

O sujeito no lixo:

**uma análise transversal da representação
das protagonistas em documentários**



「**Leila**」
「**Marli de
Lima**」
「**Caciro**」

CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS

Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens

Leila Marli de Lima Caeiro

O SUJEITO NO LIXO:

uma análise transversal da representação das protagonistas em documentários

Belo Horizonte

2021

Leila Marli de Lima Caeiro

O SUJEITO NO LIXO:
uma análise transversal da representação das protagonistas em documentários

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais como requisito à obtenção do título de Doutora em Estudos de Linguagens.

Área de concentração: Tecnologias e Processos Discursivos

Orientadora: Prof.^a D.ra Giani David Silva

Coorientador: Prof. D.r Eduardo Antônio de Jesus

Belo Horizonte
Departamento de Linguagem e Tecnologia

2021

C127s Caeiro, Leila Marli de Lima.
O sujeito no lixo : uma análise transversal da representação das
protagonistas em documentários / Leila Marli de Lima Caeiro. – 2021.
227 f. : il.

Orientadora: Giani David Silva
Coorientador: Eduardo Antônio de Jesus

Tese (Doutorado) – Centro Federal de Educação Tecnológica de
Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Estudos de
Linguagens, Belo Horizonte, 2021.
Bibliografia.

1. Análise do discurso. 2. Documentário (Cinema). 3. Aterro
(Filme) 4. Boca de lixo (Filme). 5. Estamira (Filme). I. Silva, Giani
David. II. Jesus, Eduardo Antônio de. III. Título.

CDD: 401.41

Leila Marli de Lima Caeiro. *O sujeito no lixo: uma análise transversal da representação das protagonistas em documentários*.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais como requisito à obtenção do título de Doutora em Estudos de Linguagens.

Área de concentração: Tecnologias e Processos Discursivos

Aprovada pela banca examinadora constituída pelos professores:

Prof.^a D.ra Simone de Paula dos Santos – UFVJM

Prof.^a D.ra Wiliane Viriato Rolim – IFMG

Prof. D.r Cláudio Humberto Lessa – CEFET-MG

Prof.^a D.ra Lilian Aparecida Arão – CEFET-MG

Prof. D.r Antônio Augusto Braico Andrade – CEFET-MG (Suplente)

Prof.^a D.ra Giani David Silva – CEFET-MG (Orientadora)

Prof. D.r Eduardo Antônio de Jesus – UFMG (Coorientador)

Prof. D.r Luiz Antonio Ribeiro
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens

Belo Horizonte, 12 de novembro de 2021.

Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais
Av. Amazonas, 5.253 – *campus* Nova Suíça – 30.421-169 – Belo Horizonte, MG
Telefone (31) 3319-7000 – <https://bit.ly/3AYBtS2> – e-mail: posling@cefetmg.br

Esta tese foi produzida ao longo da pandemia de Covid-19, entre os anos de 2020 e 2021, a qual, até o momento, vitimou 611.222 pessoas no Brasil.

Dedico à minha família, que é meu chão e meu teto.

*Em especial, a minha mãe, Geralda (in memorian),
ao meu pai, Amâncio (in memorian).*

*Dedico, ainda, a todos os catadores que lutam para
ressignificar o lixo e a própria existência.*

AGRADECIMENTOS

Definitivamente, nenhum texto pertence apenas ao autor. Todo texto é polifônico, dialógico e intertextual e, ao escrever esta tese, me dei conta de que o texto não é só meu. Ele foi tecido por múltiplas mãos. Muitos outros olhares atravessaram o meu olhar, muitas vozes foram ouvidas e todo esse atravessamento me (re)direcionaram e resultaram na escritura que apresento. E é com essa consciência que formalizo meu agradecimento a todos que, em alguma medida, tornaram-se parte desse processo que se realiza com a materialização desta tese.

Em primeiro lugar, agradeço a Deus, por todas as possibilidades dadas, pelos encontros e pelos afetos, pela existência do hoje, pela vida.

À minha orientadora, **Giani David Silva**, que, com sua amizade, carinho e sabedoria, permitiu que eu desenvolvesse essa pesquisa com liberdade, acolhendo-me e orientando-me nas minhas dúvidas e inseguranças. Registro minha admiração, carinho e gratidão por você ser esta mulher tão forte e admirável. Você é uma grande amiga.

Ao meu coorientador e ex-professor de graduação, **Eduardo Antônio de Jesus**, a quem reencontrei nos corredores do CEFET e que, afetuosamente, aceitou o desafio de me coorientar. Suas leituras e pontuações foram decisivas para promover esse encontro entre as Linguagens e a Comunicação.

A todos os professores do Posling. Todos tiveram contribuição marcante em minha formação como pesquisadora e como ser humano.

Aos professores **Cláudio Lessa, Lillian Arão, Simone Santos, Wiliane Rolim e Antônio Braico**, por aceitarem participar da avaliação do meu trabalho e compor a banca de defesa desta tese.

Aos colegas do grupo *Narrar-se*, que, a cada encontro, promovem mais aprendizado e admiração pela pesquisa.

A **Sônia Miranda de Oliveira**, que se tornou uma verdadeira amiga na escuta e nos conselhos durante o processo do doutorado. Obrigada pela bondade e cuidado. Agradeço aos estagiários (todos) que compartilharam a estada na DCT comigo e também me ouviram.

Aos amigos que fiz no Posling, aos queridos **Agmar, Andrey, Flávia, Janine, Leilane, Marcos Maia, Marcos Nascimento** e tantos outros, pelo carinho da escuta, pela compreensão no silêncio ou por estarmos compartilhando a caminhada.

À querida **Letícia Santana**, menina mulher múltipla, incansável e que nunca diz “não”. Obrigada por tanto afeto e cuidado com a leitura do meu texto e durante nossas discussões, pela confecção primorosa da capa deste trabalho. Você é uma profissional supimpa.

Ao querido **André Silva**, “o moço” que sempre teve uma fala tranquilizadora, de apoio e incentivo. Em diferentes momentos desse processo, sua fala foi assertiva. Obrigada por revisar minha tese com tanto carinho. Você é muito especial.

Ao **Artesãos Tagarelas**, pelas conversas sobre documentários no início dessa jornada. Que bom foi contar com vocês.

À Secretaria e aos coordenadores do Posling, pela prontidão e apoio sempre que eu precisava.

Ao CEFET, pela concessão de bolsa em um momento tão decisivo da escrita desta tese.

Aos meus irmãos, cunhadas, cunhados, sobrinhas, sobrinhos, amigos e amigas, que escutaram meu projeto, sabem da existência do meu sonho e entenderam minha ausência. Obrigada por tanto.

De forma muito carinhosa e especial, agradeço aos meus amores, **Paulo Caeiro**, meu marido e porto seguro, à minha filha, **Mariana Caeiro**, que leu e releu meu trabalho e me conduziu ao pódio, e ao meu filho, **Renan Caeiro**, que se fez presente nos momentos de maior angústia. Compreensão e companheirismo fizeram toda a diferença, sem isso não teria (re)significado toda a luta e muito menos a vitória. Esta conquista também é de vocês!

O bicho

Vi ontem um bicho

Na imundície do pátio

Catando comida entre os detritos

Quando achava alguma coisa,

Não examinava nem cheirava:

Engolia com voracidade.

O bicho não era um cão,

não era um gato,

não era um rato.

O bicho, meu Deus, era um homem.

(BANDEIRA, 1947, n. p.).

RESUMO

O objetivo deste estudo é compreender como os sujeitos que trabalham em lixões se apresentam e são representados, discursivamente, nos documentários *Boca de lixo* (COUTINHO, 1992), *Estamira* (PRADO, 2004) e *Aterro* (REIS, 2011). Para tanto, construímos uma contextualização abordando a história dos documentários como um gênero híbrido, que se encontra a meio caminho entre o documento e a fabulação,

devido à sua estrutura, intermediada entre o artístico, o fílmico e o informativo. Como pilares teórico-metodológicos, recorremos à Análise do Discurso (AD), a partir da Teoria Semiolinguística (TS), de Charaudeau (2013a; 2013b; 2014), que nos forneceu um corpo de conceitos e de categorias, acompanhado de um quadro metodológico, capaz de nos guiar na investigação. Assim, os estudos sobre os sujeitos no discurso, os imaginários sociodiscursivos, o contrato de comunicação e os modos de organização do discurso dos documentários são basilares para nossa análise. A AD, por ser um campo interdisciplinar, permite uma interface com outras áreas do conhecimento que dialoguem com os Estudos da Linguagem. Nossas análises apontaram que os três documentários brasileiros mostram distintas dinâmicas de registro da vida dessas pessoas, e os documentaristas, ao visibilizarem esses sujeitos em sua singularidade, lançaram mãos de estratégias para firmar um posicionamento político e ideológico, do qual todo discurso é portador. Nesse sentido é que se mostrou interessante analisar esses documentários, que se configuram como mecanismos de referência de um memorial sócio-histórico e que dão a conhecer um pouco sobre essas existências mínimas, relegadas à margem social, geográfica, econômica e política. Ressaltamos que os sujeitos entrevistados nos documentários se apresentam e são representados em sua singularidade e não na totalidade de um grupo social, fazendo com que cada documentário assuma um lugar de afirmação da diversidade de experiências, identidades e linguagens. A visibilidade dada ao sujeito do discurso, por meio de sua voz, corpo e presença, fomenta o interesse pela história desse outro que vive em um lugar que parece ser possível de acessarmos apenas de forma mediada. Nossas conclusões indicam que as mulheres protagonizam as narrativas nos documentários e fazem uso da memória, como ferramenta de resgate de suas histórias, e ao visitar o passado, elas buscam imprimir sentido ao tempo presente. Por meio dessa narrativa, esse sujeito sócio-histórico se (re)constitui em seu ambiente de trabalho e doméstico, a partir dos modos de existência nesses espaços em que (sobre)vive. Os aterros e lixões, como lugares para onde são levados os restos recolhidos dos grandes centros urbanos, caracterizam-se ainda

como espaços em que diferentes memórias se correlacionam. De um lado, tem-se a memória e história daquele que descartou o objeto; de outro, a memória daquele que, ao se encontrar com esse objeto descartado, ressignifica-o e, assim, ressignifica sua própria história. O documentário, assim, representa o dispositivo no qual essas memórias e histórias foram resgatadas e registradas, constituindo-se, portanto, em uma memória externa dessas narrativas.

Palavras-Chave: Análise do Discurso. Documentário. Aterro. Boca de lixo. Estamira.

ABSTRACT

This study aims to understand how the individuals who work in landfills are presented and represented discursively, in the documentaries *Boca de lixo* (COUTINHO, 1992), *Estamira* (PRADO, 2004), and *Aterro* (REIS, 2011). Therefore, we built a contextualization approaching documentaries history as a hybrid genre, halfway between the document and the fabrication, due to this genre structure which intermediated between the artistic, the filmic, and the informative. As theoretical and methodological pillars, we resorted to Discourse Analysis (AD), from the Semiolinguistic Theory (TS), by Charaudeau (2013a; 2013b; 2014), which provided us with a body of concepts and categories, accompanied by a methodological framework, capable of guiding us in the investigation. Thus, the documentaries' studies about the subjects in the discourse, the sociodiscursive imaginaries, the communication contract, and the discourse organization modes are essential to our analysis. Because AD is an interdisciplinary field, it allows an interface with other areas of knowledge that dialogue with Language Studies. Our analyses pointed out that the three Brazilian documentaries show distinct dynamics of registering these people's lives. By making these subjects visible in their singularity, the documentary makers have used strategies to establish a political and ideological position, which every discourse carries. In this sense, it was interesting to analyze these documentaries, configured as reference mechanisms of a socio-historical memorial, and make known a little about these minimal existences, relegated to the social, geographical, economic, and economic economic-political margins. We emphasize that the subjects interviewed in the documentaries present themselves and are represented in their singularity and not in the totality of a social group, making each documentary assume a place of affirmation of the diversity of experiences, identities, and languages. The visibility given to the discourse subject through her voice, body, and presence foments the interest in the history of this other who lives in a place that seems to be possible for us to access only in a mediated way. Our conclusions indicate that women are narratives protagonists in the documentaries and use memory as a tool to rescue their stories, and by visiting the past, they seek to give meaning to the present time. Through this narrative, this socio-historical subject (re)constitutes herself in her work and domestic environment, based on the existence ways in these spaces in which she (over)lives. The landfills and dumps, where the scraps collected from large urban centers are taken, are also characterized as spaces in which different memories correlate. On one side, there is the person who discarded the object's memory and history; on the other person who, upon meeting with this discarded object, re-

signifies it and, thus, re-signifies his or her history memory. The documentary, thus, represents the device in which these memories and stories were rescued and registered, constituting, therefore, these narratives' external memory.

Keywords: Discourse analysis. Aterro. Boca de lixo. Documentary. Estamira.

RÉSUMÉ

L'objectif de l'étude est comprendre comment les sujets de ce travail dans le décharges sont présentés et représentés discursivement dans les documentaires "Boca de lixo" (1992), "Estamira" (2004), "Aterro" (2011). Pour le faire, nous avons construit une contextualisation sur l'histoire des documentaires en tant que genre hybride, à mi-chemin entre le document et la fabulacion, dû à sa structure, entrecoupée par l'artistique, le filmique et l'informatif. Comme piliers théorique et méthodologique, nous recourons à l'Analyse du Discours (AD), de la Théorie Sémiolinguistique de Charaudeau (2013a, 2013b, 2014) qui nous fournit un ensemble de concepts et de catégories méthodologiques capables de guider notre enquête. Alors, les études sur les sujets dans le discours, les imaginaires sociodiscursifs, le contrat de communication et les modes d'organisation de ce discours des documentaraires sont fondamentaux pour notre analyse. L'AD étant un champ interdisciplinaire, permet une interface avec d'autres théories qui dialogue avec les études du langage. Nos analyses ont montré que les trois documentaires brésiliens montrent des différentes dynamiques d'enregistrement de la vie de ces personnes et les documentaristes, en voyant ces sujets dans leur singularité, lancent des stratégies pour étayer un positionnement politique et idéologique, dont chaque discours est porteur. En ce sens, il s'est avéré intéressant d'analyser ces documentaires qui se présentent comme étant des mécanismes référence d'un mémorial socio-historique qui permet de savoir et de connaître un peu ces stocks minimaux, relégués à la marge sociale, géographique, économique et politique. Il est à noter que les sujets interviewés dans les documentaires se présentent et sont représentés dans la singularité et non dans l'ensemble d'un groupe social, faire assumer à chaque documentaire un lieu d'affirmation de la diversité des expériences, des identités et des langages. La visibilité donnée au sujet du discours à travers sa voix, son corps et sa présence, encourage cet intérêt pour l'histoire de cet autre qui vit dans un lieu qui semble n'être accessible que de manière médiatisée. Nos conclusions indiquent que les femmes jouent le rôle principal des documentaires et utilisent la mémoire comme un outil pour sauver leurs histoires, et lorsqu'elles visitent le passé, elles cherchent à donner un sens au temps présent. A travers ce récit, ce sujet socio-historique se (re)constitue dans son environnement de travail et domestique, dans les modes d'existence dans cet espace où il vit (ou survit). Les décharges et les décharges, où sont déversées les déchets collectés dans les grands centres urbains, se caractérisent par ailleurs comme des espaces où différents souvenirs sont corrélés. D'un côté, on a la mémoire et l'histoire de celui qui a écarté l'objet, et de l'autre, la mémoire de celui qui,

en rencontrant cet objet délaissé, le signifie et, de ce fait, resignifier sa propre histoire. Le documentaire représente ainsi le dispositif où ces souvenirs ont été sauvegardés et enregistrés, et constitue donc dans une mémoire externe de ces récits.

Mots clés: Analyse du discours. Aterro. Boca de lixo. Documentaire. Estamira.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Triângulo com os três modos de referência enunciativa.....	33
Quadro 1 – Classificação geral dos planos filmicos.....	40
Quadro 2 – Classificação detalhada dos planos filmicos	41
Quadro 3 – Correspondências proxêmicas	41
Figura 2 – Documentário <i>Boca de lixo</i>	64
Figura 3 – Documentário <i>Estamira</i>	65
Figura 4 – Documentário <i>Aterro</i>	66
Figura 5 – Processo de semiotização do mundo.....	69
Figura 6 – Níveis de interação entre os sujeitos	72
Figura 7 – Situação de comunicação	74
Figura 8 – Contrato de comunicação.....	75
Figura 9 – Modos de organização do discurso	78
Figura 10 – <i>Ethos</i> discursivo	81
Figura 11 – O processo de significação.....	87
Quadro 4 – A representação do sistema semiológico segundo	90
Figura 12 – Dimensões discursivas e procedimentos metodológicos	94
Figura 13 – Definição do <i>corpus</i>	95
Figura 14 – Mapa mental do percurso teórico-metodológico.....	96
Figura 15 – Estratégias discursivas e efeitos visados.....	97
Quadro 5 – Identificação dos sujeitos no/do documentário	102
Figura 16 – O lixo é habitado	103
Figura 17 – A interpelação ao documentarista	104
Figura 18 – Nirinha	107
Figura 20 – Cícera	110
Figura 21 – Enock	112
Figura 22 – Jurema	113
Figura 23 – Momentos de descanso e lazer.....	120
Figura 24 – A devolutiva.....	124
Quadro 6 – Identificação dos sujeitos no/do documentário	130
Figura 25 – Foco em detalhes.....	131
Figura 26 – Estamira	133

Figura 27 – Um olhar sensível.....	142
Quadro 7 – Identificação dos sujeitos no/do documentário	154
Figura 28 – A cidade planejada	155
Figura 29 – Tereza.....	158
Figura 30 – Wilma.....	159
Figura 31 – Maria (Serro).....	159
Figura 32 – Geralda	160
Figura 33 – Lúcia.....	160
Figura 34 – Maria (Pará de Minas).....	161
Figura 35 – Efigênia	161
Figura 36 – A descoleta do lixo no centro urbano.....	165
Figura 37 – Das cidades para o aterro	168
Figura 38 – Situação de comunicação nos documentários	177
Figura 39 – O primeiro plano em <i>Boca de lixo</i>	182
Figura 40 – O rosto em foco.....	184
Figura 41 – o primeiro plano em <i>Estamira</i>	189
Figura 42 – O primeiro plano em <i>Aterro</i>	195

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABD	Associação Brasileira de Documentaristas
Abepec	Associação Brasileira de TVs Públicas, Educativas e Culturais
AD	Análise do Discurso
Asmare	Associação dos Catadores de Papel, Papelão e Material Reaproveitável
CachoeiraDoc	Festival de Documentários de Cachoeira (BA)
Capte	Centro de Apoio a Pesquisas sobre Televisão e Audiovisual
CEFET-MG	Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais
DOCTV	Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário Brasileiro
Embrafilme	Empresa Brasileira de Filmes
Forumdoc.bh	Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte
MMA	Ministério do Meio Ambiente
MTST	Movimento dos Trabalhadores Sem Teto
PEC	Proposta de Emenda Constitucional
Posling	Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens
PNRS	Política Nacional de Resíduos Sólidos
RS	Representações Sociais
SLU	Superintendência de Limpeza Urbana
TRS	Teoria das Representações Sociais
TS	Teoria Semiolinguística

SUMÁRIO

1 APRESENTAÇÃO: Memórias do meu “eu”	20
2 CONSIDERAÇÕES INICIAIS	23
3 DOCUMENTÁRIO: ENTRE O QUE É E O QUE PODE SER	31
3.1 A NARRATIVA NO DOCUMENTÁRIO	39
3.2 A HISTÓRIA DO OUTRO: APRESENTAÇÃO E REPRESENTAÇÃO NAS NARRATIVAS	42
3.3 DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO NOS ANOS 1990: O “EU” REPRESENTANDO A SI MESMO	44
3.4 SUJEITOS E INVISIBILIDADES.....	46
3.5 O LUGAR DA MEMÓRIA: ONDE GUARDAR E ONDE DESCARTAR NOSSA HISTÓRIA	49
3.6 O LIXO NOSSO DE CADA (TODO) DIA	55
3.7 LIXO (RE)TRATADO NOS DOCUMENTÁRIOS BRASILEIROS	61
4 ANÁLISE DO DISCURSO.....	68
4.1 A ANÁLISE DO DISCURSO E A TEORIA SEMIOLINGUÍSTICA.....	68
4.1.1 O sujeito no discurso	70
4.1.2 O contrato de comunicação	73
4.1.3 Os modos de organização do discurso nos documentários	77
4.1.4 <i>Ethos</i> e imagem de si.....	79
4.1.5 <i>Pathos</i> e efeitos patêmicos	83
4.1.6 Imaginários sociodiscursivos	84
4.1.7 Imagem e signo: significação e ressignificação	89
5 PERCURSO TEÓRICO-METODOLÓGICO	93
6 A ANÁLISE: POSSIBILIDADES INTERPRETATIVAS	101
6.1 BOCA DE LIXO	101
6.1.1 Descrição narrativa: primeiras interpretações.....	102

6.1.2 Sujeitos no lixo: uma visibilidade dentro da invisibilidade	105
6.1.2.1 Os sujeitos em primeiro plano: imaginários e memórias	106
6.1.2.2 Projeção ethótica.....	115
6.1.3 A estética no documentário: agenciamento sógnico	116
6.1.3.1 Lixão.....	117
6.1.3.2 Animais, seres humanos e máquinas	117
6.1.3.3 Sons e sonoridades.....	118
6.1.4 Lixo: significação e ressignificação	121
6.1.5 Ética no documentário: a voz do documentarista na grande narrativa.....	123
6.1.5.1 O respeito com o outro de classe	123
6.1.5.2 Edição: interpretação, escolhas e intencionalidade	125
6.1.5.3 Espaços e temporalidades.....	127
6.1.5.4 Projeção política e ideológica.....	128
6.2 ESTAMIRA.....	130
6.2.1 Descrição narrativa: primeiras interpretações.....	130
6.2.2 Sujeitos no lixo: uma visibilidade dentro da invisibilidade	132
6.2.2.1 O sujeito em primeiro plano: imaginários e memórias.....	133
6.2.2.2 Projeção ethótica.....	137
6.2.3 A estética no documentário: agenciamento sógnico	138
6.2.3.1 Lixão.....	140
6.2.3.2 Animais, seres humanos e máquinas	141
6.2.3.3 Sons e sonoridades.....	142
6.2.4 Lixo: significação e ressignificação	143
6.2.5 Ética no documentário: a voz do documentarista na grande narrativa.....	145
6.2.5.1 O respeito com o outro de classe	146
6.2.5.2 Edição: interpretação, escolhas e intencionalidade	147
6.2.5.3 Espaços e temporalidades.....	149
6.2.5.4 Projeção política e ideológica.....	152
6.3 ATERRO	153
6.3.1 Descrição narrativa: primeiras interpretações.....	154
6.3.2 Sujeitos no lixo: uma visibilidade dentro da invisibilidade	157
6.3.2.1 O sujeito em primeiro plano: imaginários e memórias.....	157
6.3.2.2 Projeção ethótica.....	163

6.3.3 A estética no documentário: agenciamento sógnico	163
6.3.3.1 Lixão	165
6.3.3.2 Animais, seres humanos e máquinas	167
6.3.3.3 Sons e sonoridades.....	168
6.3.4 Lixo: significação e ressignificação	169
6.3.5 Ética no documentário: a voz do documentarista na grande narrativa.....	170
6.3.5.1 O respeito com o outro de classe	171
6.3.5.2 Edição: interpretação, escolhas e intencionalidade	171
6.3.5.3 Espaços e temporalidades	172
6.3.5.4 Projeção política e ideológica.....	174
 7 Transversalidade entre os três documentários	 176
7.1 CONTRATO DE COMUNICAÇÃO: CONSTANTES E VARIANTES.....	176
7.2 O CONTRATO EM <i>BOCA DE LIXO</i>	178
7.2.1 Imaginários como elementos de estratégias discursivas	179
7.2.2 Marcas de autentificação	180
7.2.3 A fabulação dos personagens.....	181
7.2.4 O primeiro plano	182
7.3 O CONTRATO EM <i>ESTAMIRA</i>	184
7.3.1 Imaginários como elementos de estratégias discursivas	186
7.3.2 Marcas de autentificação	187
7.3.3 A fabulação dos personagens.....	188
7.3.4 O primeiro plano	189
7.4 O CONTRATO EM <i>ATERRO</i>	191
7.4.1 Imaginários como elementos de estratégias discursivas	192
7.4.2 Marcas de autentificação	193
7.4.3 A fabulação dos personagens.....	193
7.4.4 O primeiro plano	195
7.5 TRABALHO NO LIXÃO: CONSTRUÇÃO DE SENTIDO.....	197
7.6 A MULHER, NEGRA E MÃE	201
7.7 O PAPEL DA MEMÓRIA NOS DOCUMENTÁRIOS	203
7.8 PROJEÇÃO ETHÓTICA DO DOCUMENTARISTA	204

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	207
REFERÊNCIAS.....	219
APÊNDICE A – DECUPAGEM DOS DOCUMENTÁRIOS	227

1 APRESENTAÇÃO: MEMÓRIAS DO MEU “EU”

Eu nasci em 1964 e considero que não foi uma tarefa fácil concluir, em 2021, uma tese. Na verdade, foi um longo percurso, em meio a inúmeros obstáculos para chegar até aqui. Mas, o que preciso registrar é que, no meio do caminho do doutorado, mais recentemente, em março de 2020, fomos atravessados (ainda estamos atravessando) por uma pandemia. Desde 2019, o mundo foi assolado pela pandemia do novo coronavírus e, em meio a esse período turbulento, acontecia o último ano para a escrita da tese. Confesso que, durante um bom tempo, fiquei paralisada. A ressignificação de valores foi necessária para conseguir dar continuidade ao projeto. Nesses tempos, a mídia noticiava, diariamente, o caos que a pandemia provocava. Pessoas morrendo em função da contaminação pelo vírus se transformavam em estatísticas cada vez mais crescentes. O vírus ia se aproximando e pessoas conhecidas e até bem próximas perdiam a vida. Inúmeras famílias perderam parentes, e o medo se tornou um companheiro constante. A imposição do isolamento social, afastando toda possibilidade de encontros presenciais, tão necessários para a troca de saberes, a mudança em nossos hábitos, o uso obrigatório de máscaras e toda uma reconfiguração dos modos de existência marcou esses tempos tão sombrios. Produzir, então, se tornou complicado, era necessária uma reinvenção do meu “eu”. Escrever, refletir sobre o trabalho que precisava ser feito parecia algo inútil diante da fragilidade da vida. Um vírus veio para mudar os rumos da história e reescrever a trajetória de muitas pessoas. Apesar de tanta mudança, a vida segue seu rumo. Continuar a tarefa de finalizar a tese se tornou uma luta necessária. Terminar esse processo foi como um ato de resistência em meio ao imponderável.

Assim, foi nesse emaranhado de sensações que me pus a refletir sobre a minha trajetória. Como mulher, esposa, mãe, jornalista, estudante, professora e pesquisadora, rememorando minha infância e meus vínculos com o lixo. Em uma infância pobre, ter brinquedos não era uma realidade, assim éramos obrigados a usar nosso imaginário infantil para transformar latinhas, tampinhas, cacos de louças ou outros objetos, geralmente de descartes, em brinquedos. Lembro-me que era uma festa encontrar um local, perto de casa, onde alguém despejava seu lixo. Era ali que, como “pintinhos no lixo”, encontrávamos verdadeiros tesouros. Assim, ressignificar coisas jogadas fora era tarefa fácil e isso fez parte da minha infância. Mesmo como criança, tentava entender porque as pessoas jogavam fora coisas que ainda podiam ser usadas. Por que

não oferecer para alguém que quisesse ou precisasse? Ou ainda, por que manter consigo algo que não seria utilizado, já que teria tanta serventia para outras pessoas?

Em minhas reminiscências sobre o contato com o lixo, ainda relembro o contato com os livros, também descartados por outrem. Neles, tive os primeiros acessos a um outro mundo, o mundo da ficção, das histórias que me faziam viajar no tempo e no espaço. Mas, tinha algo que me fascinava mais: eram as memórias transformadas em histórias, os relatos dos adultos, principalmente, de meu pai e minha mãe, lembrando os fatos vividos na roça, as dificuldades enfrentadas para ressignificarem a própria vida. Esses fatos foram marcantes nessa fase de minha vida e se transformaram em interesse por conhecer mais sobre pessoas comuns, com vidas simples, o que despertou em mim um interesse em ouvir e conhecer, saber mais sobre esses sujeitos e seus mundos. Então, não é de se estranhar que as narrativas que envolvam a experiência, a memória e a trajetória de vida de pessoas infames¹ me soem interessantes. Tentar conhecer essa realidade, autenticada pelo sujeito que a (re)vive por meio da (re)construção ou (re)configuração de suas vidas nesses relatos, constitui-se de fundamental importância para mim. Acredito que uma sociedade pode se (re)conhecer por meio dessas narrativas e é por isso que, em gêneros audiovisuais, sempre me interessei mais pelos documentários, histórias baseadas em fatos reais, biografias, entrevistas e outros gêneros que possibilitam uma proximidade com a realidade ou com a possibilidade de uma “verdade” de cada história narrada.

Nesse sentido, a escolha dos documentários que tematizam a trajetória de pessoas invisibilizadas, cuja existência passa despercebida por nós, pode nos provocar um questionamento sobre a sociedade na qual vivemos. A visibilidade de sujeitos que trabalham em um ambiente tão inóspito, como é o caso dos lixões, convoca-nos a repensar nosso posicionamento diante de tanta desigualdade. Conhecer suas histórias de sobrevivência pode nos levar a repensar o uso e o descarte, direcionando-nos para a possibilidade de ressignificação da forma como tratamos o que não queremos mais. É importante saber que lixo é lixo mesmo, mas que muitas coisas descartadas não são consideradas lixo pelos catadores, pois é desse “descuido” – expressão usada por Estamira - que vivem. Esses objetos ou produtos que se misturam ao lixo, que precisam ser garimpados e revalorizados, são reutilizados, podendo se

¹ O termo “pessoas infames” trata-se de uma alusão à perspectiva desenvolvida por Michel Foucault (2006) em seu texto: “A vida dos homens infames”. O termo infame faz referência às pessoas sem fama, desconhecidas que deixam suas marcas, seus rastros como parte de suas histórias. A abordagem proposta em nossa pesquisa envolve os sujeitos invisibilizados que trabalharam em lixões.

transformar na possibilidade de sobrevivência desse grupo de pessoas que permanece à margem da nossa sociedade.

Esse pequeno texto introdutório torna-se, portanto, uma narrativa do meu eu e pode esclarecer a escolha dos documentários e os objetivos a que me proponho nessa tese. Assim, assumo um posicionamento de trazer para a academia a reflexão sobre um universo que nos parece distante, mas, ao mesmo tempo, está profundamente ligado ao nosso cotidiano: o lixo e as pessoas invisibilizadas que ressignificam o que descartamos. Essa proposta envolve o meu olhar sobre o objeto, configurando-se, portanto, no que Charaudeau (2014) nomeou como “possíveis interpretativos”.

2 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Ter direito à voz é ter direito à humanidade. [...] Precisamos romper com os silêncios. (RIBEIRO, 2017, n. p.).²

Quem se interessaria pela vida de sujeitos subalternizados? Quem são esses sujeitos anônimos cuja existência mínima passa, geralmente, despercebida? Como vivem, onde moram, o que comem? Onde e como escutar suas vozes, saber de seus sonhos e enxergar seus mundos? O cinema, como representante das diferentes culturas e ideologias, pode promover o (re)conhecimento desses sujeitos e de suas histórias de vida e se propor a mostrar essas existências a partir do olhar lançado para uma determinada realidade. Assim, encontramos o cinema documentário brasileiro contemporâneo como um dispositivo³ para mostrar essas diferentes histórias, por meio da narrativa audiovisual. Os documentários podem contribuir para a reflexão e a compreensão dessa vida social e, nesse sentido, funcionarem como mecanismos que promovem a visibilidade de sujeitos anônimos e de suas existências em tempos e espaços específicos.

Os documentários tendem a sedimentar determinada crença, já que quase sempre visam a exercer um impacto no mundo histórico a partir do exercício de persuadir ou convencer acerca do ponto de vista ou enfoque do qual são portadores. Assim, ao registrarem situações e acontecimentos, mostram aspectos ou representações visuais e sonoras de forma a fazer acreditar no que se vê, como se verdade fosse. Pensemos que o documentário, longe de ser compromissado com o que é real, trata-se mais de uma escolha do documentarista, que enquadra

² Djamila Ribeiro é uma filósofa, feminista negra, escritora e acadêmica brasileira que suscita o debate sobre as vozes silenciadas. Autora do livro “Lugar de fala”, lançado em 2017, a apresenta um panorama histórico sobre as vozes que foram historicamente interrompidas. A partir disso, é possível questionar: quem tem mais chances de falar (e ser ouvido) na sociedade? Assim, propõe que ao analisar a população brasileira, percebe-se que as minorias (grupos marginalizados na sociedade) ainda ocupam poucos espaços políticos sendo menos representadas e, por consequência, menos ouvidas. É esse sentido que optamos por começar nossa escrita com a epígrafe acima.

³ O conceito de dispositivo é usado neste trabalho de acordo com a abordagem de Otávio José Klein em “A gênese do conceito de dispositivo e sua utilização nos estudos midiáticos”. O autor aponta que “o dispositivo enquanto dimensão técnico-tecnológica é o mais destacado nos estudos comunicacionais, especialmente quando se refere à produção e circulação de imagens. O dispositivo, enquanto técnica, diz respeito às operações realizadas, e enquanto tecnologia, aos suportes tecnológicos, ou seja, as máquinas, os equipamentos e instrumentos utilizados nos processos de comunicação. Um dos autores que concebem o dispositivo nesta perspectiva é Charaudeau (1997, p. 199), para quem o dispositivo é a tecnologia enquanto mediação, através da qual os meios (materiais significantes) são colocados em relação aos suportes. Compõe-se dos elementos materiais, ou seja, do suporte físico que carrega a mensagem, é o quadro constituído pelo ‘conjunto das circunstâncias materiais, presidindo a realização de todo ato de comunicação e que, particularmente, para a comunicação mediática, este quadro se compõe de um tipo de material, de um tipo de suporte e de um tipo de tecnologia que agem como marcas” (KLEIN, 2007, p. 220)

o que vai ser mostrado no filme, um determinado fato ou tema, a partir das visões que ele tem do mundo, de sua classe social, de seu gênero e formação. O documentário, então, representa o mundo a partir dos imaginários sociais de seu criador (NICHOLS, 2012).

É importante salientar que os sujeitos entrevistados nos documentários são tratados como atores sociais e, nesse sentido, as cenas e encenações registradas costumam remeter ao cotidiano vivido por esses sujeitos, mostrando a vida como ela se apresenta no dia a dia. Assim, seria possível compartilhar uma determinada realidade com um público que desconhece aquele mundo. Os estudos sobre documentários estabelecem uma ponte teórica com as premissas da Análise do Discurso (AD), uma vez que ambos os campos mostram como a língua e o discurso constroem realidades por meio de representações, avaliações e axiologizações sobre essa realidade, os sujeitos, suas ações e falas.

Diante disso, aqui nos interessa analisar os registros da trajetória de vida de sujeitos anônimos, e os documentários se configuram como dispositivos de referência de um memorial sócio-histórico que possibilita a visibilização desses sujeitos que se encontram relegados à margem social, geográfica, econômica e política. Dessa maneira, o objetivo geral deste estudo foi compreender como os sujeitos que trabalham como catadores em lixões se apresentam e como são representados discursivamente em três documentários brasileiros: *Boca do Lixo* (COUTINHO, 1992), *Estamira* (PRADO, 2004) e *Aterro* (REIS, 2011). Para tanto, buscamos observar o processo de organização do discurso, considerando as estratégias utilizadas na construção fílmica para contar as histórias desses sujeitos.

Desse objetivo geral, decorrem os seguintes objetivos específicos:

- a) analisar como esses sujeitos constroem uma imagem de si, por meio da projeção de um *ethos* em seus papéis sociodiscursivos, a partir das memórias e imaginários mobilizados por eles no e pelo discurso;
- b) analisar como as imagens e falas foram articuladas no processo de edição e montagem dos documentários para produzir sentido, a partir das noções de espaço, planos fílmicos, enredamento e personagens entrevistados;
- c) compreender a interação entre estratégias de agenciamento sógnico e efeitos discursivos a partir do contrato de comunicação estabelecido no gênero documentário.

O espaço onde os sujeitos se encontram (ou são encontrados) são lixões localizados na periferia de grandes centros urbanos. O lixo pode ser apresentado como um produto social desses grandes centros e é resultante do descarte de restos de tudo que se produz nesse mundo. Assim, todo e qualquer uso, do que quer que seja, pressupõe a geração de resíduos, o que significa que as sobras, aquilo que não se quer mais, são descartadas e, cotidianamente, recolhidas e jogadas nos lixões. Esse descarte seria, então, o resultado de uma operação social que envolve, de um lado, os sujeitos que produzem o lixo e o descartam e, do outro, sujeitos invisibilizados socialmente que ressignificam esse material descartado, atribuindo-lhe novos valores, transformando-o em uma possibilidade de sobrevivência.

Os discursos produzidos nas narrativas de vida têm se tornado um terreno fecundo para a análise do discurso, campo por meio do qual optamos para analisar os documentários, que, como o gênero discursivo no formato audiovisual, podem mostrar, narrar, fabular⁴, registrar e contar histórias de seus protagonistas. Entendemos também que nos documentários podemos encontrar elementos que permitem a compreensão das histórias de sujeitos sob uma perspectiva fílmica, ganhando um caráter memorial-histórico, uma vez que o narrador se assume como sujeito narrado.

Buscamos, então, tecer uma análise dos discursos desses sujeitos cujas histórias, ou “modos de existência” (PELBART, 2014), parecem não ser interessantes ao espaço midiático tradicional. Lembremos que nos documentários, como em outras produções midiáticas, há sempre uma intencionalidade de captação do público, seja por questões mercadológicas, ou ainda ideológicas. Assim, para análise, precisamos levar em consideração que o uso dos recursos discursivos audiovisuais busca a adesão do espectador, por meio dos efeitos produzidos, sejam eles reais, ficcionais ou patêmicos. Nossa proposta de análise também perpassa pelo uso das estratégias, por parte do documentarista, para fazer com que os sujeitos entrevistados narrem suas histórias. Trata-se de um exercício de reconfiguração, por meio da memória, daquilo que julgam importante contar, a partir de uma avaliação subjetiva e afetiva do documentarista. Assim é que a narrativa da trajetória de vida desses sujeitos pode ganhar o interesse do

⁴ Utilizamos o verbo “fabular” e o substantivo “fabulação” no sentido de apontar que ao narrar-se e ao ser narrado nos documentários, os sujeitos transitam entre a apresentação e a representação de si, entre o que é do campo do real e do campo do ficcional. A própria narrativa fílmica implica em uma fabulação, ou seja, apropria-se de elementos da ficção para tornar a história mais interessante aos olhos/ouvidos do espectador.

espectador. Salientamos, ainda, um aspecto importante na construção da narrativa fílmica do documentário: a montagem ou edição de falas, imagens e sons em processos de ordenamento e enredamento, obedecendo a uma determinada lógica de encadeamento proposta pelo documentarista para produzir diferentes efeitos de sentido. Há uma potência da elaboração discursiva na montagem do filme. Isso significa que todo esse processo pode reelaborar discursos.

Este trabalho enquadra-se, portanto, na proposta da linha de pesquisa “Discurso, Mídia e Tecnologia” do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens (Posling) e, em certa medida, busca complementar trabalhos anteriormente desenvolvidos por pesquisadores do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG) que atuam nesse campo. Nosso *corpus* é composto por um material de pesquisa que poderá, futuramente, integrar o acervo audiovisual do projeto do Centro de Apoio a Pesquisas sobre Televisão e Audiovisual (Capte). Por transitar entre duas linhas de pesquisa, a realização deste trabalho, também poderá atender aos propósitos da linha de pesquisa “Edição, Linguagem e Tecnologia”, uma vez que a análise perpassa também pela compreensão do uso de estratégias e mediações dos processos de montagem e edição do discurso documental.

Para alcançar os objetivos traçados nesta pesquisa, como pilares teórico-metodológicos, recorreremos à AD, a partir da TS, de Charaudeau (2013a; 2013b; 2014), que nos fornece um corpo de conceitos e de categorias, acompanhado de um quadro metodológico, capaz de nos guiar nessa investigação. Assim, os estudos sobre os sujeitos no discurso, os imaginários sociodiscursivos, o contrato de comunicação e os modos de organização do discurso são basilares para nossa análise.

A AD, por ser um campo interdisciplinar, permite uma interface com outras áreas do conhecimento que dialoguem com os Estudos da Linguagem. Assim, propomos a interação com os estudos de Comunicação sobre cinema, principalmente na especificidade do gênero documentário. Acionamos a Semiologia de Roland Barthes (1990; 2013), que nos fornece embasamento para a questão sógnica. Outro contributo fundamental são os estudos sobre *ethos* e imagem de si desenvolvidos por Maingueneau (1993; 2008a; 2008b; 2016) e Amossy (2004; 2016). Propomos, ainda, uma interseção com os estudos da Sociologia e Psicologia Social de Moscovici (2007) e Jodelet (2001) no que se refere às Representações Sociais (RS).

Os estudos de Arfuch (2010) e Lejeune (2008) nos permitem transitar pelos espaços biográficos nas diferentes materialidades em que se apresentam. Em Bakhtin (1997), encontramos a noção de gênero. Foucault (2008; 2013) nos direciona para a ordem dos discursos. Já Bosi (1994), Ricouer (2007; 2014), Halbwachs (1990), Le Goff (1990), Courtine (2006), Orlandi (1995; 2015; 2020) nos fornecem uma compreensão acerca da memória. Para situar o sujeito marginalizado e destituído de visibilidade, recorremos a Pelbart (2014), Spivak (2010), Orlandi (1995) e Souza (2009; 2018). Torna-se fundamental também compreender o gênero discursivo e o dispositivo, dentro dos estudos cinematográficos, levando em conta a particularidade de ser um *corpus* constituído/materializado nos documentários produzidos em contexto brasileiro (espaços físicos e sociais). Assim encontramos respaldo em Aumont (2004), Bernadet (1985; 2017), Machado (2011), Soulages (1999), Nichols (2012), Jost (1999), Ramos (2001), Cesar (2017), Lins e Mesquita (2008), Lins (2004), Mesquita (2011) e Migliorin (2010), entre outros.

Interessa-nos, aqui, analisar e discutir as vozes de pessoas invisibilizadas socialmente. No trabalho desenvolvido no mestrado⁵, trabalhamos com vozes de comunidades de periferia abordadas pelo telejornalismo. Assim como na pesquisa anterior, no presente trabalho, muito nos interessa a voz dos anônimos, das minorias⁶, neste caso, os sujeitos que trabalham em lixões selecionando materiais recicláveis como alternativa de sobrevivência. São pessoas que, normalmente, a grande mídia tem deixado de lado, por não ter interesse nesse sujeito comum, na “vida dos homens infames”, como os nomeou Foucault (2006), tendo em vista suas histórias e contextos de vidas marginalizadas. Entendemos que, por meio dos documentários, esses personagens entrevistados podem, em certa medida, ser visibilizados e ter seus discursos repercutidos além de seu próprio mundo.

Assim, ao perceber que alguns documentários priorizam as falas desses sujeitos anônimos, foi despertado o interesse em analisar como essas vozes são reverberadas. Entendemos que o cinema de um modo geral, mais especificamente alguns filmes documentários, podem se constituir como importantes espaços de visibilidade dos discursos de grupos que sofrem

⁵ Dissertação intitulada *Parceiros do MGTV: voz da comunidade no telejornalismo mineiro – de quem é o discurso?*, defendida em 2016, no Posling/CEFET-MG.

⁶ É importante explicar que ao usarmos o termo “minorias” estamos utilizando o conceito da Antropologia Social, que faz referência a um subgrupo que, dentro de uma sociedade, considera-se e/ou é considerado diferente do grupo dominante, e que não participa, em igualdade de condições, da vida social. (FERREIRA, 2001, p. 464).

exclusão social, promovendo, ao mesmo tempo, um resgate de memórias individuais e coletivas que podem ser reconfiguradas a partir das narrativas de si dos sujeitos entrevistados. Isso porque se torna necessário reportar à memória para contar sua história ou parte de sua trajetória de vida na condição de catador nos lixões. Assim, propomo-nos a buscar, na materialidade discursiva, elementos que caracterizem a identidade desses sujeitos. Interessa-nos estudar como assumem o protagonismo identitário dentro dos documentários e de que forma reproduzem os imaginários e as representações sociais, uma vez que parecem invisíveis à sociedade.

Nos discursos, buscamos identificar o que é levado em consideração ou se constitui como forma de ressignificar o lixo e a própria existência dos sujeitos. A ressignificação pode ser compreendida como a possibilidade de um novo sentido ao que era considerado lixo, ou seja, a transformação de um material descartado que recebe outro olhar e, consequentemente, outro valor. Quando nos referimos a ressignificar a própria existência, sugerimos que, ao ressignificar o lixo, esse sujeito dá um novo sentido à própria vida a partir do trabalho exercido. Tentamos entender ainda o quanto esses documentários contribuem para reverberar vozes quase inaudíveis aos ouvidos da sociedade. A (re)descoberta de um mecanismo de resistência desses sujeitos pode ser resultado da escolha dos documentaristas pela temática, o que nem sempre os meios de comunicação de massa tradicionais⁷ mostram em profundidade. Trata-se do (re)conhecimento de coisas simples, afetos e memórias que compõem a grande história de nossa existência, o que muitas vezes é invisível para a sociedade, uma vez que o discurso não deixa de ser um jogo de poder.

Ainda dentro do escopo do trabalho, nossa pesquisa, em certa medida, propõe uma continuidade de análise proposta por Miranda (2013), na dissertação *Em busca de mil palavras: uma análise da imagem e sua função na estratégia narrativa do documentário*⁸, cujos objetivos foram o de descrever e entender quais eram os aspectos fundamentais da narrativa visual, compreender possíveis estratégias para desenvolver uma narrativa no campo da linguagem e correlacionar

⁷ Consideramos aqui como “meios de comunicação de massa tradicionais” as redes de televisão, de rádio e os jornais e revistas de referência, não nos esquecendo de que essas grandes redes de comunicação são acessadas pela internet. Lembramos, portanto, que a principal característica desses meios de comunicação de massa é a grande circulação que conseguem atingir, ou seja, são mídias de massa. Nesse sentido, buscamos diferenciar da visibilidade alcançada pela rede de computadores, seja pelas redes sociais, plataformas como o *YouTube* ou outros. A internet apresenta um novo formato, que possibilita outra forma de visibilidade.

⁸ A dissertação defendida por Alfredo Luiz da Costa Miranda, em 2013, no Posling/CEFET-MG, buscou investigar o uso dos elementos visuais na composição da narrativa visual e sua influência no documentário *Alô, alô Terezinha* (2009), de Nelson Hoineff.

ambos os aspectos em busca de parâmetros que auxiliassem na identificação do gênero documentário por meio da composição das imagens. Assim, entendemos que a trajetória já trilhada pelo autor pode servir de alavanca para a pesquisa que empreendemos aqui.

Acreditamos que, em nosso trabalho, ao analisar os documentários selecionados, contribuiremos para a compreensão dos discursos desses sujeitos invisibilizados⁹ em nossa sociedade. Para Migliorin (2010), no documentário, pode ser mostrado ou tornado visível um modo de vida desses sujeitos que escaparam à funcionalização, sem, no entanto, fazer com que essa aproximação (esse dar visibilidade) se confunda com uma intromissão ou uma tentativa de gestão da vida desse outro. “Não se trata apenas da escolha dos personagens, mas de uma abordagem que se distancia do idealismo ou do discurso acabado para estar com os corpos, com gestos, com as falas, em frequente deriva” (MIGLIORIN, 2010, p. 12).

Esta tese está dividida em oito seções, sendo esta, *Considerações iniciais*, a segunda delas e as *Considerações finais*, a última. O terceiro capítulo é dedicado à problematização e contextualização dessa pesquisa e, para isso, trazemos uma discussão sobre o gênero documentário. No quarto capítulo, é apresentado o campo teórico da AD, na perspectiva da TS, assim como seus principais pressupostos: os sujeitos na linguagem, o contrato de comunicação, os modos de organização do discurso, *ethos* e imagem de si e imaginários sociodiscursivos. Apresentamos também a relação entre imagem e signo no processo de significação e ressignificação.

No quinto capítulo, é apresentado o percurso metodológico da pesquisa, ou seja, os caminhos percorridos até a definição do *corpus*, bem como os procedimentos adotados para delimitação das categorias ou núcleos de sentido utilizados na estruturação das análises. No sexto capítulo, estão expostas as análises, diante do olhar que detivemos em nosso objeto de pesquisa, a partir da estrutura analítica apresentada no capítulo do percurso metodológico. Assim, como analistas do discurso, assumimos a posição de coletores de pontos de vista interpretativos e, por meio da comparação, procuramos apresentar constantes e variantes desses pontos de vista. Torna-se

⁹ O termo “invisibilizado” será recorrentemente utilizado por nós no sentido do sujeito marginalizado, colocado à margem de nossa sociedade e, portanto, considera-se que suas vozes, seus pontos de vista não são, comumente, ouvidos e considerados na grande mídia; mas, na maioria das vezes, só são mostrados em caso de espetacularização. Como excluídos socialmente, há ainda uma tentativa de negação ou de silenciamento de seu discurso.

possível interpretar, em certa medida, quem o documentário faz falar ou a quais sujeitos o documentário dá voz. Tais discursos são fortemente influenciados pelo contexto em que são construídos e partilhados. Em seguida, no sétimo capítulo, apontamos as transversalidades entre os três documentários, ou seja, buscamos elucidar aproximações e distanciamentos entre eles nos aspectos discursivos mais significativos, destacando-se o contrato de comunicação, o papel da memória e o trabalho.

3 DOCUMENTÁRIO: ENTRE O QUE É E O QUE PODE SER

O documentário contemporâneo é o nome de uma multiplicidade, de algo indefinível, é uma imagem que é arte e que não é, que é afetada e transforma o real, que é fundamentalmente aquela imagem que no cinema se liberou de uma identidade. Se digo documentário não sei do que falo, pelo menos não exatamente, mas ao mesmo tempo ele existe e insiste, se transformando a cada filme. (MIGLIORIN, 2010, p. 9).

Mas, afinal, o que é ou o que pode ser um documentário? E como o documentário se relaciona com o cinema? Na história, os registros do surgimento do cinema revelam que as primeiras imagens em movimento são capturadas do mundo real, o que caracterizaria, inicialmente, tratar-se de um filme documentário. Assim, podemos deduzir que o cinema nasce documentário. Esse primeiro registro se refere ao filme *A chegada de um trem na estação*, trata-se de uma produção dos irmãos Lumière, em 1895. A palavra documentário, no sentido aqui empregado, foi utilizada pela primeira vez por John Grierson, para designar o tipo de cinema feito por Robert Flaherty no filme *Nanook of the North*, de 1922, que relata a saga do esquimó Nanook. Porém, o termo já havia aparecido em alguns dicionários desde o século XIX para designar tudo aquilo que tem o caráter de documento. De fato, a noção de documentário, no audiovisual, é subsidiária da noção de documento, no sentido que lhe dá a História como disciplina: prova da verdade. A noção acaba por ser desmontada, de alguma forma, problematizada e ampliada pelos recentes estudos sobre cinema e documentário. Aqui, não pretendemos definir o gênero, mas apenas situá-lo nessa produtiva indefinição em que ele se encontra. Portanto, o documentário, por uma tautologia, seria tudo aquilo que é produzido por uma classe de realizadores (MACHADO, 2011).

Após leituras sobre cinema e, mais especificamente, sobre documentários, percebemos que existe uma lacuna que não deixa claro qual o lugar ou qual o conceito para esse gênero cinematográfico. A explicação dada por Bernardet (2017) lembra que existe uma definição clássica de que o documentário é tudo aquilo que é filmado, mas que teria acontecido independentemente da filmagem, ao que ele mesmo discordou ao explicar que:

Essa definição ignora, porém, o enquadramento, a montagem, o acompanhamento sonoro, a organização narrativa das ideias. Este mesmo discurso de posse, que aconteceria independentemente de qualquer filmagem, se transforma em narrativa em função dessas variáveis, em função do momento narrativo do filme em que ele é exibido etc. É exatamente o mesmo processo da chamada ficção. Portanto, documentário e ficção me parecem duas categorias absolutamente gratuitas, que eliminam as nuances e as contradições de uma obra. (BERNARDET, 2017, n.p.).

Na mesma linha de pensamento desse autor, Amaranta Cesar, professora da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia e coordenadora do Festival de Documentários de Cachoeira (BA) (CachoeiraDoc), em entrevista para a 20ª Mostra de Cinema de Tiradentes (CESAR, 2017), apontou o documentário como um campo fértil que está o tempo inteiro se reinventando. Essa necessidade de se reinventar se deve ao confrontar “o desafio do real, e não poder negá-lo”. Assim, o documentário seria esse campo em constante processo de reinvenção, o que solidifica o gênero, já que ele não é acabado em si. Essa indefinição é, portanto, uma característica positiva do documentário, pois ele muda, como muda o real e a realidade. Apreender o real não é tarefa fácil, pois se muda o real, as estratégias de tentativa de capturar esse real tendem a mudar também.

O documentário tem sido estudado e discutido por vários pensadores e realizadores na contemporaneidade, que são partidários de uma definição dessa indefinição do gênero. Ele é entendido como um “terreno expandido que o tempo todo é friccionado e provocado pelo real”, por pensadores como Cláudia Mesquita, Cesar Guimarães, Rubem Caixeta e André Brasil, que circulam no *Forumdoc*¹⁰. Mesmo que se criem formas diferentes e inventivas de se fazer, muito próximas, inclusive, da ficção, o vínculo e o engajamento com o real e com a realidade está presente, sempre. “O enfrentamento do desafio, que é o que o real impõe, o real como um risco, uma rasura, uma provocação, um engajamento que é inventivo, que é criativo, que demanda uma proposição nova sempre, renovada” (CESAR, 2017, n.p.).

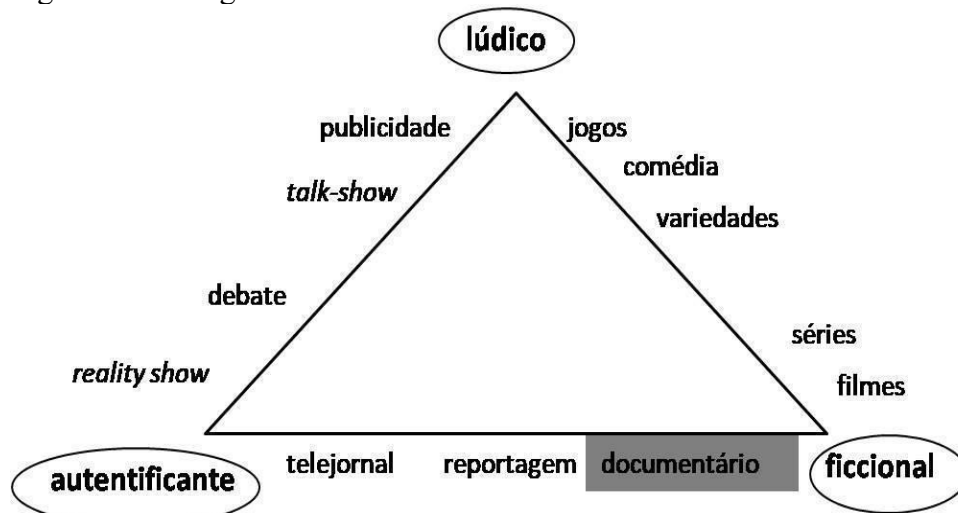
Ao colocar que o filme documentário desliza entre o ficcional e o real, a proposta de François Jost (1999) confirma e é confirmada por outros pensadores. Na verdade, o gênero cinematográfico estaria bem mais próximo do ficcional, ou seja, há maior deslocamento do real – autenticante para o ficcional. Para Jost (1999), os gêneros midiáticos se encaixariam em três modos de referência enunciativa: o modo lúdico, o modo autenticante, e o modo ficcional, detalhados a seguir:

¹⁰ O Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte (forumdoc.bh) é fórum de antropologia e cinema criado em 1997 pela Filmes de Quintal com o objetivo de compartilhar filmes aos quais não se tinha acesso em salas de cinema convencionais. Busca promover reflexão e formação crítica de público, fomentar a pesquisa e a qualificação da produção audiovisual. Disponível em: <https://bit.ly/3dU4Jye> Acesso em: 03 abr. 2020.

- i) modo lúdico – ocupa um nível intermediário da enunciação. Trata-se de um contínuo deslocamento no eixo que opõe o ficcional ao “real”, embora contenha, ao mesmo tempo, elementos de ambos. Mostrado, por exemplo, nos *reality shows*;
- ii) modo autenticante – tem como referência direta o mundo real (empírico), construindo alegações verdadeiras sobre a realidade. Mostrado nos telejornais, entrevistas, documentários etc.;
- iii) modo ficcional – tem como referência o mundo imaginário, sem compromisso com a verdade no discurso, mas com o princípio de coerência desse universo criado. Mostrado nas telenovelas, filmes, séries etc.

Cada um dos modos de referência enunciativa propostos por Jost (1999), apesar de pertencer a um determinado campo, pode se deslocar, ou se aproximar de um outro. A seguir, na Fig. 1, proposto por Jost (1999), podemos perceber os deslocamentos de alguns gêneros midiáticos televisivos que podem nos proporcionar uma noção do espaço que os documentários assumem.

Figura 1 – Triângulo com os três modos de referência enunciativa



Fonte: Jost (1999, p. 28).

O gênero documentário mescla o discurso cinematográfico com o discurso jornalístico, porém se situaria numa posição discursiva consideravelmente bem mais próxima do ficcional do que do autenticante, segundo Jost (1999), como mostramos na Fig. 1. O fato de o documentário estar situado em uma esteira deslizante entre o real e o ficcional é o que pode justificar a imprecisão ou indefinição do gênero. Nesse sentido, a oscilação entre o que pertence ao campo do real e do ficcional permite pensarmos a produção do documentário, os processos de edição, a interferência dos diretores/produtores e até a própria encenação dos sujeitos entrevistados

como potencialidades da construção da representação de um real e concordamos com essa proximidade do gênero com o ficcional. A narrativa documental também contribui para essa proximidade, além da absoluta entrada no ficcional com o elemento da memória.

Assim, o documentário pode ser interpretado como um gênero fundamentalmente híbrido, “[...] é documentário até certo ponto, mas muitas vezes, sem que nos demos conta, já caímos do domínio da fabulação” (MACHADO, 2011, p. 6). Encontra-se, portanto, no meio do caminho entre o documento e a imaginação, devido à estrutura que está intermediada entre o artístico, o fílmico e, por que não dizer, o jornalístico. Dessa forma, mesmo que se pretenda, como objetivo, a apresentação de uma visão da realidade por meio de imagens e falas que circulam dentro de um espaço tido como real, esse gênero transita e pode assumir outro espaço, inclusive o da ficção. Como espaço do real, o gênero documentário se utiliza de arquivos históricos, imagens, entrevistas com pessoas envolvidas e outros recursos. Como espaço de ficção pode utilizar a narrativa e os recursos fílmicos. Mesmo que o documentário seja escrito, planejado, roteirizado, ele é construído processualmente de forma criativa e, portanto, trata-se, sempre, de uma visão em perspectiva não totalizante dessa realidade. Consideremos que, se temos um “real” que é múltiplo, para construir as relações com esse real, torna-se necessário que sejam utilizadas estratégias múltiplas também.

A título de ilustração, destacamos dois documentários que podem evidenciar a questão discutida anteriormente. São documentários pouco convencionais (se pensarmos apenas a questão do real) e mesclam realidade e ficção, apontando sua característica híbrida. No documentário *Ilha das flores* (1989), do diretor Jorge Furtado, o real e a ficção são colocados de forma a contribuir para construir uma narrativa que mistura aspectos do cinema de ficção e filme documentário para denunciar e discutir temas como desigualdade social e sistema capitalista. No filme, personagens reais assumem um papel real/ficcional na narrativa. Em *Hiato* (2008), o diretor, Vladimir Seixas, reconstitui uma ocupação do Shopping Rio Sul, no bairro do Botafogo, no Rio de Janeiro. O documentário mistura imagens recuperadas de arquivo com entrevistas de alguns personagens que participaram da ocupação, ocorrida em agosto de 2000. Na época, o Movimento dos Trabalhadores Sem Teto (MTST) organizou uma manifestação de protesto contra as desigualdades sociais. É possível imaginar o desconforto, e por que não dizer, medo (o protesto se realiza aqui – estar no lugar que julgam não pertencer a esse grupo) provocado nos “cidadãos de bem”? Como pode, um *shopping* – símbolo do consumo da elite – ser

“invadido” por pessoas desprovidas do mínimo para a sobrevivência e, por isso, distantes dos horizontes do consumo? O documentário discute um evento criado, já que os manifestantes produziram um fato para alcançar visibilidade midiática, e as reverberações desse evento. Podemos pensar que o passeio no *shopping* é uma encenação que visa a mostrar as desigualdades sociais em um espaço de consumo. Há um questionamento do lugar que pode ou não ser ocupado pelos sujeitos de periferia que protagonizam o filme.

Como apontado nos documentários tomados a título de exemplo, esse gênero pode conter em si um pressuposto de autenticidade, de verdade relatada sob um determinado ponto de vista. Nesse sentido, ao mostrar aspectos ou representações audiovisuais de uma parte do mundo histórico, podem também significar ou representar os pontos de vista de indivíduos, de coletividades ou de instituições. Por isso, o documentário tangencia uma questão ética que potencializa a responsabilidade do cineasta ao expor seus entrevistados, pois, no caso, assume a apresentação e a representação desse outro que relata, que dá testemunho, que se presentifica no filme. A ética no documentário pode ser entendida aqui como a problematização dos modos de existência, levando em consideração o comportamento do sujeito documentarista diante da relação com o universo experienciado pelos sujeitos narrados, ou seja, uma análise dos modos de constituição da relação desse sujeito consigo mesmo e com o mundo que escolhe mostrar nos documentários. Lembrando que os sujeitos que se apresentam e são representados nos documentários, por se tratarem de atores sociais, após as filmagens tendem a continuar a vida como ela se apresenta, provavelmente do mesmo jeito, sem sofrer interferências pelo fato de ter sido filmado. A particularidade no filme documentário é que este “[...] gira em torno do fenômeno de sons e imagens em movimento gravados em meios que permitem um grau notavelmente elevado de fidelidade entre a representação e aquilo a que ela se refere” (NICHOLS, 2012, p. 23).

Machado (2011) defendeu que, quando nos referimos ao documentário, na verdade, não sabemos bem o que ele é. Para esse autor, também não existe uma definição que seja satisfatória e que dê conta de todos os produtos audiovisuais que são encaixados nesta categoria. Isso se deve à grande variedade de características que o gênero assume. Assim, para resolver esse impasse, o autor propôs que o documentário poderia ser definido por uma tautologia: “[...] documentário é tudo aquilo que é produzido por uma classe de realizadores chamados

documentaristas, assim como música é tudo aquilo que é produzido por músicos [...]” (MACHADO, 2011, p. 8).

