



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
CÂMPUS DE TRÊS LAGOAS

BRUNO COSTA AXELSON

**(DES)CONSTRUÇÕES IDENTITÁRIAS E
SUBJETIVIDADES: UMA ANÁLISE DISCURSIVA SOBRE
POBREZA E ARTE NO “LIXO EXTRAORDINÁRIO”**

**TRÊS LAGOAS - MS
ABRIL/2013**

BRUNO COSTA AXELSON

**(DES)CONSTRUÇÕES IDENTITÁRIAS E
SUBJETIVIDADES: UMA ANÁLISE DISCURSIVA SOBRE
POBREZA E ARTE NO “LIXO EXTRAORDINÁRIO”**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Área de Concentração: Estudos Linguísticos) do Câmpus de Três Lagoas da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS, como requisito final para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Vânia Maria Lescano Guerra

**TRÊS LAGOAS - MS
ABRIL/2013**

**(DES)CONSTRUÇÕES INDENTITÁRIAS:
POBREZA E ARTE NO “LIXO EXTRAORDINÁRIO”**

BANCA EXAMINADORA

Presidente e Orientadora: Prof^a. Dr^a. Vânia Maria Lescano Guerra

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS)

Prof. Dr. Wagner Corsino Enedino

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS)

Prof. Dr. Flávio Roberto Gomes Benites

Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT)

TRÊS LAGOAS – MS

2013

Aos meus pais: Sérgio e Lucia, que sempre apoiaram meus projetos e sonhos, ensinando o valor da educação, do respeito, da humildade e da honestidade.

AGRADECIMENTOS

Não é fácil escrever para aqueles que compartilharam dessa escritura, pois sei que estas palavras de agradecimento nunca serão o bastante para representar o que digo, ou o sentido do que, ilusoriamente, pretendo dizer.

Assim, teço aqui, algumas palavras de reconhecimento e gratidão a todos que fizeram parte deste processo.

A Deus, pelo dom da vida e pela feliz oportunidade de concluir este mestrado.

Aos professores do programa de Mestrado em Letras da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, em especial, Edson Rosa, Wagner Corsino Enedino, Marlene Durigan, Claudete Cameshi e Celina A. Garcia de Souza Nascimento, que contribuíram para minha formação teórica e meu crescimento intelectual.

Também, aos amigos Claudionor e Camila, sempre prestativos e solícitos nas necessidades burocráticas da secretaria do programa de Mestrado em Letras da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

À minha orientadora, Prof^a. Dr^a. Vânia Maria Lescano Guerra, por aceitar-me como orientando, pela postura incisiva, pelas orientações precisas e, sobretudo, pela paciência com que conduziu meus passos durante todas as etapas deste mestrado.

À minha esposa, Thais, pelo incentivo, pelo companheirismo e, sobretudo, pela compreensão das horas de minha ausência em prol dos estudos.

Ao meu filho, Théo, que, mesmo sem o saber, estimulou-me a ir em busca de um futuro acadêmico.

Aos companheiros de mestrado, Maria Santandel, Thiago Bonfim, Carin Louro, Maria Francisca e tantos outros, pela forma atenciosa e amiga com que compartilhamos livros, leituras, discussões e estímulo durante esses dois anos.

À minha família, Sergio, Lucia, Janine, Francine e Luiz, pelo apoio e incentivo durante meu percurso de estudo.

À amiga Ana Maria Barbosa, por suas palavras de apoio, e a todos os colegas de trabalho, também jornalistas, que somaram com sua torcida e incentivo durante meu percurso de estudo.

À CAPES, pelo apoio à pesquisa.

*O destino é que embaralha as cartas, mas nós somos os
que jogamos.*

(William Shakespeare)

AXELSON, Bruno Costa. *(Des)Construções identitárias e subjetividades: uma análise discursiva sobre pobreza e arte no “Lixo Extraordinário”*. Três Lagoas: Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, 2012, 95p. (Dissertação de Mestrado).

Na evolução dos estudos sobre a linguagem midiática, o gênero audiovisual tem-se tornado importante objeto de pesquisa. Isso se deve, em grande parte, à relevância dos *mass media* na contemporaneidade, que vêm contribuir para dois campos complementares, Linguística e Jornalismo, ambos interessados pelas produções sociais de sentido, embora raros sejam ainda os trabalhos sobre os movimentos identitários e suas práticas de subjetivação. Assim, esta dissertação pretende analisar episódios do filme, de gênero documentário, “Lixo Extraordinário”, e identificar os diferentes efeitos de sentido desse discurso midiático, a partir das concepções de pobreza e arte. A fundamentação teórica foi construída com base nas teorias de pesquisadores como Coracini (2007), Orlandi (2000) e Guerra (2010), sob o enfoque transdisciplinar, numa perspectiva discursiva e culturalista de análise. A problematização desses discursos está baseada, também, em teorias inicialmente discutidas por Michel Pechêux, com a Psicanálise (releitura das obras de Lacan e Freud), e nos estudos da subalternidade, com as pesquisas de Spivak (2010) e Achugar (2006). Para estudar a materialidade linguística, examinamos recortes dos diálogos do filme, a fim de problematizar as diferentes vozes silenciadas que revelam a incompletude da linguagem e o sujeito contemporâneo, considerando as noções de memória e arquivo, os deslocamento da linguagem e suas relações de poder, sob a perspectiva de Michel Foucault (2005). É proposto também, uma abordagem das relações interartes, enfocando um diálogo entre o texto e a imagem. O documentário, filmado ao longo de dois anos (agosto de 2007 a maio de 2009), acompanha o trabalho do artista plástico Vick Muniz em um dos maiores aterros sanitários do mundo: o Jardim Gramacho, no Rio de Janeiro, e revela o movimento identitário do(s) sujeito(s) em meio à interação dos catadores de lixo com o artista, mostrando o poder transformador da arte e a (des)construção de discursos cristalizados em relação ao pobre, ao excluído e ao artista. Esses diálogos trazem à tona formulações estigmatizadas sobre a imagem do(s) sujeito(s), em que a referência de pobre é formatada sobre o discurso do transgressor e do excluído, sendo o artista detentor do discurso intelectual e estereotipado, tido como “superior” ao(s) outro(s) sujeito(s). A partir de análise preliminar surge, então, um novo discurso, revelado pelo interdiscurso, na busca de novos sentidos que fogem à formação proposta pela sociedade contemporânea como grupo de massa.

PALAVRAS-CHAVE: discurso; subjetividade; arte; identidade; subalternidade.

AXELSON, Bruno Costa. *(Des)Construcciones de Identidad y subjetividad: un análisis discursiva sobre pobreza y arte en "Lixo Extraordinário"*. Três Lagoas, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, 2012, 95p. (Dissertação de Mestrado)

En los estudios sobre la evolución del lenguaje los medios de comunicación, el género audiovisual se ha convertido en un importante objeto de investigación. Esto se debe en gran parte a la importancia de los medios de comunicación en la sociedad contemporánea, lo que contribuye a dos ámbitos complementarios, Lingüística y Periodismo, en la que ambos están interesados en la producción social del significado. Sin embargo, todavía hay pocos estudios sobre los movimientos de identidad y las prácticas de la subjetividad, lo que confirma el tema, este artículo pretende analizar el episodio de la película, el género documental - "Residuos Especiales" - e identificar los diferentes efectos del significado de este discurso medios de comunicación, sobre la base de las concepciones de la pobreza y el arte. El marco teórico se basa en las teorías de los investigadores como Coracini (2007), Orlandi (2000) y Guerra (2010), en el marco del enfoque transdisciplinario, la perspectiva culturalista y el análisis discursivo. El cuestionamiento de estos discursos se basa también en las teorías de origen discutido por Michel Pêcheux, para el Psicoanálisis (releyendo la obra de Lacan y Freud) y los estudios subalternos, con la investigación de Spivak (2010) y Achugar (2006). Para el estudio de la materialidad del lenguaje, se examinan los diálogos de los clips de película con el fin de analizar las distintas voces silenciadas que revelan el carácter incompleto de la lengua y el sujeto contemporáneo, teniendo en cuenta las nociones de memoria y archivo, el desplazamiento de la lengua y sus relaciones de poder, en la perspectiva de Michel Foucault (2005). Tamném se propone un enfoque de relaciones Interart, centrándose en un diálogo entre el texto y la imagen. El documental, filmado durante dos años (agosto de 2007 hasta mayo 2009), sigue la obra del artista Vick Muniz uno de los mayores vertederos del mundo: Jardim Gramacho, en Río de Janeiro, y muestra el movimiento de la identidad (s) tema (s), a través de la interacción de los recolectores de basura con el artista, mostrando el poder transformador del arte y de la construcción (de) de expresión cristalizada por los pobres, los excluidos y el artista. Estos diálogos llevar a cabo las formulaciones estigmatizados en la imagen (s) tema (s) en que se ha formateado la referencia de los pobres en el discurso del delincuente y excluido, y el artista tiene el discurso intelectual y estereotipados, calificó de "arriba "Cuando (s) de oro (s) tema (s). Del análisis preliminar parece, entonces, un nuevo discurso, revelado por interdiscurso en la búsqueda de nuevos significados que van más allá de la formación ofrecida por la sociedad moderna como un grupo de masas.

PALABRAS CLAVE: discurso; subjetividad; arte; identidad; subalternidade.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
I DO LIXO AO EXTRAORDINÁRIO: UM MOVIMENTO IDENTITÁRIO	17
1.1 As condições de produção na (des)construção de sentidos	17
1.2 O acontecimento: um espaço em (re)construção	18
1.3 Sujeito e subjetividade: o que está cristalizado?	23
1.4 O documentário e suas interferências no discurso	26
II O DISCURSO: NO TEAR DO(S) SUJEITO(S)	30
2.1 Análise do Discurso: leitura e interpretação	30
2.2 Sujeito e discurso como marcas de sentido	31
2.3 Subjetividade e Discurso	34
2.4 Cultura e identidade como intercorrências do sentido	37
2.5 O Subalterno e seu discurso Extraordinário	41
III QUESTÕES EMERGENTES: IDENTIDADES E SENTIDOS	44
3.1 O documentário: estrutura ou acontecimento?.....	46
3.2 Lixo e Pobreza	44
3.3 Lixo e Arte	62
CONSIDERAÇÕES FINAIS	79
REFERÊNCIAS	82
ANEXOS	88
MEMORIAL DESCRITIVO	88
ANEXO A – Aterro Sanitário de Jardim Gramacho	92
ANEXO B – Lucy Walker e o documentário “Lixo Extraordinário”	93
ANEXO C – Vik Muniz e o processo artístico em “Lixo Extraordinário”	94
ANEXO D – Algumas obras de arte produzidas durante o documentário	95

INTRODUÇÃO

À medida que a linguagem torna-se objeto de investigação, propõem-se desafios que se ancoram na evolução de estudos sobre seu uso e efeitos de sentido. Para isso, buscamos deslocá-la, a fim de a entendermos como ação que (se) transforma: “tomar a palavra é um ato social com todas suas implicações, conflitos, reconhecimentos, relações de poder, constituição de identidade, etc”. (ORLANDI, 1997, p. 17). Nesse sentido, torna-se sedutor um olhar sobre as mudanças na constituição da subjetividade do homem a partir de seu relacionamento com a linguagem e o espaço em que vive.

Somos constituídos pela linguagem, que, por sua vez, é tomada como instrumento vital na relação homem-sociedade. Somos aquilo que os discursos constroem sobre o que pensamos num determinado espaço e tempo, formados por discursos que construímos e agora nos constituem. Assim, os meios de comunicação nas sociedades contemporâneas têm provocado uma série de mudanças nas formas de ver, sentir e ser dos sujeitos, que cristalizam sentidos a partir de conceitos (pré)definidos na história.

Envolvida pelo contexto da pós-modernidade, composto por diferentes discursos, esta pesquisa pretende refletir sobre o discurso da pobreza e da arte e problematizá-lo no episódio do filme *Lixo Extraordinário*, da diretora britânica Lucy Walker, do gênero documentário, com enfoque em questões de subjetividade envolvidas nas concepções de personagens que compõem esta produção midiática.

Problematizamos o discurso do(s) sujeito(s) do filme nas relações de saber e poder, envolvido(s) no interior das dimensões do imaginário social. Nesse discurso, as unidades enunciativas contidas no gênero documentário permitem a produção de sentidos que (des)constróem a identidade dos sujeitos da contemporaneidade, uma vez que os sentidos emergem a partir de sua relação com o lixo.

Em *Lixo Extraordinário*, observamos um misto entre o jornalismo e o ficcional, em relatos de experiências reais, formadas a partir de um projeto artístico-social, que relata o trabalho do artista plástico Vik Muniz em um dos maiores aterros sanitários do mundo: o Jardim Gramacho, no Rio de Janeiro. No local, o contato entre catadores e artista e a relação entre pobreza e arte intrincam-se ao acontecimento, revelando o movimento do sujeito na (des)construção identitária de si e de conceitos cristalizados sobre o outro. Nessa ótica, o lixo coletado no aterro torna-se objeto primordial para a análise que se ancora, especialmente, na

perguntas de pesquisa: Como o catador se vê no lixo e como é visto pelo artista no documentário?

Pautados em concepções (pós)modernas de pobreza e arte, temos por hipótese de trabalho que o documentário *Lixo Extraordinário* proporciona a (des)construção de discursos cristalizados em relação ao pobre, ao excluído e ao artista. São deslocadas as formulações estigmatizadas sobre a imagem do(s) sujeito(s), em que a referência de pobre é formatada sobre o discurso do transgressor e do excluído, sendo o artista detentor do discurso intelectual e estereotipado e, pois, representado/imaginado/normalizado como “superior” ao(s) outro(s) sujeito(s).

Assim, em relação à discursividade de catadores e artista, produzidas a partir de registros audiovisuais sobre o projeto artístico de que participaram, analisamos essa conjuntura sócio-histórica do acontecimento bem como o lugar de onde falam esses sujeitos, quais representações carregam e como são representados pelo discurso do trabalho no lixo, de contribuir com a coleta seletiva e do meio ambiente e, ao mesmo tempo, como são vistos pelo olhar do(s) outro(s). Analisamos também, pelo viés do documentário, o discurso artístico que remete às técnicas e práticas de construção de uma obra de arte e ao cotidiano vivenciado pelo artista e que produzem efeitos de sentido, conforme as concepções de arte emergem a partir de uma memória discursiva.

Tomamos como base a Análise do Discurso (AD), em teorias inicialmente discutidas por Michel Pechêux, que trazem as condições de produção, ligadas à história e à memória, e a relação dos sujeitos com seu espaço social, a fim de identificar, nas formações discursivas, os dizeres silenciados pelo sujeito e os diferentes efeitos de sentido em cada discurso.

Para problematização desses discursos, articulamos também os conceitos advindos dos estudos da subalternidade, a partir das pesquisas de Spivak (2010) e Achugar (2006), que refletem sobre o silêncio e o desejo de fala desses sujeitos. Utilizamos, ainda, alguns construtos da Psicanálise, na releitura das obras de Lacan e Freud, para entender o sujeito como cindido, descentrado, emissor de um discurso heterogêneo, que é, ao mesmo tempo, consciente e inconsciente.

Nesse sentido, este estudo sobre a (des)construção identitária e formulações sobre/de pobreza e arte traz a fala de sujeitos que têm a ilusão de que a linguagem é transparente e possui um sentido único, a partir do que buscamos problematizar ao analisarmos o *Lixo Extraordinário*. Entretanto, é no interdiscurso, na observação dos silenciamentos, das falhas, dos lapsos e das marcas gráficas, materialidade do discurso, que encontramos os sentidos do discurso, espaços onde o sujeitos deste documentário (res)significam.

Propomos ainda, uma abordagem das relações *interartes*, utilizando imagens do documentário como suporte analítico discursivo da materialidade linguística, enfocando o diálogo entre texto e imagem. Desse modo, ao tomarmos a base da AD, como teoria que ancora nossa pesquisa, usamos não só um campo da linguística, mas também um canal de interação com diferentes disciplinas das ciências humanas, possibilitando reflexões sobre a linguagem e o sujeito analisado.

Nessa esteira, consideramos a AD numa teoria transdisciplinar, pois, na confluência entre língua, história e subjetividade, essa perspectiva admite propormos estudos sobre o audiovisual, que podem concorrer para um novo olhar às relações do sujeito com seres também movidos pela linguagem cinematográfica, que se faz presente tanto no espaço real quanto no ficcional. Todavia, é pertinente destacar que não se trata de recorrer a outras disciplinas, ou de nos servirmos, pois a AD liga cada uma integralmente.

Segundo Coracini, essa transdisciplinaridade nos permite

[...] puxar os fios de que necessitamos, para, com eles, tecermos a teia de nossa rede teórica, transformando, assim, esses fios, ao mesmo tempo em que nosso olhar é por eles transformado. São esses fios que nos ajudarão a analisar a materialidade linguística (2010, p. 93-94).

Nesse contexto, partimos da ideia de que a linguagem é a essência da sociedade, possibilitando tomar o discurso do sujeito social como elemento central desta pesquisa, pois sua relação com o espaço e com ele mesmo determina diferentes dizeres engajados em valores e atitudes determinados por diferentes grupos sociais. À margem, encontramos o discurso do subalterno, marcado pelo sujeito e determinante de diferentes sentidos silenciados.

Nesse sentido, problematizamos o discurso do(s) sujeito(s) do filme nas relações de saber e poder, envolvido(s) no interior das dimensões do imaginário social. Nesse discurso, as unidades enunciativas contidas no gênero documentário permitem a produção de sentidos. Todavia, não é nossa proposta aprofundar o debate sobre o discurso cinematográfico, ou sobre gênero audiovisual no documentário, mas explorar os sentidos presentes no discurso de *Lixo Extraordinário* com base na concepção de que o sentido sempre pode ser outro, e que o sujeito não tem controle do que está dizendo e não pode dar sentido único à sua fala.

A decisão de trabalhar com esse tema surgiu de um interesse particular: a inquietação ao assistir ao documentário e sua repercussão no cenário da crítica mundial, conquistando vários prêmios e indicações, em contraponto com a realidade de catadores sob a influência da arte. Refletir sobre o poder transformador de um projeto artístico requer mais do que uma

admiração pelo produto documentário, ações tendem a tirar o espectador e o pesquisador de seu local de conforto e questionar discursos como este, que desconstruem estigmas e formulações sobre subalternos e intelectuais. Nessa ótica, foi problematizado o discurso de catadores e artista nas relações de saber-poder das dimensões de um imaginário social cuja unidades enunciativas – constantes no gênero audiovisual de documentário – permitem que o discurso produza sentidos.

Estudar a (des)construção identitária de artista e catadores que compõem o filme configura-se, portanto, numa oportunidade de interpretar as possíveis representações desses sujeitos a partir de suas falas e, ao mesmo tempo, quais imagens catador e artista têm de si e do outro, dentro e fora do espaço (Lixão) captado no documentário. Assim, ao analisarmos o discurso – audiovisual – pelo qual se concretiza o processo de interação verbal, entendemos que o discurso permite aos sujeitos marcar sua presença histórico-social em um contexto de língua e linguagem. Deste modo, é possível observar a experiência simbólica e de mundo dos sujeitos, abordando, no discurso de si, sua relação e experiências, cercadas por múltiplos saberes na relação de um biopoder (FOUCAULT, 2010, p.78).

Destacamos que, até o momento, não identificamos estudos pertinentes à (des)construção de identidades dos sujeitos de *Lixo Extraordinário* a partir da análise do discurso cinematográfico, na abordagem que propomos, embora haja trabalhos relevantes sobre identidade e cinema, como é o caso da pesquisa de Elizabete Silva (2012), que discutiu subjetividade e cinema em sua tese de doutoramento, além de uma variedade de pesquisas sobre temas pertinentes a essa área.

Thompson (2005), por exemplo, investiga a influência da mídia na história, enquanto Charaudeau (2010) traz, em seu *Discurso das mídias*, questionamentos sobre a construção da informação e Bauman (2007) trata da vida líquida e da construção identidade do sujeito contemporâneo.

Merecem destaque também os trabalhos de Guerra, que problematiza a discursividade de filmes nacionais: “Se eu fosse você”(2010) e “Estação Carandiru” (2006), refletindo sobre os processos identitários dos protagonistas e revelando a complexa relação de poder que engendra tais discursos numa sociedade midiaticizada e globalizada, em que os papéis sociais emergem cristalizando imagens e valores.

Mascia (2011) também aponta para o tema em sua análise, observando o comportamento de Estamira no documentário homônimo de 2004, no qual analisa a personagem nesse mesmo ambiente, “inóspito para nós, mas familiar para os que dali retiram

não só o alimento material, como também o que sustenta sua própria identidade” (2011, p.129).

Gregolin (2003), por sua vez, fala sobre espetacularização da cultura pela mídia, numa perspectiva diferente das reflexões de Leite (2003), que apontam para as técnicas de linguagem fílmica como uma nova versão da realidade.

Como dissemos, não encontramos nenhum trabalho analisado sob a ótica discursiva, mas as contribuições apresentadas nas obras consultadas levam-nos a refletir sobre a possibilidade de entender o sujeito contemporâneo por meio do discurso cinematográfico, uma vez que ali se captam os sujeitos em novas relações de saber e poder. Pelo fato de o cinema de gênero documentário (no caso desta pesquisa) estar presente na vida da sociedade contemporânea, ressaltamos que tanto o discurso analisado quanto os demais veiculados em material audiovisual (filme-documentário) permitem que, sob o olhar da AD, trabalhemos conceitos, identificando o sujeito formado pelo poder, presente numa microfísica do poder. (FOUCAULT, 2009).

A fim de investigar, nos recortes estabelecidos no *corpus*, como emergem os discursos do catador e do artista, recorreremos ao método arqueogenealógico de Foucault (2008, p. 105), que aponta para as relações de poder-saber, ligadas à resistência. Inicialmente, selecionamos quinze recortes, considerados significantes para nossa pesquisa, à medida que identificamos sentidos que dão base ao estudo da (des)construção identitária, cujas regularidades enunciativas procuramos problematizar no arquivo de *Lixo Extraordinário*.

A maneira como os fenômenos, as técnicas e os procedimentos de poder atuam nos níveis mais baixos, como estes procedimentos se deslocam, se expandem, se modificam; mas sobre tudo como são investidos e anexados por fenômenos mais globais; como poderes mais gerais e lucros econômicos podem inserir-se no jogo destas tecnologias de poder que são, ao mesmo tempo, autônomos e infinitesimais (FOUCAULT, 1988, p.33).

Em seguida, identificamos, na materialidade linguística, a alteridade, o contato com a diferença, a fim de fazer emergir a subjetividade, e identificarmos efeitos de sentido que fogem às definições contemporâneas propostas por grupos de massa quanto a artista e catador, formatados por estereótipos ligados ao lixo, à arte, ao pobre, ao intelectual e ao excluído.

Foucault (1996, p.10), explica, ainda, que as formações discursivas estão ligadas às relações de subjetividade e permitem uma análise de representações e memórias cristalizadas no discurso desses sujeitos, ligadas ainda a um desejo de poder. Desse modo, o discurso remete a um poder intrínseco à fala do sujeito, construída por um dizer alicerçado sobre as

noções de poder-saber que circundam a sociedade moderna e afetam seu discurso, moldado nas condições de um sujeito ideológico e inconsciente.

Para realização da análise, delimitamos o *corpus* em recortes das falas contidas no filme, exatamente como foram ditas pelos sujeitos, indicadas pela sigla S (sequência), seguida de números arábicos de 1 a 15. Entendemos recortes conforme a proposta de Orlandi (1987, p. 139): consiste em uma “unidade discursiva, fragmento correlacionado de linguagem em situação”. Os recortes do documentário foram norteados pelas condições de produção, em especial o acontecimento do filme gravado ao longo de dois anos (agosto de 2007 a maio de 2009) na cidade do Rio de Janeiro - RJ. A partir dessa seleção, elencamos recortes das falas transcritas do filme e imagem das cenas, que marcavam quais concepções de pobreza e arte apareciam com maior regularidade nos dizeres. Para isso, dividimos os recortes de falas de catadores e do artista durante a captação de imagens para a produção do filme em dois eixos, organizando-os segundo o desenvolvimento do filme e a construção do discurso (filme): “Lixo e Pobreza” e “Lixo e Arte”.

Os sujeitos desta pesquisa¹ estão inseridos em um momento sócio-histórico significante, que influencia suas falas e ações de resistência. Nesse período, o Brasil era governado pelo presidente Lula, do PT (Partido dos Trabalhadores), carregado por uma ideologia de esquerda, em defesa da classe operária e, no senado, tramitava a lei de resíduos sólidos, que determina normas destinação de resíduos sólidos (lixo) no Brasil e para o trabalho de coleta e reciclagem².

