixo e da arte” - o que há de extraordinário no lixo?** para expressarmos o momento da transformação, tanto do artista, como dos seus interlocutores, no que diz respeito a compreensão que eles têm e passam a ter da vida, dos seus modos de vida, da sociedade.

Palavras-chave: Lixo. Arte. Análise fílmica. Refugio humano.

INTRODUÇÃO

Este trabalho teve como objetivo analisar o documentário **Lixo Extraordinário** (*Waste Land*, 2010), sobre a obra do artista plástico Vik Muniz, em três momentos devidamente interrelacionados, a partir da seleção de algumas imagens-falas, capturadas do documentário-registro em referência, que entendemos como significativas para nossa análise.

O primeiro momento, **momento horizontal** – momento da identificação da trajetória de vida do autor com a dos catadores de lixo, onde identificamos

¹ Análise do filme *Lixo Extraordinário*, do artista plástico Vick Muniz. (116/11/2011), apresentado no **XV ENCONTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS DO NORTE E NORDESTE e PRÉ- ALAS BRASIL**, no período de 04 a 07 de setembro de 2012, UFPI, Teresina-PI; **GT 29** - Ciências Sociais & Cinema: entre narrativas, políticas e poéticas.

² Professora Assistente D, da Universidade Estadual Vale do Acaraú (UVA). Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia, turma 2011, da Universidade Federal do Ceará (UFC). e-mail: isabelblinhares@yahoo.com.br

³ Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia, turma 2011, da Universidade Federal do Ceará (UFC). E-mail: inazaranza@yahoo.com.br

⁴ Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, da Universidade Federal do Ceará (UFC). E-mail: nadjarinelle_234@hotmail.com

semelhanças na história de vida do artista com a atividade que aqueles desempenhavam, que mesmo vivenciados em tempos históricos diferentes, aqui compreendemos como problemas sociais de uma classe-que-vive-do-trabalho⁵, mas que continua à margem da sociedade capitalista, desprovida e desassistida de seus direitos sociais, políticos e civis.

O segundo momento, **momento-vertical**, identificado como aquele manifestado na relação e diferença entre as pessoas, o artista “estrangeiro”, o lixo e a produção da obra, declarada tanto no momento da construção/produção/venda daquela, onde diferenças são evidenciadas, muito mais do que as semelhanças. Nesse momento, revelam-se tanto os lugares que as pessoas ocupam nesse cenário, cujas falas e expressões são constituídas a partir desse lugar na sociedade de classes. Quem é esse “estrangeiro”? De que lado fala? De quem nos fala? Quem são esses catadores? Com quem se identificam? Como se (re)conhecem? De quem falam? Questões essas que nortearam a nossa análise.

O terceiro momento, denominado **“Para além do lixo e da arte”⁶ - o que há de extraordinário no lixo?** - onde adaptamos a expressão de Dermeval Saviani, “para além da teoria da curvatura da vara”, em seu livro Escola e Democracia (2000), para expressarmos, aqui, o momento da transformação, tanto do artista, como dos seus interlocutores, no que diz respeito a compreensão que eles têm e

⁵ Expressão utilizada por Ricardo Antunes no seu livro “Adeus ao trabalho? Ensaio sobre as metamorfoses e a centralidade do mundo-do-trabalho (1998), para referir classe trabalhadora, Em entrevista concedida ao Sindicato dos Advogado de São Paulo (2011) a respeito de quem é essa classe trabalhadora, hoje, assim se expressa: “hoje um conjunto muito ampliado que compreende o operariado industrial, o trabalhador rural assalariado, os assalariados de serviços (como, por exemplo, a operadora que trabalha no telemarketing), os digitadores de bancos, os trabalhadores que atendem os caixas eletrônicos dos supermercados e os desempregados também”. A classe trabalhadora hoje é um conjunto muito ampliado que compreende o operariado industrial, o trabalhador rural assalariado, os assalariados de serviços, como, por exemplo, a operadora que trabalha no telemarketing, os homens e mulheres que trabalham nos supermercados, essa massa de trabalhadores que trabalham nos bancos como digitadores. A classe trabalhadora hoje tem uma nova morfologia... E ela inclui também o desempregado. Porque o desempregado é consequência do desemprego estrutural, que resulta dessa lógica destrutiva do capital. Então, o desempregado não é desempregado porque ele quer. Ele é desempregado pelo capital. Ele é parte do que o Marx chamava de exército industrial de reserva. Nós podemos discutir a validade ou não da noção de exército industrial de reserva hoje. Eu penso que essa noção ainda é válida, mas é um debate. O que era um exército industrial menor, hoje é um exército monumental de reserva. Esta é a classe trabalhadora. Esta é a nova morfologia. Então, por exemplo, os motoboys. Eles são parte da classe trabalhadora. Só que nós estamos desafiados a entender que numa nova morfologia da classe trabalhadora significa nova morfologia das lutas sociais também.”

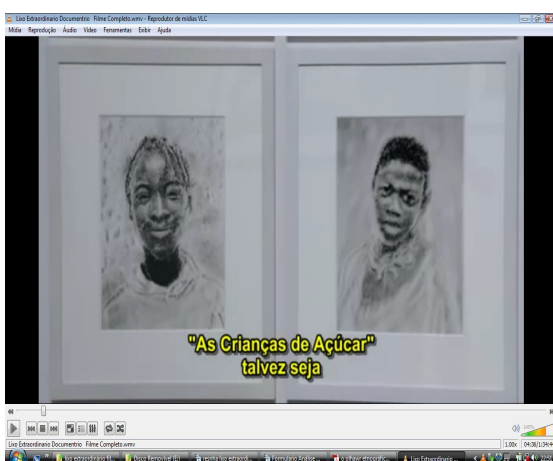
⁶ Dermeval Saviani ao propor a Teoria da Curvatura da Vara destaca três teses políticas: Tese filosófica-histórica ; pedagógica-metodológica e uma terceira que, segundo o autor, é resultado da junção das duas primeiras ,”que é aquela conclusão segundo a qual quando mais se falou em democracia no interior da escola,...” (p.59). Em sua análise final Saviani coloca em evidência as consequências que essas teorias trouxeram para Educação brasileira.

passam a ter da vida, dos seus modos de vida, da sociedade. Enfim, que reflexões suscitaram em cada um desses sujeitos? Que reflexões trazemos para compreender essa sociedade? O que há de novo nas histórias desses sujeitos?