Dentro dessa multiplicidade de possibilidades inscritas no gênero, Machado pontuou que desde o início o documentário tem sua fórmula básica corrompida, tornando-se, portanto, híbrido.

O documentário híbrido é isso: é documentário até certo ponto, mas muitas vezes, sem que nos demos conta, já caímos do domínio da fabulação. Ou vice-versa. Ele fica a meio caminho entre o documento e a imaginação. Pois, a bem da verdade, nenhum documentário é realmente um documentário puro. Aliás, um documentário puro seria algo inimaginável, pois sempre há a interposição da subjetividade de um (ou mais) realizador(es), sempre são feitas escolhas, seleções, recortes e é inevitável que essas mediações funcionem como interpretações. Para o bem ou para o mal. (MACHADO, 2011, p. 10).

O documentário mescla o registro do real com a fabulação, é realidade e ficção. Para exemplificar esse hibridismo, o autor citou o filme *Jogo de cena* (2007), de Eduardo Coutinho, uma vez que o filme quebra as expectativas, ao incluir o ficcional no documental, fazendo com que se perca o controle sobre quem conta realmente sua própria história e quem está contando (encenando) a história do outro. A proposta inicial de Coutinho foi fazer com que mulheres anônimas contassem suas histórias diante da câmera, que falassem do cotidiano, afetos, perdas e sofrimentos. O filme se mostra surpreendente ao propor camadas na própria narrativa. Essas camadas formam um jogo de cenas, pois os depoimentos das personagens desconhecidas são mesclados com a encenação desses depoimentos por atrizes convidadas bem conhecidas do público em geral. Em outra camada, há um jogo entre o real e o ficcional, tornando difícil reconhecer o que é a realidade e o que é representação. Nesse sentido, esse documentário desloca o espectador, tirando-o do eixo da comodidade de só assistir e obrigando-o a tentar entender o jogo que lhe é apresentado ou representado na tela.

Outro exemplo desse hibridismo, revelando a invasão do ficcional no real, está presente em cenas do documentário *A cidade é uma só?* (2012), dirigido por Adirley Queirós. A leitura inicial aponta para o gênero documental mais tradicional (histórico-memorialístico) sobre a Campanha de Erradicação das Invasões do Plano Piloto, que originou a cidade de Ceilândia, no começo de 1971, durante a ditadura militar. Nancy Araújo é a personagem real que assume a narrativa do documentário a partir de uma rememoração da história vivida na infância. Ela morava na Vila IAPI e foi uma das participantes do coral instrumentalizado para convencimento e propaganda da remoção das pessoas com a justificativa de realocá-los em um espaço melhor.

Em uma das cenas do filme, convivem personagens real e ficcional, como é o caso da cena em que ela está em casa fazendo um café e entra o diretor do filme, Adirley Queirós. Nancy faz uma breve apresentação entre eles: Dildu é o sobrinho e Dandara é namorada dele. Porém, Dildu e Dandara são personagens ficcionais, não existem na vida real e aparecem no filme para compor a história. Outro que é personagem de ficção é Zé Bigode. Dildu e Zé Bigode entram no filme para contribuir na elaboração da memória da Ceilândia.

Nessa esteira da definição (ou indefinição), Ramos (2001) questionou o lugar ocupado pelo documentário a partir de suas características dentro de uma equivalência como gênero se comparado com outras tradições narrativas do cinema. O autor ainda ponderou se o documentário seria um gênero como outros, ou se teria características imagéticas e sonoras estruturais que o distinguem dos demais gêneros de representação com imagens-câmera da tipologia de ficção narrativa. Para esse autor, assumir um campo específico ao documentário seria reconhecer a possibilidade de uma representação objetiva, transparente, seguindo a seguinte linha de raciocínio:

- a) parte-se do princípio de que o objetivo é o de estabelecer uma representação do mundo;
- b) o caráter especular e falsamente totalizante possível de ser sobreposto pela ideologia dominante a essa representação do mundo;
- c) a necessária fragmentação do saber e da subjetividade que sustenta essa representação;
- d) saída ética dominante da ideologia contemporânea: é ético mostrar o processo de representação; mas não é ético construir a representação para sustentar a opinião correta.

Para Ramos (2001), quanto ao caráter de discurso e de representação dos documentários, deparamo-nos com dois campos: “[...] o da impossibilidade de afixarmos um saber, ou uma representação; e a pré-concepção de que o documentário, necessariamente, traz a pressuposição de uma representação totalizante que afixe este saber” (p. 3).

Ainda sobre o que é e o que pode ser um documentário, “[...] o lugar do documentário é esse lugar de indefinição e inapreensível”, como concordou Migliorin (2010, p. 9). É devido aos elementos estéticos tradicionais do gênero que a realidade é mostrada e esses elementos trazem em si a memória dessa história de usos e sentidos, concedendo ao filme um valor documental.

Mas, ao mesmo tempo, “[...] não é o que diz ou mostra o que existe, mas o que inventa a existência com que existe”, como concluiu Migliorin (2010, p. 10), citando Bresson (2004).

Quando situamos o documentário como um dos gêneros do discurso, não podemos nos furtar de mencionar a tipologia do gênero que Bakhtin (1997) trouxe em *A estética da criação verbal*. Assim, ao dizer que todos os campos de atividade humana estão ligados pelo uso da linguagem, apontou a multiplicidade de formas e usos dessa linguagem. O uso da língua ocorre por meio de enunciados concretos únicos – orais ou escritos – proferidos pelos integrantes de um determinado campo de atividade humana. Ainda segundo o autor, esses enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada campo de atividade seja por seu conteúdo temático, pelo estilo da linguagem – seleção dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua –, seja pela construção composicional.

Assim, os tipos relativamente estáveis de enunciados são denominados como gêneros do discurso. Para Bakhtin (1997, p. 279), o conteúdo temático, o estilo e a construção composicional “[...] fundem-se indissolivelmente no todo do enunciado e todos eles estão marcados pela especificidade de uma esfera de comunicação”. Bakhtin descreveu uma diferença importante que existe entre o gênero de discurso primário (simples, como os tipos do diálogo oral: linguagem das reuniões sociais, dos círculos, linguagem familiar, cotidiana, linguagem sociopolítica, filosófica etc.) e o gênero de discurso secundário (complexo, como os tipos literários, teatro, científicos, ideológicos). Durante o processo de sua formação, esses gêneros secundários absorvem e transmutam os gêneros primários (simples) de todas as espécies, que se constituíram em circunstâncias de uma comunicação verbal espontânea (BAKHTIN, 1997). O autor, ao se referir aos gêneros literários, colocou que estes

[...] pertencem à comunicação cultural complexa, simulam em princípio as várias formas da comunicação verbal primária. E precisamente isso que gera todas essas personagens literárias convencionais de autores, de narradores, de locutores e de destinatários. Mas a obra do gênero secundário, quaisquer que sejam sua complexidade e a multiplicidade de seus componentes, não deixa de ser em seu todo (e como todo) um único e mesmo enunciado real que tem um autor real e destinatários que o autor percebe e imagina realmente. (BAKHTIN, 1997, p. 325).

Seguindo as colocações desse autor, podemos inferir que os documentários compõem a categoria de gênero secundário com imbricações do gênero primário. Assim, mesmo que em suas colocações, ele tenha se referido ao campo literário especificamente, interpretamos que o

cinema e, no caso específico, os documentários poderiam se encaixar como pertencentes à comunicação cultural complexa, trazendo consigo toda a especificidade desses gêneros secundários.

3.1 A NARRATIVA NO DOCUMENTÁRIO

Como narrativa documental, entendemos todo processo que pode levar o espectador a ter uma visão reflexiva sobre o universo mostrado. Para isso, vamos discorrer sobre alguns aspectos da linguagem audiovisual que podem compor a narrativa fílmica. Dentre esses elementos destacamos os enquadramentos¹¹, que se referem ao que vai ser mostrado, determina o que será visto. O enquadramento é considerado como o conjunto de seleção dos olhares lançados sobre o(s) elemento(s) que compõe(m) a cena. O enquadramento implica um recorte do todo, apresentando apenas a imagem que comporá a narrativa fílmica mostrada ao espectador. Trata-se, portanto, do olhar subjetivo e da intencionalidade do documentarista.

O documentarista ocupa o lugar do sujeito que lança seu olhar sobre o universo discutido na obra fílmica. Assim, mesmo que haja o olhar do cinegrafista, esse olhar é guiado, orientado e selecionado pelo documentarista. É o documentarista também que dirige a edição do material bruto, construindo a narrativa do documentário, posicionando-se como o grande enunciador da totalidade fílmica. Entendemos ainda que o lugar do documentarista é o daquele que olha para o outro e, por meio desse olhar, pode tirá-lo da sombra, construindo uma possibilidade de visibilizar discursos que se encontravam escondidos.

Reforçamos que o enquadramento implica a tomada de decisão sobre quem o documentário vai mostrar, permitir falar e como vai fazer isso, determinando como o espectador perceberá esse mundo mostrado pelo filme. Como parte desse processo, destacam-se os planos, estabelecendo uma proximidade com a noção de enquadramento. Os planos se referem à forma de conduzir a

¹¹ De acordo com o *Dicionário teórico e crítico do cinema*, de Aumont (2003), a noção de quadro (moldura) está relacionada à pintura; a fotografia havia prolongado essa noção, relacionando-a ao quadro do instantâneo e ao olhar (do fotógrafo) que a foto traduz. O cinema passa a usar as palavras enquadrar e enquadramento para designar o conjunto do que seria o processo mental e material para se chegar a uma imagem que contenha certo campo de visão associado a determinado ângulo. Assim, as imagens mostradas no filme seriam o resultado desse processo de escolhas do que deverá compor a narrativa documental. De forma mais ampla, enquadramento define os limites do que será mostrado (luz) e do que vai ficar de fora (sombra). Tem como função primeira fazer um recorte, selecionando a parte do campo que será representada no filme. Vem dessa seleção do campo visível as expressões “dentro de campo” (visualizado na imagem, pertence ao enquadramento) e “fora de campo” (uma extensão presumível que exista, mas que não é mostrada).

narrativa fílmica do ponto de vista imagético. A seguir, apresentamos, no Quadro 1, a classificação geral dos planos fílmicos, conforme Aumont (2004):

Quadro 1 – Classificação geral dos planos fílmicos

Planos	Posicionamento da câmera	Mostração de imagens	Efeitos visados
Aberto	distante do objeto	pequena parte do cenário	ambientação
Médio	distância média do objeto	parte considerável do ambiente, mas ainda tem espaço à sua volta	posicionamento e movimentação
Fechado	próxima do objeto	quase todo o cenário, sem deixar grandes espaços à sua volta	intimidade e expressão

Fonte: Elaborado pela autora com base em Aumont (2004).

As imagens são formas de discursivização e o enquadramento pode ser considerado como uma ferramenta para construção dessa linguagem imagética, uma vez que, ao selecionar as imagens e como serão mostradas, já se constitui ali uma forma de dizer, ou seja, um ponto de vista. Assim, entendemos a gestão dos planos fílmicos como um tipo de estratégia de enquadramento. Ademais, a escolha dos tipos de planos no documentário permite inferir a intencionalidade do documentarista em provocar um certo efeito de sentido no espectador. Por exemplo, ao filmar em um plano aberto, a tela que se abre nos conduz a uma sensação de ambientação com o espaço filmado, proporcionando uma visão ampla e, ao mesmo tempo, preservando um distanciamento do objeto filmado. Sugere um olhar ao longe, sem muita intimidade com o que se apresenta. No plano médio, por sua vez, a sensação de distância tende a diminuir, tornando possível identificar o cenário. Já no plano fechado é produzido um efeito de proximidade maior. Trata-se de um convite à intimidade, quebrando o protocolo do distanciamento.

Quadro 2 – Classificação detalhada dos planos filmicos

Planos	Posicionamento da câmera	Mostração de imagens	Efeitos possíveis
Geral	visual bem aberto	cenário à frente. a pessoa filmada ocupa espaço muito reduzido na tela.	plano para exteriores ou interiores de grandes proporções.
Conjunto	visual aberto	parte do cenário à frente. a pessoa filmada ocupa um espaço maior na tela	reconhecer os rostos das pessoas mais próximas à câmera.
Médio	visual médio	a pessoa filmada é enquadrada por inteiro, mas ainda não ocupa a tela inteira.	proximidade com a pessoa filmada, mantendo-se um certo espaço.
Americano	visual próximo à pessoa filmada	a pessoa filmada é enquadrada do joelho para cima.	proximidade com o corpo da pessoa filmada.
Meio primeiro plano	visual próximo à pessoa filmada	a pessoa filmada é enquadrada da cintura para cima.	proximidade com o corpo da pessoa filmada.
Primeiro Plano	visual muito próximo à pessoa filmada	a pessoa filmada é enquadrada do peito para cima. (<i>close-up</i> , ou <i>close</i>)	aproxima o rosto da pessoa filmada.
Primeiríssimo plano	visual extremamente próximo à pessoa filmada	a pessoa filmada é enquadrada dos ombros para cima. (<i>big close-up</i> ou <i>big-close</i>)	proximidade excessiva com o sujeito filmado
Plano detalhe	visual invasivo	enquadra uma parte do rosto ou do corpo (um olho, uma mão, um pé, etc.).	zoom em algum detalhe da pessoa filmada

Fonte: Elaborado pela autora com base em Aumont (2004).

A partir da classificação mais detalhada dos planos filmicos, mostrada no Quadro 2, é possível extrair as variáveis proxêmicas. O conceito de proxemia foi desenvolvido pelo antropólogo norte-americano Edward Hall (2005), fazendo referência ao modo como cada homem ocupa o espaço social. Soulages (1999) usou esse conceito para analisar as distâncias variáveis em correspondência aos planos filmicos, como apresentado no Quadro 3.

Quadro 3 – Correspondências proxêmicas

Distância	Planos
Íntima	Close-up
Pessoal	Primeiro plano
Social	Americano e geral
Pública	Geral

Fonte: Elaborado pela autora com base em Hall (2005) e Soulages (1999).

Nichols (2012, p. 62-63) apresentou os modos de se produzir o documentário potencializando algumas características que o distinguem de outros tipos de filme. O autor enfatizou seis modos principais de fazer cinema documentário, sendo eles: poético, expositivo, observativo,

participativo, reflexivo e performático. O modo poético destaca as associações visuais, qualidades tonais ou rítmicas, passagens descritivas e organização formal; o modo expositivo enfatiza o comentário verbal e uma lógica argumentativa; o modo observativo enfatiza o engajamento direto no cotidiano das pessoas que representam o tema do cineasta, conforme são observadas por uma câmera discreta; o modo participativo enfatiza a interação de cineasta e tema, já que a filmagem acontece a partir de entrevistas ou outras formas de envolvimento ainda mais direto, e, frequentemente, utiliza-se imagens de arquivo para examinar questões históricas; o modo reflexivo chama atenção para as hipóteses e convenções que regem o cinema documentário, aguçando nossa consciência da construção da representação da realidade feita pelo filme; por fim, o modo performático enfatiza o aspecto subjetivo ou expressivo do próprio engajamento, rejeitando as ideias de objetividade em favor de evocações e afetos. Esses modos propostos por Nichols (2012) podem ser interpretados, a partir dos modos de organização do discurso propostos por Charaudeau (2014).

3.2 A HISTÓRIA DO OUTRO: APRESENTAÇÃO E REPRESENTAÇÃO NAS NARRATIVAS

A história narrada pelo sujeito entrevistado no documentário pode ser interpretada como uma forma de marcar esse território que pode vir a comportar um espaço biográfico. Leonor Arfuch (2010) desenvolveu a noção de espaço biográfico para se referir a uma multiplicidade de formas narrativas (auto) biográficas que tenta dar conta de um terreno de entrecruzamento e hibridização dessas formas discursivo-genéricas. O conceito de espaço biográfico foi desenvolvido pela autora a partir de uma crítica ao conceito de espaço autobiográfico postulado por Lejeune (1975). Na proposta da autora, esse espaço de escrita da vida abarcaria desde os gêneros mais canônicos, até os mais contemporâneos, resultantes das novas tecnologias, tais como, *blogs*, *Facebook*, *Instagram*, *Twitter*, além de programas televisivos de entrevistas midiáticas ou acadêmicas, os *talk* e *reality shows*, entre uma variedade de gêneros. A partir das discussões propostas pela autora, podemos inferir que os relatos e depoimentos dados em entrevista são partes das narrativas de si dessas pessoas, permitindo-nos, então, interpretá-los como sujeitos no discurso documental. Assim, ao colocar que “[...] toda biografia ou relato da experiência é, num certo ponto, coletivo, expressão de uma época, de um grupo, de uma geração, de uma classe, de uma narrativa comum de identidade” (ARFUCH, 2010, p. 100), a

autora nos leva a inferir que esses sujeitos marcam, por meio do discurso verbal e visual, os lugares sociais que (não) ocupam e, portanto, acabam por representá-los. Para essa autora,

[...] na construção narrativa da identidade, os gêneros primários têm grande importância: por meio deles se tece em boa medida a experiência cotidiana, as múltiplas formas como, dialogicamente o sujeito se “cria” na conversa [...] Daí a importância, para o tema, de considerar os gêneros midiáticos, como a entrevista, nos quais as formas cotidianas se reinscrevem com um forte efeito de proximidade. E são esses procedimentos retóricos utilizados, para além dos circuitos intersubjetivos, que deixam seu rastro aqui e ali, às vezes com surpreendente semelhança; procedimentos convencionalizados e quase automáticos de instauração do sujeito, que virão se impor sobre a flutuação caótica da memória ou sobre o “dado” consagrado no arquivo, tomado na sugestiva acepção derridiana. (ARFUCH, 2010, p. 80).

A construção narrativa da identidade, quando o sujeito se apresenta dentro da narrativa, ocorre por meio de gêneros primários (BAKHTIN, 1997), o que, na verdade, envolve uma comunicação verbal menos complexa ou mais espontânea, como, por exemplo, uma conversa cotidiana. Para Arfuch (2010), na construção narrativa da identidade, os gêneros primários (as conversas assumem um papel fundamental, pois o sujeito se cria na conversa, ao relatar suas experiências cotidianas. Assim, esses momentos representam registros mais determinantes na objetivação da vida como vivência e totalidade. Nas entrevistas recontextualizadas nos documentários, “[...] as formas cotidianas se reinscrevem com um forte efeito de proximidade. E são os procedimentos retóricos utilizados, para além dos circuitos intersubjetivos, que deixam seu rastro aqui ali [...]” (ARFUCH, 2010, p. 80-81).

A entrevista constitui um gênero em si mesmo, tratando-se de um gênero secundário que independente de sua tipologia consegue exibir ou aludir à sua dinâmica interacional e, nesse sentido, “[...] compartilham o imaginário da voz, da presença, da proximidade, a ideia de uma ‘verdade’ – da vida, do acontecimento – que o diálogo, em suas inúmeras acentuações, seria capaz de restituir”. (ARFUCH, 2010, p. 242). Compartilhando dessa explicação proposta pela autora, entendemos que os documentários buscam estabelecer esse ambiente de proximidade, ao registrar, do ponto de vista indicial, o espaço ou cenário de uma conversa cotidiana simples. A entrevista recontextualizada na narrativa documental configura-se num jogo de “palavras autorizadas”, que coloca os sujeitos entrevistados numa posição de narradores de si, momento em que a fala testemunhal sobre a vida e o cotidiano se torna parte de um “documento vivido”. Nessa medida, os diferentes sujeitos entrevistados assumem esse lugar de quem se narra e de quem é narrado em sua trajetória de vida e promovem um rastro de autenticidade ao darem vida e movimento às suas próprias histórias. Lembrando que, segundo Arfuch, (2010, p. 42), “[...]”

toda narrativa, enquanto processo temporal essencialmente transformador, impõe à sua matéria: contar a história de uma vida é dar vida a essa história”.

Confirmando a importância do caráter testemunhal desses documentários, expõe-se que os momentos biográficos podem surgir nas diversas narrativas, particularmente nas midiáticas; e é por meio desses registros que se tenta dar conta “[...] pela boca de seus protagonistas – do ‘isso aconteceu’, talvez seja onde se manifesta, com maior nitidez, a busca da plenitude da presença – corpo, rosto, voz – como proteção inequívoca da existência, da mítica singularidade do eu.” (ARFUCH, 2010, p. 74). Ainda, segundo a autora,

[...] a proeminência do vivencial se articula com a obsessão de certificação, de testemunho [...] da imagem *transcorrendo* sob (e para) a câmera, o efeito “vida real”, o “verdadeiramente” ocorrido, experimentado, padecido, suscetível de ser atestado por protagonistas, testemunhas, [...]. (ARFUCH, 2010, p. 75, grifo no original).

Notamos a inclinação das Ciências Sociais em fazer emergir a voz e o testemunho dos sujeitos, dotando, assim, de corpo a figura do “ator social”. Arfuch (2010) identificou uma ampliação de limites e formas nesse interesse contemporâneo pela subjetividade, marcado pelo retorno e a valorização do sujeito e de suas histórias de vida, envolvendo tanto as indústrias culturais, como a pesquisa acadêmica. O interesse pela subjetividade tem como referência “[...] uma recepção multifacetária, de uma pluralidade de públicos, leitores, de um interesse sustentado e renovado nos infinitos matizes da narrativa vivencial” (ARFUCH, 2010, p. 15-16). A partir dessas discussões propostas pela autora, consideramos que os relatos dos entrevistados nos documentários acontecem dentro desse espaço biográfico, pois os relatos de fragmentos da história de vida são registrados nos documentários por meio de entrevista com sujeitos que são atores sociais.

3.3 DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO NOS ANOS 1990: O “EU” REPRESENTANDO A SI MESMO

O documentário brasileiro começa com o cinema, que, como vimos, nasce documentário. Nesse sentido, reconhecemos a existência de uma longa e complexa história no campo do documentário no Brasil, que antecede os anos de 1990. A principal marca dos filmes no período anterior a essa década, que corresponde ao documentário moderno, seria a representação do geral pelo particular, ao que Bernardet (1985) definiu como um viés mais sociológico. Esse

formato era centrado numa proposta totalizadora, pensando uma lógica em que a parte pode representar o todo, recorrendo a uma “voz do saber”, para construir a significação do filme. A título de exemplo, vamos pensar no produtor de queijo que mora no interior de Minas Gerais. Escolhia-se um protagonista, produtor de queijo, e este representava todos os produtores de queijo do Estado de Minas Gerais. A partir da década de 1990, houve uma virada na forma de pensar e produzir documentários, que passaram a destacar a singularidade dos sujeitos. (LINS; MESQUITA, 2008).

No final da década de 1990, alguns documentários se destacaram no cenário das grandes janelas de exibição, alcançando um número considerável de público para um gênero que, até então, era considerado menor. Os filmes *Nós que aqui estamos por nós esperamos* (1999), de Marcelo Masagão, *Notícias de uma guerra particular* (1999), de João Sales, e *Santo forte* (1999), de Eduardo Coutinho, destacaram-se pela grande repercussão em um momento de crise do cinema brasileiro. Produções como essas permitiram que o filme documentário não sucumbisse à crise encabeçada com a extinção da Embrafilme¹². A retomada do cinema brasileiro, no processo de redemocratização, aliada ao barateamento e à disseminação do processo de produção, fez com que tanto cineastas renomados, quanto jovens investissem na realização de filmes documentários. A partir de meados dos anos de 1990, a Lei do Audiovisual e a Lei Rouanet serviram de estímulo a essa empreitada cinematográfica. Porém, mesmo atingindo um mercado sólido, na década de 2000, os filmes documentais produzidos nesse período, ainda ficaram restritos a um público pouco expressivo (LINS; MESQUITA, 2008).

Em 2003, foi criado o Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário Brasileiro (DOCTV¹³), que funcionou até 2010 investindo na formação de profissionais para a

¹² A Empresa Brasileira de Filmes (EMBRAFILME) foi criada em 1969 e, durante as décadas de 1970 e 1980, tratando-se de uma empresa pública de cinema da América Latina, contribuiu com uma produção de centenas de filmes que mudaram estética, política e economicamente a história do audiovisual brasileiro. Em 1990, o então presidente Fernando Collor de Mello, decretou o fim da empresa, sinalizando o fim de um ciclo da história cinematográfica brasileira. Disponível em: <https://bit.ly/2TR5Zuj>. Acesso em: 14 mar. 2020.

¹³ O DOCTV foi um projeto de viabilização de documentários que integra a produção independente e as televisões públicas. Foi criado em 2003, com o nome de Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário Brasileiro (abreviado como DOCTV), pela Secretaria do Audiovisual, e, a partir de parcerias com a *TV Cultura*, de São Paulo, a Associação Brasileira de TVs Públicas, Educativas e Culturais (Abepec), a Associação Brasileira de Documentaristas (ABD) e o Banco do Nordeste, implantou polos regionais de produção e teledifusão, abrindo novos mercados e formando novos realizadores. Em 2006, o DOCTV expandiu sua área de atuação para outros países, dando início ao DOCTV Ibero-América, DOCTV Colômbia e a DOCTV CPLP (para a comunidade dos países de língua portuguesa). Foram produzidas quatro temporadas do DOCTV, e as duas primeiras foram comercializadas em DVD pela *TV Cultura*. Disponível em: <https://bit.ly/2l5wHRg>. Acesso em: 23 set. 2019.

produção de documentários, principalmente atuando em regiões mais distantes dos grandes centros urbanos. Tal fato permitiu que essas localidades tivessem acesso às técnicas cinematográficas, além do investimento financeiro para que pudessem produzir conteúdo audiovisual autoral de (em) seus respectivos espaços geográficos. Visando novas modalidades de formação e inclusão, programas de incentivo como o *Revendo os Brasis* (Programa do Ministério da Cultura), designam ao documentário o “[...] lugar da produção de ‘imagens menores’, da realização de autorrepresentações, da afirmação da diversidade de experiências, identidades e linguagens” (LINS; MESQUITA, 2008, p. 4).

Assim, o documentário contemporâneo, a partir dos anos de 1990, desconstruiu uma lógica anterior, pautada na representação generalizada de grupos de sujeitos. Houve, então, uma tendência à particularização do enfoque, com o protagonismo cabendo a um único sujeito. Ele representa a si mesmo, em toda sua singularidade. Essa representação de si, ou a narrativa de vida desse sujeito, já é complexa e passível de incertezas.

Em síntese, a partir desse período, o documentário ganhou um novo formato, sendo caracterizado pela preponderância da afirmação da singularidade do sujeito, em contraponto ao documentário moderno, que era centrado na representação do todo por um único sujeito.

Por falar na importância adquirida pela singularidade e pela subjetividade desse sujeito nos documentários, é importante discutir esse aspecto a partir da noção de (in)visibilidade.

3.4 SUJEITOS E INVISIBILIDADES

Os espaços de práticas discursivas permeados pelas relações de poder são campo fecundo ao pensamento foucaultiano. Entre os procedimentos que atravessam essas práticas, destacam-se os de exclusão, interdição e rarefação. Ao proferir sobre esses procedimentos, entendemos que o silenciamento e invisibilidade se relacionam a uma forma de exclusão, uma vez que, segundo Foucault (2013), a produção do discurso em toda sociedade é controlada, selecionada, organizada e redistribuída por procedimentos que têm como função determinar os poderes e perigos que deles emanam e, assim, “[...] dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade” (p. 8-9).

A partir dos pronunciamentos de Foucault, entendemos que a sociedade seleciona, organiza e controla os discursos e efetivamente usa isso como forma de dominação. As faces do discurso são apresentadas como merecedoras de atenção, já que a sociedade atribui ao discurso um perigo e um poder passíveis de controle, pois o discurso é um objeto de desejo e, como tal, seu controle se faz necessário para evitar que se multiplique. Como o discurso não é apenas aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, pode ser considerado também o objeto e o motivo por que se luta. O discurso é “[...] o próprio poder de que procuramos assenhorear-nos” (FOUCAULT, 2013, p. 10). Ao constatar como o espaço discursivo pode ser transformado em um espaço de batalhas, em que o que se pretende é o poder de dizer e de se dizer, entendemos que os documentários podem ser entendidos como espaço de possibilidade discursiva para que os subalternos ou excluídos, como protagonistas, expressem-se, mostrem-se e sejam mostrados, alcançando, assim, uma certa visibilidade.

Ao discorrerem sobre as formas de poder conferidas aos discursos, Orlandi (1995) e Foucault (2013) nos direcionam a pensar o silenciamento dos discursos de minorias desprezadas social e economicamente como forma de exclusão. Quando nos referimos a esse silenciamento discursivo, consideramos a falta de visibilidade e de voz desses grupos dentro da sociedade. Nesse sentido, ao não serem colocados na ordem dos discursos, não são aceitos e, portanto, não são tidos por verdadeiros. Dizemos que aquilo que não é mencionado é considerado como não verdadeiro; é, por assim dizer, o discurso negado, silenciado, invisibilizado. O sistema midiático massivo, como uma máquina em que são produzidos e reverberados os discursos, funciona como um mecanismo de controle desses discursos e, ao selecionar o que vai ser mostrado, em certa medida, legitima esse discurso como verdadeiro. O que é ignorado, ou seja, o não mostrado, ficará à margem. Trata-se, portanto, do subalterno: aquele que nem sempre tem seu discurso visibilizado, que não é legitimado a isso (FOUCAULT, 2013).

Nesse sentido, observamos que o sujeito da periferia, sobrevivendo da coleta de materiais que foram descartados, encontra-se em diversos estigmas de marginalização. Spivak (2010 p. 18) disse haver uma “[...] impossibilidade de articular um discurso de resistência que esteja fora dos discursos hegemônicos”, fazendo referência ao fato de a fala do subalterno e do colonizado ser sempre intermediada pela voz de outrem, que se coloca na posição de reivindicar algo em nome desse sujeito sem voz. Esse sujeito, cuja voz tentam silenciar, é visto pela autora como subalterno, e esse fenômeno é entendido por ela um efeito de discursos dominantes.

Diante do objetivo delineado para esta pesquisa, que é o de compreender como os sujeitos que trabalham como catadores em lixões se apresentam e como são representados em três documentários brasileiros, esses os sujeitos que protagonizam os documentários podem ser caracterizados por essa condição de subalterno, cuja voz é permitida ou possibilitada a partir das escolhas do documentarista. Spivak (2010) defendeu que não se pode falar pelo subalterno, mas que é possível se contrapor à subalternidade, promovendo espaços nos quais esses sujeitos possam se articular e, conseqüentemente, se fazer ouvir. Entre os espaços reservados aos excluídos, tais como, cadeias, favelas, manicômios, encontram-se também os lixões. Os documentários analisados podem ser interpretados como forma de dar voz a esses sujeitos e, ao mesmo tempo, visibilizar essas vozes.

Os documentários aqui analisados projetam-se como espaços de visibilidade para que os sujeitos narrem um pouco de si, de sua trajetória de vida. Nesse momento, eles podem projetar-se subjetivamente, mostrando como enfrentam o processo de exclusão, por meio da resistência e da resignificação tanto daquilo com o que trabalham, quanto de sua própria existência. Nesse mesmo espaço de trabalho, alguns resíduos ali encontrados podem favorecer o resgate de memórias que dizem respeito a outros sujeitos, por meio desses objetos significativos descartados no lixo. O lixo pode fazer referência a uma história que, em um dado momento, pode ser resgatada e recontada. Nesse sentido, os resíduos apontam para uma existência que antecede ao descarte, trata-se de uma memória desse outro que pode ser acessada pelo ponto de vista daquele que cata o material e o analisa.

Essa memória, ao ser acionada, mostra-se como portadora de histórias e é por meio dela que os sujeitos dizem de si, de sua experiência no mundo. A memória perpassa as narrativas dos sujeitos em todos os documentários e, por essa razão, a seguir, fazemos um resgate dos diferentes tipos de memória.

3.5 O LUGAR DA MEMÓRIA: ONDE GUARDAR E ONDE DESCARTAR NOSSA HISTÓRIA

No *Dicionário Michaelis*¹⁴ on-line, o termo “memória”, substantivo feminino, consta com dezessete interpretações. Destacamos algumas que se repetem em diferentes dicionários e que podem nos remeter às acepções de memória desenvolvidas pelos teóricos selecionados para discutir esse conceito em nossa pesquisa. Entre as interpretações, destacamos as seguintes:

- 1 Faculdade de lembrar e conservar ideias, imagens, impressões, conhecimentos e experiências adquiridos no passado e habilidade de acessar essas informações na mente;
- 2 Função psíquica de um indivíduo de reproduzir um estado de consciência passado e reconhecê-lo como tal;
- 3 Termo geral para denominar a função do sistema nervoso com a capacidade de reconhecer, evocar, reter e fixar as experiências passadas;
- 4 Lembrança de qualidades, coisas e feitos (positivos ou negativos) de um ser ausente ou após a sua morte; nome, reputação;
- 5 Reputação bem estabelecida; celebridade, fama;
- 6 O produto de experiências passadas que permanece no espírito e serve de lembrança; lembranças, reminiscências, recordações;
- 7 Relato oral ou escrito de algum acontecimento; narração [...]

Ainda segundo o *Dicionário*, o substantivo “memórias”, no plural, tem o sentido de narração de caráter pessoal, remetendo à escrita de alguém que testemunhou ou participou de evento histórico ou importante. Assim, a partir desses primeiros sentidos denotados pelo *Dicionário*, buscaremos transitar pela literatura, em diferentes aportes teóricos, para trabalhar o conceito de memória nesta pesquisa.

A memória biológica humana sempre foi a articuladora das narrativas orais de outrora e, em tempos de memórias externas¹⁵ programáveis e recarregáveis, ela permanece alimentando todas as demais memórias. Antigamente, as histórias contadas, de certa forma, mantinham-se limitadas ao tempo e espaços físicos alcançados pelos sujeitos narradores. Essa memória continua sendo usada hoje, porém a história contada passou a ter amplo alcance graças aos meios de comunicação como extensão dos sentidos dos homens, como pontuou McLuhan (1974). O tempo e o espaço deixaram de ser empecilhos para o (re)conhecimento do mundo, sendo ressignificados com o advento das tecnologias de comunicação. Dessa forma,

¹⁴ Disponível em: <https://bit.ly/3b3BFF5>. Acesso em: 10 set. 2020.

¹⁵ As memórias externas são compreendidas, neste trabalho, como toda e qualquer maneira de registrar os acontecimentos fora do cérebro humano – escrita, uma tatuagem no corpo, fotos, filmagens etc. – que faz uso de diferentes técnicas ou tecnologias as quais, em certa medida, marcam espaço e tempo do sujeito.

entendemos que McLuhan (1974), Thompson (1998) e Davallon (2015) colocaram que a mediação tecnológica, além de alterar a compreensão do lugar e do passado, modificou também o sentido de pertencimento do sujeito, uma vez que esse sentimento estaria ligado à questão espacial.

O compartilhamento possibilitado pelas tecnologias de comunicação desloca a questão da memória, que antes individual ou limitada a uma coletividade social específica, passa a ser compartilhada, por meio das novas tecnologias de informação e comunicação, tornando-se parte de uma memória coletiva. Assim, modifica-se também a percepção desses grupos e comunidades acerca de si mesmos a partir desse compartilhamento da história e das memórias do indivíduo. Nesse sentido, entendemos que, a partir do momento em que tempo e espaço podem ser compartilhados instantaneamente, as narrativas, hoje, constituem-se como parte de uma memória externa que ocupa diferentes formatos. Cinema e documentário despontam como documentos históricos, guardadores de memórias, e é por meio desses filmes que podemos conhecer, recuperar, analisar e recontar essas histórias. As memórias, ao serem compartilhadas, alimentam os imaginários, que, por sua vez, em mecanismos de reprodução, acabam por compor ou fazer parte de um imaginário coletivo.

Trazemos a contribuição do sociólogo Maurice Halbwachs (1990, p. 34) para entendermos o conceito de “memória coletiva”, mas, principalmente, para apontar a importância da linguagem nos processos de memória. O autor defendeu a constituição de uma memória individual como resultante de um ponto de vista sobre a memória coletiva. É a partir da memória e dos pensamentos coletivos que são construídas nossa personalidade, nossa própria memória, já que a memória individual sofre influência das memórias dos diferentes grupos sociais dos quais o indivíduo participa, tais como, família, escola, igreja, ambiente de trabalho e outros.

A memória individual pode ser pensada como memória ressignificada, uma vez que sofre a interferência da subjetividade do indivíduo no processo de rememoração.

O funcionamento da memória individual não é possível sem esses instrumentos que são as palavras e as ideias, que o indivíduo não inventou e que emprestou de seu meio. Não é menos verdade que não nos lembramos senão do que vimos, fizemos, sentimos, pensamos num momento do tempo, isto é, que nossa memória não se confunde com a dos outros. Ela é limitada muito estreitamente no espaço e no tempo. (HALBWACHS, 1990, p. 36).

Já a memória coletiva foi compreendida pelo autor como um processo de reconstrução do passado vivido e experimentado por um determinado grupo social. O indivíduo estaria, portanto, inserido em dois tipos de memória individual:

A memória coletiva o é também: mas esses limites não são os mesmos. Eles podem ser mais restritos, bem mais remotos também. Durante o curso de minha vida, o grupo nacional de que eu fazia parte foi o teatro de um certo número de acontecimentos, dos quais digo que me lembro, mas que não conheci a não ser pelos jornais ou pelos depoimentos daqueles que deles participaram diretamente. Eles ocupam um lugar na memória da nação. Porém eu mesmo não os assisti. Quando eu os evoco, sou obrigado a confiar inteiramente na memória dos outros, que não vem aqui completar ou fortalecer a minha, mas que é a única fonte daquilo que eu quero repetir. Muitas vezes não os conheço melhor, nem de outro modo, do que os acontecimentos antigos que ocorreram antes de meu nascimento. Carrego comigo uma bagagem de lembranças históricas, que posso ampliar pela conversação ou pela leitura. Mas é uma memória emprestada e que não é minha. (HALBWACHS, 1990, p. 36).

É relevante destacar que o autor nos mostrou como os diferentes objetos se relacionam com a memória e, nesse sentido, destacamos que alguns pontos podem mostrar como os objetos encontrados nos lixões podem ser ressignificados e reinseridos na história dos catadores entrevistados nos documentários analisados aqui, a partir da reutilização desses materiais. O autor afirmou que os objetos podem nos lembrar costumes e distinções sociais de uma determinada época. Para ele: “[...] cada objeto encontrado, e o lugar que ocupa no conjunto, lembram-nos uma maneira de ser comum a muitos homens, e quando analisamos este conjunto, fixamos nossa atenção sobre cada uma de suas partes”. (HALBWACHS, 1990, p. 91-92).

Ainda sobre os objetos e as memórias que eles carregam, o autor explicitou sobre o envelhecimento desses objetos, das trocas que são feitas e de como eles continuam a significar um determinado tempo e espaço na história. Esses objetos podem revelar as histórias.

Mas cada objeto encontrado, e o lugar que ocupa no conjunto, lembram-nos uma maneira de ser comum a muitos homens, e quando analisamos este conjunto, fixamos nossa atenção sobre cada uma de suas partes, é como se dissecássemos um pensamento onde se confundem as relações de uma certa quantidade de grupos. De fato, as formas dos objetos que nos cercam têm muito esta significação. Não estávamos errados ao dizer que estão em torno de nós como uma sociedade muda e imóvel. Se não falam, entretanto os compreendemos, já que têm um sentido que deciframos familiarmente. Imóveis, apenas o são aparentemente, já que as preferências e os hábitos sociais se transformam, e se nos cansamos de um móvel, ou de um quarto, é como se os próprios objetos envelhecessem. (HALBWACHS, 1990, p. 92).

Courtine (2006), por sua vez, destacou a importância dos estudos de Halbwachs sobre a memória, pensando a linguagem “[...] como via de acesso essencial para a análise dos quadros

sociais da memória”, reforçando que “[...] é sempre a linguagem que está, para Halbwachs, de maneira explícita ou implícita, no coração dos processos da memória” (p. 3). Courtine teceu, então, um mapeamento sobre os principais trabalhos que estudam relação entre linguagem e a história, interessando-se pela memória social, coletiva.

Nesse sentido, as proposições de Courtine (2006) e Paveau (2013), amparadas pelos estudos de Halbwachs (1990), podem contribuir para a compreensão de uma memória discursiva acionadas pelos sujeitos no documentário, a partir da noção de que um sujeito apreende sua memória a partir do coletivo e, ao compartilhá-la, reforça a reconstituição de outras memórias da ordem do coletivo. Na linha do pensamento de Halbwachs, Ecléa Bosi destacou a memória como um “[...] cabedal infinito do qual só registramos um fragmento” (BOSI, 1994, p. 39). Esses fragmentos registrados podem ser reconstituídos no processo de narrativas de vida. A memória é acionada pelo sujeito quando ele vai contar a sua história e a tessitura dessa narrativa se dá pelos fatos que o marcaram.

Fazemos ainda referência a uma memória histórica que possui uma propriedade de conservar e/ou descartar informações acerca de determinados grupos sociais e, para isso, acionamos as contribuições do historiador Jacques Le Goff (1990). Para o autor, há na história, por assim dizer, alguns apagamentos e transbordamentos de informações, resultados da tentativa de manutenção ou tomada do poder pelas classes sociais. A expressão de uma memória individual sofre a interferência do interesse, da afetividade, do desejo, da inibição e da censura. Da mesma forma, a memória coletiva sofre esse tipo de interferência na luta das forças sociais pelo poder; nesse sentido, o autor apontou que:

Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva. O estudo da memória social é um dos meios fundamentais de abordar os problemas do tempo e da história, relativamente aos quais a memória está ora em retraimento, ora em transbordamento. (LE GOFF, 1990, p. 368).

Assim, entender as formas como a história e a memória são representadas pela e na sociedade pode apontar como as representações sociais, imaginários e mitos traduzem, desde sempre, a luta de classes. A memória coletiva faz parte dessas grandes questões das sociedades desenvolvidas e das sociedades em vias de desenvolvimento, das classes dominantes e das

classes dominadas, lutando todas pelo poder ou pela vida, pela sobrevivência e pela promoção social. Nesse contexto, a memória é um elemento essencial para a formação da identidade, individual e/ ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje. Mas a memória coletiva é não somente uma conquista, mas um instrumento e um objeto de poder (LE GOFF, 1990).

Sobre memória, história e esquecimento, os estudos de Ricoeur (2007) propuseram uma separação entre memória (como lembrança, recordação) e a imaginação. A memória refere-se ao passado experimentado, vivido, enquanto a imaginação é produtora da ficção, refere-se ao que não aconteceu efetivamente. O recurso de usar a memória para contar uma trajetória de vida pode fazer emergir uma experiência de ressignificação do próprio sujeito, um (re)conhecimento de si e do outro e do que está em sua volta. Para os sujeitos presentes nos documentários, a memória nos parece capaz de trazer para o momento da filmagem o que já foi vivenciado pelos protagonistas. Ao falarem de si, muitas vezes de maneira saudosista, são capazes de encenar a própria história, incorporando elementos da imaginação à sua narrativa. A memória é considerada o fator que marca a busca pelo que aconteceu, possibilitando que afirmemos que algo foi realidade em algum momento do passado, o que, de certa forma, afirma e confirma ser o que somos.

Em 1981, Courtine apresenta o conceito de “memória discursiva”, referindo-se ao fato de que, quando enunciamos, há uma estratificação de formulações já feitas que presidem nossa formulação e formam o eixo de constituição de nosso dizer. Mas essas formulações já feitas e já esquecidas estão no campo do interdiscurso, que, na visão do autor, configura-se como um domínio que possibilitaria a constituição de uma memória histórico-discursiva. Orlandi (2020) colocou que a memória tem como referência o interdiscurso, que mobiliza as relações de sentido e é da ordem do saber discursivo, tratando-se o interdiscurso de uma memória afetada pelo esquecimento ao longo do dizer. Em referência à história e à política, a autora afirmou que é preciso considerar que “[...] a memória é feita de esquecimentos, de silêncios. De sentidos não ditos, de sentidos a não dizer, de silêncios e de silenciamentos” (ORLANDI, 2015, p. 53).

Há um processo de acionamento da memória e, por meio dos fragmentos, essa memória pode ser reconstruída e a história recontada. Nesta pesquisa, observamos que o catador se vale de uma memória afetiva para falar de si e, nesse falar, acaba por contar um pouco dos outros, por

compartilhar um mesmo espaço que é marcado pela pouca ou nenhuma visibilidade social. Nessa medida, por meio das memórias individuais, pode-se (re)construir uma memória coletiva dessas comunidades que vivem nesses espaços de marginalização. As memórias que podem ser suscitadas neste trabalho dizem respeito aos sujeitos que falam, aos sujeitos que são falados nos documentários, mas se trata ainda de uma memória discursivizada, construída pelo sujeito que se narra e pelo documentarista que edita essa narrativa a partir da seleção, de enquadramentos, sendo guardada pelo próprio dispositivo fílmico, tornando-se, assim, social-histórica e reforçando, portanto, que os documentários funcionam como mecanismos para guardar as memórias que foram registradas. Essa memória externa torna possível o acesso às histórias narradas que podem ser acessadas e analisadas em diferentes tempos e espaços. Dessa maneira, observando o contexto sócio-histórico relatado no *corpus* deste trabalho, recuperamos momentos distintos das experiências de sujeitos cuja trajetória de vida nem sempre pareceu interessante aos olhos da grande História. É por meio desses mecanismos de memórias externas que conseguimos propor uma discussão em torno desses sujeitos marginalizados e de suas histórias.

O discurso é constituído de memórias e as memórias alimentam esses discursos. Um constitui e é constituído pelo outro. A discussão acerca da memória culmina no efeito da memória no discurso. Para Paveau (2013), a memória discursiva é oriunda de uma memória coletiva, tal como descrita por Halbwachs e faz parte de uma “caixa de ferramentas” que é utilizada pela AD. O discurso é o lugar da materialização da memória e, a partir do momento que esta é materializada, talvez seja o momento em que passa a se constituir como representações sociais, imaginários e mitos. Assim, na proposta de Charaudeau (2004), o sujeito, no fazer discursivo, tem como referência suas memórias. É, portanto, essa memória que é acionada no momento em que se faz necessário que o sujeito possua referências para poder se inscrever no mundo dos signos e, a partir desse conhecimento, significar suas intenções e se comunicar. Trata-se, portanto, do resultado do processo de socialização desse sujeito por meio da linguagem e da linguagem a partir do sujeito como ser individual e coletivo (CHARAUDEAU, 2004). A hipótese levantada pelo autor é que existam no sujeito, três memórias:

a) a memória dos discursos, que circulariam como representações de mundo construída a partir dos saberes de conhecimento e crença e formaria as comunidades discursivas – sujeitos que partilham um mesmo posicionamento, sistemas de valores, julgamentos etc.;

- b) a memória das situações de comunicação, que funcionaria como mecanismo, estabelecendo um contrato de reconhecimento das normas nas trocas comunicacionais e formaria as comunidades comunicacionais – sujeitos que partilham o mesmo entendimento do que devem ser as constantes das situações de comunicação;
- c) e a memória semiológica, que adaptaria as diferentes maneiras de dizer ao que se pretende dizer (saber dizer) de acordo com o sentido que se pretende atribuir e que formaria as comunidades semiológicas – os sujeitos se reconhecem por meio do uso corriqueiro das formas de comportamento e de linguagem (CHARAUDEAU, 2004).

Assim, como a memória, o lixo se faz presente na vida dos sujeitos narrados nos documentários analisados e desponta como uma forma desses sujeitos sobreviverem. O lixo configura-se, portanto, como a possibilidade de trabalho e de uma vida honesta. A questão do lixo em nossa sociedade é o que pontuamos a seguir.

3.6 O LIXO NOSSO DE CADA (TODO) DIA

O Lixo

Encontram-se na área de serviço. Cada um com seu pacote de lixo. É a primeira vez que se falam.

- Bom dia...
- Bom dia.
- A senhora é do 610.
- E o senhor do 612
- É.
- Eu ainda não lhe conhecia pessoalmente...
- Pois é...
- Desculpe a minha indiscrição, mas tenho visto o seu lixo...
- O meu quê?
- O seu lixo.
- Ah...
- Reparei que nunca é muito. Sua família deve ser pequena...
- Na verdade sou só eu.
- Mmmm. Notei também que o senhor usa muito comida em lata.
- É que eu tenho que fazer minha própria comida. E como não sei cozinhar...
- Entendo.
- A senhora também...
- Me chame de você.
- Você também perdoe a minha indiscrição, mas tenho visto alguns restos de comida em seu lixo. Champignons, coisas assim...
- É que eu gosto muito de cozinhar. Fazer pratos diferentes. Mas, como moro sozinha, às vezes sobra...
- A senhora... Você não tem família?
- Tenho, mas não aqui.
- No Espírito Santo.
- Como é que você sabe?
- Vejo uns envelopes no seu lixo. Do Espírito Santo.

- É. Mamãe escreve todas as semanas.
- Ela é professora?
- Isso é incrível! Como foi que você adivinhou?
- Pela letra no envelope. Achei que era letra de professora.
- O senhor não recebe muitas cartas. A julgar pelo seu lixo.
- Pois é...
- No outro dia tinha um envelope de telegrama amassado.
- É.
- Más notícias?
- Meu pai. Morreu.
- Sinto muito.
- Ele já estava bem velhinho. Lá no Sul. Há tempos não nos víamos.
- Foi por isso que você recomeçou a fumar?
- Como é que você sabe?
- De um dia para o outro começaram a aparecer carteiras de cigarro amassadas no seu lixo.
- É verdade. Mas consegui parar outra vez.
- Eu, graças a Deus, nunca fumei.
- Eu sei. Mas tenho visto uns vidrinhos de comprimido no seu lixo...
- Tranquilizantes. Foi uma fase. Já passou.
- Você brigou com o namorado, certo?
- Isso você também descobriu no lixo?
- Primeiro o buquê de flores, com o cartãozinho, jogado fora. Depois, muito lenço de papel.
- É, chorei bastante, mas já passou.
- Mas hoje ainda tem uns lencinhos...
- É que eu estou com um pouco de coriza.
- Ah.
- Vejo muita revista de palavras cruzadas no seu lixo.
- É. Sim. Bem. Eu fico muito em casa. Não saio muito. Sabe como é.
- Namorada?
- Não.
- Mas há uns dias tinha uma fotografia de mulher no seu lixo. Até bonitinha.
- Eu estava limpando umas gavetas. Coisa antiga.
- Você não rasgou a fotografia. Isso significa que, no fundo, você quer que ela volte.
- Você já está analisando o meu lixo!
- Não posso negar que o seu lixo me interessou.
- Engraçado. Quando examinei o seu lixo, decidi que gostaria de conhecê-la. Acho que foi a poesia.
- Não! Você viu meus poemas?
- Vi e gostei muito.
- Mas são muito ruins!
- Se você achasse eles ruins mesmo, teria rasgado. Eles só estavam dobrados.
- Se eu soubesse que você ia ler...
- Só não fiquei com eles porque, afinal, estaria roubando. Se bem que, não sei: o lixo da pessoa ainda é propriedade dela?
- Acho que não. Lixo é domínio público.
- Você tem razão. Através do lixo, o particular se torna público. O que sobra da nossa vida privada se integra com a sobra dos outros. O lixo é comunitário. É a nossa parte mais social. Será isso?
- Bom, aí você já está indo fundo demais no lixo. Acho que...
- Ontem, no seu lixo...
- O quê?
- Me enganei, ou eram cascas de camarão?
- Acertou. Comprei uns camarões graúdos e descasquei.
- Eu adoro camarão.
- Descasquei, mas ainda não comi. Quem sabe a gente pode...
- Jantar juntos?
- É.
- Não quero dar trabalho.

- Trabalho nenhum.
 - Vai sujar a sua cozinha?
 - Nada. Num instante se limpa tudo e põe os restos fora.
 - No seu lixo ou no meu?
- (VERÍSSIMO, 2004, p. 87-90).

Trouxemos, para abrir o tópico, a crônica *O lixo*, de Veríssimo (2002), que reproduz as possibilidades interpretativas do lixo nosso de cada dia. O lixo é memorial e é contador de histórias. Nele estão impregnadas as marcas de nossa existência, que podem ser recuperadas, a qualquer momento pelo outro que o “lê”. Assim, é partir dessa sensibilidade do cronista que inserimos o tema que perpassa os três documentários. Um dos significados do termo “lixo”, segundo o *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa on-line*¹⁶, refere-se a qualquer matéria ou coisa que repugna por estar suja ou que se deixa fora por não ter utilidade, ou ainda entulho ou porcaria. Outro significado possível e que nos interessa é o sentido figurado que se refere à ralé¹⁷ ou escória (que são categorias sociais que figuram no imaginário social cristalizado). Partimos, então, do próprio signo linguístico lixo para discorrermos acerca da temática que nos propusemos a investigar a partir do objetivo de compreender como os sujeitos que (sobre)vivem no(do) lixo se apresentam e são representados em três documentários brasileiros: *Boca do lixo* (1992), *Estamira* (2004) e *Aterro* (2011).

Quando descartamos o lixo de nossas residências, ficamos livres do incômodo que produzimos ao consumir. O lixo é tido como algo feio aos olhos, nojento ao toque e mau cheiroso e, nesse sentido, nem sempre imaginamos que ele possa ser recuperado e ressignificado por outras pessoas. Os catadores ou recicladores fazem a separação do material coletado e aumentam a vida útil desses materiais. Essa atividade é feita por pessoas que nem sempre são reconhecidas pela sociedade, sujeitos silenciados pelas condições de vida a que são expostos. Para refletirmos sobre como o descarte acontece, inicialmente, remetemos a um processo simples que faz parte do nosso cotidiano. Italo Calvino (2000) relatou seu desempenho competente e satisfatório com a tarefa de colocar o lixo para fora de casa e, nesse ato simples e cotidiano, trouxe uma reflexão sobre os sujeitos, seus modos de vida e consumo, entre outros aspectos da vida em sociedade.

Eis o nó econômico disto que, até agora, eu quis entender juridicamente como contrato e simbolicamente como rito: minha relação com a *poubelle* é a de alguém para o qual

¹⁶ Disponível em: <https://bit.ly/2Zn9KN5>. Acesso em: 15 out. 2020.

¹⁷ O conceito de “ralé” é trabalhado pelo professor e pesquisador Jessé de Souza como uma “classe social” negada pela sociedade. “Essa “classe social”, nunca percebida até então enquanto “classe”, ou seja, nunca percebida como possuindo uma gênese social e um destino comum, sempre foi (in)visível, entre nós, e percebida apenas como “conjuntos de indivíduos”, carentes ou perigosos.” (SOUZA, 2009, p. 25).

o ato de jogar fora vem completar ou confirmar a apropriação; a contemplação do volume das cascas, dos tegumentos, das embalagens, dos recipientes de plástico relata a satisfação do consumo dos conteúdos, ao passo que, ao contrário, o homem que descarrega a *poubelle* na cratera rodopiante do caminhão extrai dali a noção da quantidade de bens dos quais é excluído, que só lhe chegam como restos inutilizáveis. (CALVINO, 2000, p. 64).

Assim, em uma cultura europeia, diferente da brasileira, essa operação de descarte se divide em várias fases: a retirada da lata de lixo da cozinha; o esvaziamento no recipiente maior que fica na garagem; o transporte desse recipiente até a calçada da casa; e a coleta feita pelos lixeiros, esvaziando esses recipientes no caminhão. Todo esse processo desencadeia inúmeras memórias e reflexões acerca da produção do lixo, do seu descarte e da coleta pelos caminhões de lixo. O autor (re)elabora diferentes camadas de sentido para esse lixo e para o processo de deslocamento e descarte. O lixo é um elemento dotado de sentido denotado – sentido primeiro – e conotado – ressignificado.

Os rituais de coleta e bota fora do lixo compõem um imaginário que parece ser compartilhado por todas as sociedades. Seleccionamos o que vamos continuar usando, o que ainda vale, separando daquilo que não queremos ou que não tem mais serventia, depositando no lixo. O que poderia marcar nosso consumo e parte do que constituiria nossa memória das coisas e que, muitas vezes, queremos ver excluído de nossa vida vai ser despejado no caminhão de lixo e seguirá para os lixões ou aterros de nossa comunidade/cidade. Esse lixo pode representar a memória que o sujeito não quer mais, que perdeu a validade e não o interessa mais, e o descarte pode ser entendido como tentativa de apagar essa memória.

O descarte de materiais, nos grandes centros urbanos, obedece a essa forma de coleta, que é oferecida pelos órgãos públicos responsáveis. Mas, antes de esse lixo ser colocado para fora de casa e ser recolhido pelo caminhão, exercemos um papel social entendido por Calvino (2000) como um dos primeiros fundamentos da vida doméstica: manter um mínimo de organização para a convivência com o outro. Trata-se do ordenamento e da limpeza, primeiros fundamentos da vida doméstica que visam a preservar a saúde e o bem-estar social, misturando vida privada e pública. Nesse sentido, compartilhamos com Calvino (2000) a reflexão acerca do papel social que nos é imposto ao lidarmos com nosso próprio lixo.

[...] no momento em que esvazio a lixeira pequena na grande e a transporto erguendo-a pelas duas alças para fora da entrada de nossa casa, embora ainda agindo como humilde roda do mecanismo doméstico, já estou investido de um papel social,

constituo-me em primeira engrenagem de uma cadeia de operações decisivas para a convivência coletiva, ratifico minha dependência das instituições, sem as quais morreria sepultado por meus próprios resíduos [...]. (p. 58).

Seguimos retirando nosso lixo para fora de casa, depositando-o nas lixeiras coletivas, nas lixeiras que são afixadas nas portas de cada um de nós. Nos dias pré-estabelecidos para a coleta, esses sacos e sacolas de lixo são recolhidos pelos lixeiros. O lixo, então, caracteriza-se pelos restos com os quais não queremos mais ter contato. Levam nossas marcas, podem reconstruir nossas memórias e vivências, contar as nossas histórias, porém são as partes que tentamos fazer com que não mais nos pertençam. Ainda reportando a Calvino (2000, p. 58), podemos interpretar esse ritual de despojamento do lixo sob os aspectos de contrato e de rito:

[...] rito de purificação, abandono das escórias de mim mesmo, não importando se se trata exatamente daquelas escórias contidas na *poubelle* ou se aquelas escórias remetem a qualquer outra possível escória minha; o que importa é que nesse meu gesto diário eu confirme a necessidade de me separar de uma parte do que era meu, os despojos ou a crisálida ou o limão espremido do viver, para que reste só a essência, para que amanhã eu possa me identificar por completo (sem resíduos) no que sou e tenho. Apenas nesse jogar fora eu possa me assegurar de que algo de mim ainda não foi jogado fora, e talvez não seja, nem venha a ser para jogar fora.

Calvino (2000) operou com uma ideia metafórica do lixo. Nesse sentido, em uma complexa reflexão acerca da escrita como algo que precisa ser retirado de si e derramado fora, como uma necessidade urgente de descarte. Assim como o lixo, a escrita seria esse bota-fora. Jogamos fora o que não cabe em nós e o que fica, seria o nosso eu. O conteúdo da lixeira representa a parte de nosso ser que precisa ir embora para que outra parte saia da sombra e ganhe a luz. Os objetos encontrados no lixo constituem um imaginário acerca do sujeito, espaço e tempo a que se relacionavam. Nesse sentido, podemos inferir que todo lixo carrega e representa em si uma memória e, por meio dele, pode-se (re)constituir e (re)contar uma história. O lixo, então, representa uma memória. É possuidor de uma narrativa ou, pelo menos, fragmento de uma narrativa que envolve sujeitos, tempos e espaços, o que se mostra recorrente em nosso *corpus*.

O conteúdo da *poubelle* representa a parte de nosso ser e ter que diariamente tem de abismar-se na escuridão para que outra parte de nosso ser e ter fique a gozar da luz do sol, para que realmente seja e a tenhamos tido. Até o dia em que mesmo o último suporte de nosso ser e ter, nossa pessoa física, se torne, por sua vez, despojo morto a ser deposto também no carro que leva ao incinerador. (CALVINO, 2000, p. 61).

Calvino consegue tratar a questão do lixo de forma poética, porém lidar com os resíduos parece ter sido sempre um problema para a nossa sociedade, talvez em proporções diferentes de acordo

com as épocas. Historicamente, a título de exemplo, podemos citar a Europa na Idade Média, que sofreu com a Peste Bubônica e teve sua população quase dizimada em função da pouca atenção dada ao lixo urbano. Em tempos atuais, a quantidade de lixo gerada e o tratamento que se dá a esse lixo têm sido motivos de alerta para a sociedade. A quantidade de lixo gerado tem aumentado substancialmente e o que é descartado não some no espaço, simplesmente. Tal fato reforça nosso interesse em propor uma reflexão acerca da construção sógnica dos discursos de pessoas que trabalham com materiais recicláveis nos lixões e aterros, observando a proposta dos produtores/diretores de documentários que tematizam tal questão. Tentamos problematizar ainda como o lixo descartado pode ser ressignificado por essas outras pessoas.

O excesso de lixo é o resultado do consumo exagerado proposto pelo sistema capitalista. Assim tudo aquilo que descartamos por entender que não tem mais utilidade para nós, todo e qualquer material considerado inútil e/ou sem valor, gerado pela atividade humana, insere-se nesta categoria. Vale lembrar que o lixo descartado por todos está diretamente relacionado a questões ambientais, sanitárias, educativas e econômicas.

De acordo com o manual de orientação do Ministério do Meio Ambiente (MMA), que versa sobre o *Plano de Gestão de Resíduos Sólidos* (BRASIL, 2012), os resíduos (lixo) são classificados em categorias: o lixo domiciliar, da coleta convencional, pode conter resíduos sólidos secos, composto por materiais potencialmente recicláveis (papel, vidro, lata, plástico etc.), ou resíduos sólidos úmidos, que corresponde à parte orgânica dos resíduos (sobras de alimentos, cascas de frutas, restos de poda etc.) e que pode ser usada para compostagem. Classifica-se ainda os rejeitos que são resíduos sólidos não possíveis de serem aproveitados e os resíduos provenientes de limpeza pública, da construção civil e demolição; volumosos; verdes; dos serviços de saúde (incluindo o lixo hospitalar); com logística reversa obrigatória (como baterias); do serviço público de saneamento básico; sólidos cemiteriais; óleos comestíveis; industriais; serviços de transportes; agrosilvopastoris; de mineração.

Na discussão do que é lixo e como ele é descartado, seguimos para o local onde esse lixo é despejado. Assim, diferenciamos o que é um “lixão” ou “vazadouro” do que constitui um “aterro”. Os lixões são vazadouros a céu aberto para onde se destinam (até os dias atuais) todo tipo de lixo recolhido dos grandes centros urbanos. Normalmente, localizam-se (ou se localizavam) em periferias, longe desses centros urbanos produtores do lixo. Já os aterros ou

aterros sanitários aparecem como uma proposta para resolver o problema dos lixões a céu aberto. São espaços projetados para acolher o lixo. Nos aterros sanitários, o idealizado é que o solo seja impermeabilizado, preparado com o nivelamento de terra e tenha a base selada com argila e mantas de PVC, onde o lixo coletado possa ser despejado. Esse tipo de aterro deveria possuir ainda um sistema de drenagem para o chorume (líquido preto e tóxico que resulta da decomposição do lixo), evitando, assim, a contaminação do meio ambiente, além da captação dos gases liberados, de sua queima, como, por exemplo, o metano. O tempo de vida útil de um aterro gira em torno de 20 anos, sendo desativado após esse período. Mas, mesmo depois de desativado, continua liberando resquícios desse processo.