Definida nossa opção pela AD e descritos nosso objetivo, metodologia e *corpus* de pesquisa, assinalamos que este trabalho é estruturado em três capítulos. No Capítulo I, intitulado “Do lixo ao extraordinário: um movimento identitário”, apresentamos as condições de produção do discurso em estudo, destacando os conceitos de identidade e sujeito. Trazemos dados sobre os catadores e o artista, sobre o acontecimento do filme, reflexões sobre as produções cinematográficas de gênero documentário e a construção de *Lixo Extraordinário*, como forma de estabelecer relações discursivas que permitam a compreensão da (des)construção identitária dos sujeitos analisados.

No Capítulo II, “O Discurso: no tear do(s) sujeito(s)”, focalizamos uma breve história da AD, refletindo sobre o discurso como leque de possibilidades de sentidos, constituídos

¹ Esta pesquisa integra o Diretório do CNPq, do Grupo de Estudos “Vozes (in)fames: exclusão e resistência”, sob a coordenação da Profa. Dra. Maria José Rodrigues Faria Coracini (IEL/UNICAMP).

² Lei N° 12.305/2010.

pelas relações de poder que permeiam os sujeitos do documentário. Trazemos reflexões sobre “sujeito” para interpretar os discursos de gênero documentário, que, por sua vez, possibilitam visualizar a (des)construção identitária de cada sujeito. Promovemos, ainda, uma discussão sobre as concepções de teóricos que focalizam discursos de/sobre subalternidade no século XX, bem como autores que refletem sobre mídia e discurso, buscando entender a dinâmica cinematográfica em relação à história, à sociedade e à cultura.

No Capítulo III, “Questões emergentes: identidades e sentidos”, trazemos reflexões sobre o contexto de *Lixo Extraordinário*, sobre a imagem presente no discurso que concorre para a (des)construção identitária dos sujeitos do processo analítico. No intuito de complementar a análise, trabalhamos com o processo de referenciação, promovendo deslocamentos e identificando diferentes efeitos de sentido.

Ao dividir os dizeres em eixos de análise, refletimos sobre desenvolvimento do filme e sobre como os sujeitos (des)constróem sentidos e representações de si sobre o outro, desmitificando conceitos cristalizados no discurso de si para o outro e silenciando o que está estigmatizado na imagem de cada sujeito analisado. No ponto em que o discurso da arte se funde com o discurso da pobreza, torna-se pertinente que atentemos para a identidade e seu processo de (des)construção em face de novos valores que se completam com a obra de arte pronta.

A partir dessa organização da pesquisa, entendemos que temos condições de analisar os discursos sobre o catador e o artista, produzidos em falas inseridas no “acontecimento” do filme *Lixo Extraordinário*. Não esperamos, contudo, dar um sentido único e final ao discurso analisado, mas estimular novos debates sobre o tema, descobrir outros sentidos que emergem do discurso cinematográfico de gênero documentário e desconstruir sentidos cristalizados sobre pobreza e arte.

CAPÍTULO I

DO LIXO AO EXTRAORDINÁRIO: UM MOVIMENTO IDENTITÁRIO

1.1 As condições de produção na (des)construção de sentidos

Discutir o papel social dos sujeitos e sua (des)construção identitária no discurso cinematográfico, com foco no documentário *Lixo Extraordinário*, é nosso propósito nesta pesquisa. Porém, para problematizarmos esses discursos, necessitamos, antes de tudo, discutir suas condições de produção e entender em que circunstâncias foram enunciados.

Consideramos as condições de produção fundamentais para o desenvolvimento desta pesquisa porque são, também, intrínsecas à constituição discursiva do sujeito. Pêcheux (1993, p. 77) explica que “um discurso é sempre pronunciado a partir de condições de produção dadas”, sendo relacionado com o lugar em que foi produzido. A partir do conceito de “relações de força”, o autor mostra-nos que o lugar de onde se fala é constitutivo daquilo que se diz, de modo que os sentidos do discurso “dependem” da posição ocupada por aquele que toma a palavra; são produtos de “condições” impostas pelo lugar de onde provém o que é dito. Assim, o dizer pode mudar de sentido, de estatuto, de valor, conforme o lugar ocupado por aquele que o produz (e também por aquele que o “recebe”): “[...] a mesma declaração pode ser uma arma terrível ou uma comédia ridícula segundo a posição do orador e do que ele representa, em relação ao que diz: um discurso pode ser um ato político direto ou um gesto vazio, para ‘dar o troco’, o que é uma outra forma de ação política”. (PÊCHEUX, 1990, p. 77).

Para Maingueneau (2004, p.114), “as condições de produção desempenham um papel essencial na construção dos *corpora*, que comportam necessariamente vários textos reunidos em função das hipóteses do analista sobre suas condições de produção consideradas estáveis”. Com isso, entendemos que as condições de produção condicionam as relações de sentido de um discurso sobre os outros sentidos já existentes. Esse é um processo contínuo, no qual uma antecipação irá regular a argumentação: o sentido emerge do/com o lugar de onde o sujeito se constitui.

Tomamos as condições de produção como um mecanismo extralinguístico: o discurso passa a ser entendido como matéria-prima de outros discursos, sendo “criado” a partir de um “conjunto de mecanismos”, em determinado contexto e influência histórico-social (PÊCHEUX, 1997, p. 74-75). Todavia, produzem-se discursos quando a linguagem é usada de maneira significativa, dentro de certas condições determinadas por vários elementos como

o locutor, aquele que diz em determinada posição sócio-histórica ao alocutário, isto é, a quem é dirigido o dizer e sua posição sócio-histórica.

Também é significativa ao discurso a posição do referente, o que se pretende dizer, e as formas, estratégias usadas nesse dizer em determinada circunstância, ou seja, o momento em que foi produzido o discurso. Deste modo, as condições de produção são decisivas na escolha do *corpus* discursivo, pois este é formado a partir de um plano significante às condições que este discurso foi produzido. Nessa ótica, entendemos que o *corpus* discursivo não é, pois, um conjunto aleatório de textos escolhidos pelo analista, mas ao contrário, pois sua escolha se baseia nas hipóteses de pesquisa definidas a partir das condições de produção desse discurso.

Para Orlandi (2006), as condições de produção compreendem os sujeitos e a situação do discurso. Segundo a autora, podemos considerar as condições de produção em *sentido estrito* e em *sentido lato*³. No primeiro caso, temos as circunstâncias da enunciação; o contexto imediato; o “aqui e agora” do dizer; no segundo, a situação compreende o contexto sócio-histórico-ideológico, mais amplo, portanto.

Essas condições para produção de dado discurso possibilitam-nos afirmar que as “escolhas do dizer não são aleatórias” (CARDOSO 1999, p. 38). Desse modo, as condições de produção são ferramentas que indicam não apenas a organização de elementos que constituem o texto, mas também formas de marcar os efeitos de sentidos no discurso. Tais considerações acerca das condições de produção no processo discursivo aplicam-se à linguagem cinematográfica, uma vez que é constituída por outros dizeres determinantes do processo sócio-histórico de determinada produção.

O documentário *Lixo Extraordinário*, da diretora britânica Lucy Walker, filmado ao longo de dois anos (agosto de 2007 a maio de 2009), retrata o trabalho do artista plástico Vik Muniz no maior lixão do mundo, situado no Jardim Gramacho, na periferia do Rio de Janeiro. O local, cercado por favelas, recebia um grande volume de lixo do Estado e é o espaço onde funciona uma cooperativa de catadores. Eles buscam, na reciclagem, o salário do mês, medido pelo volume de lixo coletado. É esse ambiente de instabilidade social que Vik Muniz, residente nos Estados Unidos, pretende retratar, junto a seu auxiliar, que trabalha no ateliê do artista no Brasil.

Inicialmente, estava em pauta um trabalho fotográfico, a fim de retratar os catadores em seu local de trabalho, mas a interação dos catadores com o artista proporcionou a

³ Essa separação é legítima somente para fins explicativos; na análise, o estrito e o amplo são indissociáveis.

execução de um projeto maior: utilizar materiais de descarte para execução de suas obras de arte.

Vale dizer aqui que Vik Muniz é o artista brasileiro que mais vende obras no exterior. Seu talento, reconhecido no mundo todo, deve-se ao fato de reproduzir imagens utilizando materiais inusitados: mostarda, ketchup, açúcar, diamantes, macarrão, geleia, doce de leite, entre outros. No *Lixo Extraordinário* não foi diferente: a imagem refletida no material que produziu ganhou repercussão na mídia nacional e internacional, conquistando diversos prêmios e indicações (ganhou o *Sundance*, o festival de Berlin e de Paulínia e foi indicado ao *Oscar* como melhor documentário) e sendo apresentado, posteriormente, nas telas de diversos países em diferentes culturas.

1.2 O acontecimento: um espaço em (re)construção

Existe no Brasil um grande volume de produções cinematográficas que buscam transmitir a imagem do subalterno perante a sociedade. Ao tomar, especificamente, o catador de lixo em seu ambiente de trabalho, temos um leque de produções voltadas para esse sujeito. Nesse caminho, observamos como o interesse pelo estudo sobre a linguagem midiática, mais especificamente do gênero documentário, tem crescido em proporções significantes. Acreditamos que isso se deve, em grande parte, à relevância dos *mass media* na contemporaneidade, que vêm contribuir para dois campos complementares, Linguística e Jornalismo, ambos interessados nas produções sociais de sentido.

A esse respeito, vale mencionar o curta-metragem “Ilha das Flores”, do diretor Jorge Furtado, que foi considerado um dos documentários brasileiros mais polêmicos da história. Vencedora de diversos prêmios, a produção de 1989 mostra trabalhadores de um lixão coletando e se alimentando de sobras de comida, em que se pode visualizar a prioridade dos porcos na escolha dos melhores alimentos. O que sobra é revirado pelos catadores na tentativa de transformar os restos em alimento para sua família. A cena chocou os espectadores e rendeu inúmeras publicações na crítica nacional e internacional.

Anos mais tarde, em 1993, o diretor Eduardo Coutinho mostraria, em “Boca de Lixo”, a imagem de um lixão na cidade de São Gonçalo, no Rio de Janeiro, onde centenas de pessoas sobreviviam dos restos que encontravam no lixo. O material descartado por uns é indispensável para sobrevivência de outros. A repercussão dessa produção também ganhou espaço na crítica e foi apontada como uma das grandes produções jornalísticas e cinematográficas brasileiras.

Em 2004, o documentário “Estamira” contou a história de uma mulher (Estamira) com distúrbios mentais no Aterro Sanitário do Jardim Gramacho. O filme, dirigido por Marcos Prado, traz, nas falas de Estamira, a realidade de muitos brasileiros que se submetem a condições sub-humanas na busca pela sobrevivência. Ao analisar o documentário, Mascia (2011, p. 65) afirma que Estamira “não se mostra como excluída, pelo contrário, suas falas são marcadas de um peso, de um desejo de se impor”.

Esse desejo de fala é também oportunizado em *Lixo Extraordinário*. Na construção do filme, os catadores relatam seu cotidiano, formado, ao mesmo tempo, por um ambiente de opressão e desejo. Santos (2011), em seu artigo “Estamira e Lixo Extraordinário: a arte na terra desolada”, compara os dois documentários e abre um questionamento sobre a diferença entre ambos. Mesmo sendo gravados no mesmo local – Jardim Gramacho – e apontando para questões emergenciais sobre o descarte do lixo, “a reciclagem, mostrada por Vik Muniz, por intermédio da arte, em Estamira, ocorre, graças à bricolagem, à postura antropofágica daquela impertinente mulher, que recolhe, em meio ao lixo, subsídios para sua sobrevivência e para seu discurso anticonvencional” (SANTOS, 2011, p. 134).

Observamos, assim, que a arte constitui o discurso de ambos, moldados em estratégia de originalidade e formados sobre a subjetividade de cada sujeito. A fim de analisar os movimentos identitários e suas práticas de subjetivação, nossa pesquisa lança um olhar para os discursos proferidos pelos sujeitos de *Lixo Extraordinário*. Ao enquadrarmos a produção cinematográfica como um filme-documentário, associamo-la a uma cópia do real, ou um real o mais próximo possível do acontecimento, mas, por utilizar-se de meios ou recursos audiovisuais, a obra é, como todo filme, também um relato ficcional do acontecimento, decupado⁴ e posteriormente editado por quem o dirige.

No caso, a diretora é Lucy Walker, cujas produções têm como marca o uso de técnicas de dramaturgia fílmica. Observamos, em suas produções, a busca por personagens memoráveis em mundos que, outrora, seriam completamente fechados a ela. Além de *Lixo Extraordinário*, Lucy Walker dirigiu outro documentário que estreou no *Festival de Sundance*, “2010: Countdown to zero”, um filme aterrorizante sobre a atual ameaça de terrorismo e proliferação nuclear.

Seu filme anterior, “Blindsight”, estreou em Toronto e recebeu prêmios do público na Berlinale - Panorama Publikumspreis, Ghent, AFI e festival de Palm Spring, e indicações de

⁴ Relativo à decupagem, isto é, à seleção de imagens e depoimentos para edição de um filme, no bojo da linguagem cinematográfica e jornalística.

Melhor Documentário no Grierson Awards 2007 e no British Independent Film Awards. “Blindsight” segue a jornada emocional de seis adolescentes tibetanos cegos que escalam o lado norte do Monte Everest com o seu herói, o alpinista cego americano Erik Weihenmeyer, e com o professor Sabriye Tenberken, que fundou a Braille Sem Fronteiras, a única escola para cegos no Tibete.

Em *Lixo Extraordinário*, a diretora mostra o trabalho de Vik Muniz no maior aterro sanitário do mundo, o Jardim Gramacho: o momento sócio-histórico vivido no Brasil e a interação com os catadores e seu trabalho com o lixo fazem emergir novos sentidos sobre esses sujeitos, especialmente acerca das concepções de arte e pobreza.

Vale resaltar que o documentário apresenta a ótica do estrangeiro, retomando noções de fronteira, na qual aponta para o “limite entre lugares distintos” (FERREIRA, 2004, p. 940). Esse olhar “estrangeiro” tem forte destaque nas produções de Lucy Walker, de tal forma que seus premiados documentários incidem sobre o local do outro como colônia. Essa visão pós-colonialista aponta para o estrangeiro na figura do colonizador, com um saber-poder maior do que o do colonizado, tomando a Inglaterra como um local mais desenvolvido cultural e economicamente, possível de formar a colônia e “melhorar” a vida do sujeito colonizado.

Nesse sentido, Hall (2003, p. 109) nos alerta sobre a necessidade de se pensar na relação do global/local não como o primeiro sobrepujando o segundo, mas como dois lados que se articulam, se complementam e, simultaneamente, “deslocam as noções de centro e periferia” moldando um ao outro. Assim, acreditamos que a documentarista britânica tem o intuito de dar voz ao sujeito que, até o momento do documentário, apresenta-se silenciado: o que caracteriza esse discurso colonizador é a “indeterminação entre a representação da diferença e a sua desqualificação” (GRIGOLETO, 2002, p.77).

Atentos, inicialmente, ao acontecimento do filme e ao universo que circunda a obra, ativamos nossa *memória*, isto é, um saber discursivo, ligado a uma série de discursos determinantes na significação do sujeito em dada situação. Assim, temos os momentos da produção (pré-produção, captação de imagens e edição) como determinantes incisivos para nosso processo analítico.

Nessa direção, lembramos que, de 2007 a 2009, o Brasil era governado pelo presidente Lula, do PT (Partido dos Trabalhadores), e esse idealismo petista se deixa transparecer, embora às vezes venha silenciado na fala dos sujeitos do *Lixo Extraordinário*. Termos como “companheiro” e “a luta”, expressões de um governo de esquerda, compõem, também, o discurso dos sujeitos de nossa análise. Outras expressões relevantes são “lixo” ou “lixão”, tendo em vista que só após o material finalizado, no dia 7 de julho de 2010, foi aprovada, no

Senado, a Política Nacional de Resíduos Sólidos (PNRS). Esse marco na história brasileira acabou por delimitar significados ao item lexical “lixo”: “lixo” é um material que não pode ser reaproveitado; assim, no imaginário social, no “lixão” não se encontra nada de valor.

Mais do que dar destino certo ao material descartado pela sociedade, a PNRS transformou conceitos cristalizados pela sociedade, não só em relação ao lixo, mas também ao “sujeito do lixo”, aquele que, do espaço “lixão”, retira seu sustento. Assim, o sentido de “lixão”, que passa a “Lixão”, desloca-se para o de “Aterro Sanitário” e o lixo, a produto reciclável, valorizando o catador, em seu ambiente de trabalho, como sujeito (trabalhador) preocupado com o meio ambiente e a destinação correta dos resíduos sólidos descartados pela sociedade.

Essa mudança ainda não pode ser vista no filme, mas observamos o desejo desses sujeitos em (re)afirmarem o papel do catador como um ser consciente e formador da postura cívica da sociedade moderna quanto à destinação de seus resíduos sólidos. A lei de PNRS ficou por duas décadas tramitando no Senado antes de ser aprovada: um anseio da classe que buscamos identificar nos discursos proferidos em *Lixo Extraordinário*.

Interessante relatar que, depois de um ano da aprovação de tal lei (3 de junho de 2012), o Aterro Sanitário do Jardim Gramacho foi fechado. Durante 34 anos, a Prefeitura do Rio e de outros oito municípios da região metropolitana depositaram 70 milhões de toneladas de todos os tipos de resíduos no local, sem qualquer cuidado ou proteção ambiental. O antigo lixão está localizado sobre um mangue às margens da baía de Guanabara e na confluência dos rios Sarapuí e Iguaçu. A poluição do solo e lençol freático com metais como chumbo foi o motivo apontado pela Promotoria de Meio Ambiente do Rio de Janeiro para fechar o local junto aos outros 42 lixões clandestinos que existiam nas proximidades.

Vale dizer que as tentativas de reconstrução identitária são sempre contestadas, “posto que estão em jogo relações de poder e de grupos dominantes, e a ideia de identidade pressupõe a relação de *diferenças*” e precisa ser concebida como harmonia e/ou tensão entre o espaço privado e o público e “também como harmonia e/ou tensão no interior do próprio [espaço] social”. No caso do Brasil, que tem dimensões continentais, “a questão da identidade é, necessariamente, posta pelo jogo de relações entre as diferenças, mesmo que haja políticas que queiram fixar identidades” (BENITES, 2010, p.152).

Nosso interesse na pesquisa surge também atrelado aos anseios do artista Vik Muniz, personagem central do documentário. Com Muniz – o artista brasileiro que mais vende no exterior, conhecido mundialmente por sua espontaneidade e dinamismo na escolha de

materiais para produção de suas obras –, refletimos: O que há de tão extraordinário no lixo que deva ser mostrado?

Para o artista, a imagem dos catadores em seu ambiente de trabalho “reflete” grandes obras de arte, aplaudidas no mundo inteiro e reproduzidas no *Lixo Extraordinário*. Vik propõe, com o auxílio dos catadores, transformar o “lixo” em arte. Como parte do acordo, todo dinheiro arrecado será repassado aos catadores. Desses diálogos, extraímos recortes produzidos em circunstâncias enunciativas diversas, incluindo diferentes sujeitos, destinatários e uma diversidade de situações enunciação, formando um *corpus* com condições de produção heterogêneas.

A relação do artista com os catadores, também traz um discurso pós-colonialista embutido em sua fala, com sentidos opostos e contraditórios, providos no interdiscurso, instaurando novos sentidos para o artista, como colonizador, e para o catador, como colonizado, a partir da complexa relação entre os dois.

Assim, a relação discursiva analisada no documentário revela um lugar marcado na constituição identitária do artista e do catador e da “caracterização do discurso colonial” (GRIGOLETO, 2002, p.67). Nessa ótica, acreditamos que no acontecimento de *Lixo Extraordinário* existam sentidos escondidos nesses discursos que incidem na formação identitária desses sujeitos, revelando o poder transformador da arte e a (des)construção de conceitos cristalizados sobre pobreza e arte na sociedade contemporânea.

1.3 Sujeito e subjetividade: o que está cristalizado?

Falar do acontecimento, *Lixo Extraordinário* abre espaço para o entendimento dos sujeitos desse documentário. Mas quem é (são) o (s) sujeito (s) que compõe (m) esse discurso?

Analisar o discurso desse documentário é, também, identificar as concepções identitárias dos sujeitos/personagens que construíram *Lixo Extraordinário*, por meio dos diferentes efeitos de sentido que aparecem no discurso. Assim, significante ao sujeito está sua visão de mundo, de margem e de centro. Para Orlandi (2009, p.45-52), o sujeito é impelido não só pela língua, mas também pelo mundo: ele é “interpelado em sujeito pela ideologia para que se produza o dizer”.

Entendemos que esses sujeitos carregam em si conceitos cristalizados sobre a identidade do outro e de si. Em nossa pesquisa, tomamos “definições” de pobreza e arte e o significado atribuído pelos sujeitos analisados, tendo em vista que estamos diante de um

discurso centrado na “vontade de verdade”, diante de diferentes relações de poder-saber. (FOUCAULT, 1996).

Observando o espaço que constitui esses sujeitos, tomamos o “lixão” como significante às definições empregadas por catadores e artista sobre pobreza e arte, pois “os trajetos de sentidos materializam-se nos textos que circulam em uma sociedade, criando interdiscursos cuja totalidade é inapreciável” (GREGOLIN, 2003, p.96). Nessa ótica, observamos as definições de pobreza como: “estado, qualidade ou classe do sujeito determinado como pobre”, de que deriva o significado de “pobreza” também como um estado social determinado por valores que envolvem formações financeiras e acúmulo de bens, fixos ou móveis, como conhecimento e valores. Nesse sentido, os catadores de “lixo” encaixam-se em tais definições, que representam conceitos cristalizados pela/na sociedade contemporânea.

Concordamos com Nolasco e Pereira ao dizer que

[...] devemos, portanto, compreender os meios de comunicação de massa, mais do que veículos de sustentação de mercado mundializado, são peças fundamentais na construção e de nossa própria história, sendo que suas narrativas, [...] representam uma grande parte de nossa memória. (NOLASCO; PEREIRA, 2006, p.189).

Pode-se observar, em diferentes veículos de comunicação, que o pobre é representado como excluído, subalterno e marginalizado. Identificado como “pobre”, ou “em situação de pobreza”, esse grupo de sujeitos (identificado ou representado como grupo de massa) é deixado à margem da sociedade e por ela significado como desprovido de oportunidades e, ao mesmo tempo, transgressor do sistema de massa.

O significado de arte, nas definições do Dicionário Aurélio (FERREIRA, 2004, p. 201), é tomado como “habilidade”, “ofício”, “capacidade de um sujeito social”, a que seguem definições estereotipadas para o sujeito artista, representado/imaginado como superior ao pobre, bem-sucedido, rico, formado intelectualmente, ou seja, uma “identidade” que se choca com o pobre e a pobreza.

No documentário, observamos o choque entre esses dois conceitos de modo que se unem para produção de um objeto em comum, o filme. Assim, concordamos com Uyeno (2011, p.39) ao dizer que “toda sociedade conta com um sistema de representações cujos sentidos traduzem um sistema de crenças que, em última instância, legitima a ordem social vigente”. Dessa forma, tomamos, nesta pesquisa, a discussão de teorias que subsidiam a análise de excertos, recortes das falas dos catadores e do artista, a fim de entender como se dá

a (des)construção identitária do(s) sujeito(s) e de discursos cristalizados em relação ao pobre, ao excluído e ao artista.

Utilizamos ainda - como suporte analítico – as imagens de *Lixo Extraordinário*. Trata-se de uma abordagem no bojo das relações *interartes* contidas no documentário, cujo enfoque está no diálogo audiovisual, ou seja, na interlocução entre texto e imagem. São recortes do documentário que ilustram o exato momento em que os discursos são pronunciados. Sob essa ótica, analisamos também, outras estratégias extralinguísticas tais como a posição da câmera, a composição estética, planos e quadros usados para entender o momento dos dizeres, que foram transcritos, exatamente como foram mobilizadas no filme, proporcionando um envolvimento analítico, com foco na materialidade linguística, local onde problematizamos os (intra)discursos e descobrimos sentidos até então silenciados.

Ao dirigir um filme, o (a) diretor (a) usa planos e quadros para dar sentido e continuidade à produção. Do mesmo modo, em *Lixo Extraordinário* o formato estético foi cuidadosamente analisado durante todas as etapas do documentário. Segundo Michal Rabiger, em seu livro “Direção de Cinema: técnicas e estética” (2007), sobre a função de sentido para cada enquadramento de um filme, o autor explica que os planos breves são utilizados para indicar um objeto em foco, funcionam como “um olhar superficial e termina assim que descobrimos o que estamos procurando” (RABIERG, 2007, p.33). Já os planos contínuos atuam como sequencias de falas, diálogos que envolvem vários personagens em movimento. O *close* é utilizado em “algo que precise de atenção maior” (RABIERG, 2007, p.33) para mostrar a expressão e a fala do sujeito em determinado momento do filme. Assim, o uso de *close-up* aponta para uma aproximação ainda maior, revelando um ponto (boca, anel, maquiagem...) de extrema importância para o discurso em pauta.

