

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE**  
**PRÓ-REITORIA DE PESQUISA, PÓS-GRADUAÇÃO E INOVAÇÃO**  
**INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL**

**GYSSELE FÁBIA MENDES PEREIRA**

**A RE-MERCANTILIZAÇÃO DO UNIVERSO DO DESCARTÁVEL**  
**ATRAVÉS DA MÍDIA**  
Consumo, Representação e Memória

**Niterói**

**2014**

GYSSELE FÁBIA MENDES PEREIRA

**A RE-MERCANTILIZAÇÃO DO UNIVERSO DO DESCARTÁVEL  
ATRAVÉS DA MÍDIA**

Consumo, Representação e Memória

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Mestre. Área de concentração: Mídia, Cultura e Produção de Sentidos.

Orientadora Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ana Lúcia Silva Enne

Niterói  
2014

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

**P436**    **Pereira, Gyssele Fábila Mendes.**

**A re-mercantilização do universo do descartável através da mídia:** consumo, representação e memória / Gyssele Fábila Mendes Pereira. – 2014.

159 f.

Orientadora: Ana Lúcia Silva Enne.

Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2014.

Bibliografia: f. 154-159.

1. Consumo. 2. Mídia. 3. Representação. 4. Lixo. 5. Memória.  
I. Enne, Ana Lúcia Silva. II. Universidade Federal Fluminense.  
Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD 339.47

GYSSELE FÁBIA MENDES PEREIRA

**A RE-MERCANTILIZAÇÃO DO UNIVERSO DO DESCARTÁVEL  
ATRAVÉS DA MÍDIA**

Consumo, Representação e Memória

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Mestre. Área de concentração: Mídia, Cultura e Produção de Sentidos.

BANCA EXAMINADORA

---

Profa. Dra. Ana Lúcia Silva Enne (orientadora)  
Universidade Federal Fluminense

---

Profa. Dra. Carla Fernanda Pereira Barros  
Universidade Federal Fluminense

---

Prof. Dr. José Carlos Souza Rodrigues  
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

---

Profa. Dra. Mariana Baltar Freire  
Universidade Federal Fluminense

Niterói  
2014

## AGRADECIMENTOS

À minha querida amiga, orientadora e mestre Ana Lúcia Enne, por toda a amizade, parceria, paciência e compreensão nos últimos cinco anos. Por todos os ensinamentos, conselhos, cuidados, apoios. Por toda a atenção e disposição para discutir minha pesquisa, que certamente tem muito de você nos conceitos, reflexões, *insights*, e no meu próprio olhar, construído, em grande parte, a partir das suas aulas e pensamentos que inspiram e transformam. Já escrevi em outra oportunidade que palavras não alcançariam a importância que você tem na minha vida. Reitero que, cada dia mais, as palavras que poderiam te descrever se afastam da magnitude que é conviver com você. Sou muito grata a tudo, Ana.

Às professoras Carla Barros e Mariana Baltar, pela ajuda fundamental na construção desta dissertação e por terem aceitado, pela terceira vez, o convite para integrar mais uma banca na qual sou avaliada. Muito obrigada!

Ao professor José Carlos Rodrigues, autor fundamental para a elaboração desta dissertação, pela gentileza de aceitar o convite para a banca de defesa;

Ao professor Marildo Nercolini, pelas valiosas dicas no trabalho final da disciplina que cursei durante o mestrado e pelas aulas que me (trans)formam desde 2008;

A Silvinha e Luciana, funcionárias do PPGCOM, sempre tão solícitas;

Ao GRECOS e seus participantes por todas as trocas e aprendizados nos últimos anos, fundamentais para minha formação enquanto pesquisadora;

Aos alunos de Mídia e Cidadania 2013.1, que me ajudaram a pensar esta dissertação e o mundo;

Aos catadores e funcionários da ACAMJG, pelas preciosas conversas;

Aos “exxamistas” queridos, companheiros de pós-graduação e vida, que foram de extrema importância para a manutenção da leveza, das cervejas e do amor, em um ambiente às vezes tão austero à sensibilidade e aos afetos;

A Andressa, Lelé e Sil, por toda a amizade e paciência que tornam a difícil tarefa de compartilhar uma casa em uma experiência incrível. Além disso, por todos os novos amigos que chegaram e deixaram a vida ainda mais leve e alegre;

A Miriam, por todo amor, paciência, carinho e cuidado nos momentos mais complicados de elaboração desta dissertação. Por todas as trocas que me abriram mundos, modificando o meu olhar para o “outro” e para mim mesma. Sou muito grata a você (e ao universo pelo nosso encontro-ferida).

À minha família, especialmente minha mãe, Jane, e meu pai, Luiz, meus avós, Andreina, Manoel e Terezinha, e irmãs, Gabryele e Gracyele, pelo apoio e amor de sempre. Aprendi e aprendo muito com vocês. Obrigada por tudo.

*Às oito e meia da noite eu já estava na favela respirando o odor dos excrementos que mescla com o barro podre. Quando estou na cidade tenho a impressão que estou na sala de visita com seus lustres de cristais, seus tapetes de viludos, almofadas de sitim. E quando estou na favela tenho a impressão que sou um objeto fora de uso, digno de estar num quarto de despejo.*

*Carolina Maria de Jesus*

*A opulência de Leônia se mede pelas coisas que todos os dias são jogadas fora para dar lugar às novas. Tanto que se pergunta se a verdadeira paixão de Leônia é, de fato, como dizem, o prazer das coisas novas e diferentes, e não o ato de expelir, de afastar de si, expurgar uma impureza recorrente.*

*Ítalo Calvino*

## RESUMO

Esta dissertação investiga como vem sendo disputados os sentidos em torno da mídiatização do lixo. Para isso, destacamos três documentários que abordam esta temática: *Boca de Lixo* (1993), *Estamira* (2004) e *Lixo Extraordinário* (2009). A partir da análise das representações destes filmes, especialmente da prática discursiva de construção dos personagens, propomos observar os deslizamentos dos sentidos produzidos sobre o “universo do descartável”, termo que abrange os espaços, sujeitos e coisas marcados pela presença simbólica e material do lixo. Por conta dos sentidos atribuídos ao lixo, principalmente a poluição e a impureza, os catadores de material reciclável são igualmente percebidos como impuros, invisíveis e marginais. Entretanto, estes sujeitos estão ativos no mundo concreto, construindo relações sociais e afetivas. Então, o que faz com que estes sujeitos sejam percebidos como invisíveis? Por que, de antemão, estes sujeitos são classificados como “rudes” e “drogados” (adjetivos utilizados em um dos filmes)? Quais os discursos que permeiam as representações destes sujeitos? Nosso objetivo principal será investigar o jogo discursivo em torno dessa temática. Os documentários serão usados como aporte para as questões que queremos tratar e outros exemplos serão citados no decorrer dos capítulos, como a telenovela “Avenida Brasil” (Rede Globo, 2012), a peça “Estamira” (2012) de Dani Barros, inspirada no filme homônimo, notícias jornalísticas, dentre outros. Além disso, utilizamos as conversas que tivemos com catadores da Associação de Catadores do Aterro Metropolitano de Jardim Gramacho (ACAMJG), representada em um dos documentários. Desta forma, busca-se desenhar a circulação das práticas sociodiscursivas em torno do lixo e do descarte a partir de diferentes formas de produção de sentidos. Como hipótese principal, sustentamos que os “sujeitos descartáveis”, ao serem representados via mídia, adquirem visibilidade e “vida” diante dos espectadores. Em outros termos, estes sujeitos são fetichizados e remercantizados, colocando em questão as fronteiras entre sujeito e mercadoria na contemporaneidade. Por fim, propomos uma reflexão suscitada a partir do nosso objeto sobre as relações entre memória, esquecimento e lixo, especialmente no que tange à relação entre “cultura da memória” e “cultura do lixo” na contemporaneidade.

Palavras-chave: Consumo, Mídia, Representação, Universo do descartável; Memória.

## ABSTRACT

This dissertation investigates the disputed meanings regarding the mediatization of garbage. In doing so, we will highlight three documentaries: *Boca de Lixo* (1993), *Estamira* (2004), and *Lixo Extraordinário* (2009). Through analysis of the representations of garbage in these films – and especially of the discursive practice of constructing characters – we intend to examine the landslide of meanings stemming from the "universe of disposables", a term encompassing spaces, subjects, and things marked by the symbolic and material presence of trash. Because of the meanings attributed to garbage, namely pollution and impurity, recyclable waste pickers are perceived in turn as impure, invisible and marginal. However, these people are active participants in the real world; they construct social and emotional relationships. So, what is it that causes them to be perceived as invisible? Why, without knowing them, are they classified as "rude" and "junkies" (descriptions used in one of the films)? What are the discourses that permeate the representations of these individuals? Our principal objective will be to investigate the discursive game surrounding this theme. The documentaries will be used as a window into the issues we seek to address. Additionally, over the course of the dissertation, other examples will be cited, such as the TV show "Avenida Brasil" (Rede Globo, 2012); Dani Barros' play "Estamira" (2012), inspired by the film of the same name; and news reports. Furthermore, we will utilize parts of the conversations we had with pickers at the Associação de Catadores do Aterro Metropolitano de Jardim Gramacho (ACAMJG, "Association of Pickers of the Jardim Gramacho Metropolitan Landfill"). In this way, we seek to depict the circulation of sociodiscursive practices surrounding trash and waste through different forms of production of meanings. As our primary hypothesis, we argue that "disposable subjects," as they are represented in the media, acquire visibility and "life" when placed in front of viewers. In other words, these subjects are fetishized and re-commodified, bringing into question the boundaries between individuals and commodities in contemporary times. Finally, we propose a reflection raised from our object on relations between memory, forgetfulness, and garbage, especially in regard to the relationship between "culture of memory" and "culture of waste" in contemporary times.

Key Words: Consumption, Media, Representation, Universe of disposables, Memory.

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b> .....	<b>9</b>
<b>Capítulo I – Do centro à margem: a configuração do “descartável” na sociedade de consumo</b> .....	<b>24</b>
1.1 Quando nada “sobrava” .....	25
1.2 Processo civilizador e o surgimento do descartável: o esquadramento dos espaços, indivíduos e coisas .....	31
1.3 Poluição e perigo .....	38
1.4 Das sensações às emoções: o processo histórico do consumo moderno .....	47
1.5 A “vida” das coisas: fetichismo da mercadoria, da imagem e da subjetividade .....	54
1.6 De crise em crise: a resignificação dos signos ecológicos pelo capitalismo .....	64
<b>Capítulo II – Da margem ao centro: a re-mercantilização do descartável em <i>Boca de Lixo, Estamira e Lixo Extraordinário</i></b> .....	<b>69</b>
2.1 Visitando a ACAMJG .....	69
2.2 A representação do “outro” no documentário .....	72
2.3 <i>Performance</i> e <i>auto mise-en-scène</i> .....	81
2.4 A construção da empatia e da “dor do outro” .....	85
2.5 <i>Boca de Lixo</i> : o roubo da imagem alheia .....	88
2.6 <i>Estamira</i> : a “filósofa do lixo” .....	96
2.7 <i>Lixo Extraordinário</i> : a re-mercantilização via arte e mídia .....	103
<b>Capítulo III – O que não descartamos? Reflexões sobre memória, esquecimento e lixo na sociedade contemporânea</b> .....	<b>117</b>
3.1 As coisas que nos afetam: memória, esquecimento e matéria .....	118
3.2 Esqueço, logo descarto? A “cultura do lixo” na perspectiva baumaniana .....	133
3.3 A lembrança como barreira do descarte: notas sobre a “cultura da memória” .....	140
<b>Considerações Finais</b> .....	<b>146</b>
<b>Bibliografia</b> .....	<b>154</b>

## INTRODUÇÃO

O ato de consumir sempre esteve presente nas sociedades humanas como modo de reprodução sociocultural dos sujeitos<sup>1</sup>. Tal ato se inscreve em uma espiral do consumo que, na contemporaneidade, abarca a exploração dos recursos naturais que serão enviados para as linhas de produção industrial; a distribuição desses produtos nos locais designados para sua compra e consumo, como shoppings e hipermercados; e a etapa do descarte nos aterros e “lixões”. Nesta última, há um universo em torno do lixo descartado, composto pelos espaços e sujeitos que estão atravessados pela poluição simbólica a este atribuído. Percebe-se, portanto, que o consumo vai além do ato ou poder de compra e envolve diversas práticas sociodiscursivas.

Nos últimos anos, o lixo e o descarte<sup>2</sup> têm sido objeto de representações<sup>3</sup> na mídia brasileira das mais diversas formas, das quais destacamos três documentários (como indicaremos adiante). Entendendo a mídia como categoria chave para se pensar a sociedade e a cultura contemporâneas e seu reconhecido papel na configuração de imaginários e representações, esta dissertação investiga como vêm sendo disputados os sentidos em torno da midiaticização do lixo. Como vem sendo tratadas as questões em torno do lixo? A que formações discursivas tais produções de sentido recorrem ao definir algo como lixo, como dejetos<sup>4</sup>, e que deve ser posto à distância?

---

<sup>1</sup> A antropóloga Livia Barbosa inicia o livro “Sociedade de consumo” (2004) questionando o rótulo de “consumo” nas expressões sociedade e cultura de consumo. O que tornaria a sociedade contemporânea, pós-60, uma sociedade de consumo, uma vez que o ato de consumir sempre esteve presente nas sociedades humanas? Para Barbosa, o consumo contemporâneo sinalizaria tanto para um tipo específico de sociedade quanto para um tipo de consumo singular.

<sup>2</sup> Segundo o dicionário Michaelis, *lixo* é aquilo “que se varre para tornar limpa uma casa, rua, jardim etc. Restos de cozinha e refugos de toda espécie, como latas vazias e embalagens de mantimentos, que ocorrem em uma casa. Imundície, sujeidade. Escória, ralé”. Já o *descarte* viria do ato de descartar, que segundo o mesmo dicionário significa “Rejeitar, no jogo, uma ou mais cartas que não convêm: *Descartar um rei. Descartou-se de copas.* Obrigar o parceiro a jogar certo naipe. Livrar-se de pessoas ou coisas desagradáveis ou incômodas: *Esse o mal de que nos buscamos descartar*” (grifos do autor). Essas palavras possuem sentidos bem próximos. Nesta dissertação, compreende-se o descarte como a prática sociocultural de descartar, de rejeitar algo, que produz a categoria lixo e é também produzida por esta. A prática de descartar está inserida num jogo sociocultural, portanto, numa disputa de sentidos.

<sup>3</sup> Nesta dissertação, adota-se “representação” como o duplo processo de simbolização e significação de mundo, que substitui e cria, que figura e produz sentidos. Em nosso segundo capítulo, apresentamos uma discussão acerca do conceito de *representação*, bem como das *representações midiáticas*, a partir de autores como Roger Chartier (1991; 2002), Carlo Guinzburg (2001), Denise Jodelet (1993), Sary Calonge Cole (2006), Serge Moscovici (1978), Émile Durkheim (1996), dentre outros.

<sup>4</sup> O blog “Origem da Palavra” tem um texto interessante acerca da etimologia da palavra “lixo” (acredita-se que venha do latim *lixare* – aparar, desbastar, lixar, tirar o excesso) e outras correlatas, como “resíduo” (do latim

De acordo com José Carlos Rodrigues, “embora toda vida social necessariamente produza resíduos, nem sempre se atribuem a estes os mesmos valores, se exigem as mesmas atitudes ou se cultivam sentimentos idênticos aos que configuram os que destinamos a isto que nós designamos por ‘lixo’” (1995, p. 11). Dentre os sentidos contemporâneos atribuídos, a visão de que o lixo não possui valor ou utilidade, em outros termos, é algo “morto”, está bastante presente. Ainda segundo o autor, lixo e morte estão profundamente relacionados, seja porque o que vai para o lixo é aquilo considerado morto ou porque morrer é mais ou menos como ir para o lixo (ibid., p. 12). Tais sentidos foram engendrados no processo histórico da modernidade, como veremos no decorrer desta dissertação, especificamente em nosso primeiro capítulo.

Entende-se que no jogo de representações criado pela mídia em torno do lixo, a complexidade deste objeto em suas múltiplas possibilidades de significação se mostra mais claramente. O objetivo principal desta dissertação será investigar o jogo discursivo em torno dessa temática. Para isso, selecionamos como *corpus* textual três documentários atravessados pela representação do universo em torno do descarte, onde buscaremos entender as produções de sentidos acerca dessa temática: “Lixo Extraordinário” (João Jardim; Lisa Harley; Lucy Walker, 2010), “Estamira” (Marcos Prado, 2004) e “Boca de Lixo” (Eduardo Coutinho, 1993). Adota-se a teoria tridimensional do discurso proposta pelo sociolinguista Norman Fairclough como ferramenta analítica das práticas discursivas em torno do lixo, que estão diretamente relacionadas às mudanças sociais referentes a esses discursos.

Em “Discurso e mudança social” (2001), Fairclough atenta para a relação entre as mudanças discursivas e as transformações sociais. Para isso, o autor recorre a métodos dos estudos de linguagem e do pensamento social e político, conjugando as propostas da corrente pragmática e da análise de discurso aos trabalhos de Gramsci, Althusser, Foucault, Habermas e Giddens. Fairclough ressalta que sua proposta não é nova, visto que Pêcheaux e a linguística crítica britânica haviam insinuado algo na mesma direção décadas antes. Entretanto, ambas as tentativas se baseavam em relações estáticas de poder e enfatizavam um lado em detrimento do outro. Segundo o autor, “prestou-se pouca atenção à luta e à transformação nas relações de poder e ao papel da linguagem aí” (2001, p. 20).

Dessa forma, Fairclough propõe reunir o sentido mais socioteórico de “discurso” com

---

*residuum* – sobra, resto; de *residere*, “ficar atrás, sobrar” e possui formação próxima de “residência”) e “dejeito” (latim *dejectus* – lançado fora). Disponível em <http://origemdapalavra.com.br/palavras/lixo/>. Acessado em 16 de novembro de 2013.

o sentido de “texto e interação” da análise de discurso orientada linguisticamente. Segundo o autor, qualquer tipo de discurso implica em um texto, uma prática discursiva e uma prática social, daí a *teoria tridimensional do discurso* adotada por ele. Fairclough ressalta que a ênfase de sua proposta recai sobre a linguagem e os textos linguísticos, mas considera bastante apropriado “estender a noção de discurso a outras formas simbólicas, tais como imagens visuais e textos que combinam palavras e imagens” (ibid, p. 23), como é o caso dos documentários que propomos analisar.

O autor afirma que a sua abordagem de discurso difere daquela realizada pelos cientistas sociais por ser mais estreita e, ao mesmo tempo, ir de encontro à tradição linguística saussureana que prioriza o estudo da *langue*, ou seja, da estrutura da língua, deixando de lado os usos da língua, nomeado por Saussure como *parole*. Sobre sua própria abordagem, Fairclough afirma que “ao usar o termo ‘discurso’, proponho considerar o uso da linguagem como forma de prática social e não como atividade puramente individual ou reflexo de variáveis situacionais” (2001, p. 90). Isso implica dizer que o discurso é um modo de agir sobre o mundo, assim como uma forma de representação, ou seja, de simbolização e significação de mundo, que se configuram na relação dialética entre discurso e estrutura social. O discurso contribui para a constituição de todas as dimensões sociais, como afirma Fairclough:

O discurso contribui para a constituição de todas as dimensões da estrutura social que, direta ou indiretamente, o moldam e o restringem: suas próprias normas e convenções, como também relações, identidades e instituições que lhe são subjacentes. O discurso é uma prática, não apenas de representação do mundo, mas de significação do mundo, constituindo e construindo o mundo em significado. (FAIRCLOUGH, 2001, p. 91)

Nesse sentido, o discurso constitui as posições identitárias, as relações sociais e os sistemas de conhecimento e crença, em outras palavras, o discurso constrói sujeitos, sociedades e culturas. Para Fairclough, essas três dimensões correspondem às três funções da linguagem: identitária, relacional e ideacional, respectivamente. Dessa forma, o autor busca tratar a constituição discursiva de uma sociedade como uma prática social profundamente arraigada em estruturas sociais, materiais e concretas, e não como um livre jogo de ideias individuais<sup>5</sup> (FAIRCLOUGH, 2001).

Ao tratar do discurso, Fairclough dialoga diretamente com o pensamento de Michel

---

<sup>5</sup> A ideia de “entrelaçamento social”, de Norbert Elias, segue nessa direção. Elias afirma que o processo civilizador se deu por meio de entrelaçamentos sociais e não por ações e intenções individualizadas. O entrelaçamento dessas ações “tópicas” produziria as negociações e rupturas nos processos das transformações sociais. Em nosso primeiro capítulo serão discutidas essas questões em Elias.

Foucault (1999), que aponta a existência de mecanismos internos e externos de controle do discurso<sup>6</sup>. Para Foucault, o discurso seria coagido de três formas: limitando poderes, dominando aparições aleatórias e selecionando os sujeitos que falam. Além disso, o “discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por e pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar” (1999, p.10).

Segundo Fairclough, a prática e o evento discursivo estariam em constante luta, numa relação complexa e variável. É o discurso como prática política e ideológica que interessa ao autor, pois, enquanto prática política, o discurso estabelece, mantém e transforma as relações de poder, e enquanto prática ideológica, o discurso constitui, naturaliza, mantém e transforma os significados do mundo (2001, p. 94). Desse modo, dependendo do domínio e ambiente institucional em que é acionado, o discurso seria investido ou reinvestido de valores políticos e ideológicos.

Para Fairclough, o que diferenciaria a prática discursiva da prática social é que a primeira se manifestaria em forma linguística nos “textos”, falados e escritos, conceito que toma emprestado de Halliday. Já a prática social seria uma das dimensões do evento discursivo, assim como o texto. O autor complementa afirmando que

(...) essas duas dimensões são mediadas por uma terceira que examina o discurso especificamente como prática discursiva. ‘Prática discursiva’ aqui não se opõe a ‘prática social’: a primeira é uma forma particular da última. Em alguns casos, a prática social pode ser inteiramente constituída pela prática discursiva, enquanto em outros pode envolver uma mescla de prática discursiva e não-discursiva. A análise de um discurso particular como exemplo de prática discursiva focaliza os processos de produção, distribuição e consumo textual. Todos esses processos são sociais e exigem referência aos ambientes econômicos, políticos e institucionais particulares nos quais o discurso é gerado. (FAIRCLOUGH, 2001, p. 99)

Segundo a proposta de Fairclough, ao analisar determinado discurso, devemos nos voltar para a ordem de discurso em que se insere a produção e a interpretação textual, a fim de estabelecer as conexões com a prática social e as estruturas e lutas em que estão inseridos tais discursos. A abordagem de Fairclough combina as análises macrosociológica e microsociológica, ressaltando tanto as apropriações e reapropriações realizadas pelos sujeitos quanto o peso das estruturas sociais na conformação de tais práticas.

