

LIXO EXTRAORDINÁRIO: INTERVENÇÕES SOCIO-ESTÉTICAS

Denize Correa Araujo *

Resumo: Este trabalho visa analisar o documentário *Lixo Extraordinário* (*Waste Land*, 2010), sobre a obra do artista Vik Muniz, em três aspectos: o de “documentário-registro”, o de “olhar estrangeiro” e o de “intervenções sócio-estéticas”. Os referenciais teóricos básicos para este artigo incluem a classificação feita por Bill Nichols sobre documentários, alguns pontos de vista sobre intertextualidade e estética, e o conceito de “estética da hipervenção”.

Palavras-chave: “documentário-registro”, “olhar estrangeiro”, “estética da hipervenção”.

Resumen: Este trabajo propone analizar el documental *Waste Land* (2010), sobre la obra del artista Vik Muniz, en tres aspectos: el de “documental registro”, el de “mirada extranjera” y el de “intervenciones socioestéticas”. Las referencias teóricas para este ensayo incluyen la clasificación realizada por Bill Nichols sobre los documentales, algunos puntos de vista sobre intertextualidad y estética, y el concepto de “estética de la hipervención”.

Palabras clave: “documental registro”, “mirada extranjera”, “estética da la hipervención”.

Abstract: This paper intends to analyze the documentary *Waste Land* (*Lixo Extraordinário*, 2010), about the work of the artist Vik Muniz, in three aspects: as a “register-documentary”, as a “view from abroad” and as “socio-aesthetic interventions”. The basic theoretical references for this article include the classification about documentaries by Bill Nichols, some views of intertextuality and aesthetics, and the concept of the “aesthetics of hypervention”.

Keywords: “register-documentary”, “view from abroad”, “aesthetics of hypervention”.

Resumé: Ce travail se propose d’analyser le documentaire *Lixo Extraordinário* (*Waste Land*, 2010) qui traite de l’oeuvre de l’artiste Vik Muniz, à partir de trois aspects : le “registre documentaire”, le “regard étranger” et les “interventions socio-esthétiques”. Le fondement théorique de ce travail repose sur la classification établie par Bill Nichols sur les documentaires, les points de vue sur l’intertextualité ainsi que l’esthétique et le concept d’“esthétique de l’hipervention”.

Mots-clés: “documentaire-registre”, “regard étranger” et “l’esthétique de l’hipervention”

Este trabalho visa analisar o documentário *Lixo Extraordinário* (*Waste Land*, 2010), sobre a obra do artista Vik Muniz, em três aspectos: o de “documentário-registro”, o de “olhar estrangeiro” e o de “intervenções

* Coordenadora da Pós em Cinema da Universidade Tuiuti do Paraná e Diretora do Clipagem-Centro de Cultura Contemporânea- Curitiba-PR-Brasil.
Email: denizearaujo@hotmail.com

sócio-estéticas”. O documentário sobre arte, feito de 2007 a 2009, descreve a proposta do artista Vik Muniz, brasileiro radicado nos Estados Unidos desde 1983. Muniz desenvolveu sua proposta com os catadores do Jardim Gramacho, aterro sanitário localizado na periferia do Rio de Janeiro. Seu propósito foi utilizar o lixo reciclável como material para seus retratos, cuja venda foi revertida em prol da Associação dos catadores de material reciclável.

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. Classifico o filme como documentário-registro sobre arte porque, antes de tudo, a narrativa enfoca principalmente a ação proposta por Muniz, procurando evidenciar sua validade e credibilidade, quase que dando um certificado de comprovação, registrado em filme, editado e exibido ao mundo, como prova da existência da criação de Muniz junto aos catadores. Com isso, não quero dizer que o filme não tem elementos estéticos. Ao contrário, a ênfase está justamente nas ações sócio-estéticas do artista.