Por fim, o autor revela que os planos abertos podem ser divididos em plano americano (quando a câmera fecha na cintura da pessoa em quadro) e primeiro plano (um pouco mais fechado, partindo do abdômen); tais planos “se assemelham à forma como percebemos algo” (RABIERG, 2007, p.33), numa utilização subjetiva do quadro para compor o objeto/sujeito em foco. No caso, isso ocorre no documentário, quando surge a necessidade de se mostrar o catador, seu uniforme, o local de coleta, elementos significantes para ilustrar seu discurso.

No que se refere à ótica dos estudos *interartes*, vale destacar ainda a relação antropofágica entre gêneros e linguagens (RIVERA, 2008). Tomamos antropofagia, não em seu sentido canibalístico descritivo, o qual se entende como o ato de consumir uma parte, ou várias partes da totalidade de um ser humano. Nesse caso, antropofagia traz consigo aspectos culturais, na qual uma cultura é formada no momento em que se alimenta de outra. Assim,

temos um movimento cultural que forma gêneros e linguagens diversas a partir do momento em que se alimentam de outra.

Entendemos documentário como gênero discursivo formado no interior antropofágico dessas relações *interartes* e/ou *intermédias* pois, ao se “alimentar” de outras linguagens, até então distintas como o cinema, jornalismo, literatura, arte e fotografia, edifica-se uma nova linguagem, a documental (RIVERA, 2008). Essa referência foge do sentido etimológico original da palavra "antropófago" (do grego *anthropos*, "homem" e *phagein*, "comer") e toma sentido cultural por meio do Movimento Antropofágico, uma manifestação artística brasileira da década de 1920, fundada e teorizada pelo poeta paulista Oswald de Andrade.

Observamos que a proposta artística de Vik Muniz, também, aponta para a relação *interartes* em *Lixo Extraordinário*, como um recurso híbrido, pois utiliza um processo de construção artística que liga a fotografia, o lixo coletado no aterro, os catadores, imagens e obras de arte consagradas para uma releitura contemporânea. Segundo Rivera (2009, p. 38), entende-se que hoje “arte não é mais que uma proposta, uma proposição singela, mas uma vez escolhida pelo sujeito, põe em questão o mundo, o espaço de sua posição nele”. Assim, o artista, considerado por muitos críticos como um dos maiores artistas da atualidade, pela composição de suas obras e a diversidade de materiais que trabalha, usa também o documentário para mostrar como desenvolve seu trabalho.

Buscamos, nos próximos parágrafos, refletir sobre o discurso cinematográfico, sua história e problematizar a linguagem de gênero documental, cujos recortes formam o *corpus* do processo analítico a ser mobilizado.

1.4 O documentário e suas interferências no discurso

À medida que a linguagem torna-se objeto de investigação, propõem-se desafios ancorados na evolução de estudos sobre seu uso e efeitos de sentido. Para isso, buscamos deslocá-la, a fim de, entendê-la como ação, que se transforma, na qual “tomar a palavra é um ato social com todas suas implicações, conflitos, reconhecimentos, relações de poder, constituição de identidade, etc” (ORLANDI, 1998, p.17).

Levando em consideração que a linguagem é um instrumento vital na relação homem-sociedade, buscamos aqui refletir sobre a evolução dos estudos sobre a linguagem midiática, mais especificamente, do gênero audiovisual, tomando ainda as práticas de subjetivação e a questão do gênero.

Ressaltamos que, no século XXI, na conjuntura da globalização, a mídia é tomada como importante objeto de pesquisa. Vale lembrar que isso se deve, em grande parte, à

relevância dos *mass media* na contemporaneidade, que vem contribuir para dois campos complementares, Linguística e Jornalismo, em que ambos são interessados nas produções sociais de sentido.

Segundo Thompson (2005), a história da mídia se deve aos jogos de interesses comerciais globais, que aceleram cada vez mais no que tange à sua evolução. As transformações midiáticas datam do início do século XIX, com a formalização de meios de comunicação global (2005, p.73). Nessa ótica, observamos como a mídia reconstrói os fatos, apoiando-se em critérios próprios, pois não existe espaço suficiente para inserir tudo que acontece na sociedade.

Em *Discurso das mídias*, Patrick Charaudeau (2010, p. 19) aborda como as mídias selecionam os fatos e formatam o conteúdo para publicação. “As mídias não transmitem o que ocorre na realidade, elas impõem o que constroem no espaço público”, não de modo explícito, pois essa “deformação” do jornalístico para o ficcional não é necessariamente proposital, a mídia é, ao mesmo tempo, “instrumento manipulador e paciente manipulado” (p. 253).

Assim, entendemos a mídia como “reflexo”, com marcas do real; na notícia, tendenciosa ou não, é preciso que o sujeito se deixe manipular pelo uso do real e do imaginário. Tais provocações são, também, ao mesmo tempo, necessárias para uma sociedade cada vez mais sedenta de informação: ao mesmo tempo em que o discurso midiático usa uma linguagem, aparentemente dita “transparente” e “neutra”, apresenta, em sua opacidade, um apelo para sensibilizar seu espectador.

Nesse sentido, Guerra e Souza (2006, p. 18) afirmam que “[...] A difusão das histórias e imagens, pelos veículos de divulgação em massa comprometa o *real* sentido dos sistemas de exclusão representam na atualidade, colocando em *sensu cinematográfico* a verdade e em prejuízo as *relações de força* na sociedade”.

Focados na linguagem audiovisual, passamos a refletir sobre suas interferências no discurso de *Lixo Extraordinário*, em nossa análise, pois “não há sujeito nem sentido, que não seja dividido, não há forma de estar no discurso sem construir-se em uma posição ” (ORLANDI, 2012, p. 55). Tratando-se de um discurso cinematográfico, de gênero documentário, buscamos problematizar, nos parágrafos seguintes, a função e a interferência do gênero no processo analítico.

Tomamos gênero como os “modos diferentes que o ser humano se serve para se expressar em relação aos conteúdos que veicula e as situações enunciativas”. (DURIGAN; PEREIRA, 2006, p.95). Se entendermos o gênero enquanto dispositivo discursivo frente à presença do sujeito no discurso, teremos dois efeitos de sentido: alteridade e identidade.

Como discutido anteriormente, ambos se articulam com o discurso e o interdiscurso, formados pelo linguístico e pelo histórico.

Apesar de o documentário apresentar-se como um gênero próprio da linguagem cinematográfica, acreditamos que, no caso desta pesquisa, o gênero documentário é formado na relação de dois outros gêneros, o jornalístico e o cinematográfico, pois aponta para um conceito informativo, construído por entrevistas e imagens do cotidiano: “o documentário, enquanto discurso, produz um acontecimento, que é aquilo eu ele significa” (ORLANDI, 2012, p. 57). Assim como no jornalístico, o documentário atua como gênero híbrido, deslocando os sujeitos para diferentes posições no discurso.

No jornalístico existem gêneros de espécies argumentativas (artigo, crônica, cartas e coluna), de espécies gráfico-artistas (caricatura, charge e relato), narrativas (reportagem, notícia, entrevista e coluna) e de espécies práticas (roteiros, indicadores, agendamentos, previsão de tempo, cartas-consulta e orientações úteis) que, embora distintos, se articulam e se completam durante a produção de um jornal.

Tomando a história como guia, trazemos ao texto os irmãos Auguste e Louis Lumière, que usaram das primeiras imagens cinematográficas para registrar o cotidiano de sua família. Os inventores do cinematógrafo, uma máquina capaz de capturar imagens em movimento, eram profissionais da fotografia e sabiam de sua importância para o registro de práticas cotidianas. Com o tempo, a invenção dos irmãos Lumière se tornou conhecida em toda Europa e o cinema começou a produzir suas próprias famílias ficcionais. A produção de curtas, médias e longas metragens é tratada, hoje, como uma indústria mundial, rentável e tendenciosa aos olhos de quem produz (ORLANDI, 2012).

Sendo assim, podemos afirmar que a sétima arte faz com que o inconsciente absorva, de modo antropofágico, a história e a ideologia dos sujeitos no audiovisual, como reflexo de sua própria história.

É nesse discurso, no qual são representadas as práticas sociais, que tomamos a mídia cinematográfica, de gênero documentário, como importante mediador na consolidação da cultura e da identidade, pois o acontecimento que produz configura, pelo seu recorte, uma historicidade, parte da memória, assim, o interdiscurso, para Orlandi (2012, p.58), uma historicidade constitutiva, “o efeito que ele produz para ser documentário”. A saber:

Ao falar de um fato o coloca na história. O documentário busca a memória (dos sujeitos) que, ao mostrar/dizer/significar, ele põe na história [...] O documentário é um acontecimento discursivo que faz com que algo apareça

como acontecimento. Ele constrói o acontecimento de que fala. (ORLANDI, 2012, p.59)

Posto isso, trazemos, no capítulo seguinte, as teorias que ancoram o processo analítico do discurso de *Lixo Extraordinário*, como um acontecimento discursivo, no qual a linguagem desses sujeitos resulta em uma interpelação da cultura sobre o próprio sujeito, pois é afetado pela língua e pela história, pelo poder e saber perpassados no discurso do documentário.

CAPÍTULO II

O DISCURSO: NO TEAR DO(S) SUJEITO(S)

2.1 Análise do Discurso: leitura e interpretação

Ao propormos um estudo sobre a (des)construção identitária de catadores e artista no acontecimento de *Lixo Extraordinário*, tomamos como objeto de análise o discurso desses sujeitos, perpassados por diferentes formações discursivas e relações de poder-saber, resultantes, ainda, de um processo social marcado pela materialidade linguística, o que possibilita a problematização desses dizeres.

Neste trabalho, a problematização parte da forma como esses sujeitos são moldados pelo discurso, perpassados por sentidos que incidem, a todo tempo, em seu imaginário. Esses sentidos são marcados por concepções contemporâneas e construídos a partir de visões que regem a pobreza e a arte no documentário. Para subsidiar teoricamente esta pesquisa, recorreremos a Análise do Discurso (AD) com teorias inicialmente discutidas por Michel Pêcheux, filósofo francês, que, na década de 60, do século XX, problematizou a linguagem como produtora de sentidos. As referências teóricas naquela época se reuniam em torno do estruturalismo e a necessidade de compreender o significado de leitura e identificar os sentidos empregados no texto era tomada como uma nova forma de análise.

A partir da releitura que fez dos textos de Saussure, Pêcheux mostra que o sujeito não é constituído somente pelo funcionalismo/estruturalismo da língua, mas também, e ao mesmo tempo, pelo discurso. Autores como Althusser, Lacan e Foucault foram determinantes para a criação da AD como campo teórico. Althusser, na releitura que fez do Marxismo, traz o materialismo como uma teoria das formações sociais, cujo funcionamento, ainda, examina o modo como cada ciência é produzida. Com Althusser (1979, p.14), observamos o encontro entre Marx, Freud e Saussure (marxismo/psicanálise/linguística), no qual, discute-se a multiplicidade de sentidos no que é dito, em que começamos a duvidar do que dizer e do que escutamos, revelando um leque de significados na “fala do inconsciente”.

Com Lacan, em seu retorno a Freud, temos uma constante referência à linguística, apontada no trabalho de Saussure. Contudo, as teorias de Lacan baseiam-se nos estudos da linguagem como estrutura para o discurso do inconsciente.

Michel Foucault, com *Arqueologia do saber*, publicado em 1969, abre caminho para uma análise histórica das ciências, cujos instrumentos visavam ao entendimento dos saberes.

Na esteira foucaultiana, a arqueologia define os discursos enquanto práticas discursivas que estabelecem regras, no entanto, essas práticas são específicas na formulação de arquivo, um instrumento que possibilita a volta ao que já foi lido anteriormente e o acesso aos possíveis sentidos no discurso: Foucault estabelece um paralelo entre a não transparência da linguagem e seu efeito ideológico.

Com a AD, Pêcheux propõe uma disciplina de entremeio, uma nova maneira de análise de conteúdo que vai além do estruturalismo como ciência régia. É pertinente destacar que a AD passou por significantes transformações ao longo de sua história; inicialmente acerca das formações discursivas (proposta por Foucault); em seguida, baseando nos conceitos iniciais, Pêcheux buscou explorar a fundo as teorias da enunciação; e, posteriormente, Foucault conduziu seus trabalhos na produção de mecanismos e procedimentos que subsidiam o estudo do discurso, inseridos em uma “ordem discursiva”.

Por intermédio dos textos de Pêcheux, começamos a entender o discurso como produtor de diferentes sentidos, não mais apenas como um nível da análise linguística, mas o ponto nodal em que a linguística tem a ver com outras disciplinas como a filosofia e as ciências sociais.

A esse respeito, Orlandi afirma que

[...] a análise do discurso, proposta por Michel Pêcheux, se faz no entremeio das disciplinas e as afeta em seus métodos de interpretação, na medida mesma em que articula linguagem com ideologia, praticando análise de suas materialidades. (ORLANDI, 2012, p.23).

Entendemos que a linguística não é a única afetada pela AD, mas toda teoria que, em determinado momento de sua prática, toma a questão da interpretação da linguagem. No/pelo discurso é que os sentidos emergem, permeados, por sua vez, pelas relações de poder, definidas institucionalmente, como no caso do “Lixão”, lugar de onde falam os sujeitos cujos dizeres constituem os recortes aqui analisados.

2.2 Sujeito e discurso como marcas de sentido

Considerar o sujeito na perspectiva da AD é entender que há um universo histórico de relações de poder e saber presentes na “ordem do discurso” no ato da enunciação (FOUCAULT, 1979). Tais considerações sobre sujeito são necessárias para interpretar as possibilidades que o discurso do documentário, no ambiente cinematográfico, o filme, fornece para construção identitária do sujeito, como mostramos adiante.

Para Leite (2003, p.15), “o filme é antes de tudo a soma de técnicas de linguagens que têm como produto uma versão da realidade”. As interpretações de cada produção cinematográfica assistida partem da exploração de “arquivo”, proposta por Foucault (2008, p. 147), na qual arquivo é “o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares”.

Nessa esteira, utilizamos o método arqueogenalógico de Foucault para investigar, em recortes estabelecidos no *corpus*, como emergem os discursos de catadores e artista em questão. Por meio dos discursos (recortes) selecionados, buscamos identificar, na materialidade linguística, o contato com a diferença e os lapsos de linguagem, possibilitando-nos analisar a subjetividade, a fim de relacionarmos os efeitos de sentidos que estimulam tais discursos na sociedade contemporânea e estabelecermos as representações sobre pobreza e arte, intrínsecas a esses sujeitos.

Para Foucault, ao analisar o discurso, não podemos apenas partir para o campo sistêmico na língua, abordando somente o léxico ou o campo semântico para chegar à significação, mas “mostrar que o discurso não é uma estreita superfície de contato, ou de confronto, entre uma realidade e uma língua” (1972, p.64). Assim, tomamos o discurso como uma *prática* que relaciona a língua com “outras práticas” no campo social. O discurso deve ser pensado, portanto, enquanto “prática discursiva”, ou seja,

[...] um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, que determinam, para certa época e para uma determinada área social, econômica e geográfica ou linguística, as condições de exercício da função enunciativa. (FOUCAULT, 1987, p.136)

Tomamos, assim, o discurso como produtor de sentidos, no qual o sujeito é interpelado por uma poder instável que (des)constrói sua identidade conforme forma seu discurso. Para isso, é necessário que o sujeito agrupe um conjunto de enunciados, nominados por Foucault de formação discursiva, “um sistema regulador de diferenças e de dispersões” (1971, p.23); são as grandes unidades históricas que constituem o enunciado, como: a medicina, a gramática e a economia dentre outras. No momento da análise, pensamos nas singularidades do acontecimento em um enunciado, interpelado pela história e proveniente de diferentes efeitos de sentidos.

Torna-se pertinente ressaltarmos que, para alguns estudiosos da cultura, neste século XXI, na sociedade contemporânea, o discurso de um sujeito pós-moderno é “conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial e permanente” (HALL, 2006, p.12).

Observamos em *Lixo Extraordinário* que as representações e relações de poder-saber são marcadas no/pelo discurso (FOUCAULT, 1996, p.8). Os sujeitos são assujeitados às condições e limitações históricas, produzidas pelo meio, pela herança cultural e pelas ideologias incorporadas ao longo de sua história.

A partir da descoberta do inconsciente para Freud, o conceito de sujeito sofreu uma alteração, sendo tomado como clivado, cindido, dividido entre o consciente e o inconsciente. Lacan, ao fazer uma releitura das obras de Freud, recorre ao estruturalismo linguístico de Saussure, momento em que assume que o inconsciente, como uma cadeia de significantes, (inter)fere no discurso. Nesse sentido, o sujeito é definido como a função do modo como ele se estrutura a partir da relação que mantém com o inconsciente, com a linguagem, que revela no discurso várias vozes e sentidos heterogêneos que fogem do real da fala.

Para Lacan (1949), o real da fala não é o que chamamos de realidade, é o que escapa à realidade. Assim, identificamos o sujeito psicanalítico pela linguagem, na ruptura, no lapso, no corte do que foi silenciado em sua fala que, a todo momento, é carregada/alterada pelo outro. Ao explicar a estrutura desse sujeito, Coracini afirma que:

[...] nos vemos inevitavelmente pelo olhar do outro, que a imagem que construímos de nós mesmos provém do(s) outro(s), cujo discurso nos perpassa e nos constitui em sujeitos, construindo, no nosso imaginário, a verdade sobre nós mesmos, verdade ao qual nos identificamos e nos assumimos (2007, p.17)

Essa visão opõe-se à ideia de sujeito cartesiano, uno em sua fala, como explica Authier-Revuz (1990), quando, ao citar o dialogismo de Bakhtin, aponta a heterogeneidade constitutiva do sujeito quanto ao “[...] discurso como produtor do interdiscurso” (1990, p. 27), local onde encontramos os sentidos não-cristalizados: fissuras do discurso, espaços por onde escapam os sentidos silenciados no texto.

Contudo, esse sujeito tem a ilusão de ser o autor, a fonte, origem do seu discurso, a “vontade de verdade”, como explica Foucault (1970). Desse modo, o dizer do sujeito é determinado sempre por outros dizeres, portanto de caráter heterogêneo.

Para Pêcheux e Fuchs (1975), o sujeito é afetado por dois tipos de esquecimento. Nas teorias pecheuxtianas (1988), o primeiro esquecimento faz referência à ilusão do sujeito de se colocar como origem de tudo o que diz. De modo inconsciente, procura apagar tudo o que não está inserido em sua formação discursiva, dando a ilusão de criar seu próprio o discurso. Já no segundo esquecimento, esse processo não é feito de forma inconsciente e o sujeito tem a ilusão de que seu discurso tem apenas um significado. Como locutor, acredita que todo

interlocutor entenderá seu dizer da mesma forma, sendo assim, os demais discursos que constituem seu dizer não são considerados.

De acordo com Pêcheux, a concepção desse sujeito, marcado pela ideia de ser a fonte e origem do sentido, é necessária para sua formação: essa ilusão de autoria faz com que continue a produzir novos discursos. Mas para entender o processo identitário que se estabelece, é necessário que o desloquemos do discurso para identificar o tempo e o espaço em que está socialmente situado.

2.3 Subjetividade e Discurso

O sujeito da (pós)modernidade é influenciado pelo discurso de outros sujeitos no momento em que articula com o momento sócio-histórico que vive. Assim, ao construir seu discurso, constrói em si uma nova identidade, formada sobre os referentes que o constituem.

É no contexto da enunciação, formado por mecanismos de saber e poder e no contexto histórico-social, que os sentidos do discurso são formados, de modo que os sentidos são historicamente construídos e no discurso “constroem verdades e possibilitam o exercício do poder” (FOUCAULT, 2008, p. 103). Conforme seu discurso é construído, o sujeito obtém poder, o que colabora para construção de sua identidade. Com o saber, ele se difere do outro e, nessa diferença, a partir da sua manipulação, é que se torna possível o controle sobre/de alguns indivíduos.

Reconhecemos que todo saber permeia a identidade do sujeito, constituído pelo discurso e diretamente ligado à subjetividade. Ao ser analisada, toma-se na materialidade linguística o “deslocamento da identidade” (HALL, 2006, p.8) de catadores e artista, uma vez que sofrem a interferência de discurso outros sobre arte e pobreza e encontram-se flagrados nesse movimento identitário promovido pelo/no acontecimento do documentário, em que a subjetividade se constitui na linguagem e pela linguagem.

Ao constituir o sujeito, a linguagem pode representar o mundo, “porque falo, aproprio-me da linguagem, instaurando a minha subjetividade e é enquanto sujeito constituído pela linguagem que posso falar, representar o mundo” (BRANDÃO, 1988, p. 37).

Corroborando tal pensamento, Silva afirma que

A subjetividade, o mundo interno do ser humano composto por emoções, sentidos e pensamentos integra-se numa subjetividade coletiva. Só se é eu se existe um nós. Para o eu existir ocorre uma escolha de valores com os quais se identifica e essa realidade causa incertezas, dúvidas. O sujeito encontra-se em incessante conflito, justamente pelo fato de o risco fazer constante de sua vida (2012, p. 79).

Hall (2006, p.7) chama atenção para “assim chamada crise de identidade”, momento em que se transformam os papéis estabelecidos ao outro, no caso desta pesquisa enquanto catador ou artista, partindo de um processo de mudança, que vem “deslocando as estruturas de processos centrais das sociedades modernas e abandonando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social”.

A referência, por sua vez, retoma o esquecimento dois de Pêcheux (1975), no qual as “palavras, expressões, proposições mudam de sentido segundo posições sustentadas por aqueles que as empregam, o que significam que elas tomam sentido em referência a essas posições”, ou seja, em consonância às formações ideológicas nas quais essas posições se (es)(in)screvem (CARDOSO, 2003, p.132). Essa questão é amplamente discutida na linguística e necessária, a partir do momento em que é tomada como “uma atividade de criação discursiva de referentes” (MARCUSCHI, p.19), formada não pelo descrito no dicionário, mas a partir de seu uso (funcionamento) no discurso.

Diante desses pressupostos, buscamos problematizar conceitos como pobreza e arte no documentário e identificar os significados referentes, posicionados e modificados com o sujeito no texto. Concordamos com Cardoso (2003, p. 123) ao dizer que “a linguística está de qualquer homogeneidade”, pois “todo discurso é atravessado pelo jogo do poder e do desejo” (p.116). Os referentes são formados sobre o outro, desse modo, o sujeito do discurso molda seu dizer e gera sentidos heterogêneos.

Essas intercorrências de desejo e sentido que surgem no interior do discurso são também discutidas por Maingueneau (2000, p. 55), que chama a atenção para a “multiplicidade de relações interdiscursivas”, o que possibilita efeito de sentido, a partir do momento em que o discurso está inserido em outros discursos. Esses sentidos (outros), dentro do mesmo enunciado, são observados de modo que há “sempre margens povoadas de outros enunciados” (FOUCAULT, 1989, p.112).

Para Fiorin (2005, p.30), o discurso pode ser definido como um leque de possibilidades de sentidos que são significados e criados pelo/no enunciado e gerados pelo sujeito no ato do discurso. Os sentidos são formados no interior do discurso, advindos do sujeito interpelado pela ideologia. Não a ideologia segundo as concepções marxistas, como explica Guerra (2008), ou seja, formulada como instrumento de dominação de classe, mas entendida como relações sociais: ideologia que vem aliar o “linguístico ao sócio-histórico”. Dessa forma, a linguagem aponta para um “instrumento essencial ao sujeito e é nela que se manifestam as representações e seus aspectos ideológicos” (2008, p.54).

Assim, busca-se compreender os efeitos de sentido no discurso a partir da relação da língua com a ideologia, pensando o sujeito como produtor de vários sentidos: não há um discurso geral, neutro, óbvio. Todo discurso é suscetível a tornar-se outro, diferente, transformado, a partir do momento em que é (des)locado de seu sentido para tornar-se outro. São brechas, fissuras deixadas pelo sujeito e visualizadas no sistema linguístico: espaço deixado pela falha, lapso de linguagem por onde escapam e emergem os sentidos. Nas palavras de Coracini (2007, p.39), “é o equivoco da língua que passa a caracterizar todo e qualquer enunciado”, de modo que entendemos que o real da língua está ligado ao real da história, ao entrecruzamento de estrutura e acontecimento (PECHÊUX, 2002).

Há, ainda, outro aspecto a ser levado em consideração na busca de efeitos de sentido: o silêncio. Um silêncio que se desloca em todo discurso e percorre todos os espaços que constituem cada enunciado. Nesse sentido, o discurso dialoga a todo momento com esse silêncio, desvendando novos sentidos escondidos no enunciado.

Concordamos com Orlandi (1996, p.15) quando afirma que o “autor é carregado pela força da materialidade do texto, cujo gesto de interpretação é historicamente determinado pelo interdiscurso”. Nesse entremeio, histórico-ideológico, é que são produzidos os sentidos do discurso, inseridos diretamente por diferentes formações discursivas (FDs). Seguindo esses pensamentos, problematizamos, nesta pesquisa, as diferentes FDs que compõem o discurso dos sujeitos em situação de exclusão, de pobreza, bem como, do intelectual da arte. O conceito explicado por Foucault, em *A arqueologia do saber* (1969), faz referência às formações sociais, ao “que pode ou não ser dito”, tomada das discussões de interpretação leitura, no momento que é ativada a memória discursiva.