A concepção de Fairclough se aproxima da proposta dos Estudos Culturais, no que tange à interpretação do texto como prática social e histórica. Contudo, é importante esclarecer que a prática social também é constituída discursivamente e, muitas vezes, aquilo que existe somente enquanto discurso pode ser percebido como prática social, como acontece

---

<sup>6</sup> FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 1999. 5ª Edição.

com algumas das representações midiáticas do universo do descartável<sup>7</sup>.

Compreendemos que as representações midiáticas do lixo só fazem sentido em seus processos de apropriação e reapropriação por parte dos sujeitos que vivem no e do lixo, cujas realidades são reconstruídas nos documentários. Para examinar esses processos, conjugamos as análises das práticas sociodiscursivas nos documentários às conversas vivenciadas na Associação de Catadores do Aterro Metropolitano de Jardim Gramacho (ACAMJG), no intuito de observar, superficialmente<sup>8</sup>, as produções de sentidos empreendidas por estes sujeitos nos embates discursivos em que estão inseridos.

Os três filmes que compõem o *corpus* desta dissertação foram escolhidos por avaliarmos que suas abordagens oferecem um panorama rico e diverso para nossa investigação. Por agora, vamos nos ater às descrições sintéticas dos filmes e algumas das temáticas que serão abordadas a partir dos sentidos que constroem, para em seguida apresentarmos as questões que norteiam esta pesquisa e nossa hipótese.

O documentário “Boca de Lixo” (1993), dirigido por Eduardo Coutinho e produzido pelo Centro de Criação de Imagem Popular (CECIP), busca representar os sujeitos que sobrevivem da atividade de catação de material reciclável no vazadouro de Itaoca, em São Gonçalo (outro “lixão” recentemente fechado<sup>9</sup>). Dentre outras questões, o documentário discute o estatuto da representação e suas limitações, trazendo à tona a reflexão sobre os “outros do outro”, ou seja, as complexas mediações que atravessam o “outro” ali representado. Diferentemente dos demais filmes analisados nesta dissertação, em “Boca de Lixo” os catadores parecem conduzir as interpretações sobre o lixo e o seu cotidiano, apresentando diferentes performances<sup>10</sup> diante da câmera de Coutinho.

Em “Estamira”, a visão de mundo de uma mulher de 63 anos, diagnosticada com esquizofrenia e que sobrevivia da atividade de catação de material reciclável no Aterro de Gramacho, é o mote da narrativa. O documentário traz para o centro das atenções a cosmologia de Estamira, que tem seu discurso rejeitado socialmente tanto pelo seu estado de “loucura” quanto pela sua ligação com o lixo e o Aterro de Gramacho, muitas vezes

---

<sup>7</sup> Este aspecto será discutido mais a frente, quando analisarmos os documentários, especialmente “Lixo Extraordinário”.

<sup>8</sup> Ressalta-se que esta dissertação não empreende um trabalho de campo aprofundado, nos termos de uma etnografia. Foram realizadas entrevistas com catadores da associação e breves observações do cotidiano na ACAMJG, a fim de se perceber algumas das práticas e discursos que são acionados nas disputas em torno da categoria lixo.

<sup>9</sup> O vazadouro de Itaoca foi fechado em fevereiro de 2012, mesmo ano de fechamento do Aterro de Gramacho.

<sup>10</sup> No segundo capítulo, discutiremos a ideia de *performance* a partir de Erving Goffman (2002).

personificado na fala da personagem pelo nome de “Sr. Gramacho”. Apesar dos diagnósticos psiquiátricos, Estamira é construída de modo bastante lúcido por Marcos Prado, o que coloca em questão o jogo de performance na construção do documentário.

“Lixo Extraordinário”, o mais recente dos documentários, é uma produção brasileira e inglesa filmada entre agosto de 2007 e maio de 2009. O filme documenta o processo de produção da série fotográfica *Pictures of Garbage*, de Vik Muniz, artista plástico e fotógrafo brasileiro radicado em Nova York há 30 anos. Em busca de novos materiais e perspectivas para a composição do projeto, associado a uma intenção social, Muniz chega ao Jardim Gramacho através de Fábio Ghivelder, seu assistente. O artista escolhe seis fotografias e os catadores fotografados se tornam personagens do filme: Ísis, Tião, Irmã, Zumbi, Suellem e Magda. A partir das imagens, o Muniz propõe o trabalho de elaborar quadros que vão ganhando forma no preenchimento das imagens com material reciclável. As criações são vendidas e o dinheiro arrecadado revertido para a ACAMJG – Associação de Catadores do Aterro Metropolitano de Jardim Gramacho, da qual Tião é presidente. “Lixo Extraordinário” nos ajudará a refletir sobre a “reciclagem” pela qual passa o lixo quando representado na mídia, processo semelhante ao que acontece com os sujeitos que sobrevivem no e do lixo, dentre outras questões.

Esses três documentários serão adotados como aporte para as temáticas que queremos tratar. No decorrer dos capítulos outros exemplos serão citados, como a telenovela “Avenida Brasil” (Rede Globo, 2012), a peça “Estamira” (2012) de Dani Barros, inspirada no filme homônimo, notícias jornalísticas, dentre outros. Dessa forma, busca-se desenhar, mesmo que brevemente, a circulação das práticas sociodiscursivas em torno do lixo e do descarte a partir de diferentes formas de produção de sentidos.

Tendo em vista a impossibilidade de se representar algo em sua totalidade, entende-se que apenas uma parcela do “outro” é representada, tanto nas produções de sentidos articuladas pelos documentários e as diversas fontes acionadas, quanto por esta própria dissertação. E que parcela é essa? O que se pretende mostrar como sendo o outro? A quais discursos o dispositivo midiático recorre para construir o “outro descartável” nas representações? O que se vê é uma construção de formas de dar lugar ao outro ou a reprodução do paradigma científico ocidental, que enxerga o outro a partir dos seus próprios parâmetros (D’AMARAL, 2004; CERTEAU, 1982), em uma relação de pretensa objetividade? Essas questões atravessaram nossas análises, como será percebido, com mais ênfase, em nosso segundo e

terceiro capítulos.

Ao longo da história, múltiplos sentidos foram atribuídos ao lixo, como por exemplo, o caráter mágico da cura de doenças e pestes por meio do seu cheiro característico (RODRIGUES, 1995). Durante o processo histórico da modernidade, os sentidos produzidos sobre o lixo passaram a ser predominantemente associados à impureza e à poluição simbólica (DOUGLAS, 1991; RODRIGUES, 1995). As pessoas e espaços que convivem com o lixo são percebidas como invisíveis e impuras tanto quanto o lixo que as rodeia, em outras palavras, são tidas como “descartáveis<sup>11</sup>”. Na contemporaneidade, constata-se que as noções acerca do descartável passam por reconfigurações, entretanto, continuam a dialogar com os discursos que as associaram à poluição, invisibilidade e marginalidade, como mostraremos no decorrer desta dissertação.

Destaca-se que o fio condutor da análise dos documentários será o processo de construção de personagem, categoria que utilizaremos para averiguar a seguinte hipótese: esses sujeitos e espaços, percebidos como “descartáveis” por estarem imersos no lixo, ao serem representados via mídia são re-mercantilizados (KOPYTOFF, 2008), ou seja, são reinsertos no estado temporal e simbólico de mercadoria, tornando-se “visíveis” e embaralhando as fronteiras entre pessoas e coisas. O documentário “Ilha das Flores” (Jorge Furtado, 1989), amplamente conhecido no país, é uma boa alegoria para o que estamos propondo.

“Ilha das Flores” constrói uma representação do ciclo do consumo a partir das complexas relações que atravessam este campo. De modo didático e irônico, o documentarista conduz o espectador ao estranhamento daquele que seria o elemento mais cotidiano da vida nas cidades modernas: o lixo. O curta acompanha as etapas percorridas por um tomate, de sua extração ao descarte, observando o processo histórico por trás de cada estágio. A forma como delinea essas relações, justificadas a partir do paradigma científico ocidental e, ao mesmo tempo, mostrando a insuficiência deste como única fonte de explicação dos fenômenos sociais, levanta questões e expõe críticas a todo esse processo.

Tais críticas ficam em evidência quando o documentarista utiliza a estratégia de disjunção entre fala e imagem. Enquanto a voz *over*<sup>12</sup> encaminha a interpretação para

---

<sup>11</sup> Compreendemos que a categoria discursiva “descartável” está em relação com as categorias lixo e descarte e constitui-se nesse diálogo. Todavia, parece-nos que o descartável é uma categoria mais fluída que as outras duas e será utilizada nesta dissertação para se referir ao universo em torno do lixo ou “universo do descartável”.

<sup>12</sup> Termo técnico que designa a fala posta *sobre* as imagens, e não apenas as falas que estão *fora* do campo visual (MELO, 2006).

determinado sentido, a imagem provoca uma quebra no contrato de leitura estabelecido com o espectador. É o que acontece, por exemplo, na cena em que se explica o ser humano:

[narrador *over*] Os seres humanos são animais mamíferos, bípedes, que se distinguem dos outros mamíferos, como a baleia, ou bípedes como a galinha, principalmente por duas características: o telencéfalo altamente desenvolvido e o polegar opositor. O telencéfalo altamente desenvolvido permite aos seres humanos armazenar informações, relacioná-las, processá-las e entendê-las. O polegar opositor permite aos seres humanos o movimento de pinça dos dedos, o que por sua vez permite a manipulação de precisão. O telencéfalo altamente desenvolvido combinado com a capacidade de fazer o movimento de pinça com os dedos deu ao ser humano a possibilidade de realizar um sem número de melhoramentos em seu planeta, entre eles, [ruído e imagem da explosão de uma bomba atômica], cultivar tomates.

A bomba atômica, que supostamente seria uma invenção abominável, ganha o sentido de uma das melhorias feitas pelo ser humano. Esta disjunção convoca o espectador ao questionamento. Em outro momento, o filme aborda os judeus. Enquanto as imagens mostram os campos de concentração na II Guerra Mundial, o narrador diz “Os judeus possuem telencéfalo altamente desenvolvido e o polegar opositor, são, portanto, seres humanos [imagem de uma pilha de corpos esqueléticos mortos pelo regime nazista]”. Furtado imprime ao filme o tom de denúncia social e crítica ao processo histórico da modernidade.

Ilha das Flores elege alguns temas centrais para explicar o processo histórico que culminou na década de 80, como o dinheiro, o cristianismo, a família, o lucro, entre outros. Dentre estes, dois elementos perpassam toda a narrativa: os seres humanos e o tomate, que é o objeto que percorre todas as fases do ciclo do consumo. Nesse sentido, propõe-se uma aproximação entre o filme e a abordagem de Kopytoff e Appadurai acerca da biografia cultural e vida social das coisas. Na narrativa fílmica, o tomate (como representação da mercadoria) ganha uma trajetória social, uma série de acontecimentos dentro de uma mesma esfera (2008, p.105), que se encerra no lixão junto às mulheres e crianças que ali vivem “coisificadas” como lixo. Ao ser colocado no lixão, o tomate vai parar em Ilha das Flores, lugar que, contradizendo o seu nome (talvez venha daí a opção de construir uma narrativa alicerçada em contradições), é um “lixão”.

Lixo é tudo aquilo que é produzido pelos seres humanos, numa conjugação de esforços do telencéfalo altamente desenvolvido com o polegar opositor, e que segundo o julgamento de um determinado ser humano não tem condições de virar molho. (...) O lixo atrai todos os tipos de germes e bactérias, que por sua vez causam doenças. As doenças prejudicam seriamente o bom funcionamento dos seres humanos. Mesmo quando não provoca doenças, o aspecto e o aroma do lixo são extremamente desagradáveis. Por isso, o lixo é levado para determinados lugares, bem longe, onde possa livremente sujar, cheirar mal e atrair doenças. Em Porto Alegre, um dos lugares escolhidos para que o lixo cheire mal e atraia doenças chama-se Ilha das Flores.

O documentário não apresenta uma perspectiva histórica acerca do lixo, que o colocaria como produto da separação entre pessoas e coisas deflagrada na modernidade. Ilha das Flores explora as representações do descartável com ênfase na impureza e marginalidade social ali presentes. Os sujeitos que aí vivem disputam espaço e comida com os porcos, que têm prioridade na escolha dos alimentos. Segundo o documentário, isso acontece porque o porco possui um dono, que por sua vez possui dinheiro, revelando a perversidade da lógica de consumo contemporânea. O fato de não estarem presentes no território da mercantilização é decisivo para a posição desses sujeitos na hierarquia de Ilha das Flores.

O tomate, plantado pelo Sr. Suzuki, trocado por dinheiro com o supermercado, trocado pelo dinheiro que Dona Anete trocou por perfumes extraídos das flores, recusado para o molho do porco, jogado no lixo e recusado pelos porcos como alimento, está agora disponível para os seres humanos de Ilha das Flores. O que coloca os seres humanos de Ilha das Flores depois dos porcos na prioridade de escolha de alimentos é o fato de não terem dinheiro, nem dono. O ser humano se diferencia dos outros animais pelo telencéfalo altamente desenvolvido, pelo polegar opositor e por ser livre. Livre é o estado daquele que tem liberdade [imagem de uma catadora com o saco de lixo nas costas, caminhando lentamente e com expressão sofrida, enquanto toca “O Guarani”, de Carlos Gomes, ao fundo]. Liberdade é uma palavra que o sonho humano alimenta, que não há ninguém que explique e ninguém que não entenda.

Ao mesmo tempo em que pessoas e coisas são construídas e dotadas de uma trajetória social, pessoas e coisas também são descartadas, postas à margem mesmo que temporariamente. O que fica claro em Ilha das Flores é a fluidez das fronteiras entre sujeito e mercadoria, que como nos mostra o filme são parte do mesmo processo, faces da mesma moeda. A atribuição da biografia cultural às coisas e o deslocamento dos sujeitos para o território da mercantilização ocorrem simultaneamente nas culturas de consumo.

Para terem acesso ao consumo contemporâneo, mediado majoritariamente pelo dinheiro, os sujeitos são antes mercadorias (BAUMAN, 2008). Aqueles que não preenchem os requisitos simbólicos e temporais para tal, são relegados ao esquecimento, o que corresponde ao “lixo” da sociedade. Os “sujeitos descartáveis” não estão fora do circuito do consumo, na verdade, eles são produto dessa lógica. Tratá-los como fora do ciclo mascara todo o processo sociocultural aí envolvido.

Para o desenvolvimento desta dissertação, elencamos três grandes núcleos teóricos, que se subdividiram em outros no decorrer do trabalho (como será mostrado adiante na apresentação de cada capítulo). Os núcleos compreendem as seguintes temáticas: universo do descartável, poluição simbólica e sociedade e cultura do consumo; discurso, representação e *performance*; memória, esquecimento e afeto. A partir do cruzamento desses temas, pretende-

se compreender as práticas discursivas e sociais em torno do lixo representado na mídia, apontando as possíveis rupturas e continuidades nesses discursos.

Inicialmente, serão discutidas as ideias referentes ao descartável e à poluição simbólica, a partir de José Carlos Rodrigues (1995), Mary Douglas (1991), Marta Velloso (2008), dentre outros autores<sup>13</sup>. Optamos por investigar o lixo pelo viés simbólico, o que significa tratá-lo como uma construção cultural articulada a um tipo de sociedade específica. Como afirma Rodrigues, a exclusão e a interdição causada pelo contato com o lixo são da ordem do simbólico: “na raiz, a higiene não é, portanto, uma questão de microbiologia: podemos fazer a desinfecção que quisermos, podemos aniquilar germes e bactérias, não eliminaremos o problema mágico da sujeira” (1995, p. 85).

Para pensarmos este processo de construção cultural, optamos pela tipologia “sujeitos descartáveis” para delimitar as posições identitárias que queremos tratar nesta dissertação. Os processos de formação identitária organizados em torno do descartável são complexos, como qualquer outro. O lixo traz uma gama de relações que não são observadas quando este se encontra em sua forma-mercadoria valorizada culturalmente. Acreditamos que as questões levantadas por Mary Douglas (1991), relacionando a impureza à desordem social, contribuem para elucidar algumas das multiplicidades do descartável:

A reflexão sobre a impureza implica uma relação sobre a relação entre a ordem e a desordem, o ser e o não-ser, a forma e a ausência dela, a vida e a morte. Onde quer que as ideias de impureza estejam fortemente estruturadas, a sua análise revela que põem em jogo estes profundos temas. (Douglas, 1991, p. 9)

Dito isto, nota-se que no desenrolar do processo histórico da modernidade, o impuro foi sendo relacionado àquilo que está à margem e investido de “poderes e perigos”. Rodrigues afirma que “quanto mais próximo do centro de poder, mais distante da sujeira; quanto mais periférico em relação ao centro de poder, tanto mais íntimo com a sujeira” (1995, p. 96). Os signos que demarcam a impureza condicionam espaços de marginalidade e invisibilidade, relegando os sujeitos submetidos a essa classificação simbólica, como é o caso dos “sujeitos descartáveis”, à exclusão social. Os sujeitos localizados em torno do lixo são igualmente considerados descartáveis pela estrutura social, em quase todos os níveis<sup>14</sup>, desde a relação

---

<sup>13</sup> Outros autores serão incorporados no decorrer desta dissertação para tratar dos temas referentes ao descartável, como Bakhtin (1987); Eigenheer (2009), Waldman, (2010), Dib-Ferreira (2005), dentre outros.

<sup>14</sup> É importante ressaltar que estamos diante de sujeitos ativos no mundo concreto, que constroem suas narrativas, redes de sentido, laços de afeto e partilham dos “entrelaçamentos sociais” (Elias, 1994) da contemporaneidade. Quando afirmamos que esses sujeitos são descartáveis, nos referimos às práticas discursivas acerca do universo do descartável. Compreende-se que a prática discursiva está atravessada pela prática social, entretanto, em nosso caso, a poluição simbólica atribuída ao lixo demarcaria tão fortemente a produção de

com o poder público até as relações interpessoais<sup>15</sup>. Entretanto, esses sujeitos também se reapropriam da poluição simbólica que os cerca nas suas disputas cotidianas, tópico que será alvo de análise em nosso segundo capítulo.

Como já foi falado, sustentamos que os “sujeitos descartáveis” ao serem representados via mídia, cujo papel é central no embate cultural e pelo poder de significar, passam por um processo de fetichização, tornando-se visíveis diante da sociedade, mesmo que momentaneamente, a partir da sua reinserção no ciclo do consumo, ou o que Igor Kopytoff (2008) chamaria de “re-mercantilização”.

Para entendermos como se dá esse processo, torna-se indispensável abordar a formação do consumo moderno, que se confunde com a história da própria modernidade. Nesta dissertação, serão abordados diferentes autores<sup>16</sup> para tratar da constituição da sociedade e cultura de consumo. De acordo com Livia Barbosa (2006), a sociedade contemporânea pode ser classificada como “sociedade de consumo” pela especificidade do consumo que é praticado e pelos arranjos socioculturais particulares. Para Gilles Lipovetsky (2007), como mostraremos no primeiro capítulo, a “lógica-moda” que move o consumo é a lógica da própria modernidade<sup>17</sup>.

A cultura de consumo, adotada aqui como modo de reprodução e mediação sociocultural predominante na conjuntura atual (SLATER, 2002), associada a uma sociedade de consumo, capitalista e de mercado, atribui às coisas caráter simbólico distinto – o fetiche –

---

sentidos acerca destes sujeitos que criaria a ilusão de que tais sujeitos, percebidos como mercadorias (Appadurai, 2008; Kopytoff, 2008; Bauman, 2007), seriam descartáveis.

<sup>15</sup> A pesquisa desenvolvida por Fernando Costa (2008) explora essa temática. Durante oito anos, Costa se passou por gari da USP, a fim de investigar a invisibilidade social desses sujeitos que lidam diariamente com o lixo. O autor afirma que mesmo pessoas que ele conhecia não o cumprimentavam enquanto ele varria os corredores da universidade, o que fez com que ele se sentisse completamente invisível como sujeito e visto como um objeto. Nessa pesquisa, ficam claras as marcas de invisibilidade às quais os sujeitos que estão situados em torno do lixo são submetidos.

<sup>16</sup> Nesta dissertação, conjugamos autores que abordam o consumo a partir de perspectivas distintas. Uma das linhas que permeiam nossa pesquisa é a chamada “pós-moderna”, composta por autores como Zygmunt Bauman, Jean Baudrillard, Gilles Lipovetsky, Isleide Fontenelle, dentre outros. Para esses autores, o consumo contemporâneo tem raízes no processo histórico da modernidade e muitas vezes são criticados por tomarem as práticas materiais como estruturadoras das ideias. Tal perspectiva é combatida pelos autores ligados aos estudos antropológicos do consumo, como Livia Barbosa, Colin Campbell, Arjun Appadurai, Mary Douglas e Baron Isherwood, dentre outros, que defendem uma revolução do consumo anterior a uma revolução industrial, ou seja, criou-se primeiro a demanda, implantou-se o desejo, para posteriormente isso ganhar os contornos de uma revolução comercial e industrial. Entende-se que os campos de estudo aqui citados são constituídos por uma diversidade de autores e visões, portanto, nossa tentativa é a de colocá-los em diálogo, atentando às distinções e aproximações entre os autores.