Para tal empreitada recorreremos a proposta metodológica de análise fílmica⁷, de Giovanni Alves, cujas análises foram desenvolvidas a partir das imagens-falas recortadas do documentário.

Os referenciais teóricos básicos para esta análise fílmica incluíram, entre outras fontes, o dossiê LIXO EXTRAORDINÁRIO: intervenções sócio-estéticas, de Denize Correa Araújo (2011), O OLHAR ETNOGRÁFICO E A VOZ SUBALTERNA, de José Jorge de Carvalho (2001), O INTERCÂMBIO ENTRE A ARTE E A ANTROPOLOGIA: como a pesquisa de campo em artes cênicas pode informar a reinvenção da pesquisa de campo em antropologia, de George E. Marcus (2003), VIDA A CRÉDITO (2010) e VIDAS DESPERDIÇADAS (2005), de Zygmunt Bauman, de onde extraímos a expressão "refugio humano".

1º MOMENTO - MOMENTO HORIZONTAL: a ideia, a história, o encontro com o outro semelhante



'As crianças de açúcar' talvez seja a obra mais importante de minha carreira"

"O que realmente quero fazer é ser capaz de mudar a vida de um grupo de pessoas com o mesmo material que elas lidam todos os dias"

⁷ O projeto cinema como experiência crítica é um projeto pedagógico que busca utilizar a análise de filmes para discutir conteúdos temáticos de sociologia.

O documentário sobre arte, realizado no período de 2007 a 2009, descreve a proposta do artista Vik Muniz, brasileiro radicado nos Estados Unidos desde 1983. A proposta desenvolvida junto aos catadores de lixo do Jardim Gramacho, aterro sanitário localizado na periferia do Rio de Janeiro, teve como propósito inicial utilizar o lixo reciclável como material para suas obras, cuja venda foi revertida em prol da Associação dos Catadores de material reciclável, lá instalada. Conforme afirma Vik, nas suas primeiras reflexões acerca da decisão de uma possível ação na realidade brasileira, sua real intenção assim foi expressa: “O que realmente quero fazer é ser capaz de mudar a vida de um grupo de pessoas com o mesmo material que elas lidam todos os dias” (VIK MUNIZ, 2010).

Como documentário-registro, o filme provoca uma reflexão sobre o aspecto social da arte, ao mesmo tempo em que possibilita uma trajetória no mundo dos catadores, um tipo de projeto em ação, ou pesquisa de campo, mostrando desde a chegada dos caminhões de lixo, até a escolha de materiais para as telas. (ARAÚJO, 2011).

Quem é Vik Muniz? Quem são esses sujeitos por ele escolhidos? Como vivem? Partimos do (re)conhecimento dos sujeitos envolvidos, para situarmos nossas reflexões acerca dos modos de vida desses e o por quê da intervenção desenvolvida ali, no Jardim Gramacho.

A ideia de Muniz talvez represente um (re)encontro com sua própria história de vida: moço de família pobre, que trabalhava com material orgânico, em supermercado, que fora surpreendido pela “sorte” ao receber uma certa quantia em dinheiro, como retribuição a uma ação generosa de “salvar a vida de outro”. Qual(is) significado(s) de sua escolha, pela sua intervenção em Jardim Gramacho?

Quem estuda o que sobre quem? E quem sabe quais aspectos de sua realidade – cultural, social, política, ambiental, econômica – estão sendo estudados... por quem? Entre esses *quês* e *quens*, que implicam posicionalidade (para utilizar um termo de Stuart Hall, 1996) e definição explícita da situação do autor no jogo geo-político, pode-se reconstruir e avaliar agora o drama dos catadores de lixo e a proposta interventiva de Muniz, cuja ação resultou na produção de obras de arte, revertidas em recursos para a Associação dos catadores de material reciclável, ali organizada.

“quando falamos em transformação esta é a matéria da arte, transformar o material em ideia. Seria uma experiência sobre como a arte pode mudar as pessoas, como também se ela consegue mudar.

Será que isso poderia ser feito? E qual seria seu efeito?

São e serão muitas as formas de ver e analisar as histórias e modos de vida dos catadores de material reciclável, seja através do real-vivido por estes,, seja através do “olhar estrangeiro” retratado nas interpretações das obras de Muniz. No caso específico desse trabalho, nossas análises focarão, de modo especial, na problemática dos catadores de lixo, onde tomaremos como referência os estudos de Zygmunt Bauman em *Vida a crédito* (2010) e *Vidas desperdiçadas* (2005), onde nesta última afirma que a produção/reprodução de “refugos humanos”, ou de seres humanos refugados, quais sejam os que não puderam ou não quiseram ser reconhecidos, os que não obtiveram permissão para ficar, é um produto inevitável da sociedade capitalista. Para o autor, é conseqüência inseparável da modernização, efeito colateral da construção da ordem e do progresso econômico.