Essa breve diferenciação se torna necessária para dizer que os espaços relatados nos três documentários tomados para análise nesta pesquisa não mais existem, afinal Vazadouro de Itaoca, descrito em *Boca de lixo*, e Jardim Gramacho, ambiente de *Estamira*, foram extintos em 2012, ao passo que o lixão do Morro das Pedras, apresentado em *Aterro*, foi extinto oficialmente em 1975.

Após trazermos a questão do lixo como um elemento que faz parte do cotidiano social, vamos associá-lo aos documentários brasileiros que trabalharam com tal temática tendo como principal foco os sujeitos que atuam como catadores que tiram seu sustento nesse ambiente de descartes. É o que apresentamos a seguir.

3.7 LIXO (RE)TRATADO NOS DOCUMENTÁRIOS BRASILEIROS

Diante do exposto até aqui, trazendo a história dos documentários como dispositivos discursivos, discutindo a questão dos sujeitos deslocados para uma margem política, econômica, geográfica e social, sendo colocados na condição de invisibilizados, e abordando a questão do lixo que estabelece a ponte entre o dizer o fazer social desses sujeitos, consideramos importante selecionar, no cenário brasileiro, filmes que trataram do mesmo tema. Nesse sentido, identificamos alguns documentários que tratam a temática do lixo e dos sujeitos subalternizados, fazendo emergir, em diferentes propostas, o discurso outrora silenciado pela sociedade.

Por meio de uma pesquisa pelas *tags* “documentário” e “lixo”, foi possível encontrar, no *site* Curtadoc, um catálogo com alguns filmes que tratam da mesma temática dos documentários que compõem o *corpus* desta pesquisa. Essa pesquisa foi feita após a definição do *corpus* com o qual trabalhamos. Entendemos que é importante situá-los nesta escrita, pois, além da abordagem temática comum, a maioria deles se inscreve em período posterior aos anos 1990 e chamam atenção pela visibilidade conferida a sujeitos até então invisíveis (ou invisibilizados).

Antes de 1990, destacamos dois documentários que se inserem na temática, *Restos* (1975)¹⁸, de João Batista Andrade, e *Ilha das flores* (1989), de Jorge Furtado. Após os anos de 1990, há o documentário *Boca de lixo* (1992), dirigido por Eduardo Coutinho. O filme mostra o trabalho de catadores no lixão de Itaoca, no Rio de Janeiro. Já nos anos 2000, destacamos os seguintes documentários:

- a) *...Vida de ...lixo de...* (2001), de Wantuir Alves, conta, em pouco mais de cinco minutos, a história de Nair Rosa, que vive da coleta de materiais recicláveis pelas ruas do lugar onde mora;
- b) *Tio Lino, sozinho no mundo da Arte* (2004), do diretor Vicente Duque Estrada, narra a história do artista plástico, tio Lino, que produz maquetes da favela com lixo reciclado da Rocinha, onde mantém oficinas de artes para jovens;
- c) *Estamira* (2004), dirigido por Marcos Prado, traz a história de Estamira, que vive como catadora no lixão de Jardim Gramacho, no Rio de Janeiro;
- d) *Boca no lixo* (2007), das diretoras Lígia Benevides e Marcela Borela, narra a história de varredores de rua e coletores de lixo domiciliar que se abrem para falar sobre o trabalho de limpeza urbana que executam e a problemática do lixo;
- d) *Bicho preto nasce branco* (2007), de Ângelo Lima, conta a história do urubu, que é considerado o grande lixeiro que contribui para a limpeza do mundo;
- e) *A margem do lixo* (2008), o diretor Evaldo Macarzel retrata o cotidiano dos catadores de materiais recicláveis da cidade de São Paulo;

¹⁸ O ano de registro do documentário tem como referência o momento histórico brasileiro equivalente ao período da ditadura militar. O filme foi restaurado a partir de negativos, tem dez minutos de duração, não é sonorizado. É composto por imagens e textos. Mostra o lixão, catadores, máquina, animais e policiais dispersando os catadores. Nem o resto lhes resta. Como se nem a isso tivessem direito. Disponível em: <https://bit.ly/3eys3D7>. Acesso em: 27 abr. 2021.

- f) *Não é de se jogar fora* (2008), de Cíntia Langie, mostra a relação das pessoas com a separação do lixo na cidade. O filme traz imagens do aterro da cidade, de cooperativas e empresas de reciclagem de plástico;
- g) *O caminho do lixo* (2009), de Virgínia Alves e Felipe Gouvea, aborda o trajeto que o lixo do litoral norte de São Paulo percorre, mostrando desde o trabalho dos coletores, até sua destinação final, nas cidades de Tremembé e Santa Izabel;
- h) *Ignotos* (2010), de Glênio Mesquita, mostra duas pessoas subalternizados depondo sobre sua condição de ignorado socialmente. Uma dessas personagens é uma mulher que trabalha como catadora de lixo e o outro é um cobrador de ônibus;
- i) *As cores do lixo* (2010), de Marcos Galinari, relata um dia em um pequeno galpão de reciclagem;
- j) *O caminho da Glória* (2010), dirigido por Felipe Corrêa, fala sobre a vida da Dona Glória, única recicladora de lixo do município de Muniz Freire, no Espírito Santo.
- k) *Lixo extraordinário* (2010) obteve grande repercussão internacional, sendo, inclusive, indicado ao Oscar em 2011. O filme registrou o trabalho de Vik Muniz¹⁹ com recicladores do maior aterro sanitário de Jardim Gramacho no Rio de Janeiro. O narrador principal é o próprio artista, que registra o desdobramento de seu trabalho com os catadores de materiais recicláveis a partir de fotografias com o objetivo de (re)produzir retratos desses catadores, usando como referência obras famosas de outros artistas já consagrados e, ao fazer isso, o artista faz repensar a obra de arte e, ao mesmo tempo, a questão da reutilização de materiais que são descartados, transformando em obra de arte o que outrora era considerado como lixo.
- l) *Aterro* (2011), dirigido por Marcelo Reis, é um filme que resgata a história do lixão do Morro das Pedras, em Belo Horizonte, por meio da narrativa oral de sete moradoras que trabalhavam como catadoras no lixão nas décadas de 1960-1970;
- m) *Somos todos catadores* (2014), de Tiago Quintes, narra a história dos catadores e catadoras do Aterro da Codin, em Campos dos Goytacazes, sob o ponto de vista dessas pessoas que subsistiam a partir da catação dos materiais recicláveis.

¹⁹Vik Muniz é um artista plástico brasileiro, fotógrafo e pintor, que usa materiais inusitados em suas obras, tais como: lixo, açúcar e chocolate. Teve o documentário *Lixo Extraordinário*, que retrata sua produção artística junto aos trabalhadores com materiais recicláveis, premiado no festival de Berlim na categoria Anistia Internacional e no Festival de Sundance. Disponível em: <https://bit.ly/2W30msH>. Acesso em: 03 jan. 2020.

n) *Meninas de ouro* (2016), dirigido por Carol Rooke, aborda a história de garis mulheres que, mesmo com os seus uniformes laranja, são invisíveis aos olhos das pessoas que passam por elas e não percebem a sua importância. Na rotina de varrer as ruas, suas histórias e conhecimentos passam despercebidos.

Assim, após situarmos alguns filmes no contexto de produção de documentários no Brasil, entendemos a relevância desse tema e, por isso, propomos sua discussão neste trabalho acadêmico. Nesse sentido, selecionamos três documentários por entender a relevância dada aos sujeitos em suas narrativas, ao mesmo tempo em que marcam, em certa medida, o trabalho documental de seus diretores. Nosso objetivo é compreender como esses sujeitos que vivem e sobrevivem no/do lixo se apresentam e são representados, então escolhemos realizar uma análise discursiva das obras *Boca de lixo* (1992), *Estamira* (2004) e *Aterro* (2011). A seguir, apresentaremos, brevemente, as informações acerca desses documentários, tratando de, nesse primeiro momento, de situar, particularmente, cada um deles.

O documentário *Boca de lixo* tem duração de 59 minutos, sob a direção de Eduardo Coutinho.

Figura 2 – Documentário *Boca de lixo*



Fonte: Coutinho (1992).

A Fig. 2 se refere a uma mulher que é retratada no documentário *Boca de lixo* (COUTINHO, 1992)²⁰. O filme mostra o cotidiano de pessoas que vivem da coleta de materiais recicláveis em

²⁰ Disponível em: <https://bit.ly/2p0XQGE>. Acesso em: 01 out. 2019.

um lixão na região de Vazadouro, localizado na cidade de São Gonçalo, no Rio de Janeiro. O cenário onde o filme acontece revela um universo no qual os sujeitos disputam os restos que são despejados por caminhões caçambas que fizeram a coleta do lixo urbano. Em meio a animais, perambulam crianças, jovens, adultos e velhos como se fossem garimpeiros em busca de algo que tenha valor e possa ser comercializado por eles. É nesse lugar que tiram o sustento e que também funciona como espaço de lazer, descanso e trocas. Como estratégia de aproximação e reconhecimento, o diretor faz uso de imagens fotográficas feitas anteriormente das pessoas que ali vivem e dessa forma consegue conversar com elas e saber um pouco sobre a vida que levam naquele ambiente. Algumas pessoas se mostraram resistentes inicialmente, mas, depois, concordaram em falar sobre si e sobre o lugar onde buscam o sustento para suas famílias. Assim, são apresentadas as visões de mundo de algumas dessas pessoas, seus sonhos, desejos e pensamentos. Após o término do filme, Coutinho dá uma devolutiva de seu trabalho e apresenta o filme ao público que lhe forneceu o conteúdo filmico.

O documentário *Estamira* dura 121 minutos, sob a direção de Marcos Prado.

Figura 3 – Documentário *Estamira*



Fonte: Prado (2004).

Estamira (PRADO, 2004)²¹ aborda a questão do trabalho com a reciclagem de materiais encontrados no Aterro do Jardim Gramacho. A personagem principal é uma mulher, Estamira (Fig. 3), que possui distúrbio psíquico e vive como catadora no lixão. Nos momentos de

²¹ Disponível em: <https://bit.ly/2WPVTMw>. Acesso em: 01 out. 2019.

devaneio, ela critica e questiona Deus de igual para igual, discute filosoficamente sobre a alienação das pessoas pela religião e pelos efeitos de medicamentos que podem controlar as pessoas. De forma contestadora, Estamira esbraveja contra uma suposta sociedade de controle, estruturada para calar a voz e os pensamentos de pessoas que, cientes dessa tentativa de controle, se rebelam. A personagem se reconhece como aquela que é conhecedora e reveladora da verdade. Em toda extensão de seus devaneios, Estamira expõe um saber, uma verdade que tem como principal missão alertar o ser humano contra as formas de obscurecer a evidência dos fatos. A personagem assume um papel de uma bruxa com poderes míticos, cuja voz representa a si mesma.

Por fim, o documentário *Aterro*, com duração de 72 minutos, é dirigido por Marcelo Reis.

Figura 4 – Documentário *Aterro*



Fonte: Reis (2011).

Na Fig. 4, uma das sete protagonistas de *Aterro* (REIS, 2011). O documentário conta a história de sete mulheres pioneiras da catação de lixo na década de 1960, no lixão do Aglomerado Morro das Pedras, que funcionou de 1941 a 1971, na região Oeste de Belo Horizonte, Minas Gerais. O filme surge a partir da percepção de um paradoxo em relação ao lixo. Enquanto a maior parte das pessoas quer se livrar dele, algumas mulheres revelam, por meio de suas memórias saudosistas, o quanto o lixo foi representativo em suas vidas quando trabalhavam no lugar como recicladoras. O filme, que tinha como proposta inicial resgatar a história do lixo na cidade de Belo Horizonte, acabou por revelar uma questão polêmica sobre a privatização do lixo, a partir da Lei nº 12.305, de 02 de agosto de 2010 (BRASIL, 2010). A lei institui a Política Nacional

de Resíduos Sólidos (PNRS) e propõe que os municípios sejam responsabilizados pelo manejo do lixo e pela proteção ambiental. Na prática, as prefeituras pagam para que empresas privadas assumam a responsabilidade por esse lixo que é coletado nos grandes centros urbanos. O destino desse lixo passa a ser locais específicos e controlados, impedindo o exercício do trabalho do reciclador. Em *Aterro*, as mulheres entrevistadas questionam a aterragem, uma vez que impede que as pessoas trabalhem e retirem do material coletado seu sustento, pois muitos conseguiram sustentar a si e às suas famílias a partir do trabalho na coleta de materiais nos lixões e, portanto, dependiam desse lugar.

Após situarmos os três documentários, em seguida, discorreremos sobre a AD, mais especificamente, sobre a TS como nosso principal campo teórico. É importante salientar que tal teoria nos proporciona também procedimentos metodológicos de análise.

4 ANÁLISE DO DISCURSO

Neste capítulo, apresentamos o percurso teórico percorrido. Trataremos da Análise do Discurso, na perspectiva da Teoria Semiolinguística, e seus principais pressupostos teóricos e metodológicos.

4.1 A ANÁLISE DO DISCURSO E A TEORIA SEMIOLINGUÍSTICA

A AD surgiu na França, na década de 1960, e tem em Michel Pêcheux (1938-1983) a figura mais representativa dessa corrente. Nesse período, a AD se constitui no espaço entre três campos de domínios: a Linguística, a Filosofia (Marxismo) e as Ciências Sociais. O sentido é a principal questão tratada pela AD e, na perspectiva discursiva, “[...] a linguagem é linguagem porque faz sentido. E a linguagem só faz sentido porque se inscreve na história” (ORLANDI, 2020, p. 23).

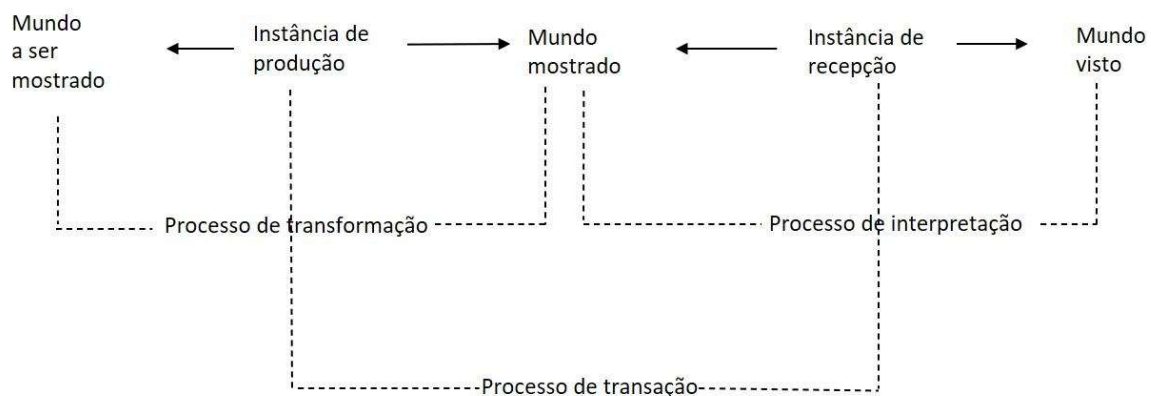
“Na Análise do Discurso, procura-se compreender a língua fazendo sentido, enquanto trabalho simbólico, parte do trabalho social geral, constitutivo do homem e da sua história” (ORLANDI, 2020, p. 13). Ainda para a autora, a AD trabalha a língua com homens falando, considerando a produção de sentidos como parte de sua vida. Entende-se que a linguagem é materializada na ideologia e a ideologia manifestada na linguagem. Em resumo, a AD “[...] visa a compreensão de como um objeto simbólico produz sentidos, como ele está investido de significância para e por sujeitos” (ORLANDI, 2020, p. 24).

Para Maingueneau (1993) e Brandão (2012; 2015), a AD está inscrita em um quadro que articula o linguístico com o social. Além da contextualização imediata da situação de comunicação, tendo como referências o quadro de instituições que limitam os enunciados, a AD compreende também os elementos históricos, sociais, culturais, ideológicos que cercam a produção desse discurso e nele se refletem. Considera-se ainda o espaço que esse discurso ocupa em relação a outros discursos produzidos (interdiscursividade) e que circulam na comunidade. Para Orlandi (2020, p. 24), “[...] a Análise do Discurso não estaciona na interpretação, trabalha seus limites, seus mecanismos, como parte dos processos de significação”.

Enfim, nossa intenção não é fazer uma vasta discussão acerca da AD, mas situá-la como um espaço crítico e de problematização e, a partir das especificidades desse espaço, conduzir a observação a que nos propomos. Porém, ao usar a AD como campo teórico, é importante que nos orientemos para as diferentes possibilidades de abordagem. Situiremos nossa pesquisa, especificamente, na Teoria Semiolinguística, de Patrick Charaudeau (2005), e, assim, descreveremos aspectos referentes a essa teoria que balizará nossas análises.

Na TS, proposta por Charaudeau (2005), o termo “semio” (de semiosis) nos revela que a construção do sentido e sua configuração se dão por meio de uma relação forma-sentido (diversidade de sistemas semiológicos), tendo como responsável um sujeito possuidor de uma intencionalidade, com um projeto de influência social, numa determinada situação de comunicação. Já o termo “linguística” implica a utilização das línguas naturais como a matéria principal da forma discursiva (realização dos signos) e, assim, pela combinação sintagmática e paradigmática, estabelece um procedimento de semiotização do mundo, ou seja, um processo de transformação do mundo a significar em mundo significado.

Figura 5 – Processo de semiotização do mundo



Fonte: Charaudeau (2013a, p. 42).

Na TS, é por meio do duplo processo de semiotização do mundo, processos de transformação e de transação, que as significações para os discursos são construídas, seguindo um postulado de intencionalidade. Assim, o fundamento do ato de linguagem é realizado numa situação de comunicação e regido por um contrato de comunicação, o que será discutido e analisado em nosso trabalho.

O sujeito, como elemento central nas teorias da linguagem, desdobra-se, no discurso, em quatro categorias durante a performance no ato de linguagem para a TS, são elas: Sujeito Comunicante; Sujeito Interpretante; Sujeito Enunciador e Sujeito Destinatário, detalhadas a seguir.

4.1.1 O sujeito no discurso

Todo ato de linguagem implica a presença do Sujeito Enunciador, aquele que ocupa papel central na condução do discurso e, que ao tomar a fala, envolve o outro no processo interacional. O discurso constitui, portanto, um fenômeno de encenação do ato de linguagem que envolve os sujeitos em uma troca numa dada situação de comunicação. Dessa forma, Charaudeau (2001, p. 28-29) apresentou as seguintes hipóteses que orientam sua teoria sobre os atos de linguagem:

- a) O ato de linguagem é um fenômeno que combina dois circuitos externo – o do “fazer” (instância situacional) e o circuito interno – o do “dizer” (instância discursiva). A instância situacional é o espaço ocupado por responsáveis pelo fazer, os “parceiros”. A instância discursiva é o lugar da encenação do dizer, da qual participam os seres de fala ou “protagonistas”;
- b) Todo ato de linguagem corresponde a uma determinada expectativa de significação, sendo considerado como uma interação de intencionalidades; assim, a encenação do dizer, considerando as determinações do quadro situacional, depende de um conjunto de estratégias discursivas;
- c) Todo ato de linguagem é o produto da ação de seres psicossociais que são testemunhas, mais ou menos conscientes, das práticas sociais e das representações imaginárias da comunidade a qual pertencem. O ato de linguagem não é totalmente consciente e é subsumido por certo número de rituais sociolinguageiros.

Assim, estudar o discurso pressupõe uma compreensão dos sujeitos na linguagem. Benveniste (1989) inscreveu a subjetividade na linguagem ao definir que a enunciação é processo de apropriação do aparelho formal da língua pelo locutor. Ao fazer isso, o sujeito, tacitamente, pressupõe um outro diante de si. Para Charaudeau (2014, p. 45; 52), no ato de linguagem, há um desdobramento dos sujeitos em quatro categorias:

- a) Sujeito Comunicante (EUC): corresponde ao sujeito agente que se institui como locutor e articulador de fala. É ele quem inicia o processo de produção de acordo com as circunstâncias do discurso e com uma intencionalidade para com o sujeito interpretante;
- b) Sujeito Interpretante (TUi): corresponde ao sujeito responsável pelo processo de interpretação que produz, age independente do EUC, construindo interpretações em função de suas experiências pessoais;
- c) Sujeito Enunciador (EUe): corresponde ao ser de fala responsável pelo ato de linguagem;
- d) Sujeito Destinatário (TUD): corresponde ao interlocutor idealizado pelo sujeito comunicante. Está em relação de transparência com a intencionalidade do EUC, mas nem sempre encontra correspondência exata no TUi.

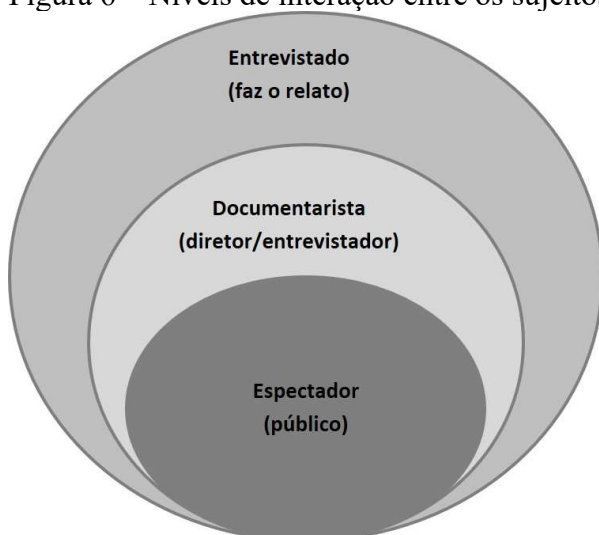
Transpondo essa proposta teórica de Charaudeau (2001; 2014) para os discursos encontrados nos documentários, mais precisamente naqueles selecionados para análise em nossa pesquisa, a escolha dos sujeitos com seus respectivos papéis sociais e discursivos pode representar estratégias para a composição da narrativa fílmica de forma a atender ao discurso pretendido pelo documentarista. Para Charaudeau (2014), estudar o discurso pressupõe uma compreensão do desdobramento desses sujeitos (EUe e TUD / EUC e TUi), no ato de linguagem. Assim, para efeito desta pesquisa, é preciso que nos atentemos: i) aos sujeitos que protagonizam os documentários e aos sujeitos que produzem e dirigem esses documentários, ii) ao contexto situacional em que se apresentam esses sujeitos, ou que são apresentados e iii) ao contrato de comunicação que rege essa dada situação. Ao se mostrar, o sujeito evoca uma imagem de si no discurso, fazendo emergir diferentes tipos de *ethé*. Dessa forma, nossa proposta teórico-metodológica considera simultaneamente como os discursos são organizados nos documentários.

Ao considerarmos as categorias de sujeito dentro dos três documentários, precisamos responder às questões: quem são os seres de fala ou enunciadorees do discurso e quem são os seres psicossociais? Quais papéis esses sujeitos assumem na narrativa do documentário e quais marcas revelam que o gênero documentário transita entre a ficção e a realidade? Podemos elencar que a composição do discurso se refere ou se mistura à sua própria história de vida? Os documentários se prestam a resgatar e preservar as memórias/histórias dos sujeitos que deles participam, tornando-se fundamental identificar esses sujeitos? Como eles projetam a imagem

de si (por meio de um *ethos*)? Quais são os seus papéis sociais e quais imaginários e representações eles mobilizam no e pelo discurso?

Entendemos que o gênero documentário pressupõe que a interação entre os sujeitos aconteça em camadas ou dimensões distintas. Na primeira camada/dimensão, está o sujeito entrevistado e seu contato direto com o documentarista, o que acontece por meio de uma entrevista. O documentarista, como entrevistador, é o mediador, é ele quem constrói a ponte entre esse sujeito entrevistado e o espectador. Assim, propomos o esquema a seguir (Fig. 6), buscando interpretar como se dá a interação entre os diferentes sujeitos.

Figura 6 – Níveis de interação entre os sujeitos



Fonte: Elaborada pela autora.

Para elucidar a questão da identificação dos diferentes sujeitos que protagonizam a cena discursiva, entendemos que, ao apresentar os níveis de interação entre eles, facilitamos a interpretação acerca das estratégias para validar o discurso documental, aproximando-o do que Jost (1999) chamou de autenticação. Dessa forma, à medida que se posicionam dentro da situação de comunicação, esses sujeitos serão identificados, construindo uma imagem de si no discurso e, ao mesmo tempo, validando sua fala a partir do lugar que ocupam e do valor de seus relatos como testemunhal. Por concordar que a construção narrativa da matéria envolve criar um cenário que provoque efeitos patêmicos no espectador, identificamos, dentro desta pesquisa, os sujeitos como sujeitos entrevistados. Eles protagonizam o fazer discursivo, uma vez que são os seres de fala inseridos no espaço interno, que é o circuito da fala configurada; portanto, são

sujeitos performáticos da linguagem, ligados às representações languageiras das práticas sociais ou representações discursivas, e estão seguindo o seu papel na narrativa do documentário.

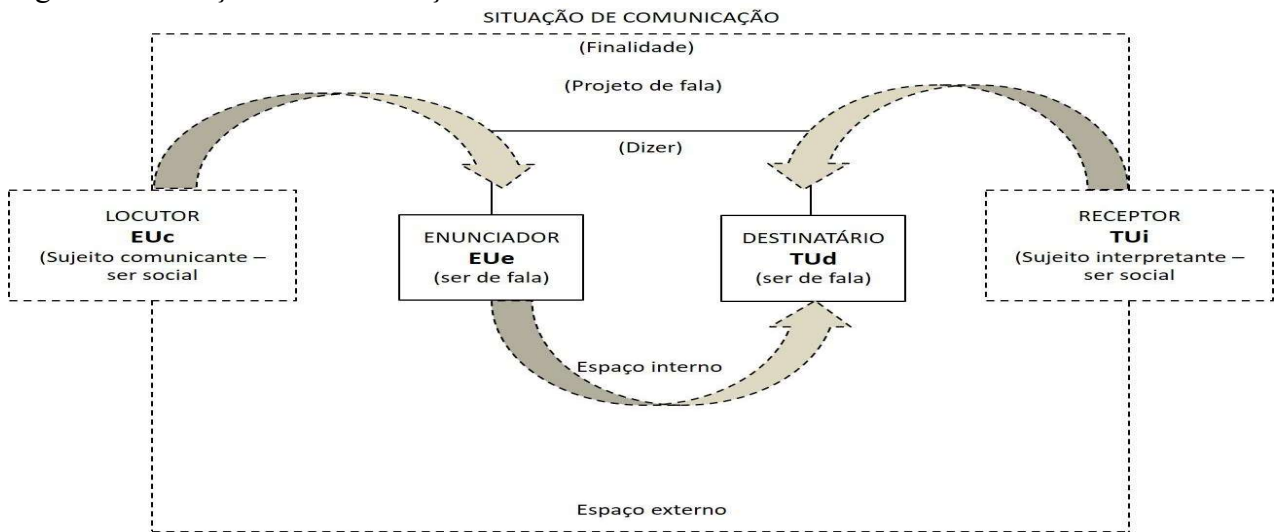
É pelo olhar do documentarista que o público recebe e percebe a construção narrativa. Assim, existe uma intencionalidade comunicativa que pode ser estabelecida por meio das constantes e variantes do contrato de comunicação. São as características sobre esse contrato que serão apresentadas a seguir.

4.1.2 O contrato de comunicação

Como uma questão central na TS, o contrato de comunicação apresenta um conjunto de condições em que se realiza qualquer ato de linguagem, assim, resumidamente, pressupõe: quem fala o quê, para quem e de que forma? Podemos encontrar essa performance na situação de comunicação que constitui o quadro de referências para a atuação dos sujeitos envolvidos no processo comunicativo. Se comparada com um palco, a situação de comunicação é o lugar onde estão expostos o cenário e os personagens que farão parte da encenação languageira. Dessa forma, é de acordo com esse quadro de referências que a comunicação se estabelece, contendo em si toda a especificidade do processo comunicativo (texto/falas, roteiro, personagens etc.), que devem contribuir para a montagem do cenário e da peça a ser apresentada. Portanto, há nesse processo de reconhecimento um contrato de comunicação onde estão estabelecidas as regras que regulam o ato de linguagem dessa situação de comunicação. Está incluída também a distribuição dos papéis languageiros, estabelecendo-se os limites de cada um dos envolvidos nessa peça. Cada qual precisa conhecer o seu lugar, reconhecer-se nesse lugar, reconhecer o outro e igualmente ser reconhecido por esse outro. (CHARAUDEAU, 2013a; 2013b; 2014; CAEIRO, 2016).

A analogia feita tem como objetivo explicar que o palco seria a situação de comunicação onde são encenadas as trocas sociais languageiras. A situação de comunicação constitui-se, portanto, como um quadro de referências, um jogo de regulação de práticas sociais para os sujeitos inscritos no discurso, conforme propôs Charaudeau (2014) no seguinte esquema:

Figura 7 – Situação de comunicação



Fonte: Charaudeau (2014, p. 52).

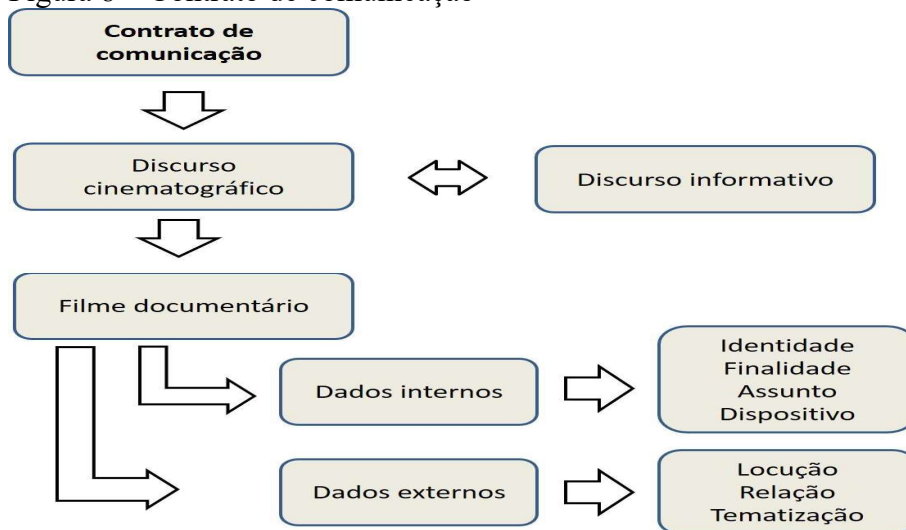
Ao discutirmos a situação de comunicação e o contrato que rege essas trocas languageiras, não podemos deixar de nos atentar para as visadas discursivas. Segundo Charaudeau (2004, p.12), elas “[...] correspondem a uma intencionalidade psico-sócio-discursiva que determina a expectativa (*enjeu*) do ato de linguagem do sujeito falante e, por conseguinte da própria troca languageira”. Para o autor, as visadas partem do ponto de vista da instância de produção, que idealiza um sujeito destinatário. Nos documentários, apesar do esforço de uma visada informativa, entendemos que a visada patêmica é determinada pela linguagem cinematográfica e, nesses casos, vai além da mera captação da atenção do espectador, pois possui uma proposta argumentativa com a finalidade de mudança do estado mental desse espectador, seja por meio da tomada de consciência acerca de uma determinada situação, ou ainda da alteração do universo de crenças dele. O fato é que imagens e sons, além de informar, fazem ver e ouvir, tiram da invisibilidade os sujeitos e buscam como efeito essa tomada de consciência da realidade do mundo vivido pelos sujeitos que protagonizam os documentários.

Assim, a noção de contrato pressupõe que os indivíduos pertencentes a um mesmo corpo de práticas sociais estejam suscetíveis a chegar a um acordo sobre as representações languageiras dessas práticas sociais, lembrando, aqui, a memória dos discursos, a memória da situação de comunicação e a memória semiológica, propostas por Charaudeau (2004), que se correlacionam a essas práticas sociais languageiras. Entendemos que todo ato de linguagem implica uma intencionalidade dos sujeitos falantes ou parceiros de uma troca, isso equivale a dizer que o sujeito, ao se colocar no discurso, já possui uma intenção de fala. Assim, “[...] toda troca

lingueira se realiza num quadro de cointencionalidade, cuja garantia são as restrições da situação de comunicação” (CHARAUDEAU, 2013a, p. 68).

Na situação de comunicação, estão dispostos os lugares ocupados pela dupla identidade atribuída aos sujeitos, conforme apresentado anteriormente. A primeira dessas identidades refere-se ao papel social (ser social), e a segunda diz respeito ao papel assumido no momento do discurso (ser de fala). No espaço externo, encontra-se a identidade psicossocial dos sujeitos e, no espaço interno, estão as identidades correspondentes aos sujeitos do discurso (assumem-se como sujeitos de fala em uma determinada situação de comunicação): i) espaço externo – espaço do projeto de fala, da finalidade e onde se encontram os sujeitos comunicantes – ser social (EUc) – e o sujeito interpretante – ser social (TUi); ii) espaço interno – espaço do dizer e é composto pelo sujeito enunciatório – ser de fala (EUe) – e pelo sujeito destinatário – ser de fala (TUd).

Figura 8 – Contrato de comunicação



Fonte: Elaborada pela autora com base em Charaudeau (2013a, p. 68-70).

O contrato de comunicação, no caso específico de nossa pesquisa, refere-se ao gênero documentário e vai nos possibilitar analisar, nos dados externos, onde se encontra o quadro convencionado e, nos dados internos, que são os dados propriamente discursivos, as regras estabelecidas entre a instância de comunicação e o público espectador, pois “[...] todo discurso depende, para a construção de seu interesse social, das condições específicas da situação de troca na qual ele surge.” (CHARAUDEAU, 2013a, p. 67).

Os dados externos do contrato representam o quadro convencional e convencionado no qual os sujeitos estabelecem sentido aos seus atos de linguagem. Referem-se, portanto, aos aspectos resultantes da situação de troca, que são agrupados em quatro categorias:

- a) identidade dos sujeitos: “quem fala a quem”? Refere-se à identidade discursiva que envolve os papéis sociais e discursivos desses sujeitos;
- b) finalidade/visada: “para que se fala”? Qual é a visada? De informação (fazer saber) e/ou de captação (fazer sentir);
- c) tema ou assunto: “sobre o que se fala”? Qual o tema ou assunto será tratado, ou seja, “sobre o que vamos falar?”;
- d) dispositivo: “como se fala”? Em quais circunstâncias materiais acontece o ato de comunicação?

Os dados internos constituem-se de comportamentos languageiros, que equivalem ao “como dizer?”, buscando identificar a relação dos parceiros de troca e agindo de acordo com o esperado nessa relação. Correspondem aos dados propriamente discursivos e são formados por três categorias, que correspondem aos espaços de comportamento:

- a) locução: corresponde à “tomada da palavra” pelo sujeito que deve conquistar o espaço de fala, justificando a sua interlocução. Cabe a cada sujeito se reconhecer como enunciador e ser reconhecido no momento de sua tomada de fala. Para isso, os discursos são regidos pela ordem de fala de cada interlocutor. Nos documentários analisados aqui, podemos perceber como cada um dos sujeitos situa suas falas, que são intercaladas pelas imagens-cenários, produzindo sentido à narrativa documental. Isso equivale a dizer que as falas dos sujeitos são selecionadas e intercaladas dentro da obra cinematográfica. As tomadas de fala fazem referência aos diferentes sujeitos que participam da encenação da narrativa do documentário;
- b) relação: é como se dará a comunicação, ou como são estabelecidos os modos de relacionamento entre o locutor e o interlocutor. No espaço de relação, os posicionamentos dos sujeitos variam de acordo com a intenção de convencimento do interlocutor. Especificamente no caso analisado, a intenção de convencimento da instância de produção é a de alterar o estado de consciência da instância de recepção;

c) tematização: faz referência ao domínio do saber, pois é quando o sujeito se posiciona em relação ao tema e escolhe um modo de intervenção (diretivo, de retomada, de continuidade etc.) e um modo de organização discursivo (descritivo, narrativo, argumentativo) para esse campo temático.

Assim, ao analisar as constantes e variantes do contrato de comunicação é preciso levar em consideração as especificidades desse contrato, que são inerentes ao gênero documentário, já que, como pressuposto, existiria um pacto de referencialidade, ou seja, um combinado de factualidade com o espectador. Isso equivale a dizer que o sujeito documentarista se propõe a falar, a relatar os fatos ligados à vida real, experienciados pelos sujeitos entrevistados em um dado contexto. Para criar a grande narrativa documental, o documentarista tem a liberdade de transitar pelo ficcional, a partir do uso de estratégias com efeito de ficção que visam à aderência do espectador às ideias propostas pelo documentário.

Ainda dentro do processo comunicacional, seja na forma textual (escrita/falada), ou audiovisual, alguns procedimentos vão compor a organização discursiva de acordo com a sua finalidade. É o que apresentaremos a seguir.

4.1.3 Os modos de organização do discurso nos documentários

Como nosso intuito é o de compreender como os sujeitos que vivem e sobrevivem no/do lixo se apresentam e são apresentados nos documentários, precisamos pontuar como essas narrativas são construídas e dispostas no cenário cinematográfico, ou seja, como se dá a organização dos discursos nos documentários e, para tal, recorreremos aos modos de organização do discurso de Charaudeau (2014), conforme apresentados, brevemente, na Fig. 9 a seguir:

Figura 9 – Modos de organização do discurso

MODO DE ORGANIZAÇÃO	FUNÇÃO DE BASE	PRINCÍPIO DE ORGANIZAÇÃO
ENUNCIATIVO	Relação de influência (EU -> TU) Ponto de vista do sujeito (EU -> ELE) Retomada do que já foi dito (ELE)	• Posição em relação ao interlocutor • Posição em relação ao mundo • Posição em relação a outros discursos
DESCRITIVO	Identificar e qualificar Seres de maneira objetiva/subjetiva	• Organização da descrição descritiva (nomear-localizar-qualificar) • Encenação descritiva
NARRATIVO	Construir a sucessão das ações de uma história no tempo, com a finalidade de fazer um relato	• Organização da lógica narrativa (actantes e processos) • Encenação narrativa
ARGUMENTATIVO	Expor e provar casualidades numa visada racionalizante para influenciar o interlocutor	• Organização da lógica argumentativa • Encenação argumentativa

Fonte: Charaudeau (2014, p. 75).

Quanto aos princípios e procedimentos propostos no quadro modos de organização do discurso de Charaudeau (2014), buscamos compreender a interação entre estratégias, agenciamento sógnico e efeitos discursivos a partir do contrato de comunicação estabelecido no gênero documentário. Entendemos que, a partir da compreensão de como esses documentários são organizados discursivamente, podemos inferir a intencionalidade discursiva dos documentaristas a partir de como eles apresentam o discurso do outro (no caso, os entrevistados que protagonizam cada documentário).

Reconhecemos que todos os modos de organização do discurso, apontados por Charaudeau (2014), perpassam o filme documentário, no entanto, há um predomínio dos modos enunciativo, narrativo e descritivo em favor de uma visada argumentativa, uma vez que quem filma escolhe o que vai mostrar a partir de suas visões de mundo e da mensagem que pretende transmitir. Assim, evidenciamos, em nossas análises, o modo enunciativo, já que a entrevista se encontra como um subgênero dentro dos documentários e, nessa medida, há um posicionamento dos

entrevistados em relação aos questionamentos (mesmo em *off*²²) do interlocutor, ao mundo e a outros discursos. Isso nos parece apropriado para entender como o gênero documentário resgata, registra e preserva a história de pessoas invisibilizadas que vivem e sobrevivem no/do lixo. O modo narrativo se refere ao formato escolhido pelo documentarista para enredar/construir a grande narrativa do filme; nesse modo, o descritivo está contido nas falas e, principalmente, nas imagens, afinal, nomear, localizar, situar, qualificar são componentes da construção descritiva e mostrar é uma forma de descrever. Retomando, os documentários trazem uma organização discursiva cujos modos enunciativo, narrativo e descritivo trabalham em função de uma intencionalidade argumentativa. Assim, apesar de não explicitar claramente esse objetivo argumentativo, nos três documentários a proposta é mostrar, visibilizar o mundo de uma outra maneira, permitindo que outros o conheçam da maneira como o documentarista se propõe a apresentar. Trata-se, portanto, de imprimir um ponto de vista; mesmo que fique velada a vontade de influenciar, essa vontade está posta na forma narrativa do documentário. Assim, o argumento é o próprio fazer discursivo. O que queremos dizer é que todos os modos apresentados nos documentários nos apontam para uma visada argumentativa, pois entendemos que os três documentaristas pretendem não apenas fazer falar, informar, contar uma história, mas, sobretudo, influenciar o espectador, levando-o a refletir, fazendo-o posicionar-se a partir de uma tomada de consciência da situação/problema abordado nos documentários.

Se o contrato de comunicação pressupõe os sujeitos no discurso, é importante lembrar que esse sujeito faz emergir seu *ethos* discursivo, que é a imagem de si no discurso. Nesse sentido, é importante discorrer sobre esse conceito e suas categorias.

4.1.4 *Ethos* e imagem de si

O conceito de *ethos* tem um longo percurso trilhado desde a retórica antiga (mais especificamente, a retórica de Aristóteles). Conforme a retórica de Aristóteles, caberia ao público atribuir certas propriedades ou qualidades ao orador. Nesse sentido, a prova do *ethos* consistia na figura do orador causar uma boa impressão pela forma de se apresentar, convencendo o auditório pelo caráter (ganhando a confiança desse público)

²² A voz em *off* é um registro sonoro que faz parte da cena, mas que não aparece no quadro/enquadramento mostrado quando é escutado, ou seja, é uma fala coberta por imagens que a pessoa que fala não aparece em cena. Disponível em <https://bit.ly/3xc9goR>. Acesso em: 20 jun. 2021.

(MAINGUENEAU, 2008a, 2008b). Por meio do *ethos*, o orador seria capaz conseguir passar uma imagem de si convincente, crível, ganhando a confiança do auditório. Isso porque esse auditório atribuiria certas propriedades a esse orador ou enunciador. Interessa-nos, portanto, a aplicabilidade dessa categoria/conceito no discurso, levando em consideração qual imagem de si os sujeitos em atuação nos diferentes documentários deixam emergir.

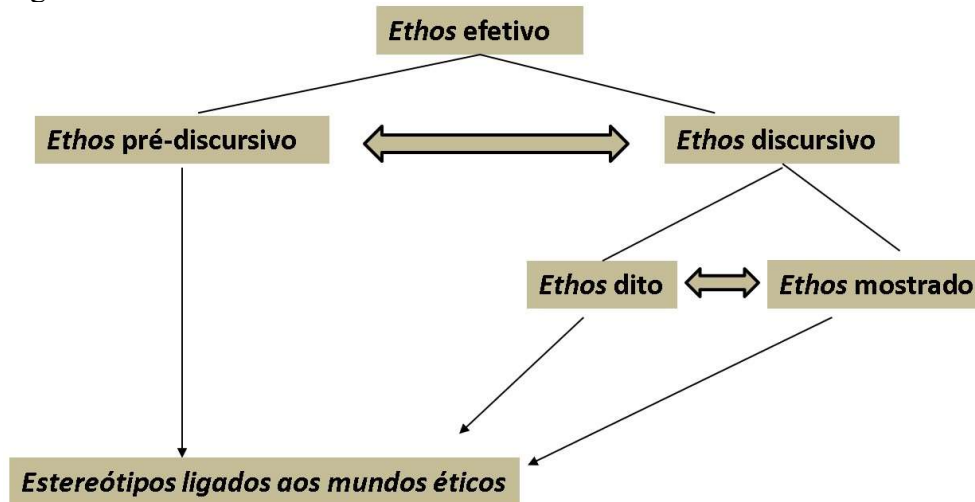
O conceito de *ethos*, descrito no *Dicionário de Análise do Discurso* (2004), por Ruth Amossy, designa a imagem de si que o locutor constrói em seu discurso com o objetivo de exercer influência sobre seu interlocutor. A noção é retomada na AD no que se refere às apresentações de si no discurso. Trata-se da representação de um caráter e de uma corporalidade na figura do enunciador para construir uma determinada identidade ou imagem que possa dar autenticidade e credibilidade ao discurso. Assim, o *ethos* pode ser interpretado como uma caracterização do corpo desse enunciador ligado à de um “fiador” de origem enunciativa, instância subjetiva encarnada, que, por meio de seu “tom” – modo ou jeito de dizer –, atesta o que é dito (MAINGUENEAU, 2008a). São os jeitos – “eu devo significar o que quero ser para o outro”, desde que a imagem passada convença esse auditório, o tom de *ethos* é construído não só pelo que o sujeito enuncia, mas pela maneira como ele se expressa (tom de voz, trejeitos corporais e faciais, comportamento como um todo), tornando-o digno de confiança. Portanto, o *ethos* é constituído também a partir do lugar que o sujeito ocupa socialmente. Ele carrega consigo um “estar aí” e um “ser no mundo” que o torna confiável. (BARTHES, 1970, p.77). Nesse sentido, vale, aqui, uma máxima que figura nos imaginários sociais: a importância de “parecer ser”. Isso porque é a partir da mensagem emitida por meio dessa imagem convincente que o auditório poderá conferir credibilidade a esse orador.

Para falar da projeção do *ethos*, recorremos ainda a Benveniste (1989), para quem o sujeito se institui como sujeito na e pela linguagem, e é na e pela enunciação que esse sujeito é capaz de dizer “eu”. Para o autor, ao enunciar, o sujeito já se coloca na fala e, nesse sentido, é ele quem se introduz no discurso. Ao se colocar na fala, entendemos que esse sujeito já projeta também uma imagem de si no discurso (AMOSSY, 2016). Nessa construção de si no discurso, pode-se observar uma “voz” indissociável daquele que a enuncia, manifestando-se numa multiplicidade de “tons”. Esses tons se referem às diferentes entonações (tom amistoso, autoritário, crítico, irônico) manifestadas no discurso. Assim, a dimensão do *ethos* se liga à “voz” e à “oralidade”,

mas não somente, podendo ser percebida também nos textos escritos. Maingueneau (2008a, p. 17) destacou ainda alguns princípios básicos que caracterizam o *ethos*:

- a) é uma noção “discursiva”, sendo assim se constrói por meio do discurso, não é uma imagem do locutor exterior à sua fala;
- b) é, fundamentalmente, um processo “interativo” de influência sobre o outro;
- c) é uma noção fundamentalmente “híbrida” (sociodiscursiva), um comportamento socialmente avaliado, que não pode ser apreendido fora de uma situação de comunicação precisa, integrada ela mesma numa determinada conjuntura sócio-histórica.

Figura 10 – *Ethos* discursivo



Fonte: Maingueneau (2008a, p. 19).

Na Fig. 10, Maingueneau (2016) afirmou que um *ethos* efetivo é resultante de duas categorias: *ethos* pré-discursivo, que é a imagem que o coenunciador faz do enunciador, e *ethos* discursivo, que é composto do *ethos* dito, quando o enunciador mostra diretamente suas características, dizendo ser tal ou qual pessoa, e do *ethos* mostrado, quando o enunciador não diz diretamente de si, mas deixa pistas no discurso sobre a imagem de si. Segundo o autor, a noção de *ethos* “[...] permite refletir sobre o processo mais geral da adesão de sujeitos a uma certa posição discursiva” (MAINGUENEAU, 2016, p. 69). Do ponto de vista discursivo, ainda conforme o autor, a instância do sujeito que se pronuncia é concebida como uma “voz” associada a um “corpo anunciante” historicamente especificado (MAINGUENEAU, 2008a, p. 17, 2008b). Nesse sentido, entendemos que, por meio dos relatos/depoimentos, os sujeitos analisados podem projetar uma imagem de si, por meio da voz ou da corporalidade, construindo diferentes

tipos de *ethé*. Por meio dessa categoria do *ethos*, podemos inferir que, ao dizer de si, esses sujeitos dizem também do espaço social/territorial (à margem) que ocupam.

O *ethos* contribui para criar uma identidade discursiva que responde à questão do “falar como” e depende de um duplo espaço de estratégias: de credibilidade e de captação (CHARAUDEAU, 2009). Os relatos/depoimentos coletados mostram que essa identidade discursiva está ligada à identidade social de um grupo invisibilizado pela grande mídia. Assim, a forma discursiva que o sujeito assume naquela expressividade ou materialidade do documentário é conferida uma legitimidade para dizer a partir do lugar (papel social) que o sujeito ocupa ou representa. Lembremos que a identidade discursiva desse sujeito passa pelas representações sociais. Apoiando-se em um duplo imaginário (corporal e moral), o *ethos* estaria ligado ao cruzamento de olhares: “[...] olhar do outro sobre aquele que fala e o olhar daquele que fala sobre a maneira que ele pensa que o outro o vê” (CHARAUDEAU, 2013b, p. 115).

Na visão da AD, o *ethos* só pode se manifestar no/pelo discurso, pois se constitui em uma dimensão enunciativa que faz parte da identidade de um posicionamento discursivo. Ao se assumir discursivamente, o sujeito faz uma apresentação de si nesse discurso, mostrando seu estilo, suas crenças, pelo modo de se vestir, de falar (incluindo o vocabulário usado, sotaques, gírias, domínio ou não da norma culta). Assim, ao se apresentarem nos documentários, os sujeitos projetam uma imagem possível de reconhecimento por parte do espectador, a partir dos imaginários de quem são esses sujeitos, de que lugar eles falam, o que representa seu modo de viver, vestir, falar, sonhar, suas crenças, suas competências linguísticas na relação que estabelecem com seu dizer.

Então, analisar o *ethos* a partir de uma projeção positiva da imagem dos sujeitos nos documentários pode nos fazer compreender essa apresentação e representação no gênero cinematográfico. Trata-se, portanto, de analisar a projeção da imagem desses sujeitos a partir de uma construção/projeção *ethótica*. A categoria *ethos* ascendente²³ (CAEIRO, 2016) mostra

²³ O *ethos* ascendente é um conceito desenvolvido pela autora a partir dos resultados de análise do *ethos* projetados pelos sujeitos nas narrativas jornalísticas de um quadro telejornalístico. Trata-se da projeção de uma imagem de si de forma ascendente ou crescente no sentido positivo. Em nossos achados, analisando a projeção *ethótica* dos sujeitos, foi possível perceber que há uma construção narrativa de forma a intuir que o *ethos* vai se transformando. Parece possuir diversas camadas e à medida que se dá o processo de narrativização dos fatos, os sujeitos vão se desfazendo dessas camadas e se assumindo como um outro, projetando também outros *ethé*. A esse processo, nomeamos de “projeção *ethótica* ascendente”, por entendermos que, na narrativa jornalística, há uma intencionalidade de projetar um *ethos* inicial e um *ethos* final desses sujeitos. Percebe-se essa escala

a imagem de si construída a partir de uma narrativa constituída de um início, meio e fim, projetando os sujeitos positivamente, simulando a construção de uma jornada do herói.

Após situarmos como a imagem que o sujeito projeta de si no discurso oferece possibilidades para interpretações, faz-se necessário entender as implicações do *pathos* e dos efeitos patêmicos nos discursos.

4.1.5 *Pathos* e efeitos patêmicos

O conceito de *pathos* remete à retórica de Aristóteles, tratando-se de um dos tipos de argumentos destinados à persuasão discursiva, em uma perspectiva de visada de efeitos. Trata-se, portanto, de uma estratégia discursiva para convencer o espectador, por meio da emoção, aquilo que é apresentado no discurso. Charaudeau (2010) trata a noção de *pathos* em termos de efeitos patêmicos e para ele a emoção, como realidade manifesta não interessa à AD, porém, pode-se tentar estudar o processo discursivo pelo qual a emoção pode ser estabelecida. Nesse sentido, “a emoção é considerada fora do vivenciado, e apenas como um possível surgimento de seu ‘sentido’ em um sujeito específico, em situação particular” (p.34).

Charaudeau (2010) se propõe a estudar a emoção como um efeito visado (e não produzido) pelo sujeito enunciador por meio de sua encenação discursiva. Para delimitar este estudo, o autor denomina tais efeitos de efeitos patêmicos, justificando que por essa razão prefere utilizar os termos “*pathos*”, “patêmico” e “patemização” em lugar de emoção. Ao fazer isso, pretende inserir a análise do discurso das emoções na filiação da retórica de Aristóteles e ao mesmo tempo em que pode dissociar a análise do discurso, caso seja necessário, da psicologia e da sociologia. (p. 35).

gradativa observando o princípio da intencionalidade narrativa: a) estado inicial (falta); b) estado de atualização (busca); c) estado final (resultado de êxito em relação ao objeto de busca), proposto por Bremond (s.d.) citado por Charaudeau (2014). Isso, porque há uma mudança na projeção da imagem de si projetadas por meio da fala e dos comportamentos desses sujeitos narrados, que começa de forma negativa (geralmente como vítima da sociedade), e, à medida que esses sujeitos se narram, mostram-se resistentes e resilientes em relação aos desafios enfrentados e despontam como vitoriosos, heróis e heroínas, ou seja, passam a projetar uma imagem positiva de si.

Como categoria de efeito, a patemização pode ser analisada a partir de pontos trabalhado pelas ciências sociais modernas sob três aspectos: as emoções são de ordem intencional; estão ligadas aos saberes de crença e se inscrevem em uma problemática da representação psicossocial.

Para tratar da questão de maneira discursiva, Charaudeau (2010) encontra três problemas: o primeiro se refere à determinação do objeto do tratamento discursivo, o segundo refere-se à organização do campo temático e o terceiro diz respeito à determinação das marcas que seriam traços da emoção. Assim, a organização do universo patêmico depende da situação social e sociocultural na qual se insere a troca comunicativa. A patemização pode ser compreendida, então, como o resultado de um jogo entre o contrato de comunicação e as estratégias discursivas, o que pressupõe condições para a sua realização.

A seguir, buscamos apresentar como os imaginários sociodiscursivos podem ser acionados pelos sujeitos no/para o reconhecimento e categorização do mundo.

4.1.6 Imaginários sociodiscursivos

Para definir o uso dos imaginários sociodiscursivos dentro da TS, Charaudeau (2007) evocou uma teoria dos campos das Ciências Sociais e da Psicologia Social. A Teoria das Representações Sociais (TRS). A TRS é capaz de explicar o processo de construção dos saberes sociais, por meio da investigação de imagens mentais traduzidas em discursos, além de outras formas comportamentais dos indivíduos que vivem em grupo. As representações sociais, para Moscovici (2007), citado por Jodelet (2001) e Charaudeau (2005), buscam explicar e justificar as práticas sociais, suas normas e suas regras, com a função de nos fazer (re)conhecer e nos manter informados sobre as coisas do mundo.

A TRS tem como foco a relação entre sujeito e objeto, tomando como referência o modo como esse sujeito se relaciona com o espaço social no qual está inserido, ou seja, a relação objeto-mundo. Trata-se de um sistema de valores, ideias e práticas com a função de estabelecer uma ordem capaz de orientar as pessoas em seu espaço material e social, permitindo que se controle este mundo, além de permitir que a comunicação seja feita entre os membros dessa comunidade, “[...] fornecendo-lhes um código para nomear e classificar, sem ambiguidade, os vários aspectos de seu mundo e da sua história individual e social” (MOSCOVICI, 2007, p. 21). As

representações sociais são fenômenos elaborados e compartilhados socialmente que contribuem para a construção de uma realidade comum, facilitando o processo de comunicação. No entanto, mesmo que acessados a partir de seu conteúdo cognitivo, torna-se necessário que sejam interpretados a partir de seu contexto de produção (JODELET, 2001). Assim, podemos dizer que essas representações são formas de conhecimento que podem ser apresentadas como elementos cognitivos (imagens, conceitos, categorias, teorias), mas não se reduzem apenas a esses elementos.

As representações sociais são constituídas por dois processos: o primeiro envolve a ação de ancoragem e o segundo, a de objetivação. O processo de ancoragem garante às representações sua inclusão no mundo social. Trata-se, portanto, do enraizamento social da representação e do seu objeto. Isso quer dizer que, a partir da intervenção social (da objetivação), pode conferir significado e utilidade àquilo que foi representado. Implica categorizar algo, classificá-lo de acordo com os conhecimentos que já temos estocados em nossa memória, permitindo que seja estabelecida uma relação, um reconhecimento daquilo que ainda nos é estranho. Precisamos criar familiaridade com a coisa representada (MOSCOVICI, 2007; JODELET, 2001).

Nesse sentido, a ancoragem fixa a representação e seu objeto numa rede de significações, permitindo, por um lado, situá-los em relação aos valores sociais, conferindo-lhes uma familiaridade, uma coerência, precisam fazer sentido para nós. Por outro lado, ela se presta à instrumentalização do saber, ou seja, “[...] a estrutura imagética da representação se torna guia de leitura e, por generalização funcional, teoria de referência para compreender a realidade” (JODELET, 2001, p. 39). Nesse caso, a ancoragem seria responsável por dar significado à realidade criada e, para Moscovici (2007), não existe nada na representação que não esteja na realidade. Ancoragem, em outras palavras, poderia significar nosso processo de assimilação desse conteúdo, a princípio, estranho, usando um conhecimento prévio sobre algo similar.

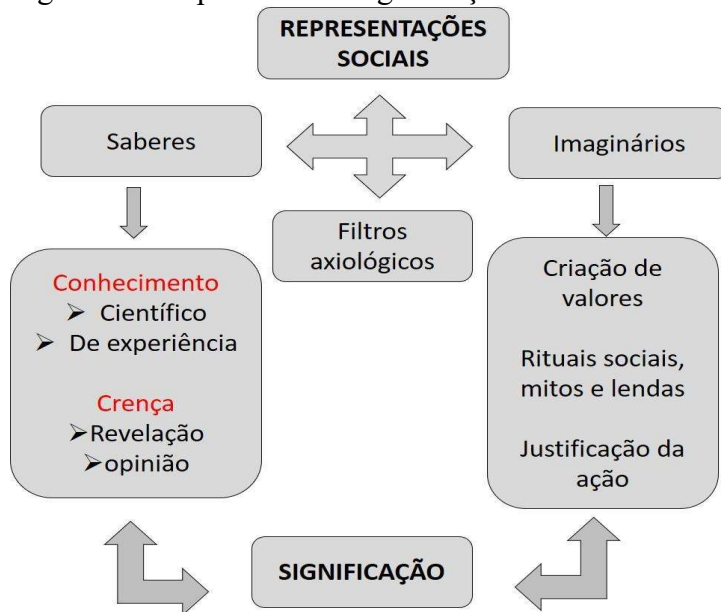
O processo de objetivação, por sua vez, implica transformar um objeto estranho em um objeto materializado, isto é, possibilita criar a realidade a partir desse objeto e compreende, portanto, formas de conhecimento elaborado e partilhado que se manifestam como elementos cognitivos. Trata-se de imagens, conceitos, categorias, teorias que são trazidos “[...] pelas palavras e veiculadas em mensagens e imagens midiáticas, cristalizadas em condutas e em organizações materiais e espaciais” (JODELET, 2001, p. 17-18) e estão ligados “[...] tanto a sistemas de

pensamento mais amplos, ideológicos ou culturais, a um estado dos conhecimentos científicos, quanto à condição social e à esfera da experiência privada e afetiva dos indivíduos” (JODELET, 2001, p. 21).

Seguindo as perspectivas de Moscovici (2007) e de Jodelet (2001), a noção de representação social é trabalhada por Charaudeau (2013b) como um mecanismo de construção do sentido que modela, formata a realidade em real significativo, gerando formas de conhecimento da “realidade social”, configurando-se, portanto, em saberes, crenças e valores que compõem os imaginários. As representações sociais, então, funcionam como um modo de tomar conhecimento do mundo socialmente partilhado, sendo assim conferem identidade coletiva a um grupo social e permitem aos membros desse grupo construir uma consciência de si. Por meio das representações sociais, a “realidade” - mundo empírico sem formatação, a-significado, é transformada em mundo “real” - mundo formatado por meio da razão e da linguagem. Assim, é possível concluir que é por meio do discurso que se constrói o “real”, comportando as seguintes dimensões: cognitiva (organização mental), simbólica (interpretação do real) e ideológica (atribuição de valores que desempenham o papel de normas societárias). Nesse sentido, as representações e os imaginários estão ligados ao aprendizado e às interações sociais e atuam como filtros axiológicos da interpretação da realidade. É a partir das representações que o mundo é interpretado, reconhecido e assimilado pelos sujeitos (CHARAUDEAU, 2013b).

As representações são compostas pelo “conjunto das crenças, dos conhecimentos e das opiniões produzidos e partilhados pelos indivíduos de um mesmo grupo a respeito de um dado objeto social” (CHARAUDEAU, 2013b, p. 195-196). Nesse contexto, podemos deduzir que os saberes constituem as representações nas maneiras de ver (discriminar e classificar) e de julgar (atribuir um valor) o mundo. Isso equivale a dizer que as representações são formas de saber (de conhecimento e de crença), que, por sua vez, são resultados de uma construção humana, por meio do exercício da linguagem.

Figura 11 – O processo de significação



Fonte: Elaborado pela autora com base em Silva (2016, p. 179) e Charaudeau (2007).

Na Fig. 11, podemos visualizar como acontece esse processo de significação, ou transformação do mundo e das coisas do mundo com base nas Representações Sociais. Percebemos como saberes e imaginários constroem as redes de pensamento e de valores (filtros axiológicos) a partir das representações sociais. Se pretendemos apreender a “realidade” (mundo a ser desvendado, ainda não conhecido), o processo perpassa pelas representações sociais. Dessa forma, é a partir dos saberes (conhecimento e de crença), assim como dos imaginários (imagens que interpretam a realidade – universo de significações), que interpretamos e assimilamos o mundo e as coisas do mundo.

As representações podem ser entendidas como mecanismos de constituição e consolidação de saberes e imaginários sociodiscursivos. Os imaginários surgem, então, como processos de simbolização do mundo com a finalidade de criar valores e de justificar as ações.

Para falar de imaginários, é preciso atentar para os múltiplos sentidos que o termo evoca. O mais comum, no dicionário, remete a algo que não tem realidade, sendo apenas fruto da imaginação, podendo ser entendido também como lenda ou ficção. Pode conter no termo um julgamento negativo; em alguns aspectos, aparece com sentido de ilusão (utopia ou sonho não realizável). Para Charaudeau (2007), o uso do termo como substantivo recupera uma noção que se inscreve em uma tradição filosófica e psicológica. A Antropologia Social recupera e

reconceitua o termo “imaginários” considerando os rituais sociais, os mitos e as lendas como refletidores da organização das sociedades humanas.

Dessa forma, Charaudeau (2007; 2013b), com base em Platão, Jung e Lévi-Strauss, defendeu que o (re)conhecimento do mundo resulta de uma produção da mente em que os imaginários ganham lugar a partir dos saberes de crença e dos saberes de conhecimento. Portanto, as representações e os imaginários estão ligados ao aprendizado e às interações sociais e atuam como filtros axiológicos de interpretação da realidade. O autor explicou que os saberes de conhecimento têm como objetivo apontar uma verdade sobre os fenômenos do mundo. Esse tipo de saber acontece a partir de um saber científico (da ordem do comprovado) ou de um saber de experiência (ordem do experienciado); então, o discurso produzido busca impor uma verdade objetiva e, portanto, apresenta-se como inquestionável.