<sup>17</sup> Citamos apenas os principais autores que utilizaremos para abordar a temática do consumo. Além desses, acrescentamos ainda Campbell (2001); Douglas & Isherwood, (2006); Rocha (2000); Bauman (2008); Thebaldi (2013), dentre outros que serão incorporados no decorrer dos capítulos.

por meio dos seus dispositivos institucionais, dentre estes, o aparato midiático. A partir do conceito de fetichismo/fetice trabalhado na sociologia, antropologia e psicanálise, discutiremos o *fetichismo das imagens* (FONTENELLE, 2002) e o *fetichismo da subjetividade* (BAUMAN, 2008) na sociedade contemporânea, fortemente atravessada pelos meios de comunicação.

No segundo núcleo, propomos a reflexão sobre as noções de discurso, representação e *performance*, a fim de desvendar as estratégias utilizadas pelos documentários na construção da realidade retratada, bem como os conflitos e negociações entre os documentaristas/produtores dos filmes e os personagens representados. Para isso, nos servimos dos textos de autores que abordarão o universo do cinema, como Bill Nichols (1997), Fernão Ramos (2005), Mariana Baltar (2007), Louis Comolli (2008), Ismail Xavier (1996) e o universo da representação e *performance*, a partir de Roger Chartier (2002), Carlo Guinzburg (2001), Erving Goffman (2002), dentre outros autores (ver nota 3).

Para complexificar as análises dos documentários, realizamos entrevistas com catadores da Associação de Catadores do Aterro Metropolitano do Jardim Gramacho – ACAMJG, pois acreditamos que deste modo podemos perceber como se configuram algumas de suas produções de sentido e as relações com os sistemas de significação nos quais estão inseridos e com os quais dialogam. Escolhemos a Associação por entendermos que se constitui como a entidade representativa dos interesses da categoria, reivindicando, dentre outras coisas, a instituição da coleta seletiva como política pública dos municípios, o reconhecimento da categoria de trabalhadores e melhorias para o bairro de Jardim Gramacho.

Como foi amplamente noticiado, o Aterro de Gramacho foi fechado em 2012, dias antes da conferência Rio+20. Aos catadores foram prometidas indenizações (que para muitos não passaram de promessa), cursos de qualificação para inserção no mercado de trabalho formal, além da construção de um polo de reciclagem no bairro, previsto para inauguração em 2013. Percebe-se que, nesse mesmo período, houve uma profusão dos signos ecológicos que mereceram os holofotes da mídia. Seja pela proximidade do evento internacional, seja pelos diversos interesses econômicos e políticos envolvidos, algo reorganizava (e tem reorganizado) os discursos sobre o consumo.

No terceiro núcleo, abordamos a relação entre memória, esquecimento e afeto, a fim de refletir sobre aquilo que não descartamos e que não percebemos como “lixo”. Por fim, propomos um debate sobre “cultura da memória” e “cultura do lixo” que, a princípio, parecem

compor uma dicotomia. Contudo, como veremos em nosso último capítulo, estas “culturas” estão intrinsecamente ligadas. Para isso, nos servimos dos textos de autores como Peter Stallybrass (2008), Maurice Halbwachs (1990), Pierre Nora (1993), Michel Pollak (1989), Andreas Huyssen (2000), Gilles Deleuze (1996), dentre outros.

Tendo em vista o que foi exposto até agora, partimos para a organização dos capítulos desta dissertação. Nosso primeiro capítulo será dividido em duas partes: a primeira abordará o universo do descartável e a segunda tratará do consumo. Inicialmente apresentaremos o processo histórico que levou ao surgimento do descartável, remontando à Idade Média e buscando desconstruir alguns dos sentidos que foram fixados acerca dessa época, com a fundamental ajuda de Rodrigues (1995) e Bakhtin (1987).

Com os processos de fragmentação do amálgama medieval, que levaram à “supersistematização” desse universo predominantemente holista, as sociedades modernas veem o surgimento da noção de lixo como aquilo que sobra e que está fora da ordem estabelecida. Para Douglas (1991), somente exagerando tais separações seria possível delinear um “semblante de ordem”, como desejavam os sujeitos modernos. No decorrer do processo histórico foram estabelecidas as associações do lixo à poluição e à impureza, signos que passaram a atravessar os sujeitos que vivem no e do lixo, como é o caso daqueles apontados nesta dissertação, colocando-os às margens da sociedade.

O processo histórico da modernidade, ou “processo civilizador” como denomina Norbert Elias (1994), confunde-se com o processo histórico do consumo, como mostraremos na segunda parte do primeiro capítulo. Com base em Lipovetsky (2007), apresentaremos as três fases do consumo moderno, esclarecendo as principais mudanças de cada etapa e mostrando como se desenvolveu o consumo até a contemporaneidade, temática que é central para esta dissertação. A partir do panorama histórico do consumo moderno, destacaremos dois pontos para nossa discussão: mercadorias e fetiche, nos baseando em Marx (1996), Maria Rita Kehl (2004), Baudrillard (1991), Bauman (2008), Appadurai (2008) e Kopytoff (2008). A partir desses autores, discutiremos o embaralhamento das fronteiras entre pessoas e coisas, bem como o “ressurgir” dos “sujeitos descartáveis”, que se dá através do fetichismo atribuído pela mídia.

Percebe-se que na contemporaneidade a poluição simbólica relacionada ao lixo e aos sujeitos no seu entorno permanece. Entretanto, com o deslocamento do centro das preocupações socioculturais para o consumo, nota-se que novos signos passam a ser

associados ao lixo e aos “sujeitos descartáveis”. Isso se dá, principalmente, com a alardeada crise ambiental, que ganha força a partir dos anos 50. Os signos ecológicos, representados em ideias como “consumo consciente” e “reciclagem”, passam a compor o leque de sentidos produzidos sobre o lixo. Simultaneamente, esses signos são reapropriados pela lógica do consumo, adquirindo potencial mercadológico e retroalimentando o sistema capitalista, que seria o principal motivador da crise ambiental. Isso cria um paradoxo e levanta a seguinte questão: a quem serve os discursos ecológicos? Discutiremos esse tema na última seção do primeiro capítulo.

Em nosso segundo capítulo, começaremos com a discussão acerca da ideia de representação e representação midiática, passando pelas relações de construção de empatia e da “dor do outro”. Para isso, adotaremos os textos de Lynn Hunt (2009) e Susan Sontag (2003), respectivamente. Interessa-nos indagar: quais as estratégias utilizadas pelos documentários para construir a empatia? Como é representada a dor do outro? Em que momento a empatia e a dor do outro são acionadas na construção discursiva do documentário e em que momento não são acionadas? Essas serão algumas das questões que nortearão nosso segundo capítulo.

No terceiro e último capítulo, mostraremos outros sentidos atribuídos às coisas, como o afetivo e a sua ligação com a memória, a partir do livro “O casaco de Marx”, de Peter Stallybrass e demais autores. Interessa-nos pensar como se constroem relações de afetividade com as coisas, em outras palavras, o que não descartamos?

Neste último capítulo, outra questão que será abordada diz respeito ao paradoxo da “cultura do lixo”, defendido por Zygmunt Bauman, e a “cultura da memória”, conceituada por Andreas Huyssen. É possível falar em “cultura descartável”, ou mesmo “cultura do descartável”? Nesse sentido, entendemos que algumas ponderações precisam ser feitas, para não cairmos na armadilha de desconsiderar as produções de sentidos deste momento histórico que vivemos.

Por fim, em nossas considerações finais, propomos enxergar o lixo como o “in-audito” (CERTEAU, 1996) da sociedade e cultura do consumo. Michel de Certeau, tomando para análise o relato de Jean de Léry<sup>18</sup> sobre os tupinambás, traz contribuições importantes para pensarmos a reorganização das narrativas sobre o consumo.

(...) a operação escriturária que produz, preserva, cultiva "verdades" não-percíveis,

---

<sup>18</sup> Jean de Léry conta no relato *Histoire d'un Voyage fait en La terre Du Brésil* (1578), a sua permanência na baía do Rio de Janeiro, entre 1556 e 1558, e as experiências com os tupinambás.

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

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

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

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

Para Certeau, o in-audito seria o resquício, a brecha, o silêncio do discurso. Tomando esse conceito como base, compreendemos o lixo como o refugio material e discursivo da sociedade de consumo, que ressurgem em diversos discursos, dentre estes, a crise ecológica, e vem recebendo a atenção do capital.

## CAPÍTULO I

### DO CENTRO À MARGEM: A CONFIGURAÇÃO DO “DESCARTÁVEL” NA SOCIEDADE DE CONSUMO

A produção do que consideramos “lixo” é indissociável da ação humana sobre a natureza e até do próprio metabolismo humano. Emílio Maciel Eigenheer (2009) remonta às cidades e culturas sumérias, assírias, egípcias, gregas e romanas para buscar elementos que ainda hoje estariam presentes no modo como tratamos o descartável e a higiene. O autor cita estudos arqueológicos que mostram o desenvolvimento de toaletes e canos de barro para o escoamento de “águas servidas” (dejetos corporais, como urina e fezes) pelos sumérios, civilização que teria vivido entre 4.000 a.C. e 2.000 a.C.

Os gregos, por sua vez, teriam ido além da captação dos rejeitos corpóreos, dando importância também à limpeza das principais ruas das *poleis*, como, por exemplo, Atenas e Tebas. Os responsáveis pelos trabalhos de limpeza, chamados de *koprologen*, deviam levar os dejetos para longe dos muros das cidades-Estado<sup>19</sup>. Em Roma, a Cloaca Maxima, sistema de coleta de esgoto, é implantada pelo rei Tarquínio Prisco por volta de 300 a.C.. As práticas gregas e romanas com relação àquilo que percebiam como descartável lembram em algum grau, guardadas as devidas proporções, o tratamento dado ao descartável na modernidade.

Durante a Idade Média, período histórico que será abordado com mais afinco neste capítulo,

Acreditava-se que os banhos em águas fétidas protegiam o corpo contra os miasmas. Os picadinhos de serpentes eram ingeridos na forma de poções, com o intuito de proteger os enfermos do veneno da peste. Também havia uma curiosa crença de que os zeladores de latrinas estavam imunizados, o que levava muitas pessoas a visitarem esses estabelecimentos públicos, supondo eficazes seus maus odores. (VELLOSO, 2008, p. 1955-1956).

Percebe-se que no decorrer do processo histórico ocidental, como citados acima, diversos sentidos foram conferidos àquilo que se descartava e estava principalmente ligado aos refugos humanos, como urina, fezes etc. Todavia, a noção de descartável que temos hoje foi configurada, sobretudo, durante o processo histórico da modernidade, período em que é engendrada a noção de algo (e posteriormente ‘alguém’) que sobra e por isso carrega

---

<sup>19</sup> Eigenheer cita que o patrono desses trabalhadores da limpeza urbana era o semi-deus Héraclé (Hércules, na mitologia romana), pois, segundo o mito, um dos 12 trabalhos hercúleos havia sido a limpeza dos estábulos do rei Aúgias, um dos maiores detentores de gado da época, em um dia (2009, p. 31).

impurezas e gera sentimentos de repulsa.

A partir das discussões trazidas por Douglas (1976), Rodrigues (1995), Waldman (2010), Velloso (2008), dentre outros autores, pretende-se construir um panorama sobre a noção de descartável moderna. Busca-se traçar algumas das suas origens históricas e do contexto em que se desenvolveram as associações do lixo às ideias de “morto”, “impuro” e “inútil”.

A fim de investigarmos as reconfigurações socioculturais que se deram na modernidade e se adensam ou são rompidas na contemporaneidade, torna-se central abordar a sociedade e cultura do consumo, aspectos que afetam diretamente a relação dos indivíduos com o universo do descartável. Desse modo, com o apoio de Gilles Lipovetsky (2007), Colin Campbell (2001), Igor Kopytoff (2008) e outros autores, serão apresentados o processo histórico do consumo moderno e alguns dos temas que o constituem na contemporaneidade, como o hedonismo, o fetichismo e a mercadoria. Por fim, discutiremos as relações de tal modelo sociocultural com a chamada “crise ambiental”, observando as mudanças discursivas que despontam desses entrelaçamentos.

## **1.1 Quando nada “sobrava”...**

Em “Higiene e Ilusão – o lixo como invento social” (1995), José Carlos Rodrigues se debruça sobre a categoria ‘lixo’, com foco nas mentalidades e sensibilidades que tornaram possíveis o surgimento das noções modernas acerca do tema. Para isso, o autor remonta à Idade Média<sup>20</sup> (mais precisamente ao período anterior ao ano 1000), primeiramente porque as mentalidades e sensibilidades medievais representam aquilo que o processo histórico da modernidade tomou como oposto, ou seja, representam aquilo que é negado pela modernidade em todo seu esforço de ordenação e disciplina dos espaços, corpos e objetos. Em segundo

---

<sup>20</sup> Há diferentes entendimentos acerca da adoção da Idade Média como ponto de partida para a compreensão da noção moderna de lixo. Eigenheer (2009), por exemplo, defende que é possível estabelecer uma “arqueologia do lixo” desde os primórdios da humanidade, passando pelas civilizações mesopotâmicas, gregas e romanas até a modernidade. Para o autor, se tomarmos o período medieval como ponto de partida para essa discussão, diversas práticas socioculturais que o precederam seriam perdidas. Já Maurício Waldman (2010) cita registros históricos de resíduos armazenados nas reentrâncias das cavernas do período paleolítico (convencionalmente datado entre 2,5 milhões a.C. e 10000 a.C.), no entanto, o autor ressalta a importância de se compreender o lixo situado no universo simbólico específico de cada sociedade. Nesse sentido, o entendimento do lixo estaria intrinsecamente ligado à cultura que o designou como tal, perspectiva adotada por esta dissertação. O corte cronológico estabelecido por Rodrigues é o mais adequado para os objetivos desta pesquisa por dois motivos: a aproximação do universo cultural do Brasil com as características do universo cultural medieval; e a opção do autor por tratar do universo simbólico em torno do lixo, destacando-o como invento sociocultural.

lugar, porque a cultura brasileira é fortemente marcada por componentes medievais, uma vez que o processo de colonização no Brasil não foi realizado por um país da vanguarda europeia. Os portugueses que aqui aportaram ainda estavam embebidos no universo medieval e influenciaram na formação cultural brasileira (ibid., p. 21).

Rodrigues visa a desconstruir as interpretações acerca da Idade Média que a demarcam como época do atraso e do “primitivismo”, afirmando que tal pensamento foi elaborado por sujeitos modernos e com intuítos políticos, pois a modernidade desejava o rompimento com as relações sociais, políticas e econômicas medievais. A ideia de progresso foi outra motivação para essas construções, porque ao se estabelecer a noção de que vivemos em uma sociedade que progride e se aperfeiçoa com o tempo, também estabelecemos que em algum momento histórico nada do que consideramos como “progresso” existiria, havendo, portanto, um “momento zero”. Além disso, ao buscar representar a Idade Média, geralmente recorre-se às imagens das torturas, da peste, da Inquisição, que se referem ao período crítico deste modelo social. Com essas ponderações em vista, recorre-se a Mikhail Bakhtin (1987) para a tarefa de reconstruir, em parte, o universo cultural medieval e o que se convencionou a chamar de “cultura popular”<sup>21</sup>. Tal digressão é necessária para o entendimento da concepção moderna de lixo.

Em “A cultura popular na Idade Média e no Renascimento”, Bakhtin realiza um estudo seminal voltado para a compreensão do universo medieval e da “cultura popular”. O autor afirma que para compreender a obra de François Rabelais, escritor que viveu no século XVI e tomou o cotidiano medieval como matéria-prima, era preciso mergulhar na cultura cômica popular e desconstruir concepções equivocadas acerca daquele momento histórico.

Bakhtin afirma que o riso era um dos traços marcantes das culturas medievais e que foi relegado a um lugar de menor importância no campo da criação popular. O autor lembra que a definição de riso que nos acompanha foi fabricada no seio da mentalidade burguesa moderna e deixou de lado a “amplitude e importância na Idade Média e no Renascimento consideráveis”, além do modo como “o mundo infinito das formas e manifestações do riso opunha-se à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época” (1987, p. 3).

Apoiado nesse pensamento, José Carlos Rodrigues sustenta que no universo medieval

---

<sup>21</sup> Optamos por colocar aspas no termo “cultura popular” para ressaltar a disputa de sentidos em torno desse conceito polissêmico e polêmico, construído como forma de afirmar a existência de diferentes níveis culturais e obedecendo a uma ideia de “evolucionismo cultural”. Tal visão é permeada de argumentos elitistas e atua de modo a diminuir a importância das práticas socioculturais “populares”, tão ricas e complexas quanto qualquer outra.

dois tipos de cultura se destacavam e se misturavam: a “cultura oficial”, dos nobres, alto clero e aristocratas, marcada pela seriedade, a hierarquia e a valorização do letramento em detrimento da oralidade; e a “cultura popular”, presente no cotidiano das cidades e marcada pela efervescência, pelo riso, pelas festas, pelo deboche, pela primazia da oralidade e de outras formas de expressão não-letradas, majoritariamente pagã e com uma visão de mundo predominantemente holística<sup>22</sup>.

Além disso, as culturas medievais conviviam com duas forças que almejavam a homogeneidade: a lei do Direito Romano, que tentava se impor, e o Cristianismo, que buscava converter (RODRIGUES, 1995, p. 26). A construção de uma “cultura oficial” hegemônica e contida (daí uma das influências da contenção moderna) vem em grande parte dessas duas forças e expressava a tentativa de apagamento do caráter ambivalente da cultura. Era uma investida contra o lugar do profano, do grotesco, do escatológico, que são inerentes à própria cultura<sup>23</sup> e modelam a relação que se tem com o “descartável” (lembrando que essa é uma noção moderna) nesse período.

Na cosmologia medieval, o mundo natural e o sobrenatural não eram vistos como opostos. Ambos estavam submetidos às leis divinas, às atrações e repulsões mágicas, e ao misticismo das culturas pagãs. De acordo com Rodrigues, nesse universo holístico a noção de lixo como conhecemos hoje não fazia sentido, pois não havia algo que restasse e que fosse nocivo por conta disso, em outras palavras, o “descartável” não era dotado de “perigos e poderes” (DOUGLAS, 1976). Contrariando a mentalidade moderna, os rejeitos corporais eram componentes importantes nas festas medievais, como por exemplo, na “festa dos tolos”, onde os padres abençoavam o cortejo com excrementos e urina, em meio às gargalhadas da população. Em outro momento, Douglas propõe uma analogia interessante. Ela diz que “a

---

<sup>22</sup> Ao tratar da sociedade indiana, Louis Dumont explica que o indivíduo faz parte de uma configuração de valores, ou seja, é um valor aplicado de diferentes maneiras nas sociedades tradicionais e modernas. Nas primeiras, que viveriam sob o mundo hierárquico e holista, o indivíduo seria o “Homem coletivo” que contribuiria para a ordem global da sociedade, como afirma Dumont: “[nas sociedades tradicionais] o ideal define-se pela organização da sociedade em vista de seus fins (e não em vista da felicidade individual); trata-se, antes de tudo, de ordem, de hierarquia, cada homem particular deve contribuir em seu lugar para a ordem global, e a justiça consiste em proporcionar as funções sociais com relação ao conjunto” (2008, p. 57). Nas sociedades modernas, o indivíduo ganha o valor de indivisível, elementar. “Cada homem particular encarna, num certo sentido, a humanidade inteira. Ele é a medida de todas as coisas (num sentido pleno todo novo). O reino dos fins coincide com os fins legítimos de cada homem, e assim os valores se invertem. O que se chama ainda de ‘sociedade’ é o meio, a vida de cada um é o fim” (ibid., ibid.).

<sup>23</sup> Para investigar as múltiplas manifestações da “cultura popular” na Idade Média, Bakhtin elabora três categorias: as formas dos ritos e dos espetáculos, incluindo aí o carnaval e as peças cômicas apresentadas em praça pública; as obras cômicas verbais, orais ou escritas; e as diversas formas e gêneros do vocabulário familiar, como os insultos e a blasfêmia.

poluição é como uma forma invertida de humor. Não é uma piada, pois ela não diverte. Mas a estrutura do seu simbolismo usa a comparação e o duplo sentido, como a estrutura de uma piada” (ibid., p. 151), daí a relação dos dejetos corporais e o riso na Idade Média.

Nessa cultura das festas e da carnavalização, o riso era geral, universal e ambivalente, ou seja, todos riam e todos eram alvos do riso que tinha o poder de destruir a seriedade imposta pelos rituais oficiais e, ao mesmo tempo, era regenerador (RODRIGUES, 1995, p. 33). Era ambivalente porque era burlador e sarcástico, negava e afirmava, amortalhava e ressuscitava simultaneamente (BAKHTIN, 1987, p. 10). Não é por acaso que o Cristianismo se opôs ao riso, associando-o às representações diabólicas, enquanto os santos e tudo ligado ao sagrado permaneciam sérios. O riso e o deboche eram formas possíveis de luta nessa hierárquica e rígida arena de disputas.

Todos os ritos e espetáculos possuíam um lado cômico, oferecendo uma visão do mundo, do ser humano e das relações diferentes daquelas impostas pelos ritos oficiais da Igreja e do Estado. Isso parecia construir “um segundo mundo e uma segunda vida” ao lado do mundo oficial, como afirma Bakhtin sobre o carnaval: “é a segunda vida do povo, baseado no princípio do riso. É a sua vida festiva” (ibid., p. 7). E ainda: “o carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus” (ibid., p. 8).

Outro aspecto importante nesse universo cultural era a relação com o corpo. O corpo medieval era expansivo e indisciplinado, bem diferente do corpo-ferramenta moderno, contido e fechado em si. De acordo com Rodrigues, “trata-se de um ambiente de abraços, de contatos corporais próximos, de coexistência e de troca de secreções” (1995, p. 34), uma cultura de orifícios livres e sem eufemismos para o baixo corpóreo. Citando Phillipe Ariès<sup>24</sup>, Rodrigues lembra que as camas medievais eram coletivas, com homens, mulheres, crianças e animais compartilhando o mesmo espaço para dormir, sem que houvesse a necessidade de separação dos corpos e odores.