É um inescapável efeito colateral da *construção da ordem* (cada ordem define algumas parcelas da população com “deslocadas”, “inaptas” ou “indesejáveis”) e do progresso econômico (que não pode ocorrer sem degradar e desvalorizar os modos anteriormente efetivos de “ganhar a vida” e que, portanto, não consegue senão privar seus praticantes dos meios de subsistência) (BAUMAN, 2005, p. 120)

Bauman se apropria da sociologia para questionar os modos de vida, as políticas do cotidiano, entre outros fatores, como uma pesquisa. Essa “produção, pesquisa sociológica” é uma rica fonte para compreendermos as transformações de nosso “mundo em descontrole”, impulsionado pela modernização.

Assinala Bauman, que partes do planeta tidas como atrasadas e subdesenvolvidas quando confrontadas com os nichos modernizantes do globo, tendiam a ser vistas e tratadas como terras capazes de absorver os excessos populacionais dos países tidos como desenvolvidos, afirmando que aquelas seriam destinos naturais para a exportação de “pessoas redundantes” e aterros sanitários óbvios e prontos a serem utilizados para o despejo do refugio humano da modernização.

A remoção desse refugio produzido nas partes 'modernizadas' e em

“modernização” do globo foi o mais profundo significado da colonização e das conquistas imperialistas – ambas tornadas possíveis, e de fato inevitáveis, pelo poder diferencial continuamente reproduzido pela completa desigualdade de 'desenvolvimento', resultante, por sua vez, do confinamento do modo de vida moderno a uma parte 'privilegiada' do planeta. Essa desigualdade permitiu à parte moderna do globo buscar – e encontrar – soluções globais para problemas de superpopulação produzidos localmente ((2005, p. 12-13)

“Lixo Extraordinário” constitui-se em narrativas, ao tentar mostrar os modos de vida daquelas pessoas que vivem-das-sobras que a sociedade do consumo produz e descarta. Se perguntássemos aos telespectadores, aos cariocas e a outros brasileiros que moram do lado de lá: será que enxergam as montanhas de lixo que são produzidas e amontoadas diariamente? Provavelmente isso seria possível, quando uma rajada de vento levasse aos seus lares um odor que difere do cheiro de seus produtos novos que usufruem e se deleitam todos os dias. Será que odiariam os dejetos de seus devaneios de ontem, que usufruíram tão apaixonadamente como a coca-cola, as roupas de grife, os alimentos e outros que a indústria produz para o consumo?

Antônio, um dos catadores mais antigos do Jardim Gramacho, ao ser entrevistado por Vik, relata que tem procurado orientar as pessoas quanto a importância do cuidado com a preservação do meio-ambiente e quanto aos procedimentos da coleta seletiva de lixo e, quando conversava com as pessoas nas ruas, as vezes escutava: “mais uma latinha, não tem importância... “ e ele sempre respondia: “mas 99 não é 100” (isso para dizer que acrescentando mais 1 completaria as 100). Na sua entrevista concedida a Vik justifica essa expressão “noventa e nove não é cem” para dizer que se cada um tivesse controle sobre tal situação e cuidasse de classificar o lixo, não teríamos tantos problemas.

Bauman busca sintetizar seu pensamento acerca da problemática do refúgio humano, quando assim reflete:

a nova plenitude do planeta significa, essencialmente, uma crise aguda da indústria de remoção do refúgio humano. Enquanto a produção do refúgio humano prossegue inquebrantável e atinge novos ápices, o planeta passa rapidamente a precisar de locais de despejo e de ferramentas para a reciclagem do lixo. (2005, p. 13)

Fica claro quando Vik se surpreende quando no encontro com essas pessoas, o choque entre o propósito de ajudá-las e a realidade nua daqueles catadores levam

o artista a repensar a sua entrada naquela realidade, a sua ação, a sua produção artística e a sua saída, que implicaria (conforme desejava) em mudanças na vida de algumas pessoas. Como isso seria possível? Qual o alcance de sua obra (em conjunto)?

Se Vik (como estrangeiro, não-envolvido naquela realidade) perguntasse aos catadores de lixo e demais moradores daquela cidade: qual é, afinal, a fonte de sua subsistência? Tal como Maco Polo (citado na obra de Bauman) provavelmente, perplexo, diria que as coisas naquela cidade são “declaradas inúteis e prontamente descartadas porque outros objetos de desejo, novos e aperfeiçoados, acenam, e que elas estão fadadas a serem jogadas fora a fim de que se abra espaço para as coisas mais novas” (p. 10).

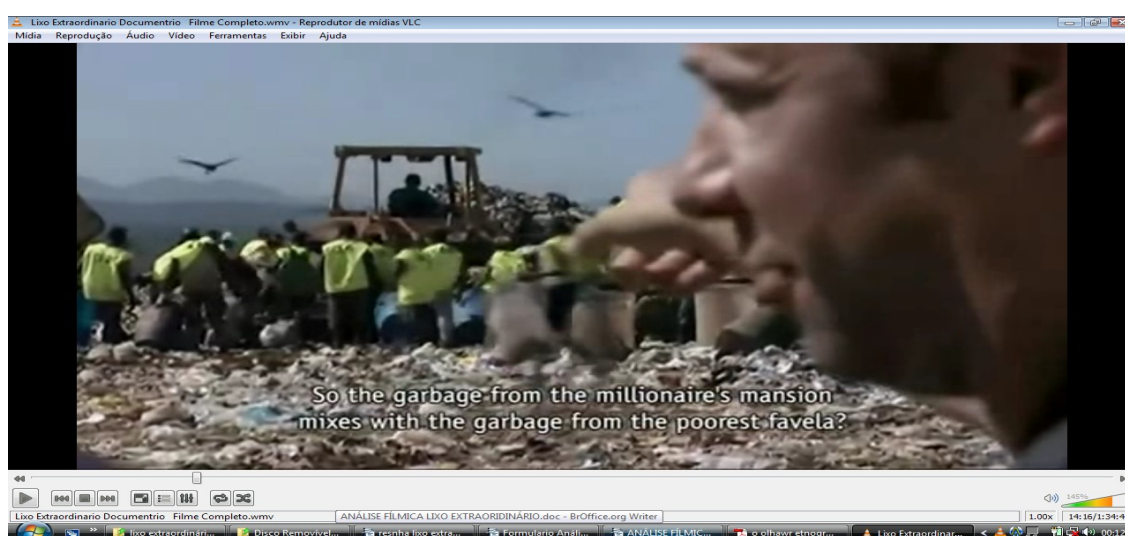
As histórias extraídas do aterro sanitário passam por essas e outras questões. Nossas análises aqui dizem respeito a um determinado ponto de vista por onde se manifestam os modos de vida dos catadores de Gramacho e do cenário que lá se ergue através do lixo, a partir do qual nos permite avaliar os aspectos da vida moderna, que alguns acontecimentos mais recentes, a exemplo da degradação ilimitada e desenfreada do meio-ambiente, poluição da água, entre outros tantos, fizeram sair por onde se ocultavam.