O aspecto do “olhar estrangeiro” se justifica, considerando três razões fundamentais: apesar de ter como co-diretores dois brasileiros e uma inglesa, Lucy Walker, 2/3 do filme foram produzidos no exterior, o que majoritariamente fortalece a diretora inglesa, em detrimento dos co-diretores brasileiros, Karen Harley e João Jardim. Em segundo lugar, Vik Muniz vive há quase trinta anos nos Estados Unidos, refletindo em sua proposta os princípios de ética americanos, incluindo a esfera do politicamente correto. Em terceiro lugar, há a polêmica das obras feitas para serem mostradas nos festivais estrangeiros, para públicos estrangeiros, para consumo estrangeiro. O terceiro propósito deste trabalho, porém, transcende os dois primeiros, por se tratar da parte estética do tema do filme, que é a obra de Muniz. Não há

como negar que os elementos estéticos são o vértice de tudo, vértice que se concentra na criatividade e na intertextualidade de suas criações, que fazem do documentário uma forma de reconhecimento ao valor da estética proposta.

Segundo Bill Nichols (2008), o documentário pode ser classificado como poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático. *Lixo Extraordinário* não corresponde exatamente a uma categoria fixa, mas pode ser definido como participativo e reflexivo, com algumas incursões no modo observativo. O modo participativo, como o próprio nome sugere, é marcado por mostrar a participação do documentarista e 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.

“Como espectadores, temos a sensação de que testemunhamos uma forma de diálogo entre cineasta e participante que enfatiza o engajamento localizado, a interação negociada e o encontro carregado de emoção. Essas características fazem o modo participativo do cinema documentário ter um apelo muito amplo, já que percorre uma grande variedade de assuntos, dos mais pessoais aos mais históricos.” (Nichols, 2008: 162).

A obra de Vik Muniz, ao ser retratada através da visão de Lucy Walker, registra a proposta do artista plástico, que expõe seus pontos de vista sobre uma possibilidade de desenvolvimento social para os catadores através da participação em seu projeto artístico. Segundo Nichols, “o documentário re-apresenta o mundo histórico, mostrando seu registro de uma perspectiva ou de um ponto de vista distinto A evidência da re-representação sustenta o argumento ou perspectiva da representação” (Nichols, 2008: 67).

As diversas vozes no filme, contudo, oferecem uma polifonia bakhtiniana, que questiona o aspecto monológico mostrado em certas passagens, nas quais os catadores parecem ter estudado, em scripts

ensaiados, suas falas e reações, corroborando com o intuito de Muniz em demonstrar a vitalidade de seu projeto social. Na passagem em que Muniz dialoga com sua esposa sobre sua proposta e esta questiona a validade de sua obra em relação ao futuro melhor de seus catadores selecionados, o argumento se aproxima da peça *Pigmaleão*, do papel do professor que corrige a fala de Elisa e a molda aos seus parâmetros, para depois deixá-la fora de seu habitat, perdida em um mundo que não é seu. O argumento é válido em ambos os questionamentos: de um lado, a proposta de melhorar a qualidade de vida dos catadores pode ser vista como atraente, no presente; por outro lado, o futuro parece incerto, considerando que não basta aumentar o poder aquisitivo de certas pessoas sem o aparato necessário para um futuro realmente consolidado em funções e habilidades que não podem ser compradas. As vozes são dialógicas, assim como os argumentos, mas o filme se volta mais ao aspecto prático de registro da proposta do que de comentários mais filosóficos e especulativos sobre uma possibilidade de desenvolvimento e ascensão social.

Os catadores de lixo do Jardim Gramacho parecem estar felizes com as possibilidades que se apresentam a eles. Ao invés de atores, como em filmes ficcionais, são tratados como “atores sociais: continuam a levar a vida mais ou menos como fariam sem a presença da câmera.” (Nichols, 2008: 31). Porém é nesse ponto que há uma ruptura na naturalidade 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”, expressão da pesquisadora Ivana Bentes, que comenta que certos filmes simulam uma felicidade inexistente, e uma supressão do cotidiano sórdido, valorizando uma cosmética fabricada, uma pseudo-realização artística. Em certas passagens, o filme lembra a antiga questão dos “retratados” de Sebastião Salgado, tão bem comentada por Evaldo Mocarzel, em “À margem da Imagem” (2002).