Em artigo sobre as diferentes percepções acerca dos restos na história, Marta Velloso afirma que

As cidades, no medievo, eram densamente povoadas. Os resíduos - fezes, urina e águas fétidas – eram lançados pelas janelas. As roupas eram lavadas raramente e, como consequência, elas ficavam infestadas de pulgas, percevejos, piolhos e traças. Quem mais corria risco eram os recém-nascidos, já que as mulheres, ao dar a luz,

---

<sup>24</sup> ARIÈS, P.; DUBY, G. **História da vida privada**. Da Renascença ao Século das Luzes. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

costumavam forrar as camas com lençóis usados. Entre um quarto e um terço das crianças morriam antes de completar um ano e muitas outras antes dos dez anos. De cada dois nascimentos bem-sucedidos, somente um chegava à idade adulta. As casas eram ninhos de ratos que disputavam os restos de comida com os animais de criação. (VELLOSO, 2008, p. 1955).

Segundo a autora, o pensamento médico predominante nessa época era a teoria das influências astrais<sup>25</sup>, que condenava o ar como meio de transmissão de doenças e pestes, bem como “as névoas pesadas e pegajosas, provocando todos os tipos de agentes naturais e imaginários, desde águas estagnadas dos lagos e rios, até a conjunção negativa dos planetas que disseminavam a doença e a morte entre os homens” (ibid., id.).

O cuidado com a higiene corporal consistia em lavar as mãos, os pés e o rosto uma ou duas vezes por semana. O banho de corpo inteiro era feito só de tempos em tempos, pois sofria restrições morais: o contato com o corpo nu poderia estimular o erotismo e o pecado (RODRIGUES, 1995). Nessa época, não era permitido abrir um cadáver para analisá-lo e conhecer suas estruturas internas, pois se acreditava que tal ação afetaria o espírito, daí uma das dificuldades de se desenvolverem estudos ligados ao corpo. Para esse universo cultural, os mortos estavam dormindo e a carne ressurgiria em algum momento.

A morte era uma espera pelo dia do grande despertar, em que a humanidade ressurgiria dos túmulos e se aproximaria do divino, em um ritual coletivo. Esta relação com a morte estava concretamente expressa nos cemitérios, que eram povoados por sepulturas coletivas e se situavam no entorno das igrejas, no centro da vida social, território das festas, dos rituais e do comércio medieval. Rodrigues cita que não há registros históricos de reclamações do mau cheiro dos cadáveres, mesmo com as sepulturas ficando semiabertas até atingir sua capacidade total, o que para as sensibilidades modernas causaria asco e desconforto.

Neste contexto simbólico é difícil que encontre terreno fértil uma noção como a de “lixo”. Aqui se nega a oposição entre vida e morte, afirmando-se a vida, gritando-se que só há vida – vida nova, vida velha, mas somente vida: mortos são pessoas que dormem, mas estão vivas e ressurgem, carnes que se decompõem mas se recompõem... (RODRIGUES, 1995, p. 33-34).

Para a noção moderna de descartável, a relação com a morte é central. Seja porque o que vai para o lixo é aquilo considerado morto, inútil, ou porque morrer é mais ou menos como ir para o lixo, daí uma das angústias em torno de ambos os fenômenos (id, p. 12).

---

<sup>25</sup> A teoria das influências astrais, ou teoria dos miasmas, era o pensamento médico predominante no período da Idade Média e mesmo durante o processo histórico da modernidade, percebe-se que tal visão de mundo também estava presente. Para essas teorias, as doenças poderiam ser transmitidas pelo “ar corrompido”. Segundo Marta Velloso, “o pensamento médico fundamentado na teoria das influências astrais ressaltava o ar como o meio de transmissão das doenças. (...) segundo a concepção dos miasmas, o ambiente corrompido das habitações e os hábitos das pessoas eram também associados à propagação da peste” (2008, p. 1955).

Um dos temores do mundo moderno, bem como da contemporaneidade, é o de ser deixado de lado, posto à margem. Georg Simmel já apontava para essa direção na primeira década do século XX, ao afirmar que o anonimato era uma das angústias enfrentadas pelos sujeitos modernos nas metrópoles. Gilberto Velho, em artigo que aborda as relações entre a vida na metrópole, o individualismo e o anonimato em Simmel e Dumont, escreve que no contexto das sociedades metropolitanas, “os papéis são diversos, os contextos diferenciados e o anonimato é uma situação, em princípio, típica de grande cidade em uma sociedade complexa moderno-contemporânea” (2000, p. 18). Segundo Velho, para Simmel um dos pontos básicos “é mostrar que o desenvolvimento dos valores individualistas está associado à possibilidade do indivíduo poder transitar entre diferentes grupos, não sendo englobado, diríamos nós, apenas por um deles. Essa experiência estimula e reforça uma percepção de si mesmo como ser independente” (ibid., id).

Em outro momento, Velho afirma que

Uma das manifestações do individualismo é a mobilidade social, tanto horizontal como vertical. Indivíduos e populações deslocam-se, migram, mudam de bairro, cidade e país, conhecendo novas realidades e trazendo suas experiências, valores e aspirações. No contexto dos grandes conglomerados urbanos os indivíduos conviverão com locais, situações e outros indivíduos até então desconhecidos, muitas vezes difíceis de classificar. Devido à dimensão e complexidade do meio, terá, proporcionalmente, muito menos conhecidos e ele, por sua vez, será em princípio um anônimo. Será classificado pela cor de sua pele, pelas roupas, língua, modo de andar, por sua apresentação em geral. Essa classificação poderá implicar em tratamento hostil e discriminação, embora isso possa não ocorrer, em função de variáveis histórico-culturais. De qualquer forma será classificado como membro de alguma categoria, num mundo urbano heterogêneo e diversificado” (VELHO, 2000, p. 20).

Esse trecho nos remete a outro autor que explora a relação do anonimato e da invisibilidade social de certos grupos na sociedade contemporânea. Zygmunt Bauman, em “Turistas e vagabundos” (1998), afirma que na sociedade de consumo (que abordaremos em breve, neste mesmo capítulo) “o consumidor é uma pessoa em movimento e fadada a se mover sempre” (ibid., p. 92). Partindo disso, o autor cria dois tipos ideais, os *turistas* e os *vagabundos*, pensados a partir da relação que estabelecem com o espaço e, por associação, à sua condição de consumidores. Segundo o autor, os *vagabundos* estariam presos a uma temporalidade e a um espaço, a uma “localidade amarrada”. Já os *turistas* “viveriam num presente perpétuo, passando por uma série de episódios higienicamente isolados do seu passado e também do seu futuro” (BAUMAN, 1998, p. 95). Os turistas e os vagabundos seriam faces da mesma moeda, do mesmo processo social.

Em sua dissertação, Bruno Thebaldi (2013) aborda os *multimedios* e as *turbofobias*<sup>26</sup> na contemporaneidade, que surgem num contexto dos *multissentimentos* e das *turboemoções*. Dentre os quatro multimedios recortados pelo autor, o medo de ser rejeitado ou da “não-existência” ocuparia espaço importante nas mediações e difusões midiáticas. Para Thebaldi, o consumo contemporâneo suscitaria tanto o medo da não fruição quanto o medo de ser descartado.

(...) o consumo pós-moderno suscita tanto o medo de que não se possa “aproveitar”, de que não se consiga “desfrutar” e de que não seja “permitido” utilizar os signos produzidos pelo mercado e/ou apreciados pela sociedade, quanto o alarme de ser julgado como “não aproveitável”, considerado “não útil” ou simplesmente ser “descartado” pela grei e pela poderosa e indolente “mão invisível” do mercado, disposta a dispensar a tudo e a todos que simplesmente não lhe interessar em determinada circunstância ou conjuntura, sem dó nem piedade. (THEBALDI, 2013, p. 196).

Segundo Thebaldi, o medo da “não-existência” nas sociedades e culturas contemporâneas estaria vinculado a quatro fatores principais: o surgimento do cinema e o papel pedagógico que veio a desempenhar no decorrer do século XX; o entretenimento como uma das funções dos meios de comunicação, atravessando os demais campos da vida e tornando “praticamente impossível resistir ao impulso de transformar quase tudo em entretenimento, quando é entretenimento que todo mundo parece querer” (GABLER apud THEBALDI, 2013, p. 210); a afirmação da subjetividade alterdirigida, que tem como marca o desejo dos indivíduos de serem vistos, contemplados e admirados (ibid., id); e a consolidação da sociedade do espetáculo, que tornaria central a necessidade dos indivíduos de se construírem como representações rentáveis, em outros termos, como mercadorias.

Entretanto, antes de abordarmos a formação e a consolidação da sociedade e cultura de consumo, acreditamos que seja necessário retomar o processo histórico da modernidade, momento fundamental para compreendermos a configuração das noções contemporâneas de descartável. A próxima seção dedica-se a estes processos de separação e esquadrinhação da vida medieval a fim de torná-la “polida” e moderna.

---

<sup>26</sup> Thebaldi afirma que para haver determinada fobia é imprescindível que haja certo tipo de medo e “No caso dos *multimedios*, quando os mesmos são potencializados e/ou superalimentados pela mídia, ou quando privatizados e/ou sentidos em excesso pelo sujeito - em outros termos, quando sua intensidade é “turbinada”, seja pela mídia, seja pelo sujeito -, teríamos o que intitulamos aqui de *turbofobias*, um conceito que se refere exatamente aos *multimedios* que se tornam fobias, uma vez temidos em demasia. Portanto, para que haja uma *turbofobia* é necessário que haja um *multimedo*. Logo, *turbofobia* é uma fobia originada a partir de um *multimedo*, que é, pois, um medo percebido via mídia” (2013, p. 16).

## 1.2 O processo civilizador e o surgimento do descartável: o esquadramento dos espaços, indivíduos e coisas

Neste ambiente em que nada se separa de nada, em que tudo se confunde com tudo, neste clima produzido por esta atmosfera carnavalesca, das barreiras e dos limites sempre ultrapassados, como pensar no descartável, no inútil, naquilo cuja vida se esgotou? (José Carlos Rodrigues).

A questão de José Carlos Rodrigues não poderia ser mais oportuna. Com o cenário exposto na seção anterior, percebe-se o quão difícil seria uma noção como a de “lixo” conquistar espaço. Para que isso ocorresse foram necessários alguns séculos de processo histórico, que levariam às fragmentações do amálgama medieval e à ascensão das mentalidades modernas.

De acordo com o mesmo autor, este processo foi caracterizado pelo aparecimento de esferas e domínios relativamente autônomos na experiência, na sensibilidade e no pensamento (RODRIGUES, 1995, p. 37). Nesse sentido, cabem algumas questões: como se deu tal processo? Como essas mudanças se consolidaram e ganharam adeptos na sociedade? Como foram legitimadas as novas ordens do saber, como as ciências modernas, que surgiram a partir dessas cisões e passaram a responder pelo produto gerado por estas, como é o caso do lixo?

Para essas perguntas, o historiador Norbert Elias faz uma ressalva interessante: “nada na história indica que essa mudança tenha sido “racionalmente”, através de qualquer educação intencional de pessoas isoladas ou de grupos. A coisa aconteceu, de maneira geral, sem planejamento algum, mas nem por isso sem um tipo específico de ordem” (1994, p. 193). Elias mostra como o processo de normatização da sociedade, que ele conceitua como “processo civilizador”, foi constituído por negociações, rupturas e reviravoltas não lineares, destacando também a importância da dimensão do acaso e do entrelaçamento social<sup>27</sup> nessa dinâmica.

O processo civilizador representou uma mudança no comportamento social. O universo medieval, território da mistura e do “transbordar das fronteiras”, passou a coexistir com novas mentalidades e sensibilidades marcadas pela contenção, pela ordem, pelo esquadramento e classificação dos espaços, corpos e objetos. Elias compreende que essas

---

<sup>27</sup> A ideia de entrelaçamento social de Elias diz respeito aos “planos e ações, impulsos emocionais e racionais de pessoas isoladas [que] constantemente se entrelaçam de modo amistoso ou hostil. Esse tecido básico, resultante de muitos planos e ações isolados, pode dar origem a mudanças e modelos que nenhuma pessoa isolada planejou ou criou. Dessa interdependência de pessoas surge uma ordem *sui generis*, uma ordem mais irresistível e mais forte do que a vontade e a razão das pessoas isoladas que a compõem. É essa ordem de impulsos e anelos humanos entrelaçados, essa ordem social que determina o curso da mudança histórica, e que subjaz ao processo civilizador” (1994, p. 194).

mudanças foram orientadas da normatização da sociedade para a normatização do indivíduo, em outras palavras, partiram de dispositivos de controle social para a introjeção de mecanismos de autocontrole, regulados pela vergonha, a repugnância, dentre outros parâmetros, como podemos observar na seguinte citação:

Mostramos como o controle efetuado através de terceiras pessoas é convertido, de vários aspectos, em autocontrole, que as atividades humanas mais animais são progressivamente excluídas do palco da vida comunal e investidas de sentimentos de vergonha, que a regulação de toda a vida instintiva e afetiva por um firme autocontrole se torna cada vez mais estável, uniforme e generalizada. (ELIAS, 1994, p. 193-194).

O autor descreve que o movimento que culminou na introjeção dos mecanismos de autocontrole teve início nas disputas entre nobreza, Igreja e príncipes pelo controle das terras, conflito que se estendeu por toda a Idade Média. Entretanto, por volta dos séculos XII e XIII, novos atores sociais entraram no jogo de forças: os burgueses, que habitavam as cidades. Com o desdobramento dessas disputas, que se deram de diferentes formas nos diversos territórios da Europa, os príncipes e seus representantes passaram a acumular e concentrar poder, ao passo que os demais estamentos sociais tinham sua parcela de poder reduzida, dando origem ao Estado absolutista. Para Elias, a sociogênese do absolutismo é central no processo civilizador (ibid., p. 15-16).

Simultaneamente, as cortes assumiam a Renascença, movimento que se difundiu lentamente pela Europa e as colocava na posição de formadoras de estilo. Nessa época, as noções de *société polie*, *gens de la Cour* e *society*, foram revestidas de sentidos semelhantes, passando a denominar a corte (ibid., p. 16-17). Nesse período, pertencer à sociedade era sinônimo de ser “distinto”, “refinado” e “civilizado”.

A etiqueta e o cerimonial da sociedade de corte francesa, a mais influente da época, alastraram-se pelo continente e outras cortes adotaram os modos “civilizados”, formando uma rede de aristocratas que se comunicavam na mesma língua (primeiro italiano, depois francês) e mantinham relações estreitas, muitas vezes mais próximas do que as relações que se estabeleciam dentro de um mesmo país com outros estratos sociais. Através desse estilo de vida, a aristocracia poderia demarcar, de modo sutil, a hierarquia nas relações sociais e fortalecer o seu prestígio diante das demais camadas.

A expansão monetária da economia foi um dos fatores que levaram ao acúmulo de riquezas e poder pelos reis. Por outro lado, acarretou também na ascensão gradual das classes burguesas, a ponto do centro da gravidade política e social da corte ser deslocado para as

burguesias nacionais, processo que teve seu ápice na Revolução Francesa (Elias, 1994). Acompanhando este processo, uma economia das pulsões e da conduta, ou seja, do “civilizar” das classes burguesas, conquista espaço.

A pressão da vida de corte, a disputa pelo favor do príncipe ou do "grande" e depois, em termos mais gerais, a necessidade de distinguir-se dos outros e de lutar por oportunidades através de meios relativamente pacíficos (como a intriga e a diplomacia), impuseram uma tutela dos afetos, uma autodisciplina e um autocontrole, uma racionalidade distintiva de corte, que, no início, fez com que o cortesão parecesse ao seu opositor burguês do século XVIII. (ELIAS, 1994, p. 18).

Nesse contexto são configuradas as restrições e proibições ao comportamento medieval, a fim de torná-lo “civilizado” e “polido”. Em outro livro<sup>28</sup>, Elias utiliza poemas, canções e manuais de conduta da época para mostrar como determinados comportamentos foram valorizados sob o signo da civilização em detrimento de outros, tidos como animais e de má conduta. É o caso do portar-se à mesa, por exemplo, como apontam trechos extraídos do poema de Tannhäuser:

“Um homem refinado não deve arrotar na colher quando acompanhado. É assim que se comportam pessoas na corte que praticam má conduta”;  
“não é polido beber no prato”;  
“os que se levantam e fungam repugnantemente sobre os pratos, como se fossem suínos, pertencem à classe dos animais do campo”;  
“se um homem à mesa limpa o nariz com a mão e não sabe que não deve fazer isso, então, acredita, ele é um idiota”;  
“ouvi dizer que alguns comem sem lavar as mãos. Que seus dedos fiquem paralíticos!” (ELIAS, 1990, p. 91-94).

Esses exemplos nos dão uma ideia das transformações que estavam em curso naquele momento histórico. Aquilo que antes não causava reações de repulsa, como assoar o nariz à mesa e “avançar” na comida, passaram a significar falta de educação e “incivilização”.

Os processos que foram descritos até agora, que envolvem a formação do Estado absolutista, a transformação dos hábitos da aristocracia e da burguesia, com a conseqüente necessidade de distinção entre ambos, estão envolvidos pelas mudanças nas mentalidades e sensibilidades, resultando em fragmentações do amálgama medieval. Tais transformações no tecido social se materializavam nas recentes divisões entre o mundo natural e o divino, o espírito e a matéria, o campo e a cidade, as esferas pública e privada, dentre outras separações nos diversos campos da vida.

José Carlos Rodrigues diz que a partir de certo momento as pessoas passaram a sentir e imaginar que lógicas diferentes regiam o mundo natural e o mundo divino, o que gerou uma

---

<sup>28</sup> ELIAS, Norbert. **O Processo Civilizador**. Uma História dos Costumes. Vol.I. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

cisão. Desta cisão, surgem subfragmentações destinadas a lidar com o seu produto. Um exemplo disso é a subdivisão do mundo natural em vegetal, mineral e animal, que, por sua vez, também são relativamente autônomos e se subdividem em outros tantos saberes. Na outra ponta, o mundo divino passa a ser objeto de estudo da teologia e de outros campos modernos do saber, como a antropologia, a psicologia, a bioteologia, entre outros.

Duas separações desse período merecem ser destacadas por possuírem relação intrínseca com o tratamento moderno dado ao descartável. A primeira delas diz respeito ao espírito e à matéria, dicotomia que responde pela ideia do corpo mortal, da carne que está fadada à degradação em face ao espírito eterno e perene<sup>29</sup>. A morte como representação da finitude do corpo e da carne é uma das condições preliminares para o aparecimento do lixo, do refugo, de algo que sobrasse e fosse descartável.

A imagem dos cemitérios no centro da vida social nos diz muito sobre a relação com o “descartável” (ou o que nossa mentalidade permite tratar como descartável) no período medieval. A mistura e a relação de continuidade entre espírito e matéria estavam explícitas ali. A vida precedia a morte e a morte precedia a vida. Com a remoção dos cemitérios para além dos muros das cidades, movimento que se intensificou em meados do século XVIII, percebe-se que havia se consolidado uma mudança no tratamento dado à morte. Rodrigues exemplifica essa alteração com a remoção do Cemitério dos Inocentes, na França de 1780<sup>30</sup>. Um ano

---

<sup>29</sup> Estas separações são datadas do Novo Testamento, como pode ser observado no seguinte trecho: “Vigiem e orem para que não caiam em tentação. O espírito está pronto, mas a carne é fraca” (Marcos 14:38). Nota-se que o espírito, ligado ao “sopro divino”, é tido como perfeito e imaculável, enquanto a carne, que representaria o corpo, é dotada de sentidos como fraca e imperfeita. As separações que tratamos nesta dissertação entre espírito e matéria, natural e divino, integram o processo de secularização da sociedade moderna. Norbert Elias, ao falar do pensamento de Descartes e o que o levou a proferir a conhecida frase “penso, logo existo”, afirma que “A concepção do eu humano com que aí deparamos e as questões que ela implica são muito mais do que os jogos mentais de determinado filósofo. São altamente características da passagem de uma concepção dos seres humanos e do mundo solidamente alicerçada na religião para concepções secularizadas, passagem essa que se fazia sentir na época de Descartes. Essa secularização do pensamento e da ação humanos certamente não foi obra de um ou vários indivíduos. Ligou-se a mudanças específicas que afetaram todas as relações da vida e do poder nas sociedades ocidentais. As deliberações de Descartes representam um passo típico nessa direção, numa versão original. Indicam, de maneira paradigmática, os problemas peculiares com que as pessoas se viram confrontadas, ao pensarem em si e na certeza de sua auto-imagem, quando o panorama religioso do eu e do mundo se tornou um alvo aberto à dúvida e perdeu a condição de evidência. Esse panorama básico que distribuía certezas, essa idéia que as pessoas tinham de si como parte de um universo de criação divina, nem por isso desapareceu, mas perdeu sua posição central e dominante no pensamento” (ELIAS, 1994, p. 83).

<sup>30</sup> Em “A microfísica do poder” (2006), Michel Foucault comenta que “Para que os vivos estejam ao abrigo da influência nefasta dos mortos, é preciso que os mortos sejam tão bem classificados quanto os vivos ou melhor, se possível. É assim que aparece na periferia das cidades, no final do século XVIII, um verdadeiro exército de mortos tão bem enfileirados quanto uma tropa que se passa em revista. Pois é preciso esquadrihar, analisar e reduzir esse perigo perpétuo que os mortos constituem. (...) Não uma ideia cristã, mas médica, política. Melhor prova é que quando se pensou na transferência do Cemitério dos Inocentes, de Paris, apelou-se para Fourcroy, um dos grandes químicos do final do século XVIII, a fim de saber o que se devia fazer contra a influência desse

antes, o primeiro projeto de expulsão do lixo urbano tinha sido colocado em prática e obedecia a mesma lógica: remoção do lixo para as regiões periféricas das cidades, a cargo dos sanitaristas e urbanistas, deslocando-o simbólica e materialmente do centro da vida social.

A remoção dos cemitérios e do lixo nos leva à segunda separação central para nossa temática: a dicotomia entre campo e cidade. Com essa cisão, as cidades foram associadas às ideias de civilização enquanto o campo figurava como o lugar do atraso. Dentre as preocupações que se apresentaram no meio urbano, a necessidade de separação e classificação, onde cada tipo de vida deveria ocupar um lugar específico no tempo e no espaço (RODRIGUES, 1995). Nesse momento, surgem hospitais, colégios, hospícios e prisões com o objetivo de isolar os sujeitos, especialmente aqueles que pudessem perder o autocontrole, o que representava um perigo a ser espreitado diante das novas exigências da sociedade.