Ao nos transportarmos para esse cenário, onde vidas de catadores se manifestam e se constroem, exatamente onde os olhares se entrecruzam, seja do artista, seja do estrangeiro, dos catadores (atores sociais retratados), que podemos identificar as diferenças e semelhanças entre as pessoas e o lugar em que elas ocupam nessa sociedade. Ivana Bentes afirma que as favelas e periferias brasileiras e a pele negra, “vêm se tornando uma 'mercadoria quente' na cultura urbana jovem, com a disseminação das expressões urbanas e estilos de vida vindos da pobreza que são um fenômeno global com visibilidade na cena cultural mundial.” (entrevista concedida ao Brasil de Fato, em 02/02/2007).

No documentário, os catadores de material reciclável parecem felizes com as possibilidades que se apresentaram a eles. Ao serem tratados como atores sociais, continuam a levar a vida provavelmente como fariam com ou sem a presença da câmera. Para Araújo talvez seja nesse ponto que há uma ruptura na neutralidade das cenas: alguns catadores parecem estar contentes com a situação no aterro,

como se a precariedade de suas vidas não importasse, quase como participantes da 'periferia legal' (2011, p. 8). A “bipolaridade esquizofrênica” (expressão utilizada por BENTES, 2007) é, por exemplo, apresentar na produção ficcional, um mundo folhetinesco, em que os negros e pobres e, nesse caso, os catadores de Gramacho, são bons e honestos, em que se faz uma idealização, quase uma santificação da pobreza feliz.

2º MOMENTO – MOMENTO VERTICAL: o olhar e a voz do “estrangeiro” X as expressões, vozes e modos de vida do “refugo humano”



A iconografia irá se desenvolver de minha interação com elas.

Quero ver o que é importante para elas. O que elas acham o que faz uma grande imagem. O que elas querem mostrar.

(...) Mas você acha que as pessoas lá estão abertas a trabalhar assim?

(questionou Lucy)

– Não faço ideia (respondeu Vik)

(..) aqui é o fim da linha. É para onde vai tudo que não é bom. Incluindo as pessoas. Os tipos de pessoas que trabalham lá na sociedade brasileira, não diferem do lixo.

Creio que a coisa mais perniciososa na cultura e na sociedade brasileira é o classismo.

“Lixo Extraordinário não corresponde exatamente a uma categoria fixa, mas pode ser definido como participativo e reflexivo, com algumas incursões no modo observativo.” (ARAÚJO, 2011, p. 3). Vik pensa em desenvolver uma iconografia na sua interação com as pessoas. O modo de inserção dele e sua equipe se dá de modo ativo e participativo, já que se “mistura” não só a paisagem, mas ao adentrar nas histórias de vida narradas pelos próprios catadores de lixo, indicados por um informante-chave.

O impasse inicial de Vik se dá ao questionar sobre o como e o quê produzir. Lucy, co-diretora, levanta uma questão importante ao perguntar se as pessoas estariam abertas a trabalhar da forma em que a equipe estava se propondo. Isso implicaria em pensar um modo de entrar lá e estar lá. Quem é esse estrangeiro? Como poderia retratar esses sujeitos? O modo participativo, como o próprio nome sugere, afirma Araújo (2011), é marcado por mostrar a participação do documentarista e de sua equipe que, dessa forma, torna-se um sujeito ativo no processo de gravação/filmagem, pois aparece em conversa com a equipe e provoca o entrevistado para que este fale, a partir de questões que dizem respeito não só aos dilemas vivenciados pelos catadores, mas também sobre suas perspectivas de vida e superação da condição de excluídos.

Para Mignolo (1994) o ponto central que está por trás do olhar pós-colonial⁸ é lutar por um deslocamento do *locus* de enunciação, do Primeiro para o Terceiro Mundo. O interesse é de relocação. Não se trata apenas de devolver o olhar – o que é um pouco a alternativa colocada pela crítica da reflexividade nas etnografias – mas de tentar mudar a origem do olhar, exercitando assim o que ele chama de uma hermenêutica pluritópica.