Nichols finaliza seu comentário: “(os retratados) continuam a ser atores culturais e não artistas teatrais. Seu valor para o cineasta consiste não no que promete uma relação contratual, mas no que a própria vida dessas pessoas incorpora. Seu valor reside não nas formas pelas quais disfarçam ou transformam comportamento e personalidade habituais, mas nas formas pelas quais comportamento e personalidade habituais servem às necessidades do cineasta.” (Nichols, 2008: 31).

Por vezes, pode-se dizer que há um modo observativo da câmera que invade as casas e as vidas dos retratados, como um voyeur interessado no modo de vida dos mesmos, para depois mostrar como as mudanças podem ser favoráveis, mais ou menos como um reality show que promete um futuro brilhante caso haja um “consentimento informado e tácito” por parte dos retratados. Não há mudança de atitude em todo o processo, e sim um consentimento por parte de todos os envolvidos: diretora, artista e retratados. Por outro lado, há realmente uma sensação de euforia, seja esta pela possibilidade aventada, seja pela simples participação em um filme. Normalmente, ser convidado para atuar é sempre algo positivo, mas ter suas vidas expostas na tela é um compromisso selado entre participantes, que consentem e sabem o caminho que será percorrido.

“O direito do diretor a uma performance é um “direito” que, ao ser exercido, ameaça a atmosfera de autenticidade que cerca o ator social. O grau de mudança de comportamento e personalidade nas pessoas, durante as filmagens, pode introduzir um elemento de ficção no processo do documentário (a raiz do significado de ficção é fazer ou fabricar). Inibição e modificações de comportamento podem se tornar uma forma de deturpação ou distorção, em um sentido, mas também documentam como o ato de filmar altera a realidade que pretende representar.” (Nichols, 2008: 31).

No caso de *Lixo Extraordinário*, há uma crença por parte dos retratados, um acreditar que a obra de Muniz pode favorecer um crescimento e uma valorização de seus trabalhos, assim como conquistar-

lhes um lugar melhor na escala social. Ao contrário de uma montagem de continuidade, o filme parece adotar uma “montagem de evidência”, com função comprobatória e poder de persuasão, como se endossasse completamente e sem restrições a proposta de Muniz que, ao final, se concretiza na venda das obras. Apesar da questão do *My Fair Lady* não ser problematizada nem relativizada, o argumento do artista é comprovado.

O modo participativo descrito por Nichols, “ênfatisa a interação de cineasta e tema. A filmagem acontece em entrevistas ou outras formas de envolvimento ainda mais direto moldada ou determinada por aquilo que ela registra” (Nichols, 2008: 63). Há uma interação evidente que perpassa o texto como um fio condutor. O argumento é conduzido de maneira clara, enfatizando a viabilidade da proposta. Por entendermos que um documentário pode ser concebido criativamente, não sendo simplesmente uma transcrição fiel da realidade e sim registrando a mesma em suas funções subjetivas e artísticas, *Lixo Extraordinário* pode ser analisado em primeiro plano como documentário-registro se configurado como um documentário que não segue exatamente nenhum dos modos descritos por Nichols, mas demonstra algumas características de três modos: observativo, em certas passagens quando a câmera se detém na casa dos retratados, em close-ups, revelando a pobreza dos ambientes; participativo, quando a câmera acompanha os diálogos dos retratados, assegurando credibilidade e asserção na interação entre artista e catadores; reflexivo, quando expõe os procedimentos da filmagem, quase que como uma meta-ação que procura levar espectadores a evidenciar a relação entre o grupo filmado, o artista e a diretora. “Nos filmes em que esse modo de representação prevalece nota-se como é a reação do grupo pesquisado diante da câmera e do seu realizador” (Nichols, 2008: 32).