Com Pêcheux (1975), as FDs aparecem no interior das relações de classes sociais, desse modo, uma FD pode ser integrada a novas FDs, que, por sua vez, são constituídas nas relações ideológicas, e, conforme essas FDs, retomam o discurso, já transformadas pelo atual momento sócio-histórico, propondo, assim, novas formações ideológicas (FI). Vale destacar que é pela FD que iremos observar a heterogeneidade constitutiva do sujeito e seus diferentes efeitos de sentidos que emergem no discurso, que, imbricados à memória discursiva, apontam para conceitos cristalizados pela sociedade contemporânea, no que tange ao catador e ao artista.

Segundo Gregolin (2001, p.21), a memória discursiva torna-se essencial para análise, de modo que “diz respeito às formas significantes que levam uma sociedade a interpretar-se e a compreender-se através dessa interpretação”. Formulado por Pêcheux, esse conceito-chave deve ser entendido como:

estruturação da materialidade discursiva complexa e estendida numa dialética de repetição e regularização, seria aquilo que, face a um texto que surge como acontecimento a ler, vem reestabelecer os ‘implícitos’ (quer dizer, mais tecnicamente, os pré-construídos, elementos citados e relatados, discursos transversos) de que sua leitura necessita: a condição do legível em relação ao próprio legível. (PÉCHEUX, 1999, p.52)

Assim é na/pela memória que formamos nossa identidade, de maneira que mostramos nossas referências sobre o dizer e (des)construímos conceitos sobre os outros que compõem nosso discurso. Essas interferências de sentidos, ativadas na memória, são identificadas no interior do interdiscurso, no trajeto do dizer transmitido para o outro no ato do discurso.

Cardoso (2003, p.132), ao afirmar que “a referência não está na língua, mas na relação dos seus usuários”, de forma que a presença do outro é inevitável construção do dizer, vem corroborar a nossa ótica sobre a questão. O sujeito ganha identidade no discurso inconsciente, local em que esse outro ocupa a posição de domínio com relação ao sujeito, sendo anterior e exterior a ele e a relação à qual se define.

Esse discurso-outro encontra sua presença na memória histórica e no espaço social impondo-nos uma investigação discursiva com base no acontecimento enunciativo, procurando compreender o seu funcionamento a partir da historicidade que o constitui, como fragmento histórico- unidade e descontinuidade na própria história (MASCIA, 2002, p.109).

Essa relação é definida, ainda, sobre interocorrências culturais e históricas que desvelam sentidos ocultos no discurso. Para tanto, são apontamentos cruciais para o entendimento do outro que, ao dizer, é interpelado pela heterogeneidade cultural que o cerca.

2.4 Cultura e identidade como interocorrências do sentido

Ao atribuir significado cultural e social ao sujeito, delimitamos, também, sua identidade. Esse significado é amplamente discutido nas teorias culturais por meio do conceito de representação.

Ao afirmar que “para a teoria cultural contemporânea, a identidade e a diferença estão estreitamente associadas a sistemas de representação”, Silva (2009, p. 89) joga luzes sobre nossa reflexão, no que tange à pobreza e arte, sobre os sujeitos desta pesquisa. As imagens de catadores e artista são definidas por sistemas de identificação contemporânea que estereotiparam valores negativos e positivos no processo identitário em pauta.

Esses valores podem ser verificados no ato do discurso e identificados na sua materialidade. Para isso, torna-se pertinente apresentar teorias culturalistas, de perspectiva transdisciplinar, que nos possibilitam reconhecer o sujeito como produtor de sentidos na complexidade dos efeitos da produção cultural.

Para o processo analítico dos discursos (recortes) desta pesquisa, observamos, também, como as relações culturais modificam o espaço/tempo/lugares e discursos que interpelam o sujeito e (des)constrói sua identidade; esta, por sua vez, já modificada pelo discurso. Assim, entendemos cultura como “produção e criação da linguagem” que cerca as diferentes formas de caracterização do sujeito, definidas pela religião, sexualidade, formas de trabalho e habitação, relações sociais, parentesco ou estrutura familiar e das relações de poder (CHAUI, 2008, p. 56).

Nesse sentido, podemos tomar a cultura como um ponto fundante para entendermos o posicionamento do sujeito e a constituição de sua identidade, aliado “a questão da utilização dos recursos da história, da linguagem e da cultura para a produção não daquilo que nós sabemos, mas daquilo que nos tornamos” (HALL, 2009, p. 109). Entretanto, para entender a posição desses sujeitos é necessário entender o local em que está culturalmente posicionado. Da perspectiva minoritária, lançamos um olhar sobre a margem, silenciada por culturas de massa e, para entender a margem, é necessário implodir o centro e tomar a margem como o centro desta pesquisa, a fim de trazer/marcar o discurso marginal frente ao discurso do centro.

Ao tomar o discurso do catador e do artista, inevitavelmente é tomado o que está intrínseco à cultura destes sujeitos. Verificamos que a visão da relação entre margem e centro é possibilitada a partir de um confronto sócio-histórico entre ambos, no episódio de *Lixo Extraordinário*, em que (re)significamos conceitos cristalizados pela sociedade contemporânea sobre pobreza e arte.

Da mesma forma, os estigmatizados por razões étnicas, por serem "culturalmente diferentes" e, portanto, inferiores [...] Quanto maior a relevância da "etnicidade", mais as suas características são representadas como relativamente fixas, inerentes ao grupo, transmitidas de geração em geração não apenas pela cultura e a educação, mas também pela herança biológica, inscrita no corpo e estabilizada, sobretudo, pelo parentesco e pelas regras do matrimônio endógamo, que garantem ao grupo étnico a manutenção de sua "pureza" genética e, portanto, cultural (HALL, 2003, p.70).

Portanto, essas definições afetam diretamente a formação identitária desses sujeitos na contemporaneidade, cada vez mais interpelados pelas culturas de massa. Essas definições

tornam-se pertinentes para o entendimento de identidade, não como categoria fixa, estática, mas como algo flexível e (multi)fragmentado, passível de mudanças ao longo do tempo e identificada no interior do discurso. Corroborando esta perspectiva, Hall alerta-nos que “precisamos compreendê-las (identidades) como produzidas sem locais históricos e institucionais específicos, no interior de formações e práticas discursivas específicas” (2009, p. 109).

Nesta pesquisa, analisamos as transformações identitárias sobre um acontecimento específico – *Lixo Extraordinário* – e delimitadas por catadores e artistas, (sujeitos). Tomamos a identidade como instável, “temporária e definida temporalmente”, marcada pelo acontecimento do documentário (SILVA, 2012, p. 77), e consideramos que, ao problematizarmos os discursos desses sujeitos, exploramos o momento da pós-modernidade no qual estão inseridos.

Hall (2005) entende o sujeito da pós-modernidade marcado por três tipos de identidade: a “iluminista”, a “sociológica” e a “pós-moderna”. O sujeito iluminista tem sua identidade centrada, dada como única e dotada de razão, assim, não sofre mudanças ao longo de sua existência. Na identidade sociológica, o sujeito é composto pelo espaço externo, por outros sujeitos e culturas com os quais convive, previsíveis por sua unidade identitária, como membro (pertencente) de um grupo. Na terceira concepção, que Hall (2005) nomina pós-moderna, o sujeito tem sua identidade “formada e transformada continuamente”, a partir de sua inserção na sociedade globalizada e capitalista de nosso tempo (p.13).

Com tal visão de identidade, heterogênea, cindida e fragmentada, e ainda formada por outras identidades, que afetam o imaginário social desse sujeito, é que refletimos sobre o processo identitário em questão. Isso porque esses estudos da formação identitária do sujeito na pós-modernidade busca entender a sociedade por meio de sua cultura, etnia, sexualidade e outras variantes que definem sua identidade, cada vez mais multifacetada e móvel. Observamos, ainda, que não só a identidade do sujeito é fragmentada e passa por transformações, mas também o próprio período de pós-modernidade, ou de uma modernidade tardia como explica Stuart Hall (2006, p.10) ao dizer que “[...] somos compelidos a perguntar se não é a própria modernidade que está sendo transformada”.

Semelhante a essa perspectiva de (trans)formação identitária, Bauman (2005, p. 7) afirma que a sociedade “líquido-moderna” aponta para rápidas mudanças na maneira de agir de seus membros, de forma que os sujeitos são transformados, já não consolidam hábitos e rotinas, ou formas fixas de agir.

Por outro lado, ainda sim, vivemos em uma sociedade que preserva as construções sociais do sujeito, remetendo-os a papéis tradicionais de formação humana e moral: ao pobre que não alcançou o sucesso no trabalho, assujeitado a serviços desumanos; ao pai de família fracassado financeiramente; e, ao artista de sucesso, como intelectual e empreendedor. Tais papéis nos levam a refletir sobre as necessidades da sociedade contemporânea, tomadas por Bauman como sociedade de consumo: “a premissa de satisfazer os desejos humanos de uma forma que nenhuma sociedade do passado pôde realizar ou sonhar” (2007, p. 106).

Tais considerações são pertinentes a este trabalho, já que os sujeitos de *Lixo Extraordinário* buscam mudanças, na tentativa de uma (re)construção identitária, num território apontado pela “síndrome do consumo”, no qual suas pretensões estão diretamente ligadas ao ato de consumo.

Para Bauman (2007, p.117), o lixo aparece como “produto final de toda ação de consumo”, avaliado pela chamada “sociedade de consumo” como produto de descarte. Ao falar do lixo, voltamos nosso olhar para o que é refugado, desnecessário, sem valor. Problematicamos esses valores sociais com Silva (2012, p. 95) que diz: “um dos principais desafios da sociedade líquida é a ameaça de ser jogado no lixo”.

Tais contribuições nos fazem recuperar a categoria de *homo sacer* de Agamben (2010, p.118-119), para refletirmos sobre a produção do lixo humano, lugar destinado às pessoas destituídas das qualidades estabelecidas pela sociedade contemporânea como grupos de massa. A única solidez possível para sociedade é o lixo. Ao ser rejeitado, também se é excluído e na exclusão do lixo, local onde fica entulhado e isolado, o sujeito torna-se sólido e durável.

Nesse contexto, a história do lixo apresenta-se como uma fábrica de (en)(re)jeitados e excluídos e o que une os excluídos aos *homini sacri* do passado é a *nudez social* de seus corpos. “No lixo não há identificação, todos são iguais, ninguém possui nem ao menos nome” (SILVA, 2012, p. 97), local de onde o *homo subalternus* busca sua voz, um grito silenciado pelo espaço de sujeitos subalternizados pela posição excludente em que se encontram.

2.5 O Subalterno e seu discurso *Extraordinário*

Intrínseca à identidade do sujeito está a visão de subalternidade, que, movido pelas reflexões culturalistas, aparece no discurso como silenciado. Com os estudos subalternos, passamos a refletir a questão da desigualdade social e da exclusão dos sujeitos desta pesquisa.

Pobreza e arte permeiam os discursos analisados, estes, por sua vez, são constituídos por ações excludentes que silenciam o discurso subalterno de *Lixo Extraordinário*.

Para Spivak (2010), o subalterno não tem direito a voz, seu dizer é atravessado pela representação do outro. O termo é proveniente do latim, *subalternus*, que significa “pessoa subordinada, dependente à outra”, e que passou a ser conhecido nos anos de 1970, na Índia, com os estudiosos Ranajit Guha e Gayatri Spivak.

Ao afirmar que não se pode falar pelo subalterno, Spivak (2010) problematiza a falta de autorrepresentação desse sujeito, que é silenciado pela referência do outro, que determina conceitos e se intitula capaz de falar por ele; não se trata aqui de se criar um discurso de resistência: desse modo o intelectual não fala pelo outro, mas “reproduz estruturas de poder e opressão, mantendo o subalterno silenciado” (2010, p. 12).

Trazemos essas reflexões sobre subalternidade para entender o discurso de exclusão, tomado pelo catador no momento de sua interação com o artista, a fim de analisar se, no acontecimento do documentário, há um espaço de onde o subalterno possa falar e ser ouvido. Ao mencionar a subalternidade e tentar alcançar os objetivos deste trabalho, buscamos, não só almejar a fala, mas os sentidos silenciados no discurso dos catadores e do artista.

O fato de falar, ou não, por um grupo subalterno, “cuja identidade é a sua diferença”, está ligado à representação que se faz desse sujeito, na maioria das vezes distintas do contexto social e histórico em que se encontra inserido (SPIVAK 2010, p. 60-61). Ao falar pelo subalterno, o intelectual não se desloca para o ambiente subalternizado, ao interpelá-lo, já induz a fala, atribuindo sentidos próprios ao que cria, “tenta” falar. Para Nolasco (2009, p.52), a tentativa de representar esse sujeito é frustrada, pois “ao apontar um lugar, delimita um espaço para o subalterno”.

No “Lixão”, o catador enquanto subalterno é oprimido pelo próprio espaço em que vive: isso se deve ao momento globalizado que aponta para uma transformação da sociedade contemporânea, tentando homogeneizar os distintos sentidos heterogêneos que compõem a identidade dos sujeitos da contemporaneidade.

Para Achugar (2006, p. 82), “essas transformações continuam reproduzindo as representações culturais e políticas sobre o outro”, de forma que, no momento do discurso, a fala do sujeito é “engessada”, formada pelo ambiente que constitui representações sobre si e sobre o outro:

a tão falada globalização – financeira, política, cibernética e cultural – pressupõe, em sua narrativa, um perfil universal tanto nas sociedades periféricas quanto dos sujeitos subalternos, mas esse simulacro de

homogeneidade, necessário à estratégia ou à política de representação do centro, não consegue apagar a complexa heterogeneidade do mundo real. (ACHUGAR, 2006, p. 92)

Nesta pesquisa, buscamos problematizar esses discursos, na tentativa de (des)construir conceitos já cristalizados sobre pobreza e arte, aspectos fortemente ligados à identidade dos catadores e artista de *Lixo Extraordinário*. Inseridos em um espaço marginalizado, a identidade do subalterno “permanece atrelada a um sentido de comunidade ligado por conexões nacionais e por organizações políticas” (SPIVAK 2010, p.38).

Nosso interesse é, pois, tentar desmitificar o laço homogêneo e apontar na heterogeneidade desses sujeitos o leque de sentidos que emergem do discurso subalterno, passíveis de (trans)formações identitárias ao longo do documentário. Nesse contexto, a relação centro-margem pode ser modificada dentro do discurso, uma vez que as interferências determinantes pelas relações de poder-saber constituem a identidade desses sujeitos. Segundo Foucault (2009, p.105), “onde há poder há resistência”, mas para isso “é preciso admitir um jogo complexo e instável em que o discurso pode ser, ao mesmo tempo, instrumento e efeito de poder, e também obstáculo, escora, ponto de resistência e ponto de partida de uma estratégia” (2007, p.111).

No ato do discurso de *Lixo Extraordinário*, o subalterno tenta quebrar o silêncio imposto pelo centro, como marginalizado, resiste pelo/no discurso. No desejo de fala, o subalterno interfere nas representações categorizadas pelo centro na ilusão de que cria novos conceitos sobre sua marginalidade.

Ao falar de si, “outros nos falam”: definições instauradas em nossa memória discursiva que toma, no ato da fala, a posição do subalterno frente ao outro. No ato do discurso reproduzimos submissão e resistência, identificados pela posição de nosso interlocutor no discurso: “centro/os múltiplos centros fazem falar a margem, por sua vez, a periferia, a margem – enquanto situacional – torna-se centro para outras periferias e as faz falar” (ACHUGAR, 2006, p. 20).

No ato da fala, o sujeito na posição de subalterno não fala, “grasna/*gabble*, balbucia/*babble*”, engasgando em seu dizer, na tentativa do grito. Esse conceito é problematizado por Achugar (2006, p. 37) e recorrente no processo analítico-discursivo de *Lixo Extraordinário*.

Vale lembrar que mesmo no silêncio o discurso produz sentidos. Para Authier-Revuz (1998, p.257) “o silêncio responde pela apresentação, fictícia, de um lugar *outro*, à ferida da linguagem [...] inscrita itinerante no lugar mesmo do desvio, nessas palavras que são falhas”,

momento em que no lapso do sujeito emergem os sentidos, silenciados pelo centro, mas revelados no ato de análise do discurso.

Posto isso, afirmamos que a noção de subalterno que permeia nosso trabalho corresponde, também, à teoria da situação marginal dos sujeitos do documentário, ligada, ainda, aos inúmeros problemas sociais e culturais. O marginalizado foi inserido em um processo de mudanças e conflitos próprios da margem. Esses conflitos são decorrentes do choque entre culturas e tradições distintas, formadas por um conjunto de (re)construídos que definem centro e margem, diferentes, superpostas numa relação de dominação.

Jogando luzes a tais questões de pesquisa, Enedino (2009, p.21) corrobora que “o indivíduo é membro participante da cultura dominada e, por isso, exposto às pressões de atração e repulsão que a cultura dominante exerce sobre a dominada, aos problemas das relações e das estruturas sociais”.

A seguir, apresentamos nossa discussão sobre os sujeitos de pesquisa no que se refere ao processo analítico proposto aliado aos objetivos deste trabalho, a partir do estudo da linguagem, imagens, representações, crenças e valores mobilizados no documentário em questão.

CAPÍTULO III

QUESTÕES EMERGENTES: IDENTIDADES E SENTIDOS

3.1 O documentário: estrutura ou acontecimento?

Ao considerarmos que o sujeito contemporâneo vivencia diferentes formas de registro do discurso, seja via *online*, gravado, impresso ou filmado, esta pesquisa ancora-se no audiovisual, em especial no documentário, como espaço para análise no campo discursivo que utiliza as imagens como complementos extralinguísticos. É tomado como caminho a perspectiva da AD, com teorias inicialmente discutidas por Pêcheux, a fim de explorar os sentidos que nascem no interior do discurso de *Lixo Extraordinário*.

Voltamos nosso olhar, também, para o campo culturalista em uma abordagem *interartes*, enfocando o diálogo entre o discurso e as imagens do documentário, apoiando-nos ainda no contexto histórico-social em que os sujeitos da pesquisa estão inseridos, uma vez que são “atravessados, portanto, por uma ideologia, pertencendo a uma determinada formação discursiva, enfim, em certas condições de produção, os sujeitos-enunciadores buscam incessantemente produzir sentido”. (CORACINI, 1991, p.189).

Contamos ainda com o auxílio reflexivo de teorias pós-colonialistas para problematizar a relação catador-artista, focados nas concepções de pobreza e arte, bem como nas relações de poder-saber, cientes de que o processo identitário do sujeito no discurso é formado nas práticas discursivas, em um processo de (trans)formação e de mudanças em sua identidade.

Vale, nesse sentido, mencionar Stuart Hall (2006, p. 41):

Os modernos filósofos da linguagem como Jacques Derrida, influenciados por Saussure e pela ‘virada linguística’ – argumentam é que, apesar dos seus melhores esforços, o/a falante individual não pode, nunca, fixar o significado de uma forma final, incluindo o significado de sua identidade.

Apoiamo-nos no método arqueogenealógico de Foucault, que aponta para as relações de saber-poder e as microrrelações, pois “[...] a partir do momento em que há uma relação do poder, há uma possibilidade de resistência. Jamais somos aprisionados pelo poder: podemos sempre modificar sua dominação em condições determinadas e segundo estratégia precisa”. (FOUCAULT, 1985, p. 241). Esses conceitos são identificados nas brechas que se abrem no discurso, espaços estreitos por onde emergem os sentidos.

Ao observarmos a capa do DVD de *Lixo Extraordinário*, verificamos que o título do documentário ganha destaque ao se sobrepor a imagem de fundo, cuja obra de arte foi produzida no decorrer das filmagens. Com uma análise mais atenta, podemos identificar significantes pontos que (re)constroem os sentidos do filme, a saber:

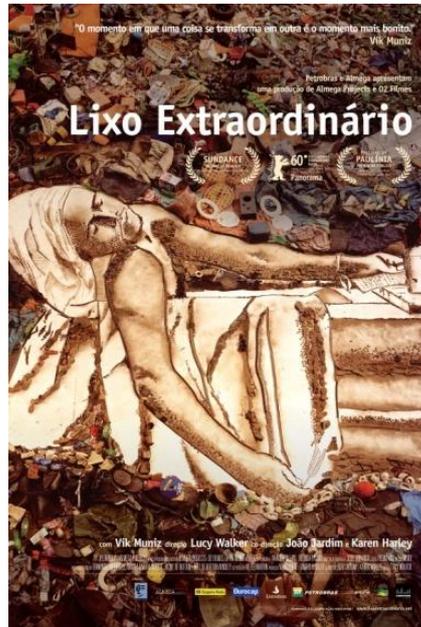


Figura 1 Capa DVD

Ao deslocarmos o título da imagem, observamos a composição estética de *Lixo Extraordinário* sobre a figura, atuando como uma marca reflexiva formada por uma relação *interartes*, o que possibilita um diálogo entre figura e texto. Materiais de descarte jogados ao chão, mas não de forma aleatória: foram cuidadosamente organizados de forma a compor um quadro. Desse ângulo, a imagem provoca no título uma relação antropofágica, no sentido de movimento antropofágico cultural, no qual, uma expressão, gênero ou linguagem se alimenta de outras expressão, gêneros ou linguagens transformando-se em uma nova e única peça. Nesse caso, arte, fotografia, lixo e texto constroem a imagem de capa do DVD que, ao ser analisada, produz em seu discurso um possível questionamento: o que há de tão **extraordinário** no **lixo**?

A ligação do adjetivo **extraordinário** ao substantivo masculino **lixo** já (re)significa em si, ao considerarmos os significados cristalizados pela sociedade contemporânea de cada palavra. Passamos a refletir sobre o que há de tão extraordinário no lixo: conforme (FERREIRA, 2004, p. 1222), **lixo** é “coisa imprestável”, objeto de descarte que não pode ser reutilizado. Observando as definições para o adjetivo “extraordinário”, temos “fora do

comum, admirável, elevado”, definições que, paradoxalmente, atribuem alto grau de importância ao **lixo**, produzindo efeito de sentido de (trans)formação.

Ao analisar o item lexical **extraordinário** em seu processo de formação, encontramos o elemento compositivo de natureza prefixal **extra**, associado ao lexema **ordinário**, que significa “comum” e remete a algo que está além ou fora da ordem; no caso, da ordem de **lixo**. Nesse movimento analítico, somos convidados a, por meio do/no lixo, enxergar o que transpassa e foge da ordem significativa de **lixo** para a sociedade contemporânea. Ao pensar em uma ordem **extra** das definições de **lixo**, deslocamos o texto de sua estrutura e o avaliamos como um acontecimento, o que nos permite identificar diferentes efeitos de sentido que emergem no ato do discurso.

Concordamos com Pêcheux (2002, p. 51) quando afirma que

O objeto da linguística (o próprio da língua) aparece assim atravessado por uma divisão discursiva entre dois espaços: o da manipulação de significações estabilizadas, normatizadas por higiene pedagógica do pensamento, e o de transformação do sentido, escapando a qualquer norma estabelecida a priori, de um trabalho do sentido sobre o sentido, tomados no realçar indefinido das interpretações.

Desse modo, no intuito de analisar o documentário, tomamos, além da estrutura, o discurso, que é, ao mesmo tempo, estrutura e acontecimento.

Após uma análise preliminar dos recortes selecionados, como ponto de partida para a discussão e problematização, resolvemos dividir os recortes em dois eixos de análise, organizando-os segundo o desenvolvimento do documentário e a construção do discurso (filme) que envolvem “Lixo e Pobreza” e “Lixo e Arte”.

No primeiro eixo, os recortes apontam não só para o início do documentário, mas também para o primeiro encontro do artista com os catadores e a chegada de Vik Muniz ao aterro sanitário do Jardim Gramacho, como segue.

3.2 Lixo e Pobreza

Os excertos que analisamos neste item constituem a primeira parte de *Lixo Extraordinário*, quando Vik Muniz, atraído pelo trabalho feito pelos catadores no Rio de Janeiro, vem ao Brasil e, de seu ateliê, segue para o aterro sanitário, onde tenta um contato inicial com catadores.

Os discursos analisados trazem representações que os sujeitos têm de lixo, de si e do outro no início do documentário. Nas falas, podemos observar que a proposta do artista ainda

é vista com estranhamento, e ele como o estrangeiro colonizador. Essas falas trazem formulações que permeiam o imaginário do sujeito sobre a identidade do catador, do artista e do local (lixão).

Concordamos com Coracini (2007, p. 61) ao afirmar que:

O sujeito é, assim, fruto de múltiplas identificações – imaginárias e/ou simbólicas – com traços do outro que, como fios que se tecem e se entrecruzam para formar outros fios, vão se entrelaçando e constituindo a rede híbrida do inconsciente e, portanto da subjetividade.