Ivana Bentes, em sua entrevista ao Brasil de Fato, quando questionada sobre como a televisão tem retratado a periferia, não só no jornalismo, mas de modo especial na dramaturgia, diz que estes grupos têm sido tratados de formas distintas. Afirma existir um discurso celebratório da "periferia legal", como se aquelas produções culturais fossem geração espontânea do nosso povo criativo. Alerta quanto ao perigo de transformarem pobreza em folclore ou em gênero cultural, naturalizar isso, achar que "puxa, é legal ser pobre". “Aceitar essa domesticação do

⁸ Segundo Mignolo, o projeto fundamental dos teóricos pós-coloniais latino-americanos de antes era a tarefa da descolonização. Essa tarefa foi deixada de lado, por um bom tempo, com o crescimento da nossa absorção do olhar universalizante da Antropologia europeia e, mais recentemente, norte-americana.

racismo, do preconceito, da desigualdade e criar o pobre criativo e feliz, mas fora da universidade, sem disputar emprego com os garotos de classe média.” Enfim, “o pobre 'limpinho' do discurso higienista, pronto para consumo, sem um sobressalto ético, sem perceber a violência física e simbólica a qual esses jovens são submetidos.” (BENTES, 2011).

Uma questão se impõe aqui, quanto ao olhar “estrangeiro” que se debruça nesse análise, diz respeito do como e do por quê Vik procurou retratar os catadores. De que lugar Vik e sua equipe falam? E o que pensam os catadores ao serem abordados em sua dinâmica cotidiana? Como eles também expressam sua condição “subalterna”?

Eles se reconhecem em sua atividade diária, compreendem que do lado de lá onde vivem, as diferenças são denunciadas, bastando olhar para onde estão e o que lhes resta. Isso foi possível identificar, quando na seleção e coleta diziam: esse objeto talvez seja de um executivo/a, aquele outro objeto é de grupo tal. “O lixo que sai da casa do milionário se mistura aqui com o lixo que sai da favela do alemão”, afirma Tião. O fato é que conseguem saber de onde vem e o que está representado em cada objeto, tanto o poder aquisitivo de cada grupo social e o lugar que estes ocupam nessa sociedade de classes. É catando os restos, selecionando as sobras, que cada um constrói seus sonhos e alimentam suas vidas.

Spivak toca uma questão central, qual seja, discutir a capacidade do subalterno de se representar, ou quais são as possibilidades do subalterno de se subjetivar autonomamente. Seu texto já clássico, “Pode o subalterno falar?”, é uma tentativa de refazer esse debate extremamente complexo, que exige uma articulação da teoria marxista com a Psicanálise e a desconstrução derrideana (SPIVAK, 1993a). Isso implica, mais uma vez, em conquistar um espaço de enunciação, assegurar um lugar de discurso, entendido como sendo o lugar privilegiado nessa batalha por uma subjetivação equânime.

Seguindo a linha de seu pensamento, entende-se que a condição de subalternidade é a condição do silêncio. Daí sua discussão dos dois termos utilizados por Karl Marx no *Dezoito Brumário de Luís Bonaparte* para definir o sentido de representar a *Vertretung*⁹, que é a representação enquanto uma

⁹No caso da *Vertretung*, assistimos ao dilema constante das classes oprimidas de necessitarem mediadores para que sejam consideradas como atores legítimos de reivindicação. O subalterno carece necessariamente de um representante por sua própria condição de silenciado. No momento em que o subalterno se entrega, tão somente, às mediações da representação de sua condição,

procuração passada a terceiros, típica da representação política das minorias diante do Estado; e a *Darstellung*, que é a representação enquanto um modo de retratar os sujeitos representados por seu porta-voz, o qual inevitavelmente deve também auto-representar-se como sujeito histórico nesse processo, na medida em que deve também identificar-se como membro da categoria genérica de seus representados (SPIVAK, 1990, p. 108-109).

Já Said (1984) diz ser fundamental que os oprimidos do mundo não se calem e reclamem sempre o seu direito de narrar suas experiências, suas insurreições, suas memórias, suas tradições, suas histórias. A questão que levantamos nesse segundo momento é saber como esses oprimidos têm contado suas histórias e como têm se organizado para o enfrentamento dessa condição subalterna. Foi a “oportunidade” colocada por Vik? É a força da organização política da Associação dos Catadores, em seu confronto diário com outras questões que se movimentam em seu cotidiano? Como se representam e o que/quem representam? Como constroem esse empoderamento?

Retomando a reflexão de Bentes (2007) acerca da representação dos grupos subalternos e excluídos, esta assim questiona: será que o pobre bom é esse folclórico, não-problemático, destituído de discurso político, que não reivindica nada socialmente?