Se o modo expositivo se preocupa mais com a defesa de argumentos do que com a estética, *Lixo Extraordinário* pode ser analisado parcialmente como tal, considerando sua maneira de narrar argumentativamente,

explicando e mostrando como se realiza uma proposta de ação, na qual os retratos são expostos para a câmera em tela grande e os materiais recicláveis são compostos pelos próprios retratados e pela comunidade do aterro.

Por outro prisma, se o modo observativo busca captar a realidade tal qual ela é, sem falseamento, como registro, *Lixo Extraordinário* pode ser também analisado parcialmente como tal, considerando que as cenas devem falar por si mesmas e que a câmera não precisa de muita movimentação e pode voyeuristicamente se inserir nos espaços que quer registrar.

Contudo, é no modo participativo que o filme se insere mais adequadamente. O entrevistado é provocado a dizer o que o diretor e o artista querem registrar, corroborando com a argumentação que permeia o filme e que provoca reflexões no espectador em relação à validade das ações encenadas.

Mesmo com tantas vozes e pontos de vista, o filme foi criticado pelo seu “olhar estrangeiro”, como se o aterro fosse algo exótico, objeto de estranhamento. Como Edward Said (1985) argumenta, em seu livro *Orientalismo - O oriente como invenção do ocidente*, os países subdesenvolvidos exercem certo fascínio nos desenvolvidos. A diretora inglesa Lucy Walker certamente imprime no documentário seu olhar de fora, de espectadora, mais do que de participante. O olhar do artista, que vive nos Estados Unidos desde 1983, foi também alvo de críticas pelo uso de inglês em muitas passagens e pela sua visão americanizada, impregnada de valores altruístas, característicos do enfoque imperialista.

Ademir Luiz, Doutor em História, em seu artigo “Nem lixo, nem extraordinário”, publicado no Jornal Opção, online, comenta que “tudo parece pasteurizado: as emoções, as personagens, a paisagem, a denúncia do desperdício burguês, a mensagem pró-reciclagem. Perfeito para o consumo de nossa elite letrada, repleta de responsabilidade social” (<http://www.jornalopcao.com.br/posts/opcao-cultural/nem-lixo-nem-extraordinario>).

Para o autor, a co-produção britânica/brasileira *Lixo Extraordinário*, dirigida por Lucy Walker, com a co-direção de Karen Harley e João Jardim, premiado em Berlim e indicado para o Oscar de Melhor Documentário, teria probabilidades de vencer, considerando que a Academia gosta desse tipo de filme, belo, comovente, socialmente responsável, um mosaico de lições de vida. Em sua opinião, porém, o filme é também proselitista e condescendente, pertencente ao universo do filme-denúncia, que retrata a pobreza, a violência, as mazelas sociais, com o intuito de mudar a situação social.

Luiz comenta que os cineastas, apesar de serem bem-intencionados, disseminam estereótipos do que querem denunciar, e cita o crítico Jean-Claude Bernardet, professor de cinema da USP, em seu livro “Cineastas e Imagens do Povo”, que comenta que “os documentários que retratam as classes sociais menos favorecidas tendem a salientar um autoritarismo velado de quem filma sobre aquele que é filmado... procuram revelar a verdade do “outro”, sem, contudo, mostrar a própria. A complexidade da situação é escamoteada pelo discurso politicamente correto”.

“A despeito das louváveis intenções da equipe de produção em geral e de Vik Muniz em particular, salta aos olhos a artificialidade de suas relações com os catadores de lixo. A edição do filme parece milimetricamente planejada para comover: desde as imagens do lixão, as sub-reptícias mensagens de encorajamento, as crises de consciência, a trilha sonora de Moby e até mesmo as lembranças da infância pobre do artista. A cena na qual a equipe discute paralelamente em inglês e português, sobre o mal que podem estar provocando àquelas pessoas, interferindo em suas vidas, mostrando-lhes um mundo diferente para depois abandoná-las à própria sorte, é sintomática.” (<http://www.jornalopcao.com.br/posts/opcao-cultural/nem-lixo-nem-extraordinario>)