As ameaças dessa época estavam associadas ao subsolo, aos pântanos, poços, cemitérios e fendas. Em relação ao lixo, uma das acusações era a de que este favorecia o aparecimento de matéria orgânica em decomposição (lembrando que nesse período o lixo era composto basicamente por rejeitos orgânicos), tornando-se uma das evidências da inexorabilidade do tempo. Segundo Rodrigues, a “evidência do transcurso do tempo biológico, a presença da decomposição, a memória orgânica acumulada no solo” remetiam à angústia da morte, daí um dos motivos para o descartável ser expulso do cotidiano dos indivíduos, assim como foram removidos os mortos.

Seguindo a mesma lógica, os corpos também são classificados e disciplinados para apreenderem as novas normas e os novos limites das individualidades que se consolidavam. Os odores, as secreções, os hábitos de despejar fezes e urina nas ruas, e uma série de outras atitudes que compunham o *ethos* medieval tornaram-se indesejáveis na vida pública, em alguns casos sendo punidos por lei<sup>31</sup>. Por outro lado, as contenções e higiene burguesas eram positivadas, demarcando certa “distinção” a quem adotava tais modos de comportamento.

Para exemplificar como a limpeza e a higiene passaram a ser valorizadas na sociedade moderna, vale lembrar uma passagem do livro “O lobo da estepe”, de Hermann Hesse, que

---

cemitério. É o químico que pede a transferência do cemitério” (FOUCAULT, 2006, p. 90). Isso mostra a legitimidade conquistada pelas ciências modernas, que ganharam papel central no planejamento dos rumos das cidades.

<sup>31</sup> Em Paris, a limpeza pública era controlada por policiais, que vigiavam a população para não atirarem dejetos nas ruas durante a noite (EIGENHEER, 2009). O autor afirma que “é importante recordar que se disseminaram pelas principais cidades europeias – desde 1281 (em Londres) até o final do século XV – inúmeros decretos relativos à limpeza pública” (ibid., p. 64).

ilustra bem essa nova mentalidade burguesa que se consolidava no século XIX.

“Veja o senhor – continuou Haller, – esse pequeno vestíbulo, com o pinheirinho, exala um odor tão prodigioso que não consigo passar por aqui sem me deter um pouco. A casa da senhora sua tia recende ao asseio e à limpeza mais extremados, porém, o vestíbulo do pinheirinho embaixo vive tão brilhantemente limpo, tão encerado, tão isento de pó que chega a resplandecer perturbadoramente. Sou levado a respirar a plenos pulmões. O senhor não sente esse odor? O odor da cera do assoalho, em que há reminiscências de terebintina juntamente com o cheiro de mogno, as folhas das plantas irrigadas e tudo o mais, recorda um aroma de superlativo asseio burguês, de cuidado e precisão, de cumprimento das obrigações e fidelidade às mínimas coisas. Não sei quem mora naquele andar, mas por trás daquela porta de vidro deve existir um paraíso de limpeza e imaculada civilidade, de ordem e firme apego a pequenos hábitos e deveres. (HESSE, 1972, p. 12)

Como nos mostra Hesse, a limpeza burguesa era tão resplandecente que chegava a ser digna de contemplação. O cheiro agradável aos olfatos modernos indicava, para além do asseio e higiene, a “imaculada civilidade” de quem assim se portava. Estas características associadas compunham um indivíduo confiável, apegado à ordem e ao cumprimento de suas obrigações. A limpeza e a ordem burguesa representariam o “paraíso”, enquanto o lixo estaria mais próximo da desordem e do profano.

O fragmento extraído de Hesse toca em outro ponto importante. O escritor explicita a relação que se construiu entre a limpeza física e a moral, que só foi estabelecida após o século XVIII, enquanto a associação entre poluição e marginalidade social somente após o século XIX (RODRIGUES, 1995, p. 53). Essas associações estavam atravessadas por questões de ordem política e levaram ao confinamento dos pobres, restringindo sua circulação pela cidade sob a acusação de que transmitiam doenças. Uma vez classificados, os pobres poderiam ser desodorizados e disciplinados, como destaca Rodrigues:

(...) esta ideia foi a que permitiu aos burgueses confinar os pobres, impedindo-os de circular livremente pelo território urbano, acusando-os de serem transmissores de epidemias, portadores de morbidez. Mais ainda, ela não se limitou a servir de justificativa para separar os pobres e os localizar e desodorizar: ela serviu também para definir os tratamentos a que doravante deveriam ser submetidos aqueles representantes da pobreza que, por conveniência das elites, frequentassem os ambientes dessas últimas – como porteiros, amas, entregadores, etc. Tais pessoas passaram a ser vistas como seres especial e perigosamente ambíguos, sobre os quais, de agora em diante, recairiam os mais dolorosos preconceitos, por colocarem os domínios da riqueza e da pobreza em contato: daí os aventais, os uniformes, as tocas e bonés, as unhas polidas, as suspeitas<sup>32</sup>...” (RODRIGUES, 1995, p. 54)

---

<sup>32</sup> Uma possível atualização desta prática de restrição à circulação dos pobres e dos “marginais” urbanos são os chamados “rolezinhos”, nome dado aos encontros marcados por jovens nos shoppings, que foram bastante midiáticos no fim de 2013 e início de 2014. O site “Blogueiras Negras” possui um texto interessante sobre o tema, que toca no cerne da questão: “o que despertou a revolta de algumas pessoas em relação a estes “rolezinhos” foi o tipo de jovem que o está realizando: pobres e, em sua maioria, negros”. Os jovens que se encontram nos rolezinhos são, em grande parte, da periferia e circulam pelas bordas da cidade. Estes jovens, portanto, são percebidos como potencialmente “perigosos”. Isso fica explícito nas reações geradas pelos encontros, que atingiram grandes proporções. Em um dos rolezinhos, que são marcados pelo *facebook*, reuniram-

As remoções do lixo, dos cemitérios e dos pobres do centro das novas metrópoles foram realizadas sob o respaldo das ciências modernas, que se legitimavam nas questões referentes ao planejamento das cidades. Com a justificativa de “higienizar” para evitar epidemias, os indivíduos eram removidos para os arredores das cidades, para os hospitais, hospícios e prisões. Rodrigues cita que nessas três últimas instituições disciplinares foram realizadas experiências médicas sobre a higiene corporal, pois esses locais eram vistos como sujos e os indivíduos que ali habitavam eram “irresponsáveis”, portanto, poderiam ser cobaias dos experimentos (ibid., p. 53).

O autor desperta algumas questões ao tratar dos sujeitos que vivem na fronteira entre os universos da poluição e da pureza, da limpeza e da sujeira: como foram vinculadas as noções de poluição e perigo na modernidade? A classificação desses indivíduos como “perigosamente ambíguos” interessa a quais discursos? Partindo dessas questões, o próximo tópico desta dissertação abordará as relações entre poluição e perigo.

### 1.3 Poluição e perigo

Na Idade Média o lixo ocupava o centro da vida social, era elemento das festas que provocava o riso e estava ligado, paradoxalmente, aos rituais de purificação e à blasfêmia. Com as separações e fragmentações do universo medieval, o lixo foi sendo deslocado para as margens das cidades e ganhou outros sentidos e reações. O que antes provocava a gargalhada passou a provocar asco e nojo, o que antes não implicava necessariamente em impureza

---

se cerca de seis mil jovens no Shopping Itaquera, em São Paulo. A administração do shopping acionou a polícia e o espaço foi fechado antes do término do expediente. No ápice da revolta, afirma o site, os jovens foram repreendidos por seguranças dos shoppings e pelo braço armado e jurídico do Estado. “Contudo, o mais revoltante é a justificativa de que para se prevenir arrastões, os rolezinhos precisam ser proibidos, restringindo o direito de ir e vir e a liberdade de expressão dos jovens por um crime que não aconteceu. Equivale a culpá-los por antecipação”, ou seja, é como se já houvesse uma expectativa sobre as ações desses jovens nos espaços “sagrados” do consumo contemporâneo. Se nos séculos XVIII e XIX a circulação dos pobres era restringida sob o argumento de que poderiam transmitir doenças, no início do século XXI a justificativa mudou – os jovens do rolezinho são acusados, principalmente pela grande mídia e pela polícia militar, de arrastões e furtos que, em grande parte, não existiram – mas a forma de lidar com tais manifestações permaneceram: restrição da circulação, remoção e detenção/confinamento para os “suspeitos”. Há outra disputa a ser destacada no caso dos rolezinhos: o incômodo da classe média e elite brasileira, especialmente a paulista, com o crescente fenômeno de acesso aos mercados de consumo pelas classes populares. Parece-nos que, neste caso, há um duplo movimento: ao mesmo tempo em que estes jovens são investidos de “poderes e perigos”, há o esforço da manutenção da *distinção* de determinados segmentos do consumo, como o consumo de luxo. O documentário “Hiato”, de Vladimir Seixas, é uma ótima fonte para a discussão acerca dos rolezinhos e está disponível online: (<https://www.youtube.com/watch?v=UHJmUPeDYdg>). O texto das Blogueiras Negras está disponível em: <http://blogueirasnegras.org/2014/01/13/rolezinho-ato-de-resistencia-politica/>. Acessado em 28 de março de 2014.

passou a simbolizar o impuro e o perigoso quase que exclusivamente. Até aqui, mostramos como foram sendo construídos os sentidos modernos atribuídos ao lixo. Nesta seção pretendemos dar atenção aos processos de configuração desses sentidos, revestidos de poluição simbólica e perigo.

No livro “Pureza e Perigo” (1976), Mary Douglas parte do estudo das religiões para mostrar como os rituais de pureza e impureza criam uma ilusão de unidade na experiência. A autora afirma que as ideias de separar, purificar e punir têm como função principal ordenar a experiência, que é inerentemente múltipla e desordenada. Segundo ela, somente exagerando a diferença e “supersistematizando” a sociedade seria possível conceber um “semblante de ordem” (ibid., p. 15)<sup>33</sup>.

Para Douglas, a poluição atua na sociedade em dois níveis, um instrumental e outro expressivo. No primeiro nível, as crenças agiriam como reforço das pressões sociais, a fim de garantir o cumprimento do código moral. Em outro nível, a poluição estaria dotada de uma carga simbólica, que em certos casos poderia expressar uma visão geral da ordem social<sup>34</sup>. É neste último nível que a autora baseia seu pensamento acerca da pureza e do perigo. Não é possível precisar quando surgiram as noções de limpeza e sujeira, pois, como afirma a autora, para seus membros, elas parecem sempre sem tempo e imutáveis (DOUGLAS, 1976). Todavia, por mais naturais que pareçam, tais noções estão suscetíveis à mudança.

Rodrigues (1995) sustenta que o problema da poluição na sociedade é antes de caráter simbólico e cultural. Isso implica dizer que não se trata de uma questão estritamente de higiene, mas de algo mais abrangente. A poluição é relativa e está sujeita aos diversos contextos socioculturais em que é acionada. O estudo sobre a sociedade hinduísta realizado por Edward Harper (apud DOUGLAS, 1976, p. 21-22) e Louis Dumont (2008) nos ajudará a compreender isso.

Harper afirma que para o povo Havik, localizado na Índia, a vaca pertence à ordem do sagrado, pois se acredita que o animal abrigue mais de mil deuses em seu corpo ou mesmo que sejam deusas. Nessa sociedade, onde o sagrado e o profano pertencem à mesma categoria linguística, o esterco da vaca é recomendado para casos graves de poluição. Mesmo sendo reconhecidamente carregado de impurezas, o esterco da vaca é suficientemente puro para

---

<sup>33</sup> Lembremos que se trata de um estudo estrutural-funcionalista, portanto, para a autora, a noção de ordem é central.

<sup>34</sup> Os rituais de pureza também possuem a função de comunicar padrões simbólicos da sociedade, uma vez que correspondem às práticas socioculturais de determinado grupo.

qualquer mortal, inclusive para os brâmanes, que ocupam o topo do sistema das castas na Índia. Já em relação aos deuses, o esterco é extremamente impuro, mesmo vindo de outro deus.

Louis Dumont, no clássico “Homo Hierarchicus: o sistema das castas e suas implicações” (2008), empreende um estudo sobre o sistema de castas na Índia a fim de compreender as questões relacionadas à hierarquia na modernidade. Segundo Dumont, os sistemas de castas não são classes sociais, como muitas vezes se confunde, mas sistemas de ideias e valores que são marcados por “uma gradação de estatutos de hierarquia; regras detalhadas que visam a assegurar sua separação; e uma divisão do trabalho e interdependência que disso resulta” (ibid., p. 94). Para o autor, esses três aspectos estão relacionados e repousam sobre um princípio em comum: a oposição fundamental entre puro e impuro, da qual partem os princípios que regem a vida social indiana.

Segundo Dumont,

Essa oposição subentende a hierarquia, que é a superioridade do puro sobre o impuro; ela subentende a separação, porque é preciso manter separados o puro e o impuro; ela subentende a divisão do trabalho, porque as ocupações puras e impuras devem do mesmo modo ser mantidas separadas. *O conjunto está fundado na coexistência necessária e hierarquizada de dois opostos.* (DUMONT, 2008, p. 94 – grifos do autor).

Entende-se, portanto, que tal oposição atua de modo complementar e os graus de impureza<sup>35</sup> variam de acordo com a situação, podendo ser temporários ou permanentes. Dumont comenta que se repararmos na relação dos Hindus com a morte, a noção de impureza é destacada e diferente da noção de perigo. Para a sociedade indiana, a questão da impureza refere-se a uma “queda de estatuto social ou do risco de uma queda” (ibid., p. 100).

O grande agente purificador entre os Hindus é a água, o banho, porém, “nem todos os banhos têm a mesma virtude: mais estritamente, trata-se de um banho em água corrente, com as roupas sobre o corpo; e alguns cursos de água particularmente sagrados, como o Ganges,

---

<sup>35</sup> Dumont afirma que a pureza externa é de três tipos, “ela incide sobre a família (*kula*), os objetos de uso (*artha*), o corpo (*çarira*). Para o corpo, trata-se em primeiro lugar dos cuidados de higiene matinais, que culminam no banho cotidiano. Segundo Manu, existem doze secreções ou impurezas; notemos o excremento, a saliva e a sorte inferior reservada à mão esquerda (em tãmil, a “mão da imundície”). Os objetos são distinguidos pela facilidade maior ou menor de sua purificação (um pote de bronze é simplesmente limpo, um pote de terra é trocado) e sua riqueza relativa: a seda é mais pura que o algodão, o ouro que a prata, que o bronze, que o cobre. Mas, sobretudo, percebe-se que os objetos não são poluídos pelo simples contato, e sim pelo uso que dele se faz, por uma espécie de participação, no uso, do objeto na pessoa. (...) A impureza familiar é a mais importante, é a do nascimento (*siitaka*) e sobretudo a da morte. O nascimento só afeta duravelmente a mãe e o recém-nascido. A morte afeta coletivamente os parentes, é uma questão social e não material, pois a impureza não afeta essencialmente as pessoas entre as quais alguém morreu, mas os parentes do morto, onde quer que eles estejam. Ademais, o efeito varia segundo o grau de parentesco” (DUMONT, 2008, p. 100-101).

têm virtudes purificadoras” (p. 102). Além disso, outros agentes possuem ação purificadora, como, por exemplo, o “sangue do mindinho, mascar uma pimenta, tocar ferro e os cinco produtos da vaca (urina, estrume, etc)” (ibid., id).

As relações entre pares tidos como opostos, como é o caso de religião e magia ou ritual e higiene, por exemplo, são mais estreitas do que se pensa. Seguindo essa direção, Mary Douglas extrai outro exemplo do estudo de Harper. O autor explica que as regras de poluição dos Havik compreendem três graus de pureza religiosa: o mais alto grau, que é uma condição para a adoração; um grau médio, que é o nível esperado, o grau normal de pureza; e um estado de impureza. Nessa sistematização, o indivíduo em estado de impureza polui os demais estados de pureza e o grau médio polui o mais alto grau, que por sua vez, não polui nenhum dos estados abaixo do seu e só adquire potencial poluidor diante dos deuses.

Nota-se que a estrutura da poluição na sociedade indiana é direcionada apenas para cima, nunca para baixo. Rodrigues afirma que

(...) o medo de poluição funciona apenas em uma direção: quem está no alto jamais polui quem está embaixo (...) quanto mais próximo do centro de poder, mais distante da sujeira; quanto mais periférico em relação ao centro de poder, tanto mais íntimo com a sujeira. (RODRIGUES, 1995, p. 96).

Essa prática pode ser facilmente observada na sociedade brasileira contemporânea. Pensemos nos sujeitos “perigosamente ambíguos”, que circulam pelos universos da pureza e da impureza ao mesmo tempo, como as empregadas domésticas. A pesquisa realizada por Carla Barros (2007) com um grupo de domésticas mostra como esse grupo social é tido como potencialmente poluidor nas casas de classe média e alta em que trabalham. Nas disputas cotidianas, as domésticas exibem o seu conhecimento em produtos de limpeza e o tratamento especial dado a alguns atos, como a lavagem das roupas, que passam por uma pré-lavagem antes de irem para as máquinas. Segundo a autora, a poluição estaria associada tanto à classe social a que pertencem quanto ao fato de serem de “outra cor” (ibid., p. 170), evidenciando o peso das categorias de classe e raça/etnia nos contextos socioculturais em que a poluição se apresenta.

Os exemplos acima citados, tanto o de Harper sobre os Havik, de Dumont sobre a sociedade indiana, e Barros sobre as domésticas, mostram que qualquer ideia que se tenha sobre a higiene e poluição estão ligadas ao universo simbólico. Em outras palavras, as construções modernas acerca da higiene, apesar das sistematizações e do fundo “racional-médico”, consistem em gestos simbólicos que expressam os contextos e as estruturas socioculturais em que estão inseridos. Mary Douglas afirma que “onde há sujeira, há

sistema”, pois a sujeira seria o “subproduto de uma ordenação e classificação sistemática de coisas” (1976, p. 50).

Por maior que seja o esforço da modernidade em distanciar-se do pensamento medieval e primitivo, em termos de sujeira, todos estão sujeitos às regras de impureza. A única diferença, como aponta a autora, é que “na cultura primitiva a regra da padronização funciona com uma força maior e uma amplitude mais total. Com os modernos, ela se aplica a áreas de existência deslocadas e separadas” (ibid., p. 56). Em ambos os modelos sociais, o impuro representaria aquilo que não pode ser incluído sob a justificativa de que estaria revestido de perigos e investido de poderes.

Mas que perigos estão ligados à poluição? O que faz da sujeira, do descartável, algo perigoso e que necessita ser posto à parte? Douglas afirma que aquilo ou aquele que ultrapassa as fronteiras simbólicas estabelecidas entrariam em contato com a fonte de poder, com o desconhecido, daí serem considerados perigosos.

Está à margem significa estar em ligação com o perigo, tocar numa fonte de poder. (...) Quando o indivíduo não tem lugar no sistema social, quando é, numa palavra, marginal, cabe aos outros, parece, tomarem as devidas precauções, precaverem-se contra o perigo. O indivíduo marginal nada pode fazer para mudar a sua situação. Na nossa própria sociedade, observamos uma atitude análoga em relação aos seres marginais. (DOUGLAS, 1976, p.74)

Os indivíduos colocados às margens da sociedade são perigosos tanto quanto as margens em que se localizam. Para Douglas, “todas as margens são perigosas. Se são empurradas desta ou daquela maneira, a forma da experiência fundamental é alterada. Qualquer estrutura de ideias é vulnerável em suas margens” (ibid., p. 149). A personagem Estamira, no filme de Marcos Prado, elabora uma metáfora interessante sobre as margens:

O além dos aléns é um transbordo. Você sabe o que é um transbordo? Bem, é toda coisa que enche, transborda, então o poder superior real, a natureza superior, contorna tudo pra lá, pra aquele lugar, nas beiradas, nas beiradas ninguém pode ir lá. E aqueles astros horróroso, irrecuperável, vai tudo pra lá, não sai de lá mais nunca, pra esse lugar que tô falando, lá pras beiradas, muito longe, muito longe, sanguíneo nenhum pode ir lá.

O perigo das margens vem da zona ambígua que estas ocupam. Estar à margem significa necessariamente estar em contato com as bordas de outra estrutura de ideias, portanto, a margem é uma região de fronteiras, de hibridismos não estéreis (CANCLINI, 1997). É uma região de fusões e com uma efervescente produção de sentidos, que não pertencem a nenhum dos lados, ao mesmo tempo em que os aproxima.

As margens produzem diferentes formas de exclusão. Sobre esse processo, Marta

## Velloso explica que

No final da Idade Média e na Modernidade, as pessoas que cuidavam do destino final do lixo eram marginais à sociedade. Assim como o resto ou a sobra, esses seres humanos também eram escolhidos de acordo com a ocupação ou com o papel social que desempenhavam. Neste período, os serviços de limpeza estiveram frequentemente subordinados ao carrasco da cidade e eram executados pelos seus auxiliares. As tarefas ligadas aos restos, inclusive o destino de cadáveres, eram delegadas a prostitutas, prisioneiros de guerra, condenados, escravos, ajudantes de carrascos e mendigos. Tal fato é importante para a compreensão de como o trabalho com resíduos foi sendo socialmente desqualificado. Segundo Hösel, na cidade de Berlim na Alemanha, começou-se a empregar prostitutas na limpeza das ruas, usando-se como argumentação o fato de que elas “usavam mais as ruas do que os outros cidadãos”<sup>36</sup>. (VELLOSO, 2008, p. 1958).

## Velloso comenta ainda que

(...) a exclusão dos catadores de lixo é tão perversa, que chega à criminalidade. Por sobreviverem daquilo que é descartado, estes seres humanos são desconhecidos como cidadãos e identificados como “descartáveis”. Rodríguez comenta o fato ocorrido no ano de 1992, na cidade de Barranquilla, na Colômbia, quando onze “descartáveis” foram assassinados e seus corpos utilizados para experiências médicas em um centro universitário. O crime deu origem à rede de cooperativas de recicladores da América Latina, que foram criadas no intuito de valorizar a ocupação e de reconhecer os “descartáveis” como profissionais “recicladores de resíduos”. (VELLOSO, 2008, p. 1958).