A imagem do outro, enquanto catador e artista, parte de representações subjetivas de si sobre o outro, banhadas por formulações contemporâneas que estereotiparam, na imagem de cada sujeito, um perfil determinado. As definições de cada sujeito da pesquisa são constituídas, ainda, sobre outras formulações que compõem o imaginário do sujeito. Em outras palavras, sob uma multiplicidade de “vozes” são formados os discursos em que sua “visão de mundo” ressoa.

Trazemos a seguir os recortes que contemplam discursos emitidos pelo artista e catador, destacando a imagem que um tem sobre o outro. O primeiro segmento analisado, representado por S1, é referente à fala do artista que, junto à sua esposa, discute um possível trabalho no Brasil, em um lixão. Muniz é um artista renomado, com importantes obras de arte expostas em museus do mundo todo, e decide por um trabalho artístico, junto aos catadores de um aterro sanitário na cidade do Rio de Janeiro.

O sujeito em S1 mora nos Estados Unidos, apresenta a proposta para sua esposa, que acompanha sua análise do local e passa a observar imagens do aterro pela tela do computador, a saber:



Figura 2 Vik Muniz referente a S1 .

O espaço, ainda desconhecido, intriga o sujeito que faz as seguintes reflexões:

S1 – I have no **idea**⁵. These are the roughest **people** you can think of, **all drug addicts**. It's like the end of the **line**. Check out the geography of this thing. This is the end of the **line**... This is where everything that is not good goes. Including the people.⁶

Verificamos que, ao observar as imagens, S1 exterioriza as representações negativas que faz do/sobre o referente espaço e sobre os “seres” que nele transitam. Ao afirmar que não tem a menor **ideia** sobre como será o trabalho com os catadores em seu ambiente de trabalho, seu dizer silencia suas “intenções” e, ao mesmo tempo, faz (res)significa o que tem como referência desses sujeitos.

Isso pode ser verificado pelo uso do substantivo feminino **ideia** em uma construção negativa – “no idea”, que, em português, seria traduzida por “não tenho a mínima [ou nenhuma] ideia” – o que remete à representação de algo que não se sabe por onde começar, produzindo efeito de sentido de acontecimento inesperado, mas com prévias ressalvas sobre os riscos de um trabalho como o que os catadores realizam e da interação com os sujeitos que encontrará no local.

Ao (in)tentar manter-se neutro no discurso, na ilusão de não apontar juízos de valor sobre as diferentes **pessoas** que trabalham no lixo, Muniz mobiliza um exemplo de sujeito que se pode encontrar no local, revelando, no usuário de drogas, a marginalidade do catador enquanto transgressor da conduta cívica esperada pela sociedade contemporânea. Esses apontamentos indicam para um discurso pós-colonialista, pois ocupa “um lugar forte de constituição, no discurso, da identidade do eu e do outro e da caracterização da relação colonial” (GRIGOLETO, 2002, p. 70). Mesmo sendo brasileiro, o sujeito de S1 vive nos EUA e a diretora do documentário, Lucy Walker, mora na Inglaterra, indicativos que apontam sobre o outro numa condição de colonizado e subalternizado, pelo modo e local em que se encontra.

Ao prosseguir o enunciado, aponta sua fala para o aterro sanitário. Espantado com o espaço, emprega, de forma subjetiva, o substantivo feminino **linha**, fazendo referência ao local em que irá desenvolver o trabalho. Em S1, essa **linha** é formada por dois pontos, o começo (silenciado) e o fim, uma referência ao caminho que leva para o lixão: o fim da **linha** é considerado a margem da sociedade. Nessa ótica, corrobora a visão de Silva (2012, p. 52) ao

⁵ Grifos nossos.

⁶ **S1** – Não tenho a menor **ideia**. É difícil. Vamos encontrar vários tipos de **pessoas, drogados**. É o fim da **linha**. Repare na geografia disso. Aqui é o fim da **linha**... para onde tudo que não é bom vai. Incluindo as pessoas. (Tradução nossa).

afirmar que “do mesmo modo que o lixo de entulhos de objetos e bens aumenta assustadoramente, o depósito de lixo humano também”.

Ao incluir o catador no espaço do lixo, ele se transforma também em material descartável e, portanto, se encontra excluído da sociedade contemporânea, subalterno às condições por ela impostas; ele não só vive no meio do lixo, mas torna-se parte do lixo. “O lixo passa a ser o lugar destinado àquelas pessoas destituídas das qualidades estabelecidas pela organização produtiva social vigente, sendo empilhadas indiscriminadamente” (SILVA, 2012, p. 95).

No próximo excerto, trazemos a imagem e a fala de S2. Na fala do catador, marcas de uma subjetividade intrínseca no discurso de S1, que reflete em sua representação sobre o outro.



Figura 3 referente a S2

S2 – A **luta** é grande **companheiro**, mas a vitória é certa. Ser **pobre** não é ruim. Ruim é ser um **rico**, no mais alto degrau da fama, com a moral **coberta** de **lama**.

Vale explicar que o sujeito de S2 ocupa a posição de vice-presidente da associação de catadores e é um dos responsáveis pelo trabalho de coleta dentro do aterro. Enquanto entra no aterro, na carroceria de um caminhão, com seus companheiros de trabalho, o sujeito profere seu discurso na busca de valorizar a classe de catadores. Verificamos, no discurso em S2, uma FD sindicalista ancorada no momento sócio-histórico do catador, que, por sua vez, evoca a “atual” gestão política nacional.

Isso porque, durante a captação de imagens e entrevistas com os catadores, o Brasil era governado pelo presidente Lula, do Partido dos Trabalhadores. Como marca partidária, o termo **companheiro** faz parte do discurso petista, que segue formulações históricas de formação socialista. As lutas de classe, inscritas no pensamento de Karl Marx, são

constituintes da memória discursiva em S2, que usa um discurso (pré)moldado na necessidade de valorizar o pobre, (des)construindo sua imagem de subalterno e excluído.

Existe, também, nesse recorte a instauração de todo um jogo dicotômico (“luta/vitória, “pobre/rico”, “bom/ruim”, “degrau/moral”, “fama/lama”) por meio do qual o sujeito introduz em seu dizer outras palavras advindas de outros discursos que estão relacionadas a uma interdiscursividade representada de uma fronteira interior/exterior.

O desejo de **luta** por mudança está diretamente ligado à representação que o sujeito faz de si sobre o outro; desse modo, “o vínculo com a luta dos trabalhadores está localizado no desejo de acabar com o poder em qualquer local de sua aplicação”. (SPIVAK 2010, p. 24)

Em relação à imagem, verificamos que o enquadramento marcado por um Plano Composto destaca a mão sobre o ombro de outro trabalhador, numa tentativa de desviar o foco de seu discurso. Num paradoxo enunciativo, ao mesmo tempo o catador valoriza o **companheiro**, falando diretamente com a mão sobre o ombro, e desvaloriza e silencia em seu discurso uma crítica ao outro que o acompanha: na ocasião, o artista e o cinegrafista.

S2 traz, ainda, uma FD política com marcas de resistência, cujos apontamentos de moralidade retomam o conceito de dignidade profissional, que refletem a postura desse **pobre** trabalhador, (des)construindo até mesmo a posição do lixo como instrumento ético e moral de trabalho. Nessas condições, surge um jogo de resistência, marcado por relações de poder que delimitam um espaço social para o sujeito **pobre** e o **rico**. Assim, o sujeito atribui sentido ao **rico** como possuidor de grande quantidade de bens materiais, porem desmoralizado por um posicionamento antiético na sociedade.

Já o uso do substantivo feminino **lama**, que, segundo o Dicionário Aurélio (FERREIRA, 2004, p. 1176), pode significar “sujeira”, “lodo”, mas também “sordidez”, “miséria”, reforçado por **coberta de**, também ambíguo, inscreve, no dizer de S2, um duplo efeito: pode remeter tanto ao espaço do catador, que vive entre detritos, visivelmente coberto por sujeira, quanto ao espaço do outro, o do artista, em que a sujeira é “encoberta”, invisível aos olhos (com o perdão pelo necessário pleonasma). Para a psicanálise lacaniana, inevitavelmente vemos pelo olhar do outro, e “a imagem que construímos de nós mesmos provém do(s) outro(s), cujo discurso que nos perpassa nos constitui em sujeitos”. (CORACINI, 2007, p. 17).

A necessidade de negar/criticar o sujeito **rico** (talvez os políticos, governantes), na presença do artista, este tido como intelectual importante e também **rico**, é latente em S2: ele se coloca como **pobre** desvalorizado (marginalizado) pela sociedade que o cerca mas valorizado pelo artista que o escuta. Torna-se necessário que construa seu discurso “na

ordem” da intelectualidade mesmo que para isso levante fronteiras sociais nos seus dizeres. Na ilusão de sentido único, ele busca enunciar a partir da imagem que o outro tem de si, seja na forma de oposição ou réplica, seja, ao mesmo tempo, por meio do desejo de ser ou representar o outro, pois “ao representar, estamos concomitantemente estabelecendo identidades e relações”. (GUERRA; PASCOAL, 2005, p. 17).

Em *Lixo Extraordinário*, o espaço onde os discursos são proferidos (res)significa dizeres na relação integrada entre discurso e identidade. Tomamos aqui a noção de arquivo proposta por Foucault (1969, p. 147) como “a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o acontecimento dos enunciados como acontecimentos singulares”. Nessa relação, entendemos arquivo como responsável pela manutenção das tradições, aspectos culturais e da formação identitária do sujeito.

Prosseguindo o foco analítico da pesquisa, para essas discussões, trazemos a fala em S3, catadora que começou a trabalhar no local há pouco menos de um ano. Sem emprego, o sujeito de S3 veio junto com seu marido para o lixão, local onde coletam materiais recicláveis. Com a venda, pagam suas dívidas, mantêm a casa e sustentam o filho. Todavia seu discurso é construído sobre essa nova experiência de vida, formada sobre representações de si e do lixo que coleta.

Vale relatar é fotografada pelo artista em meio ao lixo e durante as fotos é também entrevistada pelo artista. Nesse momento, descreve como se sente enquanto catadora e fala sobre a relação que a sociedade tem com o sujeito que trabalha no lixo:



Figura 4 referente à S3

S3 – A **gente** chegava no ônibus e o **pessoal** ficava assim [...] Cheguei ao ponto de dizer pra uma senhora, vem cá, eu estou **fedendo**? Tá sentindo **mau cheiro**? É porque eu estava trabalhando lá no **lixão**. É melhor do que se eu tivesse lá em Copacabana, rodando bolsinha. Eu acho que é mais interessante, **mais honesto, mais digno**. Tô fedendo, mas chegar em casa eu tomo um **banho** e fica melhor. Mas é **nojento**. É mole cê tá sentado lá na sua casa, na frente da sua televisão, consumindo o que você quer e jogando o

seu lixinho lá e botar na rua porque o caminhão de **lixo** vai passar. Mas para aonde vai esse **lixo**?

O uso do plano *close-up* fecha o quadro no rosto do sujeito, nas suas expressões, nos gestos da face, a fim de valorizar a fala e as expressões do sujeito enquanto enuncia. A imagem em S3 sobrepõe o espaço: o Lixão surge como plano de fundo desfocado na imagem, e marcas de um “cuidado de si”, como os brincos grandes e dourados, os cabelos presos, a maquiagem marcada e o tom de voz aveludado ganham destaque na cena da enunciação. Neste sentido, o ocupar-se consigo mesmo indica uma relação “singular, transcendente, do sujeito em relação ao que o rodeia, aos objetos que dispõe, como também aos outros com os quais se relaciona, ao seu próprio corpo e, enfim, a ele mesmo” (FOUCAULT, 2010, p. 50).

No relato em S3, uma das catadoras do documentário, observa-se o discurso do subalterno, fora da estrutura hegemônica, tomado pelo catador, habitante da margem, representado como espaço excludente desse sujeito dado como pobre e excluído pela sociedade. Ao usar o substantivo feminino **gente**, o sujeito determina o grupo a que pertence, excluído pelo restante, marcado pelo substantivo masculino **pessoal**, que, mesmo no silêncio, oprime o sujeito catador. O **mau cheiro** decorrente do local e o expediente de trabalho do catador causam um mal-estar entre as pessoas do ônibus. Mesmo dirigindo-se a uma determinada pessoa, seu discurso emerge como tentativa de fala (balbucio) do subalterno, que tem o discurso atravessado pela FD do trabalhador e procura representar-se como cidadão de bem, que tira seu sustento de um trabalho **digno e honesto**. Esses adjetivos reforçam a necessidade de valorização da classe dos catadores como trabalhadores que merecem ser tratados “com honra e respeito”, como registro no dicionário Aurélio (FERREIRA, 2004, p. 678-1055).

O uso de comparações com o trabalho de profissionais do sexo, desvalorizado pelo sujeito de S3, surge para compensar a insegurança da fala, numa tentativa de quebrar o silêncio imposto ao subalterno. Mas, ao usar o intensificador **mais**, que também implica comparação, na tentativa de atribuir “grandeza, superioridade” (FERREIRA, 2004, p. 1051) à sua profissão, produz efeito de sentido de valorização ao trabalho de “rodar bolsinha”, embora em uma escala menor. Em outras palavras, inclui-se no rol de profissões desvalorizadas, como o segmento dos profissionais do sexo, e representa a classe de catador como mais digna e mais honesta, em relação à outra. A necessidade de negar reflete a afirmação do outro sobre o subalterno. O “fedor” que o outro sente poderia ser retirado no **banho**, mas esse cheiro tornou-se constitutivo da identidade do catador.

Em um lapso de linguagem, o sujeito afirma que também sente nojo. O uso da conjunção **mas** vem reforçar que o dizer do sujeito não condiz com o que tem como verdade de si; foi a forma usada para representar-se ao outro como um sujeito de valor, e **banho** exprime ainda a busca por mudança: o sujeito de S3 pretende, não só livrar-se do cheiro de **lixo**, mas, também, da sensação de ser **lixo**.

Quando contesta o consumismo exacerbado da sociedade moderna, contesta também a cultura do outro, que aponta para a comodidade do descarte de **lixo** e o descaso com a responsabilidade social. Ao afirmar que “a homogeneidade cultural é uma ilusão”, Silva (2012, p. 84) leva-nos a refletir sobre causas até então marcadas para uns e tão distantes para outros. A preocupação com o descarte correto de materiais recicláveis é um exemplo dessa heterogeneidade cultural; a responsabilidade social com o destino correto do lixo não varia de classe ou grupo social, mas de sujeito para sujeito.

Quanto o sujeito se mostra preocupado com o **lixo**, aponta, também, para representações individuais do que considera **lixo**, deixando o questionamento não só para os objetos de descarte da sociedade, mas também para os sujeitos descartados por essa sociedade e, também, tratados como **lixo**.

No excerto seguinte, trazemos a fala do artista no início de seus trabalhos. Ao fotografar catadores no lixão, é interpelado por um senhor, também catador, que busca compreender o porquê de seu trabalho no aterro de Jardim Gramacho, a saber:



Figura 5 referente a S4

S4 – A gente está fazendo, tentando criar o retrato do catador por que o catador é uma pessoa[...] como o lixo que tá aqui, é uma pessoa que ninguém conhece.

O sujeito artista em S4 constrói seu discurso na tentativa de convencer o outro sobre a idoneidade de seu trabalho e sobre as consequências do produto final para a sociedade e para

os catadores. No quadro, o plano composto destaca um certo desconforto ao pronunciar seu discurso. Cercado pelo lixo, e de frente para o catador, o sujeito se embaraça ao buscar uma aproximação e ao falar de si delimita espaços que ampliam estruturas de poder e opressão ao catador, visto como lixo, desvalorizado pela sociedade. Suas roupas, óculos na gola de uma camiseta limpa, se destacam na cena, já que se distingue das demais imagens que compõem o plano: o catador com seu uniforme sujo, o caminhão de lixo e os entulhos ao fundo marcam o espaço do outro.

Ao trazer o sintagma nominal **A gente**, o sujeito de S4 emprega-o como um pronome pessoal de valor inclusivo, “para referência à primeira pessoa do plural (= NÓS)” (NEVES, 2011, p.469-470), na tentativa de envolver a todos, inclusive o catador, em seu discurso, porém, a materialidade linguística **A gente** não indica esses sujeitos. O uso do sintagma produz efeito de sentido de artista, enquanto intelectual capacitado para executar o trabalho de **criar o retrato** daquele que trabalha no aterro. Para não parecer uma imposição, S4 corrige sua fala, substituindo o verbo transitivo **fazer**, no gerúndio, pela perífrase **tentando criar**, em que o auxiliar funciona como modalizador que produz efeito de sujeito em formação, porém o verbo nocional “criar” frustra a “tentativa” de suavizar o efeito de capacidade e acaba por trazer o jogo identitário que perpassa a imagem do catador.

Na tentativa de **criar o retrato** desse sujeito, o sujeito apaga (nega) sua identidade e o aponta como marginal, incapaz de entender o centro como perspectiva de mudança. Ao afirmar que **o catador é uma pessoa**, responde a um questionamento silenciado sobre quem é de fato esse catador. A imagem de quem vive à margem, no lixo, torna-se oposta à do centro, construindo a identidade do **catador** como um ser distinto do restante da sociedade, à parte de suas relações sociais e culturais, estranho, estrangeiro.

Ao refletir sobre a questão da marginalização social, Enedino (2009, p. 43) afirma que

[...] os indivíduos marginais são agentes que corroboram para alcançar um modelo de mudança social e cultural e, desse modo, essas relações constituem-se em uma das vias mais adequadas para o cancelamento da marginalidade.

Desse modo, verificamos que em S4, o artista não busca valorizar o catador, mas amplia canais de opressão, produzindo efeitos de sentido que distanciam a imagem do **catador** da imagem de pessoa: se está **tentando criar** é porque não existe e, talvez, nem possa ser criado esse retrato, ou formar essa identidade, cada vez mais apagada (excluída) pela sociedade hegemônica.

Esse silenciamento do subalterno é marcado no momento em que S10 o “mistura”, metonimicamente, com o **lixo**, excluído e descartado pelo grupo de **pessoas** que formam o centro. Esse descarte é feito de forma mecânica e involuntária, de maneira que não se conhece o que é descartado. Ao afirmar que **ninguém conhece**, amplia as definições centro e margem, marca uma fronteira social, empurrando o **catador** para a beira, periferia social, local apagado e irreconhecível pela sociedade.

É pertinente retomarmos Pêcheux (1988) que estabelece, no conceito de esquecimento de número dois, a imagem do sujeito que acredita que seu enunciado produz um único sentido. Sendo assim, ao falar do **catador** e compará-lo com o **lixo** que coleta, S4 revela em sua fala a posição do colonizador, que procura inserir sua cultura no meio colonizado.

De acordo com Cardoso (2005, p.132), esse esquecimento contempla, também, os estudos da referência. Assim, os sentidos dos enunciados não existem por si mesmos, mas pelas diferentes posições ideológicas que se colocam na enunciação, como a FD da arte frente à FD do catador de reciclável. Assim, “palavras, expressões, proposições mudam de sentido segundo as posições sustentadas por aqueles que as empregam, o que significa que elas tomam o seu sentido em referência a essas posições [...]”, mas como o sujeito não tem consciência disso e acredita que o que está dizendo só pode ter uma forma objetiva.

A seguir, analisamos no discurso em S5, um catador que, ao chegar ao trabalho no aterro, entra em contato com as entrevistas e filmagens e busca uma aproximação com os responsáveis. Na sequência, é possível identificar a busca de voz do subalterno, que resiste ao poder hegemônico e relata ao artista sua posição e a função da classe de catadores na sociedade moderna. Por meio de um interdiscurso marcado pela contradição, analisamos valores e posições que se confrontam e revelam sentidos, até então, silenciados no discurso do catador:



Figura 6 referente a S5

S5 – Vocês entendam minha linguagem porque **não tenho estudo... nem primário, nem superior**. Que eu, vocês não me pediram, mas eu vou me apresentar a vocês. Gosto de me apresentar com minha viva voz. Sou catador aqui há vinte e seis anos. Tenho orgulho de ser catador. Sou **vice-presidente** da ACAMJG... Associação de Catadores do Aterro Metropolitano de Jardim Gramacho. Sou **representante** aqui, dentro do aterro de dois mil e quinhentos catadores... tá! E isso eu carrego com orgulho. Digamos que cada casa gere um quilo de **lixo**. E um quilo de **lixo** gere quinhentos gramas, meio quilo de **material reciclável**. Em mil residências isso se transforma em quinhentos quilos de **material reciclável**. Já é menos que vem dentro dos rios, dentro de lagoas, entupindo esgoto, nas valas ou até mesmo vindo para o aterro... fazendo-se grande mal à natureza e o meio ambiente. Tento convencer as pessoas que... o que é um material reciclável e qual é o material orgânico. O que que ele deve de fazer. Às vezes, ele diz assim: “Mas uma latinha?”. **Uma latinha tem grande importância. Porque noventa e nove não é cem**. E essa uma vai completar.

O enquadramento usado no excerto anterior é retomado. O uso do plano composto marca as expressões do sujeito em S5, no entanto, aparentemente mais à vontade com o discurso que profere ao artista (aparece em contraplano). Mesmo na margem, com seu uniforme de trabalho sujo, este sujeito assume um local de saber-poder que possibilita construir o discurso do catador ao falar de si e desloca o outro para a margem.

A fala em S5, formada por uma FD política, marca a posição do catador frente ao artista. Com a cabeça levantada e um olhar fixo no artista, o sujeito busca na sua voz, até então apagada, construir um discurso de resistência, valorizando o catador como pessoa de bem e trabalhador responsável. Mas ao se apresentar pela **linguagem** no sentido interrogativo, silencia novamente o catador, que retoma a identidade do excluído e subalternizado: a pergunta retórica, **Vocês entendam minha linguagem?**, marca o início de seu discurso, pois quando o catador completa “**não tenho estudo**”, seu discurso vem reforçar a posição do marginalizado: **nem primário nem superior**. Sujeito que não sai da margem, mas busca no centro a voz para o excluído.

O direito à fala possibilita que em S5 o sujeito retome certa visibilidade por meio da voz, antes apagada pela margem, tentando colocar-se ao centro: sou **vice-presidente e representante do aterro**. O sujeito assume o lugar das classes trabalhadoras e, ao mesmo tempo, de chefe, de liderança do aterro. Ao determinar o local de onde fala, o sujeito assume o local do poder como estratégia de resistência, num movimento identitário no interior de um novo sistema, com novas tecnologias de controle, disciplinarização ou poder, mas também novas posições-sujeito. Desse modo, o dizer em S5 estabelece novas margens dentro de sua margem, colocando-se como superior aos outros que não compartilham da mesma posição política.

Silenciado pelo centro, o sujeito, na posição de subalterno, desafia o artista para tentar falar, de modo que sua fala convença o outro da importância de seu papel e da “mais valia” – porque ele fala do interior de uma FD do capital e do lucro – de seu trabalho em relação ao do artista. Nessa brecha, o sujeito silencia as dificuldades do catador e revela o papel do catador na esfera produtiva. Ao falar da preocupação com o meio ambiente e o futuro do planeta, molda a identidade do catador que tem seu discurso formado pela FD ecológica e ambientalista. É importante salientar que ambas fazem parte de um discurso contemporâneo do colonizador e de cunho intelectual na representação de artista. No local, o artista, estereotipado como intelectual (superior) sai do centro e assume a margem para ser formado pelo pobre, excluído e transgressor.

O catador em S5 ainda amarra o discurso na busca do convencimento do outro. Baseando-se no discurso socioambiental, assume novamente um local de poder ao argumentar que tem a responsabilidade de **convencer as pessoas**, estendendo sua função no aterro para um trabalho geral de reciclagem e coleta seletiva. Nesse momento, o catador não é o que separa nem coleta o material reciclável para venda, mas aquele que ensina como fazer.

Ao se apresentar como marginal, sem estudo, silencia sua formação intelectual e política como catador. O **lixo** toma função extraordinária como material reciclável, apontando para a responsabilidade do outro em um trabalho conjunto, que evoca, ao mesmo tempo, **Uma latinha tem grande importância. Porque noventa e nove não é cem**. Nessa fala, observamos que existe um reclame de pertença, de inclusão, explicado no momento da soma (matemática) numa ilusão de completude (100%), pois o um por cento ainda está fora (numa latinha). Nesta latinha descartada (1%), o catador busca seu espaço e valorização como objeto importante para o meio, como peça fundamental para o sistema social.

Depreende-se aqui que a presença do outro é decisiva para que S5 construa sua fala e, por meio dela, tenha a ilusão de sair da posição de subalterno, à medida que desconstrói a imagem e papéis já cristalizados na sociedade. Nesse momento, podemos observar que as identidades dos sujeitos em confronto começam a sofrer alterações, nesse jogo identitário; no convívio com o outro, os discursos (res)significam a ponto de quebrar conceitos e (des)construir a fundação identitária do sujeito no discurso.