Luiz questiona também a validade das fotos de Muniz pertencentes à série “Imagens do Lixo” que, ao invés de serem espontâneas, são produzidas

em estúdio. Além disso, o autor do artigo “Nem lixo nem extraordinário” argumenta que Muniz não retratou a realidade dos catadores e sim sua recriação segundo seu enfoque de artista cosmopolita. A versão do “Narciso” e do “Marat”, segundo Luiz, revelam mais sobre a obra e estética do artista do que sobre Tião ou Zumbi, seus modelos. (<http://www.jornalopcao.com.br/posts/opcao-cultural/nem-lixo-nem-extraordinario>).

Para finalizar, Luiz comenta que, em *Lixo Extraordinário*, “os personagens parecem desconcertados, intimidados pela câmera, não há o realismo cru presente em *O Prisioneiro da Grade de Ferro* (2003), de Paulo Sacramento. A abordagem dos catadores de lixo é piegas, longe da objetiva jornalística de Eduardo Coutinho em *Boca do Lixo* (2007). Essa tentativa desesperada de excluir qualquer tipo de juízo de valor retirou o impacto da denúncia, diferentemente de *Meninas* (2005), de Sandra Werneck, ou *Falcão — Meninos do Tráfico* (2006), de MV Bill e Celso Athayde. Nem mesmo sua utilização da tradicional estratégia de estetizar a miséria é particularmente interessante, ficando longe da criatividade arrebatadora de *Estamira* (2005), de Marcos Prado.” (<http://www.jornalopcao.com.br/posts/opcao-cultural/nem-lixo-nem-extraordinario>).

Em contraposição ao artigo de Luiz, pode-se contestar o fato da comparação com outros filmes, o que nem sempre é um argumento, pois cada filme tem sua própria proposta. É possível ver no documentário de Walker a tentativa de demonstrar a técnica artística de Vik Muniz, ao executar sua obra intertextual, hibridizando suas criações, ao inserir no texto de Marat, por exemplo, o rosto de Tião, ao misturar o sagrado e o profano, o refinado e o lixo, em interação, evidenciando a ruptura saudável dos opostos e das normas clássicas da pintura e da fotografia. A intertextualidade, segundo Fredric Jameson, é “um elemento deliberadamente encaixado no efeito estético, como agente de uma nova conotação do passado e da profundidade pseudo-histórica, na qual a história dos estilos estéticos desloca a história “real”. (Jameson, 1991: 67-68).

Roland Barthes, em seu ensaio “A Morte do Autor”, combina idéias de Bakhtin e Kristeva: “sabemos agora que um texto não é uma linha de palavras liberando um único significado “teológico” (a “mensagem” do Deus-Autor), mas um espaço multidimensional no qual uma variedade de escritos, nenhum original, se mistura e se choca. O texto é um tecido de citações retiradas de inúmeros centros de cultura.” (Barthes, 1977: 146).

Se considerarmos o filme *Lixo Extraordinário* como um texto híbrido, poderemos identificar as diversas vozes que o compõem: a da diretora inglesa, a dos co-diretores, a do artista Muniz, a dos catadores, a dos quadros-originais que são redesenhados, a da esposa de Muniz, e assim por diante. Se há uma voz mais forte, um aspecto monológico no filme, como Luiz argumenta, é a voz de Muniz que se sobressai, por ser ele o criador da proposta e o executor da mesma, com o auxílio dos catadores. Essa pode ser uma interpretação do filme.

Outra leitura pode constatar que a proposta do artista foi viabilizada, e que as vozes criam uma polifonia, uma composição de co-autores, eliminando a voz monológica do artista e permitindo a interação das vozes, por vezes dissonantes, por vezes harmônicas, como as define Bakhtin: “A essência da polifonia consiste justamente no fato de que as vozes, aqui, permanecem independentes e, como tais, combinam-se numa individual, então é precisamente na polifonia que ocorre a combinação de várias vontades individuais, realiza-se a saída de princípio para além dos limites de uma vontade. Poder-se-ia dizer assim: a vontade artística da polifonia é a vontade de combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento.” (Bakhtin, 2005: 21).