Os saberes de crença derivam do olhar que o sujeito tem sobre a legitimidade dos eventos e das ações do homem, ou seja, trata-se de uma avaliação ou apreciação quanto às práticas sociais. O processo de construção do saber de crença ocorre a partir de um saber de revelação (modalidade da evidência) e de um saber de opinião (modalidade de avaliação). Nesse caso, os discursos produzidos não são verificáveis, uma vez que são subjetivos e cada um acredita ser verdade do seu ponto de vista. O imaginário figura como imagem da realidade, portanto, como uma das formas das representações que não se opõe a essa realidade. “O imaginário é efetivamente uma imagem da realidade, mas imagem que interpreta a realidade, que a faz entrar em um universo de significações” (CHARAUDEAU, 2013b, p. 203), uma vez que a realidade precisa ser interpretada e assimilada, procedendo de uma dupla relação: a da experienciada pelo homem e a que ele estabelece com os outros para alcançar o consenso de significação.

O termo imaginário sociodiscursivo é apropriado por Charaudeau (2007) ao explicar que todo imaginário simboliza uma representação do mundo dentro de um determinado domínio de prática social, seja essa prática artística, política, religiosa ou outra, configurando-se como um imaginário social. O fato de que todo sintoma de imaginário é a fala, torna-o, portanto, sociodiscursivo. Nesse sentido, o autor denominou como signos-sintomas às escolhas linguísticas dos enunciadores no processo de interação discursiva. Assim, imaginários e saberes de crença e de conhecimento atuam no processo de construção e interpretação da realidade.

A seguir, abordaremos a questão da imagem como signo. A imagem representa e, nesse sentido, ela significa e pode ser ressignificada, tornando importante trazê-la em nossas análises, uma vez que nosso objeto de pesquisa é audiovisual.

4.1.7 Imagem e signo: significação e ressignificação

A imagem em movimento encontrada no documentário pode ser analisada a partir de sua significação e, para isso, recorreremos à semiologia barthesiana. Entre os anos de 1954 e 1956, Roland Barthes escreve os textos do livro *Mitologias*, no qual propõe uma crítica ideológica da linguagem da cultura de massas e uma desmontagem semiológica dessa linguagem como demonstração da naturalização de uma dada cultura. O livro que reúne esses textos foi publicado em 1957. Em 1970, o autor publicou o livro com a inserção de uma parte dois, como uma atualização de leitura sobre o que seria o mito, ao que responde no subtítulo: “o mito é uma fala”. Barthes (2013) apontou que o mito é uma forma de fala, despolitizada, produzida pela conotação. É uma distorção, deformação da realidade, ideologia. O mito não nega as coisas, apenas as torna inocentes, dando-lhes uma significação natural e eterna, com o intermédio de seu caráter imperativo. Não se define pelo objeto de sua mensagem, mas pela sua forma. Pode ser pronunciado por várias representações: um fato, um anúncio, uma reportagem, entre outras. Usa mensagens factuais, denotativas, mas explora a conotação. Barthes sustentou que a sua função, na mídia, é a naturalização e eternização da sociedade burguesa. O mito transforma uma contingência histórica em eternidade, imobilizando o mundo.

Não podemos deixar de discutir como os mitos podem ser criados e/ou reforçados pelo discurso cinematográfico, entendendo ainda que no filme documentário, especificamente, trabalhamos com os mitos da verdade, do autêntico e do real. Assim, com todas as características, não deixa de impor a presença de um olhar estranho, mediado por um equipamento, o olhar que é lançado para o sujeito que faz o relato, que conta a sua história. O sujeito e o objeto invasor oferecem uma possibilidade para que aquele que faz o relato possa ficcionalizar sua narrativa, lembrando que essa ficcionalização se dá também pelo sujeito invasor. Todo esse processo reforça a característica de que o gênero documentário transita entre o ficcional e o real.

Na elaboração conceitual de Barthes (2013), ao dizer que os próprios objetos podem se tornar fala, a partir do momento em que significam algo, o autor definiu a semiologia como uma

ciência da significação. Portanto, significação pode ser entendida como tudo aquilo que a coisa quer dizer ou o que ela pode representar, considerando ainda o seu valor simbólico. Barthes (2013) exemplificou isso a partir de uma poça d'água, que pode significar bem mais do que a própria poça. Ela pode significar uma chuva que caiu recentemente ou não. Pode dizer da necessidade de cuidado com uma via, pode representar um perigo e tantas outras coisas.

Assim, na semiologia da significação, tudo pode servir à fala mítica, que pode ser uma mensagem oral, escrita ou meio de representações, como, por exemplo, o discurso escrito, uma fotografia, o cinema, os espetáculos, a reportagem, o esporte, a publicidade. Assim, toda unidade ou síntese significativa, seja verbal, seja visual, deve ser entendida como discurso, língua ou fala etc., prestando-se, portanto, à significação mítica (BARTHES, 2013). Os objetos assumem uma função-signo, pois há uma fusão entre a função ou utilidade do objeto e o seu sentido, como é no caso do vestuário: quando uma capa de chuva é usada para proteger-se da chuva, ela traz consigo outra significação, que é a de tempo chuvoso. Outro exemplo pode ser quando a água usada para saciar a sede pode significar pureza, limpeza, vida etc. O autor defendeu que, a partir do momento em que a sociedade faz uso de determinado objeto, esse uso é convertido em signo (BARTHES, 2013; FIDALGO, 1998).

A partir dessas funções-signo, semiotiza-se toda a cultura e vida humanas. Isso porque os objetos se prestam à significação, e a semiologia barthesiana se concentra na estratificação dos sentidos.

Quadro 4 – A representação do sistema semiológico segundo

1 - SIGNIFICANTE	2 - SIGNIFICADO	
3 – SIGNO I - SIGNIFICANTE		II - SIGNIFICADO
III - SIGNO		

Fonte: Barthes (2013, p. 137).

Segundo Barthes (2013), o sentido, na verdade, seria decomposto por camadas sucessivas. O sentido primeiro é composto pelo sistema semiológico da língua ou o denotativo; já o sentido segundo ou conotativo é construído a partir desse sentido primeiro, com a pergunta: mas o que isso significa ou pode significar? Nessas camadas denotativas e conotativas, a denotação vincula-se aos sistemas primeiros, enquanto na conotação estão os sistemas semiológicos cujo

“significante” é constituído por um sistema de significação que não é isento de um fundo ideológico. É nesse sentido segundo em que se define o mito. Barthes (2013, p. 131) explicou que “[...] o mito é uma fala, e tudo pode constituir um mito, desde que seja possível de ser julgado por um discurso”. O mito é, portanto, um modo de significação, uma forma. Assim, a mitologia barthesiana propõe uma leitura a partir da ampliação do signo primeiro, ou seja, do primeiro sentido atribuído ao signo.

Para a análise de imagens, Barthes (1990) ressalta, em *A retórica da imagem*, a presença de três tipos de mensagens em um anúncio de publicidade: linguística, icônico-simbólica (ou conotada) e a icônico-literal (ou denotada). Ademais, aponta a facilidade em distinguir a mensagem linguística e a dificuldade em se distinguir as duas mensagens icônicas entre si. A mensagem linguística tem a função de ancoragem quando o texto faz uma descrição denotada da imagem, buscando dirigir e controlar o leitor para que este encontre alguns sentidos da imagem e despreze outros. Assim, a ancoragem funcionaria como uma forma de controlar as possibilidades de leitura dos sentidos dessa imagem. David-Silva (2005, p. 135) explicou que na ancoragem “[...] a mensagem linguística pode funcionar como uma forma de fixar os sentidos dispersos em uma mensagem icônica, por natureza polissêmica. Uma forma de direcionamento de sentido, ajudando a identificar os elementos da cena, a nomeá-los.” A outra função da mensagem linguística seria de *relais* (complemento). Nesse caso, a mensagem linguística e a imagem possuem função narrativa, exigindo um esforço maior de leitura, uma vez que não existe uma relação imediata e direta entre texto e imagem (BARTHES, 1990). Na explicação de David-Silva (2005, p. 135), “[...] fala e imagem encontram-se em uma relação de complementaridade, compondo um sintagma mais amplo”.

Desse modo, ao analisar a relação fala e imagem nos documentários, usando como critério o sistema de denotação e conotação, podemos inferir diferentes e múltiplas significações nas imagens que vão além do primeiro olhar, como é caso das cenas no filme de Coutinho (1992), ao mostrar os amontoados de lixo sendo revirado por seres humanos e animais em busca de alimento. Esse primeiro sentido seria o literal, o denotado, podendo intentar nos mostrar esse espaço de descarte, uma vez que a imagem em sua totalidade nos mostra que ali é um lixão. Porém, em outro aspecto, em um segundo sentido, podemos interpretar esse local de descarte como espaço de disputa por alimento entre seres humanos e animais, trazendo a ideia de

animalização do humano. Assim, o espectador é convidado a refletir sobre o lugar que aquelas pessoas ocupam no cenário social.

A partir das conceituações sobre mitos em Barthes (1990; 2013), podemos inferir que, na materialização dos imaginários de periferia, estão impregnados os mitos que se configuram como memórias e interdiscursos. Trata-se de representações sociais em forma de estereótipos²⁴, que aqui serão nomeados de “imaginários cristalizados” acerca desse universo social. Os mitos referenciados por Barthes (2013) estão presentes também na cristalização desses discursos que, uma vez proferidos, funcionam como forma de manutenção e /ou reforço das diferenças sociais. No documentário *Boca de Lixo* (COUTINHO, 1992), quando são mostradas várias pessoas defendendo que estão no lixão trabalhando, é porque predomina no imaginário social um discurso já cristalizado, sugerindo que a pessoa que se encontra nesse lugar não pode ser ou não é um trabalhador.

Tecendo uma analogia entre os imaginários e os mitos barthesianos, entendemos que os mitos seriam, portanto, uma forma de representação social que passam a fazer parte de uma memória discursiva coletiva que alimentam os imaginários coletivos e são retroalimentados por eles. Entendemos que imaginários, mitos e memórias se interligam no e pelo discurso. Podemos inferir também que o valor ideológico e cultural presente no mito barthesiano pressupõe acionar os imaginários, uma vez que estes são baseados nos saberes de crença e de conhecimento, que, por sua vez, constituem as representações sociais e a memória coletiva.

²⁴ Optamos por substituir o termo estereótipos por “imaginários cristalizados” em consonância com a ideia de Charaudeau (2007) acerca dos imaginários. O termo estereótipo como conceito assinala “que esta noção é dependente do julgamento de um sujeito, e que, sendo este julgamento negativo, oculta a possibilidade de que o que é dito contenha uma parte de verdade, a despeito de tudo. Esse mascaramento é ainda mais latente quando a caracterização concerne aos indivíduos ou grupos humanos”. (p.572).

5 PERCURSO TEÓRICO-METODOLÓGICO

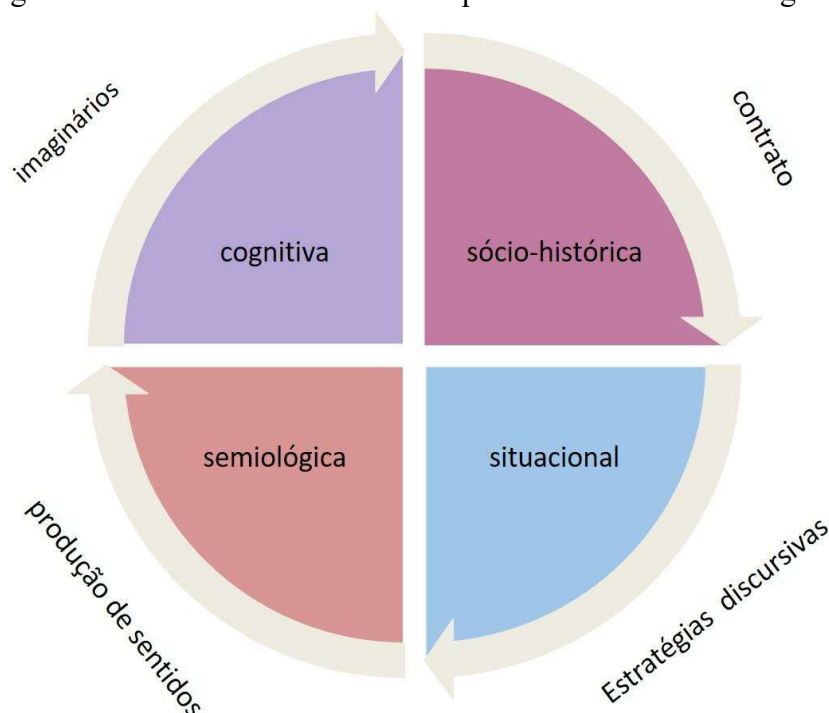
Diante do objetivo de compreender como os sujeitos que vivem e sobrevivem no/do lixo se apresentam e são representados nos documentários, a partir das construções teórico-metodológicas possibilitadas pela AD e pela TS, neste capítulo, discorreremos sobre o caminho percorrido para a escolha dos documentários tomados para análise nesta pesquisa. Além disso, também trataremos dos procedimentos adotados para delimitação do *corpus* e das categorias ou núcleos de sentido utilizados na estruturação das análises.

A TS, ao mesmo tempo em que diz de um campo teórico, também traz consigo um método que se mistura ao próprio campo teórico. A TS orienta-se para uma abordagem:

- a) empírico-dedutiva, já que propõe uma observação do mundo fenomênico;
- b) representacional-interpretativa, pois é definida por hipóteses de representações sociodiscursivas;
- c) comparativa/contrastiva, pois, a partir da comparação em um jogo de desconstrução/reconstrução, pode-se observar certas variáveis discursivas.

O esquema produzido com as dimensões discursivas visa a mostrar um panorama de como os caminhos metodológicos da análise do discurso podem ser percorridos. Assim, a partir do olhar que se lança ao *corpus*, é possível traçar esse percurso metodológico, a fim de buscar os “possíveis interpretativos” dentro da organização discursiva (CHARAUDEAU, 2014).

Figura 12 – Dimensões discursivas e procedimentos metodológicos



Fonte: Elaborado pela autora e idealizado por David-Silva (2017).

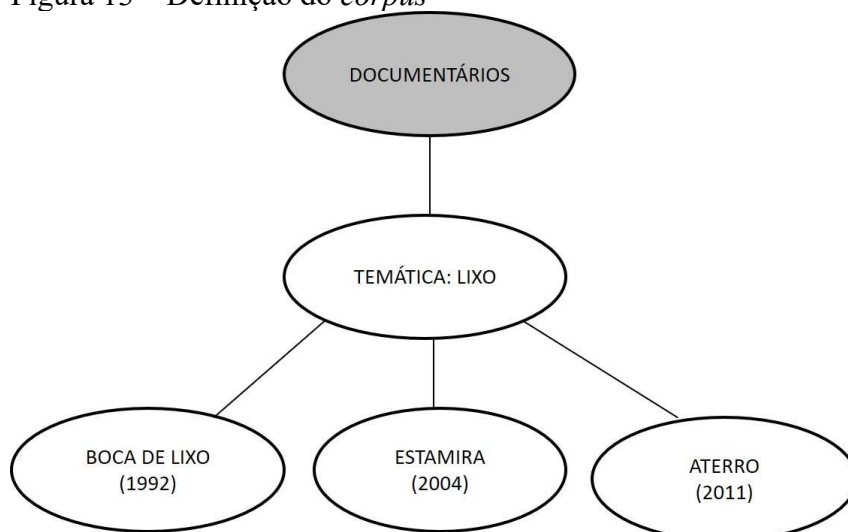
Na Fig. 12²⁵, dentro da dimensão sócio-histórica, encontram-se o sujeito psicossocial, as representações sociais, os saberes e as crenças. Nos documentários, isso pode ser analisado por meio das falas dos protagonistas, assim como na própria linguagem fílmica, nos ângulos, nas tomadas cênicas, nas imagens que compõem a narrativa documental. Na dimensão situacional, estão as práticas discursivas (suportes, mídias, técnicas, gêneros e o próprio contrato de comunicação). Assim, as características do gênero documentário, bem como o contrato de comunicação que o gênero estabelece com o interlocutor e as técnicas utilizadas para a construção e enredamento do filme documentário farão parte de nossa análise. Na dimensão semiológica se define o agenciamento sígnico, a seleção e organização dos signos, considerando-se as regras de combinação – forma e sentido. São esses signos que são agenciados para a construção do sentido do filme documentário. Na dimensão cognitiva, encontram-se a percepção e categorização do mundo, por meio dos imaginários e das representações sociais. Cada uma dessas dimensões se liga à outra por meio de um

²⁵ O esquema sobre dimensões discursivas foi idealizado pela professora D.ra Giani David Silva e discutido em sala de aula durante a disciplina *Tópicos Especiais em Estudos de Linguagens: AD: interdisciplinaridade, procedimentos metodológicos*, ministrada pela mesma em 03 out. 2017. Posteriormente, o esquema foi elaborado pela autora tendo como base as discussões em conjunto acerca das dimensões discursivas e dos possíveis procedimentos metodológicos.

procedimento analítico que pode ser o contrato de comunicação, as estratégias discursivas, a semiose/produção dos sentidos e os imaginários sociais. Torna-se importante, nesse sentido, salientar que não se trata de dimensões estanques uma vez uma perpassa a outra e elas se misturam para compor um discurso. Pretendemos, a partir desses conceitos, lançar um olhar sobre os imaginários e representações acerca do mundo, do trabalho, da família, da religião, da ética, e, principalmente, do lixo, que é a abordagem central dos três documentários em questão.

Dessa forma, além do esquema com os procedimentos metodológicos, faz-se necessário também apresentar os documentários de forma a mostrar como se deu a constituição de nosso *corpus* de pesquisa. Não basta apresentá-los como figura, mas transcrever as falas produzidas no material audiovisual, assim como os demais elementos visuais e sonoros que constituem o fazer discursivo nos documentários, o que será feito no decorrer dessas análises. Nas falas, podemos encontrar alguns signos-sintomas que marcam a trajetória de vida desses sujeitos e constituem o imaginário de um grupo social que vive da coleta de materiais recicláveis. Por meio das imagens que esses sujeitos projetam de si, podemos inferir as representações sociais amalgamadas no universo dos catadores, que sobrevivem nos/dos lixões. O lixo perpassa todo o universo temático dos documentários escolhidos para compor o *corpus* desta pesquisa. Assim, para desenhar parte de nosso percurso metodológico, construímos o esquema a seguir (Fig. 13), no sentido de facilitar a visualização do *corpus*:

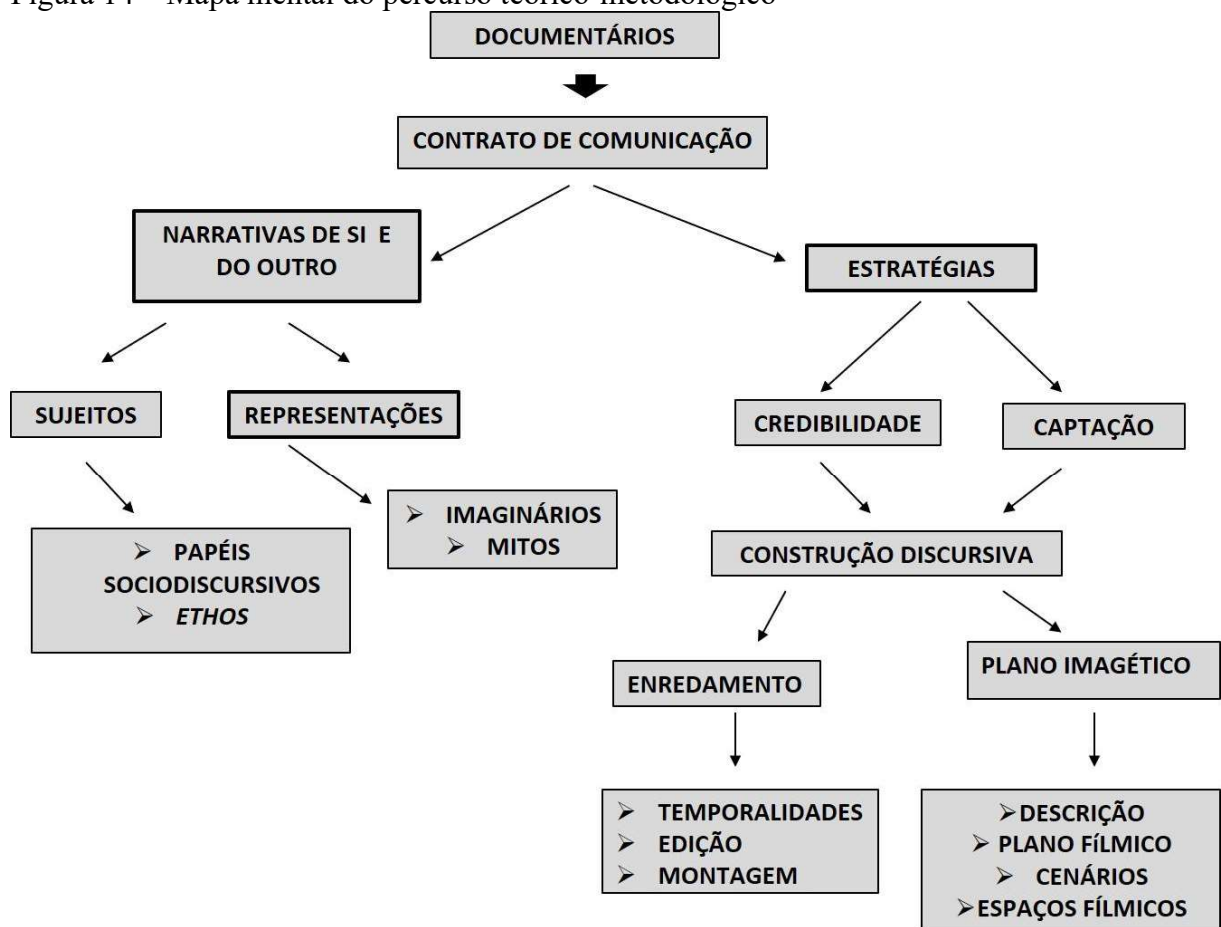
Figura 13 – Definição do *corpus*



Fonte: Elaborada pela autora.

Em continuidade à construção de nosso percurso metodológico, estruturamos um esquema para nortear nossa trajetória em busca do cumprimento dos objetivos traçados. Trata-se, aqui, da exposição de um mapa mental com os procedimentos metodológicos da pesquisa, buscando responder às questões propostas. Nesse sentido, apresentamos nosso esquema (Fig. 14) em níveis interligados:

Figura 14 – Mapa mental do percurso teórico-metodológico



Fonte: Elaborada pela autora.

Na Fig. 14, destacamos que o contrato de comunicação é ponto-chave para a análise dos documentários. Em seguida pontuamos, dois segmentos de continuidade de análise:

- i) as narrativas de si e do outro que estão explicitadas nos documentários. Propomos a identificação dos sujeitos (papéis sociodiscursivos e *ethos* projetado) e as representações (imaginários e mitos mobilizados no e pelo discurso);
- ii) estratégias acionadas pelos documentaristas para surtir os efeitos de credibilidade e captação. Assim, propomos apresentar a construção discursiva que acontece a partir de um

conjunto de mecanismos: enredamento (edição, montagem, temporalidades) e plano imagético (descrição, plano fílmico, cenários, espaços fílmicos).

No espaço de estratégias, em que as visadas de credibilidade e captação aparecem, em busca de melhor apresentar essas estratégias e efeitos visados, construímos o esquema seguinte (Fig. 15):

Figura 15 – Estratégias discursivas e efeitos visados



Fonte: Elaborada pela autora com base em David-Silva (2005, p. 58).

A estratégia de credibilidade no gênero documentário está diretamente ligada à representação da realidade, ou seja, pode ser atestada por aquilo que tem efeito de real autêntico. Nesse sentido, características imagéticas e sonoras (elementos verbais e visuais) podem servir como parâmetro para atestar as categorias: autenticidade, saber e verdade, incluindo o sujeito entrevistado como um ser que representa a si mesmo. O efeito de real faz saber por meio de elementos que atestem seu compromisso com a verdade, com aquilo que pode ser comprovado, verificado como verdadeiro. A estratégia de captação está vinculada aos efeitos de real, patêmico e de ficção. No que se refere ao efeito de ficção, estão presentes na própria dinâmica do fazer documental e pode ser analisada a partir de elementos cênicos representados por meio das categorias: enredamento, montagem e papéis que são atribuídos aos personagens entrevistados na narrativa fílmica. Já o efeito patêmico mescla os efeitos de real e de ficção.

Para Charaudeau (2010), uma representação patêmica descreve uma situação na qual um julgamento de valor coletivamente compartilhado e, conseqüentemente, instituído em norma social é colocado em evidência. Dessa forma, “[...] a relação patêmica engaja o sujeito em um comportamento reacional segundo as normas sociais às quais ele está ligado, as que ele interiorizou ou as que permanecem nas suas representações”. (CHARAUDEAU, 2010, p. 231).

Para analisar o efeito patêmico, foram consideradas as categorias singularização, que implica formas de dizer e de mostrar, evidenciando o particular, tornando-o de interesse do espectador; imaginários cristalizados por meio da dramatização dos fatos, utilizando imagens e falas comuns, próprias das grandes narrativas, em que os tipos podem ser reconhecidos pelos imaginários sociais dentro das representações, como é o caso dos arquétipos de herói, vilão e vítima; e a proxemia, que equivale a analisar o efeito de proximidade do sujeito filmado com o espectador, estabelecendo-se essa relação – trata-se de um efeito possibilitado pelo uso dos enquadramentos e pelos planos filmicos.

Pensando que toda análise é uma interpretação, a AD, apesar de todas as suas ferramentas, reconhece que de nenhum discurso se consegue extrair a totalidade de suas intenções. Na verdade, acreditamos que nenhum discurso contém em si a totalidade, já que está em um processo de cointencionalidade com o discurso de outros. O analista do discurso, então, assume uma posição em que coleta diferentes pontos de vista e os interpreta por meio da comparação, apresentando constantes e variantes desses pontos de vista. Assim, ocupando esse lugar, podemos questionar: quem o documentário faz falar? Ou a quais sujeitos o documentário dá voz?

Tais discursos são fortemente influenciados pelos contextos nos quais são construídos e compartilhados. Interessa-nos os discursos de representação construídos pelos sujeitos que protagonizam os documentários, assim como os sistemas de valores que norteiam o seu julgamento da realidade.

Ainda dentro do escopo metodológico, trazemos as informações dos procedimentos e ações com relação ao *corpus* de nossa pesquisa. Assim, como definiu Charaudeau (2011), o *corpus* de uma pesquisa, dentro da AD, implica esse olhar que será lançado sobre ele, que vai desde a coleta dos dados até a importância desse material coletado e de seu valor de representatividade.

Trata-se, portanto, da definição sobre quais as categorias de análise e sobre quais as ferramentas de tratamento desses dados coletados. “Todo esse processo envolve a questão da pertinência das escolhas em relação aos pressupostos teóricos e uma possível circularidade entre eles, ou seja, a construção de um corpus depende do posicionamento teórico ligado a um objetivo de análise” (CHARAUDEAU, 2011, p. 2).

A título de informação, optamos por trabalhar os documentários em ordem cronológica de ano de lançamento de cada um deles, o que já pressupõe uma ordem sócio-histórica. Nesse sentido, os documentários aparecem sempre na seguinte ordem: *Boca de lixo* (COUTINHO, 1992), *Estamira* (PRADO, 2004) e *Aterro* (REIS, 2011).

Após definir o *corpus*, iniciou-se o processo de leitura preliminar de cada documentário, que foram assistidos por, no mínimo, duas vezes. Em um primeiro momento, buscamos situar a temática. Em um segundo momento, tentando fazer interpretações preliminares, visualizando algumas possibilidades de categorias analíticas. O terceiro momento foi pautado em transformar os diálogos em textos, transcrevendo-os. Para proceder à análise, optamos por compor um piloto e escolhemos o documentário *Boca de Lixo* (COUTINHO, 1992), por entendermos que ele pudesse ser balizador para a definição das categorias. Para isso, procedemos à transcrição das falas; em seguida, foi feita a decupagem, que implica assistir ao filme, anotando tempo, falas e textos, imagens e sons, silêncios e entonações de voz que marcam o documentário. Desse material, foram retirados os excertos que deram suporte às análises. O processo de decupagem é um constante ir e vir ao filme, buscando por entender as marcações feitas e as categorias de análise que esse material poderia fazer emergir. Esse processo de decupagem foi feito para os outros dois documentários, assim como todo o procedimento metodológico.

Concluindo, no processo de preparação desse *corpus* para análise, o tratamento foi de assistir aos documentários várias vezes, transcrever, ler, decupar, ler, assistir e reler, até que o material estivesse pronto para análise. Durante a análise, tornou-se necessário rever, no documentário, imagens e falas registradas para que pudessem ser confirmadas as interpretações.

Na sistematização da análise, para cada documentário, enredamos a seguinte estrutura em torno das categorias ou núcleos de sentido identificados nos três documentários:

1) descrição narrativa: primeiras interpretações (quando apresentamos uma visão geral da proposta narrativa do documentário);

2) sujeitos no lixo: uma visibilidade dentro da invisibilidade, subdividido em:

2.1) o sujeito em primeiro plano: imaginários e memórias;

2.2) projeção *ethótica* (quando apresentamos os sujeitos entrevistados em sua singularidade, incluindo a projeção da imagem de si (*ethos*) no discurso);

3) a estética no documentário: agenciamento *sígnico*, subdividido em:

3.1) *lixão*;

3.2) animais, seres humanos e máquinas;

3.3) sons e sonoridades (aqui apresentamos esses aspectos estéticos que se destacam em cada documentário);

4) lixo: significação e ressignificação (apresentamos a questão da significação e ressignificação do lixo);

5) ética no documentário: a voz do documentarista na grande narrativa, subdividido em:

5.1) o respeito com o outro;

5.2) edição, interpretação, escolhas e intencionalidade;

5.3) espaços e temporalidades;

5.4) projeção política e ideológica (apresentamos o posicionamento do sujeito documentarista em cada uma dessas categorias).

Assim, em seguida, expomos nossas análises, ou nosso olhar interpretativo.

6 A ANÁLISE: POSSIBILIDADES INTERPRETATIVAS

No primeiro momento de análise de cada um dos três documentários, apresentamos uma descrição narrativa. Trata-se de indicar algumas mostras ou recortes de imagens e falas que apontam as escolhas de cada documentarista e como os documentários estruturam a abordagem dos personagens e contextos. Em seguida, tecemos considerações em torno dos núcleos de sentido ou categorias identificadas em cada uma das obras. Por fim, a última etapa de análise consiste na apresentação das transversalidades, isto é, das aproximações e distanciamentos entre *Boca de lixo* (COUTINHO, 1992), *Estamira* (PRADO, 2004) e *Aterro* (REIS, 2011).

6.1 BOCA DE LIXO

Em *Boca de lixo*, Eduardo Coutinho escolhe nomear cinco personagens para serem entrevistados e terem suas histórias, em certa medida, visibilizadas no filme. Essas pessoas exercem diferentes papéis sociais e discursivos que serão analisados. Torna-se importante dizer que outros personagens fazem parte do documentário e, por entendermos que a participação deles contribui para a construção discursiva pretendida pelo documentarista, vamos referenciá-los em alguns momentos. No documentário, Coutinho nos mostra como os sujeitos promovem uma interlocução com imaginários discursivos prevalentes, fazendo um contradiscurso, refutando os imaginários cristalizados construídos em torno do sujeito da periferia, invisibilizado pela sociedade. Essa apresentação da diversidade aponta para a marcação da singularidade, da proximidade do documentário com aquilo que marca a subjetividade.

Apesar da participação de outros sujeitos, entendidos como coadjuvantes no discurso fílmico, integrando a grande narrativa, os personagens descritos no Quadro 5 são os protagonistas selecionados e nomeados por Coutinho.

Quadro 5 – Identificação dos sujeitos no/do documentário

Sujeitos do discurso	Nomeação dos sujeitos	Papéis sociais	Papéis enunciativos	Ethos projetado
Documentarista	Eduardo Coutinho	Cineasta Diretor do documentário.	Entrevistador.	Invasor, curioso, sensível, facilitador, comprometido.
Entrevistada	Nirinha	Trabalhadora do lixão.	Entrevistada, mãe, irmã, filha.	Compenetrada, séria, astuta, negociante.
Entrevistada	Lúcia	Trabalhadora do lixão.	Entrevistada, mãe, esposa, dona de casa, amiga.	Brincalhona, companheira, solitária.
Entrevistada	Cícera	Trabalhadora do lixão.	Entrevistada, mãe, esposa, dona de casa.	Corajosa, sonhadora.
Entrevistado	Enock	Trabalhador do lixão.	Entrevistado, pai, esposo.	Colecionador, filósofo, conselheiro.
Entrevistada	Jurema	Trabalhadora do lixão.	Entrevistada, mãe, esposa, filha.	Desconfiada, irônica, desafiadora.

Fonte: Elaborado pela autora.

6.1.1 Descrição narrativa: primeiras interpretações

A narrativa fílmica se inicia com as imagens de uma câmera que percorre, em plano detalhe, um monte de lixo. Os objetos separados são somente objetos, mas quando estão todos juntos, a imagem se torna um índice, indicando que o espaço filmado é um lixão. Em seguida, planos mais abertos mostram o cenário onde o documentário se passa. Antes de registrar a presença de pessoas, a câmera mostra aves e animais – urubus, cachorros, porcos e cavalos –, índices-sintomas do lugar. Uma das cenas que mostra o lixão em primeiro plano e ao fundo deixa ver o morro do Corcovado, com a imagem do Cristo Redentor, denotando a localização geográfica do lixão. Ao mostrar a paisagem, símbolo da “Cidade maravilhosa”, o Rio de Janeiro, ao mesmo tempo tende a conotar o contraste social: de um lado o lixo social e os sujeitos excluídos; do outro, a Cidade maravilhosa, mostrando que nem tudo é tão maravilhoso assim.

Figura 16 – O lixão é habitado



Fonte: Coutinho (1992).

Nos momentos em que o caminhão da coleta chega para despejar o lixo, pode ser registrada uma verdadeira algazarra entre as pessoas que trabalham no lugar. Uma voz domina o ambiente, ecoando como se fosse uma tocada de animais (como se toca o gado ou os cavalos), em seguida várias vozes se misturam, capturadas como som ambiente, reproduzindo um momento de euforia no local. As primeiras pessoas que aparecem no filme estão se amontoando junto ao caminhão que chegou trazendo o “lixo novo”. São imagens que sugerem a luta pela sobrevivência. A equipe de filmagem é registrada junto aos catadores, subindo em montes de lixo, acompanhando as pessoas, buscando capturar a ação dos catadores: as mãos que vasculham e selecionam o lixo. O som ambiente dá lugar a uma trilha sonora enquanto as imagens percorrem em plano detalhe, depois um panorama do lixão, até que surge o letreiro do filme: *Boca de lixo*, escrito em letra cursiva de forma muito simples, quase um “garrancho”, em uma folha de papel. O próprio nome desse lugar é bem sugestivo, remetendo a múltiplos sentidos, a maioria deles se caracteriza por um lugar de marginalização geográfica, econômica e simbólica.

Na sequência, vemos imagens das tentativas, sem sucesso, em capturar o rosto das pessoas do lugar de trabalho. Trata-se de uma sequência inteira de pessoas tentando escapar, esquivando e se escondendo da câmera de Coutinho, talvez numa tentativa de se manterem não identificadas. A visibilidade e voz, em um primeiro momento, parecem dispensadas, talvez porque, na maioria das vezes em que aparecem na mídia, sejam mostrados como animais em um circo de horrores. Há um momento de resistência em se mostrar e em serem mostrados, por isso correm, cobrem

os rostos, esquivam-se de todas as formas, até que dois garotos encaram a câmera e questionam Coutinho sobre sua presença no lugar e para que a filmagem:

Menino: Que que você ganha com isso?
 Coutinho: Han?
 Menino: Pra ficar botando **esse negócio na nossa cara**
 Coutinho: É para mostrar como é a **vida real** de vocês para as pessoas **verem como é** que é.
 Menino: Sabe para quem o senhor podia mostrar? **Podia mostrar para o Collor** (grifos nossos).

Figura 17 – A interpelação ao documentarista



Fonte: Coutinho (1992).

Coutinho explora intensa e poeticamente o uso do primeiro plano para particularizar cada um dos sujeitos que, com ele, encontra-se no lixão. Mostra suas casas e famílias, instiga-os a falar sobre suas trajetórias de vida, aponta os sentidos que dão para o trabalho que exercem no local e produz um documentário que registra as subjetividades com respeito, humanizando os sujeitos que estão esquecidos pela sociedade; mesmo se tratando de um trabalho pouco apropriado, isso não os tornam menos dignos de respeito. O que o documentarista busca expor é que todo trabalhador é digno, independente das condições impostas a esse sujeito e ao tipo de trabalho que lhe resta, mesmo sendo pouco favorável ao ser humano. Esses sujeitos foram relegados a um espaço que se situa além da margem (ou margens), lugar onde se deposita aquilo que é menosprezado socialmente.

No enredamento do documentário, pode-se perceber que a narrativa é construída estrategicamente, por meio da(o):

- a) apresentação do lugar (espaço físico);
- b) a busca pelos personagens para relatar sua história de vida, garimpando pessoas;
- c) uso das fotos como estratégia de aproximação;
- d) o registro das tentativas frustradas;
- e) representação do trabalho no lixão para o sujeito (alguns relatos);
- f) nomeação dos personagens,
- g) outros relatos (o desemprego);
- h) a devolutiva;
- i) a vida continua.

6.1.2 Sujeitos no lixo: uma visibilidade dentro da invisibilidade

Como dito anteriormente, no exercício de garimpar pessoas, Coutinho busca seus personagens e os encontros são marcados pelo tratamento respeitoso que destina ao sujeito em sua singularidade. As personagens escolhidas pelo documentarista são identificadas e nomeadas, gesto fundamental para a existência desse sujeito, dando-lhe nome e escrevendo-o na tela, ressaltando, assim, sua particularidade e compondo a estética do documentário. No documentário, destaca-se a história e a singularidade de cinco trabalhadores do lixão. Os sujeitos que sustentam a si e a suas famílias ganham visibilidade a partir das interpelações feitas pelo documentarista. Nessa seletiva, na história de quatro mulheres – Nirinha, Lúcia, Cícera e Jurema – e um homem – Enock –, encontra-se o fio condutor para revelar os modos de vida desses sujeitos. Nessa possibilidade de visibilização, esses sujeitos são mostrados em sua singularidade, com suas memórias, planos e desejos. A legenda de identificação desses sujeitos segue a mesma estética do título do documentário, isto é, os nomes escritos à mão em uma folha de papel que simula a própria reciclagem do material descartado com o qual trabalham, ou quem sabe, a própria vida, como se fosse um improviso. Uma vida improvisada.

6.1.2.1 Os sujeitos em primeiro plano: imaginários e memórias

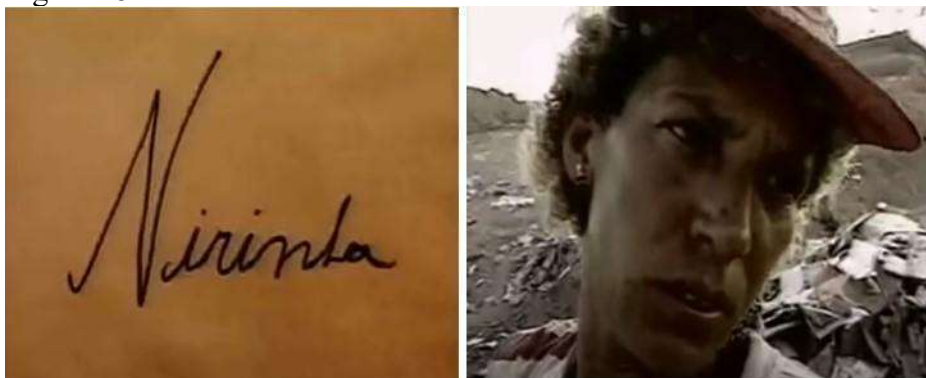
No primeiro plano fílmico, a câmera está bem próxima desse sujeito, de tal modo que a imagem tende a ocupar quase toda a tela, sem deixar grandes espaços à sua volta. Aproxima o rosto da pessoa filmada, mostrando-a com as marcas, que o tempo e a luta diária provocaram. Esse plano permite a sensação de uma conversa face a face, e Coutinho o utiliza para colocar esse sujeito olhando nos olhos do espectador, com a intenção de provocar um efeito de proximidade entre esses sujeitos. Essa proximidade visa ainda a apresentar esse sujeito, torná-lo conhecido e familiar. Isso difere fortemente do modo como frequentemente esses sujeitos são mostrados ou vistos socialmente. Coutinho nos aproxima do sujeito filmado, o que pode ser perturbador, uma vez que provoca um misto de incômodo e invasão de um sujeito que nos acostumamos a manter distante, excluído do convívio social. Nesse sentido, a proximidade provocada pelo uso da técnica de enquadramento e plano fílmico aponta para a centralidade desse sujeito em *Boca de lixo*.

Coutinho, no exercício de contar a história desse “outro de classe”²⁶ (BERNARDET, 1985), subalternizado e invisibilizado por uma sociedade excludente, permite o encontro entre o eu e o outro. Assim, o olhar lançado é retribuído e cada um dos personagens, ao narrar-se, narra sua própria história, que pode fazer interseção com outras histórias de sujeitos que se encontram em uma situação muito parecida com a que este vivencia ou vivenciou, ou seja, muitos saberes de conhecimento e de crença são comuns entre eles. Ao mediar os relatos, fazendo o papel de sujeito-entrevistador, Coutinho, na maioria das vezes, fica invisível ao olhar da câmera, mas permite que sua voz apareça. Nem sempre suas perguntas ou interpelações são mantidas na montagem final do documentário, mas ficam pequenas marcas dessas interferências ao percebermos que o personagem entrevistado responde a uma pergunta ou complementa uma fala a partir da colocação ou questionamento feito pelo documentarista. Essa interferência pode sinalizar uma visão ou assunto que o documentarista quer visibilizar.

A primeira entrevistada identificada é Nirinha. Ela já atua no lugar há cerca de 15 anos e trabalha sozinha. Há uma sequência de imagens em que ela remexe o lixo e seleciona alguns materiais.

²⁶ Quando apontamos esse “outro de classe” nomeado por Jean Claude Bernardet, entendemos que a classe pressupõe todas as formas de diferenciação social, e não apenas a socioeconômica. Trata-se, portanto, da diversidade que abarca também as questões de raça e etnia, gênero, religiosa, biológicas, linguísticas e outras.

Figura 18 – Nirinha



Fonte: Coutinho (1992).

Coutinho se aproxima de Nirinha com as fotos de membros da família dela; ao reconhecê-los, ela cede um pouco de atenção ao documentarista, já que, até então, esteve mais concentrada em continuar seu trabalho. O que se segue é uma conversa entre os dois a partir do esforço do documentarista em obter mais informações a respeito da forma de trabalhar e ganhar dinheiro que a mulher desenvolve naquele ambiente. Coutinho usa informações que, provavelmente, foram coletadas com outros trabalhadores do lixão. “Nirinha, me disseram que você é a pessoa que mais trabalha aqui, que mais quilos junta por semana, é verdade?” Ao que Nirinha, sem muito alarde, responde: “É”. Dos personagens selecionados, Nirinha foi mostrada apenas no ambiente de trabalho, destacando-se pelo modo como trabalha.

Assim, Coutinho procura desenvolver com Nirinha uma entrevista sobre o método de trabalho que ela usa, quanto ela recolhe de material reciclável, em quanto tempo ela consegue juntar, qual quantidade de material obtido. Nirinha costuma carregar cestos com mais de 30 quilos de materiais e trabalha direto, às vezes, mal tem tempo de se alimentar, o que faz o documentarista querer saber como ela consegue trabalhar tanto e como ela negocia esse material por um preço mais vantajoso. A mulher explica que a negociação não envolve os atravessadores e isso a diferencia dos demais trabalhadores do lugar, uma vez que ela possui uma visão de mercado, que traduz todo esse poder de negociação em uma lucratividade maior no momento de vender seu produto. Nirinha explica que “Se o papel lá fora estiver a 120, eles aqui querem pagar 60. Então, eu vendo por 120. Eu ganho 120. Não vou vender a 60 e perder 60 para eles.”. Na matemática de Nirinha, podem ser interpretadas as vozes heterogêneas do discurso capitalista; produzir mais para ganhar mais, saber administrar para obter mais lucro.

Nirinha, com sua forma de trabalho, consegue juntar seus materiais recicláveis e esperar por um melhor momento para venda, o que a diferencia dos demais catadores. Dessa forma, ela consegue sair do esquema de exploração do lixão. Mesmo estando exposta à uma situação de precariedade e miséria, ela subverte, em certa medida, a lógica da exploração. A personagem demonstra que o jeito de trabalhar é pensado estrategicamente para que seja melhor valorizado e melhor remunerado, enquanto os demais trabalhadores precisam vender os materiais para um atravessador, por uma questão de sobrevivência imediata. Não dá para esperar, quando se tem a demanda por alimento. Quanto aos imaginários que circulam na conversa mantida com Coutinho, Nirinha trabalha com conhecimento de mercado do produto que vende e dos meios para alcançar melhores preços para os materiais que seleciona dentro do aterro. Nesse contexto, infere-se que o discurso da personagem é carregado de um saber de conhecimento (experiência). Assim, os imaginários que perpassam esse discurso se relacionam com discursos fundadores da economia e do próprio sistema capitalista, quando as atitudes que toma provocam um aumento em seu ganho a partir da lei de oferta e da procura e outros mecanismos que regem tal sistema.

Lúcia, a segunda entrevistada, mora com o marido que trabalha no caminhão coletor, tem três filhos, de 10, 9 e 4 anos, e está no Rio de Janeiro há cerca de nove meses.

Figura 19 – Lúcia



Fonte: Coutinho (1992).

Ela aparece no início do documentário, criticando as pessoas que trabalham no lixão: “Muita gente **trabalha** aqui, porque é relaxado [...], porque prefere comer fácil, porque aqui cai batata, aqui cai de tudo de comer [...]” (grifo nosso). Essa fala parece criticar sua própria história, já que ela mesma é uma das mulheres que estão naquela condição. No ambiente do lixão, Lúcia

se mostra conversadeira, brincalhona, quase uma *pop star* do lixão. Comportamento que é diferente quando o ambiente passa a ser a casa em que mora com a família.

Na casa de Lúcia, segue-se um longo período de silêncio. A mulher, outrora falante e brincalhona, parece introvertida, sem jeito, sem graça para conversar. Parece que são duas mulheres distintas, uma alegre e extrovertida no ambiente de trabalho e outra que não se sente à vontade, como se os ambientes exercessem sobre ela um poder de mudança de ser quem ela é ou quer ser. Ela explica que no lixão se sente mais à vontade. “[...] **quando eu tô lá no lixo, eu sou uma pessoa completamente diferente que eu sou lá em casa. Lá eu grito, eu falo, mexo com um, mexo com outro** (grifos nossos).” O ambiente de trabalho representa o acolhimento e o reconhecimento no outro e pelo outro, que é um igual, pertencente à mesma classe; nesse processo de identificação, significa-se e ressignifica-se sua própria existência.

Ela reforça o quanto se sente bem quando está em ambientes de trabalho, comparando o trabalho do lixão à experiência de trabalho como cortadora de cana:

[...] eu comparo aquilo ali, quando a gente trabalhava lá no Paraná, a gente pegava aqueles caminhão de ir **cortar cana**, né! aqueles caminhão de firma rica, daqueles fazendeiro rico, mandava aqueles caminhão puxar aqueles trabalhador, né! [...], chegava naqueles campos de cana e **aí todo mundo se conhecia**. [...] na hora de ir trabalhar, na hora do almoço, na hora de ir embora era maior festa e quando chegava o final de semana, a gente ficava triste porque não tinha com quem conversar, com quem bagunçar. (grifos nossos).

Ao falar dessa experiência como cortadora de cana, Lúcia faz emergir uma memória afetiva do trabalho, considerando-o libertador. Nesses momentos, sente-se realizada e feliz, enquanto em casa parece ser um ambiente pouco acolhedor, por não ter com quem conversar e se divertir. Assim, podemos entender que esse trabalho, mesmo desgastante fisicamente, tinha um efeito positivo, provocando boas recordações dos laços afetivos criados. Estar entre pessoas que se conheciam e se reconhecer como um deles trazia certo alento, acolhimento e alegria e, nesse sentido, eram bons tempos. Para Lúcia, o trabalho, independente do lugar, tem uma conotação de liberdade e prazer.

Cícera, mulher nordestina e negra, aparenta ser a mais velha das personagens entrevistadas por Coutinho no documentário. Veio para o Rio de Janeiro morar com o pai de sua filha há cerca de 18 anos.

Figura 20 – Cícera



Fonte: Coutinho (1992).

Cícera é encontrada com a uma amiga (Tereza) e ao menino Moisés (filho adotivo de Tereza), revirando o lixo com enxada, em meio à fumaça. Ela responde a uma interpelação de Coutinho sobre o trabalho no lixão e sobre o fato de se mostrar e ser mostrada: “[...] a gente não tá **matando** e nem **roubando**, tá **trabalhando**, é isso aí...” (grifos nossos). Reafirma o imaginário de caráter como um processo de defesa a um discurso socialmente posto: o de vagabundagem daqueles que vivem à margem da sociedade. Ela repete: “[...] **não tô roubando**, não tô certa? [...] deixa **a cara bonita** sair na televisão. Deus me dá saúde é para mim **trabalhar** né?” (grifos nossos). Novamente, a necessidade de refutar um discurso preexistente em defesa da ética e dignidade daqueles que trabalham. Ao reforçar o não roubo, pode-se pensar também que há um imaginário de que aquele lixo teria dono. É como se a personagem estivesse respondendo a uma voz que dissesse: “não é seu”. Assim, o discurso da personagem é um discurso de autodefesa. Na continuidade da fala, Cícera usa a ironia, ao se referir a si como um rosto bonito que pode aparecer na televisão; assim, ela dialoga com um imaginário da beleza - de padrão estético valorizado no ocidente - que é amplamente divulgado pelo cinema e pela televisão.

Como experiência de trabalho anterior ao do lixão, Cícera relata que: “[...] **já trabalhei muito em casa de madame**. Já trabalhei muito, **não gosto de ser mandada**. Gosto de **eu mesma me mandar**” (grifos nossos). Ela qualifica a patroa como madame – mulher rica que manda e avalia o trabalho de doméstica – e esse trabalho como uma experiência ruim, pelo fato de ter patrões que dão ordens. Há um discurso de resistência à servidão, da não aceitação da situação de subserviência, que, como mencionado anteriormente, faz-nos perceber um discurso de liberdade, em busca de se desamarrar da escravidão que se perpetua em forma de desigualdade social. O trabalho como empregada doméstica podia remeter à situação de uma semiescravidão,

já que os trabalhadores não gozavam de direitos mínimos e eram, muitas vezes, explorados por seus patrões. Lembrando que somente a partir de 2013 os direitos dos trabalhadores domésticos foram revistos e categorizados pela Proposta de Emenda Constitucional (PEC) das domésticas²⁷.

Para reforçar a ideia de liberdade, Cícera comenta: “[...] **agorinha eu vou largar chegar em casa e tomar um banho, troco de roupa e vou para igreja**, é isso aí... **até um dia melhorar, Deus tem misericórdia, né**” (grifos nossos). Nessa fala, ela mostra que o tempo é algo decidido por ela, “agorinha eu vou largar”, já que é dona de próprio tempo de trabalho no lixão. Depois, descreve todos os procedimentos de preparo para ir à igreja. A igreja representa o espaço do refúgio, do contato com Deus, e é por meio da fé que espera dias melhores. Assim, a fala de Cícera mobiliza o interdiscurso religioso e apresenta signos-sintoma de imaginários da salvação divina, ao mesmo tempo em que exalta os imaginários de liberdade por meio da possibilidade de agir de acordo com sua vontade, administrando seu próprio tempo.

Outro assunto tratado com Cícera se refere a questão do sonho ou desejo para si, ao que ela responde: “[...] eu quero que **Deus**, o que peço a **Deus**, mais tarde, é que **liberte** ela e dê uma chance, mais tarde, para ela **seguir a vida que ela bem quer**” (grifos nossos). Na conversa, ela projeta um *ethos* maternal, preocupada com o futuro da filha. Em sua idealização de sonho, projeta o sucesso da filha, por meio da intervenção divina na realização do desejo da filha, que sonha em ser cantora e tem preferência pela música sertaneja. A jovem canta a música *Sonho por sonho*²⁸, em pé, na frente do casebre, com um jeito tímido, porém colocando a entonação e a emoção interpretativa na voz. Há um duplo sentido no texto da música cantada. A canção relata o sofrimento de alguém por ter sido apenas um objeto de prazer, sem valor para o outro. Foi usada e descartada, e o amor dedicado não foi aceito ou correspondido. Podemos construir uma analogia entre a vida do sujeito no lixo, excluído da sociedade, e o amor recusado. A filha de Cícera, ao cantar, diz de seu sonho, diz de si, dessa pessoa excluída socialmente e afetivamente. Diante de uma realidade tão injusta e desigual, o consolo é encontrado na possibilidade de sonhar. Coutinho entende isso e proporciona à filha de Cícera o palco para

²⁷ Somente a partir da PEC, conhecida como *PEC das domésticas*, os trabalhadores domésticos (empregadas, babás, motoristas, caseiros) passaram a ter direitos como controle da jornada de trabalho, com limite de 8 horas diárias e 44 horas semanais, pagamento pelas horas extras, FGTS obrigatório e seguro-desemprego.

²⁸ A música *Sonho por sonho* fez sucesso na década de 1990 na voz do cantor e compositor José Augusto. Disponível em: <https://bit.ly/32IRPOx>. Acesso em: 02 mar. 2020.

encenar seu sonho. A música fala de sonhos de amor, sucesso na voz de José Augusto na época em que o filme foi feito, mas que pode projetar outro tipo de sonho, como o fato de poder cantar, ou ainda de se ter uma melhoria na vida. O sonho pode representar uma realização pessoal de cada um.

Enock, um homem baiano, de 70 anos, é o quarto entrevistado na seletiva feita por Coutinho. Trata-se de uma figura bastante singular, por ser mais velho, muito magro e com uma longa barba branca, conhecido no lixão como *Barbudo*, *Noel* ou *Papai Noel*. Ele trabalha no lugar há cerca de quatro anos e mora ali perto, diz que tem a curiosidade como profissão e trabalha catando lixo, apanhando comida para bichos.

Figura 21 – Enock



Fonte: Coutinho (1992).

Coutinho, estrategicamente, comenta sobre a disposição física de Enock, aproveita para perguntar sobre a família dele e o acompanha até a casa onde mora com a família. A esposa revela que não vai ao lixão por sentir vergonha de catar coisas como o marido faz.

Enock fala sobre sua filosofia de vida. Diz-se naturalista, ao ser perguntado sobre fé, e explica que ser naturalista se relaciona à natureza, que acredita na natureza e que Deus é a mesma coisa. **“Dá na mesma sorte.** Se a gente tá pela natureza, tem que seguir por Deus.” (grifo nosso). Dessa forma, mesmo enigmático, Enock se mostra um profundo conhecedor daquilo que se propõe a fazer, possui consciência do meio ambiente e do cuidado com o planeta. Apresenta-se como um filósofo do lixo e da ressignificação das coisas do lixo. Na casa onde mora, diversos objetos e móveis encontrados no lixão compõem o ambiente, passando a ter um outro significado para ele e a família.

Em continuidade ao garimpo de pessoas, Coutinho inclui Jurema como a quinta personagem entrevistada. Jurema aparece em outros momentos no documentário. Na verdade, parece-nos a catadora mais resistente em se transformar em personagem. Ela até tenta se esquivar em vários momentos, foge da câmera, é arredia, mas Coutinho insiste, faz várias tentativas e acaba conseguindo convencê-la a dar seu depoimento, contando um pouco de sua história de vida.

Figura 22 – Jurema



Fonte: Coutinho (1992).

Jurema tenta explicar porque estava fugindo das câmeras, já que a incomodava o modo como os catadores são frequentemente retratados pela grande mídia, provocando e reforçando uma impressão ruim sobre a situação das pessoas que viviam daquelas coletas, que pegavam restos ali para comer. **“A gente não cata essas coisas no lixo para gente comer não. Vocês botam no jornal e aí quem vê pensa que é pra gente comer, né? Mas, não é pra gente comer, não é. Isso não pode acontecer”** (grifos nossos). Para Jurema, a explicação se torna necessária porque está instituído um discurso prévio, um imaginário de que as pessoas catam alimento no lixo para comer. Ela refuta isso, pois se sente inferiorizada por tal discurso, desumanizada, vê o absurdo nisso “[...] o que eles pegam ali é para alimentar porco, **tô revoltada é com isso!** [...] eles filmando ali... e quem vê isso lá fora, eles pensam: **é aquilo ali que eles comem, é daquilo ali que eles vivem. Eles vivem disso, mas não é.**” (grifos nossos). Porém, em outro momento das filmagens, uma das cenas mostra Jurema recolhendo alimento no lixão e levando-o diretamente à boca. A cena não aparece como uma forma de julgamento da ação do sujeito, mas demonstra essa contradição discursiva, já que as pessoas sentem vergonha e medo de serem julgadas. Esse fato reforça como a necessidade de saciar a fome é prioridade e como esses sujeitos estão expostos à falta do alimento e à situação degradante reconhecida pela mulher. Jurema, ao negar que recolhe alimentos no lixão, tenta evitar que a sociedade veja esse absurdo

e os compare aos animais que frequentam o lixão em busca de alimento. Assim, ao negar essa situação, Jurema deixa implícito o absurdo e, por isso, se silencia.

Trabalhar no lixão não é bom, mas essa é a opção que resta a Jurema. Ela conta que é dali que tira o sustento para sua família. Fala sobre o risco que correm com o descarte do lixo hospitalar. Jurema conta que não leva os filhos para o lixão depois que se espetou em uma agulha, porém o filho dela, de 12 anos a acompanha. Coutinho mostra, com delicadeza e sem confrontações, suas contradições. “Até criança recém-nascida aparece ali, que às vezes o carro traz, mas ninguém dá por fé [...]”, conta ela, referindo-se ao descarte de fetos, reforçando a ideia do lixão como um lugar de descarte humano, inclusive. Enquanto ela conversa com Coutinho, pode ser escutado o som de vozes infantis ao fundo, confirmando que faz parte do cotidiano de várias crianças essa exposição ao risco. Mais uma vez, o uso do som ambiente é usado como forma de ampliar as camadas de sentido e significação das imagens e discursos. Mesmo que o discurso verbal diga o contrário, o áudio do documentário desconstrói e autentifica uma outra possibilidade de verdade, mesmo que não sejam os filhos de Jurema, outras crianças estão no lugar.

Na casa em que mora com o marido e os sete filhos com idade entre um e doze anos, Jurema os apresenta. A história parece se repetir, a mãe de Jurema, que também mora no local, conta que teve doze filhos e deu conta de criar todos. A conversa gira em torno da quantidade de filhos e das dificuldades em criá-los, ao que Jurema, o marido e a mãe dela consideram que é fácil. O marido de Jurema diz que pretende ter mais filhos, até completar doze (como a mãe dela). Jurema concorda com o marido e diz que “[...] enquanto Deus mandar eu tô querendo. Eu não tiro. Eu não joga fora.” Coutinho pergunta: “E se Deus mandar 18?” Ela responde: “Eu crio.” A mãe de Jurema reforça que não é nenhum absurdo ter tantos filhos “Eu tive doze. Se Jesus me deu essa força e coragem. Nunca tirei”. Jurema completa: “Sabe o que que não pode? **Matar, jogar fora, dá pros outros**, um aborto... Isso não pode [...] É até engraçado, nós botar comida e sair contando um por um” (grifos nossos). A fala é impregnada de valores religiosos no que se relaciona ao uso de contraceptivos, já que considera que os filhos são enviados a ela como desígnios de Deus. Nesse discurso há uma refutação a um discurso prévio, o de que outras pessoas em situação similar à dela poderiam recorrer a aborto, abandono, entrega para adoção. Perguntada sobre a dificuldade em sustentar tantos filhos, ela parece refletir sobre a realidade em que vive e diz: “**Deus** ajuda. (silêncio) **Deus** dá força, saúde, coragem... Pra correr atrás...

Não pode sentar, nem pedir na casa do vizinho. Me dando saúde, a gente corre atrás.”
(grifos nossos).

Jurema usa o recurso da ironia para tentar explicar para Coutinho que ter tantos filhos não é algo ruim e nem preocupante, faz parte da vida, são os desígnios de Deus. Nesse sentido, podemos inferir que ela dialoga com o discurso religioso, mobiliza imaginários como o da providência divina. Depreende-se o reconhecimento do mundo por meio das representações sociais e os saberes de crença e os imaginários sociais constroem a rede de valores desse sujeito e justifica a interpretação e assimilação da vida e das experiências vividas. Jurema se baseia na crença por revelação. Como dito anteriormente, a verdade desse saber não é verificável, já que possui seu fundamento em um discurso fundador religioso como referência, sobretudo, em textos de caráter sagrado com a Bíblia.

“Um ano sem brigar, tô sentindo falta, não veio outro [...] mais filho, mais amor, mais emoção.” Jurema em meio a risos, explica como a prole aumenta tanto e encara com naturalidade o fato de ter muitos filhos e não se preocupar com o futuro deles. Nesse momento, fica clara a questão de valores e de necessidades. Coutinho, por uma questão de diferença de classe social, a interpela mobilizando o imaginário de controle de natalidade próprio da elite, e ela o refuta, diz que precisa ter apenas o alimento diário para os filhos. Não há uma projeção do que seria uma visão de vida boa para si e para os filhos. Precisa apenas ter o suficiente para sobreviver. Um dia de cada vez.

6.1.2.2 Projeção *ethótica*

Os personagens de Coutinho fazem emergir tons de *ethos* específicos. Nirinha, a primeira entrevistada, projeta seus *ethos* por meio do trabalho. Mostra-se extremamente trabalhadora, com poucas horas de folga. Demonstra conhecimento em administrar os materiais recicláveis que cata, juntando-os e fazendo a comercialização direta, obtendo maior lucro. A imagem que passa é de alguém acostumado à luta diária e, por isso, atenta ao aprendizado e às possibilidades que aparecem. Mostra-se séria, objetiva, com falas ponderadas e não parece entusiasmada com o fato de se mostrar.

Lúcia mostra duas versões de si. No lixão, é falante e brincalhona; parece totalmente integrada ao lugar. Quando em sua casa, mostra-se tímida, calada, introspectiva, fazendo crer que o ambiente a transforma.

Na imagem de si projetada, Cícera parece ser uma mulher que não tem medo das câmeras e até brinca com o fato de poder se mostrar. Preocupa-se muito com a imagem de honestidade e caráter que podem ser comprovadas pelo trabalho duro no lixão. Tem uma aparência cansada e em alguns momentos demonstra certa desilusão, inclusive com os próprios sonhos. A projeção de mãe protetora concentra seus desejos e orações na realização do sonho da filha, fazendo inferir também uma imagem de mulher de fé, que recorre à igreja, à misericórdia divina para cuidar de seu destino e o da filha.