Observamos, ainda, que as imagens constituem as diferentes posições do sujeito no discurso, de modo que “as identidades resultam desses processos de identificação, em que o imaginário tem sua eficácia”. (ORLANDI 2000, p. 40). A fala em S5 constitui o espaço do lixo e nele se constitui, mas também rompe com ele para impor sua presença, seu discurso e, acima de tudo, sua posição-sujeito de liderança política. Enunciar em um espaço político

historicamente marcado por outros sujeitos é “ocupar” simbolicamente esse espaço também como seu, marcando-o como uma extensão das questões ligadas ao meio ambiente, ao progresso e à subalternidade ou à marginalização social: mais do que isso, numa valorização do papel dos catadores, obriga o seu reconhecimento pelo outro, incluindo o Estado.

Na sequência, o discurso em S6 revela uma catadora que se atribui, ainda, a função de cozinheira do aterro. Uma senhora que se mostra preocupada com o grupo e que procura agradar a todos com sua comida, mesmo nas péssimas condições sanitárias que dificultam o trabalho do sujeito de S6 como cozinheira dos catadores. Pelo documentário, é possível identificar um certo conformismo em seu discurso, silenciado pelo interdiscurso, que “determina, portanto, o discurso da atualidade, na medida em que um discurso é sempre proferido a partir de sua condição de produção” (DIAS, 2011, P.10). Em meio ao lixo, ela monta seu “restaurante” e serve a refeição para os catadores que ali trabalham:



Figura 7 referente a S6

S6 – Então aqui, nesse lixo aqui, eu **invento** muita coisa. Eu faço salada, faço maionese, eu faço carne assada aqui. **Quando pinta** uma carne bonita, eu asso pra eles. Aí eles fica alegre, eles **canta parabéns** pra mim se ser dia do meu aniversário. **Então eles** se sentem **bem** aqui dentro. **E eu** também, me sinto **muito bem** aqui. Nessa água, nesse **lixo**, que eu me sinto **muito bem**. Pode tá chovendo, que eu acendo o fogo e faço a comida. **Eu** não deixo ninguém passar **fome**.

O uso do plano médio possibilita visualizar a composição do plano e os objetos que o estruturam: o guarda chuva e as poças d'água, onde o lixo boia, indicam para uma chuva que caiu há pouco; ao fundo, sacos de materiais coletados pelos catadores que chegam para o almoço. Em S6, observamos que a catadora encontra-se com as mãos baixas, indício de que se levantou para a entrevista, pois se encontrava anteriormente agachada, cozinhando no chão para preservar o alimento da chuva e do lixo que rodeiam o espaço. O uso do advérbio **Então** é tomado como uma palavra periférica no discurso em S6, incidindo em todo o enunciado

(NEVES, 2011, p. 235), numa forma de retomar um discurso já construído em seu imaginário. A escassez de alimentos de qualidade, a falta de higienização e a dificuldade de cozinhar no lixo percorrem seu dizer. Ao explicar a flexibilidade do cardápio, o sujeito traz a forma verbal transitiva **invento**, produzindo efeito de sentido de capacidade criativa na busca de solução para um problema; neste caso, a fome do subalterno que trabalha no lixo.

Os alimentos levados para dentro do aterro são de costume descartes, restos, ou seja, aquilo que não serve para a sociedade e é eliminado como lixo e, na maioria das vezes, consumido por esses catadores. O uso da conjunção **quando** seguida do item lexical **pinta**, produz efeito de sentido de situação inusitada, um momento que não se repete com frequência e, quando acontece, é motivo de festa.

Ao citar que “os catadores **canta parabéns**”, S6 aponta para uma confraternização após a realização de um churrasco ou de outra refeição inesperada, pois não se sabe o dia de amanhã e provavelmente o mesmo cardápio não se repetirá.

O sujeito em S6 não afirma que gosta do lixão, mas busca justificar-se com o uso dos itens lexicais **bem e muito bem**, uma forma de argumentar sobre o que é conveniente à moral. Afirmar que está em meio ao **lixo** incide maior relevância e agrega um valor significativo ao momento que cozinha, tomando o **lixo** como sustento, resistência e sobrevivência dos catadores. A necessidade de afirmar é, no entanto, formada sobre a negação do outro, momento em que se ativa a memória constitutiva no discurso em S6, que aponta para o conformismo da coletividade à situação imposta pela classe hegemônica.

O sujeito respalda o discurso de si no grupo de catadores e inscreve em seu dizer o sentido de coletividade e o discurso da união. Apesar disso, uma brecha se apresenta: na tentativa de justificar sua condição periférica na subalternidade do catador, o **eu**, enquanto sujeito do discurso, refere-se ao grupo como **eles**, excluindo-se do processo da referência, para, imediatamente, “corrigir” seu dizer com **eu também**.

A **fome**, presente na FD do pobre, torna-se objeto de repúdio, silenciado pelo sujeito que, ao afirmar que todos comem, retoma, do imaginário social do outro, enquanto artista, a imagem de miséria e fome do subalterno, que tira do **lixo** seu sustento e até sua formação profissional.

Na sequência, representado por S7, analisamos o discurso de uma catadora mais jovem que usa o turno da noite, período menos movimentado no aterro, para trabalhar:



Figura 8 referente a S7

S7 – Melhor do que tá ai ó, igual muitas ai ó, que tá se **prostituindo**. A gente tá trabalhando **honestamente**. E tá ganhando o nosso. Eu trabalho desde os **sete** anos. Eu tenho **18**. Eu como o que acho por aí, então eu pego Locanty. Aí vem Danone, o que vem, a gente **vai botando pra dentro**. Se não morreu não tá ruim. Ainda tá dando pra viver. **Vira e mexe**, a gente vê coisa que num... não é agradável. Tipo, da outra vez que eu subi, que eu passei mal e tudo, um **neném**, eu vi, **caiu na rampinha**. Aó eu fui durinha pra trás. Eu lembrei logo dos meus.

O uso do plano médio abre o quadro e destaca o ambiente de trabalho, desfocado e marcado pelo recorte de luz em seu rosto, compondo os relatos em S7, sujeito que, apesar de ter **18** anos, afirma ter experiência com o trabalho, pois começou ainda quando criança, aos **sete** anos. As experiências presenciadas em S7 como catadora são pautadas nas perguntas do outro; a presença de uma câmera e da iluminação intimida o dizer, que parte da justificativa do sujeito sobre seu trabalho. A necessidade de fala do subalterno, calado pela sociedade hegemônica, é revelada no interdiscurso e entrelaçada a outros discursos sobre o excluído, pobre e marginalizado. Deste modo, “os elementos do interdiscurso são reescritos no discurso do sujeito sob forma de ‘pré-construído’” (CARDOSO, 2003, p.132).

Na sociedade contemporânea, rótulos são formados sobre quem trabalha no período noturno. Um desses pertence à prostituição, revelando as profissionais do sexo como uma classe que também está à margem dessa sociedade. Como subalterna e desvalorizada em relação às demais profissões, a mulher que se prostitui é duplamente subalternizada pelo discurso em S7, que usa a FD do trabalhador como forma de resistência e aponta sua profissão (catadora) como **melhor** e mais ética do que algumas outras. A necessidade de apontar o outro como inferior é uma tentativa de incluir-se e valorizar sua função perante a sociedade, representada pela figura da câmera filmadora, tomando o cinema como simulacro, espelho que “reflete” a sociedade e seus diferentes contextos hegemônicos e subalternos.

Nesse sentido, concordamos com Durigan e Guerra (2008, p. 154-155) ao afirmar que:

Assim, os sentidos de inclusão, justiça, cidadania e identidade não se limitam a conceitos prontos ou a relações oficiais, mas estendem-se a um feixe de manifestações e pretensões sociais exercitadas exercidas pelos grupos na defesa de seus interesses, na legitimação de seus valores.

Em forma de réplica, o sujeito afirma que o trabalho noturno também pode ser **honesto**, apontando para o “trabalho” do outro, que se prostitui enquanto S7 trabalha, gerando efeito de sentido de solução para as questões sociais e profissionais: o carente não precisa **prostituir-se** para sobreviver; o pobre pode trabalhar com coleta no aterro.

Logo à frente, ao falar de sua história como catadora, retoma estigmas de subalterna, de um trabalho marcado pela pobreza, pela fome e exclusão. Como mulher, S7 encontra-se mais fragilizada, amplamente subalternizada pelo sistema que habita (SPIVAK, 2010, p. 85-86) e aterrorizada pelo espaço que procura tratar com naturalidade.

Assim como os demais catadores, o sujeito em S7 vivencia situações extremas e contrárias à moral e ética pregadas pela sociedade contemporânea, em que não só objetos e alimentos são descartados e jogados ao lixo, mas o próprio ser humano, repudiado pelo outro. Ao afirmar que, para sanar sua fome, **vai botando pra dentro** aquilo que encontra em meio ao lixo, traz, também, à tona paradoxos populares com: “o que não mata engorda” e “ou come ou morre”. A sensibilidade da mulher subalterna faz que se torne ainda mais vulnerável ao lixo, aproximando sua vida cada vez mais da realidade imposta a ela. Quando relata a forma como se alimenta e seu cotidiano de trabalho, o sujeito traz também a FD da família e da maternidade, atravessada pela subalternidade imposta: na condição de mãe, é difícil aceitar que o ser humano seja descartado como lixo. O sujeito ativa, na memória, a FD da família e da maternidade, insinuando ainda a FD jurídica do direito à vida, inscrita no texto-discurso constitucional. Ao enunciar-se, produz para si, e para quem vive no/do lixo, uma representação positiva, marcada pela dignidade e pelo senso humanitário.

Ao falarem de si, os sujeitos de *Lixo Extraordinário* ativam a memória discursiva e formam suas representações sobre a imagem do outro. As representações de lixo e daqueles que tiram do aterro seu sustento apresentam-se como estratégias de resistência, silenciadas na subjetividade de si ao falar para o outro (colonizador). “Esse discurso-outro encontra sua presença na memória histórica e no espaço social impondo-nos uma investigação discursiva com base no acontecimento enunciativo, procurando compreender o seu funcionamento a partir da historicidade que o constitui, como fragmento histórico- unidade e descontinuidade na própria história” (MASCIA, 2002, p.109).

No próximo eixo, problematizamos recortes que apontam para a proposta artística de Muniz, que pretende usar o lixo coletado no aterro para compor a imagem do catador.

3.3 Lixo e Arte

Problematizamos, nos excertos seguintes, discursos de catadores e artista ao falarem de lixo e arte. Ao falar de si, o sujeito revela identidades e desejos silenciados. A ilusão de um único dizer é expressa em um discurso de si, revelando a identidade, cada vez mais fragmentada no discurso de *Lixo Extraordinário*.

Nos recortes aqui analisados, é possível identificar como o desejo de fala do subalterno é muitas vezes silenciado. Concordamos com Spivak (2010) quando afirma que não podemos simplesmente falar pelo subalterno; devermos dar condições de fala para que se expresse.

No excerto a seguir, trazemos a fala em S8, um dos fundadores da associação de catadores. É um pai de família que busca no lixo não só o sustento para sua casa, mas um futuro melhor para os filhos. Em seu discurso, o sujeito em S8 revela a luta pelo grito, reivindicando o direito a fala de uma profissão silenciada pela sociedade. Entretanto, sabe que sua formação profissional delimita barreiras e espaços sociais que a diferem de outras profissões.



Figura 9 referente a S8

S8 – **Nóis tem** que pensar **também** no futuro, porque é aquele negócio né? Eu não quero que meu filho seja **também** um **cata-cata-catador**. **Apesar**, se for, vou ter OH super orgulhoso, **entendeu?** **Mas** eu prefiro que ele seja o quê? Um advogado, pra representar a categoria de catador, **entende?** Um-uma médica, pra cuidar do catador, numa cooperativa, **entendeu?**

Os detalhes da cena são explorados pelo uso de um plano *close*, fechado no rosto de S8, um catador que faz parte do conselho deliberativo da associação de catadores. Sua fala

está ancorada em uma FD sindicalista, inserida, por sua vez, em outra, na FD da família, defendendo, ao mesmo tempo, a classe operária a que pertence e o futuro profissional do filho. Analisamos na imagem que o sujeito em S8 não se encontra no aterro como os demais companheiros, no momento dessa entrevista ele se encontra no galpão da associação e com uma roupa visivelmente mais limpa. No entorno dessas diferentes FD, o sujeito, por meio de memória discursiva, silencia suas vontades e suas frustrações como profissional. Nessa direção, o uso do advérbio **também** reforça as pretensões futuras baseadas em uma FD cívica; o uso do **nóis** inclui o outro, o grupo, na referência, produzindo a ilusão de coletividade, que se desfaz no deslocamento para a primeira pessoa do singular. Nos impasses contraditórios, de valorização e desvalorização, rompem-se, no interdiscurso, discursos cristalizados sobre a formação profissional.

Nesse sentido, trazemos a afirmação de Bauman (2005, p. 11) de que “a questão da identidade também está ligada ao colapso do Estado de bem”, que vem corroborar a fala em S8, já que se mostra, aparentemente, conformado com sua atual situação de catador. Por outro lado, silencia seu desejo de ser como o outro, buscando um status social que a profissão de catador não lhe proporciona. Bauman, ainda, explica que isso se deve “ao posterior crescimento da sensação de insegurança, com a ‘corrosão do caráter’ que a insegurança e a flexibilidade no local de trabalho têm provocado na sociedade” (2005, p. 11).

A necessidade de valorizar o catador como um profissional responsável com questões contemporâneas, como saúde pública, reciclagem e meio ambiente, é marcada pelo uso das conjunções **apesar (de)** e **mas**, que silenciam sua insatisfação com a profissão atual.

A repetição lexical em **cata-cata-catador** não aparece nas outras profissões citadas no excerto. A necessidade de negar é refletida no desejo de (re)construir o que está cristalizado como sentido de valorização e desvalorização de dada formação profissional. Nesse caso, observamos o balbucio, que, segundo Achugar (2006), não é apenas a falta da voz, mas uma tentativa, um desejo, uma forma de reivindicar o direito de fala, tendo em vista que o subalterno não tem poder nem autorrepresentação.

Na sequência, temos os marcadores discursivos **entende** e **entendeu** que formulam um discurso que busca a adesão do outro ao enunciado em S4, atravessado pela FD sindicalista; na retomada à FD dos direitos do trabalhador brasileiro, o discurso em S4 enquadra-o como subordinado à classe de catadores. Com isso, a necessidade de fala do subalterno torna-se inegável, contudo o subalterno necessita do outro para falar, e julga o intelectual como capacitado para dar voz ao subalterno. Spivak (2010, p. 12) afirma que não se pode falar pelo subalterno, pois isso seria “[...] reproduzir as estruturas de poder e opressão,

mantendo o subalterno silenciado, sem lhe oferecer uma posição, um espaço de onde possa falar e, principalmente no qual possa ser ouvido”.

Na contramão desse dizer, este sujeito vê, no filho, a possibilidade de, por meio de uma formação “diferenciada”, poder falar pelo catador e, com isso, conseguir a ajuda esperada pelos catadores, que não têm representação na sociedade contemporânea. Para Grigoletto (2002, p.17), essa “transferência do poder que provoca efeito de sentido do discurso, a instauração de sentidos de associação, amizade e igualdade”.

No próximo seguimento, problematizamos novamente a fala do artista, que se propõe a ajudar os catadores com sua representatividade:



Figura 10 referente a S9

S9 – Eu sou o artista brasileiro mais... **Eu** detesto falar isso, mas talvez a pessoa que mais vende, sabe? A pessoa mais em voga no exterior. [...] E **eu** tive uma infância bem **pobre** e agora e consegui chegar num ponto que agora também eu quero fazer coisas pra devolver um pouco. Então **eu** queria fazer retrato dos catadores e o dinheiro todo das fotografias iria **reverter** pra fazer alguma coisa mudar aqui. Quero **facilitar** a vida de vocês.

Ao falar de si para o outro, o sujeito em S9 busca uma proximidade com o subalterno catador. Seu discurso, direcionado para o presidente da associação de catadores, busca um aval, uma liberação para executar seu trabalho artístico com os demais catadores.

A câmera fecha o quadro no diálogo entre catador e artista, aparece também outro sujeito na cena, um ajudante do artista que mostra, na tela de um notebook, algumas das obras de Vik Muniz. Mas a proposta do artista causa espanto no presidente e, posteriormente, nos demais catadores do aterro. Transformar lixo em arte vem de encontro ao que pensam, choca-se com o que têm de referência. O lixo, repudiado por muitos, é valorizado como objeto intelectual de alto valor agregado. Como catadores, (sobre)vivem da seleção desses resíduos, na tentativa de encontrar algo de valor que possa ser reaproveitado e vendido como material reciclável.

Ao tentar convencê-lo, o sujeito fala de si, de suas conquistas, gerando novas formas de opressão que reforçam o silêncio imposto ao subalterno. O uso da primeira pessoa do singular percorre todo o discurso, buscando autorreferência para constituir-se como sujeito artista, capaz de, por sua arte e pelo “fruto” que ela renderá, transformar o “aqui”. O efeito de sentido da fala em S9 vem corroborar as palavras de Lipovetsky (2004, p. 27): o discurso apela a valores morais e caminha em direção à exaltação do ego, tendo um único objetivo: “preservar sua moral individual frente às relações comerciais e de interesse na sociedade, neste caso, marginal”.

Quando se coloca como **pobre** no passado, o discurso em S9 produz efeitos de sentido silenciados em uma FD de pobreza: o adjetivo “pobre” não se aplica à pessoa, mas à “infância”; não indica a “pessoa pobre” (FERREIRA, 2004, p. 1583), mas uma situação passageira, que ficou no passado. Desse modo, produz efeitos de sentidos que retomam o estereótipo dessa pobreza, e aponta não só para o estado ou classe de **pobre**, mas, especialmente, para a forma como esse sujeito é reconhecido pela sociedade, como excluído, transgressor e marginalizado.

Na tentativa de **facilitar** a vida dos catadores, o sujeito busca mostrar que sua proposta é honesta. A escolha da entrevista, na composição do documentário, aponta para o desejo desse sujeito, e da diretora britânica, de romper fronteiras, como colonizador que precisa da anuência dos colonizados para realizar seu projeto. Para Grigoletto (2002, p. 79), é desejo do colonizador empregar sua cultura, entretanto é imprescindível “construir uma imagem dos povos colonizados como concordantes com a missão colonizadora e, mesmo, desejosos dela”. Por outro lado, ao reafirmar a dificuldade de ser **pobre**, e a necessidade do outro para representá-lo, estabelece uma relação de opressor, pois não oferece condições de fala para que este sujeito se expresse, opine, marque seu posicionamento.

O trabalho do artista segue formulações próprias, tomando o subalterno como mero personagem do lixo, que o compõe, aos olhos do artista, como objeto de arte e com alto valor agregado. Ao dizer que vai vender as fotos (obras de arte), nesse processo de subjetivização, S9 desloca a imagem do catador que surge como objeto de venda, valorizada, mas objetificado, ao mesmo tempo: recicla a imagem do catador como **pobre**, assim como faz com o lixo, desvalorizando e valorizando o sujeito a quem fala e suas posições.

Tomamos, adiante, novamente a fala do presidente da associação de catadores como objeto de análise: em S10, o discurso do catador surpreende o artista e seu ajudante. Ao se apropriar do discurso do artista, o sujeito desloca a imagem estereotipada do pobre, excluído e sem formação educacional ao trazer sua experiência de vida e leitura no diálogo com o artista.

Um catador que, ao falar de noções advindas da filosofia, deixa-se mostrar também como um crítico:



Figura 11 referente a S10

S10 – Um cara que eu gosto, eu gosto muito de Maquiavel [...] **Muito, muito, muito** memo. Eu gosto do Nietzsche.[...] Nietzsche tem uma filosofia muito boa da vida cara. [...] então... eu tava andando no lixo, aí eu vi aquele **livro** grosso, assim, **todo enxorurado** assim. **Aí** o que tava escrito “O Príncipe de Maquiavel”. **Aí** me deu a neurose de ler. Eu fui, levei pra casa, botei atrás da geladeira pra secar. Quando seco eu comecei a lê. E **aí**, aquelas coisa dele, que Maquiavel ele escreve sobre todos os príncipes da época, na época de Florença, aquela loucura toda, que me **lembra** muito o Rio de Janeiro hoje né... Vários lugar, cada um com suas regras. Não tinha aquelas coisas com os condotieri. Então... Comecei a lê e fui gostando. Ele falava sobre o próprio Moisés, que se tornou um líder, porque falava diretamente com Deus. Cezar Borgia, porque era um Papa perverso. Então aquela coisa foi [...] E ainda mais que eu tinha, eu tava me tornando, era o começo de me tornar **liderança**. **Aí** foi quando eu aprendi.

Enquanto caminha pelo aterro, o sujeito em S10 é entrevistado pelo artista. Sua fala traz posicionamentos sobre leitura e filosofia, buscando, no discurso do outro, inscrever o discurso do catador. Desejante de ser o outro, o catador inscreve seu dizer na formação do outro e, assim, procura mostrar seu conhecimento ao artista e inscrever-se na ordem de seu discurso (FOUCAULT, 1970).

O uso do plano geral aponta para uma homogeneidade estética entre os personagens que estão em cena. Sem uniforme, com uma camiseta branca e short, o catador distancia-se de sua imagem identitária de catador de reciclável, revelando-se como um sujeito diferente dos demais que trabalham no local. Todavia, o sujeito ainda está inserido no lixão e esta ação fílmica revela marcas de um espaço colonizado, rastros da margem do outro. Entretanto, para a problematização desses papéis sociais e seu peculiar movimento identitário, é necessário se pensar na relação do global/local não como o primeiro sobrepujando o segundo, mas como

dois lados que se articulam, se complementam e, simultaneamente, “deslocam as noções de centro e periferia” moldando um ao outro (HALL, 2003, p. 109).

S10 procura mostrar domínio do assunto abordado; ao usar **Um cara**, expressa proximidade, desse modo, causa o efeito de sentido de definição e/ou afinidade com o discurso que segue. A necessidade de (re)afirmar essa proximidade pode ser notada pelo uso do intensificador **muito**, que reforça a repetição de **gosto, gosto**. As leituras de Maquiavel e Nietzsche são determinantes para o autoconvencimento, apontando brechas no discurso desse catador.

O sujeito explica, ainda, as condições de produção de seu discurso, revelando a razão e o modo de empreender essas leituras, uma forma de justificar suas vontades e desejos, segundo ele, similares à do artista como intelectual. Nesse ambiente, a formação identitária do catador e do artista sofre mudanças, partindo para uma (des)construção identitária a partir da diferença na relação ao outro. Nas palavras de Hall (2009, p. 110),

Isso implica o reconhecimento radicalmente perturbador de que é apenas por meio da relação com o Outro, da relação com aquilo que não é, com precisamente aquilo que falta, com aquilo que tem sido chamado de seu exterior constitutivo, que o significado “positivo” de qualquer termo – e, assim, sua “identidade” – pode ser construído.

Esse processo revela, também, a posição do pobre-artista e, na busca por autorrepresentação, S10 desloca-se da posição de pobre e marginal para a posição de intelectual, interessado por leitura e capaz de compreender um **livro**, independente da complexidade das ideias. O encontro do subalterno com o **livro** aponta, ao mesmo tempo, para a FD do catador, que revira o lixo para encontrar algo que possa ser reutilizado, e para a FD do artista que busca inspiração para sua arte, objetos que irão compor e valorizar uma obra.

Ao falar de um **livro todo enxorurado**, que aparenta inutilidade, S10 aponta para a presença do catador no aterro, que, mesmo parecendo-se com lixo, tem valor agregado à sua função e formação. O uso do operador de completude **todo** reforça não só a aparência do **livro**, mas a do catador, atribuindo efeito de sentido ao subalterno, esquecido no lixo à espera de alguém que se interesse pelo que tem de conteúdo. S10 constrói o discurso de si para o outro, utilizando-se da FD do artista, aproximando o discurso do outro ao seu enquanto se identifica à Maquiavel e Nietzsche.

Nesse momento, o sujeito é chamado pelo artista para ser fotografado dentro de uma banheira, numa reprodução da imagem do quadro de Marat⁷, o intelectual que morreu no banho (figura 12). Assim como Marat, em S10, o sujeito busca gritar e romper o silêncio imposto a ele. Ao discutir ideias e posicionar-se como **liderança**, coloca-se como o intelectual imortalizado em uma obra de arte e, assim como Marat, busca seu espaço na obra do colonizador. Para Grigoletto (2002, p. 78), este é o momento em que “surge de carnavalização por parte do colonizado, que se apropria da cultura do colonizador, transformando-a pela imitação”. Ponderamos que a questão da identidade é complexa porque o movimento identitário é inserido pelo jogo de relações entre as diferenças, mesmo que haja políticas ou doutrinas que queiram estabilizar essas identidades (BENITES, 2010). No caso S10, há uma tentativa de reconstrução identitária perpassando seus dizeres e o documentário, por meio do artista e da política de venda de suas obras, também tenta fixar uma identidade para esses catadores.