Se Julia Kristeva afirma que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (Kristeva, 1974: 72), a leitura de Tião como Jean-Paul Marat (1743-1793, um dos líderes da Revolução Francesa) é uma construção poética que faz um paralelo com os dois líderes, considerando que Tião é também um líder

em sua comunidade. A tentativa pode ser considerada válida no sentido de oferecer uma motivação aos catadores e de fazer com que adquiram dignidade em seu trabalho cotidiano. O futuro é sempre imprevisível, e seria utópico querer predizê-lo.

Para Nichols, o modo poético evidencia a subjetividade e se preocupa com a estética. Há uma valorização dos planos e das impressões do documentarista a respeito do universo abordado. Em relação à construção do texto, podem-se usar obras artísticas e literárias. Se considerarmos a construção das fotos dentro do filme, podemos dizer que uma parte do filme se preocupa com as questões estéticas não só da montagem, mas da própria elaboração das obras. Esse tipo de trabalho coletivo, participativo, pode também ser poético, especialmente em seus intertextos. O filme, como um todo, parece querer demonstrar que a arte pode mudar a vida das personagens, pode oferecer um algo mais que transcenda o cotidiano dos catadores. Tião, que já havia encontrado e lido “O Príncipe”, de Maquiavel, sem dúvida acreditou na possibilidade de melhoria, o que realmente aconteceu.

Questões éticas são sempre problemáticas dentro do universo de representação documental. A afirmação de Christian Metz de que todo documentário é uma ficção, e o contraponto de Nichols, de que todo filme é um documentário, seja como satisfação de desejos ou representação social (Nichols, 2008: 26), por si só apresentam um debate sobre o documentário, sobre palavras-chave como realismo, verossimilhança, autenticidade documental, experiência vivida, impressão de realidade e assim por diante. Nichols argumenta que é importante definir “quem nos fala”, “de quem nos fala”, “para quem fala”. Gayatri Spivak (1988) sugere uma distinção entre “falar sobre” e “fazer falar”. “Fazer falar” é sem dúvida uma forma mais efetiva de adquirir uma representação mais justa. Em *Lixo Extraordinário*, quem nos fala: a diretora do filme, o artista ou os catadores? De que nos fala: nos fala de Muniz, nos fala da vida dos catadores, nos fala do aterro,

como símbolo do subdesenvolvimento? Para quem o filme fala? Para a platéia brasileira? Para os festivais internacionais? Para o público estrangeiro? O filme nos fala sobre o tema, ou faz falar sobre o tema? Qual é esse tema?

Todas essas questões são importantes, mas dependem da subjetividade das leituras feitas sobre o filme. Apesar de contarmos com filmes brasileiros bem mais explícitos em suas propostas, como *O Prisioneiro da grade de ferro*, onde os detentos podem se retratar como querem ser vistos, não há como comparar as propostas. Mesmo no filme acima citado, porém, devemos levar em consideração que o diretor fez a edição final, o que pode resultar em ambivalências interpretativas e subjetivas.

Considerando todas essas estratégias de montagem e de escolha e exposição dos temas, podemos conduzir dois tipos de leitura do documentário sobre Muniz: “eu falo deles para você” (Nichols, 2008: 40): os diretores (especialmente a diretora) nos falam da obra de Muniz e da atuação dos catadores; ou “eu falo - ou nós falamos - de nós para você”. (Nichols, 2008: 42). No primeiro caso, surge o olhar estrangeiro já mencionado neste artigo, que pode implicar conotações monológicas, com narrador-Deus, de técnicas de montagem afastadas do documentário-registro, ou alheias às convenções do que a platéia brasileira chama de documentário com certa dose de verdade ou verossimilhança. Este tipo de interpretação tem produzido críticas desfavoráveis ao filme. O segundo caso, “nós falamos de nós para vocês”, oferece oportunidades de leituras mais positivas, considerando o aspecto mais democrático do posicionamento dos envolvidos. Nichols especifica que, no segundo caso, há uma espécie de auto-etnografia, especialmente quando o cineasta pertence ao grupo de retratados, como no caso de *Imagining Indians*, de Victor Masayesva, um indígena americano que fala das agruras de seu povo sendo ele mesmo um deles. Em *Lixo Extraordinário*, porém, a classificação fica mais complexa se pensarmos na existência de três diretores, uma inglesa, e um co-diretor e