A aparência singular de Enock remete ao imaginário de um sábio que, em seu discurso, profetisa, orienta, ensina. Há a projeção do *ethos* de sabedoria fundamentada nos conhecimentos de experiência para racionalizar seu mundo vivido. A partir de filtros axiológicos, ele constrói e defende a lógica de seu raciocínio, elaborando um discurso ancorado em discursos prévios, em imaginários já constituídos nos campos religioso, ambiental, econômico e social.

Jurema projeta diferentes *ethé*. Inicialmente, mostra-se arredia e irritada com o fato de quererem mostrar a situação do lixão e justifica a vergonha de mostrar ou contar para a sociedade como eles vivem. “As pessoas têm vergonha de ser passado na televisão. Daquele lixo... **Eu tenho vergonha...** A gente sujo de lixo do jeito que trabalha ali pra todo mundo ver” (grifos nosso). Mostra-se conformada com a situação em que vive, com a quantidade de filhos e o projeto de futuro parece incluir apenas a sobrevivência. Mostra-se descrente do auxílio vindo de outras pessoas, o que a faz querer depender apenas de si para trabalhar e sustentar os filhos. Faz emergir um *ethos* de fé, colocando em Deus a solução para suas mazelas.

6.1.3 A estética no documentário: agenciamento sógnico

A imagem cinematográfica pressupõe um ponto de vista daquele que filma, orientado pelo documentarista, que é o responsável, sobretudo, por escolher as imagens e os textos no processo de edição e montagem do filme, promovendo um ordenamento discursivo. É o documentarista

quem olha e promove o recorte do objeto filmado; portanto, alguns elementos que são registrados por esse olhar podem conotar os imaginários e as representações desse sujeito. Assim, motivado por aquilo que o incomoda ou que o surpreende e que, em certa medida, pode interessar ao espectador, ele vai tentar capturar o cotidiano do outro. Dessa forma, entendemos que as imagens fornecem uma possibilidade de discurso, ora complementar ao discurso verbal, no sentido de ancorá-lo, ora nos permitindo verificar a presença de outros discursos, por vezes confrontando-os e contrapondo-os em aproximações inusitadas que provocam a criação de sentidos do espectador. A seguir, discorreremos sobre esses agenciamentos sógnicos.

6.1.3.1 Lixão

Para apresentar o lixão, as primeiras imagens mostram o amontoado de lixo. As imagens não se referem a um ambiente agradável aos olhos. O lixo, como um subproduto da existência humana, marca o documentário de Coutinho. As primeiras imagens são ícones da abordagem temática e, durante toda a filmagem, esse lixo figura como o elemento que compõe o cenário e faz parte da moldura do filme. Os amontoados de lixo, no primeiro sentido literal (denotado), mostra-se como lixo, resto, montes de objetos desprezados, descartados em um determinado local. Tem ainda como função situar o espectador, mostrar o espaço de descarte; a imagem em sua totalidade nos conta que ali é um lixão, situa-nos e nos indica. Porém, essas imagens, em um segundo sentido (conotado), colocam esse espaço como lugar de moradia, local de trabalho e de conseguir o sustento. Significa a própria sobrevivência daqueles que ali estão, sejam animais, sejam seres humanos.

Um aspecto imagético que se destaca no lixão é o espaço sempre enfumaçado, que distorce o próprio olhar. A fumaça é um índice da possibilidade do fogo, sinaliza que haverá, há ou houve fogo naquele lugar. Por ser em um lixão, está associado à formação de gases devido à deterioração de material orgânico. A fumaça, em um sentido conotado, pode significar o inóspito, o perigoso, mas pode simbolizar a opacidade da vida vivida pelos sujeitos que se encontram em uma situação de extrema vulnerabilidade, esquema visual que é recorrente nas imagens do documentário.

6.1.3.2 Animais, seres humanos e máquinas

Urubus e outros animais são comuns em lixões. Em *Boca de lixo*, esses animais (urubus, garças, porcos, cavalos) sinalizam o lugar, ganhando destaque nas cenas iniciais do documentário. Todos esses animais estão em busca de alimento. Ao mostrar esse ambiente, com animais e seres humanos, o documentarista abre uma arena de debates. Ele nos impele a refletir sobre a exposição dos sujeitos e a degradação do ser humano. Esse espaço inóspito, no qual restos de comidas e objetos dispensados por outras pessoas passam a ser disputados por crianças, adultos, pessoas idosas e animais, sugere a animalização do ser humano e nos coloca a refletir sobre a sociedade em que vivemos.

Quando os caminhões chegam com o lixo e começam a despejá-lo, há uma correria, uma competição pelo acesso ao lixo mais valioso. Várias pessoas se movimentam freneticamente, disputando o que é lançado nas imensas pilhas de lixo. Por vezes, antes de o material ser despejado, ele é disputado por quem tem mais agilidade. Em meio a esse processo de seleção e coleta, há uma algazarra dos catadores que falam alto e acompanham o movimento do caminhão. Seres humanos e máquinas se misturam, as máquinas trazem o novo, alguma promessa da possibilidade de recolher materiais mais valiosos e que podem representar o ganho do dia. Assim, a chegada do caminhão trazendo e despejando o lixo, as mãos coletando alimento no meio do lixo e a separação de materiais encontrados formam outro momento marcante do filme. Imagens de caminhões, assim como de tratores que reviram o lixo e o adequam ao terreno, são simbólicas, sendo reproduzidas em diferentes momentos no documentário. Em certa medida, elas representam o movimento e marcam temporalidades no espaço; momento em que os caminhões chegam e todos os trabalhadores do lixão se aglomeram em volta do veículo, esperando o momento da “colheita farta”.

6.1.3.3 Sons e sonoridades

A trilha sonora é um importante elemento sógnico no documentário de Coutinho. A proposta é desencadear sentimentos e sensações usando como trilha sonora aquilo que se aproxima do ambiente ou que já o compõe. Nas cenas iniciais, o som imita marteladas no ferro e o ruído correntes sendo arrastadas. Esses sons remetem a uma memória auditiva, relacionada aos imaginários do trabalho de um ferreiro moldando ferro e aço – lembrando que o ferro e o aço são metais resistentes que só se moldam na base da força ou da exposição a temperaturas muito elevadas. As correntes remetem à memória do período da escravidão, quando o sujeito não tinha

sua liberdade e dignidade respeitadas e era explorado em seu trabalho. Discursivamente, esses sons representam a memória de um passado que se presentifica no cotidiano das pessoas que trabalham no lixão. Referenciais imagéticos podem ser encontrados na forma de trabalho, garimpando o lixo, revirando de forma similar ao trabalho na lavoura, usando enxadas e pás para preparar o terreno ou revirar a terra.

Os sons capturados no ambiente são editados e equalizados para permanecerem no documentário, funcionando como estratégia para comprovar o efeito de real. As vozes, burburinhos, risos, comentários e até o latido dos cachorros, entre outros ruídos, marcam e legitimam a autenticidade do documentário; apontam para a inserção intensa no local, na tentativa de nos passar fragmentos e lampejos daquela experiência. Outro registro sonoro que compõe o documentário de Coutinho é o de rádio, objeto presente fortemente no cotidiano do lixão. Além de entretenimento, o aparelho toca músicas que embalam o ambiente, como uma forma de manter contato com a sociedade da qual os sujeitos ali do lixão foram excluídos. Coutinho, em dado momento, toma a música *Cama e mesa* (Roberto Carlos e Erasmo Carlos, 1981) – na versão samba em interpretação do popular cantor Agepê (1943-1995), que era um sucesso na época do filme –, tocada em um aparelho de rádio de uma das cabanas no lixão. É como se essa trilha diegética ocupasse todo o ambiente, embalando cenas ordinárias do cotidiano que são mostradas, enfatizando momentos de lazer, pausa, descanso dos trabalhadores do lixão. Assim, durante cerca de um minuto e meio, aparecem na tela as diferentes formas de passar o tempo, tomando um trago, jogando cartas, bola ou bolinha de gude, lendo, jogando conversa fora ou simplesmente tirando uma soneca. Esse espaço, visto pela sociedade como um lugar inapropriado para qualquer atividade humanamente digna, é local de trabalho. A vida segue seu rumo, marcada pela presença das crianças, que ressignificam o ambiente e improvisam um espaço de lazer possível. A música, com uma letra que conota o desejo e a satisfação desse desejo, embala a surpreendente possibilidade do lúdico mostrado por Coutinho.

Figura 23 – Momentos de descanso e lazer



Fonte: Coutinho (1992).

A música *Sonho por sonho* também entra na trilha sonora do documentário, por ter sido cantada pela filha de Cícera. O sonho da jovem é ser cantora, e Coutinho, autenticando o filme, mescla as vozes do cantor e da menina, provocando um efeito de realização do sonho de cantar e se apresentar. A trilha sonora de fechamento das participações dos protagonistas simula o som de uma rádio sendo sintonizada. A música *Sonho por sonho*, interpretada por José Augusto, invade o ambiente construindo uma ambiência afetiva e subjetiva das imagens que vemos. A filha de Cícera segura um radinho de pilha, de onde vem a música que compõe a trilha diegética. Lembrando que a música é a mesma que, inicialmente, a filha de Cícera havia interpretado em cenas anteriores do documentário. Coutinho sugere que ela junte sua voz à do cantor. É construída, nesse momento, uma cena com efeito patêmico de satisfação/realização de um desejo, o sonho que se concretiza na ação de cantar a música que embala o espaço/lugar. A letra da música fala de sonhos e cantar é o sonho da filha de Cícera. Nesse momento, à filha de Cícera é dada uma voz, a voz que ecoa e canta os sonhos.

Ao final do documentário, uma emissora de rádio “popular” anuncia a música interpretada e o nome do cantor, seguindo-se à vinheta da rádio e um cumprimento aos ouvintes: “Bom dia! Bom dia!”. Esse é o discurso sonoro, apresentado pela montagem do filme que indica as intenções do diretor. *Sonho por sonho* termina de ser executada no rádio e, logo em seguida, vem a locução dizendo “bom dia”, seguido da imagem de um menino com um saco, catando o lixo. Tudo continua. Tudo segue igual em mais um dia no lixão. O momento de ficção é criado quando se dá a cenografia da música tocada e do cotidiano acontecendo. Já a voz do locutor traz um efeito de real, quebrando a expectativa, trazendo a realidade. A imagem segue por um longo tempo, as vozes dos frequentadores do lixão ao fundo com a trilha sonora simulando o barulho (ruído) provocado pelo atrito entre diferentes materiais (lata, ferro, alumínio e outros)

inicia e termina o documentário. Há um processo cíclico, de continuidade daquilo que é o trabalho e a vida no lixão.

O silêncio, representado pelas pausas nas falas, também é marca do discurso. Representa os momentos em que os entrevistados parecem fazer uma reflexão sobre a vida que levam e sobre as memórias que contam.

6.1.4 Lixo: significação e ressignificação

O que é o lixo: “[...] faz parte da vida, o **final do serviço é o lixo. Que ali é o final, que é dali que começa.** O final do serviço diz que é a limpeza da casa, ir jogando fora, desprezou, findou ali, mas, **continua** [...]” (grifos nosso). Enock traça o ciclo do lixo, remete a um discurso ambiental, ao que seria o processo de reciclagem para explicar que o lixo não finda em si mesmo. Trata-se de um processo que inclui a ressignificação e reutilização desse lixo. A partir dessa definição, entende-se a importância do lixo e do trabalho dessas pessoas no lixão. O que é lixo para alguns pode ter serventia para outros. Ou seja, a vida útil de algo que é desprezado vai muito além do que seria o final considerado por alguns. Onde se considera o fim, é o recomeço, porque alguém pode achar outra utilidade para aquele produto ou material. Assim, o armário, o botijãozinho, o fogão, um sofá, um cartaz na parede, um relógio, todos esses objetos encontrados no lixão são recuperados, ressignificados e transformados na mobília e nos utensílios da casa de Enock. Os objetos e os lugares são investidos de sentidos afetivos, são portadores de uma memória afetiva, como preconizou Halbwachs (1990).

No processo de coleta e seleção, Lúcia ressignifica o lixo. Ela dá ao material encontrado (roupa, calçado) um novo significado, um novo valor, uma nova utilidade para essas coisas que foram descartadas por outros. Ela conta: “[...] A gente acha roupas boas, acha calçados bons. [...] eu pego muita roupa que vem boa ali. Vêm coisas boas, porque, às vezes, **o que não serve lá para o rico, serve para o pobre e pra gente aquilo ali é útil, tem muita coisa útil ali.**” (grifo nosso). Nessa fala, Lúcia consegue trazer uma memória do lixo, reconhecendo e categorizando o lixo de acordo com a classe social/econômica à qual pertencia. Nesse sentido, os catadores conseguem projetar um imaginário acerca do universo de onde partiu o descarte, inferindo-se um mundo de riqueza, a partir do lixo encontrado.

Se Jurema, em seu discurso inicial, demonstra indignação pelo imaginário que se criou acerca das pessoas que coletam comida no lixão e se alimentam daquilo, nesse momento, ela se retrata e fala sobre a possibilidade de reaproveitarem alimentos que são descartados no lugar.

[...] ali muita coisa que a gente “panha” ali a gente aproveita, entendeu? A gente aproveita. O carro da Sendas, sabe qual é o carro da Sendas²⁹? O carro de legumes que chega, é uma fruta, é um legume, é muita coisa boa ali (?). [...] macarrão. Vai carne boa, galinha boa. Dá para ter como a gente aproveitar [...]

Em continuidade à sua explicação, ela diz que “[...] naqueles carros do lixo a gente só aproveita somente material para vender, mas, naqueles carros da Sendas a gente aproveita coisa pra porco e para comer.” O que Jurema tenta defender é o fato de se alimentarem de produtos que são descartados no lixão, mas não é qualquer descarte. O primeiro seria apropriado para ser consumido por eles, por se tratar de um descarte específico de alimentos provenientes de uma rede de supermercado, já o segundo, quando o descarte chega por meio dos caminhões de coleta de lixo convencional, serve para alimentar os animais ou vender os objetos e materiais encontrados.

Moisés, o menino que mexe no lixo em meio à fumaça/fogo, ao ser perguntado sobre o que fazia ali, ele responde: “[...] **catando meu pão de cada dia**”, referindo-se ao “**cobre**” (grifo nosso). A resposta do menino é uma metáfora. “Catando o pão de cada dia”, referindo-se ao trabalho como forma de se sustentar, tratando-se, portanto, de um imaginário sociodiscursivo por meio de um saber de crença. Procura-se o cobre no lixo, logo o lixo é ressignificado, encontrando-se nele algo com valor comercial e pode representar a própria sobrevivência a partir da compra do alimento.

O lixo deixa de ser apenas lixo. Ele é ressignificado no processo de seleção e coleta feito pelos trabalhadores, fazendo crer que nem todo tipo de descarte, feito pela sociedade no cotidiano, é realmente lixo. Esses trabalhadores garimpam os lixões, selecionam os materiais e produtos e os transformam em capital para o seu sustento e o de suas famílias.

²⁹ Sendas foi uma tradicional rede de supermercados iniciada nos anos de 1920 e muito expandida a partir dos anos de 1970. A rede que foi comprada e incorporada ao grupo Pão de Açúcar em 2003.

6.1.5 Ética no documentário: a voz do documentarista na grande narrativa

Coutinho conduz o documentário de forma ética, o que pode ser observado em muitos pontos, como na apresentação e representação dos sujeitos, respeitando a singularidade de cada um. Desde a estratégia de aproximação, passando pela condução e construção do documentário, assim como pela devolutiva ao final, mostrando o filme à comunidade do lixão. O método de Coutinho para produzir os documentários envolve um papel participativo, ele está no documentário, mostrando-se, vivenciando o mundo desse outro, visitando suas casas e registrando singularidades que diferenciam os trabalhadores do lixão. Não os trata como um todo uniforme, cada um é único na proposta de Coutinho, um exercício de garimpar pessoas e registrá-las em sua especificidade e particularidade. O documentarista refaz o gesto dos catadores ao tentar se tornar um garimpador de pessoas no lixão, um catador de sujeitos e suas histórias para torná-las visíveis aos olhos da sociedade.

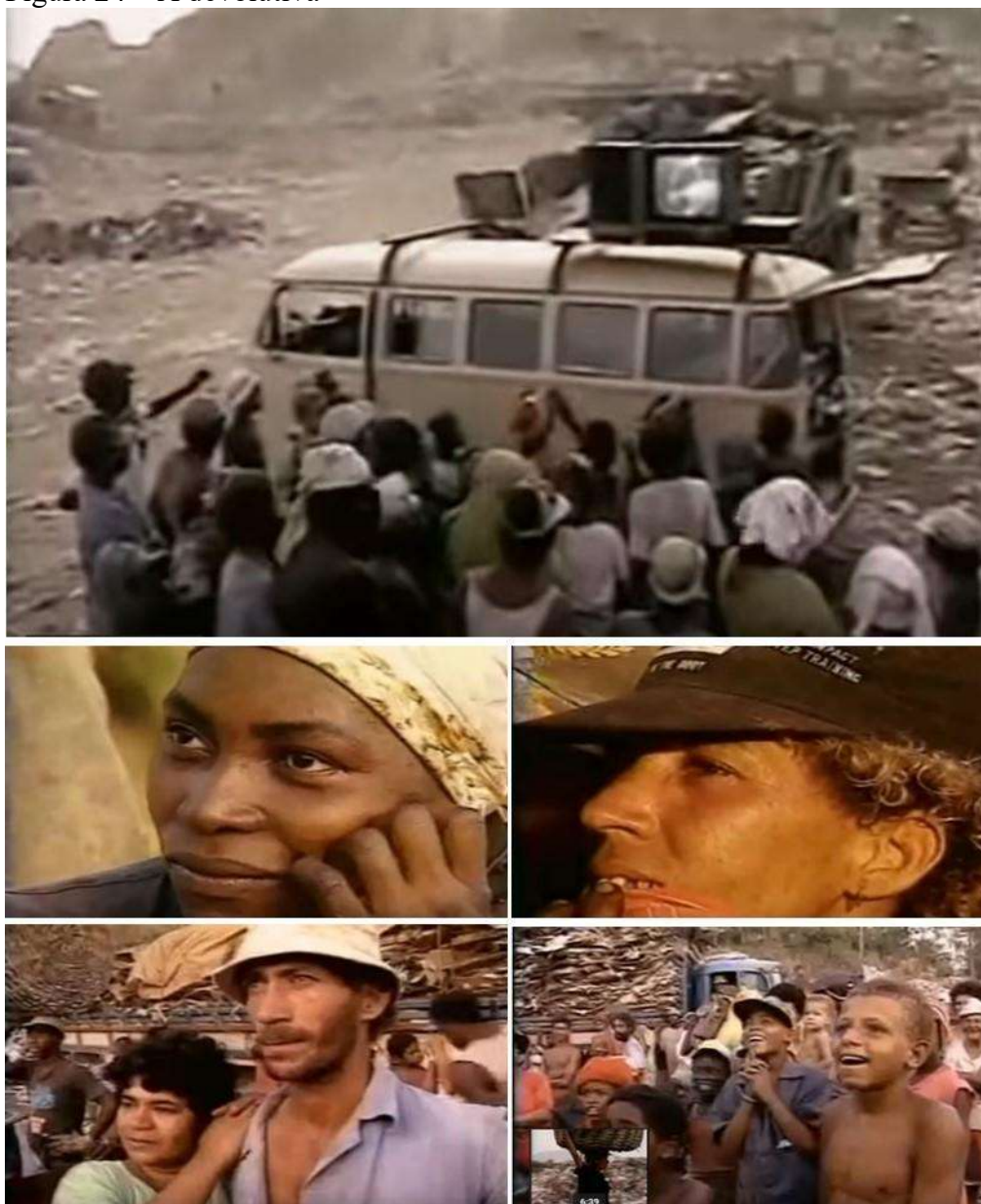
Há um compromisso de construir na grande narrativa um documentário com um tipo de abordagem que respeita o sujeito filmado, mas aponta com senso crítico a situação a que estão expostos. O documentário possibilita enxergar significados e valores no modo de vida desse sujeito invisibilizado. A obra de Coutinho pode acrescentar uma nova dimensão ao registro da memória histórica e social desses sujeitos, partindo da prerrogativa de que cada um deve ser visto como singular, dentro de sua subjetividade. Coutinho demonstra um esforço de aproximação e de singularização do sujeito entrevistado no ato de conversar com ele fora do ambiente do lixão, conferindo certo grau de intimidade que poderia ser permitido ou não pelo sujeito-entrevistado.

6.1.5.1 O respeito com o outro de classe

Coutinho promove o encontro com seus personagens. Ele consegue ir para o mundo desse sujeito, demonstrar respeito por sua história de vida, por sua singularidade, e ele deixa todas essas marcas no documentário. Isso fica explícito quando, no início do filme, um jovem pergunta: “o que você ganha com isso? [...] pra ficar botando esse negócio na nossa cara?”. Há uma inversão dos papéis: Coutinho é interpelado em vez de interpelar. A inserção desse diálogo no filme já prenuncia a forma de conduzir as filmagens. O sujeito que interpela não é silenciado em seu posicionamento. Coutinho o reconhece e não silencia sua voz. Assim, além de produzir

um efeito de verdade, da autenticidade que valida o contrato de comunicação previsto no gênero documentário, toma o sujeito que ali está em sua singularidade. De alguma forma, Coutinho deixa explicitada a finalidade de mostrar esses sujeitos em sua “vida real”, para que as outras pessoas vejam. A intencionalidade é dar visibilidade aos sujeitos, suas vidas e modos de trabalho.

Figura 24 – A devolutiva



Fonte: Coutinho (1992).

Após as filmagens, Coutinho volta ao lixão para mostrar o resultado do trabalho feito ali. A atitude de considerar esse público como primeira plateia do documentário reforça o gesto de

respeito que Coutinho empreende no filme como um todo. Durante a apresentação, os rostos são filmados em *close-up*, permitindo que se estabeleça uma identificação entre o público filmado e o personagem do filme. As reações são de encanto, admiração, reflexão sobre o se ver e o ser visto, o estar na tela e o estar ali como parte do lugar. É a representação do real e a realidade se encontrando. O documentário mostrado na tela é o dispositivo que dá voz e visibilidade a essas pessoas. É por meio dessa janela que podem se ver e serem vistos.

A ação de posicionar uma Kombi com uma TV em cima, simulando um cinema aberto, é momento de expectativa, momento de ver e ser visto. É assim que acontece a devolutiva. Se, inicialmente, o documentarista se propõe a mostrar a vida dos personagens para a população (um TUD universal), ao final, ele apresenta a obra finalizada para os entrevistados e toda a comunidade do lixão de Vazadouro – a boca de lixo. Há uma relação especular, reflexiva, em que eles são mostrados a si mesmos, veem a si mesmos na televisão. Há um procedimento metalinguístico, quando o filme se presta a mostrar o filme sendo assistido pelos catadores. Eles estão todos ali como protagonistas e como espectadores num processo duplo: vendo-se e sendo vistos, ouvindo-se e sendo ouvidos, mediados pelo aparelho de TV.

6.1.5.2 Edição: interpretação, escolhas e intencionalidade

O título do documentário é escrito em letra manual, tipo cursiva, sobre um pedaço de papel pardo. A escrita não é feita de forma elaborada, parecendo uma mera anotação, um esboço. O primeiro sentido é a denotação, apenas a informação de algo, a marcação de um começo, que seria a identificação do filme e a identificação/marcação do momento em que a história de cada personagem toma lugar dentro do filme. Um rascunho que, em outro momento, seria passado a limpo ou melhor desenhado. Assim, essa forma vernacular de escrita contribui para a estrutura narrativa do documentário e se aproxima diretamente do universo filmado. A mesma forma de escrita é usada para nomear os personagens, separando cada momento da narrativa de cada um deles. É como se as vidas fossem narradas em rascunho, não sendo possível passá-las a limpo, um esboço de vida. São como são, escritas e vividas na forma do improviso, do que dá para ser. A escolha de Coutinho parece ser bem simbólica. Pode representar as existências mínimas, esse outro invisibilizado em seu modo de existir. Um sujeito no rascunho, uma forma de vida provisória, que não deveria ser definitiva.

Ao se propor dar visibilidade à vida dos trabalhadores, fica latente a vergonha ou receio de se mostrarem que alguns sentem, talvez por estarem naquela situação e não verem *glamour* em serem filmados. Algumas pessoas parecem se sentir constrangidas em aparecer nas filmagens e tentam fugir do ângulo da câmera, enquanto outras já se colocam como personagens, dispostas a se mostrar para o cinegrafista. A escolha em manter essas imagens revela apreço aos sujeitos e suas escolhas. No entanto, manter-se invisível pode estar relacionado a uma certa consciência com relação aos modos como essas imagens são veiculadas pela grande mídia.

Coutinho, em sua garimpagem, encontra um homem que se vê desempregado, e o lixão representa uma forma de superar a situação: “[...] eu não **tenho medo de nada**. Eu não tenho medo pelo seguinte, porque eu acho que eu **sou brasileiro, sou humano, então eu sou livre**. Eu **tenho o direito de falar o que quero e o que eu penso**” (grifos nossos). E esse discurso é representativo dos direitos humanos, fazendo referência ao imaginário de cidadania e à proteção dos direitos que teria como cidadão brasileiro. Podemos remeter ao mito do “sou brasileiro e não desisto nunca”.

As cenas nas quais os catadores recolhem alimentos no lixão, levando-os diretamente à boca, contradiz o discurso inicial de Jurema, que explica em quais momentos o que encontram no lixão é recolhido e usado como alimento. Essas cenas em que a comida encontrada ali sacia a fome dessas pessoas nos impelem a refletir sobre as desigualdades sociais e confrontam o Estado, que não consegue garantir o cumprimento dos direitos humanos. A realidade é mostrada com uma intencionalidade de fazer ver, fazer saber e ativar um pensamento crítico no espectador acerca da situação de brasileiros que, a priori, teriam direitos garantidos por uma Constituição e que, na verdade, são reféns da situação degradante em que estão.

Enfim, a intencionalidade do documentarista parece ser a de projetar uma imagem dos catadores como sujeitos pertencentes a famílias unidas que valorizam o trabalho como forma digna de ganhar a vida. Tanto nos relatos, quanto nas escolhas do documentarista há uma recorrência de uma estratégia de refutação, fazendo ecoar as vozes e as imagens desses sujeitos catadores como forma de mostrar uma narrativa diferente da que consta no imaginário sociodiscursivo a respeito desse grupo. Há, o tempo todo, um contradiscurso que se opõe a esses imaginários cristalizados na sociedade.

6.1.5.3 Espaços e temporalidades

Os espaços que os trabalhadores ocupam se referem ao cenário marcado pelo documentário. O lugar comum de trabalho é o lixão, onde os personagens são encontrados e parte das conversas são registradas nesse lugar. O outro espaço é privado e Coutinho consegue conhecer um pouco de Lúcia, Cícera, Enock e Jurema, também em suas respectivas casas. Apenas a conversa com Nirinha fica restrita ao local de trabalho.

Na narrativa original, quanto às temporalidades, os personagens na obra de Coutinho fazem seus relatos em um tempo presente, ou seja, eles falam do momento em que vivem. Marcam temporalidades de vivência no lugar. Coutinho faz surgir um tempo da memória na narrativa dos sujeitos, quando eles se referem às suas origens e quando relatam as experiências de trabalho que tiveram antes de estar no lixão.

Podemos considerar como marcadores de temporalidades que organizam o dia a dia dos trabalhadores, por exemplo, os momentos em que os caminhões chegam ao local para despejar o lixo, simbolizando a novidade no local. Como esses primeiros marcadores, existem outros que implicam temporalidades bem específicas para o filme e um deles é uma inferência explícita ao governo presidencial do período em que o filme foi gravado. Outras temporalidades são marcadas no documentário, como o tempo de descanso (bem marcado pelo documentarista com uma trilha sonora e seleção desses momentos de descanso/lazer e o momento de voltar para casa, limpar-se após o trabalho no lixão).

Na grande narrativa, as temporalidades e os espaços são construídos no momento da montagem e edição do documentário, quando imagens e falas são ordenadas de acordo com a intencionalidade do documentarista. Assim, a noção de tempo e espaço ganha outra formatação, quando novas possibilidades de tempo e de espaço surgem. Porém, Coutinho deixa algumas marcas desses aspectos narrativos evidentes no filme, como o uso de fotogramas, que foram tirados em outro momento que não o da filmagem, sugerindo temporalidades que podem se referir a uma estratégia ou preparo. As imagens impressas em preto e branco talvez apontem uma primeira inserção no lixão, momento em que filmou o lugar e as pessoas e tenha tido a ideia de, posteriormente, voltar e produzir o documentário. Ao retornar ao lixão para produzir

o filme, Coutinho usa esse material para promover o (re)encontro. Aquele que poderia ser um estrangeiro no lugar, mostra que o espaço e as pessoas não lhe são totalmente indiferentes.

Outro momento de destaque no documentário refere-se à cena da devolutiva. Ela aponta para um tempo posterior ao da filmagem do documentário, ao mesmo tempo em que faz parte dele. Os participantes estão no documentário mostrado a eles (já foram filmados em um tempo passado) e estão sendo filmados (presença como plateia). Em certo momento, ele mescla o passado e o presente no documentário, ou seja, o sujeito sendo mostrado ao assistir ao filme. São protagonistas e espectadores ao mesmo tempo, passando da tela para a plateia em um procedimento duplo.

6.1.5.4 Projeção política e ideológica

Um jovem questiona a presença da equipe de filmagem, reforçando a ideia de classe, já que um intruso está na área. Ao se sentirem invadidos, interpelam o documentarista, que responde que está filmando para mostrar como é a “vida real” deles para outras pessoas que desconhecem aquela realidade. Coutinho, ao gravar e inserir na montagem final do documentário a interpelação dos jovens, já pontua uma certa intencionalidade. Em seu documentário, pretende dar voz e visibilidade aos sujeitos que vivem e trabalham no lixão. Ao entender isso, o menino menciona que quem deveria ter conhecimento desse fato seria o então presidente da República, Fernando Collor de Melo. O imaginário que, de certa forma, justifica essa fala está na responsabilização do poder público por não cuidar do cidadão, ignorando as pessoas que são colocadas à margem da sociedade. Trata-se de um imaginário presente no discurso político do igualitarismo. Assim, igualdade do ponto de vista do poder econômico implicaria que a nenhum indivíduo caberia conhecer o estado de miséria, devendo ter assegurado um trabalho que promovesse a dignidade humana. Ao político, caberia lutar contra a desigualdade social, criando mecanismos para que todo cidadão tivesse acesso às mínimas condições de sobreviver dignamente. Trata-se de uma questão política de distribuição de renda. Nesse sentido, o discurso político, como discurso fundador, permeia o imaginário desses sujeitos que trabalham no lixão e, por esse motivo, acreditam que com a visibilidade, poderiam mostrar ao presidente as mazelas às quais estão expostos e este assumiria o papel, para o qual foi eleito, garantindo a promoção do bem-estar social.

Coutinho parece querer identificá-los. Toma os recursos da linguagem para singularizar cada um deles. Trata-se de um procedimento importante para o filme que, depois, dobra-se em outro, quando em um corte vemos Coutinho com um monte de fotos de pessoas que frequentam o lixão, como se fossem impressões das imagens que acabamos de ver na tela. Tal ação destaca o interesse de Coutinho pelas pessoas do local e, assim, seu trabalho parece investigativo, buscando as pessoas representadas nas imagens impressas, enfrentando certa resistência. Outro jovem pronuncia um discurso sobre a ação do lixão ser um trabalho e de todos serem trabalhadores honestos. Sua fala eloquente é aplaudida por todos que estão ao redor, fazendo ecoar vozes de concordância, demonstrando que aquele discurso é representativo de todos eles, trata-se de uma fala que deixa de ser individual e assume a potencialidade do coletivo.

Coutinho usa cópias impressas de imagens em preto e branco mostrando o rosto de algumas pessoas do lixão e, conforme apresentado por Lins (2004), trata-se de “retratos” recortados com a função de proximidade e identificação dos sujeitos. Ao mostrar esses rostos, em uma espécie de jogo de reconhecimento, cria-se uma espécie de proximidade instigada pela curiosidade, funcionando como estratégia de encontro, aproximação e abordagem entre o documentarista e as pessoas do lugar. A atividade de Coutinho é garimpar pessoas para ouvir suas histórias. Nesse sentido, usar o retrato como ponto de encontro representa um passado e, no presente (o aqui/agora do filme), o documentarista pretende localizar, conhecer e mostrar esse sujeito em sua singularidade, especialmente por sabermos que essas imagens impressas foram feitas em visita anterior ao lixão.

A proposta de desconstrução dos imaginários cristalizados fica explícita já nas cenas iniciais do documentário. Coutinho visibiliza os discursos que retrucam um discurso prévio, de um imaginário no qual o sujeito pobre, preto e periférico é tomado como bandido e vagabundo. O trabalhador do lixão parece ser visto como alguém que não possui valor por estar naquele lugar, confundido com o próprio lixo que, igualmente, não teria valor. Nas falas, os sujeitos se afirmam como trabalhadores honestos; a necessidade desse *ethos* discursivo se deve a uma imagem prévia, referente a um *ethos* pré-discursivo, que já carregam consigo. É como se eles assumissem as características do objeto com o qual trabalham e, de certa forma, essa personalidade de menos-valia. Pode-se dizer que há um imaginário de inferioridade, de baixa autoestima e, ao mesmo tempo, existe a necessidade de refutar o discurso que vigora no espaço social.

A memória de subempregos, reforçada pelo lixão, afirma a falta de alternativas e denuncia o descaso com a situação dessas pessoas que sobrevivem à margem e da margem. O lixão representa esse espaço e Coutinho mostra isso. Cícera, ao dizer “[...] a gente tem que se virar aqui mesmo”, demonstra como ficam largados à própria sorte, sem políticas públicas que os socorram.

6.2 ESTAMIRA

O documentário *Estamira* (2004), dirigido por Marcos Prado, tem como protagonista a catadora de mesmo nome. Assim, apresentamos um quadro de identificação dos sujeitos no/do documentário e, em seguida, teceremos nossas análises.

Quadro 6 – Identificação dos sujeitos no/do documentário

Sujeitos do discurso	Nomeação dos sujeitos	Papéis sociais	Papéis enunciativos	<i>Ethos</i> projetado
Documentarista	Marcos Prado	Cineasta, diretor do documentário	Entrevistador	Realizador, curioso facilitador, sensível, comprometido
Entrevistada	Estamira	Trabalhadora do lixão	Entrevistada, mãe, filha, avó, paciente, esposa, trabalhadora	Sofrida, inteligente, louca resistente

Fonte: Elaborado pela autora.

6.2.1 Descrição narrativa: primeiras interpretações

O filme começa em preto e branco e segue assim por mais de cinco minutos. Nesse tempo, uma câmera, um pouco tremida, percorre o ambiente, acompanhada de uma trilha sonora que imita o bater de metais e uma voz feminina que imita um lamento. A câmera segue em direção à entrada de um barracão simples, construído com materiais encontrados no lixão e, nesse trajeto, vai mostrando, em plano de detalhe, algumas imagens que remetem ao imaginário de vida simples em um lugar de extrema pobreza – uma placa de madeira na qual está escrito à mão o endereço daquele local, uma garrafa no chão, uma vasilha com uma lagartixa morta dentro, uma chaleira velha, uma faca sem cabo e uma cadela amamentando os filhotes.

Figura 25 – Foco em detalhes



Fonte: Prado (2004).

Essas imagens deixam ver esse ambiente repleto de restos como representações sociais que pertencem a esse universo dos pobres. A câmera entra no barracão, confirma esse imaginário de pobreza e simplicidade ao registrar uma mulher se preparando para sair. As imagens mostram o cotidiano de Estamira, sua saída de casa, o trajeto percorrido, o ponto de ônibus, a espera, o embarque e desembarque, até a chegada ao Aterro Metropolitano de Gramacho (um lixão), onde trabalha como catadora de materiais recicláveis. Nesses momentos iniciais, as imagens em preto e branco sinalizam uma escolha estética do documentarista para marcar processos de rememoração que vão atravessar todo o documentário. Ao chegar ao lixão, Estamira é mostrada de frente, apresentada ao espectador. Ela é a personagem que protagoniza todo o enredamento narrativo do documentário. No lixão, junta-se ao grupo de trabalhadores, que inclui velhos, mulheres e crianças e começa sua busca, disputando o espaço também com máquinas e animais.

No enredamento do documentário, pode-se perceber que a sequência narrativa é construída estrategicamente da seguinte forma:

- a) moradia, a localização desse lugar, o ambiente;
- b) começo do dia – em casa se preparando para ir trabalhar no lixão de Jardim Gramacho, o deslocamento, o trajeto, a chegada, a vestimenta de trabalho;
- c) apresentação de Estamira – a imagem;
- d) missão, visão e revelação (falas iniciais de Estamira);
- e) lixão de Jardim Gramacho e seus ocupantes – pessoas, animais, máquinas;
- f) retorno a casa em Campo Grande;
- g) descendência (falas de Estamira);

- h) controle remoto (falas de Estamira)
- i) uso de imagens de arquivo;
- j) Estamira e a euforia com a tempestade;
- k) registro estético do belo em meio ao caos – em forma de falas filosóficas ou poéticas;
- l) Natal – a representação da festa cristã para ela, em meio ao lixo e à família;
- m) transbordo (falas de Estamira);
- n) família – filhos e netos, os encontros para o almoço;
- o) lixo, resignificação do lixo (falas de Estamira);
- p) tessitura da história, experiência vivida por Estamira relatada por ela de acordo com suas memórias e as memórias dos filhos;
- q) tratamento do sofrimento mental – consulta, receitas, medicina e medicamentos;
- r) contradiscurso da fé e da religião;
- s) encontro com o mar – o mar e Estamira;
- t) vida continua – “agora eu vou cuidar do serviço”.

6.2.2 Sujeitos no lixo: uma visibilidade dentro da invisibilidade

Mas, afinal, quem é Estamira? De qual sujeito estamos analisando o discurso? Estamira é trabalhadora do lixo de Jardim Gramacho há cerca de 20 anos, que diz: “Eu Estamira, **sou a visão de cada um, ninguém pode viver sem mim**. Ninguém pode viver sem Estamira [...]”. Uma mulher negra, pobre, periférica, levada para a prostituição pelo próprio avô, traída, estuprada, com sofrimento mental, que teve sua filha caçula retirada de seu convívio, é essa mulher com toda sua singularidade, que em meio a tanto sofrimento assume esse lugar de destaque e de poder. Assim, a fala de Estamira é pontuada por múltiplas significações, ela representa uma diversidade de papéis sociais e, nesse sentido, sua visão acaba por ser múltipla; multiplicidade que ela pretende compartilhar com todos também. Com tantas lutas travadas e a travar, diz-se “desgovernada”. A expressão usada por ela pode ser em referência ao fato de não conseguir se controlar em seus delírios e devaneios. Os medicamentos que são receitados para ela a fazem se sentir descompensada, aérea. Estar desgovernada implica também se sentir fragilizada, dominada, impedida de ser quem ela é, de falar. Sente-se agoniada, presa em si mesma.

6.2.2.1 O sujeito em primeiro plano: imaginários e memórias

Figura 26 – Estamira



Fonte: Prado (2004).

Estamira aponta para a beleza da natureza e, de forma sensível e poética, decompõe seu nome. Faz o trocadilho³⁰, no sentido de brincar com o próprio nome, desmembrando-o, ressignificando-o para dizer que esta mira está em todo lugar, “[...] Alá (olha lá), os morros, as serras, as montanhas, paisagem de Estamira. **Esta mar, esta serra, Estamira** tá em tudo quanto é canto, tudo quanto é lado, até meu sentimento, mesmo vê, **todo mundo vê, Estamira**” (grifos nossos). Ela é ela, mas é um outro também. Há um deslizamento enunciativo em seus devaneios. Nessa decomposição de seu nome, ela insere outras personagens dentro da própria narrativa. Ela é múltipla. Coloca-se como onisciente e onipresente. Ao decompor o próprio nome, ela busca comprovar sua significância e, a partir do pronome demonstrativo “esta”, que é um dêitico e aponta para algo que está próximo do “Eu” que fala, estabelecendo um efeito de real, uma vez que torna o que se mostra real, a partir desse “está aqui, vocês podem ver”. Essa indicação de proximidade pode estabelecer outras conexões possíveis para dizer da grandiosidade em ser Estamira e possuir o dom de enxergar além, onde nenhum humano consegue ver e sua missão é fazer com que todos vejam.

As imagens inseridas no documentário sugerem uma extensão do olhar que ela lança para esse universo como se fossem extensões de sua visão de mundo. O universo mostrado é visto pelo olhar dela, pelos diferentes olhares que ela, em suas múltiplas facetas, lança sobre ele. E, desse modo, o documentarista deixa ver uma protagonista que promove uma interlocução com

³⁰ A expressão “trocadilho” é usada nesse momento em seu sentido de dicionário, ou seja, como um jogo de palavras parecidas no som e que podem sugerir outros sentidos. A palavra “trocadilho” ou “trocadilo”, no entanto, é também muito utilizada por Estamira para se referir a algo que não conseguimos estabelecer uma única definição. Podemos fazer algumas considerações que são aludidas no decorrer do texto, buscando nos aproximar daquilo que a personagem tenta expressar ao usar o termo.

imaginários discursivos prevalentes, ora confirmando-os, surpreendendo, produzindo contradiscursos, ora refutando os imaginários cristalizados em torno do sujeito invisibilizado e silenciado pela sociedade. O documentário preza pelo respeito à singularidade da personagem, deixando-a encenar em seus devaneios, mostrando não um espetáculo, mas um ser humano, uma cidadã que precisa ter um espaço de visibilidade para que seja ouvida, para que seu discurso seja colocado na ordem dos discursos que precisam ser ampliados para toda a sociedade. A marca da individualidade presente nas falas desconexas, porém cheias de sentido da protagonista, impele-nos a enxergar a potencialidade do modo de produção do discurso argumentativo presente no documentário. Fazer saber da existência dessa mulher e da potencialidade humana que ela carrega em si.

Foucault (2013) discutiu três procedimentos de exclusão³¹ que atingem o discurso. Podemos entender que o documentário se torna um espaço no qual esses discursos podem ser proferidos e ganham visibilidade. Estamira está inserida numa multiplicidade de formas de exclusão, sendo a loucura uma delas. Assim, dar voz a essa mulher é colocá-la na ordem dos discursos possíveis e ainda deixar esse subalterno (SPIVAK, 2010), ou subalternizado falar. A personagem-protagonista, em sua singularidade, interpela-nos em seus momentos de devaneios, apresentando-se com a missão de “[...] **revelar a verdade**, somente a verdade, seja **capturar a mentira e tacar na cara**, ou então, **ensinar a mostrar o que eles não sabem** [...]” (grifos nossos).

Para se organizar na narrativa, ela retoma:

Agora vamos, **nasci** no 7 do 4 do 41 (07/04/1941), **a carne e o sangue, o formato, formato homem, par, mãe e avó**. E aí então sabe o que aconteceu, eles levaram meu pai no 43, aí nunca mais meu pai voltou, entendeu. Meu pai chamava eu dum tanto nomezinho, chamava eu duns nomes engraçados. Nerdinha, Neném, finha do pai. Aí então depois sabe o que eles falaram, falaram que meu pai morreu [...] (grifo nosso).

Na entrevista, conforme Arfuch (2010), retomar as reminiscências da infância é algo recorrente, na tentativa de construir uma narrativa cronológica dos acontecimentos da vida. Estamira, para

³¹ O primeiro e o mais evidente desses princípios é a interdição, que envolve o tabu do objeto, ritual da circunstância e o direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala; o segundo procedimento ou princípio de exclusão se relaciona a uma separação e uma rejeição, pensando na oposição entre razão e loucura; o terceiro se revela como a aparição de novas formas na vontade de verdade apoiada sobre um suporte e uma distribuição institucional que tende a exercer sobre os outros discursos uma espécie de pressão e como que um poder de coerção. (FOUCAULT, 2013).

situar sua história, processa isso e, ao fazê-lo, projeta um tom de *ethos* no qual se qualifica, marca sua existência e se posiciona em seus papéis sociais como mãe, avó, filha. Ao mesmo tempo em que tenta estruturar sua história a partir de seu nascimento, é levada para uma lembrança de um tempo em que foi cuidada. Essas reminiscências provocam uma mistura de lembranças afetuosas e de dor pela perda do pai.

A grande missão de Estamira é a revelação de uma verdade:

[...] a minha **missão**, além de ser eu a Estamira é **revelar a verdade, somente a verdade** [...], e “nesse período que eu comecei a revelar e cobrar a verdade, sabe o que que acontece? felizmente tá **quase todo mundo alerta, erra só quem quer**. [...]”. [...] olha eu já tive vontade de desencarnar, eu falei, mas **se eu desencarnar eu não cumprio a minha missão, a minha missão é revelar, seja lá quem for, doa a quem doer** [...] (grifos nossos).

Estamira pontua e repete em vários momentos que possui o dom e a missão de revelar e que isso incomoda ao “trocadilho”, sujeito de seu imaginário que trava uma batalha de forças com ela, perseguindo-a e tentando derrotá-la a todo custo. Em seu espaço e tempo de devaneios, ela busca interpretar a realidade, produzindo um universo de significações próprio e esse processo de simbolização do mundo, por meio dos imaginários, dialoga com campos discursivos fundadores, tais como, o religioso:

Eu Estamira, **sou a visão de cada um** ..., ninguém pode viver sem mim. Ninguém pode viver sem Estamira. Eu me sinto orgulho e tristeza por isso [...], [...] “Eu sou a verdade, eu sou da verdade, os homens é o superior na terra, o bicho superior, homem também é bicho, mas é superior [...] (grifo nosso).

Nessas e em outras falas, Estamira se compara ao Messias (Jesus Cristo), apresenta-se como a verdade e também como aquela que pode trazer a verdade e, por esse motivo, é perseguida e tentam dominá-la. Estamira trava uma briga com Deus, desencadeada pelos momentos de sofrimento pelos quais passou. Considera que Deus não a socorreu, e se diz atea, confrontando toda manifestação feita em referência ao Deus, que ela reluta em obedecer e seguir, como ensina a religião.

Ao escolher o primeiro plano e os planos de detalhes, Marcos Prado já estabelece uma proximidade entre o sujeito filmado e o mundo filmado. Estamira é colocada em um plano que simula a proxemia de uma conversa pessoal com o sujeito interpretante, singularizando-a. Nesse tipo de plano, a intencionalidade é provocar esse efeito de intimidade, como se estivesse em

uma conversa no universo de Estamira, tornando-a conhecida e familiar, o que difere dos outros tipos de planos escolhidos em documentários. A forma com a qual ele mostra a entrevistada nos coloca frente a frente com tudo que ela apresenta e representa. As imagens mostradas funcionam como uma extensão do olhar de Estamira, de seus pensamentos e de sua forma de ver e sentir aquele universo. Trata-se de uma espécie de convocação para entrar no mundo desse outro de forma contemplativa, com a intenção de nos proporcionar a experiência de desvendar esse mundo onde ela se encontra e com o qual não temos tanta familiaridade.

As memórias e imaginários podem ser acionados para tentar fazer entender o mundo de Estamira e, para reforçar isso, o documentarista compartilha as imagens que representam esse universo dela. Assim, ao relembrar os abusos sofridos, as traições, a própria genética da loucura, como na passagem: “Coitada da minha mãe, mais perturbada do que eu, bem eu sou perturbada, mas lúcido e sei distinguir a perturbação, entendeu como que é? E a coitada da minha mãe não conseguia [...]”. Estamira justifica-se como detentora de uma forma de consciência e resistência que sua mãe não tinha. Essa diferenciação da loucura, em seu ponto de vista, permite que ela trave lutas contra toda tentativa de dominação a que tentam sujeitá-la.

Assim, um objeto, o controle remoto, torna-se um elemento simbólico de toda tentativa de exercer uma forma de comando não apenas sobre ela, mas sobre outras pessoas. O imaginário de controle é associado às funcionalidades do aparelho, e ela constrói esse imaginário a partir de seu conhecimento de experiência e de crença, já que, em seus devaneios, essas formas de pensamento ganham o valor de verdade. Ressaltamos também o imaginário de luta contra a dominação, provocado pela proximidade de uma tempestade. No lixão, contra raios e trovões, ela simula uma batalha contra o fenômeno da natureza. Ela se coloca em pé de igualdade com o Ser superior e explica que, nesse dia, travou com ele, a quem chama de pai astral: “[...] antes de ontem eu dei uma briga com meu próprio pai astral, o senhor ouviu, o senhor **ouviu o toró**, você sabe o que é um toró? **Eu estava brigando, EUU estava brigando com meu pai astral**” (grifos nossos). Ao enfatizar o “Euu” no discurso, Estamira apropria-se de seu poder e se reafirma como o sujeito diferenciado dos humanos comuns que diz ser. Brigar e gritar com Deus, somente sendo alguém que tenha poderes metafísicos também. Trata-se de alguém selecionado, que pode, inclusive, travar uma discussão com Deus. Assim, são os imaginários, que dão testemunho de como Estamira percebe os acontecimentos em volta de si mesma, imbuída de valores, avaliando esse universo. Suas falas representam o mundo a partir de seus

devaneios, que, por sua vez, impelem-nos à construção de imaginários sociais acerca desse universo vivenciado pela loucura.

6.2.2.2 Projeção *ethótica*

A imagem de si que Estamira deixa transparecer é a junção de um *ethos* dito, mas de um *ethos* mostrado. Em seus momentos de lucidez, ela dá vazão à trabalhadora e mãe. Dentro de casa, com os filhos e netos, mostra-se “mãezona”, a que prepara o alimento e com a família reunida deixa transparecer o cuidado. Mostra-se afetiva com as filhas, principalmente a caçula. Com Maria Rita, o vínculo é de cumplicidade, como se algo urgisse em ser vivido.

Estamira se autodeclara louca, projetando um *ethos* dito “[...] **sou louca, sou doida, sou maluca, sou advogada**, sou essas quatro coisas. Mas, porém, **consciente, lúcido, e ciente**, [...]” (grifos nossos). Dessa forma, ela se coloca como alguém que tem consciência de sua loucura, conseguindo discernir seus tempos de devaneios e de lucidez, o conflito que vivencia não a impede de enxergar o mundo e avaliá-lo com clareza.

Estamira se percebe diferente dos outros seres humanos, ao explicar que sua forma humana é a única coisa em comum com as demais pessoas, já que seu grande diferencial é o de não se deixar ser cegada pelas armadilhas do mundo, ou de forças malignas a quem ela se refere como “trocadilho”, “trocadilo”, poderoso ao contrário. “**Só o formato que é comum**, vou explicar pra vocês tudinho agora, pro mundo inteiro” (grifo nosso). Nesse momento, ela se propõe a revelar sua verdade.

Há uma relação familiar conturbada com o filho Hernane. Evangélico, ele atribui os desatinos da mãe ao fato dela estar possuída pelo demônio. Ele, em um dado momento no passado, tenta interná-la em um hospital psiquiátrico, o que para Estamira é uma espécie de traição provocada pela cegueira diante do mundo, uma cegueira provocada pela fé. Sempre que a conversa em família envolve a questão de religião e fé, Estamira se mostra desestabilizada, como se o assunto fosse um confronto direto com ela. Houve uma ruptura de sua crença e fé religiosa, e ela considera que Deus deixou de existir a partir do momento em que ela mais precisou e não foi socorrida. Estamira, então, projeta um *anti-ethos* religioso e demonstra sua ruptura com Deus. “[...] quem anda com Deus dia e noite e noite e dia na boca, (ainda mais com os irmãos?) largou

de morrer? Quem fez o que ele mandou, o que o da quadrilha dele manda largou de morrer? Largou de passar fome? Largou de miséria? [...]”. Para reforçar esse *anti-ethos*, ela diz “[...] o que **era bom era o Deus**, depois **eu revelei quem é Deus**, porque eu posso, felizmente sem (?), sem repugnância, com muito orgulho, com muita honra [...]” (grifos nossos). Ela reforça sua briga com Deus e O desafia em vários momentos, promovendo um processo dialógico com o discurso religioso, rebatendo-o.

Em continuidade à sua fala, assume-se como feiticeira, projetando um *ethos* da anti-heroína, como forma de resistência ao discurso religioso. “[...] eu **sou feiticeira**, mas não sou feiticeira farsária e nem perversa, não, mas eu sou ruim. Perversa eu não sou, mas, ruim eu sou [...]” (grifo nosso). A anti-heroína é possuidora de ética e, nesse sentido, afirma a qualidade de ser má, diferente de ser perversa, que está vinculado à índole, a caráter. Assumir-se como feiticeira remete ao imaginário religioso da Inquisição, período em que as mulheres, com supostos dons diferenciados da “normalidade”, foram perseguidas e queimadas em fogueiras. Em outros momentos, Estamira faz alusão a uma espécie de fogo que a consome por dentro, tentando destruí-la.

Estamira projeta um *ethos* ético, afirmando-se contrária às injustiças e às atitudes antiéticas “[...] quem revelou o homem como único condicional **não ensinou pra traír**, não ensinou a humilhar, não ensinou a tirar, **ensinou a ajudar** [...]” (grifos nossos). A traição a perturba e ela repete isso em suas falas, remetendo à própria vida, trata-se de um conhecimento por experiência que a magoou muito e a deixou marcada. “[...] Eu tenho raiva sabe do quê? Do trocadilho, do esperto ao contrário, do mentiroso, do traidor, desse que eu tenho raiva, ódio, nojo [...]”.

6.2.3 A estética no documentário: agenciamento sógnico

Em *Estamira*, o ambiente de pobreza e lixo não poderiam sugerir uma plasticidade estética, porém, o documentarista consegue transformar e ressignificar esse espaço, por meio do olhar da mulher. Surge, com essa escolha, uma estética poética em meio ao caos e ao sofrimento. Assim, nesse ambiente conturbado e perturbador, Marcos Prado expõe o universo de Estamira de forma suave, poética e com sensibilidade convidando-nos a exercitar o olhar que ela lança sobre o ambiente do lixão. O filme começa em preto e branco, descrevendo a rotina diária da

mulher a caminho do lixão. Em seguida, ele consegue transformar em elementos estéticos aquilo que parece feio e triste, e isso nos é mostrado logo nas cenas iniciais do documentário, quando, em meio ao barulho do vento, urubus sobrevoam o lixão e se misturam às sacolas plásticas e papéis que foram levantados pelo vento, provocando uma dança no espaço – urubus e sacolas vazias formam uma coreografia no ar, bailando ao vento. São elementos do estrato visual que apontam para esse tratamento estético, o nome do filme, *Estamira*, é estampado – em letras pretas, em uma tela de fundo azul como é azul o céu composto pelos urubus e outros objetos em voo. Há uma fusão do nome “Estamira” e os elementos simbólicos do lixão.

Como toda imagem é carregada de significação (BARTHES, 2013), ao mostrar Estamira em planos mais fechados, há uma intencionalidade de potencializar suas falas, mostrando seus olhos ora perdidos no vazio, ora parecendo enxergar algo que não se encontra no lugar, um rosto marcado pelo sol e pela idade, mãos inquietas e pés inchados, como efeito dos medicamentos ou da falta deles. Um destaque aos momentos em que as mãos de Estamira podem ser interpretadas como manifestação de um discurso semiológico, uma vez que a elas podem ser atribuídos diferentes significados. Em vários momentos, as mãos da protagonista são colocadas em plano de detalhe, sugerindo que estas são portadoras de uma espécie de magia controladora. Nas mãos dela, não se encontra visivelmente uma varinha de condão ou uma batuta, mas indica um poder orquestrador e dominador em contraposição à dominação sofrida. Isso pode ser observado no momento em que, no lixão, ela tenta fazer com que relâmpagos e trovões a obedeçam. Outro momento é no encontro com o mar, quando ela demonstra se conectar com as forças do mar por meio das mãos, como se houvesse uma troca de energia. As mãos são usadas como ponto de conexão entre o domínio e a dominação em Estamira. O mar e Estamira, a força e a visão se conectando, entrando em sintonia. São passagens poéticas, repletas de significações possíveis, que revelam intensamente a personalidade e a história de Estamira.

Outra imagem que pontua essa sensibilidade é a presença do fogo e da fumaça no lixão de Jardim Gramacho. O olhar da câmera é uma extensão do olhar de Estamira. A presença da fumaça é um índice do fogo que está por vir ou que já esteve ali, como vimos no documentário de Coutinho, mas pode conotar um ambiente pouco hospitaleiro. Em *Estamira*, o fogo pode ter a conotação tanto de aquecimento em noites frias, quanto de destruição, a partir do instante em que consome as barracas de lona e madeira, mostradas em meio à escuridão, fazendo com que

esse fogo figurasse como um elemento estético que minimiza o sentido destruidor do fogo. O fogo aparece no filme como um elemento suave, quase inofensivo. Parece simbolizar, em certa medida, o calor e a luz necessárias para enfrentar a noite e o frio. Para a personagem-protagonista, o fogo aparece em sua potencialidade destrutiva, ganha outras significações: “[...] **a solução é fogo. A única solução é o fogo, queimar tudo os espaços, os seres e por outros seres no espaço**” (grifos nosso). O fogo, nesse caso, pode renovar a terra a partir da destruição de tudo que existe, permitindo, assim, o renascimento e a transformação.

Quando Estamira afirma, “**O fogo, ele está comigo agora**, ele está me **queimando**, ele tá me **testando**. Este astro aqui, Estamira, não vai mudar o ser, não vou ceder o meu ser a nada. **Eu sou** Estamira e está acabado, é Estamira mesmo” (grifos nossos), o fogo, pode significar qualquer forma de dor ou mal-estar sentido por ela, porém há uma prevalência de um fogo inimigo, elemento invasor, capaz de testá-la a partir da imposição de um sofrimento físico. O fogo queima e tenta mudá-la, transformando-a em um outro ser que não é ela. O fogo é simbólico, remete ao imaginário de guerra, fazendo referência ao bombardeio quando o fogo do inimigo tenta atingi-la. Ela trava uma luta, um conflito interior com esse fogo simbólico, que invade seu ser e tenta enfraquecê-la.

6.2.3.1 Lixão

Em vários momentos do documentário, o lixo e o lixão são mostrados. A repetição desse tipo de imagem reforça o ambiente onde grande parte das filmagens foi feita. O amontoado de lixo e a exibição panorâmica do lugar sinalizam a espacialidade e a especificidade do local. Estamira está inserida nesse local onde é despejado o lixo da cidade e o lixo é parte integrante do cotidiano dela. Assim, as imagens do lixo e do lixão iniciam e finalizam a construção narrativa do documentário, apontando uma história cíclica, quando início e fim se misturam.

Uma parte significativa das referências imagéticas ao lixão é feita em preto e branco, remetendo a uma dinâmica para separar e diferenciar, esteticamente, as imagens de Estamira, de seu ambiente de trabalho, de sua casa. Outros momentos, no lixão, têm como referência a presença de Estamira, que circula pelo local e, em uma das cenas, mostra uma mistura de água suja de onde saem bolhas, e ela explica como acontece a transformação do lixo em gases.

[...] é caldinho disso, é fruta, é carne, é plástico fino, plástico grosso, é não sei que lá mais, e aí vai azedando [...] e aí faz esse puquê (buquê), e aí **imprensa, azeda** e fica tudo danado e **faz a pressão** também. Vem **o sol e esquentar**, mais o **fogo debaixo, aí forma o gás**, o gás carbônico do qual o gás serve até pra cozinha, pra qualquer coisa, mas ele é **forte**, ele é **bravo**, quem não consegue, tem gente que não se habitua com ele, não dá conta, é **tóxico**. (grifos nossos).

Ao tecer uma explicação carregada de um conhecimento de experiência e de crença, Estamira demonstra sua familiaridade com aquele ambiente tão inóspito, reforçando seu vínculo com o lugar. Ao adjetivar como azedo, forte, bravo e tóxico à transição do lixo para a forma de gás, ela ressignifica o próprio lixo em sua transformação. Assume o papel de conhecedora do assunto, para também explicar que “Eu **não gosto de falar lixo** não, mas vamos falar lixo, é **cisco, né?**” (grifos nossos), e refere-se ao lixão como um depósito de restos e descuidos. “Isto aqui é um **depósito dos restos**. Às vezes, é só resto, e às vezes vem também descuido, **resto e descuido**” (grifos nossos). Há a projeção de signos-sintoma que evocam os imaginários de sustentabilidade, a partir do momento em que ela reclassifica o material descartado dessa forma, pontuando, mais uma vez, a ressignificação do lixo. Nem tudo é lixo, lixo é aquilo que não se aproveita. O que ela chama de descuido é algo que foi parar no lixão sem necessariamente ser lixo.

6.2.3.2 Animais, seres humanos e máquinas

Animais, seres humanos e máquinas se tornam imagens signos dos lixões, por comporem esse cenário e todos eles revirarem o lixo e dele se apropriarem de diferentes formas. Assim, repetindo o ambiente do filme *Boca de lixo*, de Eduardo Coutinho, urubus e garças estão presentes; e, mesmo que o filme não nos aguace o sentido do olfato, podemos inferir o mau cheiro que exala do ambiente e propicia o interesse dessas aves.

Tratores e caminhões de coleta despejando e revirando o lixo funcionam como um chamariz para as pessoas que trabalham no lugar. O lixo despejado ou revirado pode revelar a novidade, permitindo que algo valioso seja encontrado pelos catadores. Como pode ser visto em vários momentos do filme, os caminhões despejando os materiais coletados (lixo), tendo várias pessoas próximas, preparadas para ir garimpando o que for despejado. Simultâneo a esse despejo, tratores trabalham revirando, arrastando e compactando o lixo de um lado para outro, ajeitando-o no terreno. Todo esse movimento, associado ao barulho do ambiente, transforma o

lixão em uma arena de disputa, uma luta contínua pela sobrevivência, pelo recolhimento do melhor “descuido”, como nomeia Estamira.

Figura 27 – Um olhar sensível



Fonte: Prado (2004).

No lixão, imagens que demonstram a sensibilidade do documentarista são apresentadas, como, por exemplo, a silhueta de um cavalo andando calmamente, com cachorros rodeando-o e, ao fundo, um horizonte de céu colorido e o fogo como elemento que emana calor, mas, ao mesmo tempo, destrói. O horizonte é mostrado em diversas cenas, contrastando a beleza do encontro entre o céu e o lixo. Os imaginários de Estamira transitam nesses dois universos que parecem se abraçar. A plasticidade imagética pode ser vista no plano detalhe no rosto de Estamira, que chora ao relatar sua briga com um Deus, que a deixou indefesa diante das mazelas e maldades do mundo.