Percebe-se que são criadas relações entre os sujeitos que ocupam as margens das cidades, como prostitutas, escravos e prisioneiros, e as tarefas ligadas aos restos, ao descarte, seja de coisas ou de pessoas. Invenção moderna, o descartável nasce associado aos signos de impureza, considerado desagradável e colocado à distância como se fosse uma “ameaça à boa ordem das coisas” (ibid., p. 194). No estágio em que é reconhecidamente “sujeira”, o lixo seria dotado de perigo, expresso em sua semi-identidade, ambiguidade que incomodaria a manutenção da ordem. Enquanto massa indiferenciada, o lixo não apresentaria risco, pois sua identidade perigosa estaria ausente. Esse universo simbólico afetaria tanto o espaço e os bens

---

<sup>36</sup> Uma possível atualização deste acontecimento é a “Operação De Braços Abertos”, implementada pela gestão de Fernando Haddad na prefeitura de São Paulo. Segundo o site da Prefeitura, “a operação prevê atendimento de dependentes químicos na região conhecida como Cracolândia”. Percebe-se que estão delimitados um tipo específico de usuário (aqueles que moram nas ruas, no espaço da “Cracolândia”) e um tipo específico de “droga” (o crack). Para isso, a prefeitura cadastrou as pessoas interessadas em participar de um programa de recuperação de dependentes químicos, removeu as pessoas que moravam em barracos improvisados nas ruas da região e instalou-as em hotéis no centro da cidade. Em contrapartida, aqueles que se cadastraram no programa receberiam acompanhamento psicológico e social e deveriam trabalhar na limpeza e conservação urbana. Estabelecendo uma comparação, entendemos que esses sujeitos são os “novos marginais” colocados para trabalhar com o lixo urbano. Por que não realizar uma triagem e alocar essas pessoas em funções ou empregos de acordo com as suas habilidades individuais? O que geraria a ideia de que a única função que os usuários de crack em situação de rua poderiam exercer é associada à limpeza pública? Acreditamos que as possíveis respostas para essas questões estão relacionadas ao argumento de Marta Velloso. Disponível em: <http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/subprefeituras/se/noticias/?p=45815>. Acessado em 23 de março de 2014.

descartados, quanto os sujeitos que lidam com essa fonte de perigo e poder.

Neste sentido, o descartável parece ocupar uma posição ambígua e, por vezes, contraditória. Tomemos como exemplo a novela “Avenida Brasil”, em que tais deslizamentos da categoria descartável estão claramente expostos. “Avenida Brasil”, novela produzida e exibida pela Rede Globo em 2012, foi escrita por João Emanuel Carneiro e teve grande repercussão no país, representando um marco na teledramaturgia brasileira. “Avenida Brasil” conta a história da vingança de Nina, interpretada por Débora Falabella, contra Carmem Lúcia, mais conhecida como Carminha, interpretada por Adriana Esteves. Carmem Lúcia era madrasta de Nina (na época, Rita) e arquitetou um plano para roubar o dinheiro de Genésio, pai da menina. Rita descobre tudo e alerta seu pai, que inicialmente não acredita, mas depois comprova o que a garota havia dito. No caminho para a delegacia, Genésio é atropelado por Tufão, um jogador de futebol no auge da carreira, e morre. Carminha descobre onde o dinheiro estava escondido e entrega Rita para Nilo, um catador de lixo que mais parece uma versão da lenda urbana do “homem do saco”<sup>37</sup> e que explora crianças no lixão. Além da trama principal da novela, a história aborda temas como futebol, poligamia, a vida no subúrbio carioca, dentre outros.

Para nossa pesquisa, interessa destacar o lugar que o lixão ocupa e a forma como é construído. O lixão aparece já no segundo capítulo da novela, quando Rita é levada por Max (comparsa de Carminha) para Nilo. Neste primeiro momento, a ideia construída sobre o lixão remete ao abandono. Rita implora para Max não deixá-la com Nilo, mas ele a deixa. A garota se sente desamparada, chora, até que, dias depois, enfrenta Nilo e foge. O lixão é, nesse momento, o lugar do esquecimento, do castigo e do abandono. É também o lugar onde é construída a vingança de Rita/Nina, alimentada ainda mais pelo cenário de miséria e precariedade. O lixo, nesse caso, é visto como algo negativo, ao mesmo tempo em que parece justificar a posterior vingança de Nina.

Nilo é o primeiro personagem ligado diretamente ao lixo que é apresentado. José de Abreu, ator que o interpreta, diz o seguinte: “Ele é alcoólatra, parece até que já esteve internado num hospício. É um cara que saiu de uma classe média por alguns problemas que ao longo da novela vão se revelando e *acabou no último ponto que um ser humano acaba, na*

---

<sup>37</sup> O geógrafo Maurício Waldman (2010) afirma que a lenda urbana do “homem do saco”, que seria uma pessoa maltrapilha, caminhando sempre com um saco preto nas costas e que raptava crianças, compõe o nosso imaginário sobre os catadores. Na novela, Nilo parece a encarnação da lenda e representa o lado “mau” e trapaceiro do lixão.

rua, morando num lixão e vivendo dos restos da sociedade de consumo”. A ideia presente neste trecho é bem próxima da primeira impressão que Vik Muniz tem sobre o Aterro de Gramacho, em *Lixo Extraordinário* (como veremos em nosso próximo capítulo), quando o artista afirma que ali é o “fim da linha”. O lixão é visto como o “fundo do poço”, o pior lugar que o ser humano pode estar.

Os sentidos presentes nas duas representações podem ser os mesmos, entretanto, Vik e Nilo referem-se a “lixões” diferentes. A matéria do site D24am<sup>38</sup> apresenta essas diferenças de modo bem sucinto.

Fechado na última sexta-feira, o aterro sanitário de Gramacho foi a maior fonte de inspiração para um dos principais cenários de “Avenida Brasil”. Mas enquanto o maior lixão a céu aberto da América Latina acumulava, em seu terreno de 1,3 milhão de metros quadrados, 60 metros de altura e 60 milhões de toneladas de lixo, o da trama das 21h não tem sujeira ou mau cheiro.

Nem moscas, ratos e baratas. Numa área de 13 mil metros quadrados – cem vezes menor do que Gramacho –, no Projac, *o lixão da TV até que é limpinho*.

A base do cenário é feita de todo tipo de entulho de obras. Por cima, foram colocados vários tipos de materiais velhos, como panos e sacolas. Para dar mais veracidade ao que se vê na tela, entram em cena várias quinquilharias, como brinquedos antigos envelhecidos. Como o lugar gigantesco não tem teto, *todo cuidado é pouco para evitar que a chuva estrague a obra de arte*. (D24am, 2012, grifo nosso).

O lixão de Avenida Brasil “até que é limpinho”, pois não possui material orgânico em decomposição, não possui mau cheiro e, muito menos, sujeira. Trata-se de uma apresentação “refinada” do lixo. Estamos diante de um “lixão higienizado”, que produz o “clima de restos”<sup>39</sup>, mas ele mesmo não é resto, pois é percebido como “obra de arte”. O lixão é higienizado, passa por uma repaginação para torna-se palatável à mesa do jantar<sup>40</sup>.

De acordo com o cenógrafo da novela, Alexandre Gomes, a ideia era buscar um tom árido, que remetesse ao deserto. Ao mesmo tempo, havia a preocupação de tornar o ambiente

---

<sup>38</sup> A matéria, intitulada “Com 13 km<sup>2</sup>, lixão de ‘Avenida Brasil’ não tem sujeira nem mau cheiro”, de 02 de junho de 2012, está disponível no link: <http://www.d24am.com/plus/tv/com-13-km-lixao-de-avenida-brasil-nao-tem-sujeira-nem-mau-cheiro/60352>. Acessado em 22 de março de 2014.

<sup>39</sup> Em outra matéria, José de Abreu conta que é difícil trabalhar num lixão, mesmo cenográfico: “A luz, o chão, a fumaça, tudo incomoda. É um lixão higienizado, mas de qualquer maneira existe um clima de restos”. O ator diz que “a claridade era tão grande que nas primeiras cenas não conseguia nem abrir o olho. Era muito incômodo. É barra pesada. O negócio é sair, tomar um belo de um banho, botar uma roupa limpa e entrar em outra”. Disponível em: <http://televisao.uol.com.br/noticias/redacao/2012/03/27/jose-de-abreu-diz-que-gravar-em-lixao-ficticio-de-avenida-brasil-e-barra-pesada.htm>. Acessado em 22 de março de 2014.

<sup>40</sup> “Não é uma cidade cenográfica qualquer. É insólito. Poderia ficar feio e ficou bonito. Gravar é difícil por causa do sol, refletido pelo entulho, e por termos que andar naquela terra disforme. E são muitos figurantes, muitas crianças para a gente organizar. Há também uma preocupação com o horário da novela, já que ela é exibida quando as pessoas estão jantando. O lixo tinha que ser palatável e não despertar nojo”, afirma José de Abreu, na matéria do site D24am.

um lugar lúdico, porque também era um espaço com muitas crianças. Segundo Ana Maria Magalhães, a produtora de arte, “Queríamos tornar aquilo possível de existir para que as crianças ficassem ali, pessoas em geral. O nosso depósito é bonito, acho que podemos dizer isso. Aquelas casas são de sonho”. Há, portanto, o esforço de descolar a representação do lixão de sua realidade “podre”, ao mesmo tempo em que conta com esse imaginário para construí-lo. É o jogo de criação e substituição, que será apontado por Ginzburg em nosso segundo capítulo.

A figurinista da novela afirma que foi até Gramacho observar as roupas e o estilo dos catadores para construir o conceito de figurino do “núcleo lixão” da novela. Além disso, inspirou-se nos documentários *Estamira* e *Lixo Extraordinário*. Para a construção da personagem Lucinda, o contraponto de Nilo no lixão, a opção foi por cores vibrantes e recicladas, pois, teoricamente, tudo que Lucinda possui e construiu foi retirado do lixo.

Lucinda é a “mãe” do lixão, que adota e cuida de muitas crianças, sempre muito amorosa. A casa da personagem é exótica, feita de objetos reciclados (encomendados a alguns artistas pela produção da novela), limpa e organizada. Lucinda representa o amor no lixão e isso fica claro quando são representadas a sua vida e dos seus “filhos” no trabalho diário de catação de material reciclável. Com Lucinda e suas crianças, o lixão é mostrado como lúdico, alegre, “vivo”, distante do sofrimento das crianças exploradas por Nilo, por exemplo.

De modo geral, o lugar do lixo na narrativa de “Avenida Brasil” é ambíguo e deslizando, como pretendemos mostrar nesta seção. O lixo é o lugar da morte de Max e também o lugar do recomeço; é agente poluidor e agente “purificador”<sup>41</sup> de Carminha; é o lugar da “Mãe Lucinda”, que acolhe afetosamente as crianças do “lixão” fictício da novela, e lugar de Nilo, o velho barbudo explorador de crianças; é onde Rita é abandonada, ainda criança, experimentando a rejeição e a solidão, e também o lugar onde Rita conhece Batata, o “eterno” amor de sua vida, com quem tem um filho e se casa no fim da novela, como nos finais de contos de fada.

Até aqui, apresentamos alguns dos sentidos atribuídos ao lixo e ao descartável a partir da modernidade. Na próxima seção, abordaremos o processo histórico do consumo moderno com a finalidade de delinear alguns dos contornos sociais que propiciaram o desenvolvimento

---

<sup>41</sup> Depois de sair da cadeia, Carminha é recebida por Lucinda, que a leva para sua casa no lixão. Neste sentido, entendemos que o lixo atua como “agente purificador” de Carminha, pois a privação da liberdade não fora “castigo” suficiente. Para “pagar” por suas malfetorias, Carminha teria que voltar para o começo de sua trajetória: a vida no lixão (informação que é revelada no decorrer da novela). O recomeço como catadora de material reciclável é o “final” da personagem na narrativa da novela.

da ideia de descartável, bem como apontar o contexto sociocultural que abarca esta pesquisa.

#### **1.4 Das sensações às emoções: o processo histórico do consumo moderno**

Gilles Lipovetsky (2007) afirma que a expressão “sociedade de consumo” foi utilizada pela primeira vez por volta de 1920, consolidando-se nos anos 50 e 60. Por volta dos anos 90, o capitalismo de consumo passou por uma crise que levou a dúvidas sobre a sua continuidade. Segundo Lipovetsky, essas dúvidas advinham principalmente de duas visões: a primeira dizia que a revolução das tecnologias da informação e da comunicação levaria à substituição da sociedade de consumo por uma sociedade de redes e do capitalismo informacional; já a segunda afirmava que a sociedade passaria por uma mudança nas atitudes e valores, pois já tinha dado muita atenção às questões materiais e de bem-estar, passando a dar ênfase à qualidade de vida, à espiritualidade e às preocupações existenciais (ibid., p. 23-24).

Atualmente, não é difícil perceber que ambas as visões estavam parcialmente corretas. O que não puderam prever é que o consumo continuaria no cerne da questão, capturando e mercantilizando campos da vida social que ainda não tinham sido atingidos. Antes de determo-nos às particularidades do consumo contemporâneo, será necessário destacar os contextos socioculturais em que este se desenvolveu e as transformações pelas quais passou no decorrer do século XX.

De acordo com Lipovetsky, a história do consumo moderno pode ser classificada em três fases, começando em meados do século XIX até a contemporaneidade. Na primeira fase, que vai de 1880 a 1950, tem-se o nascimento do mercado de massa, com a constituição de grandes mercados nacionais voltados para bens duráveis e não duráveis, consumidos por um número cada vez maior de pessoas geograficamente dispersas. Isso foi possível porque novas tecnologias foram aplicadas às formas de produção, ao transporte e à comunicação, aumentando a regularidade, o volume e a velocidade com que os bens eram fabricados, distribuídos e consumidos. Essas mudanças causaram vertiginosa transformação na vida cotidiana das metrópoles<sup>42</sup>.

A transformação na divisão do trabalho nas fábricas foi outro fator importante para a produção em larga escala. A organização científica do trabalho ou “fordismo”, que se iniciou

---

<sup>42</sup> Em “A metrópole e a vida mental” (1902), Simmel se debruça sobre a vertiginosa transformação que a modernidade trouxe para a vida urbana e para os sujeitos modernos que, hiperestimulados, passaram por uma mudança biopsíquica.

nas indústrias automobilísticas, possibilitava o aumento na oferta dos produtos e, conseqüentemente, reduzia o preço final para o consumidor, o que levou à expansão das vendas e da abrangência das marcas. Vender mais e com uma margem menor de lucro tornou-se a filosofia comercial desse período (LIPOVETSKY, 2007).

O surgimento dos grandes magazines, que possuíam uma política de vendas agressiva e ao mesmo tempo sedutora, conjugando variedade e novidade, representou o rompimento de práticas comerciais antigas. Os bens que antes eram restritos à elite passaram a ser consumidos também pela burguesia, acarretando no processo parcial de democratização do acesso aos bens. Paralela à democratização do acesso, a “democratização dos desejos” acontecia via publicidade.

Lipovetsky cita que “o grande magazine não vende apenas mercadorias, consagra-se a estimular a necessidade de consumir, a excitar o gosto pelas novidades e pela moda” (ibid., p. 31). Os magazines exploravam a imaginação e despertavam o prazer em seus consumidores. O autor afirma que junto à publicidade, os grandes magazines foram responsáveis pela “elevação do consumo à arte de viver e emblema da felicidade moderna” (ibid., id).

Nesta fase nasce o consumidor moderno, envolvido pela sedução da publicidade que, para além das mercadorias<sup>43</sup>, vendia estilos de vida e estimulava o prazer em consumir. O consumo passa a ser associado ao prazer, à distração, ao “viver a vida”. O consumo de pátina, que simbolizava a tradição e a perpetuação das famílias, vai sendo substituído pelo que Lipovetsky chama de lógica-moda, centrada no novo, no veloz, no espetáculo, e trazendo à tona a mudança de valores e atitudes do período. Para o autor, a lógica-moda constitui a lógica da própria modernidade.

A segunda fase, que se inicia no pós-guerra e segue até meados dos anos 70, prolonga o ciclo anterior ao mesmo tempo em que promove uma ruptura cultural. Marcado pelo crescimento econômico, a elevação da produtividade e a regulação fordista da economia, esse período é responsável pelo aumento no poder de compra das pessoas, inclusive das camadas populares (a ampla difusão do crédito é um dos fatores que se destacam nesse processo), criando uma “sociedade da abundância” (ibid., p. 32). O mercado passa a utilizar estratégias de segmentação, em consonância com os novos atores e movimentos reivindicatórios que entram em cena. A estimulação dos desejos, a sexualização dos signos e corpos e a coerção

---

<sup>43</sup> A noção de mercadoria presente nesta dissertação refere-se à definição elaborada por Arjun Appadurai (2008), que será discutida em nossa próxima seção. Por agora, é importante ter em mente que “mercadoria” representa um estado simbólico temporal, conferido aos objetos em contextos socioculturais específicos.

pela sedução são algumas das armas da publicidade na busca por mais consumidores.

O movimento de massificação do consumo havia começado na primeira fase, mas até então continuava restrito às camadas burguesas. A partir do pós-guerra, o acesso aos bens é ampliado e “pela primeira vez as massas têm acesso a uma demanda material mais psicologizada e mais individualizada, a um modo de vida (bens duráveis, lazeres, férias, moda) antigamente associado às elites sociais” (ibid., p. 33). Nesse contexto é configurada a “sociedade do desejo”, a sociedade de consumo de massa em seu modelo mais “puro”, como afirma Lipovetsky (ibid., p. 35).

Baseada no modelo tayloriano-fordista, que visava à especialização das funções nas indústrias e à elevação da produtividade, a segunda fase vê a ampliação da produção de bens a um nível nunca antes atingido. Comercialmente, mais uma transformação em curso: a política de vender mais barato do que o mais barato à venda amplia os mercados consumidores. Os bens de consumo, aliando conforto e praticidade na vida cotidiana, tornam-se os principais critérios para a definição do progresso e para a busca pela felicidade. Lipovetsky afirma que a sociedade de consumo de massa conjugava a “mitologia da profusão” e a “marcha rumo à utopia”, porque por um lado era percebida como utopia realizada, por outro, como a incansável busca por mais bens, mais lazeres e conforto.

Eis um tipo de sociedade que substitui a coerção pela sedução, o dever pelo hedonismo, a poupança pelo dispêndio, a solenidade pelo humor, o recalque pela liberação, as promessas do futuro pelo presente. A fase II se mostra como “sociedade do desejo”, achando-se toda a cotidianidade impregnada de imaginário de felicidade consumidora, de sonhos de praia, de ludismo erótico, de modas ostensivamente jovens. Música rock, quadrinhos, *pin-up*, liberação sexual, *fun morality*, design modernista: o período heroico do consumo rejuvenesceu, exaltou, suavizou os signos da cultura cotidiana. Através de mitologias adolescentes, liberatórias e despreocupadas com o futuro, produziu-se uma profunda mutação cultural. (LIPOVETSKY, 2007, p. 35).

No campo teórico, o consumo também passava por transformações. As teorias utilitaristas, que predominavam até então, enxergavam o consumo através das relações entre “necessidade e supérfluo” e “prazer e utilidade”, valorizando o que era tido como necessário e útil em detrimento do prazer, que muitas vezes era condenado. Com toda a reconfiguração sociocultural em torno do consumo, tais teorias não conseguiam explicar os novos arranjos. Não era apenas a satisfação das necessidades dos indivíduos que estava em questão, mas toda uma lógica de diferenciação social, de distinção, de competição por status e demarcação simbólica. O que antes era visto como supérfluo passa a compor o distinto, o que singularizaria os sujeitos e, portanto, seria matéria-prima para suas articulações identitárias.

Nesse contexto, vale ressaltar o livro “O mundo dos bens: para uma antropologia do consumo”, de Mary Douglas e Baron Isherwood, lançado em meados dos anos 70. Os autores constroem a ponte entre economia e antropologia a fim de ampliar as discussões que se restringiam às teorias economicistas. Além disso, eles saem da ideia maniqueísta do consumo como ato individual para a noção de que este é um importante fator na construção das sociedades e das culturas modernas. Isso confere ao consumo a dimensão de processo social e um lugar importante na mediação cultural.

Os significados culturais seriam configurados nas interações sociais e nesse jogo as disputas pela produção de sentido acerca do consumo se tornariam evidentes. Os autores concluem que os bens são marcadores simbólicos e comunicam estilos de vida, posições identitárias e visões de mundo, em um processo ativo onde as categorias sociais estão sempre em redefinição (DOUGLAS; ISHERWOOD, 2006, p. 83)<sup>44</sup>.

O capitalismo de consumo tomou o lugar do capitalismo das economias de produção, voltando-se para a estimulação da demanda, a mercantilização dos diversos campos da vida e a multiplicação indefinida das necessidades (LIPOVETSKY, 2007, p. 11-12). Nesse sentido, o estudo de Colin Campbell (2001) traz contribuições importantes. Em “A ética romântica e o espírito do consumismo moderno”, Campbell aponta a necessidade de se pensarem novas teorias para compreender como os indivíduos conseguem desenvolver um programa regular e interminável de sempre necessitar de algo. Para o autor, as abordagens sociológicas tendem a tratar os rituais de consumo como irracionais e repreensíveis. Partindo disso, Campbell desenvolve uma teoria do consumismo moderno.

Segundo o autor, os sujeitos modernos não se guiavam somente pela ética protestante, a ética da contenção, como sugeriu Max Weber no início do século XX. A ética romântica, voltada para a busca pelo prazer, inclusive no seu adiamento e na sua expectativa, é também primordial para a constituição desse sujeito. O autor identifica, portanto, a coexistência de duas tendências nas sociedades modernas, que se manifestam de formas diferentes.

Para Campbell, as teorias utilitaristas partiam de um pressuposto equivocado, pois

---

<sup>44</sup> Daniel Miller aponta que esta abordagem semiótica coloca a cultura material a serviço das construções identitárias, com o mero papel de ‘representar’. Ao tratar das roupas, Miller questiona “mas o que é e onde está esse eu que as roupas representam?”. O autor afirma que “as roupas não são superficiais, elas são o que faz de nós o que pensamos ser” (MILLER, 2013, p. 22), propondo assim outra abordagem para a cultura material. Por outro lado, o pesquisador Tim Ingold critica a posição de Miller que, afirmando que “meu objetivo é restaurar a vida num mundo que tem sido efetivamente morto nas palavras de teóricos para quem – nos termos de um de seus porta-vozes mais proeminentes – o caminho para a compreensão e para a empatia está “naquilo que as pessoas fazem com os objetos (Miller, 1998, p. 19)” (INGOLD, 2012, p. 26). Ingold argumenta que os debates contemporâneos baseiam-se no modelo aristotélico hilemórfico e seu objetivo é derrubar tal modelo.