uma co-editora brasileiros, além de um artista nascido no Brasil mas residente permanente nos Estados Unidos, desde 1983. Um complicador é a seleção que foi feita: caso o filme ganhasse o Oscar de melhor filme estrangeiro, a diretora Lucy Walker receberia o prêmio.

Segundo Nichols, “a lógica que organiza um documentário sustenta um argumento, uma afirmação ou uma alegação fundamental sobre o mundo histórico, o que dá ao gênero sua particularidade... a montagem não só aprofunda nosso envolvimento com a história que se desenrola no filme como sustenta os tipos de alegação ou afirmação que o filme faz sobre o mundo. Costumamos avaliar a organização de um documentário pelo poder de persuasão ou convencimento de suas representações e não pela plausibilidade ou pelo fascínio de suas fabricações.” (Nichols, 2008: 57-58).

Lixo Extraordinário conta com a cumplicidade do espectador, que fica comovido e envolvido emocionalmente com um aspecto problemático de seu país, colocado de maneira correta, com possíveis soluções sociais. A função comprobatória de sua montagem revela a trajetória completa dos materiais descartados, desde sua chegada no aterro, até o envolvimento dos catadores, a venda das obras, e sua reversão em prol da Associação dos Catadores, coordenada por Tião, um dos retratados. A polifonia bakhtiniana não está presente só no filme, mas também em sua recepção e nas leituras diversificadas que têm sido feitas a partir dele.

Este estudo, além de apresentar diversas leituras, enfatiza a constatação da proposta estética registrada no documentário, que considero um documentário “sobre arte”. Proponho o conceito de “estética da hipervenção” que, acredito, permeia toda a obra de Muniz (Araujo, 2007: 10). Este conceito parte da idéia de que a intertextualidade pós-modernista cria uma nova noção de estética e uma nova configuração tempo-espço, que denominei de “estética da hipervenção”. O termo “estética” aqui não significa uma procura por um ideal de beleza como tradicionalmente o termo pressupõe. Ao contrário, é mais no sentido de “aesthetics”, como

William Dunning define quando discute a “ética além da estética” (Dunning, 1995: 132). Argumento que, no caso de *Lixo Extraordinário*, mais do que a “ética além da estética”, parece ser a “estética além da ética”, ou a ética recoberta pela estética, considerando que a proposta de Muniz é o resgate da situação não privilegiada dos catadores através da valorização artística. Como o vocábulo “ética” já faz parte de “est-ética”, a relação entre ambas pode ser de coordenação e não de subordinação. Poder-se-ia então dizer que a preocupação ética de Muniz é endereçada esteticamente.

O termo “hipervenção” é uma combinação de “hiper”, no sentido de hiper-real, virtual, e “venção”, como em “invenção” e “intervenção”. Se o termo “intertextualidade” vem do latim “intertexto”, que significa “mesclar enquanto tece”, a obra de Muniz pode ser considerada como uma intervenção inventiva com preocupações sócio-estéticas, e o filme *Lixo Extraordinário* pode ser classificado como documentário-registro.