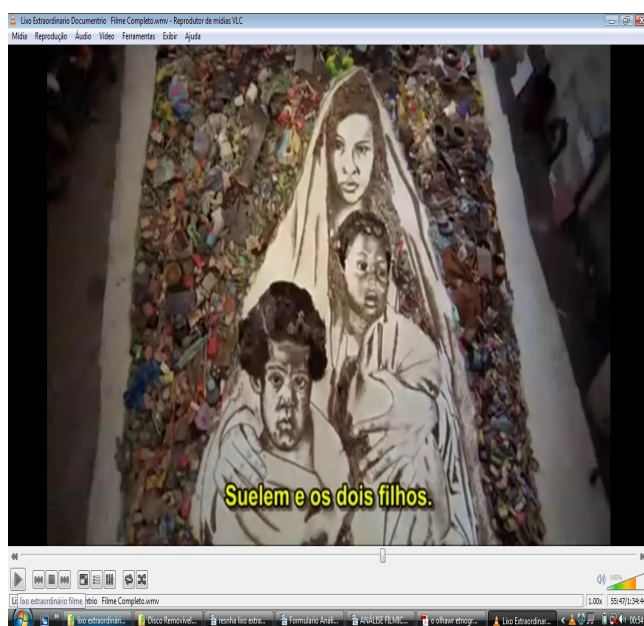
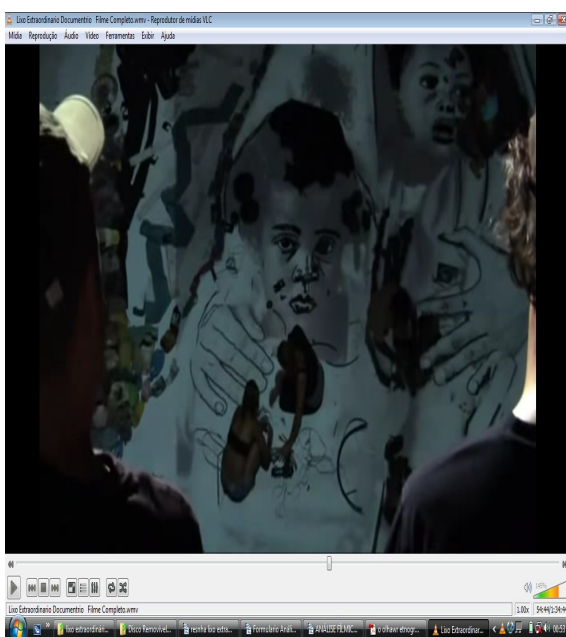
Racismo na novela é visto como uma exceção, quando sabemos que no Brasil é a regra. Quem morre violentamente no Brasil são os jovens negros pobres. Racismo não é um problema individual, de caráter, um "acidente", é um dos fundamentos da desigualdade do Estado, da sociedade brasileira. Pobreza não é um acidente, não é uma exceção, não é um problema individual, é um problema da sociedade. Então, como é que o mesmo jovem negro criminalizado no telejornal - o desordeiro, drogado, traficante, arruaceiro, trabalhador ilegal, invasor - vira o pobre legal da novela? Porque alguns são "bons" e outros "maus"? Ou porque alguns têm "força de vontade" e outros não? Definitivamente não é por aí. Essa ambigüidade reflete e, ao mesmo tempo, produz a violência dos discursos no Brasil, quando a questão são os fenômenos ligados à pobreza.

Isso nos remete a outras reflexões acerca da perspectiva de vida dessas pessoas: onde demarcam o salto para transformação, para a mudança de vida? Uma outra história será possível? Ou serão elas “heróis/heroínas anônimos/as e

torna-se um objeto nas mãos de seu procurador no circuito econômico e de poder e com isso não se subjetiva plenamente.

que, em suas artes de fazer estão e continuam perdidas no lixo que selecionam e classificam? Qual seria o ponto de mutação entre histórias contadas e seus sonhos embalados em cada objeto/dejeito ali desprezado?

3º MOMENTO – “PARA ALÉM DO LIXO E DA ARTE”- O QUE HÁ DE EXTRAORDINÁRIO NO LIXO? A ideia materializada, o re-pensar do “estrangeiro”



Tudo começou com a sensação de que devíamos fazer algo que pudesse reverter para eles. Faremos algo a partir do lixo, que irá render muito dinheiro, e irá tornar-se algo no qual eles possam por as mãos. Que eles sintam que os está ajudando. No final, eles não vão dizer que foi o Vick que fez. Mas que nós fizemos.

A beleza da arte feita justamente daquilo que, para eles é sustento, mas não parece mais servir para a sociedade.

Esse é o momento da catarse. Tanto o artista como os catadores, personagens ativos selecionados por Vik, ao transformarem o lixo em arte, também transformam-se a si mesmos. Seja ao se reconhecerem como artistas, ou se

reconhecerem na própria condição subalterna. Também algumas questões se impõem para o artista plástico. Podemos identificar esse momento na seguinte passagem do filme: **Se conseguir colocar no lugar deles, começar a viver a vida deles e imaginar o que terão de fazer para continuar a viver. É difícil, mas por outro lado, quando vemos o apetite pela vida que eles têm e o jeito que eles se portam, é inspirador. E prossegue em sua reflexão: (...) senti-me muito arrogante. Quem sou eu para ajudar alguém?**

O momento da transformação se revela para todos/as no momento em que cada um põe a mão na massa, onde manipulam o próprio material que lidam diariamente, conforme idealizou Vik, Cada um se surpreendeu e surpreendeu o outro, numa relação de troca e cumplicidade.

E o público consumidor da obra? Quem era? Que relações fazem de suas vidas com aquela representação na obra de arte? Será que compreendem o real sentido dela? Será que conseguem identificar e (re)conhecer o que está do lado de lá? Ao comentar sobre a possível reação das pessoas ao olharem a arte exposta e sobre suas posturas, Vik comenta sobre os movimentos desses: **ele se aproxima e vê o material, ele se afasta e vê a imagem, ele se afasta e vê a ideia, ele se aproxima e só vê a matéria.**

E quanto o momento da transformação, assim diz: **O momento em que uma coisa se transforma em outra é o momento mais bonito...aquele momento é um momento mágico mesmo.**

Foster afirmou que o outro cultural ou étnico substituiu a classe operária, em cujo nome o artista luta. O que era o local da pesquisa de campo etnográfica tornou-se o local da transformação artística, que também é o local da potencial transformação política. Para ele, tanto o artista como pesquisador de campo pode buscar trabalhar com comunidades estabelecidas “com as melhores intenções de engajamento político e transgressão institucional, só em parte, para ter esse trabalho recodificado por seus patrocinadores como proselitismo social, desenvolvimento econômico, relações públicas... ou arte.” (1990, p. 138).