“carência e satisfação” e “desejo e prazer” são diferentes e implicariam em modos distintos de agir. A procura pela satisfação não seria equivalente à busca pelo prazer. Para ele, a carência seria “o estado de ser e sua perturbação” (CAMPBELL, 2001, p. 90), que só voltaria ao seu equilíbrio quando satisfeito. A busca pela satisfação seria motivada por questões internas ao sujeito. Já o desejo seria uma “disposição motivacional para experimentar padrões de sensações” (ibid., p. 90), que é detonado na presença de uma fonte de prazer. Deste modo, o prazer consistiria em ser puxado para fora a fim de experimentar determinado estímulo. O prazer seria uma qualidade da experiência, enquanto a satisfação corresponderia a um estado de ser.

Por um lado, as qualidades e utilidades de determinado objeto podem proporcionar satisfação, por outro, o prazer não é uma qualidade intrínseca a qualquer objeto. O prazer é um tipo de reação ao encontrar certos estímulos e, nesse sentido, ilusões e enganos podem provocar prazer, mas somente a realidade proporcionaria a satisfação. Outra característica importante é que o prazer só seria estimulado quando há mudanças nos padrões de sensação. Se determinado estímulo for imutável, ele rapidamente deixará de ser prazeroso. O indivíduo, ao satisfazer sua carência, perderia o prazer<sup>45</sup>.

Segundo Campbell, a diferença central estaria na mudança das ideias sobre o hedonismo. O hedonismo tradicional seria direcionado às sensações, à satisfação e à repetição das experiências prazerosas. Esse tipo de hedonismo buscaria controlar todas as fontes de sensações para prolongar o prazer. Contudo, o sujeito do hedonismo tradicional estaria sempre insatisfeito, pois a repetição dos estímulos deixa de ser uma experiência de prazer. Ao ser satisfeito e colocado diante da perda do prazer, esse sujeito responderia recriando artificialmente o ciclo de satisfação e carência. O hedonismo tradicional estaria mais preocupado com os prazeres do que com o prazer, usando como “medidor” a incidência de prazeres, ou seja, quanto mais se desfruta de um prazer, melhor.

Já o hedonismo moderno seria caracterizado pelo autocontrole e pelo deslocamento das preocupações das sensações para as emoções. O hedonista moderno estaria voltado para sua faceta interior, sendo pautado pelo ilusório, o imaginativo, o simulacro. É o *day dream*, o

---

<sup>45</sup> De uma perspectiva diferente (como já apontamos em nossa introdução), mas afinado a essa ideia, Bauman afirma que “a indústria atual funciona cada vez mais para a produção de atrações e tentações. É da natureza das atrações tentar e seduzir apenas quando acenam daquela distância que chamamos de futuro, uma vez que a tentação não pode sobreviver muito tempo à rendição do tentado, assim como o desejo nunca sobrevive a sua satisfação” (1998, p. 85). Em outro momento, Bauman cita que “O desejo não deseja satisfação. Ao contrário, o desejo deseja o desejo” (p. 91). Percebe-se que, neste ponto, Bauman e Campbell se aproximam, uma vez que ambos concordam que a satisfação da carência representa a morte do desejo e, portanto, do prazer.

sonhar acordado com o possível, a projeção e a construção do lugar do prazer<sup>46</sup>. Para Campbell, a modernidade promoveu o desencantamento do mundo externo através da secularização, nos moldes propostos por Weber, e em seu lugar desenvolveu o encantamento do mundo interno, do “eu” interiorizado.

A segunda fase do processo histórico do consumo revolucionou os modos de vida, reconfigurou instituições modernas e colocou as individualidades no centro das preocupações sociais. Voltando à classificação de Lipovetsky, a esfera do consumo foi novamente revolucionada após a década de 80, quando se inicia a terceira fase ou o *hiperconsumo/turboconsumo* (2007, p. 12). Essa nova etapa vem acompanhada de uma série de transformações na sociedade e na cultura contemporâneas, que se refletem nos modos de consumir, nas relações dos indivíduos com o tempo, o espaço, a comunicação, o corpo e as demais esferas da vida.

Em parte, essas transformações foram possibilitadas pelo fortalecimento de alguns pilares modernos, como o individualismo e o capitalismo. Por outro lado, à medida que a modernidade se desdobrava, as críticas às instituições modernas também se destacavam, o que desestabilizou as grandes narrativas sobre a nação, a verdade, a identidade, a razão e a objetividade. No lugar das grandes narrativas despontaram a multiplicidade de vozes, a fragmentação identitária, a descrença na contraditória democracia capitalista e em suas respectivas políticas de representação.

A sociedade contemporânea passa a enfatizar a emoção e o espetáculo nas experiências de consumo, explorando o lúdico, o divertimento e o simulacro<sup>47</sup>. Lipovetsky afirma que o consumo foi deslocado do ostentatório para o experiencial, mesclando a “mitologia da posição social” e a “mitologia *fun*”. O que o autor afirma se aproxima bastante da teoria de Campbell sobre a coexistência das éticas protestantes e românticas nos sujeitos modernos que gerariam, por um lado, o desejo pela contenção e a ascensão social, e por outro, a busca pelo prazer conectado às ideias de gozo, lazer e entretenimento.

O turboconsumo também é caracterizado pela eterna busca pela juventude; o “viver o

---

<sup>46</sup> Nessa relação, a mídia tem um papel central por fornecer os repertórios com os quais os sujeitos constroem suas imaginações e sonhos, tema que será explorado no próximo capítulo, quando tratarei das questões relacionadas à mídia e o seu lugar na construção dos imaginários e da empatia com o “outro”.

<sup>47</sup> Para Baudrillard (1991), o simulacro é a imagem que não tem qualquer relação com a realidade. É uma imagem que se referencia em outra imagem, que simula uma realidade virtual. “A simulação já não é a simulação de um território, de um ser referencial, de uma substância. É a geração pelos modelos de um real sem origem nem realidade: hiper-real” (BAUDRILLARD, 1991, p. 8). A ideia de simulacro coloca em questão o estatuto da representação, temática que será abordada em nosso segundo capítulo. Na penúltima seção deste capítulo, ao abordarmos o fetiche, voltaremos a Baudrillard.

presente”; o hiperindivíduo; o medo e o risco como mecanismos de controle social; a atenção extrema ao corpo, dentre outros (LIPOVETSKY, 2007). No plano político-econômico, a implantação do modelo neoliberal com a redução do papel do Estado e a ampliação do mercado para além das fronteiras nacionais expõe a fragilidade da ideia de “comunidade imaginada” que atravessa a construção da nação como projeto. Simultaneamente, as esferas de regulação e controle das políticas e economias nacionais passam a ter uma autonomia relativa, uma vez que estão submetidas às normas de organizações transnacionais, como a OMC, a ONU e o FMI, bem como às pressões das grandes empresas multinacionais.

As esferas da produção e do trabalho também passam por transformações. Segundo Lipovetsky, o modelo pós-fordista de organização leva à “redescoberta do cliente” e a um tipo de mercado movido pela procura, não pela oferta como nas outras duas fases. O mundo efêmero e descentralizado das novas tecnologias promoveu uma revolução na comunicação, onde a produção de informações atinge níveis incalculáveis e acentua o caráter de disputa e enfrentamento aos grandes monopólios comunicacionais, que veem seu poder de mediação e construção de representações ameaçado.

O culto do novo não tem nada de recente, uma vez que se impôs desde o fim da Idade Média, especialmente através da emergência da moda. Mas, durante séculos, a norma do “tudo que é novo agrada” quase não ultrapassou os círculos restritos dos privilegiados, seu valor baseava-se, em grande parte, em seu poder distintivo. Essa não é mais a situação presente. Em primeiro lugar, o gosto pela mudança incessante no consumo já não tem limite social, difundiu-se em todas as camadas e em todas as categorias de idade; em seguida, desejamos as novidades mercantis por si mesmas, em razão dos benefícios subjetivos, funcionais e emocionais que proporcionam. Hoje, a demanda da renovação se sobrepôs ao desejo do “mínimo conforto técnico” que estava em vigor na fase II, a curiosidade tornou-se uma paixão de massa e mudar por mudar, uma experiência destinada a ser experimentada pessoalmente. O amor pelo novo não é mais tão sustentado pelas paixões conformistas quanto pelos apetites experienciais dos sujeitos. Passa-se para o universo do hiperconsumo quando o gosto pela mudança se difunde universalmente, quando o desejo de “moda” se espalha para além da esfera indumentária, quando a paixão pela renovação ganha uma espécie de autonomia, relegando ao segundo plano as lutas de concorrência pelo status, as rivalidades miméticas e outras febres conformistas. (LIPOVETSKY, 2007, p. 43-44).

Como afirma Lipovetsky, a fase III do processo histórico do consumo é marcada pela difusão e expansão do gosto pela mudança, da moda e autonomização da renovação. Em relação às questões de conformismo é preciso um pouco mais de cautela. Tendo em vista a reorganização do capital nesta nova fase do consumo, era de se esperar que os embates sociais também se reconfigurassem. O uso das novas tecnologias aplicadas à comunicação é central nessas transformações<sup>48</sup>.

---

<sup>48</sup> As recentes manifestações ocorridas em diversas cidades do Brasil podem exemplificar esses deslizamentos. Apesar de serem amplamente divulgados nas mídias tradicionais, os protestos que se intensificaram nos meses

A nova fase do consumo também traz mudanças nas relações dos indivíduos com as mercadorias, como afirma Lipovetsky: “a fase III significa a nova relação emocional dos indivíduos com as mercadorias, instituindo o primado do que se sente” (2007, p. 46). A próxima seção discutirá essas transformações.

### **1.5 A “vida” das coisas: fetichismo da mercadoria, da imagem e da subjetividade**

Nesta seção, pretendemos discutir três noções: mercadoria, fetichismo/fetice e vida social das coisas. Na coletânea “A vida social das coisas” (2008), Arjun Appadurai aborda a circulação das mercadorias nas sociedades partindo da perspectiva de que a troca econômica é responsável por criar o valor das mercadorias. O vínculo entre a troca e o valor, por sua vez, é estabelecido pela política. Para Appadurai, as mercadorias são como coisas que em determinada fase de suas carreiras e em um contexto delimitado preenchem requisitos simbólicos, classificatórios e morais que condicionam a sua trocabilidade. Esses valores iriam muito além do valor de troca puramente econômico, abarcando também trocas como as permutas e os presentes<sup>49</sup>.

Para Appadurai, as mercadorias circulam em diferentes arenas socioculturais e essa variedade de contextos produz a conexão entre o estado simbólico e o ambiente social em que esta se encontra. O autor ressalta que a abordagem por ele proposta pretende “concentrar-se em toda a trajetória, desde a produção, passando pela troca/distribuição, até o consumo” (ibid., p. 27). Acrescenta-se outra fase da vida social das coisas, assim como outra arena de disputa a ser observada: o descarte.

---

de junho e julho de 2013 foram articulados quase que exclusivamente via redes sociais, especialmente *Facebook* e *Twitter*, além de serem transmitidos em tempo real via *Twitcasting* e outros serviços de *streaming*. A disputa pela representação dos manifestantes, suas pautas e da repressão policial que marcou as manifestações foram ampliadas e descentralizadas, uma vez que múltiplas vozes tinham a possibilidade de se posicionarem nos embates culturais, mesmo que em diferentes graus de alcance. Isso mostra como os usos e apropriações têm papel decisivo nas configurações sociais.

<sup>49</sup> Entendemos que a definição de mercadoria de Appadurai aproxima-se da concepção de Karl Marx, ao mesmo tempo em que guardam diferenças. Para Marx (1996) haveria algo de comum entre as mercadorias que permitiria estabelecer uma medida única que conferisse valor. Para ele, “uma mercadoria tem um valor por ser uma cristalização de um trabalho social” (MARX, 1996, p. 92), ou seja, o valor de troca da mercadoria seria fruto do tempo de trabalho empreendido na produção da mesma. Nesse sentido, as mercadorias estariam voltadas para a satisfação de uma necessidade social e seriam valoradas pela medida única do trabalho. Todavia, Marx também leva em conta o contexto simbólico que envolve a noção de mercadoria, como vemos no começo no capítulo “A mercadoria” (ibid., p. 165): “A mercadoria é, antes de tudo, um objeto externo, uma coisa, a qual pelas suas propriedades satisfaz necessidades humanas de qualquer espécie. A natureza dessas necessidades, se elas se originam do estômago ou da fantasia, não altera nada na coisa”. Além disto, os conceitos de fetichismo da mercadoria e ideologia refletem a preocupação de Marx em pensar os aspectos simbólicos que envolvem a mercadoria.

Appadurai explica que em certa fase de suas trajetórias as coisas seriam dotadas de potencial mercantil, inseridas em regimes de valor que possibilitariam suas trocas e fluxos, constituindo seu estado de mercadoria. Seguindo essa lógica, em algum momento de sua circulação as mercadorias seriam demarcadas simbolicamente pela poluição atribuída ao descartável, inicialmente sem valor social de uso, de troca ou afetivo, e geralmente destinadas aos aterros sanitários e “lixões”. Deste modo, ao serem considerados sem valor, os objetos são deslocados do estado simbólico de mercadoria para a “forma-descartável”, atravessada por signos de impureza e poluição simbólica que abafam os demais sentidos possíveis para esta categoria discursiva.

Em artigo publicado na mesma coletânea, Igor Kopytoff explica que “a produção de mercadorias é também um processo cognitivo e cultural: as mercadorias não devem ser apenas produzidas materialmente como coisas, mas também culturalmente sinalizadas como determinado tipo de coisas” (2008, p. 89), ou seja, os bens atuam como marcadores de sentidos culturalmente construídos<sup>50</sup>, que variam de acordo com as interações sociais estabelecidas. Assim como Douglas e Isherwood (2006) afirmaram que o valor de cada coisa<sup>51</sup> dependeria do lugar que esta ocupa em uma cadeia de relações, abarcando uma série de outros objetos complementares, a proposta de Appadurai e Kopytoff segue nessa mesma direção, ao enfatizar a noção de processo e do contexto cultural na configuração das mercadorias.

Kopytoff afirma ainda que se constroem objetos da mesma forma como se constroem sujeitos (2008, p. 104). Para explicar o processo de mercantilização de coisas e pessoas, que para o autor é uma transformação e não um estado de ser ou não ser, Kopytoff utiliza como exemplo as etapas da escravidão:

O que percebemos na carreira de um escravo é um processo de retirada inicial de um

---

<sup>50</sup> Fontenelle afirma que toda mercadoria é uma mercadoria-signo, mesmo antes de se construir como imagem.

<sup>51</sup> No artigo “Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais” (2012), Tim Ingold critica a noção de objeto e propõe que seja retomada a noção de “coisa”. Para o autor, a coisa seria “porosa e fluida, perpassada por fluxos vitais, integrada aos ciclos e dinâmicas da vida e do meio ambiente” (ibid., p. 25). O objeto, por sua vez, seria um fato consumado, uma entidade fechada. As coisas só seriam vistas como objetos se as retirássemos dos processos de criação que levaram ao seu estado atual. Segundo o autor, isso aconteceria porque o pensamento ocidental apoia-se no modelo hilemórfico aristotélico, que une a forma (*morphé*), fabricada por um agente com determinada finalidade, e a matéria (*hyle*), que seria passiva e inerte. Para contra-argumentar esse modelo, Ingold cita Deleuze e Guattari ao defender que “um mundo onde há vida, a relação essencial não se dá entre matéria e forma, substância e atributos, mas entre *materiais e forças*” (ibid, grifos do autor). Retomando Heidegger, Ingold diz que “a coisa é um ‘acontecer’, ou melhor, um lugar onde vários aconteceres se entrelaçam. Observar uma coisa não é ser trancado do lado de fora, mas ser convidado para a reunião” (2012, p. 29), em outros termos, observar a coisa seria participar junto com a coisa no processo de coisificação, do tornar-se coisa.

determinado contexto social original, a mercantilização, seguida de uma crescente singularização (ou seja, desmercantilização) no novo contexto, com a possibilidade de futura re-mercantilização. Como ocorre na maioria dos processos, as sucessivas fases se sobrepõem umas às outras. Em termos efetivos, o escravo só é uma mercadoria – sem qualquer ambiguidade – durante o período relativamente curto entre a sua captura ou a sua primeira venda e a aquisição de uma nova identidade social. O escravo se transforma menos numa mercadoria e mais num indivíduo singular durante o processo da sua gradual incorporação à sociedade que o recebe. Essa forma biográfica de abordar a transformação em escravo como um processo sugere que pode ser útil examinar a mercantilização de outras coisas da mesma maneira, ou seja, como parte da moldagem cultural de biografias (KOPYTOFF, p. 91).

Partindo da ideia de que “sujeitos” pertencem ao território da singularização à medida que coisas pertencem ao território da mercantilização, Kopytoff acaba por embarçar tais fronteiras conferindo aos primeiros o status de mercadoria em determinados contextos simbólicos e temporais, e às últimas uma biografia cultural, uma trajetória social tanto quanto a de qualquer indivíduo. Para o autor, perceber o processo de separação entre pessoas e coisas seria a estratégia mais eficiente para desvelar o fetiche da mercadoria e esclarecer as ideologias por trás de tais discursos.

De acordo com Kopytoff, “o que se vislumbra por meio das biografias tanto das pessoas quanto das coisas nessas sociedades é, acima de tudo, o sistema social e as formas coletivas de conhecimento nas quais esse sistema se baseia” (2008, p. 120). Assim, a análise das relações entre sujeito e mercadoria na cultura de consumo revela mais do que a reificação dos sujeitos ou a personificação dos objetos. Indica que tal discussão está intrinsecamente vinculada aos alicerces do pensamento moderno e contemporâneo, em pilares como o individualismo, a “lógica-moda” e o hedonismo, apresentados nas seções anteriores.

A cultura do consumo, adotada aqui como modo de reprodução e mediação sociocultural predominante na conjuntura atual<sup>52</sup>, associada a uma sociedade de consumo, capitalista e de mercado, atribui aos objetos caráter simbólico distinto – o fetiche – por meio dos seus dispositivos institucionais, dentre estes, o aparato midiático. Para discutir os sentidos atribuídos ao fetiche e a forma como este atua na contemporaneidade, primeiramente será apresentada a visão de Karl Marx e a noção de fetichismo da mercadoria. Em seguida, serão apontadas algumas especificidades do fetiche na antropologia e em Freud, para então apresentarmos a ideia de fetiche em Fontenelle, que articula Baudrillard e Bauman, e sua aplicação à sociedade e cultura do consumo.

---

<sup>52</sup> SLATER, Don. **Cultura do Consumo e Modernidade**. São Paulo: Editora Nobel, 2001.

Marx afirma que, num primeiro momento, as mercadorias aparecem aos nossos olhos como coisas triviais, mas que uma análise cuidadosa revelaria a complexidade do tema, pois assim que algo se mostra como mercadoria, ele “se transforma numa coisa fisicamente metafísica”, que “se põe sobre a cabeça perante todas as outras mercadorias e desenvolve cismas muito mais estranhas do que se ela começasse a dançar por sua própria iniciativa” (1996, p. 197). É como se a coisa, ao ser percebida como mercadoria, adquirisse *animu*, um “espírito”.

Assim, a impressão luminosa de uma coisa sobre o nervo ótico não se apresenta como uma excitação subjetiva do próprio nervo, mas como forma objetiva de uma coisa fora do olho. Mas, no ato de ver, a luz se projeta realmente a partir de uma coisa, o objeto externo, para outra, o olho. É uma relação física entre coisas físicas. Porém, a forma mercadoria e a relação de valor dos produtos de trabalho, na qual ele se representa, não têm que ver absolutamente nada com sua natureza física e com as relações materiais que daí se originam. Não é mais nada que determinada relação social entre os próprios homens que para eles aqui assume a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas. (MARX, 1996, p. 198).

Para explicar essa forma fantasmagórica Marx recorre à religião, universo onde “os produtos do cérebro humano parecem dotados de vida própria, figuras autônomas, que mantêm relações entre si e com os homens” (ibid., ibid.). Para o autor, essa abordagem também permearia o mundo das mercadorias, pois os indivíduos veriam aquilo que é produzido por suas mãos como algo dotado de vida própria. É precisamente isso que Marx denomina *fetichismo*. Para o autor, o fetichismo é inseparável da produção de mercadorias, uma vez que adere aos produtos de trabalho tão logo são produzidos como mercadorias (p. 199).

Para Marx,

Como os produtores somente entram em contato social mediante a troca de seus produtos de trabalho, as características especificamente sociais de seus trabalhos privados só aparecem dentro dessa troca. Em outras palavras, os trabalhos privados só atuam, de fato, como membros do trabalho social total por meio das relações que a troca estabelece entre os produtos do trabalho e, por meio dos mesmos, entre os produtores. Por isso, aos últimos aparecem as relações sociais entre seus trabalhos privados como o que são, isto é, não como relações diretamente sociais entre pessoas em seus próprios trabalhos, senão como relações reificadas entre as pessoas e relações sociais entre as coisas. (MARX, 1996, p. 199).

Os produtos adquirem um valor de troca separado de seu valor de uso (nas palavras de Marx, “objetividade de valor” e “objetividade de uso”). Ao tornar equivalentes produtos de diferentes espécies de troca, os indivíduos estariam equiparando os diferentes trabalhos empregados na produção do bem, inserindo-se em um sistema de equivalências e convertendo-se em “forma-mercadoria”. Isso evidenciaria o duplo caráter dos trabalhos

privados: por um lado, eles têm de satisfazer determinada necessidade social; por outro, só satisfazem às necessidades de seus próprios produtores. Assim, para Marx, “a igualdade de trabalhos *toto coelo* diferentes só pode consistir numa abstração de sua verdadeira desigualdade, na redução ao caráter comum que eles possuem como dispêndio de força de trabalho do homem, como trabalho humano abstrato” (ibid., ibid.).