Figura 12 Quadro Marat - Fotografia de S10 - Obra final de Vik Muniz

Vale mencionar o processo de valorização de si como intelectual e sua relação com o subalterno, pois ao trazer a FD do leitor, S10 mostra a marca na língua do sujeito, na identidade, porque é “dito pelo outro, pelo olhar do outro que se faz verdade” (CORACINI, 2007, p.49). Isso se deve à relação estreita, formada no diálogo em S10 com o sujeito colonizador, de modo que “não sai intocado encontro colonial, pois também é perpassado pela alteridade do outro”, (GRIGOLETO, 2002, p.78)

Verificamos no excerto que a repetição do item lexical **aí**, com valor sequenciador, reforça a referência ao discurso pronunciado anteriormente, como uma forma de retomar e marcar seu discurso no discurso do leitor intelectual. O sujeito em S10 encontra, na leitura,

⁷ Marat assassinado, Jacques-Louis David, 1793, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique (MUNIZ, 2010, p. 166).

aspectos de sua história e do momento sócio-histórico que vivencia. Ao mostrar proximidade com o conteúdo e ao fazer referência ao local em que vive, permite comparar-se ao(s) escritor(es), atribuindo valor não só ao subalterno, mas à margem, relacionando a cidade onde vive ao local mencionado no(s) livro(s) lido(s). Essa proximidade faz com que o sujeito articule suas ideias sobre as ideias do autor, inspirando-se no outro para construir seu discurso, enquanto catador e líder no aterro, ocupando um lugar de poder diante de outros catadores.

Na sequência, o artista convida os catadores a participarem do projeto de construção artística, momento em que o lixo se transforma em arte e fios de um tecido formado no imaginário desses sujeitos são soltos e começam a desfazer-se. Em seu ateliê, Vik Muniz adota uma postura diferenciada e, antes de explicar o método utilizado para execução de seu trabalho artístico, fala sobre como um objeto de arte é apreciado e o porquê de sua valorização. Dentro do conceito de arte contemporânea, o material utilizado para compor o objeto artístico não só revela a posição do artista, mas também inscreve a ideia no momento sócio-histórico do acontecimento. Esse objeto pode ser apreciado e analisado por dois prismas: o do material, como traços, cores e pontos; e o da imagem, como um conjunto de formas que constrói a obra e possibilita uma visão mais ampla do quadro.

Em S11, observamos que ambas as análises culminam para uma abordagem *interartes*, da maneira como as imagens impressas nas obras serão as de catadores e o material que esculpe a tela é o lixo coletado no aterro. Tal abordagem traz consigo definições petrificadas sobre lixo e arte que começam a quebrar-se; conceitos cristalizados sobre uma identidade que se dispõe a movimentar-se conforme o discurso é construído.



Figura 13 referente à S11

S11 – O **momento** onde uma coisa se **transforma** em outra é o momento mais bonito. Onde uma combinação de sons se transformam numa música. Isso é em tudo. E aquele momento é um **momento mágico mesmo**.

O uso de um plano *close* nesta cena é justificado no discurso em S11. E a utilização do substantivo masculino **momento** é marcado em sua memória discursiva como divisor, instaurado sobre a marca de presente e passado de *Lixo Extraordinário*: um lapso no próprio tempo cronológico que define a **transformação** na vida do catador. Em S11, enquanto o sujeito fala, a imagem projetada no fundo aparece com certa nitidez, ou seja, não foi tão desfocada como em outras cenas do documentário, o que vem valorizar, também, o fundo. Trata-se de uma obra de arte que é analisada: seu discurso interage com a imagem de fundo e, ao mesmo tempo, com a imagem dos catadores.

O Item lexical **momento** aponta para “ocasião própria”, conforme definição do dicionário Aurélio (FERREIRA, 2004, p. 1351), e chama a atenção para o discurso em S11, como uma forma de sublinhar o instante de construção da obra, o trabalho de composição da imagem por objetos retirados do lixo. O uso do item lexical (**se**) **transforma** chama atenção para o que vem depois da formação do lixo, produzindo o efeito de sentido de novo, uma mudança que afeta diretamente a constituição identitária dos catadores. Nesse contexto, há um processo de qualificação e valorização do **momento** transformador do lixo: esquecido, antes excluído e desvalorizado, agora na arte assume um consistente valor de matéria-prima que compõe a obra.

O uso do adjetivo **mágico** – conforme registro no dicionário (FERREIRA, 2004, p. 1249), “encantador, fascinante” – retoma o encantamento, antes esquecido, pelo objeto de repúdio, o lixo. Com o uso do advérbio **mesmo**, o sujeito chama para o convencimento dos catadores, revelando, ainda, o prazer de fala no discurso, de quem tem propriedade no dizer: na FD do artista, o sujeito de S11 mobiliza as relações de poder-saber na direção de tentar impor/esclarecer o objetivo de seu trabalho.

Observamos também que essa repetição incisiva sobre a construção do objeto artístico atua como uma formação inquisitiva da fala do intelectual para o subalterno, uma forma de marcar ideologicamente seu discurso. Para Pêcheux (1988, p. 116), “as ideologias não são feitas de ideias, mas de práticas” e, apesar de não parecerem transparentes, essas ideologias surgem na discursividade silenciada do sujeito.

Existe a necessidade de trabalhar com o objeto e a inspiração que compõem a imagem. Desse modo, o dizer em S11 produz efeitos de sentido que fogem do texto e surgem “na relação com a exterioridade, nas condições em que eles são produzidos e que não dependem só das intenções dos sujeitos”. (ORLANDI, 2001, p. 30). Camuflado por um discurso sedutor, o sujeito busca, não só ser convidativo, mas argumentativo e convincente e, pelo saber-poder, executa e atribui maior valor à sua obra. A presença do catador na construção de si, enquanto

objeto artístico, é indispensável para o artista, que manipula seu discurso, produzindo efeitos de sentido que levam o subalterno a imaginar-se como arte, valorizado e reconhecido pela sociedade.

O projeto é aceito e o artista começa a produzir. Vik Muniz projeta no chão de seu ateliê imagens dos catadores: alguns fotografados no lixão, outros no estúdio. As cenas apontam para releituras de importantes obras de artes. Ao desenvolver os primeiros trabalhos, os catadores são convidados a subir em um andaime e visualizar a obra do alto, afastando-se do material, dos traços e pontos produzidos pelo grupo, sob a supervisão do artista, para enxergar somente a imagem finalizada, espaço em que membros formam o corpo, o lixo torna-se matéria e a pobreza é vista como arte.

Em S12, ao falar da obra, uma catadora que saiu do lixão para participar desse projeto artístico emociona-se: verificamos que sua fala ativa dizeres de um passado, memória discursiva, que, mesmo próximo, busca distanciar-se. Sua história é formada por decepções: uma mulher que viu um filho morrer, foi alcoólatra e perdeu sua família e, agora, procura na arte um novo caminho que lhe ajude a sair do lixo. Pelo interdiscurso, este sujeito revela, na oportunidade, um discurso de esperança, promissor, afetivo, humanista.



Figura 14 referente a S12

S12 – Aí **mudou** muita coisa. Eu não me vejo, não me vi mais, não tô me **vendo** mais naquele **lixo**. Não tô não. Eu não sei. Eu não quero ir pro **lixo**, não.

Ao afirmar que **mudou**, o sujeito de S12 olha para sua imagem impressa no chão do ateliê, já como obra de arte e emociona-se. O uso do plano *close*, marca a tentativa de enxugar as lágrimas que caem ao falar da obra de arte, momento em que o discurso do sujeito, por meio da ativação da memória coletiva, aciona representações da obra baseadas nos pré-construídos de uma história. A arte traz em si um discurso novo sobre lixo, valoriza objetos

descartados pela sociedade no mesmo momento em que os transforma em arte. Todavia, estes discursos outros trazem consigo cicatrizes da história do catador, construída sobre representações de lixo, como material de descarte, afetado por diferentes relações de poder que o excluem da sociedade hegemônica.

Por meio do interdiscurso, identificamos que o sujeito vai além, não fala apenas da mudança do lixo no chão para a imagem formada do alto, mas aponta para a mudança de si, como se olhasse em um espelho e visse no eu o reflexo do outro, em um sujeito projetado, mas não real. No momento em que o sujeito se vê como arte, retoma discursos outros que compõem sua história e sua construção identitária como sujeito. Esse discurso é formado por diversas FDs: da pobreza e do marginalizado, que vêm construir discursivamente o movimento identitário em S12 no momento em que analisa sua imagem estampada no chão.

Por meio dessa (des)construção contínua da discursividade o sujeito tenta apoiar-se em uma referência identitária; o desejo de mudança ainda está enraizado em sua história, mas busca quebrar sentidos estigmatizados sobre si. Ao dispersar o verbo “ver” em tempos diferentes, o sujeito retoma na perífrase de gerúndio **tô [...] vendo**, a perspectiva de mudança.

Ao observar a imagem como um todo, a catadora em S12 não se distancia também de sua memória, de sua lembrança e de seus medos; são marcas de sua história que reclamam por mudanças, assim como as do projeto artístico. Apreciar a figura gera estranhamento e espanto ao lixo, que se confundem com sua própria vida. Estar no **lixo** significa, para esse sujeito, ser **lixo**, material de refugo e deixado pela sociedade como descarte sem valor. A necessidade de negar, com o uso repetitivo do operador “não”, exprime um sinal de espanto ao belo, ao novo que surge.

A construção identitária do sujeito é formulada sobre seu discurso silenciado, ou seja, quando nega, nega para si mesmo, com um autoconvencimento das novas imagens formadas sobre si. Diante, disso, ponderamos que a necessidade de negar a própria identidade revela, ainda, o desejo de mudança, ou da (des)construção identitária que formulou e cristalizou conceitos sobre a formação de si e de seu dizer.

Na etapa conclusiva do documentário, o artista finaliza as obras e leva tais produções ao público. Questionados sobre o que o projeto acrescentou na vida de todos, catadores e artista revelam um discurso de mudança, formado sobre o velho e sobre o passado. A mudança não se delimita apenas ao campo linguístico, mas também no discurso, apontando para a formação indentitária dos sujeitos que o compõem. É como se as novas representações “criadas” na/pela obra do artista representassem, também, mudanças nas ordens socioculturais e político-econômicas, acenando uma ruptura com experiências anteriores, como se tivessem

o poder de eliminar ou reduzir diferenças (evocando o discurso da igualdade), especialmente as de ordem cultural e social.

Ao finalizar as obras, as imagens são captadas e levadas para um leilão. Arte e pobreza fundem-se uma à outra e o processo de construção desse material artístico, chamado lixo, leva traços de um processo carregado de conceitos que foram modificando com o tempo, como observado no próximo segmento.

No excerto seguinte, representado por S13, trazemos novamente a fala do presidente da associação de catadores, numa cena em que ele acompanha o artista em um leilão em Londres, capital da Inglaterra. Sem nunca ter exposto suas obras em um museu, o artista Vik Muniz consegue colocá-las em leilão e, mesmo sabendo dos riscos de não serem compradas, pois ainda não eram conhecidas do público, ele decide por arriscar.

O sujeito em S13 sabe dos riscos que ambos correm, mas, para sua surpresa, o quadro com sua fotografia, nomeado “Marat (Sebastião): Retratos do Lixo” é vendido por 28 mil libras, cerca de R\$100 mil, ultrapassando as expectativas de venda. Emocionado, o sujeito sai de perto das pessoas e começa a chorar:



Figura 15 referente à S13

S13 – **Tudo** valeu a pena. **Tudo** que eu fiz até hoje, valeu muito a pena. [...] Por que um dia eu e um amigo sonhamos em fazer uma associação. Fundamos uma associação. Sonhava nem nada velho. **Ninguém** acreditava na gente. Nem minha família mano. **Ninguém** acreditava em mim. [...] Eu fico muito **feliz** cara. [...] Muito **feliz** mesmo. Meu **Deus** do céu. **Deus** foi muito bom comigo. **Deus** é maravilhoso.

Na cena, o artista em contraplano observa e apoia o catador. Sua presença abre espaço para o depoimento do sujeito, que relata um discurso outro, construído na resistência. O sentimento de conquista marca seu discurso ao contemplar, “refletido” na valorização do quadro, na valorização de si, como sujeito catador e intelectual. A imagem que compõe a obra de arte é a sua, deitado em uma banheira, como Marat, o intelectual que morreu no banho (Figura 12).

Concordamos com Bauman (1998, p. 23) quando afirma que “a mudança histórica acontece porque os humanos são mortificados e irritados pelo que acham doloroso e desagradável em sua condição”. Assim, em S13, o sujeito “reflete” sua própria imagem no quadro da morte de Marat: como arte, a obra vem apagar o sujeito frustrado e desiludido, abrindo espaço para um processo da (des)construção de si, “uma maneira de avaliar e reverter seu sofrimento” (1998, p. 23) e inserir sua identidade, fragmentada durante o documentário, em um novo universo social.

Vale dizer que o uso do pronome indefinido **Tudo** é recorrente no dizer desse sujeito, opondo-se a **ninguém**, ambos de valor generalizante, o que produz o efeito de sentido de totalidade, envolvendo a formação de seu grupo e o imaginário social. Até então, o discurso do outro, **ninguém** (que também, pelo avesso, significa “todos”), formava o discurso em S13, antes desacreditado e, só após a conclusão desse processo artístico, há a valorização desse catador, presidente da associação, pai de família; o sentimento de conquista é materializado na FD religiosa, trazendo consigo o **Deus** bondoso e caridoso, que ajuda os mais fracos e recompensa os oprimidos.

Verificamos que o discurso desse sujeito subalterno se inscreve na FD religiosa como tentativa de fala, atribuindo o crédito de sua conquista a **Deus**, como um milagre que se consolida em sua vida. Sua história, formada por momentos de opressão e desilusão, agora ganha força e impulso para prosseguir, e a associação torna-se membro importante para esse processo de conquista de (des)construção de sua identidade (trans)formada.

O recorte seguinte, apresenta em S14, a fala de uma catadora que, também, participou do projeto artístico de Vik Muniz, no momento em que é entrevistada por jornalistas em uma exposição no Museu de Arte Moderna (MAM), na cidade do Rio de Janeiro. (Re)ver o lixo captado no Jardim Gramacho como arte traz ao discurso desses sujeitos novas definições sobre o material coletado e o sujeito que o coleta, sobre aquele que o vê e o transforma em novo.

Nessa formulação, é possível analisar uma experiência nova para o sujeito em S14, a catadora mais velha do grupo, fora do aterro sanitário do Jardim Gramacho: sua relação com o lixo coletado funde-se ao lixo da obra de arte e à sua identidade. Pois a intervenção do público como apreciador de arte atribui alto valor, não só às obras de arte, mas ao sujeito em S14, como coartista que, também, auxiliou no processo artístico. Problematizamos, aqui, que tal discurso faz emergir questões que deslocam o sujeito de seu cotidiano e desvela novos sentidos, antes ocultos e silenciados, que só conseguem ser recuperados no museu durante a entrevista.



Figura 16 referente a S14

S14 – Eu **nunca** entrei no museu. Eu-eu **nunca** que esperava de ter uma foto minha no museu. A **gente** às vezes, a **gente** se põe muito pequeno... e as **pessoa** lá fora acha a gente **tão grande, tão bonito**.

Durante a entrevista, o cinegrafista busca um *close-up*, focando seu rosto que sobrepõe seu quadro. Arte e realidade se fundem, possibilitando uma proximidade entre as duas imagens que revelam, por meio de um processo artístico, o movimento identitário do sujeito no decorrer do documentário. Assim, ao falar de sua experiência no museu, o sujeito descreve sua visão de mundo sobre lixo e arte, que aparecem juntas nas obras de Vik Muniz.

Questionada por um repórter sobre o que pensava daquilo tudo, o sujeito toma essa interação não mais como barreira, ou campo de exclusão, mas como processo de formação para (des)construção de sua identidade, (trans)formada pelo processo artístico. No entanto, vale lembrar que toda sociedade conta com um sistema de representações cujos sentidos traduzem um sistema de crenças que, em última instância, legitima a ordem social vigente. É nesse sentido que se pode dizer que o mundo transcende a esfera da natureza em si, porque é vivido real e imaginariamente pelos homens (UYENO, 2011, p. 39). Ao afirmar que **nunca** imaginava estar ali, a catadora distancia-se. O local, distinto de seu ambiente de trabalho, impõe barreiras que determinam centro e margem, o local do delimitado ao subalterno. Desse modo, “o trabalho subalterno é desenvolvido sobre a mecânica da constituição do Outro” (SPIVAK 2010, p.84), pois só teve a oportunidade graças ao outro que o carrega e o constitui.

O uso do operador discursivo **a gente** assume, nesse enunciado, certa ambiguidade: é inclusivo, à medida que inclui o outro no discurso (faz referência ao grupo de catadores e subalternos), mas situa esse grupo no rol dos marginalizados em relação ao centro. Ali, porém, esse sujeito coletivo é reconhecido e valorizado por artistas. O sujeito em S14 delimita-se como grupo de catador, aproximando e excluindo-se ao mesmo tempo. Ao

diferenciar **gente** de **pessoas**, coloca-se cercada e oprimida pela situação em que vive, analisando o ambiente externo, desconhecido até então, com estranhamento e admiração, e excluindo-se do grupo de **pessoa**, tomando novamente a margem como local de (des)conforto.

O sujeito é ainda surpreendido pela referência que o outro tem de si ao vê-la no quadro, **tão grande, tão bonito**. Olhando para o quadro, o sujeito silencia os sentidos atribuídos ao catador como pobre, excluído e transgressor e revela a mudança identitária do pequeno, fragilizado e do feio, sujo e marginalizado, agora com uma nova roupagem, atribuindo valor à arte construída sobre a imagem do pobre. Com sua identidade deslocada a partir de uma experiência com a arte, torna o lixo objeto indispensável para a formação intelectual do outro.

Em seguida, trazemos o último recorte deste trabalho. Em S15, o artista Vik Muniz, fala de sua experiência com o projeto, já executado e finalizado:



Figura 17 referente a S15

S15 – Eu prefiro ser o cara que **quer tudo** e não tem **nada** do que ser o cara que tem tudo e não **quer** mais nada. Porque sua **vida** pelo menos, enquanto não tem nada e tá **querendo** alguma coisa, ela tem um significado. Ela tá sendo, valendo a pena ser **vivida**.

O plano médio, com montanhas de fundo, aponta para um depoimento conclusivo, uma avaliação do trabalho executado com lixo. A imagem que mostra o sujeito de S15 fora do aterro, em uma casa de campo, aponta para uma estadia tranquila, em um local isolado, o que produz efeito de sentido de um momento de descanso para refletir sobre o trabalho final com os catadores. O desejo de ser significante ao outro exprime-se no trabalho do artista e no desafio de seu projeto em *Lixo Extraordinário*. Em S15, o sujeito instrui seu **querer** para uma nova formulação de identidade de si, fragmentada e formada durante as etapas do trabalho executado. Desse modo, entende que o envolvimento com os catadores em *Lixo*

Extraordinário (des)constrói a identidade do artista, ou seja, ao silenciar seu nome e referências como intelectual, aproxima-se do catador.

Observa-se, também, a presença de todo um jogo dicotômico que surge entre o **tudo** e **nada**, pelo qual o sujeito insere em seu dizer e, em sua identidade, sentidos desvelados nas relações obtidas pelo documentário. O uso dos pronomes **tudo** e **nada** inverte valores dados ao catador e ao artista. Por essa ótica, a experiência vivida pelo sujeito torna-se mais valiosa do que a produção artística e o retorno financeiro que a obra traz. Esse efeito de sentido se dá à medida que a memória discursiva produz, no interior do discurso, relações heterogêneas, incompletas e descontínuas, formadas na história de um passado que se projeta no futuro e incide na construção do discurso do artista no presente.

Ao dar sentido à **vida**, o sujeito atribui valor ao modo de viver, e a locução verbal **valendo a pena** retoma o dito popular que aponta para valorização de seu trabalho e dos riscos que assume para construir seu modo de viver e de pensar. Movido, também, pelo discurso do pobre, o artista coloca-se à margem, como subalterno que representa sua arte como fala, na tentativa de sanar o silêncio imposto pelo centro hegemônico.

Assim, o sujeito assume a identidade do outro “à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam” (HALL, 2006, p. 13). Permanece, no discurso do artista e dos catadores, o desejo por mudança e a valorização de seu trabalho. Uma das marcas que ecoaram no processo analítico foi a de que os catadores ainda não conquistaram sua identidade de catador(es): sem autorrepresentação, são apontados como subalternos pelos que o cercam. A fala do artista envolve o discurso do(s) catador(es) que busca(m) no outro a possibilidade de fala, mantendo-se calado(s) e silenciado(s) pela sociedade hegemônica, que somente agora reconhece o trabalho do(s) catador(es) como atravessado pelo do artista.

Entendemos, por esse *prima*, que o discurso de *Lixo Extraordinário* apresenta um novo discurso sobre pobreza e da arte, antes formulados sobre valores contemporâneos de desvalorização e valorização de seus sujeitos, tomando o catador como o pobre capaz de tornar-se arte e compor um projeto artístico. Esse momento histórico vivenciado por catadores e artistas confirma a hipótese de que o discurso do documentário (des)constrói discursos outros, cristalizados e normalizados pela sociedade sobre os sujeitos desta pesquisa. Pelo viés do processo analítico, identificamos novos conceitos emergentes sobre a imagem do catador e do artista; são indicativos recorrentes na mídia de massa e abordados em diversas produções cinematográficas.

Podemos afirmar que os discursos analisados nesta pesquisa retomam situações recorrentes na sociedade contemporânea, formados pelas relações de poder entre diferentes sujeitos relacionados aos micropoderes, como o aterro sanitário e seus elementos, que estão ligados a produções sociais de sentidos que compõem o jogo identitário do artista e dos catadores em questão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Da vida fica somente um leve traço na memória (BOBBIO, 1997, p. 58).

As discussões apresentadas aqui foram envolvidas por diferentes discursos que circundam o contexto da (pós)modernidade e desvelam sentidos, até então, silenciados no discurso midiático que neste caso, apresentou uma análise do documentário *Lixo Extraordinário*, da diretora britânica Lucy Walker. Tal acontecimento promoveu espaços para a problematização de relatos e experiências reais dos sujeitos analisados.

Esses discursos foram produzidos a partir de um trabalho do artista plástico Vik Muniz em um dos maiores aterros sanitários do mundo: o Jardim Gramacho, no Rio de Janeiro. O local, hoje fechado pelo Governo do Estado, foi palco de discursos híbridos sobre pobreza e arte que movimentaram a identidade de catadores e artista ao longo do documentário.

No início desta pesquisa, tínhamos como hipótese que existiam discursos cristalizados em relação ao pobre, ao excluído e ao artista que foram (des)construídos ao longo do estudo. Ao confirmarmos nossa hipótese de trabalho, afirmamos que tais discursos surgiram a partir de formulações contemporâneas e estigmatizadas sobre pobreza e arte. O pobre, até então marcado pelo discurso do transgressor e do excluído, sendo o artista detentor do discurso intelectual e representado/imaginado como “superior” ao(s) outro(s) sujeito(s).

Nesse sentido, a partir de imagens e recortes das falas contidas no filme, analisamos o discurso desses sujeitos por meio de uma abordagem *interartes*, alicerçada pela perspectiva da AD, que traz nas condições de produção uma ligação com a história e a memória, e a relação dos sujeitos com seu espaço social, de modo que foi possível marcar as formações discursivas, os dizeres silenciados pelo sujeito e os diferentes efeitos de sentido em cada discurso.

Identificamos, pelo viés da AD e dos estudos sobre subalternidade, que as definições de pobreza não se delimitaram ao subalterno, transgressor de definições que transpassam os sentidos, que, por sua vez, dita(va)m condições impostas por uma sociedade hegemônica, quanto às figura do catador e do artista.

A pobreza não pertence apenas ao pobre, marginalizado por seu trabalho, mas também pela função que se dispõe no discurso, ora como intelectual, ora como subalterno. Assim, sobre a arte também detectamos sentidos emergentes. Na emergência da discursividade, o

silêncio significa e desloca a função do artista, ora como intelectual, ora como subalterno, que busca romper esse silêncio com sua arte.

Respondendo o questionamento inicial proposto pela pesquisa – Como o catador se vê no lixo e como é visto pelo artista no documentário? –, comprovamos que, pelo acontecimento do documentário, a imagem do catador, do artista e do lixo sofreram interferências e foram modificadas pelo discurso. Pelo viés da análise, detectamos que o catador se via, também, como o lixo, descartado pela sociedade e deixado no aterro e esta também era a visão do artista.