6.2.3.3 Sons e sonoridades

O silêncio impera nos trinta primeiros segundos iniciais do filme, provocando um incômodo, dando a impressão que algo está errado ou que o volume precisa ser ajustado. Após os créditos iniciais, o som que imita o atrito de metais já remete ao universo dos catadores de materiais recicláveis, aguçando nossa memória dos signos sonoros. Nas cenas iniciais, quando Estamira caminha em direção ao lixão de Jardim Gramacho, uma voz feminina se junta ao som instrumental e o som dessa voz remete ao grito, choro, lamento visando, possivelmente, a uma sensação de angústia. A trilha sonora foi composta por Décio Rocha³² especialmente para o

³² Décio Rocha é compositor e multi-instrumentista. Nascido e criado no bairro de Peixinhos, na periferia de Olinda, em Pernambuco, mudou-se para São Paulo, onde prosseguiu a carreira artística. Costuma fabricar instrumentos a partir de sucata catada por ele no lixo e, a partir dessa experiência, foi chamado para criar a trilha sonora do documentário *Estamira*. Disponível em: <https://bit.ly/3ehqXwZ>. Acesso em: 08 mar. 2021.

documentário, justificando, assim, a pertinência entre imagens e músicas. A música, em cada momento, pode ser percebida como uma extensão da protagonista e dos momentos e espaços nos quais ela se encontra. Assim, os diferentes momentos do filme são conduzidos musicalmente de forma a potencializar o efeito patêmico.

Como marcação sonora no documentário temos diferenças na forma de narrar. Em um primeiro momento, Estamira aparece em som e imagem, vemos seu rosto e ouvimos seus depoimentos. Em um segundo momento, as imagens ganham novos aspectos, mais poéticos, dando novos sentidos para as falas sempre intensas e desconcertantes de Estamira. Esse narrador-personagem está em um processo narrativo de memórias, reflexão, geralmente quando Estamira está rememorando algo. Em outros momentos, figuram mesmo as imagens do lixão, mas compostas com enorme rigor em seus aspectos formais, tornando-se mais poéticas, acionando outros sentidos para as falas de Estamira.

As pausas, os silenciamentos, as palavras incompreensíveis são providas e provedoras de discursos, de momentos em que a reflexão se faz presente, pois ao contar de si, a personagem-protagonista entra em contato com um “eu” silenciado e que vem à tona. É preciso um certo tempo para se interpretar. Assim, podemos interpretar que as palavras – nem sempre traduzíveis – que saem como se fossem línguas espirituais, xamânicas, podem carregar em si um indício de uma confusão mental associada à crença religiosa de que espíritos estão convivendo nesse plano astral e podem se apoderar do sujeito, tornando-o, momentaneamente, “um outro” dentro do “eu”.

6.2.4 Lixo: significação e ressignificação

Estamira mostra que o lixo pode ser ressignificado, transformado em sua forma de sobrevivência: “[...] eu não vivo por dinheiro, **eu faço o dinheiro. Eu é que faço, é você quem faz.** Eu não vivo pra isso, por isso. **Faço. Não tá vendo eu fazer,** entendeu agora? [...]” (grifos nossos). A ação de coleta do material descartado, aquilo que tem valor de venda, é a forma de fazer o dinheiro, configurando também um contradiscurso ao capitalismo, quando o consumo é incentivado, assim como o próprio descarte. Estamira pontua, nesse sentido, que o dinheiro é simbólico, já que o que tem valor é o trabalho; portanto, o valor está na mão de obra daqueles que produzem. No sistema capitalista, há uma valorização do ciclo: produção, consumo,

descarte, incluindo minimamente o processo de reutilização e ressignificação daquilo que foi considerado como lixo por outros. E é nesse processo de reutilização e ressignificação que Estamira valoriza o espaço do lixão, afirmando que é graças a esse trabalho que ela consegue construir seu barraco: “[...] felizmente, graças aqui **eu tenho aquela casinha lá, aquele barraco**, eu acho sagrado o meu barraco, abençoado e eu tenho raiva de quem falar que aqui é ruim. Saio daqui e tenho pra onde descansar. Isso que é a minha felicidade [...]” (grifo nosso). Possuir um lugar de morar remete ao imaginário da casa própria e toda segurança que ela pode proporcionar. Estamira se sente estabilizada, tem para onde voltar depois de um dia de trabalho. O barracão simples representa esse lar, lugar de afetos e de se reconfortar; ao mesmo tempo, esse lugar remete à possibilidade do equilíbrio, que se contrapõe ao desequilíbrio provocado por sua condição de pessoa com sofrimento mental.

Em sua relação com o divino, a quem ela não denomina Deus, como o faz boa parte das religiões, explica que quem “revelou” o homem o ensinou a conservar as coisas, “[...] e conservar as coisas é proteger, lavar, limpar e usar mais o quanto pode”. Isso significa que as coisas têm um uso além do que é considerado como descarte. Nesse sentido, as coisas não deveriam ser jogadas fora, menosprezadas. Aos catadores, cabe a função de selecionar esses objetos e materiais e reaproveitá-los, ressignificando-os, dando a eles novos usos.

Dentro de seus devaneios, Estamira ressignifica também, de forma própria, os objetos que aludem ao controle e à possibilidade de conexão com outros universos. Nesse sentido, ela alude ao controle remoto como uma força que controla e condiciona as pessoas. O telefone ou o radiocomunicador, que possuem utilidades práticas de comunicação no mundo real, funcionam como ligação com os universos paralelos criados por ela.

Estamira ressignifica o dicionário, ela acrescenta e apresenta, em seu universo, novas palavras, promovendo neologismos, criando novos vocábulos com significantes e significados próprios. Como exemplo, ela designa o cérebro como um gravador sanguíneo. O controle remoto é o equilíbrio mental que, muitas vezes, ela sente que perde, devido às forças exteriores a ela. Existe o que ela nomeia de esperto ao contrário, sem contar o “trocadilho”, a quem ela faz referências como algo potencialmente mau à humanidade. Em um universo de conceitos recriados, ela, de alguma forma, mantém ligação com o sentido primeiro dos termos, ou seja, os sentidos conotados mantêm algum tipo de vínculo, seja semântico, metafórico ou metonímico.

Os imaginários sociodiscursivos do campo religioso são associados às falas de Estamira. Ela usa alguns códigos próprios que são explicados à medida que fala. Assim, quando diz “[...] **eu sou a verdade**, eu sou da verdade, [...] o trocadilho fez isso, agora **vou revelar**, quem quiser **me matar pode matar, não mataram Jesus?** [...]” (grifos nossos), Estamira estabelece uma comparação com Cristo e se oferece como mártir. Ela ressignifica a própria humanidade, ao oferecer-se como mártir, “[...] se queimar meus sentimentos, minha carne e meu sangue, **se for para o bem, se for para a verdade, pela lucidez de todos os seres, pode me queimar agora, nesse segundo**. Eu agradeço ainda [...] (grifos nossos)”; ser imolada para que todos os seres alcancem a lucidez. Estamira usa metáforas, neologismos e ressignifica as palavras remetendo ao estilo linguístico permeado por parábolas usadas pelo próprio Cristo nas passagens bíblicas para se fazer entender pelos homens.

6.2.5 Ética no documentário: a voz do documentarista na grande narrativa

A ética proposta no documentário de Marcos Prado envolve colocar na ordem do discurso a voz de uma mulher negra, periférica e com sofrimento mental, entre outros aspectos. Assim, visibilizar a missão de Estamira, ouvir seus devaneios e revelar sua verdade são aspectos centrais do documentário. A visibilização desse discurso contraria as regras de imposição de discursos excludentes, já que Estamira é escutada. O documentarista já conhecia a protagonista e se interessou pela história de vida dela, produzindo um espaço de (re)conhecimento desse sujeito em sua singularidade. No documentário, a protagonista se mostra e é mostrada sem amarras e sua história é relatada em seus momentos de lucidez e de devaneios. Não é feita uma caricatura da mulher, ela se apresenta e é representada como uma cidadã que sofreu com as desigualdades sociais e com a falta de cuidado.

Ao mostrar a história de Estamira, não há uma ideia de representação de todas as pessoas com sofrimento mental. O processo de escuta é dessa mulher, que, ao narrar-se, pode ser valorizada e reconhecida em sua subjetividade e em sua particularidade como trabalhadora no lixão. A demonstração de sua inteligência em meio a devaneios, oscilando entre a lucidez e alienação, fazendo associações entre o real e o imaginário que não nos parece completamente sem sentido. Ela busca explicação para as coisas que não entende e constrói uma certa lógica que significa para ela e assim, justifica sua missão de revelar a verdade.

Na construção da grande narrativa, o documentarista se preocupa em mostrar os relatos com a história de vida da personagem de forma honesta e comprometida com a protagonista. Assim o discurso de Estamira é apresentado de forma circular, mostra-se repetitivo, controverso, cheio de rompantes intempestivos, mas com momentos cheios de dor e fragilidade. A história é apresentada por meio das expressões fisionômicas de Estamira; pela cadência de sua voz, oscilando entre a calma provocada pelos medicamentos de controle e o esbravejar no descontrole provocado pelo sofrimento mental; pelo enquadramento da totalidade corporal ou o plano detalhe em partes de seu corpo, evidenciando os olhos, a boca, as mãos, os pés. Por meio da combinação de planos, enquadramentos e montagem, é mostrada uma Estamira em fragmentos, e o documentarista nos convida a reconstruir a imagem dessa mulher com todas as suas fragilidades e potências. Ela nos é mostrada em partes, em detalhes, fazendo com que sua completude seja tarefa destinada ao espectador. Assim, fica subentendida como proposta essa visão das várias mulheres que compõem a Estamira. O documentarista usa os olhos e o corpo de Estamira para convocar esse espectador a abrir os próprios olhos para enxergar em planos de detalhes, a realidade vivenciada por essa mulher que se encontra em um universo de múltiplas formas de exclusão.

6.2.5.1 O respeito com o outro de classe

A vida no lixão, que, a priori, poderia ser mais um documentário acerca da sobrevivência de catadores nos lixões, sob a direção de Marcos Prado, torna-se uma convocação para refletir sobre o modo de vida de Estamira. Essa mulher, em toda sua singularidade, torna-se o centro da narrativa do documentário. Assim, o documentarista produz uma obra que visibiliza a personagem e concede a ela o espaço para fazer com que sua missão seja cumprida: “**revelar a verdade, somente a verdade, seja mentira, seja capturar a mentira** e tacar na cara ou então, ensinar a **mostrar o que eles não sabem** [...]” (grifos nossos). É nesse espaço que ela se coloca e é colocada no documentário.

Ao respeitar esse outro de classe, Prado permite que Estamira se mostre e seja mostrada em temporalidades e espaços distintos sem se preocupar com câmeras ou julgamentos. A instabilidade mental não a limita, demonstrando que fica confortável na presença do entrevistador. Essa proximidade fica subentendida no documentário, uma vez que Estamira

parece à vontade, para falar, encenar sua loucura, mostrar-se, deixar que o outro a veja do jeito que ela é ou do jeito que ela quer ser. Em um dado momento, ela tenta explicar o que acontece quando a pessoa morre e pra onde ela vai.

Tem o eterno, tem o infinito, tem o além, tem **o além dos além**. O além dos além, vocês ainda não viram, cientista nenhum ainda não viu o além dos além. Sabe de uma coisa, o homem depois que ele **fica visível**, depois que ele nasce, ele depois que ele desencarna, a carne se for pro chão, dissolve, derrete, fica só os ossos e os raios, os cabelos e aí ele fica o formato, a mesma coisa, só que acontece que **fica transparente** perto da gente, meu pai tá perto de mim, minha mãe, os amigos... “[...] oh! Tô vendo! a gente fica formato, transparente e vai, como se fosse um pássaro, vai voando. Oh, lá em casa eu vejo é muito, vai muito, lá em casa [...] (grifos nossos).

No dicionário/evangelho próprio de Estamira, o “além dos além” é o lugar para onde as pessoas transparentes (mortas) vão. O visível é o ser encarnado, vivo. A explicação dada por Estamira se configura em uma mistura dos discursos religiosos, construindo os imaginários sociodiscursivos de religiões, principalmente a Espírita, já que essa religião, além da fé no criador, a quem ela se refere como “quem revelou o homem”, acredita na existência da alma, na reencarnação e na interação entre encarnados – referindo-se aos vivos – e desencarnados – em referência aos mortos. Percebe-se que Estamira consegue estabelecer um paralelo entre os saberes de conhecimento e de crença e, a partir de um filtro axiológico próprio, constrói suas explicações de mundo. Assim, em vários momentos, ela faz essas conexões representativas, ressignificando-as em seu próprio mundo e apresentando-as como convicções de verdade. A proposta de Prado é fazer fluir essa voz e esses pensamentos que, de alguma forma, fazem sentido e têm diferentes significações.

6.2.5.2 Edição: interpretação, escolhas e intencionalidade

A escolha por iniciar o documentário em preto e branco chama a atenção. Nesse momento do documentário, a narrativa está centrada no jogo de imagens, com uma trilha sonora que imita o bater de metais, remetendo ao universo de trabalho de Estamira, o que também provoca uma sensação perturbadora que parece não ter fim. A personagem, que ainda não nos foi apresentada, ao mesmo tempo que se prepara para o trabalho, prepara-nos para conhecer sua existência de subalternizada. A rotina de preparo para a ida ao trabalho será contada por meio das imagens. A escolha de Prado em colocar o título do documentário no meio do lixo esvoaçante e da revoada das aves, sugerindo um balé suspenso, pode conotar uma leveza em meio ao turbilhão. É assim que ele se propõe a apresentar Estamira, permitindo que ela se

apresente. Entendendo o documentário de Prado como um filme que contém a biografia de Estamira, constituindo-se, portanto, em um espaço biográfico, como apontou Arfuch (2010). Estamira não faz seu relato autobiográfico sozinha, a presença de seus filhos, rememorando a trajetória de vida da família, constitui um elemento importante para a construção da narrativa. Associadas aos relatos dos filhos e da própria Estamira, as imagens de arquivo são mostradas como complementares. Esses elementos são acionados, evitando-se, assim, que o sujeito que narra seja colocado o tempo todo diante da câmera.

A partir do momento em que o documentarista se propõe a dar visibilidade à vida dessa mulher, ele constitui o documentário como um espaço para que a voz de Estamira ecoe em sua singularidade, possibilitando que o discurso de verdade revelado por ela seja documentado e compartilhado com os espectadores. A voz de Estamira pode ser reverberada, e sua verdade, antes silenciada, permitida. O documentário, com seus traços biográficos, deixou Estamira se fazer ver e se fazer ouvir, permitindo que o tenha um contato com essa realidade vivida e, a partir dessa conscientização, estabeleça um pensamento crítico acerca desse outro, antes invisibilizado e silenciado pela sociedade. Ela, em seus devaneios, menciona o lugar que ocupa na sociedade e no mundo. Ela está à margem, na beira: “[...] é claro que se **eu sou a beira do mundo**, eu sou a Estamira, **eu sou a beira**, eu tô lá eu tô cá, eu tô em tudo e qualquer lugar, e todos dependem de mim, todos dependem de Estamira [...]” (grifos nossos).

Quando as imagens oscilam entre o preto e branco e o colorido, parece que o documentarista recorre a essa técnica para dar um efeito estético de segmentação na narrativa, buscando demarcar presente e passado, o belo e o feio, um mundo real e um mundo delirante, as memórias e a atualidade. A vida não é de todo colorida, sempre existem os momentos obscuros, sejam eles uma pausa para a reflexão, para rememorar, ou apenas mostrar os efeitos de sombra e luz nos objetos e pessoas.

O documentarista, na montagem do filme, como estratégia discursiva, escolhe manter as falas de Estamira, mesmo que ela esteja se narrando em um processo de repetição, reafirmação ou contradição no processo de tentar se dizer. Nesse sentido, há desatinos e destemperamentos constantes, uso de palavrões, cuspidelas, arrotos e toda forma de demonstrar que o sujeito é aquele que se apresenta, sem ser silenciado em nenhuma de suas manifestações. Um dos

momentos em que ela se mostra exaltada, está com um pedaço de pau nas mãos, batendo no chão com força, desafia:

[...] que Deus é esse, que Jesus é esse que só fala em guerra e não sei em que? Não é ele que é o próprio trocadilho? [...] e eu sou Estamira, aqui, ali e lá, no inferno, nos infernos, no céu, no caralho, em tudo quanto é lugar, não adianta, quanto mais essas desgraças, esses piolho de terra suja, amaldiçoado, excomungado que renegou o homem como único condicional, mais ruim eu fico, mais pior eu sou. Perversa eu não sou não, mas ruim eu sou e não adianta [...] (grifo nosso).

Para marcar suas inquietações relativas à fé, como estratégia discursiva, Estamira direciona um questionamento a quem a escuta, mas parece ter interlocutor certo. Parece ser direcionado àqueles que buscam pregar um discurso religioso para ela na tentativa de convertê-la, como parece ser o caso do filho dela. Ela elabora seu contradiscurso por meio da interrogação, em um formato de perguntas retóricas, já que a resposta nem ela nem quem a escuta consegue responder.

6.2.5.3 Espaços e temporalidades

Os espaços mostrados no documentário são os ambientes de referência para a história de Estamira. O barracão onde ela mora, o lixão como lugar de trabalho, o consultório médico onde a tentativa de controle do seu distúrbio psicológico acontece, por meio da medicação, todos esses lugares são representativos na narrativa. No barracão simples, construído com materiais coletados no lixão, a sala é mostrada como um espaço do encontro com os filhos, onde e quando são registrados momentos de afeto (Estamira no encontro com a filha Maria Rita) e momentos de atritos e de desatinos quando o assunto permeia o campo da religião e da fé (descontrole dela com o filho Hernane e com o neto). A cozinha é o ambiente da comida afetiva, quando a cozinheira Estamira se destaca no preparo da refeição para os filhos e netos. Assim, o barracão é o ambiente onde habita mãe, avó, dona de casa e cozinheira, que ri, brinca, mas que se descontrola diante de assuntos que envolvem Deus e religião.

A temporalidade no documentário comporta diferentes camadas, que oscilam entre si: uma relativa aos momentos de lucidez e a outra nos de devaneio. Ambas podem ser observadas nas falas e comportamentos da personagem. São bem marcados os tempos de memória, que são lembranças, relatos do passado que vão significar a trajetória de Estamira, por meio das fotos de família, do registro da mãe de Estamira no hospital psiquiátrico. As temporalidades se

misturam, há um tempo de memória, das lembranças que fazem com que Estamira transite entre passado e presente, lucidez e devaneio, sem estabelecer onde começa ou termina cada uma dessas temporalidades em suas falas.

No lixão, Estamira declara seu amor ao ex-marido italiano, com voz chorosa e sofrida; “Eu te amo, mas você é indigno, incompetente e eu não te quero nunca mais [...]”. A foto em preto e branco passa uma mensagem simbólica, orientando para a continuidade da sua fala, como se a foto fosse a interlocutora do diálogo. Nesse sentido, os sentidos podem ser interpretados de acordo com o contexto em que as fotos aparecem no filme. Estamira remete-se a uma memória de felicidade que poderia ter perdurado e que foi impedida pelas traições do ex-marido. A referência ao passado é uma foto, que, inserida no contexto, faz com que ela dialogue com a imagem do ex-marido. Lucidez e memória, passado e presente são temporalidades que podem fazer parte de uma mesma fala. Nesse sentido, Estamira trava uma luta consigo mesma, ao tentar controlar seus momentos de oscilação entre a lucidez e a perturbação psicológica e o tempo todo esse embate de forças é ressaltado no documentário.

Uma parte do passado de Estamira é também mostrada por meio dos relatos dos filhos. Assim, Carolina, a filha mais velha, conta sobre a transição entre uma “vida boa”³³ (RICOUER, 2007) que a família tinha e a situação atual. Fala sobre os momentos que desencadearam as alucinações, características do sofrimento mental, quando a mãe experimentou momentos de aflição que a deixaram marcada. Foram situações de violência doméstica, traições, abusos sexuais – Estamira foi estuprada por duas vezes. A filha revela que “[...] **nesse tempo ela não tinha alucinação nenhuma, não tinha perturbação nenhuma, muito religiosa e acreditava que Deus ia...** que aquilo que ela tava passando, tipo **era uma provação**. [...]” (grifos nossos). A partir desse momento, Estamira desacredita em Deus, por entender que ele nada fez para cuidar dela e protegê-la.

É também por meio dessa memória relatada pelos filhos, memória como passado experimentado (RICOUER, 2007) pelos filhos, que vai sendo feita a tessitura da história de

³³O ideal de “vida boa” para Paul Ricoeur (2007) “é, para cada um, a nebulosa de ideias e sonhos de realização em relação à qual uma vida é considerada mais ou menos realizada ou não realizada. É o plano do tempo perdido e do tempo reencontrado.” (p.195). Assim, para Carolina, filha de Estamira, esse ideal havia ficado no passado, nos momentos em que a família se mantinha unida, tinham uma situação financeira equilibrada e havia um cuidado com o outro, configurando uma certa estabilidade para todos. A quebra desta estabilidade é o que parece desencadear o desequilíbrio mental da mãe.

vida de Estamira. Os filhos fazem ecoar essas memórias, inclusive no relato da filha Maria Rita, que foi afastada da convivência com a mãe, provocando uma ruptura na convivência familiar entre mãe e filha:

Eu não condeno nenhum dos três, não, mas **eu** falo mesmo, **eu** de vez em quando, **eu tenho uma mágoa** deles. Minha mãe criou os dois, passando fome, **eu** achava que ela tinha que ter me criado, também. **Ela tinha condição de ficar comigo sim, entendeu?** só que **as pessoas não viam isso, eu via. Eu acho que eu sobreviveria com a minha mãe.** (grifos nossos).

Maria Rita reforça seu posicionamento e singularidade a partir a repetição do pronome “eu”. A marcação da identificação desse sujeito discursivamente pode apontar para uma contradição desse discurso. Há um julgamento e um sentimento de abandono que a impede de compreender a separação imposta. Como criança, na época, ela entendia que a mãe conseguiria cuidar dela, porém havia outras pessoas que mudariam seu destino e tirariam a menina do convívio com a mãe. E, nesse sentido, o tempo passado se reflete no tempo presente, deixando marcas e mágoas nos sujeitos envolvidos. “Eu sinceramente, se eu pudesse **eu não tinha saído de perto da minha mãe, não tinha mesmo**” (grifo nosso). A fala é de Maria Rita, mas o relato diz de uma violência sofrida pelas duas mulheres. Mãe e filha foram separadas e marcadas por essa separação. Estamira tenta quebrar o momento de dor que a filha expressa “**Vamos preparar o macarrão?**” (grifo nosso); nesse momento, Maria Rita abre um sorriso e as duas seguem juntas para a cozinha para preparar a macarronada. O preparo do alimento funciona como um bálsamo, tem apelo afetivo, de resgate do amor interrompido. O alimento, nesse momento, é para o corpo e para a alma, fazendo ponte entre passado e presente. No presente, está a presença da mãe e o prazer da comida feita por ela.

Tempos e espaços podem ser interpretados na totalidade narrativa, pois é o documentarista que escolhe em qual tempo cada espaço vai aparecer no filme. Os cenários não mudam, o que se pode perceber é que eles são introduzidos de acordo com a intencionalidade do autor. Assim, imagens do passado, ou que não pertencem ao tempo de fala do entrevistado, podem ser inseridas para justificar ou compor o discurso fílmico.

O documentário também registra períodos, tendo a comemoração do Natal como referência. Assim, os Natais de 2000, 2001 e 2002, são tempos marcados na história de vida de Estamira, mas não há uma sequência temporal direta para sugerir que os tempos podem ser considerados

como períodos de gravação do documentário. Vale ressaltar que, nesses três momentos, as situações mostradas apontam para diferentes formas de mostrar essa data na vida de Estamira. Em 2000, ela faz uma reflexão sobre o natal: “[...] natal pra mim? Tudo que nasce é natal, ainda mais essa confusão misturada com sofrimento de Jesus [...]”. Em 2001, ela está revoltada e defende o trabalho e não o sacrifício: “[...] foi combinado, alimentai-vos o corpo com o suor do próprio rosto, não foi com sacrifício, sacrifício é uma coisa, agora trabalhar é outra coisa, absoluto, absoluto, eu Estamira que vos digo, ao mundo inteiro, a todos: trabalhar, não sacrificar [...]”. Em 2000 e 2001, o cenário das falas de Estamira é o próprio lixão, dando a entender que ela passou o Natal longe de casa. Em 2002, Estamira se mostra irritada “[...] que Deus é esse? Deus estuprador, Deus traidor, trocadilho, que não respeita mãe, que não respeita pai, eu, hein? [...]”. O ano de 2002 tem como cenário a casa de Estamira, a referência espacial onde uma possível confraternização familiar do Natal parece se desenhar.

6.2.5.4 Projeção política e ideológica

Nesse exercício de contar a história do outro, subalternizado e invisibilizado socialmente, Prado nos proporciona a possibilidade de consciência de classe a partir das escolhas narrativas e visibilização desse outro. Sabemos que, ao mostrar esse sujeito, em alguma medida, deixa de ser ignorado e, apesar de permanecer à margem, seu discurso é visibilizado, pois é legitimado por meio do filme. Assim, o documentarista coloca o discurso do louco na ordem dos discursos (FOUCAULT, 2013) e realiza o que Spivak (2010) defendeu para se contrapor à subalternidade, ao promover espaços nos quais esses sujeitos possam se articular e, conseqüentemente, se fazerem ouvir.

A escolha por narrar a história de uma mulher invisibilizada socialmente já confere uma projeção política e ideológica ao documentário, ao contar a trajetória de Estamira, respeitando sua singularidade e, principalmente, considerando que o discurso proferido pelo louco, como aponta Foucault (2013), trata-se de um discurso que a sociedade tenta controlar ou silenciar. Assim, Prado se mostra sensível para perceber as desigualdades sociais e se posicionar. O documentário pode funcionar como um mecanismo de preservação de memórias e, nesse sentido, mostra a pouca efetividade das políticas públicas³⁴ em relação ao cuidado com as

³⁴ É importante mencionar que existe uma Lei que dispõe sobre a proteção e os direitos das pessoas portadoras de transtornos mentais e redireciona o modelo assistencial em saúde mental. A Lei nº 10.216, de 6 de abril de 2001 assegura em seu artigo 1º: “os direitos e a proteção das pessoas acometidas de transtorno mental, de que trata

pessoas com sofrimento mental. Há uma visada de informação, um fazer-saber nesse discurso fílmico, ao retratar o abandono, permitindo ao espectador conhecer, tornar-se “lúcido e ciente” do universo de Estamira. O contrato de comunicação estabelecido pressupõe essa tomada de consciência. Enxergar uma mulher no meio do lixo, misturada aos restos como se fosse parte integrante desse resto, e se interessar por conhecer sua trajetória e sua história pressupõem uma corresponsabilidade com a sociedade e com a vida social. Estamira se apresenta e se representa no documentário como um sujeito social, com espaço e voz, fazendo-se falar e sendo ouvida em sua singularidade.

6.3 ATERRO

Aterro (REIS, 2011) tem como protagonistas sete mulheres que trabalharam como catadoras no lixão do Morro das Pedras: Tereza, Wilma, Maria do Serro³⁵, Geralda, Lúcia, Maria de Pará de Minas³⁶ e Efigênia. Apresentamos um quadro de identificação desses sujeitos no/do documentário e, em seguida, passamos às nossas análises de forma estruturada.

esta Lei, são assegurados sem qualquer forma de discriminação quanto à raça, cor, sexo, orientação sexual, religião, opção política, nacionalidade, idade, família, recursos econômicos e ao grau de gravidade ou tempo de evolução de seu transtorno, ou qualquer outra.” Disponível em: <https://bit.ly/3sKp0jL>. Acesso em: 30 dez. 2021.

³⁵ A protagonista é identificada na legenda do documentário apenas pelo primeiro nome e como são duas mulheres com o mesmo nome, nesta pesquisa, optamos por identificá-la como Maria do Serro, em referência à cidade de origem dela.

³⁶ A protagonista é identificada na legenda do documentário apenas pelo primeiro nome e como são duas mulheres com o mesmo nome, nesta pesquisa, optamos por identificá-la como Maria de Pará de Minas, em referência à cidade de origem dela.

Quadro 7 – Identificação dos sujeitos no/do documentário

Sujeitos do discurso	Nomeação dos sujeitos	Papéis sociais	Papéis enunciativos	<i>Ethos</i> projetado
Documentarista	Marcelo Reis	Cineasta, diretor do documentário	Entrevistador	Pesquisador, facilitador, sensível, historiador, comprometido
Entrevistada 1	Tereza	Ex-trabalhadora do lixão	Entrevistada, narradora, mãe, trabalhadora	Sofrida, trabalhadora, resistente
Entrevistada 2	Wilma	Ex-trabalhadora do lixão	Entrevistada, narradora, mãe, trabalhadora	Sofrida, trabalhadora, resistente
Entrevistada 3	Maria (do Serro)	Ex-trabalhadora do lixão	Entrevistada, narradora, mãe, trabalhadora	Sofrida, trabalhadora, resistente
Entrevistada 4	Geralda	Ex-trabalhadora do lixão	Entrevistada, narradora, mãe, trabalhadora	Sofrida, trabalhadora, resistente
Entrevistada 5	Lúcia	Ex-trabalhadora do lixão	Entrevistada, narradora, filha, trabalhadora	Sofrida, trabalhadora, resistente
Entrevistada 6	Maria (de Pará de Minas)	Ex-trabalhadora do lixão	Entrevistada, narradora, mãe, trabalhadora	Sofrida, trabalhadora, resistente
Entrevistada 7	Efigênia	Ex-trabalhadora do lixão	Entrevistada, narradora, mãe, trabalhadora	Sofrida, trabalhadora, resistente

Fonte: elaborado pela autora com base em *Aterro* (2011).

6.3.1 Descrição narrativa: primeiras interpretações

O filme começa e termina com a inclusão dos créditos, apontando que se trata de um filme realizado com os benefícios da Lei Municipal de Incentivo à Cultura. Enquanto as logomarcas estão presentes na tela, o som de pássaros e o barulho do trânsito se misturam. O documentário se refere a um projeto memorialístico da situação da coleta de resíduos em Belo Horizonte, capital mineira. Configura-se como um resgate histórico da experiência vivida por sete mulheres que foram pioneiras no processo de reciclagem e, de certa forma, participaram na fundação do lugar. São, portanto, detentoras de um saber de experiência, para resgatar a história do lixão do Morro das Pedras, desativado em 1975. Elas, então, compartilham suas memórias, que podem ser significativas para explicar o presente e, quem sabe, mudar as políticas futuras de tratamento do lixo produzido pela sociedade, mais especificamente em Belo Horizonte.

Figura 28 – A cidade planejada



Fonte: Reis (2011).

O primeiro cenário mostrado no filme retrata um dos símbolos da capital mineira. A imagem, em forma de mural, é uma filmagem do alto, em plano aberto, mostrando parte da região central de Belo Horizonte, incluindo os arcos do viaduto Santa Tereza. A imagem permanece na tela e serve de pano de fundo para um texto explicativo sobre história por trás do documentário:

Belo Horizonte é uma cidade planejada. Desde sua fundação, em 1897, acompanhou as tendências internacionais de manejo de resíduos sólidos. Incinerou o lixo durante as três primeiras décadas e depois adotou um sistema de compostagem. Na década de 60 o lixo da cidade ultrapassou os limites funcionais das câmaras de fermentação e passou a ser jogado a céu aberto na antiga pedreira da prefeitura, a poucos quilômetros do centro da cidade. Em pouco tempo o Morro das Pedras começou a ser ocupado por pessoas que viram no lixo uma possibilidade de vida. (REIS, 2011).

Quanto aos sujeitos que protagonizam o documentário, ou seja, sete mulheres com idade entre 52 e 79 anos, o filme começa mostrando-as e nomeando-as numa apresentação em primeiro plano. A imagem da primeira mulher parece ser a preparação para a pose de uma foto, enquanto isso, a voz *off* dessa mulher narra um trecho da própria história. O processo de apresentação nesse formato prevalece para todas as personagens, provocando certo desconforto para o sujeito filmado e também para o espectador. Na tela, com a imagem de cada uma das mulheres, um texto informa seu nome e idade.

O título *Aterro* aparece após a contextualização e a apresentação das mulheres que protagonizam o documentário, já decorridos mais de cinco minutos do filme. O nome do filme aparece em letras brancas, contrastando com uma imagem em profundidade que mostra em gradação o lixo, a cidade, o horizonte. Assim, pode ser visto o plano próximo: um amontoado de lixo, uma vista panorâmica da cidade de Belo Horizonte, com seus prédios, e, ao fundo, o encontro das serras com o céu, como se fossem um muro ao redor da cidade. O som parece vir do ambiente, são barulhos de pássaros cantando misturado ao frenesi do trânsito. Em seguida, recomeça a narrativa das mulheres.

O documentarista usa como recurso diegético a voz em *off*, ou seja, a maior parte das locuções corresponde à voz da respectiva entrevistada e as imagens mostradas se referem ao cotidiano ligado ao tema: lixo, caminhões coletadores em ação, profissionais que atuam na coleta dos resíduos urbanos. Em alguns momentos, mostra-se a entrevistada e a fala dela. A maior parte das imagens são feitas em primeiro plano, em um ambiente familiar às mulheres, favorecendo uma interação com o documentarista de maneira mais descontraída e promovendo um efeito proxêmico de intimidade. Em outros momentos, mostra-se o ambiente do aterro sanitário de Macaúbas, construído em Sabará, cidade que faz parte da Região Metropolitana de Belo Horizonte.

A construção narrativa é feita a partir dos recortes dos relatos, ordenados em blocos que são categorizados da seguinte forma:

- a) apresentação das entrevistadas – de onde vieram, como chegaram ao lugar;
- b) local de trabalho – como o lixão começou a fazer parte da vida das mulheres;
- c) catação de materiais recicláveis no lugar, como se organizava o trabalho;
- d) lembranças ruins – os achados chocantes, os perigos e os acidentes no lixão;
- e) alimentos encontrados no lixão;
- f) atitudes maldosas, o desrespeito ao ser humano que precisava estar no lugar;
- g) tragédia em 1971;
- h) desativação do lixão;
- i) sobrevivência após a desativação do lixão;
- j) memória comparada – saudade x atualidade – as lições possíveis;
- k) história textual – dados e informações;

- l) reciclagem hoje;
- m) noção do lixo – hoje e ontem;
- n) aterro sanitário

6.3.2 Sujeitos no lixo: uma visibilidade dentro da invisibilidade

Para analisar as entrevistadas que protagonizam o documentário, começamos pelas apresentações que fazem de si. Nesse momento, elas já fazem emergir uma imagem de si, ao dizer de seu lugar de origem e os motivos que as fizeram abandoná-lo. São mulheres, negras, pobres, periféricas, vindas do interior em sua maioria. Vieram para Belo Horizonte em uma condição de subalternidade e foram submetidas à luta pela sobrevivência na condição de trabalhadoras, selecionando objetos e materiais no lixão. O enfrentamento dessa situação de trabalho, com pouco ou nenhum reconhecimento social, configura-se um destino de classe, no sentido apontado por Souza (2009), já que é pouca ou inexistente a opção para mudar a condição social à qual pertencem.

Elas se apresentam e são representadas como mulheres que, migrantes do interior, vieram em busca de melhorar uma condição de vida preexistente e, por falta de amparo e vislumbre de outra forma de sobrevivência, encontraram no lixão uma possibilidade de manutenção da vida de forma digna. É interessante observar como esse *ethos* dito, referenciando a questão da honestidade, é recorrente nas falas desses sujeitos subalternizados. Assim, elas apontam o lixão como uma forma honesta de conseguir trabalho, mesmo se tratando de um trabalho considerado marginalizado; o que importa é que não estão roubando e nem se prostituindo, reproduzindo, assim, valores axiológicos impregnados na sociedade, considerados morais, éticos e mesmo religiosos.

6.3.2.1 O sujeito em primeiro plano: imaginários e memórias

A recuperação da história do lixão do Morro das Pedras se torna possível por meio da narrativa das sete mulheres que compartilharam um mesmo período de vivência no lugar. Esse tempo e espaço comuns permitem que as histórias e memórias individuais se desdobrem em histórias e memórias coletivas. Observa-se que o documentarista optou pelo protagonismo feminino;

mesmo que homens tenham compartilhado dessa vivência no lixão, eles não foram acionados para fazer seus relatos.

Enquanto cada uma das mulheres entrevistadas relata, em voz *off*, um pouco de sua história, destacando a própria origem, as imagens mostradas podem ser comparadas com as poses para fotografia. O enquadramento em primeiro plano dura alguns segundos e acaba por provocar um encontro forçado, cara a cara, gerando algum constrangimento em quem está sendo filmado.

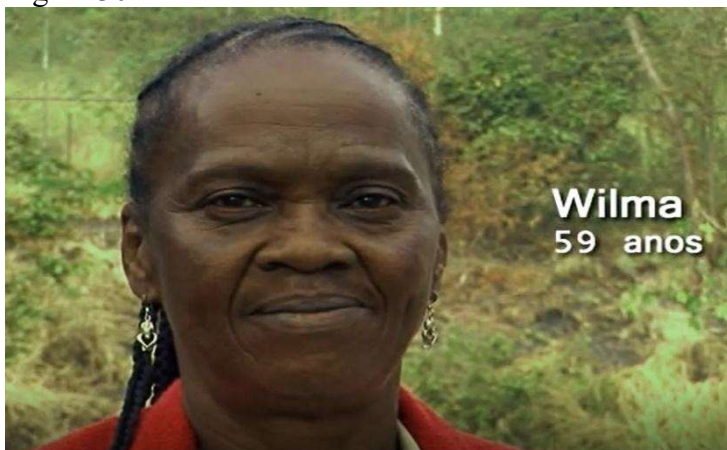
Figura 29 – Tereza



Fonte: Reis (2011).

A primeira mulher a se apresentar é Tereza, 78 anos. “[...] Eu não nasci aqui. Eu nasci no interior. Lá perto do Serro, no Morro do Pilar. Lá eu vivi até 15 anos. [...]”. É uma mulher preta, migrante do interior para a capital, trazida pelos patrões para trabalhar como empregada doméstica. Sua trajetória, até a vinda para Belo Horizonte, já indica traços de exploração e de subalternidade vivenciados por ela desde muito jovem.

Figura 30 – Wilma



Fonte: Reis (2011).

Wilma diz: “Eu vim criança bem nova, bem novinha e meus pais foram para o Bloco 9, o primeiro lugar que a gente morou”. Mas não menciona de qual lugar veio, ou seja, não registra se seu lugar de partida se refere a outra cidade ou se veio de outro bairro da capital mineira.

Figura 31 – Maria (Serro)



Fonte: Reis (2011).

Maria é interiorana e relata “eu nasci no Serro, Minas Gerais. E eu vim parar aqui porque eu vim trabalhar, fiquei tomando conta de uns lotes aqui e vim morar aqui”. É uma mulher preta, também migrante, veio para a capital com 15 anos para trabalhar em “casa de família”. Em seu relato, relembra um pouco de sua história de trabalho na infância.

Figura 32 – Geralda



Fonte: Reis (2011).

Geralda, a quarta mulher, conta: “sou de Dolores de Guanhanes, no interior, né? Mas, eu casei lá em Dolores de Guanhanes e de lá nós pegamos e eu vim pra aqui. Já vim com os meus três filhos, que é Lúcia e outro que não mora aqui e a outra menina que não mora aqui comigo”. Ao fazer essa apresentação, ela já inclui a filha Lúcia.

Figura 33 – Lúcia

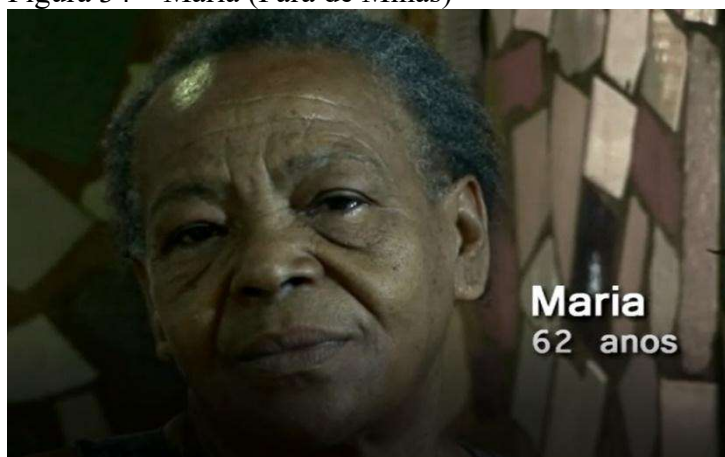


Fonte: Reis (2011).

Lúcia é filha de Geralda e veio de Dolores de Guanhanes ainda criança com a mãe. Essa primeira apresentação de si não consta no documentário, deduz-se a partir do relato de Geralda. Ela é de pouca fala, e os momentos em que se pronuncia, geralmente, são em complementação à fala da mãe ou se relacionam a breves comentários sobre o assunto tratado. A gravação da entrevista da mãe e filha foi feita conjuntamente e a predominância dos relatos e depoimentos é de Geralda, a mãe. Infere-se, dessa forma, o imaginário ligado à figura da mãe como matriarca que

detêm maior poder descritivo das experiências vividas no período, uma vez que Lúcia seria apenas uma criança à época.

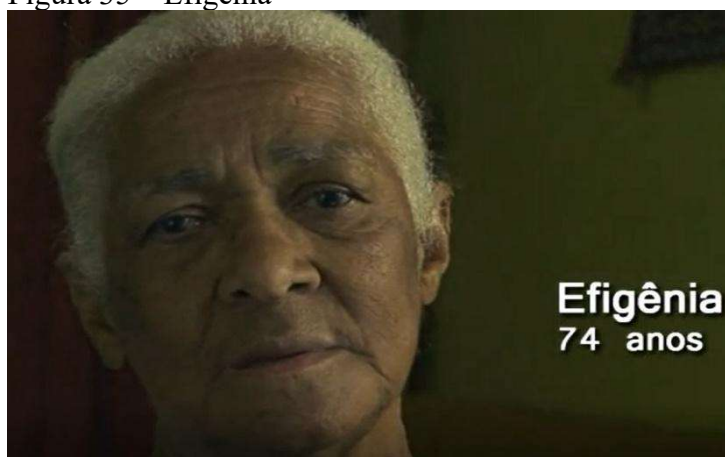
Figura 34 – Maria (Pará de Minas)



Fonte: Reis (2011).

A segunda Maria do documentário relata: “eu vim de Pará de Minas, nasci e me criei lá até os 21 e aí vim pra cá, porque o custo de vida lá, toda vida foi mais cara e difícil. Eu vim pra cá, porque tinha uma irmã [...]”. A saída da terra de origem em busca de melhores condições de vida envolve, comumente, um sujeito que desponta como o desbravador, aquele que funciona como a base para que outros consigam ir em busca de seus sonhos. Nesse caso, representado por uma irmã que já se encontrava na capital.

Figura 35 – Efigênia



Fonte: Reis (2011).

Efigênia, a sétima personagem é a única que registra sua origem como sendo da própria capital “eu nasci e criei aqui, eu só **não tive estudo** porque minha mãe não me deu [...]” (grifo nosso).

A fala demonstra que, para a mulher, não houve opção a ser escolhida. A negação em sua vida já estava posta: a mãe não deu e, por isso, ela não teve estudo. Há que se questionar a responsabilidade imposta à mulher, no caso à mãe, como a figura determinante no destino dos filhos. Há, potencialmente, um reforço do machismo e da culpabilização feminina em relação à educação dos filhos.

Em suas falas, as mulheres que vieram em busca de melhores condições de vida apontam que o lixão do Morro das Pedras surge como uma alternativa de trabalho e um meio de se sustentarem, representando uma possibilidade de luta pela sobrevivência. Os grandes centros urbanos figuram no imaginário de uma coletividade interiorana de que é na “cidade” que a vida pode ser melhor. É nesse sentido que há o deslocamento de um lugar para o outro, reforçando o imaginário coletivo de que a capital é o lugar de realização do grande sonho de sucesso e prosperidade. Se no lugar de origem poucas oportunidades eram oferecidas, elas vieram para suprir essa falta, mas se depararam com poucas portas abertas e o trabalho no lixão se tornou a saída. O lixão representa, portanto, como nos menciona Arfuch (2010), um elemento autobiográfico de identidade e de identificação para essas mulheres. São as memórias desse tempo e espaço que elas narram no documentário.

As mulheres entrevistadas promovem uma interlocução com imaginários prevalentes, fazendo um contradiscurso, ao refutar esses imaginários cristalizados sobre o sujeito da periferia, invisibilizado pela sociedade. Isso porque esse sujeito invisibilizado demonstra conhecimento e consciência sobre as implicações da geração contínua de lixo pela sociedade, bem como sobre a ausência de preocupação com o destino desse lixo e os devidos cuidados com a preservação do meio ambiente e da vida humana na Terra. Quando diz: “[...] ninguém falava em reciclagem e **a gente já reciclava**, porque muita coisa não ia pro chão. Eu acho que tudo que vai pro chão retorna pra gente, porque a chuva bate, aquilo ali vai cair nos córregos e dos córregos vai pras torneiras [...]” (grifo nosso). Maria de Pará de Minas ressignifica o valor de quem cata materiais no lixão, ao se referir a uma coletividade, por meio da expressão “a gente”, como um pronome pessoal “nós”, referindo-se a uma coletividade, projeta uma imagem de precursoras no processo de reciclagem, considerando que essas mulheres atuaram de forma pioneira nesses processos de catação e seleção de materiais descartados. Não é apenas um trabalho que promove a sobrevivência dessas pessoas, elas atuam beneficiando toda a sociedade, ao evitar que o lixo atinja as nascentes e contamine a água que é consumida por todos. Pressupõe-se, portanto, um

pré-discurso de sustentabilidade que já se delineava a partir de um saber de experiência. Ela reforça a importância de se tratar o lixo produzido e assume esse lugar de defensora da coleta seletiva e contrária à construção de aterros sanitários. Notamos que imaginários discursivos foram acionados por essa memória, ao mesmo tempo em que a memória (re)alimenta esses imaginários, conduzindo a um efeito de imaginário e memória coletiva dos moradores do Aglomerado Morro das Pedras.

6.3.2.2 Projeção *ethótica*

A imagem de si que cada uma das sete mulheres deixa transparecer diz respeito a um *ethos* dito e um *ethos* mostrado, como referenciado por Maingueneau (2008a). No começo, ou seja, no momento em que vieram para Belo Horizonte trabalhar em condições de subalternidade, apresentam-se como vítimas de uma situação anterior pouco favorável e que permanece ao começarem a trabalhar no lixão do Morro das Pedras. Ao continuarem na narrativa de suas trajetórias, elas ocupam os lugares de luta e resistência, fazendo emergir um *ethos* de mulheres desbravadoras e trabalhadoras, cuja luta diária para o sustento e criação dos filhos não as deixa esmorecer.

Em 1960, a gente catava nas ruas, porque eu era empregada e quando eu ganhei o neném que tava muito novinho, as patroas ficava com medo de me ter no emprego né? E queriam me tomar o menino e eu falei eu **dar o meu filho eu não dou não**. Eu vou arranjar serviço na rua e fui trabalhar assim na rua [...] (grifos nossos).

Esse relato feito por Tereza, além de apontar para um *ethos* de mulher trabalhadora, indica a projeção de um *ethos* de mãe determinada, que não abre mão de sua prole, mesmo em tempos difíceis. O fato de as patroas tentarem se impor diante de sua situação de mãe a fez optar por outro tipo de trabalho – o de catadora –, para não abrir mão da criação de seus filhos. Na negação e na forma como esse “não” é dito, o tom agudo marcado pela prosódia, aparece como um traço forte nas narrativas dessas mulheres.

6.3.3 A estética no documentário: agenciamento *sígnico*

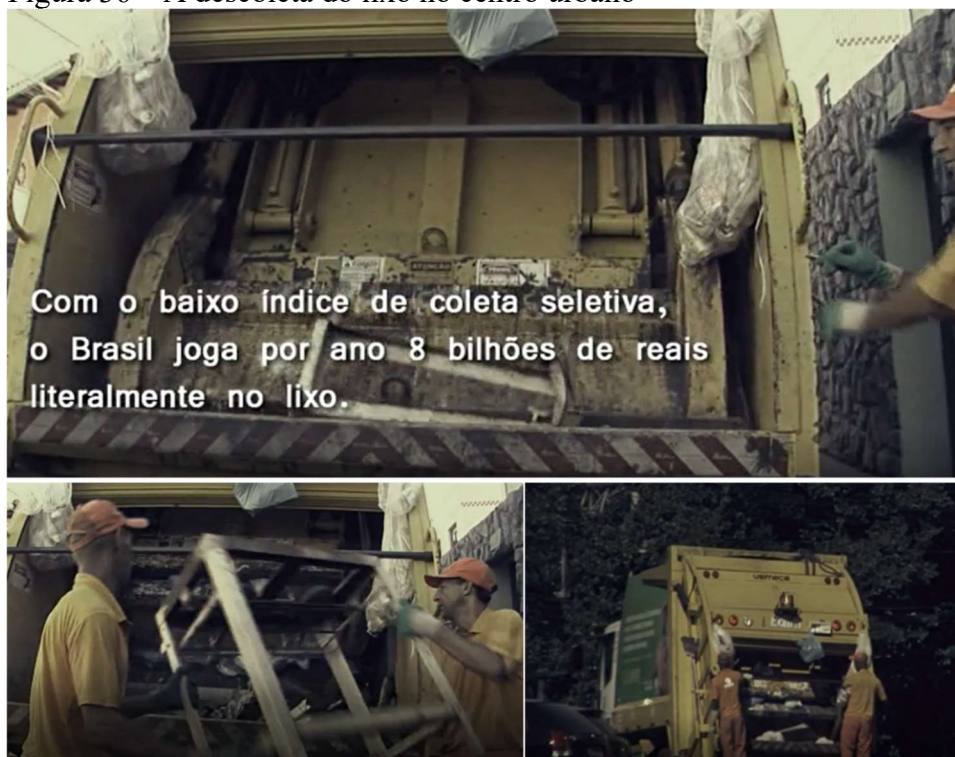
O documentário usa, principalmente, as possibilidades estéticas da voz por meio da fala para (re)construir a história do lixão e a relação das mulheres com o lugar e o tempo narrados. Isso significa que cada uma das mulheres faz uso de tons e entonações de voz para encenar suas

memórias. Por meio dessas memórias individuais relatadas é que se pode reconstituir uma memória coletiva do lixão. O uso da entrevista, conduzida no espaço em que essas mulheres vivem ou trabalham, é a forma de acessar essa história, permitindo que elas se sintam à vontade, já que o registro da conversa é feito em um ambiente conhecido. Geralmente, os elementos que compõem o cenário aparecem desfocados no enquadramento da câmera, privilegiando, assim, os sujeitos e suas falas em primeiros planos que, de alguma forma, dignificam os discursos e marcam suas singularidades.

O documentarista usa o texto-legenda como se fosse um narrador de fora. Essa linguagem textual incorporada ao filme é colocada como um complemento narrativo, cuja função é informar dados históricos, numéricos ou dizer da situação atual do processo de tratamento do lixo urbano da capital mineira. Entendemos que o documentarista ocupa um lugar de narrador-pesquisador que disponibiliza, no filme, o resultado de sua investigação com a proposta de informar para formar opiniões acerca do assunto tratado no documentário.

Nas cenas finais, o documentarista usa o recurso de retrocesso do filme e, durante mais de dois minutos, os processos que envolvem a coleta e o deslocamento do lixo para o aterro são redimensionados pelo efeito de vídeo reverso. O agenciamento desse recurso sinaliza uma forma de criticar o tratamento que o lixo recebe hoje por parte do poder público. O sentido pode ter sido usado de forma metafórica, transmitindo a conotação de refazer e repensar, o estorno do que foi feito, desfazer algo que não está bom e, portanto, deve ser refeito.

Figura 36 – A descoleta do lixo no centro urbano



Fonte: Reis (2011).

Todas essas leituras são possíveis e se ancoram nos textos que aparecem na tela: “[...] com baixo índice de **coleta seletiva**, o Brasil joga, por ano, oito milhões de reais literalmente no lixo” (grifo nosso). Essas imagens reconfiguradas pelo documentarista dimensionam sua postura diante das ações políticas para o tratamento dos resíduos sólidos.

6.3.3.1 Lixão

O lixão do Morro das Pedras passa a fazer parte do imaginário do espectador a partir do momento em que as mulheres compartilham suas memórias acerca do tempo e espaço vividos. A trama discursiva é elaborada pelas entrevistadas que, acionando suas memórias, conseguem descrever esse passado. Assim, é por meio de um procedimento enunciativo e da descrição subjetiva que elas relatam sobre esse lugar, com suas particularidades, sujeitos que ali transitavam e acontecimentos inusitados que permaneceram em suas lembranças. Tereza relata o episódio:

[...] traziam muita galinha. Uma vez eu amparei um menino. Tive que ficar debruçada assim, ó (gesto), com a mão assim no chão e segurando o menino, menino de uns 6 ou 7 anos, mais ou menos. As mães deixavam os meninos tudo solto, catando lá. Na hora que eu peguei, essa aqui é minha, essa aqui é minha, tava com umas 4 ou 5 na mão e o menino, coitadinho, com umas três na mão, segurando, quando caiu tudo em cima de nós. E aí eu gritei: ‘para que vocês estão matando o menino aqui, para, gente! Vocês estão matando o menino’. E eles não acreditavam, não. Aí, eles foram levantando aos poucos e quando o menino saiu ele tava (arf), ‘ah dona, a senhora me salvou!’ [...].

Tereza descreve, detalhadamente, esse momento, a partir de traços de discurso testemunhal, como se revivesse a cena e colocasse o espectador em contato com aquela vivência. Ela utiliza recursos linguísticos para conduzir a narrativa, tais como, o discurso direto, explicitando, de acordo com Authier-Revuz (2012), a heterogeneidade constitutiva na linguagem. Assim, ao reproduzir em seu discurso, o discurso do menino, ela atua como uma porta-voz do acontecimento, buscando evidenciar um sentido do vivido e reproduzido tal e qual, ou seja, sem tirar nada, causando um efeito de realidade.

Assim, mesmo que não se tenham imagens desse lixo e desse lixão, há uma potencialização do discurso oral e é por meio das narrativas memoriais que os imaginários são acionados, uma vez que estes podem ganhar lugar a partir dos saberes de experiência que são da ordem do vivido. Esse vivido, ao ser compartilhado, passa a compor uma memória coletiva e a retroalimentar os imaginários coletivos.

As imagens mostradas que se relacionam ao lixo estão ligadas ao tempo presente. Referem-se à coleta de lixo no centro urbano e seu encaminhamento ao aterro. Em outras cenas é mostrado o processo de reciclagem do lixo na Associação dos Catadores de Papel, Papelão e Material Reaproveitável (Asmare)³⁷. Essas imagens ilustram a narrativa do documentarista, que procura, de forma argumentativa, mostrar como era o tratamento dado ao lixo, como isso é feito no tempo presente e o que poderia ser feito para tratar o lixo produzido. “[...] não seria uma oportunidade boa jogar fora só aquilo que não tem mais jeito? Aí o caminhão vem buscar aquilo que não tem jeito mesmo. Então, fazer um galpão, onde ia botar uma turma de gente pra poder

³⁷ A Asmare foi fundada em 1º de maio de 1990. Localizada na região central de Belo Horizonte, é responsável pela coleta, triagem, prensagem e comercialização de 459 toneladas, que se somam mensalmente a uma média de 44 toneladas advindas da coleta mensal feita pela Superintendência de Limpeza Urbana (SLU), totalizando 503 toneladas de materiais recicláveis. Desenvolve a coleta, separação, prensagem e comercialização de recicláveis; oficinas de artesanato e reaproveitamento. Também é possível observar como resultados a inclusão de 240 pessoas com referência de rua, o resgate da autoestima e cidadania dessa população. Disponível em: <https://bit.ly/3fzZRkM>. Acesso em: 20 jan. 2021.

reciclar o próprio lixo do lugar, do bairro [...]”. Nessa fala, a sugestão é que se repense o descarte e que se criem espaços para a reciclagem, evitando que boa parte do lixo contribua para que os aterros tenham sua capacidade esgotada.

6.3.3.2 Animais, seres humanos e máquinas

As imagens de animais, seres humanos e máquinas do documentário *Aterro* integram as memórias relatadas. Essas imagens-signos são mencionadas no depoimento das mulheres, como lembranças do tempo vivido. Mesmo quando fazem referência ao ambiente inóspito, em meio ao lixo e sujeira, compartilhado com outros animais, há uma memória afetiva com o espaço e com a convivência entre as pessoas naquele tempo, como expressado por Maria de Pará de Minas: “A vila era alegre no **tempo do lixo**. Com sujo, **com os ratos, com os bichos**, mas era alegre. Divertida mesmo, viu?” (grifos nossos). É mencionada uma memória olfativa desse lugar que remete ao imaginário social dos lixões e, mesmo que não se esteja presente, esse imaginário olfativo perpassa o social “[...] não tem mais o cheiro. Porque era um **cheiro forte**, também. A gente convivia com aquilo, **muita mosca...** Entendeu? Tinha **os ratos, as baratas**, né? [...]” (grifos nossos). Assim, esse momento descritivo do que permanece na memória dessas mulheres, mesmo não tendo uma representação imagética desse tempo e espaço, confirma as representações sociais e os imaginários acerca de um lixão.

Efigênia relata as aventuras quando tentavam disputar o melhor lixo que se encontrava dentro dos caminhões, antes de serem despejados no lixão. Os caminhões chegavam carregados de produtos e materiais descartados:

[...] subia no caminhão, caminhão chegava, né, para começar a catar dentro dos caminhões, aqueles caminhões de carroceria, né! A gente agarrava o gadanho, e pelo gadanho a gente subia e pulava dentro do caminhão, e já começava a se catar ali. E a coleta, não. Essa era despejada ia rodando e ela mesma ia despejando lá em baixo [...]

O relato, cheio de detalhes, narrado com ritmo e entonação na voz, valorizando a aventura vivida, mostra-nos que existiam duas formas de o lixo chegar no lugar: por meio dos caminhões de carroceria e dos caminhões de coleta – compactadores. Isso implicava uma forma diferenciada na catação daquilo que chegava ao lixão.

Figura 37 – Das cidades para o aterro



Fonte: Reis (2011).

As máquinas e equipamentos mostrados no documentário referem-se, basicamente, ao tempo presente. São caminhões coletadores do lixo urbano em atividade na capital mineira, além dos grandes veículos que transportam o lixo para o aterro, em Sabará. Mostra ainda as máquinas que preparam e carregam o lixo nos galpões e no próprio aterro.

6.3.3.3 Sons e sonoridades

O filme concentra seu discurso, principalmente, na verbalização. A história é narrada por meio da oralidade ou de textos apresentados na tela, mostrando dados e fatos. O que marca a oralidade são os ritmos e as entonações, com marcadores de sons muitas vezes reproduzidos por essas mulheres, ao relatarem a fala do outro, as interjeições, os silêncios, como notamos no excerto de Efigênia:

[...] **Oh meu filho**, a verdade tem que ser dita: umas pessoas acompanhavam a gente com os bons olhos. “**Ah, coitado**”. Às vezes, eu ganhava coisas na cidade, de noite, catando os meus papéis mais as minhas meninas. As donas desciam dos prédios e vinham dar roupas pra gente, calçados, comida. Outros tinham medo até da gente parar na porta de um prédio ou de uma casa, com cara ruim. Você já entendeu, né? “**O que que vocês estão fazendo aqui no meu portão?**”. Muitas pessoas, a gente ia catar o lixo que já tava pra jogar fora, vinha assim: “**dá licença**” e tomava aquilo da mão da gente no maior arranco, “**aqui não, sai fora, sai fora!**” Não sei, eu não sei por quê. Até hoje eu penso isso [...] (grifos nossos).

Efigênia narra sua vivência após a desativação do lixão, as dificuldades enfrentadas ao tentar fazer a coleta de materiais recicláveis. Nesse momento, por meio da voz, entonação e ritmo, ela expõe suas sensações e sentimentos nos momentos narrados. Primeiro, ela usa o vocativo “oh, meu filho”, enfatizando um vocativo que chama atenção para a importância do que vai contar. Podemos inferir também sobre uma forma afetiva para dizer da inocência desse sujeito que nem

imagina as mazelas e absurdos já vividos por ela. Nas formas de relatar os discursos diretos, reproduzindo-os verbalmente com entonação na voz, promovendo a formação de uma imagem mental desse outro que disse: “Ah, coitado”, “o que vocês estão fazendo aqui no meu portão?”, “dá licença”, e “aqui não, sai fora, sai fora”, o ritmo e entonação em sua voz demonstram como os sujeitos se dirigiam a ela, ora com piedade, ora com rispidez. Assim, também por meio da entonação da voz, das escolhas das palavras, da incorporação de outros personagens na própria narrativa, essas mulheres promovem e evidenciam a fabulação da narrativa, fazendo emergir efeitos patêmicos.

O documentário não usa uma trilha sonora e os sons captados são as vozes das mulheres quando de seus relatos e os sons do ambiente nesse momento de narração. Os sons urbanos, do trânsito, dos motores e de vozes que estão no ambiente fazem parte do documentário e constituem o momento sonoro autêntico, condizente com as imagens mostradas no documentário. Essa escolha do documentarista provoca um efeito de autenticidade, de registro documental. Não parece ser um filme pensado em elementos plásticos para produzir efeitos patêmicos ou de captação. Há, como efeito, uma potencialização da palavra dita e da palavra escrita, são essas as formas de conduzir o discurso fílmico em termos de sonorização.

6.3.4 Lixo: significação e ressignificação

A entrevistada Maria de Pará de Minas revela como o lixo tinha significado e podia ser ressignificado pelos catadores, transformando-se em forma de sobrevivência e em melhorias em suas casas.

Fala lixo, mas em si não é totalmente um lixo, porque dali tira uma carne que tá congelada, um frango que tá congelado, então tirava de tudo. **Tirava de comer e tirava de coisa de vender, também.** As latinhas, papelão, a sucata, o cobre. Então, o lixo dava uma opção de meio de vida para muita gente aí. (grifos nossos).

Em casa, ela diz dos ganhos com a catação, mostrando o muro de arrimo construído, os acabamentos, fora o dinheiro que arrecadavam com a venda da sucata. “Era muita coisa que a gente trazia, então do dinheiro da sucata que nós catamos tá aí as paredes, aí oh! **Do lixo nós tiramos muita coisa, a casa toda é feita de coisas do resto do lixo**” (grifo nosso). Nessa última frase, a entrevistada confirma a revalorização daquilo que era recolhido no lixão, ressignificando o lixo por meio do alimento que aproveitavam, do dinheiro que ganhavam com

a venda da sucata e ainda do reaproveitamento de muitos materiais que podiam ser usados na construção de sua casa. Detalhes do acabamento da casa de Maria podem sinalizar esse fato, pelos pedaços de cerâmicas diferentes e sem uniformidade e por outras utilidades dadas ao que antes fora considerado lixo.

6.3.5 Ética no documentário: a voz do documentarista na grande narrativa

O documentário pode ser analisado pela forma como o documentarista conduz as entrevistas e apresenta os sujeitos que narram sua experiência vivida no lixão do Morro das Pedras. Cada uma das mulheres é respeitada em sua singularidade, permitindo que se apresentem e se representem da forma como são. Vale ressaltar o uso do espaço no qual, provavelmente, elas se sentiram mais confortáveis para a entrevista. A condução do documentário permite inferir que houve uma estratégia de aproximação dessas mulheres e um acordo para que o filme pudesse ser gravado da forma que foi. O diretor, Marcelo Reis, não aparece no filme, mas sua presença é pressuposta na relação com as entrevistadas, como um interlocutor do discurso. Para que elas se sentissem à vontade para dar o depoimento, falar de si, provavelmente houve um processo de interação afetivo e, a partir dessa interação, tornou-se possível construir a grande narrativa fílmica apresentada pelo diretor.