Apesar de já ser reconhecido internacionalmente por suas obras intertextuais, com materiais como macarrão, chocolate, e similares, o filme deu maior visibilidade ao seu trabalho social. Seria difícil separar, no entanto, a esfera social e a artística, considerando que as duas se complementam e partem dos mesmos princípios, objetivando os mesmos resultados. Há, no documentário, o questionamento ético e o estético, com ênfase no último, que é a obra feita por intervenções, sejam estas em quadros da história da arte, sejam em ambientes sociais, como o trabalho e a vida dos participantes. As intervenções garantem a aprovação dos participantes e também a dos espectadores, especialmente dos que possuem um repertório capaz de assimilar a extensão da proposta sócio-estética. A questão temporal é mais complexa. Enquanto a intervenção estética é mais visível e mais fácil de ser analisada, a intervenção social se efetua a longo prazo e, na comunidade, talvez só na geração futura.

A “estética da hipervenção” pressupõe um ambiente virtual em suas intervenções, um hiper ambiente, onde os catadores passam a tomar o lugar

de figuras de importância social, no passado. Não são mais o Tião ou o Zumbi e sim a recriação do ‘Narciso’, de Caravaggio, e do Marat, criando um ambiente outro, que não é nem o das obras originais nem o da cotidianidade dos catadores, mas um terceiro, fruto das intervenções artísticas e espaço-temporais. Neste novo contexto, a configuração espacial é não-euclidiana, permitindo ambientes fluidos e questionando os conceitos de representação e de subjetividade. Os intertextos são agentes dinâmicos de intercâmbio e mobilidade, constantemente na condição de “work in progress”. Se o cenário pós-modernista se caracteriza pelo pastiche e pelas formas livres, isentas de uma profundidade filosófica e existencial, o pós-colonialismo, por outro lado, é mais político e requer uma ética mais severa. A obra de Muniz se encontra exatamente nessa bifurcação: se por um lado sua proposta é estética e artística, mais pós-modernista, por outro lado sua questão social, de resgatar uma identidade perdida dos catadores e valorizar seu trabalho, enfatiza elementos pós-colonialistas, especialmente da representação das classe menos favorecidas. Acrescentando a esse cenário o fato do “olhar de fora”, temos um tema controvertido, com possibilidades dialógicas de leituras diversas. Seja por algumas das razões expostas, seja por seu aspecto ambivalente e ambíguo, *Lixo Extraordinário* causa impacto e gera diálogos produtivos em relação ao cinema brasileiro e às questões éticas e estéticas do cenário nacional.



Referências bibliográficas:

ARAUJO, Denize C. (2007), *Imagens revisitadas: a estética da hipervenção*. Porto Alegre: Ed. Sulina.

BAKHTIN, Mikhail (2005), *Problemas da poética de Dostoievski*. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

BARTHES, Roland (1977), “The Death of the Author”. In *Image, Music, Text*. Ed. Stephen Heath. New York: Hill & Wang.

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

http://jbonline.terra.com.br/destaques/glauber/glaub_arquivo41.htm
16/12/02.

_____. Entrevista com Ivana Bentes. “A periferia como convém”. In: *Brasil de Fato Online*, <http://www.brasildefato.com.br/v01/agencia/entrevistas/a-periferia-como-convem>

JAMESON, Fredric R. (1991) *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke UP.

KRISTEVA, Julia (1974), *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Ed. Perspectiva.

LUIZ, Ademir (2011), “Nem lixo nem extraordinário”. In *Jornal Opção Online*. 01/03/2011. (<http://www.jornalopcao.com.br/posts/opcao-cultural/nem-lixo-nem-extraordinario>).

NICHOLS, Bill (2008), *Introdução ao documentário*. 3ª. ed. Campinas, SP: Ed. Papirus.

SAID, Edward (1995), *Orientalism - O oriente como invenção do ocidente*. Hardmondsworth: Penguin, 1985.

SPIVAK, Gayatri C. (1988), *Other Worlds: essays in cultural politics*. New York: Routledge.

Filmografia:

À margem da imagem, (2002), Direção, MOCARZEL, Evaldo.

Imagining Indians (1992), Direção, MASAYESVA, Victor.

Lixo Extraordinário (2010), Co-Diretores: Lucy Walker, Karen Harley e João Jardim.