O que aqui estamos entendendo por transformação? Do artista? Dos atores sociais? Que leitura esses fazem do lugar em que ocupam enquanto catadores? Em sua fala, Tião, presidente da Associação, deixa muito claro que eles não trabalham

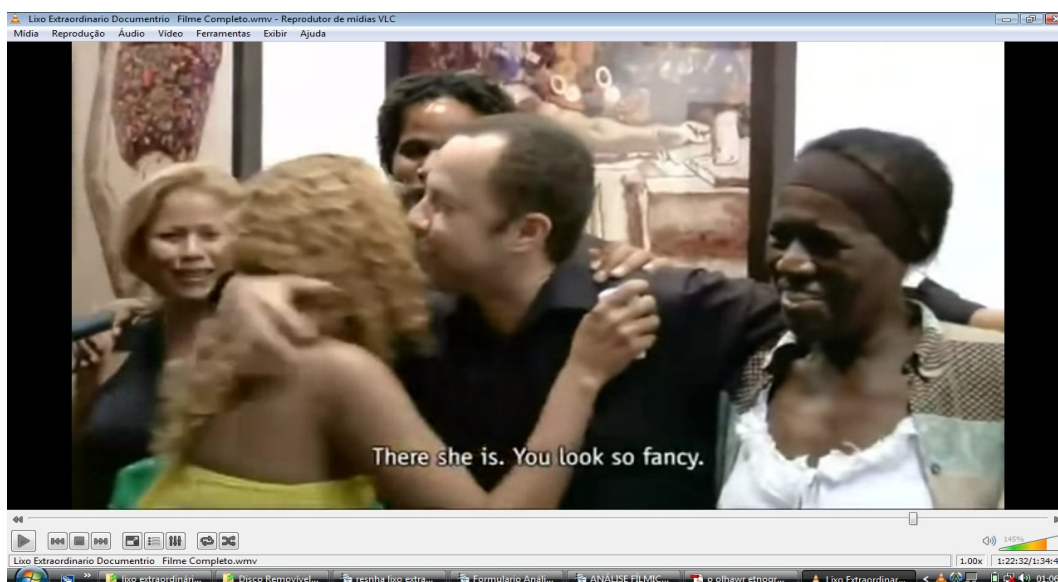
com lixo, sim com material reciclável. O que está implícito e explícito em sua afirmação? Envolvidos em sua arte-de-fazer cotidianamente, essa ação e condição social os faziam sujeitos alienados? Como Vik, artista (estrangeiro) percebeu os modos de vida daquelas pessoas? O modo de retratá-las foi fiel à sua real condição de ser? Como ele tocou essas pessoas?

Seja o artista, seja o representante comunitário, seja o pesquisador, de que lado cada um fala? Para Foster o mapeamento etnográfico de determinadas instituições, ou de uma comunidade afim, é uma forma elementar assumida pela arte *site-specific* hoje. Aqui, valores como autenticidade, originalidade e singularidade, banidos como tabus cruciais da arte pós-moderna, retornam como propriedades do local, da vizinhança ou da comunidade da qual o artista se ocupa. Tais obras servem aos propósitos daqueles que as patrocinam, a exemplo de Vik e sua equipe, a exposição se torna o espetáculo onde o capital cultural é acumulado. E ele termina com este cenário, que admite ser uma caricatura, conforme posto em Marcus, ao citar Forester:

Um artista é contatado por um curador a respeito de uma obra *site-specific*. Ele, ou ela, vai até a cidade para mobilizar a comunidade, indicada pela instituição, a colaborar. No entanto, há pouco tempo, ou dinheiro, para muita interação com a comunidade. Não obstante, um projeto é concebido e se realiza uma instalação no museu e/ou uma obra na comunidade. Poucos dos princípios do observador-participante da etnografia são observados, muito menos criticados. E apesar das boas intenções do artista, apenas um envolvimento parcial do outro localizado [*sited other*] é efetuado. Quase naturalmente, o foco passa da investigação cooperativa para uma “autoconfiguração etnográfica” na qual o artista não é tanto descentrado quanto o outro é configurado à maneira artística. (2003, p. 139)

Resta-nos refletir, nesse terceiro momento sobre o que há de extraordinário para além do lixo e da arte. Percebe-se uma mudança de perspectiva tanto em Vik como nos seus interlocutores, em especial, nos retratados nas obras produzidas por todos, que se deu de forma interativa. De que forma essa arte-de-fazer tocou essas pessoas? Foi Vik, através da arte, quem contribuiu para a transformação dessas pessoas? Ou, a arte-de-ser foi transfigurada, (re) constituída e (re) alimentada pela arte-de-fazer (ou vice-versa)? Que histórias passaram a ser contadas e/ou reconstituídas a partir da publicização da vida cotidiana dos catadores de Gramacho expressa na arte hoje visível nos museus de arte?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

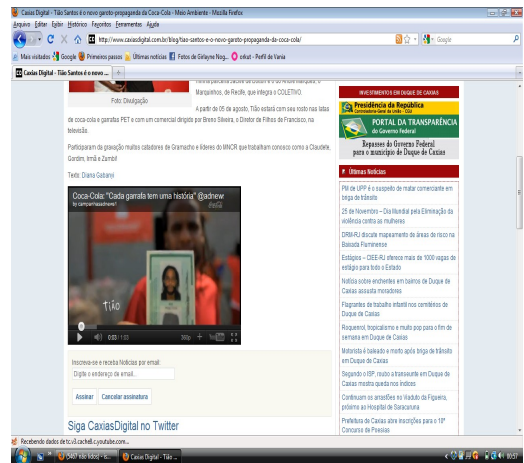


“As histórias que essas pessoas contam, muitas delas de classe média baixa, que, por alguma infelicidade, tiveram ir para lá e viver no lixo”. São histórias de muitas Isis, Tiãos Zumbis, que vivem à margem da nossa sociedade, ignoradas pelo que fazem e odiadas pelo odor que emitem, mas às vezes recontadas por outros viéses.