O documentário, em sua maior parte, foi gravado nas casas das entrevistadas, apontando para esse grau de proximidade com essas mulheres, porém se percebe que o grande foco são as narrativas delas, cujos rostos ganham a expressividade no primeiro plano, enfatizando suas singularidades em suas histórias e experiências vividas. As mulheres não são consideradas em uma totalidade uniforme, mas como únicas, com memórias individuais, particularidades a serem apresentadas, experiências singulares que, ao serem compartilhadas, tornam-se representativas desse espaço e tempo vividos. Essa visibilidade a elas designada pode representar uma oportunidade para que esses sujeitos subalternizados passem a fazer parte da ordem dos discursos e faz com que o resgate de memórias e histórias sejam representativas para o lugar onde moram, para a cidade de Belo Horizonte e para a sociedade.

Como nos outros dois documentários analisados, em *Aterro*, o documentarista também demonstra que há um compromisso em construir, na grande narrativa, um documentário com um tipo de abordagem que respeita o sujeito filmado, mas aponta com senso crítico a situação

exposta. A forma de proposição do documentário possibilita enxergar significados e valores no modo de vida desse sujeito invisibilizado. A obra de Marcelo Reis pode acrescentar nova dimensão ao registro da memória histórica e social desses sujeitos, partindo da prerrogativa de que cada um deve ser visto como singular, dentro de sua subjetividade.

6.3.5.1 O respeito com o outro de classe

A proposta de Reis faz pressupor o cuidado com esse outro de classe, nomeando-o, interessando-se por ele e mostrando sua trajetória de vida. A relação entre documentarista e entrevistadas, mesmo não sendo visibilizada no filme, parece ser de respeito e de confiança, fazendo com que essas mulheres narrem suas memórias em forma de conversa informal, como se estivessem na cozinha de casa, contando suas reminiscências para uma amiga. A conversa flui e essa percepção nos permite inferir que o sujeito que narra se sente acolhido, escutado em sua contação. O interesse e respeito pela história desse outro invisibilizado socialmente, que possui uma história única, singular, merecedora de ser registrada e divulgada para que outros a conheçam e reconheçam sua trajetória. Assim, o registro documental dessas memórias oralizadas, por si só, já enfatiza esse respeito por esse outro de classe, como mulheres pobres, pretas, periféricas e expostas a tantas outras formas de exclusão.

O filme não as coloca na condição de vítimas e nem elas se vitimizam. Elas estão ali para relembrar, compartilhar, tornar a história delas e do lixão do Morro das Pedras (re)conhecidas pelos outros. Nesse sentido, ao falarem de si e de sua experiência, compartilham o mundo vivido e deixam ver uma trajetória de lutas e de resistência, própria de uma classe subalternizada e marginalizada pela sociedade.

6.3.5.2 Edição: interpretação, escolhas e intencionalidade

O documentário é um produto de interesse público e que, em certa medida, visibiliza os sujeitos, as histórias narradas e a situação do tratamento dado aos resíduos na capital mineira. Porém, o produto não deixa de ser uma crítica e, ao mesmo tempo, uma denúncia à falta de políticas³⁸

³⁸ Como já apontado anteriormente, é importante fazer referência à Lei nº 12.305, de 2 de agosto de 2010 que institui a Política Nacional de Resíduos Sólidos; altera a Lei nº 9.605, de 12 de fevereiro de 1998; e dá outras providências. Em seu artigo 1º que institui a Política Nacional de Resíduos Sólidos, dispendo sobre seus princípios, objetivos e instrumentos, bem como sobre as diretrizes relativas à gestão integrada e ao

eficazes de tratamento desse lixo e da pouca preocupação com as pessoas que trabalham (ou trabalharam) como catadores de materiais recicláveis.

Mesmo com edição e enredamento do documentário, é possível inferir que a entrevista com cada uma das mulheres foi feita em um único encontro. Esse fato pode ser inferido se considerarmos a tomada inicial com cada uma das mulheres e permanência do ambiente de gravação, a naturalidade das falas e o figurino (as roupas usadas pelas mulheres). Como recurso narrativo, é usada a voz das mulheres narrando suas histórias, enquanto as imagens mostradas se referem a outras cenas dentro do documentário, como, por exemplo, no momento em que Wilma fala: “[...] então, cada um tinha que achar um outro tipo de serviço para trabalhar né. Eu já procurei lavar carro, já fiz tudo, limpar prédio [...], enquanto as imagens mostradas são atuais, de outros catadores na rua. Nesse sentido, não são utilizadas imagens de arquivo, que poderiam funcionar como imagens de fixação ou *relais* (BARTHES, 1990).

O documentarista escolhe mostrar as entrevistadas em primeiro plano. O enquadramento do rosto é longo. Outra aposta do documentarista é nomear cada uma dessas mulheres e apontar a idade delas. Essa nomeação se configura como uma estratégia de aproximação entre o sujeito que narra e o espectador.

6.3.5.3 Espaços e temporalidades

O espaço narrado se refere ao lixão que existiu no lugar que hoje é o aglomerado Morro das Pedras. Conforme a história do lugar³⁹, o crescimento das vilas do Morro das Pedras se dá entre o meio da década de 1960 até a década de 1980, em função da migração. O fato mais importante que começou a atrair as pessoas para a região foi esse lixão, pois, no período entre 1945 e 1971, todo o “lixo” retirado da cidade era depositado nesse lugar, sem qualquer controle de compactação, drenagem ou aterramento. Os catadores viram o lixão como uma forma de sustento por meio da catação e seleção dos materiais e produtos encontrados, ressignificando-os e transformando-os, ora pelo comércio de algumas sucatas, ora pela reutilização desses

gerenciamento de resíduos sólidos, incluídos os perigosos, às responsabilidades dos geradores e do poder público e aos instrumentos econômicos aplicáveis. Disponível em: <https://bit.ly/3b1zXDU>. Acesso em: 15 set. 2019.

³⁹ O Aglomerado Morro das Pedras, localizado na região oeste de Belo Horizonte, é formado por sete vilas: Antena, Santa Sofia, São Jorge I, II, III, Leonina e Pantanal. Disponível em: <https://bit.ly/31mxBKz>. Acesso em: 25 mar. 2021.

materiais na construção de suas casas, ora pelo reaproveitamento de alimentos para seu consumo, como evidencia Wilma:

Você tá vendo onde tá lá em cima lá? **Era aonde jogava, tudo ali jogava o lixo. aquilo ali tudo.** Eles vinham, passava lá na balança lá, pesava e vinha e jogava e a gente catava chegava de descer até embaixo, chegava até descer, quando ficou sabendo vinha de fora aí começou. Era pouca, mas aí encheu de gente. (grifo nosso).

Nesse relato feito por Wilma, ela aponta para o local onde outrora era despejado o lixo. São traços do discurso testemunhal que mobilizam a memória espacial da entrevistada, que ainda transita entre presente e passado. Quando chama atenção, apontando um morro, “você tá vendo onde tá lá em cima, lá?”, ela, no espaço presente, apresenta o espaço passado. Trata-se de um acionamento de um imaginário sociodiscursivo possibilitado pela memória espacial de Wilma.

Espaços e temporalidades no documentário como produto finalizado são resultantes da intervenção do documentarista, que, no caso, fica bem pontuada por uma dualidade temporal. As imagens e os relatos acontecem no presente, no aqui e agora, e as narrativas das mulheres remetem a um espaço e tempo passados e, por meio da memória individual dos sujeitos, esse passado é reconfigurado e compartilhado na história. O passado é marcado no discurso pelo uso dos advérbios de lugar e pelos verbos, como pode ser observado na fala de Wilma:

[...] **lá era** tudo organizado. Tudo. Até caquinho que a gente pegava a gente vendia. Tudo separadinho. **Tinha** balança. **Tinha** os depósitos de cada coisa. Cobre, tanto; metal, tanto; ferro. E lata, também a gente **vendia lá**. Inclusive, **a gente fazia** era tudo de lata, meu quarto era todo de galão. Cerquinha tudo de lata. Tudo era pegado no lixão. (grifos nossos).

O “lá” funciona como um advérbio de lugar, indicando aquele lugar do passado e não este presente. Refere-se a um espaço inexistente atualmente. As formas verbais conjugadas no passado marcam essa temporalidade – era, tinha, vendia, fazia –, referindo-se a fatos ocorridos no passado, rememorados e narrados em forma de contação de histórias.

No processo de montagem do documentário, há um ordenamento nas falas e imagens que contam outra forma de mostrar tempo e espaço das narrativas. Reis organiza os relatos de forma a conduzir a narrativa, apagando as temporalidades da filmagem em si, provocando a sensação de se tratarem de momentos distintos. O rastro de que a coleta da entrevista de cada uma das

mulheres parece ter sido direta pode ser verificada ou fica perceptível se for observada a vestimenta dessas mulheres e os espaços da gravação. Elas estão com as mesmas roupas durante todo o documentário. Pode ser que tenham sido feitas em dias diferentes, mas as tomadas filmicas revelam um mesmo lugar e tempo. Por exemplo, Geralda e Lúcia, na apresentação que fazem de si, encontram-se juntas em um mesmo lugar, possível de ser deduzido a partir do ambiente filmado e em um mesmo tempo, já que, desde o início dos relatos, permanecem com o mesmo figurino com os quais se apresentam. Isso se repete para as demais participantes, cada uma em um ambiente específico.

As imagens que contrastam com esse passado memorial são da coleta do lixo sendo feita na atualidade, assim como o tratamento do lixo na Asmare e também pela criação do aterro em Sabará. Essas imagens denotam a transformação temporal do tratamento dado ao lixo urbano coletado. Não há imagens de arquivo para mostrar o passado. Essa remissão é feita apenas pela narração, que usa como referência a memória individual dessas mulheres. O documentarista enfatiza as protagonistas, dando voz à sua história oral como forma de entrada na memória daquele espaço. Na divisão do tempo narrado, o documentarista monta a narrativa seguindo um roteiro próprio que ordena as informações apresentadas pelas mulheres, o que coincide, provavelmente, com as perguntas feitas a cada uma no momento da entrevista. Assim, as narrativas obedecem a uma sequência mais ou menos lógica desse conteúdo narrado, como exposto na construção narrativa apresentada no próximo tópico.

6.3.5.4 Projeção política e ideológica

A proposta de Marcelo Reis parece pautada na conscientização da população quanto ao tratamento dado ao lixo coletado na cidade de Belo Horizonte. Nesse sentido, podemos inferir que há um posicionamento político e ideológico que se pauta no interesse pela preservação do meio ambiente e também pela consolidação do tratamento adequado dado ao lixo, criando mecanismos que possibilitem a reciclagem desses materiais. Ao mostrar no documentário as informações e dados estatísticos apontando que a capital mineira, apesar de ter sido uma cidade planejada, perdeu o controle sobre o lixo produzido, o que favoreceu a formação dos lixões a céu aberto, Reis aponta para a necessidade de se repensar como lidar com esse lixo em nossa sociedade.

Assim, ao possibilitar o resgate da história do lixão do Morro das Pedras, o documentarista busca mostrar a questão do lixo em Belo Horizonte, no passado e no presente, fazendo refletir sobre essa questão no futuro. Os fatos históricos foram apresentados em forma dos relatos testemunhais e as imagens e textos apontam para esse processo na atualidade, incluindo a opinião e crítica feitas pelas entrevistadas que assumem, também, o papel de especialistas para sugerir alternativas para tratamento do lixo. Enquanto isso, as imagens mostram o que está sendo feito no momento, culminando em ações que podem ser eficazes, transformando-se em possíveis saídas para o tratamento dado ao lixo, indicando o trabalho com reciclagem que já é desenvolvido na Asmare.

Ao recontar a história do lixão do Morro das Pedras, o documentarista busca atribuir sentido ao trabalho de reciclagem a partir de uma ressignificação desse tipo de trabalho nos tempos atuais, apontando alternativas para que o lixo possa ser um gerador de emprego e renda. Isso significa que o lixo, ou material descartado, pode ser reaproveitado, recategorizado na cadeia produtiva. O tratamento dado ao material descartado, por meio da reciclagem, pode fazer com que inúmeras famílias consigam o sustento para si, além de minimizar os efeitos nocivos do lixo na natureza.

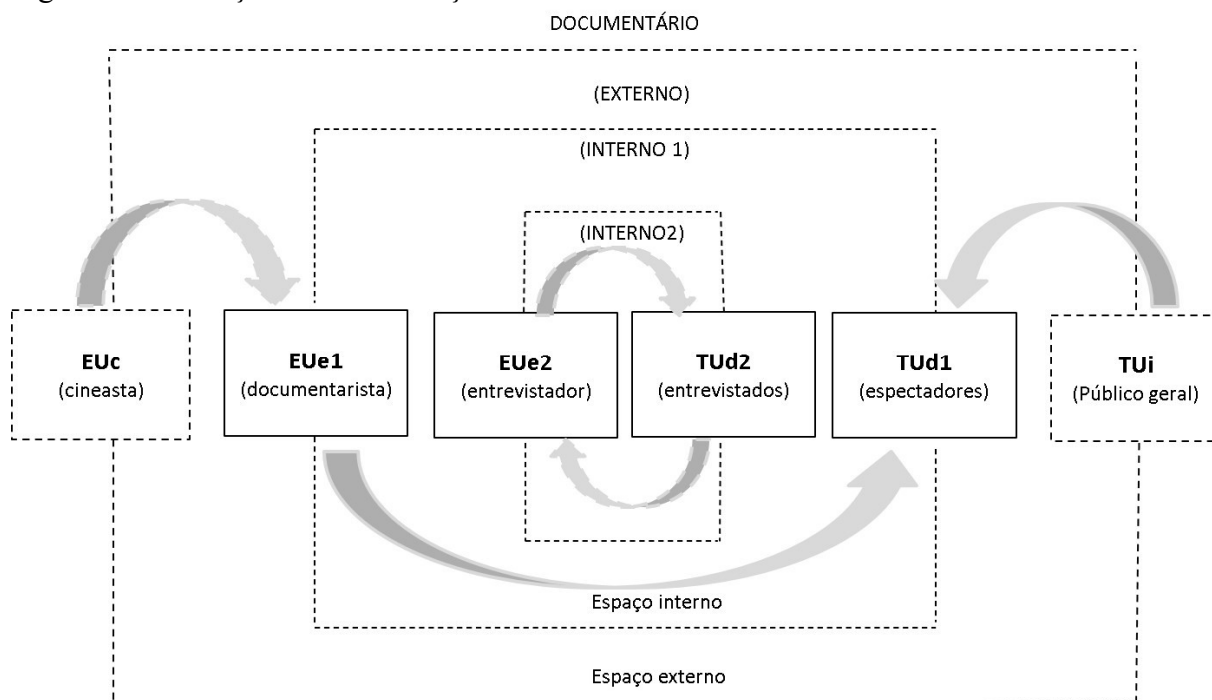
7 TRANSVERSALIDADE ENTRE OS TRÊS DOCUMENTÁRIOS

Este capítulo foi construído com o intuito de elucidar as constantes e variantes discursivas entre os três documentários, tendo em vista alguns elementos que se sobressaíam, revelando sua importância discursiva. Assim, quanto às constantes, destacamos o contrato de comunicação proposto pelo gênero documentário em suas especificidades. Ressaltamos ainda o sentido do trabalho pontuado pelos sujeitos, a preferência pela mulher negra e mãe como protagonistas nessas narrativas. No que se refere às variantes, podemos enfatizar a importância do papel da memória e do *ethos* projetado por cada documentarista, por meio de seu estilo, do uso dos imaginários como elementos de estratégias discursivas, as marcas de autenticação, a fabulação dos personagens e o uso do primeiro plano.

7.1 CONTRATO DE COMUNICAÇÃO: CONSTANTES E VARIANTES

Quem os documentários deixam falar ou nos permitem ver? O contrato de comunicação, conforme nos apresentou Charaudeau (2013a), tende a mostrar a posição do sujeito enunciador a partir de sua visão de mundo. O documentário traz adjacente o subgênero entrevista. Podemos destacar duas dimensões nesse projeto de enunciação, correspondendo aos espaços interno um e interno dois. Na primeira dimensão, referente à interpretação, o próprio documentário pode ser considerado um gênero discursivo, quando o documentarista assume o papel de grande enunciador; são dele as escolhas do ordenamento narrativo e da intencionalidade discursiva do produto final, ou seja, da intencionalidade argumentativa. Na segunda dimensão, referente à relação estabelecida na entrevista entre os diferentes enunciadore, percebe-se, nos três documentários analisados, a estratégia que se assemelha a uma conversa cotidiana, de se criar um ambiente de um bate-papo entre entrevistador e entrevistado.

Figura 38 – Situação de comunicação nos documentários



Fonte: Elaborado pela autora.

No esquema anterior (Fig. 38), apresentamos as duas dimensões enunciativas. Na primeira dimensão, espaço interno um, aparece o documentarista (Eue1) em um papel discursivo imbuído de uma crítica social, fazendo prevalecer um viés político e ideológico e o espectador (Tud1) como aquele a quem se pretende fazer refletir sobre as questões apresentadas no documentário. Na segunda dimensão, espaço interno dois, aparece o EUe2 como o entrevistador – que, no caso, são os próprios documentaristas. O Tud2 são os entrevistados – protagonistas dos documentários.

Ressaltamos a autonomia dos sujeitos implicados na segunda dimensão contratual, quando eles se posicionam, interpelam e não são passivos no discurso. Assumem um lugar de narradores de suas histórias, sem ser interrompidos ou silenciados, estabelecendo uma dinâmica própria para na entrevista. Assim, o uso de elementos de autenticidade que fogem do tradicional, como o controle sobre o que é dito, excluindo-se resquícios de uma fala autêntica e fora do previsto, tende a provocar no espectador uma experiência diferente, quebrando a expectativa por conter o predomínio desse inusitado. Isso acontece nos três documentários, quando cenas e falas se mostram fora de um roteiro, como se estivessem fora do lugar. Ao manter esses discursos, os documentaristas se cumprem a mostrar a voz desse outro em sua subjetividade, assumindo os

riscos de filmar esse real, uma vez que esse real é múltiplo, para construir relações com o real se torna necessário o agenciamento de estratégias múltiplas também.

7.2 O CONTRATO EM *BOCA DE LIXO*

Na entrevista, proposta na situação de comunicação prevista no espaço interno 2, as identidades – quem fala a quem no documentário *Boca de lixo* – são estabelecidas de forma dialógica. Apesar de o papel do entrevistador ficar a maior parte do tempo disfarçada, ela é presumível. Temos a figura do diretor Eduardo Coutinho como um enunciador-entrevistador e os enunciadore-entrevistados Nirinha, Lúcia, Cícera, Enock e Jurema como enunciadore-narradores, que vão contar suas histórias. Além desses, outros sujeitos terão seus turnos de fala mostrados no filme. A finalidade dessa conversa filmada é explicitada pelo documentarista: “estamos aqui para mostrar como é a vida real de vocês”, implicando que as pessoas do lugar permitissem ser mostradas e se mostrarem diante das câmeras. Essa relação contratual é recusada em um primeiro momento, quando as pessoas se escondem, fogem dessa visibilização. O documentarista, por meio do uso de estratégias de aproximação com efeito patêmico de interesse e admiração, seja mostrando fotos de pessoas do local, incentivando-os a se reconhecer ou reconhecer os colegas ou ainda ao chamá-los pelo nome, como se já os conhecesse. Dessa forma, ele consegue a adesão das pessoas, fazendo com que elas falem de si. Coutinho conversa com elas, numa interação face a face, perscruta alguns assuntos, visita a casa delas, conhece a família, mostra-as em seu lugar de trabalho e moradia. As tomadas de fala de cada um dos enunciadore-entrevistados são feitas a partir de um direcionamento prévio dado pelo documentarista (a partir de uma pergunta, de uma continuidade de relato). Nesse caso, ele vai direcionar o rumo da conversa, por meio da abordagem temática: como é o cotidiano desses sujeitos, o que fazem, como sobrevivem, como chegaram ali, quais seus sonhos. Tudo isso implica relatar uma trajetória de vida desse alguém, antes invisibilizado socialmente. Para isso, Coutinho vai pontuando as falas, conversando com as pessoas, instigando-as a falar de si e joga com a questão “como é a vida no lixão?”, o que o faz enveredar por questões como trabalho de catador, as dificuldades enfrentadas e os desejos, entre outros temas. Quanto ao dispositivo, inclui o ambiente onde esses sujeitos vivem e trabalham e também como se dá a troca linguageira: os parceiros estão presentes fisicamente e se veem; usam a oralidade e o gestual.

Na primeira dimensão contratual – espaço interno 1 encontra-se a instância compósita do documentário, com a prevalência do sujeito-documentarista de um lado e, do outro, o espectador que é quem vai assistir a totalidade fílmica que foi montada e editada para se transformar no produto pronto: o documentário. A finalidade discursiva, ao mostrar a realidade dos catadores que trabalham no lixão, implica fazer o espectador conhecer e tomar consciência dessas existências invisibilizadas socialmente que (sobre)vivem no/do lixão e isso acontece por meio do dispositivo fílmico que tem como temática a história de vida dessas pessoas no ambiente em trabalham e vivem. Para produzir o efeito visado, o documentarista usa os recursos fílmicos (escolha das imagens, sons, enquadramentos, planos e suas durações, montagem...). As filmagens são feitas no próprio lixão e nas casas dos entrevistados como estratégia de proximidade e autenticidade. O lixão, como cenário, por si só constitui um primeiro dispositivo, uma vez que é nesse espaço que se realiza a *mise-en-scène* discursiva entre entrevistador e entrevistado. Assim, mais do que mostrar o lixão, a proposta de Coutinho envolve dar visibilidade aos sujeitos com suas singularidades nesse lugar, que localizado na margem urbana, representa também a margem social. Dessa maneira, ao construir a totalidade narrativa fílmica, o ordenamento das falas e imagens, parte do mecanismo de interação (entrevista) é silenciado, permanecendo, na maioria dos diálogos, apenas as falas dos sujeitos entrevistados. Percebe-se que, ao omitir seu próprio turno de fala, a intencionalidade do documentarista é reforçar a voz e a visibilidade das pessoas entrevistadas.

7.2.1 Imaginários como elementos de estratégias discursivas

No documentário, alguns imaginários e representações sociais foram mais recorrentemente evocados a partir das proposições do documentarista. Valores como família, religião, trabalho, ética e dignidade foram apresentados pelos catadores. Coutinho, em suas entrevistas, acompanha seus personagens até o local onde moram e, nesse espaço, pergunta sobre as relações familiares e, assim, mostra como as famílias são compostas. O vínculo familiar aparece como um dos fios condutores da narrativa de *Boca de lixo*. A simbologia do trabalho como algo digno e edificante pode ser comprovada pelas diferentes falas das personagens. As pessoas que trabalham no lixão lidam naturalmente com aquele universo. É o ganha-pão delas e, por isso, elas mantêm outra relação com o lixo, diferente do que pode figurar no imaginário coletivo da sociedade que considera o lixo como algo nojento e asqueroso. Nesse sentido, trabalhar no lixão pode ser avaliado como melhor do que outras formas de subemprego a que essas pessoas são

ou foram submetidas. Todos os personagens de Coutinho fazem referência a uma espécie de memória de trabalho, e todas essas experiências de trabalho anteriores são consideradas socialmente como subempregos. Todos parecem não ter tido acesso à educação e demonstram que não possuem qualificação profissional para o mercado de trabalho tradicional, restando-lhes repetir um ciclo marcado pela falta de oportunidades devido às desigualdades sociais.

Em meio a tanta desigualdade, como pensar ética e dignidade? Os valores éticos a que se referem os sujeitos estão ligados ao trabalho, que é algo digno, e que reproduz um discurso fundador dentro da esfera capitalista de produção. Assim, fica evidenciado em seus discursos que preferem trabalhar no lixão e condenam “matar e roubar”, que são crimes com os quais não compactuam. Demonstram que possuem valores éticos e religiosos, ao optar pela atividade honesta, o que os tornam dignos e diferentes dos imaginários sociais cristalizados sociais que os marcam como sujeitos marginalizados. Os discursos fundadores estão presentes na formação do discurso das personagens, seja na reprodução do discurso religioso ou da lógica capitalista quando o ser humano deve retirar o sustento do suor do seu trabalho. O tipo de trabalho disponibilizado a esses sujeitos parece fazer com que eles tenham uma sensação de liberdade, se esta for pensada na não existência de uma hierarquia direta entre patrão e empregado. Porém, se analisada do ponto de vista dos direitos dos trabalhadores, essa liberdade pode ser questionada, já que acontece em um ambiente impróprio, insalubre, sem garantias trabalhistas para esse trabalhador.

7.2.2 Marcas de autentificação

Os efeitos de real podem ser identificados a partir de elementos como autenticidade, verdade e saber presentes no documentário. Alguns momentos em *Boca de lixo* podem ser destacados como validadores da autenticidade, mas o principal deles se refere aos sujeitos reais e sua existência em um ambiente cotidiano. Algumas outras marcas no documentário podem ser interpretadas como validadoras dessa autenticidade, como, por exemplo, quando Coutinho escolhe manter a cena na qual o jovem o interpela sobre a presença da equipe de filmagem no lixão. Assim, a manutenção de algo inusitado, não esperado que poderia não ser incluído na montagem do filme pressupõe o autêntico desejo de deixar falar e não calar a voz desse interlocutor. O elemento surpresa, que é próprio do momento vivido, “o real”. Outros elementos que atestam essa autenticidade podem ser verificados pelo som ambiente. Todos os ruídos

sonoros aproveitados no documentário servem de testemunha desse momento, uma vez que, ao gravar as entrevistas e as cenas no lixão, fica impossível excluir as interferências sonoras próprias daquele ambiente, tornando-as, portanto, elementos estratégicos para provocar os efeitos de real. Há diversas cenas que nos fazem crer na realidade do documentário, alguns momentos em que a metalinguagem pode ser registrada no filme, como, por exemplo, os momentos em que os cinegrafistas são filmados em cima dos montes de lixo, com os equipamentos prontos para fazerem os registros. Mostra como as pessoas se sentem encobertas ou constrangidas, resistem e tentam fugir inicialmente do foco das câmeras ou ainda fazem um jogo de empurra-empurra, designando outros como porta-vozes. Algumas falas não têm um personagem identificado, são vozes capturadas, são escutadas como plano de fundo, enquanto a imagem mostrada nem sempre é a do sujeito que enuncia. O filme mostra os diferentes sujeitos no cenário do lixão – uma visão geral desses diferentes sujeitos –, para depois revelar alguns como protagonistas, em sua singularidade. Como marca de temporalidade histórica, uma voz ao fundo, sem a identificação de quem fala, brada que “[...] o Collor tá matando o pobre de fome [...]”. Ao ser registrada, essa denúncia mostra que esse sujeito responsabiliza o presidente da época por não oferecer condições dignas de sobrevivência à população. Trata-se de uma referência a um discurso fundador político, que tem em seu representante maior a responsabilidade sobre a *Polis* (cidade) e seus cidadãos.

7.2.3 A fabulação dos personagens

O efeito de ficção pode ser identificado nos elementos narrativos, tais como, a escolha dos personagens em seus papéis discursivos para compor a narrativa documentária. O processo de individualização dos personagens em diferentes narrativas que se complementam no processo de edição do documentário, construindo a grande narrativa. A identificação de cada um dos entrevistados está presente, como indicamos anteriormente, usando uma espécie de letreiro, nomeando-os e separando cada uma das histórias. As histórias são contadas a partir de uma entrevista, nas quais o documentarista aciona os sujeitos, instiga-os a falar de si e de sua experiência de vida. A vida no lixão é apresentada, principalmente, por meio das histórias das personagens Nirinha, Lúcia, Cícera, Enock e Jurema, pela forma com que cada uma dessas personagens é mostrada em suas particularidades.

As formas de composição do documentário são, por assim dizer, fictícias, por evidenciarem seu processo de produção, logo o jogo de representação. Então, edição e seus elementos, músicas, imagens simbólicas, silêncios, tudo isso evidencia que estamos diante de um filme. Agora, nas narrativas individuais, também teremos ficcionalizações, mas não é o foco dessa análise. O efeito de ficção pode ser exemplificado na história de Jurema. Inicialmente, ela se esquivava de aparecer nas filmagens e tenta escapar de todas as formas. O engajamento para conseguir a adesão dela ao documentário fica registrado no filme; assim, resistência e adesão são componentes do discurso construído pelo diretor. Mesmo que ele tente interferir o mínimo possível, não há neutralidade discursiva ao se assumir produzir uma obra cinematográfica. Nesse sentido, ao se aproximar dos trabalhadores do lixão, ao conduzir as entrevistas, na montagem e edição das imagens e sons, o diretor constrói seu discurso que está presente na totalidade da obra fílmica. A narrativa pressupõe que o sujeito se assume como um outro para contar sua própria história a partir de uma reelaboração de si mesmo. Por isso que os sujeitos fabulam e o documentarista, para contar de forma coerente essas histórias, ficcionaliza também.

7.2.4 O primeiro plano

Figura 39 – O primeiro plano em *Boca de lixo*



Fonte: Coutinho (1992).

Como um dos elementos de efeito patêmico, a particularização é evidenciada por meio da história de cada um dos personagens, pela nomeação (identificação por meio do nome na tela)

e pelos *closes* nos rostos dessas personagens no momento da entrevista (enquadramento em primeiro plano). O que eles relatam são experiências únicas e se trata de uma representação apenas do sujeito que fala. Dessa forma, ao se relatar, o sujeito nos coloca em um universo de experiências e nos envolve em sua trama de vida, que é particular, única e experienciada por ele. Coutinho procura dar destaque a imaginários de dimensões axiológicas e que, talvez, sejam significativos para o autor, no sentido de conduzir o relato da trajetória de vida de seus entrevistados. Falar sobre o trabalho no lixão, a composição familiar, a vida doméstica, a fé e a religiosidade podem singularizar este sujeito, mostrando como ele é único em uma trajetória de vida que cabe somente a ele relatar. Existe uma linha que emerge timidamente como um fio condutor da obra de Coutinho, que perpassa da dimensão do imaginário de sonho – o desejo de realização que pode ser contemplado na fala da personagem Cícera, quando perguntada se possuía algum desejo/sonho com relação à sua vida ali no lixão. O desejo de vida boa não é para si, mas para a filha, cuja expressão é atravessada pela timidez. Cícera transfere seu sonho para a filha, que deseja ser cantora. A filha não fala muito sobre si, apenas exercita o ato de se expressar pela música que interpreta. Coutinho, por sua vez, entende que naquele momento pode realizar o sonho da jovem.

A representação identitária baseada na figura de Papai Noel pode ser apontada a partir de imaginários suscitados pelos elementos caricaturais identificados na personagem de Enock (barba longa e branca), fazendo com que ele seja reconhecido e comparado essa figura da cultura ocidental. Já o processo de proxemia pode ser evidenciado pelos enquadramentos de câmera. Ao mostrar o rosto de cada um dos personagens, torna possível, de alguma forma, uma experiência mediada de intimidade com esse sujeito. Uma proximidade que pode provocar certo desconforto de nos colocar frente a frente com esse sujeito de existência mínima (PELBART, 2014) ou nos fazer perceber detalhes que nos fornecem uma possibilidade de leitura desse outro e que, de acordo com a forma que nos é mostrado, podem construir um discurso por si só.

Figura 40 – O rosto em foco



Fonte: Coutinho (1992).

Os *frames* selecionados na Fig. 40 são representativos de enquadramentos filmicos que colocam foco no rosto desses sujeitos. Como efeito de sentido, podemos pressupor uma participação na conversa com a pessoa que está sendo filmada, podendo sugerir uma experiência de uma quase interação face a face. Não é apenas um olhar de fora, mas um olhar que invade o espaço e participa dele. Essa escolha, por parte do documentarista, é também uma forma de discursivização.

Lembramos que, em diferentes momentos, outros enquadramentos são utilizados, produzindo efeitos discursivos também diferentes. Vale ressaltar que toda a obra de Coutinho perpassa pela valorização do sujeito como um ser singular e, portanto, dotado de um discurso próprio que pode ser visibilizado por meio de uma conversa/entrevista, associado aos enquadramentos e à construção narrativa propostas no documentário.

7.3 O CONTRATO EM *ESTAMIRA*

Na situação de comunicação prevista no espaço interno 2, a identidade – quem fala a quem no documentário *Estamira* –, pressupõe também uma situação dialógica promovida pela entrevista. Corresponde a uma situação de troca que envolve o documentarista, a entrevistada protagonista e outros sujeitos filmados. Há um contrato preestabelecido com Estamira, que se dispõe a fazer os relatos sobre sua vida com o objetivo de cumprir sua missão de revelar a verdade. O filme pode representar essa possibilidade de ampliação de sua voz e disseminação da verdade da qual é portadora. Este contrato foi planejado, estruturado e combinado em situação anterior ao processo de gravação. O documentário, em sua estrutura, indica esse

combinado contratual a partir do momento em que entra na vida de Estamira, revelando sua memória, sua história e seus modos de vida.

Essa dimensão contratual é construída pelo gênero entrevista, quando apenas os entrevistados aparecem em seu turno de fala e o diretor, Marcos Prado, não se mostra diante das câmeras, exercendo o papel de um entrevistador-oculto. Essa presença é pressuposta, já que os entrevistados respondem às indagações de um outro e deixam rastros no discurso que é pela interlocução com esse outro que a narrativa é construída. Estamira assume o papel da entrevistada protagonista, é dela e sobre ela a história, e seus filhos e amigos exercem o papel de validadores na tessitura da história dessa mulher. O propósito, tema da conversa, é a história de Estamira, em sua singularidade, ao se mostrar reveladora da verdade. Os ambientes usados para os relatos se relacionam com espaços compartilhados pela entrevistada, sendo o lixão o lugar onde trabalha, o barracão onde mora e os trajetos de seu dia a dia. O documentarista exerce o papel do interlocutor que deixa falar, que não silencia a voz de Estamira nem em seus momentos de devaneios mais potentes. Mostrar a mulher e sua história se configura como o cumprimento das condições de troca específicas desse contrato de comunicação preestabelecido. Nesse sentido, os planos filmicos e os enquadramentos são filtros que marcam a presença do documentarista, porque revelam o tipo de estratégia que permite inferir a intencionalidade do documentarista em provocar certo efeito de sentido no espectador (efeito visado). Aquilo que ele coloca em foco a partir do olhar que o personagem lança e a proximidade da câmera demonstra que existe uma troca face a face, de modo que quem filma tem a presença denunciada por quem é entrevistado e está diante das câmeras.

Na primeira dimensão contratual, encontra-se uma identidade compósita, com a prevalência do sujeito documentarista e, do outro, o espectador como consumidor da obra pronta. A finalidade desse contrato é fazer ver e ouvir a voz dessa mulher subalternizada e marginalizada de forma ética, apontando o mundo dela pelo olhar que ela lança sobre ele. Assim, fazendo uso de elementos estéticos, o documentarista mostra as imagens como se fossem capturadas do olhar de Estamira, projetando de forma sensível aquilo que poderia ser interpretado como extensões de seus pensamentos e de seus devaneios. O filme documentário funciona como o dispositivo que propicia esse discurso. Pensando como os modos de organização do discurso propostos por Charaudeau (2014) são acionados, a construção narrativa com as imagens, os depoimentos, os relatos, as lembranças e memórias estão a favor do modo de organização argumentativo que

conduz a intencionalidade da instância de produção. Nesse caso, é fazer com que o espectador reflita e altere seu estado de consciência ao tomar conhecimento da realidade que lhe é mostrada.

7.3.1 Imaginários como elementos de estratégias discursivas

No documentário, alguns imaginários e representações sociais receberam destaque a partir das proposições do documentarista. Marcos Prado evidencia o sofrimento mental da personagem-protagonista, principalmente em sua relação com Deus, ou, na verdade, a quebra da fé provocada pelas experiências de sofrimento a que foi sujeita em vários momentos de sua vida. Esse histórico de violências sofridas pode ter desencadeado seu transtorno mental e mudado suas convicções religiosas, fazendo com que as representações de fé no divino fossem reconfiguradas. As conexões e desconexões com a realidade são mostradas de forma natural, respeitando a mulher, a mãe, a trabalhadora e a filósofa, reveladas pelo ser social e discursivo que se presentifica no documentário. Nesse sentido, *Estamira* é mostrada nesses momentos de lucidez e devaneios, sem interferência do entrevistador. Ele apenas a registra e faz com que esse registro permaneça na montagem do filme. Esses registros são demarcados por espaços e temporalidades distintos, apontando para um trabalho etnográfico, quando o documentarista parece ter feito várias incursões ao lugar, não se limitando a visitas esporádicas para a filmagem. Há um trabalho de pesquisa e de convivência para conseguir mostrar a mulher do jeito que ela se mostra e é mostrada no documentário. A história de vida da mulher é o foco narrativo e tanto as falas de seus filhos, quanto as falas da própria personagem-entrevistada constituem espaços memoriais para a reconfiguração de um passado que possa justificar o presente. Os relatos são referentes a um passado que marca a mulher e a paralisa diante de tanto sofrimento.

Em meio a tanta desigualdade, como pensar a dignidade e a ética do ser humano com sofrimento mental? A loucura em *Estamira* é tratada com leveza, apesar de todos os sofrimentos que envolvem a vida da personagem-protagonista. A inteligência e sagacidade da mulher são valorizadas pelo olhar do documentarista. Assim, fica evidenciado que ela se rebela diante dos maus-tratos sociais, contrapõe-se às inúmeras formas de desvalorização das pessoas e assim prega um outro modo de convivência social

[...] o homem não pode ser **incivilizado**, todo homem **tem que ser igual**, tem que ser comunista, comunismo, **comunismo é igualdade**, não é obrigado todos trabalhar num serviço só, num é obrigado todos comer uma coisa só, mas **a igualdade é a ordenança** [...] eu podia ser da cor que fosse, eu formato homem par, mas eu sou Estamira, **mas eu não admito, eu não gosto que ninguém ofende cores e nem formosura, o que importa, bonito é o que fez e o que faz. Feio é o que fez e o que faz, isso que é feio. A incivilização, que é feio** [...] (grifos nossos).

Ao apostar na leveza, o documentarista não abre mão de produzir um documentário que questiona e se posiciona diante das desigualdades sociais. No entanto, ele vai fazendo uso do equipamento de que dispõe, de seus conhecimentos estéticos, para produzir uma obra cuja estética pode potencializar os discursos e fazê-los produzir os efeitos desejados no espectador.

7.3.2 Marcas de autentificação

O primeiro desses elementos com efeito de real é inerente ao próprio documentário e, no caso, surge a partir do momento em que Marcos Prado opta por produzir um relato biográfico da entrevistada como uma personagem do mundo real. Assim, Estamira, a mulher com diagnóstico de sofrimento mental, assim como seus filhos, Carolina, Hernane e Maria Rita, e outros, ocupam os papéis sociais e discursivos do mundo real, e essas escolhas já estabelecem um vínculo com esse universo da vida real. Falas e comportamentos, mesmo diante das câmeras, deixam marcas dessa autenticidade. Porém, as falas circulares, repetitivas, os destemperos emocionais, os surtos desencadeados por alguns comentários ou provocações demonstram esse compromisso em apresentar o mundo de Estamira do jeito que ele se apresenta.

Outros marcadores dessa autenticidade estão nas imagens do cotidiano coletadas nos espaços onde Estamira circula: o lixão, a casa onde mora, a consulta com especialista. Esses espaços estão repletos de elementos que demarcam a realidade vivida. O trânsito de veículos na rua, o trânsito de caminhões no lixão, a cadela com os cachorrinhos na porta do barracão de Estamira, o almoço familiar, o culto na igreja. No filme, a própria descrição imagética, apontando detalhes do cotidiano de pobreza, como a receita médica, os medicamentos que ela faz uso, serve como referencial autenticador. O documentário utiliza de imagens de arquivo para comprovar as histórias e, assim, mostra fotos antigas do álbum de família que ajudam a montar a história contada pelas lembranças de Carolina. A foto do pai de Carolina, dos carros da família, registros da mãe de Estamira, como paciente do hospital psiquiátrico, e outros elementos atestam a

autenticidade. Outra marca dessa autenticidade pode ser verificada na permanência dos sons do ambiente mostrados, por exemplo, nas conversas na casa de Estamira, as risadas e deboches ao fundo, quando Estamira trava uma luta com a tempestade que se aproxima e, assim, outros vários sons que demonstram o momento autêntico vivido. Toda essa sonoridade também pode ser percebida como parte das estratégias para provocar o efeito de real.

7.3.3 A fabulação dos personagens

O documentário é um relato biográfico e testemunhal da vida da personagem Estamira e, nesse sentido, crê-se na autenticidade do próprio gênero, porém se reconhece que toda narrativa de si é carregada de uma reconstituição memorial da situação vivida e, normalmente, os lapsos de memória são preenchidos por um imaginário do qual o sujeito que narra é portador. Assim, o efeito de ficção pode ser identificado nos elementos narrativos, tais como, a própria escolha da personagem em seus papéis discursivos para compor a narrativa documentária. O efeito de ficção é potencializado pela trilha sonora que acompanha cada momento da narrativa e pode ser exemplificado nas imagens que remetem a uma dança nos ares. O voo das aves sobre o lixo, que remeteria à sensação de asco em um olhar de detalhes, passa à estética do belo. A composição imagética e sonora transforma espaço e tempo, remetendo ao imaginário de um balé clássico. As aves são as bailarinas e a trilha sonora com música clássica embala a dança no ar.

7.3.4 O primeiro plano

Figura 41 – o primeiro plano em *Estamira*



Fonte: Prado (2004).

A particularização, ou singularização, é evidenciada por meio da história de Estamira, pela nomeação dela, inclusive dando nome ao documentário e pelos *closes* no rosto dela e mostrando em plano detalhe seu corpo marcado muitas vezes pelo excesso de medicamentos. Ainda tem os momentos em que sua voz é consumida por esses medicamentos que tentam controlá-la, silenciá-la. Por vezes, parece que, mesmo lutando, suas forças são consumidas e ela se vê entregue a esse “controle remoto”. Afinal, estamos em uma sociedade de controles e tudo que foge ao padrão precisa ser expurgado. No momento das falas, o enquadramento é feito em primeiro plano, aproximando o ser de fala ao espectador.

Os relatos dessa mulher nos colocam em um universo de experiências e nos envolve em sua trama de vida que é particular, única e experienciada por ela. Marcos Prado procura dar destaque a imaginários de dimensões axiológicas e que, talvez, sejam significativos para o autor no sentido de conduzir o relato da trajetória de vida da entrevistada. Deixar esse sujeito falar de si de seus incômodos, daquilo de que ela discorda, de seus propósitos e de sua missão, de seus argumentos, de sua perda da fé e a religiosidade podem singularizar esse sujeito, mostrando como ele é único em uma trajetória de vida que cabe somente a ele relatar. O outro apenas

complementa sua fala e justifica seu ser no presente. A loucura aparece na obra do documentarista como um fator não silenciador, mas motivador da escuta. O desejo de Estamira era se fazer ouvir, era pregar suas visões privilegiadas acerca do que é a verdade e do que é a mentira. Marcos Prado, por sua vez, entende que, naquele documentário, pode visibilizar essa mulher e registrar seus ensinamentos, disponibilizando-os para a sociedade.

Os imaginários cristalizados acerca da loucura e do tratamento que a ela eram dados são destacados na história da mãe de Estamira e são reforçados pela tentativa de Hernane em internar a própria mãe, repetindo o que o padrasto de Estamira fez com a mãe dela. A internação da mãe de Estamira foi algo que a deixou desestabilizada e se sentindo culpada por ter permitido que tratassem a loucura de sua mãe de forma tão desumana. O fato de ser considerada louca fez com a filha caçula de Estamira fosse tirada de seu convívio, e o relato de Maria Rita sobre o assunto faz reviver esses momentos de ruptura de afetos. Esse afeto desencontrado no tempo passado é demonstrado no tempo presente. Maria Rita se aconchega nos ombros da mãe e fala, e também na voz está o afeto: “[...] até hoje é confuso [...] eu não sei se foi bom eu ter deixado **a minha mãe, a minha mãe. A minha mãe Estamira** merece muita coisa, ela vai conseguir ainda [...]”.

Já o processo de proxemia pode ser evidenciado pelos enquadramentos de câmera mostrando o rosto que tornam o personagem-protagonista, assim como os demais sujeitos do filme, próximos ao espectador, como se estivessem em uma interação face a face. O efeito a se provocar é o de Estamira invadindo o mundo do espectador com seu olhar provocando-o, inquirindo-o, ensinando-o, apresentando-lhe sua visão de mundo. Esse recurso filmico, ao mesmo tempo em que provoca a sensação de invasão ao mundo de Estamira, provoca um efeito contrário, esse mundo invadindo o espaço do espectador, forçando-o a enxergar e refletir sobre ele. Assim, nos aproximar do rosto de Estamira torna possível, de alguma forma, uma experiência mediada de intimidade com esse sujeito. Uma proximidade que pode nos incomodar ou nos fazer perceber detalhes que nos fornecem uma possibilidade de leitura desse outro e que, de acordo com as formas que nos são mostrados, podem construir um discurso por si só.

Vale ressaltar que toda a obra de Marcos Prado perpassa pela valorização do sujeito como um ser singular e, portanto, dotado de um discurso próprio que pode ser visibilizado por meio de uma conversa/entrevista, associado aos enquadramentos e à construção narrativa propostas no

documentário. No final, o encontro da personagem-protagonista com o mar nos impele a fazer essa associação entre a potência do mar e a potência do ser Estamira.

7.4 O CONTRATO EM ATERRO

Na situação de entrevista prevista no espaço interno 2 da situação de comunicação, os sujeitos envolvidos são o documentarista e as entrevistadas – as sete mulheres que protagonizam o documentário. A finalidade dessa conversa, em forma de bate-papo, tem como objetivo que essas mulheres contem sua experiência vivida, que façam seus relatos e expressem suas opiniões. O documentarista não se mostra diante das câmeras, exercendo o papel de um entrevistador-oculto. Os planos filmicos e os enquadramentos da câmera ocupam o lugar da presença do documentarista, pois o olhar lançado pela entrevistada sugere uma proximidade e a confirmação de que existe uma troca face a face. Assim, quem filma tem a presença denunciada por quem é filmado. Essa primeira dimensão contratual é deduzível por essa presença pressuposta do documentarista, já que as personagens respondem às indagações e deixam perceber que existe um outro para quem elas falam. Um exemplo disso é quando no início da fala de Tereza, ela diz: “Você perguntou bem. Eu não nasci aqui [...]”. Essas marcas estão também evidentes em outros momentos do documentário.

A dimensão contratual que equivale ao espaço interno 1 e ao espaço externo da situação de comunicação de *Aterro* fazem perceber que funcionam como sequência e consequência das conversas, diz respeito ao registro de um processo comunicativo que foi montado, editado, construído. As identidades, confirmando o que já foi apresentado nos documentários *Boca de lixo* e *Estamira*, referem-se à instância compósita do documentário, prevalecendo a do documentarista como produtor do filme e do público espectador do documentário. De um lado, temos o posicionamento político e ideológico do documentarista no enredamento da narrativa, de acordo com sua intencionalidade e, do outro, o espectador, público que vai consumir o produto documentário. A finalidade discursiva é a de fazer-saber a história do lixão do Morro das Pedras e conduzir esse espectador a refletir sobre o tratamento dado ao lixo no passado e no presente.

7.4.1 Imaginários como elementos de estratégias discursivas

É por meio da descrição memorial das mulheres entrevistadas e do enredamento das falas e imagens que o documentarista conduz a narrativa do documentário. Para que falassem de sua experiência no tempo do lixão, o documentarista vai acionando os gatilhos dessa memória, por meio de perguntas e conversas que podem ser inferidas a partir de algumas falas que marcam essa interlocução com o documentarista. Perguntas do tipo: algo que viu no lixão e que te chocou? E diante desse pressuposto, Wilma responde: “[...] a gente viu muito assim feto, né, muito feto. Vi no lixo. Às vezes, achava que era uma coisa, quando você ia olhar, tinha uma criança ali dentro, aí, a gente ficava meio triste com isso [...]”. Nessa referência feita pela mulher e na sequência das falas de outras mulheres, há uma condução discursiva que possibilita o acionamento dessas memórias específicas. Trata-se, portanto, dos imaginários sociodiscursivos sobre a tragédia no lixo, quando o ser humano é o próprio descarte. No caso, a memória reproduz os imaginários acerca do que é o horror, o que choca a si e pode chocar o outro.

Como estratégia discursiva para mostrar os perigos enfrentados pelos catadores, o documentarista destaca, no relato das mulheres, as experiências que denotam essa exposição aos riscos, como pode ser apontado no relato de Geralda: “[...] **era um buracão**. A gente descia lá embaixo lá pra poder catar. Às vezes, o lixo descia com a gente, a gente saía rodando no meio do lixo e ia parar lá embaixo. **Arriscado a ser enterrado debaixo do lixo** [...]” (grifos nossos). Nessa fala, fica explícito o perigo ao qual sempre se expunham ao trabalhar no lixão, já que as pessoas quase morriam soterradas pelo próprio lixo que descia até chegar no fundo do buraco. A descrição feita remete ao imaginário de uma montanha de lixo movente que desliza morro abaixo, levando consigo as pessoas que ali se encontravam.

A intenção de apontar como o depósito de lixo era visto como ambiente de trabalho para essas pessoas que enxergavam no lugar uma possibilidade de sobreviver dignamente da coleta de materiais e produtos no lixo fica explicitada na fala: “[...] como disse: **o que eles falavam que tava vencido era novo para nós**. Oie! Era uma farra nós pegando queijo e pegando aquelas galinhas congeladas [...]” (grifos nossos). Em meio a tanta desigualdade social, as mulheres, ao narrarem suas experiências, demonstram que a sobrevivência estava ligada diretamente ao (re)aproveitamento daquilo que a sociedade julgava impróprio para o consumo. Na fala de

Efigênia, “como te disse”, ela traz para o discurso o sujeito com quem ela trava o diálogo, que no caso é o próprio documentarista.

7.4.2 Marcas de autentificação

Como nos documentários analisados anteriormente, a principal marca da autenticidade é lidar com o sujeito que é o personagem real em sua própria existência. No caso, as sete mulheres representam a si mesmas em suas vivências no antigo lixão. Alguns outros momentos em *Aterro* podem ser também destacados como validadores dessa presença autêntica, como a identificação com nome e idade dessas mulheres e a referência textual à tragédia no lixão do Morro das Pedras, ou seja, a explosão do lixão, em 1971, lembrada pelas mulheres. No depoimento de Maria de Pará de Minas, “[...] ah, **esse dia** foi um corre-corre. Deu um barulho como se tivesse quebrando uma madeira, rachando uma tora, não dá aquele barulho? Então, o barulho é como se tivesse rachando uma tora [...]” (grifo nosso). Em sua fala, há uma retomada do momento trágico vivido, lembrando o barulho como forma de autenticar sua narrativa. O documentarista não se furta a autenticar esse momento, lançando-o como um fato histórico e, na tela, aparece o texto: “a grande tragédia ocorreu em 18 de novembro de 1971”. Assim, a inclusão dessas informações confirmativas dos relatos apresentados ou das imagens mostradas se configura como estratégias de autenticação do filme. O documentarista apresenta o discurso memorial de quem experienciou o fato e discurso midiático que oficializa o fato na história. Trata-se, portanto, de uma memória externa que pode ser recuperada, inclusive, para autenticar esse relato testemunhal das mulheres.

7.4.3 A fabulação dos personagens

O documentário, baseado no relato de experiência vivida pelas mulheres, possui um efeito de ficção a partir da própria narrativa, tanto dessas mulheres, quanto da montagem e edição do documentário. As mulheres, que assumem a função testemunhal como narradoras-personagens desse espaço e tempo narrados, reproduzem uma memória que representa a verdade vivida no ponto de vista de cada uma delas e, em alguns momentos, pode apenas representar imaginários que são reproduzidos na narrativa. Como já dito anteriormente, crê-se na autenticidade do próprio gênero documentário, porém se reconhece que toda narrativa de si é carregada de uma reconstituição memorial da situação vivida e, normalmente, os lapsos dessa

memória são preenchidos por um imaginário do qual o sujeito que narra é portador. A fabulação pode ser observada por meio das escolhas dos momentos narrados pelas mulheres. A experiência do que vivenciaram é relatada em forma de histórias, usando marcações dêiticas para pontuar suas narrativas, como, por exemplo, na fala de Wilma, carregada de afeto (fabulação afetiva) pelo tempo e lugar vivido e, saudosa, relembra o tempo do lixão:

[...] **Éeeh**, eu olho assim, sabe? Dá **aquela vontade** de ver **daquele jeito** que era, sabe? **Todo mundo** ali, trabalhando, né? Aí para dentro da favela, assim tinha os forrozinho lá, era sanfona, era o avô da minha menina, o pai da minha menina tocava violão, aí fazia **aqueles bailinho lá**. Era lamparina. A gente era feliz, era bom, era gostoso. Melhor do que hoje, eu acho que sim, que era. (grifos nossos).

E ainda no momento em que Efigênia relata a explosão ocorrida no lixão:

Ele foi direto **assim**, **aquela** lista preta, mas fedeu **essa** coisa toda. **Aquele** gás, **aquele** trem ardido, e só **fez assim** (imitando o barulho). Foi uma explosão. Foi direto **assim** e foi parar lá **dentro do córrego**, direto. Foi a **mesma coisa** que soltar uma bomba. E subiu **aquele** fumaceiro, ainda eles estavam com sem fogo era somente o lixo mesmo, aí depois é que ele começou a fumar, fumar e começou a pegar fogo. Então o **canto de lá** foi que mais pegou fogo, o **lado de lá**, aí depois foi tomando conta **de tudo**, Tinha um boteco que tinha do **outro lado assim** (ironia) **aqueles coitadinho** que só pensava na bebida, ‘ah um churrasquinho, uma pinga’, foi **todo mundo** embora com o boteco. Levou **tudo, tudo**. Ah, não. **Credo! Aquilo ali** é um verdadeiro cemitério, **aquele lugar ali**. (grifos nossos).

Na fabulação, as mulheres usam a entonação e ritmo da voz, as expressões faciais e corporais, pronomes demonstrativos, marcadores espaciais, advérbios, adjetivos e onomatopeias, expressam-se de diferentes formas, projetando um efeito de contação de histórias. Todas essas formas de relatar os fatos vivenciados conferem um tom ficcional a esses momentos narrados.

7.4.4 O primeiro plano

Figura 42 – O primeiro plano em *Aterro*



Fonte: Reis (2011).

A particularização é evidenciada por meio da possibilidade expressiva dada a cada uma das mulheres. A partir do momento em que elas foram nomeadas, sua idade revelada e seus rostos aparecem em closes demorados (enquadramento em primeiro plano), já se agencia a produção de um efeito patêmico por interesse e admiração pela história dessas mulheres. Os relatos se configuram como experiências únicas, dizendo de cada uma delas, aproximando-as do

espectador. Ao narrarem de si, fabulam suas próprias histórias, pois fazem emergir o olhar que lançam para esse tempo e lugar que se fazem presentes na memória, constituem seus imaginários e contribuem para a construção do imaginário coletivo acerca do Morro das Pedras. Nesse sentido, o espectador é colocado em contato com o universo de experiências de cada uma dessas mulheres, envolvendo-se em sua trama de vida, que é particular e única.

Os fatos trágicos que marcaram a vidas dessas mulheres, além da explosão ocorrida em 1971, envolvem, principalmente, as lembranças de vidas perdidas no lixão, devido à falta de estrutura de trabalho e também a competição desigual entre o homem e a máquina, como expõe Efigênia:

[...] você via gente morrer assim perto da gente, o caminhão passando em cima, os pés das caçambas. **Ow**, o pessoal ia naquela correria, na hora que aquela sapata soltava, você só via cabeça explodindo. **Taow!!** Mesma coisa de um vidro cheio d'água, **nossa senhora!** Vi muita gente morrer perto de mim. O menino chamado anjinho que nós apelidou ele, mãe dele xingava ele, a baiana A gente punha o saco dependurado no pescoço. Ele com o saco dependurado no pescoço, corre emparelha com caminhão, Essa coleta, essa grandona. **Aiaiai...!** Engoliu o saco debaixo da roda, ele tentou puxar, todo mundo gritando, mas, como o motorista não escutou, engoliu ele e passou em cima dele assim (gestos), que apertou ele dentro do lixo. O filho do Sr. João aqui em cima, morreu com aquela sapata da caçamba na cabeça dele [...] (grifos nossos).

Assim, podemos perceber, na proposta de Reis, diferentes imaginários de dimensões axiológicas e que, uma vez significativos para as mulheres, são mostrados como significativos para o diretor. A construção da totalidade narrativa do documentário obedece a uma lógica traçada pelo documentarista e que é mostrada a partir da montagem e edição do filme. Na construção narrativa, é possível inferir uma história de superação dessas mulheres entrevistadas, isso porque há uma trajetória de vida que começa com as dificuldades no início de vida no Morro das Pedras e culmina com essas mulheres, em situação de aparente superação dessas dificuldades. Elas assumem, no documentário, o papel de especialistas do processo de reciclagem, orientando e sugerindo outras formas de lidar com o lixo urbano coletado na capital mineira. Nesse sentido, essas mulheres, oriundas, em maioria, do interior do Estado, que se deparam com as poucas oportunidades na cidade grande, mesmo vivendo à margem da sociedade, conseguem apontar o desperdício e a falta de consideração com as próximas gerações.

[...] não sabe, não sabe. Eu mesma trabalhei em muitas casas na cidade, prédio, tudo que pra eles: Ah, **não tem valor**. Tem! A pessoa é ignorante. Ele não dá importância pro mundo e nem pra ninguém. Ele não tá aí pro que vai estragar. Como diz, não sou eu, tá estragando não tem problema. É pessoa que não gosta, **não liga pro seu bem estar, pro meu, pro dela, pro dela**. Então, eu acharia: se todo mundo fizesse isso era uma ajuda, sentar e pensar um ajudava o outro, mas não são todos e vou falar pra vocês que muitas coisas na cidade parte de gente rica que faz muita coisa errada [...] (grifos nossos).

Efigênia relata o desperdício e o descaso com as coisas, o que pode provocar maior produção de lixo que vai afetar a sociedade como um todo. Aflige-se com o fato de não se preocuparem com isso e essa afirmativa pode, em certa medida, afetar os espectadores, conscientizando-os de seu papel social para a melhoria da vida em sociedade.

7.5 TRABALHO NO LIXÃO: CONSTRUÇÃO DE SENTIDO

O sentido do trabalho perpassa os três documentários analisados, apontando que todos os sujeitos entrevistados destacam o trabalho como algo louvável e que os distingue dos vagabundos, ladrões e outros que exercem atividades consideradas por eles como incorretas. Há uma predominância nas falas dos entrevistados que dizem preferir trabalhar nos lixões a exercer uma atividade na qual eles não sejam seus próprios patrões. Esses sujeitos refutam os estereótipos e imaginários recorrentes acerca dos sujeitos que trabalham nesses lixões.

O documentário de Coutinho, além de contar as histórias das personagens, aborda como tema central as relações e os sentidos dados ao trabalho pelos catadores. O trabalho no lixão representa, entre outras questões, a possibilidade de não morrer de fome. A seguir, na sequência de fragmentos de falas das personagens, pode ser percebida a construção de sentidos do trabalho para algumas mulheres no filme desse documentarista.

[...] olha aqui é melhor! mil vezes melhor do que trabalhar em casa de família, melhor do que trabalhar em outros lugares, muito melhor.” [...] eu continuo ... se o lixo continuar aqui nós continua trabalhando né? A gente só não morre de fome ... Se acabar todo mundo vai morrer de fome.

[...] eu tenho orgulho de trabalhar aqui, porque não vou na casa de ninguém pedir ponto minha mãe criou nós todos aqui e graças a Deus, minha mãe tem 10 filhos, e todos os dez foram criados por comida daqui, com dinheiro daqui. [...] desde os sete anos que eu trabalho no lixo.

[...] Pelo menos a gente aqui tá trabalhando, estamos mostrando que somos trabalhadores que a gente tá trabalhando pronto. Não estamos vagabundando, nem roubando, nem tomando de ninguém não.

“Trabalhar no lixão é melhor que trabalhar como empregada doméstica”, retomando o imaginário de liberdade e de autonomia que o lixão simboliza. A negação ao trabalho como doméstica aparece em outras falas, como na de Cícera, e pode ser relacionada a uma memória sócio-histórica que remete ao tempo da escravidão. “Escolher” a catação como forma de trabalho, não justificando a falta de opção desses trabalhadores, pode estar atrelado ao imaginário de liberdade, pois o ambiente em que eles atuam é a céu aberto, o que não existiria, por exemplo, dentro das quatro paredes de uma casa, e cada trabalhador pensa ser seu próprio patrão. Talvez isso simbolize a soltura de uma amarra social com referência às relações de trabalho que aprisionam o sujeito, num modelo de servidão e submissão. A outra questão envolve o orgulho, num sentido de independência, por recusarem a se colocar na condição de pedintes para sobreviver.

Em uma fala inicial, Lúcia coloca que quem trabalha no lixão, o faz por escolha, pois existe a opção de enfrentar o mercado de trabalho fora daquele ambiente. Para ela, aqueles que permanecem no lixão, o fazem por comodidade, uma vez que no lugar encontram facilmente o que comer e, por isso, não dependem e não querem um trabalho formal para si. Ao dizer que as pessoas que trabalham ali são “relaxadas”, ela o faz como se o referente dela fosse outro. Porém, ela faz parte daquele universo e, conforme sua fala, ela mesma trabalharia no lixão por escolha e não por falta de opção de “condições melhores”.

Ainda que a atividade seja árdua, o trabalho no lixão envolve a liberdade do ir e vir sem ter que dar satisfação a outro que não seja a si mesmo. Significa assumir o lugar de comando, sem patrão ou patroa. Assim, esse trabalho no lixão, mesmo que fuja ao que seria socialmente instituído como digno, é considerado como uma alternativa melhor para essas pessoas.

Enock define o trabalho no lixão como viciante, e relata sua experiência e vivência em diferentes lugares no Brasil, quando diz que viveu do lixo, de trabalho de lavoura, de tudo: “[...] sei dar o corte de seringa, trabalhei na borracha, trabalhei na construção do Amapá, Macapá, de base aérea, trabalhei em colheita em São Paulo, muito. [...]” As memórias de trabalho que conta são referência ao subemprego, que parece acompanhar todas as pessoas que trabalham no lixão.

Para Jurema, o trabalho no lixão representaria uma espécie de “quebra-galho”, que é responsável pelo sustento dos filhos. “O lixo é um braço direito da gente. E meus filhos são

tudo criado com dinheiro do lixo, isso mesmo.” Ao dizer isso, Jurema valoriza o espaço de trabalho e a significação desse trabalho exercido por ela para a manutenção e o sustento de sua família.

O sentido atribuído ao trabalho, em todas as falas, reforça a ideia de escolha do lixão como um espaço de liberdade (não dependência de um patrão fiscalizador) e representa fortemente a questão do sustento, do ganha-pão e da própria sobrevivência dos que trabalham no lugar.