Ao dividirmos os excertos em dois eixos de análise, organizando-os segundo o desenvolvimento do filme e a construção do discurso (filme): “Lixo e Pobreza” e “Lixo e Arte”, verificamos, no decorrer das gravações, as relações entre esses sujeitos que movimentaram suas identidades na ilusão de uma linguagem transparente e de sentido único. Isso nos leva a refletir que as identidades são fabricadas por meio da marcação da diferença, essa ocorre tanto por meio de sistemas simbólicos de representação como por meio de formas de exclusão social. No momento em que lixo tornou-se objeto de arte, emergiram no discurso em questão efeitos de sentidos sobre o catador, pobreza e arte, (des)construindo a identidade dos sujeitos e apresentando novas representações sobre tais conceitos.

Não buscamos, neste trabalho, dar um sentido único e final ao discurso de *Lixo Extraordinário*, mas estimular novos debates sobre o tema, para que descubram novos sentidos que emergem do discurso cinematográfico de gênero documentário. Mas foi pelo documentário que entendemos arte como instrumento vital no discurso do sujeito, é o desejo de fala, do grito de um subalterno, cuja identidade é a sua diferença.

Também não buscamos representar o subalterno como artista ou catador, mas analisar e problematizar a fala desses sujeitos como personagens do filme, numa tentativa de entender a exclusão e a marginalidade social. Dessa forma, entendemos que a subjetividade é intrínseca a sua identidade, que o constitui como subalterno e desconstrói sentidos estigmatizados em relação a ele. Esse sujeito movimenta-se no discurso de *Lixo Extraordinário*, compondo sua identidade nos lapsos, brechas e fissuras de um fala formada por diferentes formações discursivas, que deslocam suas identidades como artista ou catador.

É inegável que as identidades desses sujeitos subalternos passam por significantes transformações, mas o silêncio ainda paira sobre sua subjetividade, que permanece calada, muda e apagada. No entanto tais contradições mostram que há um estabelecimento de fronteiras identitárias entre catadores e artista, mas que também são fronteiras em si mesmo,

isso porque os dizeres dos catadores e do artista surgem ambivalentes, na proporção em que constroem lugares para si que os situam como colono e o colonizador...

Por fim, vale ressaltar que os resultados desta pesquisa, a partir da análise empreendida, reconhecem ainda que o discurso do catador está amplamente atravessado pelo discurso do artista e, dessa forma, detectamos outros efeitos de sentidos que surgiram do interdiscurso e do movimento identitário dos sujeitos a partir da relação catador-artista. Com esses novos sentidos, emergiram novas formulações sobre pobreza e arte, sobre lixo e exclusão, que fogem de formações propostas pela sociedade contemporânea como grupo de massa.

REFERÊNCIAS

ACHUGAR, Hugo. *Planeta sem bocas: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*. Trad. Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. Trad. Mauro W. Barbosa de Almeida. São Paulo: Perspectiva, 1988.

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer. O poder soberano da vida nua I*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

ARNOLD, David. *Cadernos de Estudos Culturais: Subalternidade*. Campo Grande: Editora da UFMS, 2009.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. Heterogeneidade(s) enunciativa (s). Trad. de Celene M. Cruz e João W. Geraldi. *Cadernos de Estudos Linguísticos*, n.19, Campinas: Editora da UNICAMP, p. 25-42, 1990.

_____. *Palavras incertas – As não-coincidências do dizer*. Trad. Cláudia R. Castellanos Pleiffer et AL. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998.

ALTHUSSER, Louis. *A favor de Marx*. 2. ed. Tradução de Dirceu Lindoso. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

_____. *Aparelhos Ideológicos de Estado: nota sobre os aparelhos ideológicos de Estado (AIE)*. Tradução de Walter José Evangelista e Maria Laura Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

BOBBIO, Norberto. *O Tempo da Memória: de senectude e outros escritos autobiográficos*. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

BRANDÃO, Helena N. *Introdução à Análise do Discurso*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2004.

_____. *Subjetividade, argumentação, polifonia*. A propaganda da Petrobrás. São Paulo: Editora da UNESP, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 4. ed. Trad. Yara Frateschi. São Paulo-Brasília: Edunb/Hucitec, 1999.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista com Benedetto Vecchi*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005 [1923].

_____. *Tempos líquidos*. Trad. Myriam Ávila et alii. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

_____. *Vida Líquida*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007 (1925).

BENITES, Flávio R. G. Imigração e discurso: conflitos identitários na música matogrossense. *Guavira Letras: Sociedade contemporânea: diversidade e multiculturalismo*, Mestrado em Letras, Campus de Três Lagoas, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, n. 10, Jan.-Jul. 2010, p. 151-157.

CARDOSO, Silva H. B. *A questão da referência: das teorias clássicas a dispersão de discursos*. Campinas: Autores Associados, 2005.

CHARAUDEAU, Patrick. *Discurso das Mídias*. Trad. Ângela S. M. Corrêa. 2 reimp. São Paulo: Contexto, 2009.

CHAUÍ, Marilena. Cultura e Democracia. En: *Crítica y emancipación: Revista latinoamericana de Ciencias Sociales, CLACSO*. Buenos Aires, Año 1, nº. 1 (jun. 2008).

CORACINI, Maria J.R.F. *A celebração do outro: arquivo, memória e identidade: línguas (materna e estrangeira), plurilinguismo e tradução*. Campinas: Mercado de Letras, 2010.

_____. *Um saber Persuasivo*. O discurso subjetivo da ciência. Campinas: Pontes, 1991.

DIAS, André B. *Formações e Análises Discursivas: as contribuições de Foucault e da Análise de Discurso para a interpretação do acontecimento midiático*. In: *Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul – Londrina – PR, 2011*.

ENEDINO, Wagner C. *Entre o limbo e o gueto: literatura e marginalidade em Plínio Marcos*. Campo Grande: Editora da UFMS, 2009.

FERREIRA, Aurélio B. H. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 3. ed. Curitiba: Positivo, 2004.

FIORIN, José L. (org.). *Introdução à Linguística II*. Princípios de Análise. São Paulo: Contexto, 2002.

FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. 7 ed. Trad. Luiz Felipe B. Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008a [1087].

_____. *A ordem do discurso*. 16 ed. Trad. Laura Fraga A. Sampaio. São Paulo: Loyola, 2008b.

_____. *Microfísica do poder*. 27 ed. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2009.

_____. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 1987.

_____. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. *A hermenêutica do sujeito*. 3 ed. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

GRIGOLETTO, Marisa. *A resistência das palavras: discurso e colonização britânica na Índia*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2002.

GUERRA, Vânia M. L.; BELON, Ligia P. A construção da imagem feminina a partir do discurso da mídia. In GUERRA, Vânia M.L. (Org.) *Olhares indisciplinados na investigação sobre a linguagem*. Cáceres: Editora da UNEMAT, 2005, p.15-36.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11 ed. Trad. Tomas Tadeu Silva e Graciara Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP & A, 2006.

_____. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Org. Liv Sovik. Trad. Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

LACAN, Jacques. *O estágio do espelho como formador da função do eu*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LEITE, Sydney F. *O Cinema Manipula a Realidade?* São Paulo: Paulus 2003.

LEITE, Nina V. A.; VORCARO Angela (orgs.). *Gritos de transmissão em psicanálise: instituição, clínica e arte*. Campinas: Mercado de Letras, 2009.

LIMA, Marcia M.; JORGE, Marco. A. C. (orgs.). *Saber fazer como o real: diálogos entre psicanálise e arte*. Rio de Janeiro: Cia. de Freud: PGPSA/IP/UERJ, 2009.

LIPOVETSKY, Gilles. *A Sociedade Pós-Moralista: o crepúsculo do dever e a ética indolor dos novos tempos democráticos*. Trad. Armando Braio. Barueri: Manole, 2000.

MAINGUENEAU, Dominique. *Análise de Textos de Comunicação*. 3 ed. Tradução de Cecília P. de Souza-e-Silva e Décio Rocha. São Paulo: Cortez, 2004.

MARCUSCHI, Luiz A. *Gêneros Textuais & Ensino*. 5 ed. São Paulo: Lucerna, 2002.

MASCIA, Maria. A. A. *Investigações discursivas na pós-modernidade: uma análise das relações poder-saber do discurso político-educacional de língua estrangeira*. Campinas: Mercado das Letras, 2002.

_____. “Rio” a cidade maravilhosa e o lixão de Gramacho: discursos de exclusão e resistência na voz de Estamira. In: CORACINI, Maria J. (org.) *Identidades silenciadas e (in)visíveis: entre a inclusão e a exclusão*. Campinas: Pontes, 2011, p.53-66.

MUNIZ, Vick. *Lixo Extraordinário*. Rio de Janeiro: Ermakoff, 2010.

MUSSALIN, Fernanda e BENTES, Anna, C. org. *Introdução a linguística*. Domínios e fronteiras. São Paulo: Cortez, 2004.

NEVES, Maria H. M. *Gramática de usos do português*. 2 ed. São Paulo: Editora da UNESP, 2011.

NOLASCO, Edgar C.; GUERRA, Vânia M. L. *Discurso, alteridade e gêneros*. São Carlos: Pedro & João, 2006.

NOLASCO, Edgar C.; GUERRA, Vânia M. L. *Culturas do contemporâneo: projetos locais/leituras globais*. Campo Grande: Editora da UFMS, 2010.

NOVA, Vera. C.; ARBEX, Marcia; BARBOSA, Marcio V. (Orgs.). *Interartes*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

ORLANDI, Eni P. Análise de Discurso. In: LAGAZZI-RODRIGUES, Suzy; ORLANDI, Eni P. (orgs.). *Discurso e textualidade*. Campinas: Pontes, 2006, p. 82-103

_____. *A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso*. Campinas: Pontes, 1987.

_____. *Análise do discurso: princípios e procedimentos*. 3 ed. Campinas: Pontes, 2001.

_____. *Discurso em análise: sujeito, sentido, ideologia*. Campinas: Pontes, 2012.

_____. *Gestos de leitura: da história no discurso*. Trad. Bethania S. C. Mariani. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.

PÊCHEUX, Michel. Análise Automática do Discurso. In GADET, F.; HAK, T. *Por uma análise automática do discurso*. Uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990, p. 61-161.

_____. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Trad. Eni Orlandi et al. Campinas: Editora da UNICAMP, 1988.

_____. Ler o arquivo hoje. In: ORLANDI, Eni P. et al. (org.). *Gestos de leitura: da história no discurso*. Trad. Bethania S.C. Mariani et al. Campinas: Editora da UNICAMP, 1994. (Col. Repertórios).

_____. *O papel da memória*. Trad. Eni Orlandi. Campinas: Pontes, 1999.

_____. *O Discurso*. Estrutura ou acontecimento. Trad. Eni Orlandi. Campinas: Pontes, 2002.

RABIGER, Michel. *Direção de cinema: técnicas e estética*. Trad. Sabrina Ricci Netto. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007.

RIVERA, Tania. A transmissão como uma Torre de Babel: Psicanálise e arte contemporânea. In: MOURA, Fernanda C. *Psicanálise e laço social*. Rio de Janeiro 7Letras, 2009, p.67-75.

ROMÃO, Lucília M. S. Opacidade e incompletude: essa estranha tessitura do sujeito no discurso. In: BARONAS, Roberto Leiser; MIOTELLO, Valdemir. *Análise de discurso: teorizações e métodos*. São Carlos: Pedro & João, 2011, p.155-172.

SANTOS, Darlan; FUX, Jaques. Estamira e Lixo Extraordinário: a arte na terra desolada. v.15, n.2. Juiz de Fora: *Revista IPOTESI*, 2011, p. 125-137.

SILVA, Elizete C. *Subjetividade e cinema: vida/arte/vida*. Maringá: Editora da UEM, 2012.

SILVA, Tomaz T. *Identidade e diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Vozes, 2009.

SPIVAK, Gayatri C. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

THOMPSON, Jonh B. *A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia*. 7. ed. Trad. Leonardo Avritzer. Petrópolis: Vozes, 1998.

TRASK, Robert. L. *Dicionário de linguagem e linguística*. Trad. Rodolfo Ilari. São Paulo: Contexto, 2008.

UYENO, Elzira Y.; CORACINI, Maria J.; MASCIA, Márcia A. A. *Da letra ao Píxel e do píxel à Letra: uma análise discursiva do e sobre o Virtual*. Campinas: Mercado de Letras, 2011.

MEMORIAL DESCRITIVO

Escrever este memorial descritivo parece-me uma autoavaliação da vida que projetei, ou talvez, uma forma de (re)avaliar minha conduta perante o que Deus tem-me oportunizado viver.

Bem, desestabilizando as normas de escrita, começo pelo meio. Creio ser esta a forma mais significativa, mais fácil de entender minha trajetória até aqui.

Não foi fácil caminhar, ler e escrever esta dissertação. Houve momentos em que pensei em desistir, mas, em um determinado momento da caminhada, a leitura tornou-se um “tônico fortificante”. No meu caso, foi quando li a tese de doutoramento de Elizabete Conceição Silva, intitulada *Subjetividade e Cinema*, um texto passado por minha orientadora, Prof^a. Dr^a. Vânia Maria Lescano Guerra.

Passava por maus momentos em casa, problemas financeiros e familiares, que pareciam forçar-me a desistir do mestrado. Era muita pressão, e essa instabilidade emocional tomava meus pensamentos, mas nessa leitura, exatamente nessa leitura, logo na introdução, levo uma “tapa na cara”, lendo: “A exclusão e o fracasso é o destino do indivíduo que busca solidez, a estabilidade e não aceita correr riscos, torna-se flexível. Aceitar e correr riscos é um teste de caráter; o que importa é o esforço; o fracasso é apenas mais um incidente”. (SILVA, 2012, p. 7)

Então o audiovisual ativou a *memória*, outros discursos vieram à tona, e o filme de uma história ainda não finalizada era retomado – “A leitura libertou-me das garras da ingratidão” –, pois uma oportunidade como essa não poderia ser jogada fora.

Sou nascido em Dracena, interior do estado de São Paulo e mudei-me com minha família para Três Lagoas, em Mato Grosso do Sul, ainda criança. Sempre estudei em escola pública. Como filho de mecânico, minha família não tinha condições financeiras de manter-me em uma escola particular.

Sou o mais velho de uma família de três filhos, eu e mais duas irmãs, e desde pequeno trabalhei. Aos 13 anos, passava meio período na escola e meio na oficina ajudando meu pai. Aos 16, fui trabalhar em uma retífica e, até concluir o ensino médio, estudei à noite na Escola Estadual Fernando Corrêa.

Hoje sou formado em Jornalismo, ou, como indica o diploma, Comunicação Social com Habilitação em Jornalismo. Identifiquei-me com o curso ainda no ensino fundamental,

quando fazia o jornal da escola para o grêmio estudantil. Sempre gostei de comunicação e considero-me um apaixonado pelo cinema, em especial por filmes-documentários.

No início, queria cursar cinema, mas, sem condições de buscar um curso fora, comecei, em 2004, o curso de Jornalismo na AEMS (Associação de Ensino e Cultura de Mato Grosso do Sul), Faculdades Integradas de Três Lagoas. Para pagar a mensalidade da faculdade, trabalhava durante o dia em uma loja de materiais de construção e, depois da aula, era entregador de pizza. No segundo ano, consegui um estágio de final de semana em uma rádio e, conseqüentemente, meses depois, um emprego em rádio da cidade.

Como a faculdade não tinha muito incentivo à pesquisa, busquei, junto com alguns colegas de sala, desenvolver trabalhos e artigos paralelos, sempre com a temática dos estudos sobre o audiovisual. A produção de documentários e a participação em eventos acadêmicos e festivais sempre me encantaram. Participei de semanas de comunicação de Três Lagoas (2004, 2005, 2006, 2007, 2008 e 2009) e também dos encontros de jornalistas de Mato Grosso do Sul (2006, 2007, 2008, 2009 e 2010).

Formar-me foi viver uma experiência incrível: fui o primeiro da família a ter um diploma de curso superior. Como neto e filho, pude sentir, nos olhos de meus pais e avós, o orgulho de ver-me colar grau em janeiro de 2009. No mesmo ano, comecei o curso de pós-graduação *lato sensu* em Cinema e Vídeo na UNILAGO (União das Faculdades dos Grandes Lagos), em São José do Rio Preto, no estado de São Paulo.

Motivado pela pesquisa, esperava seguir carreira acadêmica. Após a conclusão do curso, iria tentar mestrado e doutorado em Cinema na cidade de Valencia, na Espanha, mas, nesse meio tempo, entre estudos e projetos, minha namorada, Thais Arnaut, ficou grávida. No momento, pensei em abandonar os estudos, casar e continuar trabalhando em televisão como jornalista.

A carreira acadêmica e o mundo da pesquisa pareciam distanciar-se a cada dia até que, em março de 2010, Thais falou sobre a oportunidade de cursar uma disciplina como aluno especial no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). A fim de acompanhá-la, matriculei-me como “curioso” na disciplina Tópicos de Análise Linguística, ministrada pela Prof^a. Dr^a. Vânia Maria Lescano Guerra. Fui aceito, e confesso que o jeito da professora em aula foi o que mais me motivou. Enquanto uns se assustavam, eu era estimulado ao ouvi-la dizer: “A seleção é individual, a pessoa que se exclui sozinha”.

Nesse momento, pude conhecer as obras de Michel Pêcheux, Michel Foucault e Mikhail Bakhtin, o que foi fundamental para entender a teoria e participar do processo

seletivo. A disciplina teve, também, o Prof. Dr. Marlon Leal Rodrigues e a prof. Dra. Celina Aparecida Garcia de Souza Nascimento como colaboradores, o que fecundou, ainda mais, o interesse pelo curso. Assim, resolvi escrever um projeto e estudar para o processo seletivo.

Fui aprovado na primeira etapa (Proficiência) uma semana depois de meu casamento. Mesmo com o trabalho e organizando mudança e as coisas do bebê que estava para chegar, embrenhei-me nas leituras para a prova teórica. Como não tenho formação em Letras, as leituras eram difíceis; tinha que ler várias vezes o mesmo livro, consultar termos e teorias próximas para entender os textos.

Após o nascimento do Théo, saí do hospital em Andradina (SP) e vim correndo fazer a prova teórica em Três Lagoas. Nervoso com a situação, respondi às questões e voltei para o hospital. Dias depois, pude comemorar ao ver meu nome entre os selecionados para entrevista, etapa em que também fui aprovado. Em 2011, após a matrícula, fui selecionado como bolsista CAPES, um auxílio que contribuiu para aumentar meu empenho nas atividades do mestrado.

Nesse percurso, cumpri os 20 créditos necessários cursando as disciplinas: Análise do Discurso, Leitura Orientada, Linguística Aplicada, Estudos de Gramaticalização, Teorias da Linguagem e Estágio em Docência (disciplina obrigatória para bolsistas). Além disso, requeri o aproveitamento de créditos da disciplina cursada como aluno especial.

Na disciplina Análise do Discurso, ministrada pela prof^a. Vânia Guerra, conheci os fundamentos teóricos da disciplina e os conceitos formulados por Maingueneau, Authier-Revuz, Cardoso, Orlandi, entre outros. As discussões teóricas, bem como as atividades de análise feitas em sala de aula me proporcionaram bases teóricas para compreender melhor o discurso e os efeitos de sentido que produz.

Em Leitura Orientada, ministrada pela Prof^a. Dr^a. Claudete Cameschi de Souza, estudei novos autores da linguística e dos estudos culturais, como Coracini, Gregolin, Hall e Bhabha, com enfoque nas teorias do discurso da identidade, ajudando a entender o sujeito pós-moderno.

Ministrada pelo prof. Dr. Edson Rosa, junto ao prof. Dr. Eduardo Penhavel, a disciplina Estudos da Gramaticalização discutiu, por meio de teorias funcionalistas e tópicos da gramática normativa, os processos de gramaticalização na língua. Com uma abordagem bem acessível, os professores aproximaram as teorias desenvolvidas em sala à pesquisa de cada aluno.

Na disciplina Teorias da Linguagem, ministrada pelo prof. Dr. Edson Rosa junto ao prof. Dr. Eduardo Penhavel, foi feito um apanhado geral de todas as teorias da linguística. A

cada aula, era discutida uma, passando pelo estruturalismo, gerativismo, funcionalismo, pela linguística textual, pela análise da conversação até a análise do discurso. Por meio de resenhas e seminários, as aulas nortearam a todos sobre a função da língua e o trabalho de cada pesquisador em determinada área.

A participação em eventos também enriqueceu meus conhecimentos e contribuiu com minha pesquisa. Em agosto de 2011, participei do II Encontro Regional do Grupo de Estudos de Linguagem do Centro-Oeste (GELCO), realizado na UFMS, no Câmpus de Três Lagoas, com a apresentação da comunicação “Antropofagia discursiva: do jornalístico ao cinematográfico, o contraponto da notícia no filme ‘Última Parada 174’”, e em dezembro participei do III Seminário de Pesquisas sobre Identidade e Discurso, no Instituto de Estudos da Linguagem (IEL), da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), em Campinas, no estado de São Paulo.

Em janeiro de 2012, participei novamente de eventos na UNICAMP, dessa vez no III Simpósio Nacional Discurso, Identidade e Sociedade e no I Simpósio Internacional Discurso, Identidade e Sociedade, com a apresentação da comunicação “Concepções identitárias: pobreza e arte no ‘Lixo Extraordinário’”. Em março, participei da II Jornada Internacional de Estudos do Discurso e do I Encontro Internacional de Imagem e Discurso, na Universidade Estadual de Maringá (UEM), em Maringá, no Paraná, também com apresentação de trabalho.

Por fim, estou prestes a concluir mais duas etapas, a qualificação e, em seguida, a defesa, fruto de uma longa caminhada, cheia de imprevistos. Mas cheguei até aqui, superando dificuldades a cada passo dado. Espero ser aprovado nessas últimas etapas, pois sei que os trabalhos não terminam por aqui; muito há de ser feito. Gostaria de defender este trabalho de dissertação no início de 2013, para elaborar um projeto de doutorado e continuar essa caminhada, dando continuidade à pesquisa. Gostaria de analisar a influência do discurso audiovisual nas campanhas de *social media*.

Dar um passo depois do outro, ciente de minhas dificuldades e da possibilidade de superá-las... Não me espelho em nenhum grande pesquisador, só gostaria de ser melhor do que sou hoje para viver bem amanhã.

Se cheguei até aqui é porque posso mais...

ANEXO A

A1 – Vista aérea do aterro Sanitário de Jardim Gramacho em funcionamento.



A2 – Vista horizontal do do aterro durante as gravações do documentário, com catadores.



A3 – Vista do portão principal do em 2012, fechado pelo governo do Rio de Janeiro.

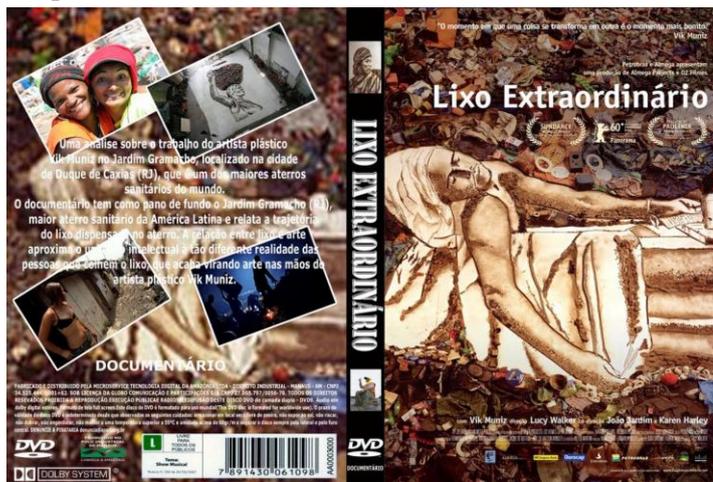


ANEXO B

B1 – Lucy Walker durante premiação do documentário nos EUA.



B2 – Capa do DVD comercializado no Brasil.



ANEXO C

C1 – Vik Muniz no aterro, com catadores, durante as gravações do documentário.



C2 – Vik Muniz durante a produção das obras de arte em seu ateliê no Rio de Janeiro.

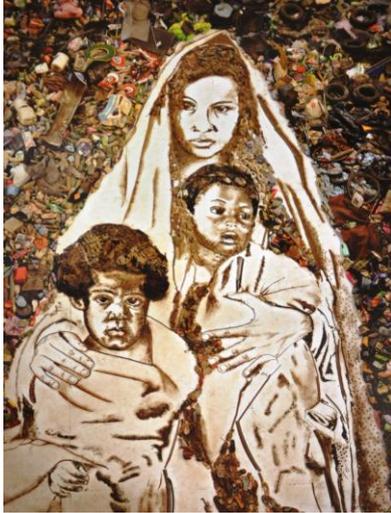


C3 – Obra, antes da foto, concluída por catadores e Vik Muniz.



ANEXO D

D1 – “Mãe e Filhos (Suellen)”



D2 – “Mulher passando roupa (Ísis)”



D3 “O Semeador (Zumbi)”



D4 – “Marat (sebastião)”



D5 – “Atlas (Carlão)”



D6 – “A cigana (Magda)”