Se conseguir colocar no lugar deles, começar a viver a vida deles e imaginar o que terão de fazer para continuar a viver. É difícil, mas por outro lado, quando vemos o apetite pela vida eles têm e o jeito que eles se portam, é inspirador.

(...) senti-me muito arrogante. Quem sou eu para ajudar alguém?

E hoje, como estão essas pessoas? Qual a visão de mundo eles têm hoje? Quanto a Tião, este tornou-se o novo garoto-propaganda da Coca-Cola (ago/2011), cuja chamada assim está posta “Cada Garrafa Tem Uma História” Coca-cola: Tião. Essas imagens capturadas do site do You Tube (2011), revelam os rumos da vida de Tião, mas não dos seus outros companheiros. Resta indagar seus percursos de vida, cujas narrativas, pós documentário, escapam as nossas reflexões.



Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=CFfS8BACF5Q>, (dez/2011)

Quanto a relação entre o pesquisador e o antropólogo, cabe ainda uma reflexão acerca do papel destes, onde tomamos por base as considerações tecidas por George Marcus, *quando alerta* sobre os perigos da inveja mútua, ou do querer, que discussões recentes entre a antropologia e a arte às vezes produz. O autor encara essa questão em termos de instâncias específicas de projetos em colaboração, ambas históricas e recentes, envolvendo determinados artistas e antropólogos que ocupam a mesma, tradicionalmente concebida, cena malinowskiana de pesquisa de campo. Para ele,

O problema não é tanto a postura acadêmica distanciada de inveja mútua, mas a criação de tendências, inclusive mais fortes, de exorcizar o terceiro presente – o nativo local para quem a pesquisa de campo comum é orientada. Essas colaborações intelectuais são com frequência bem-sucedidas, mas ao preço de como os nativos se tornam “objeto” dessas colaborações.(2003, p. 141).

No decorrer dessas reflexões, podemos perceber, quanto a pesquisa de campo, quais são suas fronteiras espaciais e seus limites temporais, quais são suas formas, o que se quer hoje dos “informantes”, como é construída, delineada e concebida durante o aprendizado. Para George Marcus, em vez do texto etnográfico e sua forma, a pesquisa de campo é atualmente “o objeto de experimentação na pedagogia e prática antropológicas, principalmente para etnógrafos estudantes em formação, na medida em que desenvolvem novos tópicos em circunstâncias completamente diferentes das de seus professores e antepassados” (2003, p. 141).

Quanto aos sujeitos retratados há que se pensar sobre suas trajetórias de vida, seus alcances, seus projetos de mudanças? Também há que se questionar acerca da glamourização estética da pobreza, atualmente presente nos filmes. É muito difícil restituir, entender, expressar alguns fenômenos e idéias olhando do alto ou de fora. É verdade que Vik já esteve do lado de lá, mas num outro contexto, foi uma outra história.

A possibilidade também posta no documentário, possibilitou a fala do “subalterno”, visíveis na suas histórias narradas e na própria arte produzida. Essas falas, essas histórias, esses retratos poderão marcar os lugares de decisão política e evidenciar projetos de lutas coletivas. Isso implica em afirmar que a produção cultural poderá mudar muita coisa, mudar os estereótipos e trazer discursos que podem disputar e concorrer com o que está aí já dado.

REFERÊNCIAS

ALVES, Giovanni. **Metodologia Tela Crítica**. Disponível em <http://www.telacritica.org/metodologiaTelaCritica.htm> . Acesso em 19/11/2011.

ANTUNES, Ricardo. **Adeus ao trabalho?** Ensaio sobre as metamorfoses e a centralidade do mundo-do-trabalho. 5. ed. São Paulo: Cortez; São Paulo: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1998.

ARAÚJO, Denize Correia. **Lixo Extraordinário**: intervenções sócio-estéticas. Doc. On-line, n. 10, Agosto de 2011, www.doc.ubi.pt, pp.5-21.

BAUMAN, Zygmunt. **Vidas desperdiçadas**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

_____. **Vida a crédito**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

BENTES, Ivana. **Quando o árido fica romântico**: cosmética da fome marca cinema do país. *Jornal do Brasil online*, 2002.

CARVALHO, José Jorge de. O olhar etnográfico e a voz subalterna. **Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre, ano 7, n. 15, p. 107-147, julho de 2001

DERRIDA, Jacques. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas. In: **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

MARCUS, George E. **O intercâmbio entre a arte e a antropologia**: como a pesquisa de campo em artes cênicas pode informar a reinvenção da pesquisa de campo em antropologia, de George E. Marcus, (Texto com base em trabalho apresentado pelo autor no Congresso “Fieldworks: Dialogues between art and anthropology”, Tate Modern, Londres, em 26-28/09/2003)

MIGNOLO, Walter. Are subaltern studies postmodern or postcolonial? The politics and sensibilities of geo-cultural locations. **Disposition**, v. 46, p. 45- 73, 1994

SAID, Edward. Permission to narrate. **London Review of Books**, p. 13-17, 16-29 Feb. 1984.

SINDICATO DOS ADVOGADOS DE SÃO PAULO. Entrevista com Ricardo Antunes: quem é a classe trabalhadora hoje? Disponível em: <http://www.sasp.org.br/index.php/notas/83-entrevista-com-ricardo-antunes.html>. Acesso em 19/11/2011.

SAVIANI, Dermeval. **Escola e Democracia**. 40. ed. Campinas, SP: Autores Associados, 2009 (Coleção polêmicas de nosso tempo, vol. 5)

SPYVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira (Tradução) Editora UFMG, 2010.

“**Cada garrafa tem uma história**” Coca-cola Tião. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=noP9SdWxlkQ>, Acesso em 22/dez/2011.