Em *Estamira*, o trabalho no lixão é algo do qual a mulher se orgulha: “**tem 20 anos que eu trabalho aqui**, e eu adoro isso aqui, **a coisa que eu mais adoro é trabalhar.**” (grifos nossos). Ela afirma a importância do trabalho em sua vida. A memória de trabalho é feita por meio do relato de Carolina, filha de Estamira. Ela relembra um período em que a mãe trabalhou no lixão de Jardim Gramacho, período em que ficava muito tempo fora de casa e os filhos se incomodavam com essa forma de vida no lixão:

[...] minha mãe quando **ela trabalhava** no Jardim Gramacho, logo quando ela começou, ela passava duas semanas, às vezes uma semana, dormindo ao relento, sei lá como, às vezes em barraca, às vezes ao relento mesmo lá em cima, lá na rampa lá, depois vinha pra casa tomava banho, se limpava, toda bonitinha toda perfeita e depois voltava de novo e assim ia. Passou 5 anos assim [...] (grifo nosso).

A demonstração de consciência da situação sócio-histórica dos sujeitos que trabalham no lixão, reproduzindo uma condição de trabalho, pode ser apontada na fala de Estamira: “[...] **isso aqui é um disfarce de escravo. Escravo disfarçado de liberto, de libertado.** Olha, a Isabel, ela soltou eles, né? E não deu emprego pros escravos, passam fome, come qualquer coisa, igual os animais, não tem educação, então, é muito triste. [...]” (grifo nosso). Nesse sentido, o trabalho no lixão pode representar a falta de opção de emprego e fazer referência memorial à histórica desigualdade que assola o país. É por meio dos imaginários de liberdade, de cidadania, de trabalho digno que Estamira demonstra sua indignação pela situação em que se encontra as pessoas que trabalham no lixão. Esses sujeitos permanecem subalternizados, invisibilizados e marginalizados.

Em *Aterro*, Maria do Serro compara o trabalho no lixão com o trabalho em casa de família, avaliando que

[...] dava mais do que trabalhar em casa de família [...]” e ela comprova isso pela experiência vivida “[...] tô falando **com você** por que na época eu trabalhava em casa de família e ganhava 100, 120 por mês. Eu trabalhava numa casa de 4 ou 5 pessoas. Você fazia de um tudo e ganhava 120. E você tirava esses 120 em 15 dias no lixo. **Qual era a vantagem? Era tá no lixo, né?** E não tinha patrão [...] (grifos nossos).

Incluindo o entrevistador na conversa, ela defende a vantagem em se trabalhar no lixão, comprovando, matematicamente, essa diferença e ainda destacando como diferencial o fato de não ser subordinada a ninguém. Essa fala remete às várias falas de mulheres no documentário *Boca de lixo*, demonstrando que, dentre as formas de subemprego ou subtrabalho, o fato de não dependerem de patrão é significativo para esses sujeitos.

Geralda e Lúcia confirmam que nem todo lixo era realmente lixo, [...] nesse lixo ali **dava muita coisa de valor**, também, né? A gente achava muita coisa de valor: pedacinho de ouro, eu mesma já achei duas alianças de ouro, naquele lixo ali. [...]” (grifo nosso). O trabalho de catadora remete ao imaginário de um garimpo, já que as mulheres conseguiam encontrar, inclusive, peças de ouro em meio ao material descartado.

A construção de sentido dado ao trabalho no lixão pelas mulheres pode ser associada às outras formas de trabalho exercido por elas. Assim, contam que a descoberta desse espaço como um jeito de aumentar a renda familiar. “[...] trabalhei 18 anos com dona Ivete, o dia das minhas folgas eu ia pro lixão. **Aí depois eu saí direto e fiquei no lixão**, até que acabou e eu também quase fui atrás”. (grifo nosso). O lixão, durante muito tempo, funcionou como espaço de trabalho e meio de sobrevivência de Efigênia e das outras mulheres.

Sobre o funcionamento do lixão como ambiente de trabalho, Maria do Serro, Maria de Pará de Minas e Wilma destacam a organização do espaço:

[...] a gente amontoava até de tarde e de tarde a gente vendia pros donos de depósito lá mesmo. Aí mesmo tinha os depósitos pra comprar [...]

[...] aí resolveram separar um espaço aonde comprava. Vinha o caminhão da sucata e pegava todo fim de semana [...],

[...] lá era tudo organizado. Tudo. Até caquinho que a gente pegava a gente vendia. Tudo separadinho. Tinha balança. Tinha os depósitos de cada coisa. Cobre, tanto; metal, tanto; ferro. E lata, também a gente vendia lá [...]

Ao dizer que “[...] graças a Deus tudo foi muito naquela época pra mim, mas tudo vai indo, vai acabando, né? Mas, não falo do lixo, não, porque até **o lixo já me ajudou muito**, me ajudou muito, meu marido desempregado... **se não tivesse o lixo, nós passava fome** [...]” (grifos nossos), Geralda parece responder ao documentarista com relação a sentir saudade da época em que o lixão existia. Ela demonstra agradecimento por ter encontrado no lixão uma forma de manutenção da família. Nesse sentido, ela atribui significação e ressignificação ao lixão devido às perspectivas que o local oferecia para sobreviverem.

Wilma explica como as pessoas foram chegando e considerando o lixão como um local de trabalho: “[...] você tá vendo onde tá lá em cima lá? Era aonde jogava, tudo ali jogava o lixo. Aquilo ali [...] e **a gente catava** [...] aí encheu de gente [...] Era muita gente mesmo, virou um formigueiro, porque **dava dinheiro**. [...]” (grifos nossos). Coloca como o lixão era significativo para várias pessoas que saíam de outros lugares para fazer a catação no Morro das Pedras. “[...] não era só nós, vinha gente da Ventosa, vinha gente da Barragem, vinha tudo pra trabalhar no lixo aqui [...]”. Ela relembra que era muita gente e faz uso de uma analogia, comparando o lugar a um “formigueiro”, isso para dimensionar a quantidade de pessoas que frequentavam o lugar em busca daquilo que eles poderiam transformar em dinheiro e, conseqüentemente, em forma de sobrevivência. O formigueiro pode conotar ainda uma comparação de seres mínimos em montanhas de lixo, em movimentos contínuos, trabalhando desenfreadamente em busca de seu alimento.

7.6 A MULHER, NEGRA E MÃE

Os três documentários são protagonizados por mulheres negras e é delas a predominância narrativa. Lúcia, Nirinha, Cícera e Jurema, em *Boca de lixo*; Estamira, em *Estamira*; e Tereza, Wilma, Maria do Serro, Geralda, Lúcia, Maria de Pará de Minas e Efigênia, em *Aterro*. São doze mulheres marcadas pelo trabalho no lixão que compartilham de uma história social comum de luta pela própria sobrevivência e a de seus filhos e demonstram força e resistência pelo simples fato de existirem.

Ressaltamos que, nos documentários, a experiência da maternidade associada à condição de catadora é relatada pelas mulheres apontando-se para a impossibilidade de manter o convívio com os filhos, devido às condições precárias em que se encontravam. Em *Boca de lixo*, podemos

interpretar a forma veemente com a qual Jurema, mãe de sete filhos, propõe-se a cuidar deles, sem doá-los para que outros assumam o seu lugar; mesmo tendo uma prole numerosa, ela afirma que é capaz de sustentá-los. Assim, diz com relação aos filhos o que não se pode fazer: “[...] matar, jogar fora, dá pros outros, um aborto... Isso não pode.” Quanto ao sustento: “[...] Deus ajuda. (silêncio) Deus dá força, saúde, coragem... Pra correr atrás... Não pode sentar nem pedir na casa do vizinho. Me dando saúde, a gente corre atrás”. Ela reforça, nesse dizer, a ideia de valores éticos e religiosos relativos à procriação e à responsabilidade em cuidar dos filhos. Ao se colocar na condição de fazer de tudo para não depender de outros para sustentar/cuidar dos filhos, Jurema tem seu discurso reforçado por sua mãe, que relata ter tido doze filhos e ter dado conta de todos. Essas mulheres demonstram necessidade de refutar um discurso preexistente de que o pobre, por falta de condições, doa seus filhos, entrega-os para adoção.

Em *Estamira*, a protagonista se torna vítima desse discurso de que do pobre se pode tirar inclusive os filhos. Estamira é impedida de criar a filha caçula, Maria Rita, e ambas são afetadas por essa separação promovida pelo filho mais velho. Maria Rita é tirada do convívio com a mãe por entenderem que a criança corria sério risco, pelo fato de a mulher ser catadora e ter problemas mentais. Tal ruptura deixou marcas e mágoas nas duas mulheres, como pode ser inferido na fala de Maria Rita: “[...] minha mãe criou os dois, passando fome, eu achava que ela tinha que ter me criado também. **Ela tinha condição de ficar comigo sim, entendeu? só que as pessoas não viam isso, eu via. Eu acho que eu sobreviveria com a minha mãe**” (grifos nossos).

Em *Aterro*, Tereza relata o medo de que tomassem o filho dela, alegando que não possuía condições de criar a criança. A patroa queria tomar-lhe o filho e isso fez com que ela largasse o trabalho em casa de família e buscasse alternativas como catadora para permanecer com seu filho. Em seu relato, fica mais evidente como o discurso da classe dominante tenta construir o imaginário coletivo de que o afeto estaria atrelado às condições dignas de sobrevivência tendo como referência o valor capital.

Essas questões ficam bem marcadas nos documentários, pontuando como essas mulheres ficaram expostas a diferentes formas de violência e a tentativa ou a efetiva retirada do convívio com os filhos demonstra como essa situação de subalternidade e de marginalização pode ser ainda mais comprometedora, refletindo um imaginário social que reforça o descaso com as

questões de afeto. Ter filhos, ter muitos filhos e ser pobre implica não cuidar e, nesse sentido, outras pessoas com poder aquisitivo melhor teriam todas as condições para criar essas crianças, mesmo longe de seus pais.

7.7 O PAPEL DA MEMÓRIA NOS DOCUMENTÁRIOS

A memória é acionada em diferentes perspectivas nos três documentários e, nessa medida, os documentaristas lançam mão de estratégias para aliciar as narrativas dos sujeitos entrevistados, por meio de um processo de resgate de memórias nas entrevistas. Ao contar, mesmo que se esteja no presente, a narrativa pertence ao vivido, ao experienciado e é isso que cada sujeito oferece na narrativa de si. Trata-se de uma memória recente ou de uma memória de outros tempos.

O documentarista elabora, na grande narrativa do documentário, a (re)construção dessas memórias, transformando-as, intencionalmente, em seu projeto de palavra, apresentando ao espectador uma versão dos relatos de vida desses sujeitos. Assim, na entrevista inicial, os sujeitos tentam dar uma ordenação possível ao que pensam ter vivido, e o documentarista, pelo processo de edição e montagem, cria outra ordenação, outra temporalidade, que é o que pode ser encontrado no produto pronto, ou seja, na grande narrativa do documentário.

Lembrando que nas narrativas de si, cada sujeito busca em suas lembranças para relatar sua experiência de vida. No documentário *Boca de lixo*, essa memória se relaciona, principalmente, às experiências de trabalho dos entrevistados. As atividades exercidas antes de estarem atuando no lixão mostram as condições de subemprego às quais esses trabalhadores foram submetidos desde sempre. Em alguns casos, a memória é um comprovante da condição de classe, como uma herança familiar. Em *Estamira*, a memória é acionada para contar a história da protagonista e, para isso, tanto os relatos dela, quanto dos filhos, reforçam as experiências de trauma que podem ter resultado na condição mental de Estamira.

Nos documentários *Boca de lixo* e *Estamira*, o espaço da narrativa se encontra no presente, ou seja, o lixão está ativo e aos entrevistados cabe um deslocamento para esse tempo memorial, isto é, o tempo e o espaço da narrativa podem ser mostrados no documentário. Em *Aterro*, o documentarista busca, por meio da narrativa das personagens, resgatar a memória do Morro da

Pedras, da experiência de ter vivido em um lugar que não mais existe. O espaço narrado pelas mulheres figura no imaginário delas e pode se tornar um resgate da história do lugar a partir dessas narrativas memoriais compartilhadas.

Esse ponto de contato entre os documentários pode ainda marcar as noções de lembrança e esquecimento no que diz respeito às imagens documentais associadas à ideia de representação de mundo vivido ou relato testemunhal. Os personagens entrevistados, ao conduzirem uma narrativa de si, tornam-se responsáveis por produzir uma memória. Por meio dessa narrativa, perpetua-se uma história, que vai compor a grande história, constituindo a memória coletiva. O documentarista, ao organizar imagens do mundo vivido numa configuração narrativa, sugere ao espectador o modo como as coisas efetivamente se deram como efeito de autenticidade, com o poder de reconhecimento que carregam. É constituída uma memória coletiva, a partir do compartilhamento dessas memórias individuais, a partir do reconhecimento de pertencimento a esse tempo e espaço experienciados e narrados.

Ao referenciarmos essa memória narrada, é importante pontuá-la sob o aspecto de uma temporalidade da narrativa do ponto de vista do sujeito que se apresenta por um lado e, por outro, do ordenamento sob o ponto de vista do documentarista que reordena o tempo dessa memória na totalidade narrativa do documentário. Estamos nos referindo a como o documentarista se apropria dessa memória para elaborar e contar a história no filme.

Ao final, os documentários podem ser interpretados como suportes externos das memórias coletadas. O cinema desponta, nesse sentido, como uma máquina que permite acessar o passado em uma operação típica da memória, como forma de manutenção de um tempo fragmentado. A partir da referencialidade memorial registrada, desse material constitutivo do *corpus* dos elementos discursivos que o compõem, é que se permite analisar esses discursos desses sujeitos específicos. Os documentários resgatam, retêm e guardam essas memórias.

7.8 PROJEÇÃO ETHÓTICA DO DOCUMENTARISTA

Trazemos uma perspectiva das marcas de autoria de cada documentário, como o estilo de cada documentarista. Esse estilo, na verdade, faz transparecer um *ethos* predominante de cada um dos enunciadore-documentaristas que conduz a crítica – projeção política e ideológica – que

eles querem fazer. Em *Boca de lixo*, Eduardo Coutinho evoca um *ethos* de autenticidade; em *Estamira*, Marcos Prado evoca um *ethos* de sensibilidade estética; e, em *Aterro*, Marcelo Reis evoca um *ethos* de ética cidadã. Assim, cada documentário vai se distanciar um do outro em função da diferença de olhar que cada um lança sobre o objeto e sobre os sujeitos filmados. Mesmo que o tema seja semelhante, as abordagens são diferentes. Nesse quesito, podemos salientar as questões éticas e estéticas, que são as assinaturas desses documentaristas em suas obras. Como já salientamos nas análises, o que buscamos pontuar aqui, principalmente, é que o documentário faz saltar as questões ideológicas do documentarista, que ele deixa ver por meio de suas escolhas temáticas e a forma como as aborda. Como o documentário não perde de vista a questão estética, mesmo ao retratar a realidade, as escolhas de enquadramento, planos, ângulos, sons, silêncios, fotografia, tudo isso representa a escolha do documentarista e marca a sua autoria na obra.

O documentarista Eduardo Coutinho coloca em seus filmes o dinamismo do momento acontecendo e, mesmo que haja uma preparação ou planejamento anterior, a impressão que se tem é da retratação da “vida como ela é”. Isso implica diferentes momentos que sugerem a surpresa de um “o povo fala”, quando os participantes são pegos de surpresa para dar os depoimentos. Em *Boca de lixo*, essa forma de atuação é sugerida a partir dos momentos em que os catadores fogem da câmera, o próprio documentarista e o cinegrafista aparecem no documentário, demonstrando um envolvimento/movimento contínuo no fazer do documentário. Eduardo Coutinho produz um efeito do “deixa falar”, ou seja, o entrevistado não é orientado previamente. Ao ser interpelado, o entrevistado responde o que quer, ou simplesmente foge dessa interpelação, o que também é registrado e mostrado no documentário, de acordo com essa intencionalidade do documentarista. Na hora da montagem e edição do filme, Coutinho opta por deixar transparecer cenas autênticas, ou mais autênticas, evitando cortar do filme momentos ou falas que fogem do convencional. Esse registro e manutenção do não convencional é o que transforma o documentário de Coutinho em uma marca que é própria dele e que o identifica.

Marcos Prado escolhe mostrar um *Estamira* pelo olhar da protagonista. O documentário busca registrar, com sensibilidade poética, a questão da loucura. O documentarista deixa fluir a voz de Estamira, demonstrando que não se pretende a interdição do discurso, pelo contrário, é mostrado que a mulher tem um mundo a ser desvendado, e ele se propõe a descortinar esse mundo, fazendo com que seus devaneios e momentos de lucidez ganhem a mesma importância

dentro do documentário. O estilo do documentarista envolve esse olhar sobre o mundo, apontando-o de forma estética. Em *Estamira*, a construção da narrativa segue o ritmo da protagonista. O documentarista escolhe a aderência à narrativa da mulher, acompanhando seu universo e tentando transformá-lo em imagens. A leitura feita desse universo é a forma encontrada para que uma vida cheia de diferentes formas de violência e exclusão fosse mostrada de forma respeitosa e sensível, permitindo que essa sensibilidade consiga afetar o espectador. Assim, há imagens e cenas no documentário que são pura poesia, que conseguem encontrar nesse mundo de exclusão, de marginalização, a mulher potente que resiste às intempéries da vida e continua sua luta. *Estamira* carrega um pouco de todas nós e somos todos(todas) um pouco de *Estamira*. Se conseguimos compreendê-la e nos surpreender com sua sagacidade e lucidez em meio aos devaneios, é porque o documentarista Marcos Prado, com seu estilo, conseguiu fazer com que a enxergássemos além de sua própria loucura.

Em *Aterro*, Marcelo Reis escolhe fazer um documentário mais ético e menos estético. Não usa trilha sonora. Privilegia a oralidade das protagonistas, usa o texto escrito como suporte para a narrativa fílmica, potencializando as possibilidades de valor de denúncia de seu filme. O documentarista produz uma obra que é bem direta na crítica às políticas de tratamento do lixo urbano. Começa o documentário apresentando suas personagens, identificando-as apenas pelo primeiro nome e parece ter certa facilidade em fazer as mulheres entrevistadas darem o depoimento. Constrói a narrativa do documentário a partir da junção dos assuntos abordados dentro do grande tema. Assim, os vários relatos foram ordenados em blocos, permitindo que essas vozes confirmassem um determinado momento da história. Cada depoimento confirma, completa ou reforça as histórias. Por meio dos relatos das mulheres, a história do lixão do Morro das Pedras é reconstituída e há um imaginário sociodiscursivo produzido, já que a memória coletiva pode ser resgatada a partir do compartilhamento desses imaginários. Assim, não basta apenas ouvir os relatos e contar essas histórias, é preciso contextualizá-las em um universo político e cidadão.

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo geral deste estudo foi compreender como os sujeitos que trabalham como catadores em lixões se apresentam e são representados discursivamente em três documentários brasileiros: *Boca de lixo* (COUTINHO, 1992), *Estamira* (PRADO, 2004) e *Aterro* (REIS, 2011) e, para tanto, recorreremos à compreensão do processo de organização desses discursos, considerando as estratégias utilizadas na construção fílmica para contar as histórias desses sujeitos. A hipótese inicial seria a de que, devido à inserção em um mesmo contexto social de extrema pobreza, esses sujeitos partilhassem de um imaginário discursivo semelhante e reproduzissem representações sociais absorvidas a partir de um discurso hegemônico pelo qual são, de alguma forma, regidos. Assumimos, assim, um olhar interpretativo acerca de nosso *corpus*, em uma problemática representacional do discurso.

Nesse sentido, buscamos analisar como esses sujeitos projetam a imagem de si (*ethos*), a partir dos papéis sociais, representações e imaginários mobilizados por eles no e pelo discurso; como as imagens cinematográficas foram articuladas para produzir sentido no processo de edição e montagem dos documentários, a partir das noções de espaço, planos fílmicos, enredamento, personagens entrevistados; e como se dá a interação, o uso de estratégias no agenciamento sógnico e efeitos discursivos, a partir do contrato de comunicação estabelecido no gênero documentário.

Para desenvolver a proposta deste trabalho, procuramos fazer, primeiramente, uma apresentação do documentário como gênero cinematográfico e discursivo, ancorando-nos em conceitos do campo da comunicação, especificamente do cinema e do documentário contemporâneo. Os vários estudos e reflexões feitos em torno desse gênero apontam para certa indefinição sendo melhor considerá-lo um gênero híbrido. Ao se pressupor que o caráter documental seja compromissado com as modulações do real, ou fragmentos do real, isso não impede que o documentário faça uso de estratégias do campo ficcional para viabilizar seus discursos. Conclui-se que o gênero se instala no limiar de uma abordagem entre o real e o ficcional. Ao fazer uso dos recursos cinematográficos para construir a narrativa fílmica, o documentário impregna esse real pela subjetividade do imaginário. Narrar-se já pressupõe a representação de outro eu, portanto, é parte do campo ficcional. Por esses motivos, tal gênero como tema de uma ampla discussão entre os estudiosos de cinema, não se enquadra em um

formato fechado ou uma única definição que o designe. Assim, o documentário possui uma relação com a realidade, de valor como proximidade com o autêntico, sem abrir mão dos recursos ficcionais para se fazer como documentário. O documentário pode ser considerado documentário porque é classificado como tal. Esse é um ponto-chave nas complexas discussões acerca desse gênero.

Buscando responder ao nosso objetivo geral, de como os sujeitos se apresentam e como foram representados em cada um dos documentários, observamos como se deram os modos de organização do discurso e, principalmente, a partir de uma análise do contrato de comunicação de dupla dimensão. A primeira dimensão diz respeito ao lugar do sujeito entrevistador, ocupado pelo documentarista, e do sujeito entrevistado, ocupado pelos protagonistas. Nessa primeira dimensão contratual, o sujeito entrevistador e o sujeito entrevistado se encontram em espaço de relação de proximidade. Nesse caso, os sujeitos contam suas histórias para o documentarista, numa relação quase que confessional, de escuta e de interesse pelo relato testemunhal proferido por esse outro de classe. Ao documentarista, no processo de montagem e edição do material filmado, coube construir o espaço de relação entre os sujeitos filmados e o espectador. A história de cada um desses sujeitos é que vai construir a narrativa documental, demarcando um espaço central nos três documentários.

Os sujeitos, por meio da oralidade, narram-se e narram momentos de suas trajetórias de vida que se ligam, em algum sentido, ao lixo. Esses sujeitos, ao dizerem de si, passam a se ressignificar diante da sociedade excludente que os colocou em situação de marginalização. Há uma demonstração de respeito pelo sujeito que fala, por sua história particular, e é somente a partir dessa escuta subjetiva por parte do documentarista que a totalidade narrativa é construída. As imagens exercem um discurso estratégico, como alegoria, descrevem, mostram, denunciam e sensibilizam o espectador.

Em *Boca de lixo*, Coutinho promove uma espécie de garimpo de pessoas. O diretor vai buscando, em meio ao lixão, aqueles que podem contar sua história e, estrategicamente, escolhe as mulheres para contarem suas histórias; nesse sentido, apesar de conversar com vários trabalhadores no ambiente, opta por focar em quatro mulheres e um homem. Assim, os personagens principais de *Boca de lixo* contam suas histórias e eles fazem isso a partir da noção de valorização de si e do trabalho que exercem com dignidade. Esses sujeitos demonstram o

quanto o trabalho é importante pra eles, principalmente por não dependerem de esmolas e por valorizarem a liberdade. Consideram-se livres por não terem um patrão que lhes dê ordens. Na apresentação de si, demonstram a importância da fé, como elemento que os tornam acolhidos no plano espiritual. A responsabilização do poder público e de uma sociedade injusta que não se preocupa com as mazelas desse público é bem marcada no filme de Coutinho. Assim, contextualizando o documentário que aconteceu.

E como Estamira se apresenta e é representada? Ela se desmembra, desconstrói-se para se dizer. Esta mira. Não é qualquer visão. “Esta” é um pronome demonstrativo, olhe, veja, é isso! Ela abraça a oportunidade de cumprir sua missão. “Minha missão é revelar a verdade”. E mais: ela relata que há uma tentativa de controlar seu cérebro para impedi-la de cumprir a missão de desmascarar o “trocadilho”. Estamira se permite mostrar, com consciência de suas dificuldades, o que não a impede de sentir “desgovernada”, no sentido de não conseguir o controle de si mesma, de sua mente e de seu corpo obediente aos medicamentos de que faz uso. Oscila entre os momentos de lucidez e devaneios. Mostra-se afetuosa e raivosa, apática e inquieta. O compromisso de Estamira está vinculado com seu mundo fantasioso. Em alguns momentos, ela encena isso, como, por exemplo, quando rege os raios e trovões e encontra o mar. Estamira se apresenta ambigualmente com toda sua potência e fragilidade. Estamira protagoniza o envolvimento, e o documentarista nos faz transitar nesse mundo que ela fabula.

As mulheres, em *Aterro*, fizeram a jornada do herói. Elas se apresentam em diferentes momentos na vida, por meio da memória narrativa. Contam desde a mudança para Belo Horizonte, a descoberta do lixão do Morro das Pedras como possibilidade de trabalho e sustento para suas famílias. Inicialmente, a imagem projetada é a de sofrimento e de uma necessidade constante de luta para superar as mazelas às quais foram expostas. Durante o período em que trabalharam no lixão, tinham o espaço como forma de sobrevivência. Logo após a explosão do lugar, provocando uma tragédia com muitas mortes, houve a consequente desativação desse lixão. A desativação do espaço, que era de trabalho, provocou a necessidade de buscarem alternativas de sobrevivência. Em meio a tantas dificuldades, essas mulheres sobreviveram e seus conhecimentos e experiências com o processo de reciclagem se encontram na base do discurso do documentário. Em *Aterro*, é possível inferir a constituição de um *ethos* ascendente, pois as mulheres entrevistadas se encontram, hoje, na condição de sobreviventes, todas em uma situação aparentemente melhor do que a anteriormente relatada. O trabalho no lixão ficou para

trás. Como efeito visado em seu discurso fílmico, Marcelo Reis parece defender a reciclagem do lixo como alternativa para o tratamento do lixo e, nesse sentido, a memória e a história dessas mulheres ajudam a compor esse discurso argumentativo.

Percebemos que todos os personagens entrevistados projetam uma imagem de si voltada para o mundo do trabalho. Assim, simplicidade, honestidade, orgulho, pobreza, resistência e consciência de valores, como o não desperdício, o cuidado com a natureza, a amizade e o companheirismo são marcas desses sujeitos. Há um *ethos* dito e mostrado em contraposição a outro prévio impregnado por imaginários cristalizados acerca desse sujeito, que vive e sobrevive em lixões. Assim, ao refutar esse *ethos* prévio, esses sujeitos defendem o trabalho honesto como forma de se manterem sem precisar roubar ou pedir. Essa constante necessidade de afirmação e refutação pode ser conferida na fala de um dos catadores: “[...] pelo menos a gente tá aqui trabalhando, estamos mostrando que somos trabalhadores, que a gente tá trabalhando, não estamos vagabundando, nem roubando, nem tomando nada de ninguém”.

As relações entre classe social e trabalho perpassam todos os três documentários, uma vez que cada um dos documentaristas se propõe a mostrar um “outro de classe” em seu universo de trabalho, um lugar de despejo das sobras da sociedade, ou seja, os lixões. Os sujeitos entrevistados que protagonizam os documentários pertencem a uma classe social subalternizada, desprovida de reconhecimento social e invisibilizada pela sociedade. Esses sujeitos refutam um discurso pré-existente no qual os catadores não são reconhecidos como trabalhadores, mas, sim, como marginais.

Para compreender essa noção de classe subalternizada, o sociólogo brasileiro Jessé de Souza desenvolveu o conceito de “ralé” (SOUZA, 2009). A “ralé” engloba o grupo de sujeitos marginalizados, que experimentam a subcidadania compartilhando um imaginário comum de pobreza (SOUZA, 2009; 2018). A “ralé” é ainda a conformação de um grupo de sujeitos totalmente desprivilegiados e excluídos nos campos político e social (SOUZA, 2009). Segundo o autor, os membros dessa classe, altamente desfavorecida, têm sua realidade e trajetória sociais vinculadas a dois destinos: ou o caminho do crime e da violência ou o trabalho desqualificado, encontrado no fim da fila da dignidade. A ausência de capital material e imaterial é a marca dessa “ralé”, abandonada política e socialmente, e que está sempre a um passo da delinquência no imaginário coletivo.

O trabalho no lixão, expresso nos documentários analisados nesta pesquisa, remete a esse destino de classe elucidado por Souza (2009; 2018). Podemos constatar que as crianças e jovens que se encontram no lixão fazem parte de um núcleo familiar que não visualiza oportunidades para mudar a condição que lhes é imposta. Esses sujeitos recebem mais instruções acerca do que não se deve ser ou se tornar: ladrão, prostituta, pedinte, tipos mais “baixos” na escala moral, como aponta Souza (2009). No entanto, há pouca (ou nenhuma) referência sobre o que efetivamente se tornar, o que se soma à ausência de políticas públicas que, de fato, deem condições para a transformação dessa realidade social; afinal, o interesse das classes dominantes é pela manutenção do *status quo*.

Além de “ter” é preciso “mostrar que se tem”. O poder de consumo é sinônimo de valorização social e, nesse caso, configura-se como um demonstrativo da classe a que se pertence e do prestígio social que se tem. Assim, os sujeitos apresentados e representados nos documentários pertencem a uma classe destituída desse poder simbólico, já que vivem com as sobras da sociedade, foram colocados à margem e precisam ressignificar o que o outro considerou sem valor e descartou. Essa condição de invisibilidade denota processos de humilhação social e coisificação/objetificação desses sujeitos, colocando-os em posição de inferioridade.

Entendemos que a intencionalidade dos documentaristas foi a de contribuir para uma reflexão acerca dessa sociedade que normaliza a desigualdade e aceita produzir “gente” de um lado e “subgente” de outro (SOUZA, 2009). Nesse sentido, os imaginários cristalizados vigentes, referentes aos sujeitos que trabalham nos lixões, tendem a ser confrontados pela resistência e fabulação demonstradas nos filmes. Isso implica que, mesmo que haja por parte da sociedade uma tentativa de apagamento dessas realidades, em um processo de legitimação de desigualdades, a existência e visibilização dessas existências pode provocar alguma mudança na consciência do espectador. Ainda que temporária.

Consideramos que esses sujeitos, qualificados como “ralé”, são resultantes de processos sistemáticos de manutenção das desigualdades sociais. Além de desfavorecidos em sua realidade de trabalho, precisam se contrapor aos discursos dominantes lançados a esse lugar que ocupam. Muitas vezes, esses sujeitos são vistos como ladrões, preguiçosos, perigosos e tantos outros adjetivos pejorativos contra os quais precisam lutar, afirmando-se, nos

documentários, como honestos e trabalhadores. No lixão, não encontram apenas um local de trabalho com reciclagem, encontram no lugar a ressignificação do lixo de diferentes formas, inclusive no reaproveitamento de alimentos.

Alguns discursos reforçam a manutenção desse lugar de “ralé” na esfera social. São provenientes das classes dominantes e circulam no espaço midiático e, principalmente, no espaço religioso. No caso do discurso religioso, vários valores são difundidos, engajando os fiéis em suas escolhas, comportamentos e atitudes, como aponta Emediato (2017, p. 215): “A força maior está nos próprios fundamentos religiosos, sagrados ou relevantes para os fiéis, que servem como fonte normatizadora dos comportamentos e das crenças suscetíveis de circular em diferentes formas e práticas sociais”.

Nesse aspecto, trata-se de considerar a circulação social da espiritualidade religiosa não só nos seus lugares tradicionais de prática ritual (cultos, celebrações, manifestações oficiais), mas em todo um conjunto de espaços, falas, estruturas, objetos materiais e imateriais, práticas e tecnologias que funcionariam como dispositivos sociocognitivos da religiosidade. A fé e a religiosidade, nesse sentido, estão presentes na vida da ralé como forma de superar as mazelas vividas. Por meio das falas, atitudes e comportamentos, os sujeitos demonstram a fé em Deus. Referem-se e recorrem à providência divina para conseguir forças para continuarem a lutar e a resistir. Assim, a relação que a Igreja mantém com seus fiéis pode influenciar a forma de experimentarem a pobreza como destino e, nesse sentido, também um destino de classe.

Na religião e na fé, os sujeitos encontram refúgio, no sentido do sofrimento como forma ou possibilidade de ascensão ao outro lado da vida, no pós-morte, quando “os humilhados serão exaltados”, promovendo uma ressignificação do sofrimento e da pobreza por serem eles, os humilhados, os portadores da chave do céu. No entanto, existe a fé que prega a prosperidade terrena como forma do reconhecimento e amor de Deus. Nessa lógica religiosa, o trabalho dignifica e edifica o homem e toda conquista desponta como um sinal dessa benevolência divina. A fé e a religião conferem um valor mais positivo para esse sujeito em sua própria existência no mundo, já que a realidade é dura demais. Deus emerge como o refúgio e a fortaleza, pois é preciso que esse sujeito, subalternizado e violentado socialmente, sinta alguma esperança. É preciso que ele sinta que alguém olha e se importa com ele, já que o Estado não o reconhece como um sujeito de direitos, já que não há justiça social.

Em *Boca de lixo*, a questão da classe social é atravessada pelo discurso religioso de conformação. A luta do trabalhador aparece como um destino dado, e o papel do sujeito é labutar todos os dias para fazer jus ao “pão de cada dia”, como acontece na passagem em que o menino Moisés responde a uma interpelação de Coutinho dizendo que revira o lixo em busca de cobre que representaria o pão de cada dia. Assim, esse menino com um nome bíblico suficientemente simbólico, dado a travessia do mar Vermelho para libertação do povo hebreu da escravidão, abre caminho em meio ao lixo, tentando encontrar o cobre que pode proporcionar o alimento do dia. O suor do trabalho no rosto da criança que tem seus direitos negados.

Em *Estamira*, o discurso religioso é confrontado pela protagonista, que alerta sobre a falta de luta por mudanças e a conformidade encontrada na fé religiosa. “[...] foi combinado, alimentai-vos o corpo com o suor do próprio rosto, não foi com sacrifício, sacrifício é uma coisa, agora trabalhar é outra coisa, absoluto, absoluto, eu Estamira que vos digo, ao mundo inteiro, a todos: trabalhar, não sacrificar”. Ela, de forma categórica, pontua que o sujeito não pode ser sacrificado, explorado. O trabalho é parte da condição para que o ser humano se alimente, porém, para conseguir esse alimento, faz-se necessário que haja, nessa luta pela sobrevivência, condições justas e dignas para todas as pessoas, independentemente de classe, gênero, raça ou escolha religiosa.

Ressalta-se que os sujeitos entrevistados nos documentários se apresentam e são representados na singularidade, e não na totalidade de um grupo social, ou seja, há uma preocupação com a particularização da história de vida de cada um dos sujeitos mostrados no filme. É a personalização desse sujeito como protagonista, responsável apenas por sua história de vida, fazendo com que cada documentário assuma um lugar de afirmação da diversidade de experiências, identidades e linguagens. A particularização visa à projeção de efeitos patêmicos no espectador, levando-o a experimentar emoções diversas ao ser envolvido pela história de cada sujeito. Nessa apresentação da subjetividade, o documentarista busca mostrar o que o sujeito tem de mais singular, abordando as experiências individuais, significativas em sua trajetória de vida. Nos três documentários, cada história é mostrada como única, pertencente àquele sujeito que narra. A voz (visibilidade) dada ao sujeito do discurso, de forma particularizada, fomenta esse interesse pela história desse “outro de classe”, tão diferente e cujo acesso a esse mundo vivido por ele parece ser possível apenas de forma mediada.

Concluímos, nessa medida, que os documentários *Boca de lixo* (1992), de Eduardo Coutinho; *Estamira* (2004), de Marcos Prado; e *Aterro* (2011), de Marcelo Reis, tornaram possível a narrativa de parte da trajetória de vida de sujeitos que vivem no/do lixo. A memória, como ferramenta de resgate, presentifica-se nos relatos de si, quando cada sujeito visita seu passado para dar sentido ao seu presente e narrar sua história. Por meio dessas histórias narradas, tentamos compreender como os sujeitos que trabalham como catadores em lixões se apresentam e como são representados discursivamente nos três documentários, entendendo que os lixões representam o ambiente de trabalho e se constitui, portanto, como um dos modos de existência espacial desse sujeito que (sobre)vive ali. Os aterros e lixões representam esses lugares para onde são levados os descartes dos grandes centros urbanos, caracterizam-se ainda como espaços onde diferentes memórias se correlacionam, tanto dos sujeitos que ali frequentam, quanto daqueles que tiveram sua memória descartada por meio dos objetos que foram resgatados pelos recicladores.

Quanto aos modos de organização do discurso, os três documentários se estruturam, basicamente, com os modos enunciativo e narrativo e é o modo narrativo que alinhava e está na construção da totalidade do documentário. Há uma visada argumentativa subentendida e a construção da narrativa procura conduzir o espectador a compartilhar o ponto de vista apresentado pelo documentarista. Além do modo narrativo, podemos salientar que, em *Boca de lixo* e *Estamira*, há uma parte predominante do modo de organização descritivo no que se refere à nomeação, localização/situação e qualificação dos sujeitos e dos espaços nos quais estão inseridos. Além do aspecto linguageiro, o imagético se constitui como complementar à descrição visual dos espaços onde os sujeitos vivem ou trabalham. O lixão é construído visualmente pelas imagens, pelo passeio da câmera, pelos enquadramentos, pelos planos de detalhes que mostram o lixão como um lugar atemporal que figura nos imaginários coletivos como tal, impregnado em nossas memórias a partir da visão que o outro nos proporciona. Em *Aterro*, o modo predominante é o narrativo, envolvendo as histórias com início, meio e fim com relatos testemunhais. O modo enunciativo é a forma desses sujeitos se posicionarem em seus relatos e toda a construção narrativa proposta pelo documentarista trabalha com o objetivo argumentativo, fazendo com que o espectador seja conduzido a uma tomada de consciência das situações mostradas.

No que se refere ao contrato de comunicação, foi importante analisar a dupla dimensão, uma vez que a composição discursiva acontece, primeiramente, no projeto do documentarista, que se propõe a construir um filme sobre uma temática específica que perpassa a situação dos sujeitos que trabalham em lixões, buscando fazer crer naquilo que é mostrado e, a partir dessa conscientização, mudar o jeito de pensar do espectador – aquele que vai assistir ao documentário. Para concretizar esse projeto, na segunda dimensão, entra o sujeito entrevistador na figura do documentarista e o sujeito entrevistado na figura do(s) protagonista(s). Nesse sentido, no contrato de comunicação analisado em dimensões distintas, percebe-se que há uma intencionalidade inicial por parte do entrevistador, em relação ao entrevistado, que só vai ser apontada pelas escolhas do documentarista na montagem do documentário. É nessa totalidade narrativa que essa intencionalidade pode ser avaliada e analisada como um discurso político e ideológico.

Reafirmamos que, na relação contratual do discurso, o sujeito entrevistado (EUe2) aparece como um enunciador (a voz) em uma primeira instância e o entrevistador documentarista como o articulador dessas enunciações. O documentarista, nos três filmes, assume o papel de um investigador, garimpador de existências mínimas (PELBART, 2014), de sujeitos subalternos (SPIVAK, 2010), ou ainda da ralé (SOUZA, 2009), com a função de reafirmar e mostrar a existência desses sujeitos, se dispondo a ouvi-los em seus ambientes, interpretá-los e construir uma totalidade narrativa com um viés político e ideológico, cuja visada é a de conscientização a partir da visibilização desse universo vivido.

Trouxemos nesse sentido, uma perspectiva para discussão do gênero documentário e a questão da autoria, bem como das marcas de estilo de cada documentarista. Consideramos que, a partir de elementos característicos de cada uma das obras, essa marca de autoria pode ser percebida, especialmente, por meio da questão da ética e estética nos documentários. Essa marca de autoria se configura como uma projeção *ethótica* predominante desses documentaristas, o que pode ser avaliado da seguinte forma: Eduardo Coutinho evoca um *ethos* de autenticidade em *Boca de lixo*; Marcos Prado evoca um *ethos* de sensibilidade estética em *Estamira*; e Marcelo Reis evoca um *ethos* de ética cidadã em *Aterro*.

A memória, como ferramenta de resgate, presentifica-se nas narrativas de si, quando cada sujeito visita seu passado para dar sentido ao seu presente e narrando sua história. Por meio

dessas histórias narradas, compreendemos como esse sujeito sócio-histórico se constitui em seu ambiente de trabalho e nos modos de existência nesse espaço em que vive ou sobrevive. Os aterros e lixões são representantes de espaços memoriais por guardar resquícios de outras histórias que poderiam ser recuperadas a partir da análise dos objetos que ali são depositados. É nesses espaços que os restos recolhidos dos grandes centros urbanos são despejados e caracterizam-se, portanto, como espaços onde diferentes memórias se correlacionam a partir do processo de ressignificação daquilo que ali foi descartado. Dessa forma, entendemos esses documentários como importantes mecanismos/dispositivos para a preservação e resgate da história desses sujeitos e de uma comunidade/sociedade. As histórias e memórias compartilhadas passam a integrar um universo memorial, constituindo-se como um imaginário sociodiscursivo.

Trata-se de filmes sensíveis cuja intencionalidade persuasiva é a de produzir uma tomada de consciência e posicionamento no espectador acerca do mundo experienciado por outros sujeitos. A visibilidade dada a esse outro mundo que é real, mas distante da realidade da maioria, comprova a desigualdade social, a marginalização, ao mesmo tempo em que mostra como os sujeitos resistem e continuam sua luta. Há, nos documentários, um viés político e ideológico que nos convoca a refletir sobre o papel que ocupamos, socialmente, para favorecer tanta desigualdade. Qual posicionamento podemos adotar para reverter essa realidade? Como as políticas públicas poderiam e deveriam ser desenvolvidas para resolver tais problemas?

Toda análise perpassou as questões políticas e sociais que envolvem a situação de descaso com o cidadão. Esses fatos são salientados nos discursos verbais e visuais e que não podem ser menosprezados, uma vez que a obra fílmica se presta a documentar e a trazer à luz as disparidades que encontramos no seio social. Mas, de quais questões políticas falam esses documentários? A primeira envolve o sujeito que se vê desprotegido pelo Estado devido à falta de políticas públicas e de interesse para resolver essa questão ou, pelo menos, minimizar a distância que separa as classes. Os sujeitos que encontramos nos lixões são cidadãos menosprezados e aparecem na condição de subcidadania, ou seja, a todos eles são negados os direitos inerentes ao cidadão. A negação desse direito parece permanecer para a descendência desses sujeitos. É como se a invisibilidade e a subcidadania fossem hereditários e perpetuassem a subcondição desses sujeitos e de suas gerações.

Nossa pesquisa aponta para a relevância da representação da mulher como trabalhadora, mãe que consegue se narrar e se colocar como protagonista da própria história. Histórias, relatos e modos de existência que, em certa medida, podem encontrar referência em *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus. Quando a autora-personagem diz que “[...] a vida é igual um livro. Só depois de ter lido é que sabemos o que encerra. E nós quando estamos no fim da vida é que sabemos como a nossa vida decorreu. A minha, até aqui, tem sido preta. Preta é a minha pele. Preto é o lugar onde eu moro.” (JESUS, 2000, p. 147), ela se refere ao lugar de marginalização e segregação de todas essas mulheres. Em meio a tantas formas de exclusão, todas elas demonstram a força da mulher na luta diária pela sobrevivência. Os lixões, assim como as favelas, seriam os “quartos de despejo”, lugares onde se encontram os excluídos de nossa sociedade. Essas mulheres que falam de si e de suas memórias denunciam a desigualdade e o descaso social a que foram expostas. Trata-se de revelações necessárias que possibilitam uma luta coletiva por mais justiça social. Compartilhar a sua história é uma forma de continuar existindo, resistindo.

Assim, com a presente pesquisa, buscamos compreender e tornar compreensível como os discursos de minorias são construídos nos documentários a partir de um procedimento metodológico que pudesse servir de suporte para outras análises desse gênero discursivo. Na perspectiva da pesquisa, buscou-se também compreender os limites de cada tipo de discurso a partir dos lugares sociais ocupados pelos sujeitos que o proferem. Nesse sentido, entendemos este estudo como um espaço de apropriação de temáticas que envolveram e envolvem os discursos desses sujeitos invisibilizados socialmente, na tentativa de colocá-los diante do olhar acadêmico, levantando discussões que possam contribuir para a mudança dessa realidade social.

Ressaltamos, no entanto, que os documentários apesar de terem uma vasta e ampla repercussão inclusive com reconhecimento da crítica, são filmes exibidos apenas no circuito alternativo de cinema, distante das grandes salas do circuito comercial com enorme visibilidade para grandes públicos. Quanto ao acesso a esses documentários, apenas *Boca de lixo* e *Estamira* estão disponíveis na plataforma do *YouTube*, diferente de *Aterro*, que não é encontrado em plataformas digitais. Nesse sentido, após apresentarmos como contribuição desta pesquisa uma possibilidade interpretativa sobre esses sujeitos apresentados e representados nos documentários, como sugestão de pesquisas futuras apontamos a importância de desvendar os contextos de produção/circulação desses documentários, buscando refletir sobre as agências

financiadoras, público-alvo, recepção na crítica cinematográfica, permitindo dessa forma entender como essa apresentação/representação pode ser recebida e percebida pela sociedade.

REFERÊNCIAS

A CIDADE é uma só. Direção: Adirley Queirós. Produção: Adirley Queirós e André Carvalheira. Ceilândia/DF: 400 filmes, 2012. (73 min.). Disponível em: <https://bit.ly/3ouDzpq> Acesso em: 20 ago. 2019.

AMOSSY, Ruth. **Imagens de si no discurso**: a construção do ethos. São Paulo: Contexto, 2016.

AMOSSY, Ruth. Ethos. In: CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique (org.). **Dicionário de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2004. p. 220-221.

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Tradução Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

AS CORES do lixo. Direção: Marcos Galinari. Produção: Simone Affonso. Brasil: Blá Filmes, 2010. (26 min.) Disponível em: <https://bit.ly/3aaX8L8> . Acesso em: 20 fev. 2019.

ATERRO. Direção: Marcelo Reis. Produção: Marcelo Reis. Belo Horizonte: Bagulium Loquo Est, 2011.1 DVD (72 min.).

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Texto & Grafia, 2004.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2003.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. Heterogeneidade(s) enunciativa(s). **Cadernos de Estudos Linguísticos**, v. 19, p. 25-42, 2012.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BANDEIRA, Manuel. **O bicho**. Rio, 1947. Escritas.org, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3CdHhYp> Acesso em: 20 ago. 2019.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2013.

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BARTHES, Roland. A aventura semiológica. **Apostila Communications**, n. 16, 1970.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral II**. Campinas: Pontes, 1989.

BERNADET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERNARDET, Jean-Claude. Ninguém nunca conseguiu definir o documentário. Entrevista concedida a Beatriz Macruz. **Revista Continente**. ed. 199, jul. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/2UAsmVw>. Acesso em: 20 jan. 2019.

BICHO preto nasce branco. Direção: Ângelo Lima. Produção: Ângelo Lima. Goiânia: Alcateia, 2007. (13:55 min.). Disponível em: <https://bit.ly/3oxQlDE>. Acesso em: 13 fev. 2019.

BOCA de lixo. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Thereza Jessouroun. Rio de Janeiro: CECIP- Centro de criação de imagem popular, 1992. (50 min.). Disponível em: <https://bit.ly/2p0XQGE>. Acesso em: 01 out. 2019

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade:** lembrança de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BRANDÃO, Helena Hathsue Nagamine. **Introdução à análise do discurso.** Campinas: Unicamp, 2012.

BRANDÃO, Helena Nagamine. Conceitos e fundamentos: enunciação e construção do sentido. In: Figaro, Roseli (Org.). **Comunicação e análise do discurso.** São Paulo: Contexto, 2015. p. 19-43.

BRASIL. **Lei nº 10.216, de 6 de abril de 2001.** Dispõe sobre a proteção e os direitos das pessoas portadoras de transtornos mentais e redireciona o modelo assistencial em saúde mental. Brasília, DF: Presidência da República, 2001. Disponível em: <https://bit.ly/3sKp0jL>. Acesso em: 30 dez. 2021.

BRASIL. **Lei nº 12.305, de 2 de agosto de 2010.** Institui a Política Nacional de Resíduos Sólidos; altera a Lei no 9.605, de 12 de fevereiro de 1998; e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, 2010. Disponível em: <https://bit.ly/3b1zXDU>. Acesso em: 15 set. 2019.

BRESSON, Robert. **Notas sobre o cinematógrafo.** São Paulo: Iluminuras, 2004.

CAEIRO, Leila Marli de Lima. **Parceiros do MGTV:** Voz da comunidade no telejornalismo mineiro – de quem é o discurso?. 2016. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens) – Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

CALVINO, Italo. La poubelle agrée. In: CALVINO, Italo. **O caminho de San Giovanni.** Tradução Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 79-101.

CESAR, Amaranta. Os festivais ainda olham pouco para a produção dos novos sujeitos históricos. In: MOSTRA DE TIRADENTES, 20., 2020, Tiradentes. Entrevista concedida a Adriano Garret, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/2RVzhHg>. Acesso em: 03 fev. 2020.

CHARAUDEAU, Patrick. Le discours d'information médiatique – La construction du miroir social. Paris: Nathan – Institut National de l' audiovisuel. 1997.

CHARAUDEAU, Patrick. Uma teoria dos sujeitos da linguagem. In: MARI, Hugo et al. (org.). **Análise do discurso:** fundamentos e práticas. Belo Horizonte: Núcleo de Análise do Discurso. FALE/UFGM, 2001. p. 23-37.

CHARAUDEAU, Patrick. Visadas discursivas, gêneros situacionais e construção textual. *In*: MACHADO, Ida Lucia; MELLO, Renato. **Gêneros reflexões em análise do discurso**. Belo Horizonte, Nad/Fale-UFMG, 2004. p. 13-41.

CHARAUDEAU, Patrick. Uma análise semiolinguística do texto e do discurso. *In*: PAULIUKONIS, Maria Aparecida Lino; GAVAZZI, Sigrid (orgs.). **Da língua ao discurso: reflexões para o ensino**. Rio de Janeiro: Lucena, 2005. p. 11-27.

CHARAUDEAU, Patrick. Les stéréotypes, c'est bien. Les imaginaires, c'est mieux. *In*: BOYER, Henry. (dir.). **Stéréotypage, stéréotypes: fonctionnements ordinaires et mises en scène**. Paris: L'Harmattan, 2007. Disponível em: <https://bit.ly/2S7tNvs>. Acesso em: 24 jun. 2020.

CHARAUDEAU, Patrick. Identidade social e identidade discursiva, o fundamento da competência comunicacional. *In*: PIETROLUONGO, Márcia. (org.). **O trabalho da tradução**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009. p. 309-326. Disponível em: <https://bit.ly/3bK8p6y>. Acesso em: 10 jun. 2020.

CHARAUDEAU, Patrick. A patemização na televisão como estratégia de autenticidade. *In*: MENDES, Emília; MACHADO, Ida Lucia (orgs.). **As emoções no discurso**. Vol. II, Campinas: Mercado das Letras, 2010. p. 23-56.

CHARAUDEAU, Patrick. Dize-me qual é teu corpus, eu te direi qual é a tua problemática. **Diadorim**, v. 10, n. 1, p. 1-23, dez. 2011. Disponível em: <https://bit.ly/3bGUrCu>. Acesso em: 12 ago. 2020.

CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso das mídias**. São Paulo: Contexto, 2013a

CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso Político**. São Paulo: Contexto, 2013b.

CHARAUDEAU, Patrick. **Linguagem e discurso: modos de organização do discurso**. São Paulo: Contexto, 2014.

COURTINE, Jean-Jacques. O tecido da memória: algumas perspectivas de trabalho histórico nas ciências da linguagem. **Polifonia**, v. 12, n. 2, p. 1-13, 2006.

CURTADOC. **Uma janela para o documentário latino-americano**. Disponível em: <https://bit.ly/3d1ef2r>. Acesso em: 12 dez. 2019.

DAVALLON, Jean. A imagem, uma arte de memória? *In*: DAVALLON, Jean. **Papel da memória**. Campinas: Pontes Editores, 2015. p. 21-34.

DAVID-SILVA, Giani. **A informação televisiva: uma encenação da realidade (Comparação entre telejornais brasileiros e franceses)**. 2005. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

EMEDIATO, Wander; FRANCO, Eduardo Assunção. Discurso religioso, argumentação e cognição. *In*: MELO, Mônica Santos Souza (org.). **Reflexões sobre o discurso religioso**. Belo Horizonte: NEAD/UFMG, 2017. p. 197-217.

ESTAMIRA. Direção: Marcos Prado. Produção: José Padilha. Rio de Janeiro: Europa Filmes, 2004. (121 min.). Disponível em: <https://bit.ly/2WPVTMw>. Acesso em: 01 out. 2019.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Minorias. In: **Miniaurélio Século XXI: o minidicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 464.

FIDALGO, Antônio. A pansemiotização de Barthes. In: FIDALGO, Antônio. **Semiótica: a lógica da comunicação**. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 1998. Disponível em: <https://bit.ly/3111xG1>. Acesso em: 20 maio 2016. p. 83-90.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução Laura Fraga de Almeida Sampaio. 23. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: MOTTA, Manoel Barros da. (org.). **Estratégia, poder-saber**. 2. ed. Tradução Vera Lúcia Avelar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 203-222. (Ditos e escritos; IV)

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990.

HALL, Edward Twitchell. **A dimensão oculta**. Rio de Janeiro: F. Alves, 2005.

HIATO. Direção: Vladimir Seixas. Produção: Vladimir Seixas. Rio de Janeiro: Gume Filmes, 2008. (20min.). Disponível em: <https://bit.ly/2Y70pIJ>. Acesso em: 12 mar. 2020.

HOINEFF, Nelson. **Alô, alô, Terezinha** [filme]. Rio de Janeiro: Comalt Comunicação Alternativa, 2009. Disponível em: <https://bit.ly/3fBzMRl>. Acesso em: 20 jan. 2020.

IGNOTOS. Direção: Glênio Mesquita. Produção: Adriana Solon, Markus Nargius e Renan Silveira. Fortaleza, 2010. (8min42). Disponível em: <https://bit.ly/2Yi96Aa>. Acesso em: 12 mar. 2020.

ILHA das flores. Direção: Jorge Furtado. Porto Alegre: Casa de cinema de Porto Alegre, 1989. (13 min.). Disponível em: <https://bit.ly/3A3OZTd>. Acesso em: 13 ago. 2019.

JESUS, Carolina Maria. **Quarto de despejo**: diário de uma favelada. São Paulo: Ática, 2000.

JODELET, Denise. **As representações sociais**. Rio de Janeiro: UERJ, 2001.

JOGO de cena. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: João Moreira Salles. Rio de Janeiro: Brentz Filmes, 2007. (105 min.). Disponível em: <https://bit.ly/3FeFl3V>. Acesso em: 13 ago. 2020.

JOST, François. **Introduction à l'analyse de la télévision**. Paris: Ellipses, 1999.

KLEIN, Otavio José. A gênese do conceito de dispositivo e a sua utilização nos estudos midiáticos. *Estudos em Comunicação - Communication Studies*, v. 1, p. 1-17, 2007. Disponível em: <https://bit.ly/3z6Hs7r> Acesso em: 20 dez. 2021.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução Bernardo Leitão et al. Campinas: Unicamp, 1990.

LEJEUNE, Philippe. **Le pacte autobiographique**. Paris: Seuil, 1975.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

LIXO Extraordinário. Direção: Lúcia Walker. Produção: Angus Aynsley e Hank Levine. Produção: Inglaterra/Brasil, 2010. (99 min.). Disponível em: <https://bit.ly/3uKXOQX>. Acesso em: 03 jan. 2021.

MACHADO, Arlindo. Novos territórios do documentário. **Doc On-Line**, n. 11, dez. 2011. Disponível em: <https://bit.ly/3bgM2Uf> . Acesso em: 5 fev. 2020.

MAINGUENEAU, Dominique. **Novas tendências em análise do discurso**. Campinas: Pontes, 1993.

MAINGUENEAU, Dominique. A propósito do ethos. *In*: MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana (orgs.). **Ethos discursivo**. São Paulo: Contexto, 2008a. p. 11-29.

MAINGUENEAU, Dominique. Problemas de ethos. *In*: POSSENTI, Sírio; SOUZA-E-SILVA, Maria Cecília P. (orgs.). **Cenas de enunciação**. São Paulo: Parábola Editorial, 2008b. p. 85-93.

MAINGUENEAU, Dominique. Ethos, cenografia, incorporação. *In*: AMOSSY, Ruth. **Imagens de si no discurso: a construção do ethos**. São Paulo: Contexto, 2016. p. 69-92.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 1974.

MENINAS de ouro. Direção: Carol Rooke. Produção Carol Rooke. Ouro Preto: Ufop, 2016. (23min29). Disponível em: <https://bit.ly/3lcq4Zx>. Acesso em: 13 jul. 2020.

MESQUITA, Cláudia. Um drama documentário? Atualidade e história em A cidade é uma só? **Devires**, Belo Horizonte, v. 8, n. 2, p. 48-69, jul./dez. 2011. Disponível em: <https://bit.ly/3b8r2is>. Acesso em: 04 fev. 2020.

MINISTÉRIO DO MEIO AMBIENTE; ICLEI BRASIL. **Planos de gestão de resíduos sólidos**: manual de orientação. Brasília, 2012. Disponível em: <https://bit.ly/2WfZjr1>. Acesso em: 10 dez. 2019.

MIGLIORIN, Cezar. **Ensaio no real**: o documentário brasileiro hoje. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2010.

MIRANDA, Alfredo Luiz. **Análise discursiva da encenação visual de documentários**. 2013. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens) – Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

MOSCOVICI, Serge. **Representações sociais**: investigações em Psicologia Social. Petrópolis: Vozes, 2007.

NÃO é de se jogar fora. Direção: Cintia Langie. Produção: Cintia Langie. Pelotas: Cinema e animação Universidade Federal de Pelotas, 2008. (16 min.). Disponível em: <https://bit.ly/3DcUSzt>. Acesso em: 20 fev. 2019.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2012

NÓS que aqui estamos por vós esperamos. Direção: Marcelo Masagão. Produção: Marcelo Masagão. São Paulo: Imovision, 1999. (73 min.). Disponível em: <https://bit.ly/3mnMlmu>. Acesso em: 20 nov. 2019.

NOTÍCIAS de uma guerra particular. Direção: João Moreira Salles e Kátia Lund. Produção: Raquel Freire Zangrati. Rio de Janeiro, 1999. (57 min.). Disponível em: <https://bit.ly/3uBwyEl>. Acesso em: 10 nov. 2019.

O CAMINHO da Glória. Direção: Felipe Corrêa. Produção: Oficina de audiovisual em Muniz de Freire. Espírito Santo, 2010. (10 min.). Disponível em: <https://bit.ly/3iyTy2c>. Acesso em: 20 fev. 2019.

O CAMINHO do lixo. Direção: Virginia Alves e Felipe Gouveia. Produção: Virginia Alves, Bárbara Pereira e Naiara Christie. São Paulo: Unilap e Univap, 2009. (22 min.). Disponível em: <https://bit.ly/3Dde14y>. Acesso em: 20 fev. 2019.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. **Papel da memória**. Campinas, Campinas: Pontes Editores, 2015.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. **Análise do discurso**: princípios e procedimentos. Campinas: Pontes Editores, 2020.

PAVEAU, Marie Anne. Memória, des-memória, a-memória: quando o discurso volta-se para seu passado. Trad. Jocilene Santana Prado; Eduardo Lopes Pires. **EID&A**, n. 5, p. 137-161, dez. 2013.

PELBART, Peter Paul. Por uma arte de instaurar modos de existência que “não existem”. In: Bienal de São Paulo. (org.). **Como falar de coisas que não existem**. São Paulo: Bienal de

São Paulo, 2014, v. 1, p. 250-265. Disponível em: <https://bit.ly/38301ec>. Acesso em: 20 ago. 2019.

RAMOS, Fernão Pessoa. O que é documentário?. In: RAMOS, Fernão Pessoa; CATALDO, Afrânio (org.). **Estudos de cinema Socine 2000**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2001. p. 192-207.

RESTOS. Direção: João Batista de Andrade. Produção: Wagner Carvalho, São Paulo: Raiz Distribuidora, 1975. (10 min.). Disponível em: <https://bit.ly/3AahleG> . Acesso em: 13 dez. 2019.

RIBEIRO, Djamila. Precisamos romper com os silêncios. Palestra proferida no **TEDx Talks**. São Paulo, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3isZsBO> . Acesso em: 18 jul. 2020.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução Alain François et al. Campinas: Unicamp, 2007.

RICOEUR, Paul. **O si-mesmo como um outro**. Tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

SANTO Forte. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Cristiana Grumbach. Rio de Janeiro: CECIP – Centro de criação de imagem. 1999. (80 min.). Disponível em: <https://bit.ly/3otc5k9>. Acesso em: 10 dez. 2019.

SILVA, Janine Marta Pereira. Antunes. **Representações Sociais na Educação de Jovens e adultos: as vozes do protagonista**. 2016. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens) – Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

SOMOS todos catadores. Direção: Tiago Quintes. Produção: Érica Almeida. Rio de Janeiro: UFF, 2014. (32 min.). Disponível em: <https://bit.ly/3oOCcCv>. Acesso: 13 jul. 2020.

SOULAGES, Jean-Claude. **Les mises en scène visuelles de l'information**. Paris: Nathan-INA, 1999.

SOUZA, Jessé. **Ralé brasileira: quem é e como vive**. Colaboradores André Grillo et al. (col.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

SOUZA, Jessé. **Subcidadania brasileira: para entender o país além do jeitinho brasileiro**. Rio de Janeiro: Leya, 2018.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Pode o subalterno falar?. Tradução Sandra Regina Goulart Almeida, Marco Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

THOMPSON, John B. **A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia**. Petrópolis: Vozes, 1998.

TIO Lino, sozinho no mundo da arte. Direção: Vicente Duque Estrada e Lúcio Aguiar. Produção: Vicente Duque Estrada. Rio de Janeiro: Oficina de vídeo da Rocinha, 2004. (16 min.). Disponível em: <https://bit.ly/3ldOC4C>. Acesso em: 20 jan. 2019.

VERÍSSIMO, Luís Fernando. O lixo. *In*: VERÍSSIMO, Luís Fernando. **O melhor das comédias da vida privada**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004. p. 87-90.

...VIDA de... lixo de... Direção: Waltuir Alves. Produção: Franciele Diniz. Brasil: ONG Emcantar, 2001. (5min35). Disponível em: <https://bit.ly/3uMOqw7>. Acesso em: 23 jul. 2019.

APÊNDICE A – DECUPAGEM DOS DOCUMENTÁRIOS

Aterro – Disponível em: <https://bit.ly/3AdxboO>

Boca de lixo – Disponível em: <https://bit.ly/300IVyR>

Estamira – Disponível em: <https://bit.ly/3BmOB3C>