O fetichismo da mercadoria é, portanto, uma espécie de ‘ilusão do artefato’ que mascara as relações desiguais de produção ao criar a impressão de que há uma relação entre mercadorias e não entre pessoas. Para Marx, a expressão máxima da forma mercadoria é o dinheiro. O dinheiro seria uma sugestão à abstração e dissimularia o caráter social do trabalho privado e as relações sociais entre os produtores, fazendo-se passar por uma relação entre produtos.

Nesse sentido, o fetichismo da mercadoria corresponderia ao que Marx conceitua como ideologia, ou seja, uma falsa consciência responsável por apagar a história e naturalizar aquilo que é uma construção social. A ideologia criaria a ilusão de que as relações de produção são naturais, o que naturalizaria também as formas de opressão. Para Marx, todo fetichismo é uma ideologia, mas nem toda ideologia é fetichismo. O fetichismo da mercadoria, assim como a ideologia, só poderia ser quebrado quando as condições materiais de produção fossem reveladas de modo transparente e racional.

Do ponto de vista da antropologia, o conceito de fetiche, conforme explica Rogério Pires, “denota inicialmente certos objetos vistos como dotados de poder sobrenatural por populações da África ocidental (posteriormente também objetos de outros povos vistos como similares)” (2009, p. 2). Já o fetichismo “seria a doutrina ou culto mais geral baseada em um suposto modo de pensamento daqueles que atribuem poder sobrenatural (e também agência e intencionalidade) a objetos inanimados” (ibid, ibid). Pires afirma que ambos os conceitos foram bastante utilizados do século XVIII ao início do século XX, mas que entraram em declínio por terem sido aplicados em teorias etnocêntricas e generalizantes<sup>53</sup>.

O *fetich* estaria ligado ao *feitiço*<sup>54</sup> e teria a capacidade de revestir a coisa ou o objeto

---

<sup>53</sup> A partir dos anos 70, os termos fetiche e fetichismo são reativados na antropologia por pesquisadores como William Pietz e Bruno Latour (PIRES, 2009).

<sup>54</sup> Referindo-se ao estudo de William Pietz, Pires afirma que o vocábulo *fetich* “não provém nem propriamente das línguas africanas nem das europeias, emerge nos espaços trans-culturais constituídos a partir do contato colonial na costa oeste africana (particularmente no golfo da Guiné, nas então chamadas Costa do Ouro e Costa dos Escravos). Nessa área de intenso contato entre navegadores portugueses, comerciantes holandeses e populações nativas, a palavra portuguesa *feitiço*, que se referia aos amuletos religiosos portados pelos europeus, começa a ser usada para falar de objetos centrais nos complexos mágico-religiosos africanos, como pedras,

de uma imagem sagrada, de caráter místico. De acordo com Everardo Rocha, o fetiche se insere no sistema de classificação totêmico, que por sua vez, “elabora um sistema recíproco de classificações que articula séries paralelas de diferenças e semelhanças entre natureza e cultura” (ROCHA, 2000, p. 24). O objeto passa a ser uma naturalização do sagrado, tratado com reverência pelos sujeitos e representando a síntese espiritual de determinado grupo social.

Marshall Sahlins propõe a ponte entre o consumo nas sociedades modernas e o sistema de classificação totêmico, afirmando que

A produção racional visando lucro se move junto com a produção de símbolos. E sua aceleração, como na abertura de novos mercados de consumo, é exatamente a mesma abertura do cenário simbólico através da permutação de sua lógica porque (1) para serem trocados por alguma coisa (dinheiro), os bens necessitam (2) contrastar em uma ou outra propriedade específica com todos os outros bens da mesma espécie geral. A peculiaridade deste totemismo burguês talvez não seja mais do que sua *sauvagerie*. Pois graças ao desenvolvimento da produção industrial de mercado, isto é, à dominância institucional dada à economia, a relação tradicional funcional entre o conjunto cultural e o conjunto natural hoje em dia, apresenta-se invertida: em vez de servir à diferenciação da sociedade pela diferenciação de objetos, toda distinção concebível da sociedade é posta a serviço de outra divisão de objetos. Fetichismo e totemismo: as criações mais refinadas da mente civilizada. (SAHLINS apud BARROS, 2007, p. 236).

Sahlins esclarece os deslizamentos de sentidos que ocorrem na relação dos indivíduos com as coisas e objetos. Se antes os objetos eram vistos como elementos distintivos entre sociedades, na modernidade as sociedades estão a serviço das distinções entre os objetos. Tanto o fetichismo quanto o totemismo funcionariam como mecanismos de distinção na sociedade moderna ocidental.

Em Freud o fetiche ganha outro sentido, sendo associado a uma relação inconsciente com a falta, com a ausência, que se manifestaria no momento em que a criança (no caso, o

---

estátuas e compostos heteróclitos de ingredientes que não se encaixavam nas categorias usuais europeias para se pensar objetos religiosos: não eram ídolos (imagens de falsos deuses), não eram encantamentos (magias pagãs), não eram altares, nem nada conhecido no velho continente. Suas formas, usos e nomes eram tantos que, para os europeus, pareciam frutos do capricho africano: era como se os guineenses adorassem o primeiro objeto que encontrassem ao acordar de manhã. Para Pietz, neste contexto euro-africano surge um *pidgin*, uma língua franca, da qual é parte a palavra *fetiche*, transformação de feitiço; trata-se portanto de uma forma simplificada de falar dos objetos africanos que fascinaram, por sua estranheza, os europeus. Já a palavra *fetichismo* surgiria apenas depois, na pena do filósofo iluminista Charles De Brosses, em sua obra *Du Culte des Dieux Fétiches* (1760). Baseado em descrições da Guiné tornadas famosas por relatos de viajantes como Willem Bosman, De Brosses sustenta que seriam comuns no mundo todo religiões como as da África ocidental, marcadas pelo culto direto à matéria, a objetos não-figurativos, isto é, que não *representam* divindade, de alguma forma *são* as divindades” (2009, p. 3). Segundo Pires, os feitiços africanos eram diferentes dos feitiços europeus e foi esse “mal-entendido” que gerou a ideia *sui generis* de fetiche. O autor diz ainda que apesar de preceder os estudos antropológicos, o conceito de fetiche tem características “típicas” da antropologia, “pois emerge da relação com a alteridade”.

menino) percebesse a falta do pênis na mãe, durante a primeira infância. Maria Rita Kehl, ao abordar a ideia de fetichismo em Freud, explica como se desenvolve essa relação.

Para Freud, esta descoberta infantil da diferença sexual inaugura, no menino, uma experiência de angústia – a chamada angústia de castração, advinda da percepção de que “se eu tenho, estou exposto à possibilidade de perder” (o pênis, sim, mas mais tarde qualquer outro equivalente do falo: o dinheiro, a potência sexual, o poder, o amor da mulher, etc). (...) Para o pai da psicanálise, alguns sujeitos privilegiados, neste momento de terror, “inventam” um modo de se defender da angústia que pode funcionar pelo resto de suas vidas. É como se eles voltassem um pouquinho o filme para trás, e detivessem sua percepção alguns poucos segundos antes de terem se deparado com o genital da mulher adulta. Então, qualquer objeto, ou pedaço de objeto, que puder servir para ocultar aquilo que o sujeito *já viu, já sabe que viu, mas não quer saber*, adquire um valor excepcional. Pode ser o sapato (antes do olhar subir pelas pernas da mulher), a calcinha, os pelos pubianos, a barra de uma saia ou de uma anágua, etc. Este objeto, na parábola freudiana, funcionará, pelo resto da vida do fulano, como objeto-fetice. Este será o objeto capaz de mobilizar o seu desejo, pois condensa, a um só tempo, o saber do sujeito sobre a castração da mulher, e o primado do falo das teorias infantis que negam este saber. Só que o fetichista é um perverso. Ele não quer saber do sexo da mulher, mesmo que eventualmente (o que não é comum na perversão, mas também não é impossível) passe toda a sua vida adulta tendo relações sexuais com mulheres. Ele precisa que o objeto-fetice se interponha entre ele e a mulher, para defendê-lo da angústia de castração e ajudá-lo a sustentar o desejo. (KEHL, 2004, p. 5).

Nesse momento de descoberta da diferença sexual, a criança seria colocada diante da angústia da castração e acionaria o fetiche para subtrair o medo da perda e, ao mesmo tempo, preservar o desejo. Para Freud, o fetichista seria um perverso por conseguir dividir o próprio psiquismo, “isolando uma pequena evidência insuportável – que eles já conhecem, mas da qual não querem tomar conhecimento” (KEHL, 2004). O fetichista organizaria sua vida de modo a afastar este desconforto, mecanismo que Freud chamou de denegação<sup>55</sup>. Tanto em Marx quanto em Freud, o fetiche estaria ligado ao ocultamento de algo que já se sabe, mas que não se quer saber (KEHL, 2004).

Em Jean Baudrillard, o fetiche adquire contornos de “qualidades mágicas” conferidas a determinado objeto, que ultrapassam o valor de troca e de uso, como nos explica Thiry-Cherques:

---

<sup>55</sup> Kehl afirma que há uma diferença entre o pensamento de Lacan e Freud no que se refere ao fetichismo. “A pequena modificação que Lacan introduz em relação ao pensamento de Freud consiste em relacionar o modo fetichista de funcionamento do desejo no sujeito perverso, com aquilo que move todo desejo humano, nos “neuróticos comuns” que somos nós. Pois o desejo, para Lacan, é efeito da perda de um objeto inaugural, não tanto de prazer, mas de gozo. Este objeto, cujo suporte imaginário mais persistente é a mãe (a mãe do complexo de Édipo, mãe fálica, anterior ao significante, impossível de se possuir), vem a ser simbolizado como objeto de completude perdida no mesmo momento em que alguma manifestação da Lei (a única Lei universal para a psicanálise, a da interdição do incesto) vem nos separar do Outro. O interessante é que a separação entre o sujeito e o Outro, o “grande outro” da teoria lacaniana cuja primeira encarnação imaginária é a mãe, produz simultaneamente a falta no sujeito *e no Outro*. Algo se perde nesta operação, um objeto que simboliza no inconsciente este gozo perdido – chamado por Lacan de “mais-gozar” – e que funciona como objeto-causa-do-desejo, o chamado objeto *a*.” (KEHL, 2004, p. 5-6).

Ao proceder à crítica da economia política do signo (1972), Baudrillard sustentou que o fetichismo da mercadoria, um atributo do valor de troca, não do seu valor de uso, foi ultrapassado pelo valor sígnico. A racionalidade do signo se autoatribui um valor em si: compram-se e vendem-se marcas sem levar junto a materialidade da empresa, das pessoas, do trabalho ali simbolizada. A racionalidade da produção real, do trabalho real, se encontra totalmente esvaziada. (...) Baudrillard argumenta que o valor de uso de um objeto – a sua utilidade em relação à satisfação de determinadas necessidades – e o valor de troca – o valor de mercado, o preço do objeto – se tornaram irrelevantes em face do valor de signo. Por exemplo, uma aliança de casamento tem um valor sígnico incomparável com seu valor de troca e não tem nenhum valor de uso (Lechte, 2002). (THIRY-CHERQUES, 2010, p. 5).

Para Baudrillard, a sociedade de consumo ocidental visa a mercantilização do mundo, ou seja, fazer com que tudo se torne mercadoria. O autor defende que com o advento da publicidade, da mídia e da sociedade do espetáculo, “até o mais marginal, o mais banal, o mais obscuro estetiza-se, culturaliza-se, ‘musealiza-se’. Tudo é dito, tudo se exprime, tudo toma força ou modo de signo” (BAUDRILLARD apud BARCELLOS, 2008, p. 70)<sup>56</sup>. Nesse sentido, estaríamos vivendo uma sociedade que “funciona não tanto pela mais valia da mercadoria, mas pela mais-valia estética do signo” (ibid., ibid.). Em outros termos, em nossa sociedade predominaria o “fetichismo das imagens”.

Baudrillard (1991) afirma que a imagem possui quatro fases sucessivas: primeiramente, a imagem é o reflexo de uma realidade profunda; em seguida, ela mascara e deforma uma realidade profunda; depois ela mascara a ausência da realidade profunda; por fim, a imagem não tem relação com qualquer realidade, ela é o seu próprio *simulacro* puro. Para o autor, a simulação é muito mais perigosa do que a violência ou a transgressão, pois enquanto esses últimos evidenciam uma *partilha do real*, a primeira “deixa sempre supor, para além do seu objeto, que a própria ordem e a própria lei poderiam não ser mais que simulação” (ibid., p. 30).

A partir das contribuições de Marx, Freud e Baudrillard, Isleide Fontenelle (2002) propõe uma abordagem interessante acerca do fetiche na sociedade contemporânea, fortemente atravessada pelos meios de comunicação, pelas estratégias de marketing e pela publicidade. Para Fontenelle, o *fetichismo da mercadoria* teria se transformado em *fetichismo das imagens*, onde o fetiche se conecta ao signo e passa da ilusão de uma relação entre objetos (como Marx já afirmava) para uma relação entre as imagens dos objetos.

Fontenelle explica que a noção de “forma-mercadoria” representa o descolamento do valor dos objetos das propriedades inerentes a estes. Dessa forma, os sujeitos passam a retirar

---

<sup>56</sup> BARCELLOS, Jorge. **Introdução ao pensamento de Jean Baudrillard**. Porto Alegre, 2008. Disponível em [www.overmundo.com.br/download\\_banco/ baudrillard](http://www.overmundo.com.br/download_banco/ baudrillard). Acessado em 8 de dezembro de 2013.

sua expressão estética das próprias mercadorias, e não o inverso. Tal inversão é produzida no nível das palavras e não das coisas, ou seja, no universo simbólico e cultural. “Dizer que esse valor não está no nível das coisas, mas no nível das palavras significa admitir que ele é produto da história cultural de uma época que assim o formatou” (ibid., p. 284), afirma a autora.

Fontenelle afirma que o fetichismo das imagens representa uma fetichização do fetiche, “pois as pessoas deixam de se referir à coisa e passam a se referir às imagens sobre as quais as coisas se constroem” (ibid., p. 285), ideia bem próxima do conceito de ‘simulacro’ de Baudrillard. Tendo isso em vista, a autora questiona como é possível formatar uma subjetividade que depende dessa alteridade que se tornou mais fluída, sutil e, de certo modo, descartável. Para a autora, a representação máxima do fetichismo das imagens é a marca, que simboliza o ser/coisa ausente ao mesmo tempo em que presentifica um “eu” virtual<sup>57</sup>. Entretanto, na sociedade contemporânea o fetiche atravessaria todos os campos sociais, afetando também a produção de subjetividade, como nos explica Zygmunt Bauman.

De acordo com Bauman, em “Vida para consumo” (2008), há o esforço por parte dos indivíduos de se construírem como mercadorias na contemporaneidade. Os indivíduos seriam, ao mesmo tempo, os promotores da mercadoria e a mercadoria que promovem, engendrando o que autor chama de *fetichismo da subjetividade*, uma forma de ilusão que ocultaria a realidade extremamente comodificada da sociedade de consumidores. “Desempenhando o papel de objetos de maneira impecável e realista o bastante para convencer, os bens do mercado suprem e reabastecem, de forma perpétua, a base epistemológica e praxiológica do “fetichismo da subjetividade” (ibid., p. 26). De acordo com o autor,

Tal como o fetichismo da mercadoria que assombrava a sociedade de produtores, o fetichismo da subjetividade que assombrava a sociedade de consumidores se baseia, em última instância, numa ilusão. (...) O fetichismo da subjetividade, tal como, antes dele, o fetichismo da mercadoria, baseia-se numa mentira, e assim é pela mesma razão de seu predecessor – ainda que as duas variedades de fetichismo centralizem duas operações encobertas em lados opostos da dialética sujeito-objeto entranhada na condição existencial humana. Ambas as variações tropeçam e caem diante do mesmo obstáculo: a teimosia do sujeito humano, que resiste bravamente às repetidas tentativas de objetificá-lo. (BAUMAN, 2008, p. 29-30).

Segundo Bauman, o fetichismo da subjetividade é resultado de dois processos “gêmeos” e ainda incompletos. Durante a passagem da sociedade de produtores para a

---

<sup>57</sup> A ideia de presentificação do “eu” virtual será discutida em nosso segundo capítulo, a partir de Goffman (2002).

sociedade de consumidores, os processos de desregulamentação<sup>58</sup> e privatização da vida ocorreram (e ainda ocorrem) de modo contínuo e profundo, porém, em diferentes velocidades e ritmos, atingindo os mais diversos campos da vida.

Para o autor, “na sociedade de consumidores, ninguém pode se tornar sujeito sem primeiro virar mercadoria”, e ainda “ninguém pode manter segura sua objetividade sem reanimar, ressuscitar e recarregar de maneira perpétua as capacidades esperadas e exigidas de uma mercadoria vendável” (ibid., p. 20). Bauman defende que a principal característica da sociedade de consumidores é a transformação dos consumidores em mercadorias, através de um engajamento que tem como motivação sair da “invisibilidade e imaterialidade cinza e monótona” da vida contemporânea. Isso nos remete à discussão anterior acerca dos “turistas” e “vagabundos”, onde os primeiros viveriam os fluxos de uma globalização em constante expansão, enquanto os últimos estariam presos ao *espaço*, portanto, “imóveis” em uma sociedade que prioriza a mobilidade e o fluxo; ao *tempo*, ao tédio do arrastar do tempo; e à *invisibilidade* das margens que ocupam.

Trazendo tal reflexão para o nosso caso de estudo, os “sujeitos descartáveis” demarcados por uma poluição simbólica que os apaga discursivamente estariam condenados à “não-existência” (THEBALDI, 2013) por não disporem de meios para se construírem como mercadoria ou mesmo por não terem acesso aos “meios adequados” para se construírem como tal, sendo relegados às margens da sociedade de consumidores e dos sistemas de representação. De acordo com o que foi exposto até aqui, sustenta-se que através da visibilidade conferida pelas representações midiáticas, os “sujeitos descartáveis” ganhariam “vida” e voz, sendo fetichizados e reinseridos no ciclo do consumo, tornando-se visíveis diante da sociedade. Mas como isso aconteceria? Como podemos afirmar que estes sujeitos ganhariam “vida” e “voz” através das representações na mídia?

Trata-se, evidentemente, de um jogo discursivo. Estes sujeitos só estariam “sem vida” e “invisíveis” enquanto prática discursiva, que é atravessada pela prática social, mas, neste caso, o peso das construções simbólicas é tamanho que parece solapar a existência desses indivíduos. Os “sujeitos descartáveis” sempre tiveram “vida”, sempre construíram relações sociais, ilhas de afeto, visões de mundo. Em outras palavras, os “sujeitos descartáveis” sempre existiram e atuaram no mundo, porém, discursivamente, há um esforço para apagá-los.

Nesse sentido, interessa-nos averiguar os embates culturais que respondem pelo “re-

---

<sup>58</sup> David Harvey comenta que “a desregulamentação das finanças, que começou no fim dos anos 1970, acelerou-se depois de 1986 e tornou-se irrefreável na década de 1990” (2011, p.22).

ciclo” desses sujeitos, ou seja, o retorno ao ciclo do consumo (que, em nosso caso, se dá através da mídia), simultâneo à repetição e ao reforço desse mesmo ciclo. Compreender como esses sujeitos lidam com o descartável que os cerca e formatam posições identitárias que dependem da alteridade que é o lixo, a mercadoria em sua etapa final numa sociedade de consumo, pode nos trazer indícios acerca dos deslizamentos simbólicos em curso.

## **1.6 De crise em crise: a ressignificação dos signos ecológicos na sociedade e cultura de consumo**

Como vimos anteriormente, por volta dos anos 50 consolida-se a sociedade de consumo de massa, que assiste ao expressivo aumento na produção de bens e a ampliação dos mercados de consumo, bem como aos novos arranjos socioculturais que emergem. É também nessa época que são disseminadas as primeiras preocupações em relação ao meio ambiente e a interferência do ser humano na natureza. A destruição da camada de ozônio, as inúmeras enchentes, os vazamentos de petróleo e o aquecimento global são algumas das questões que passam a fazer parte do cotidiano das pessoas, gerando ações em diversas frentes<sup>59</sup>.

Nas duas últimas décadas do século XX o consumo é novamente revolucionado, tornando-se cada vez mais centrado no indivíduo, na emoção e na experiência. No campo da produção industrial impera a lógica da obsolescência programada e percebida<sup>60</sup>, associada à contínua estimulação dos desejos, principalmente via mídia, e à insaciabilidade dos indivíduos na busca por experiências que levem à fruição. O consumo deixa ser percebido como algo “de luxo” e torna-se central nos diferentes setores da sociedade, como, por exemplo, na delimitação das classes sociais<sup>61</sup>.

---

<sup>59</sup> “Ao longo das últimas quatro décadas do século XX, governos, empresas e agências intergovernamentais começaram a articular-se para o enfrentamento destes problemas, intensificando a criação de partidos políticos, agências, secretarias, ministérios e departamentos de Estado. Neste mesmo período, algumas organizações não governamentais (ONG) foram criadas para trabalhar com a temática ambiental, enquanto outras se fortaleceram e tornaram-se referência em suas áreas de atuação. Algumas empresas começaram a buscar a compatibilização entre seus processos de produção com a preocupação ambiental, através de práticas vinculadas ao conceito de Responsabilidade Social Empresarial (RSE).” (GOMES; PORTILHO; QUEIROZ, 2012, p. 3).

<sup>60</sup> A obsolescência programada consiste em estratégias utilizadas pelas indústrias para a aceleração da produção de bens. Já a obsolescência percebida está ligada às lógicas culturais empregadas na demanda, como a lógica-moda.

<sup>61</sup> Este é o caso, por exemplo, da ascensão da chamada “nova classe média” ou “classe C”. Em entrevista à Revista Fórum, a filósofa Marilena Chauí critica a ideia contida em “nova classe média”. Para ela, o que ocorre é o aumento da classe trabalhadora, que agora possui acesso aos bens de consumo, mesmo que em condições de vida precárias. Para Chauí, a “nova classe média” é mais uma estratégia governamental do que propriamente um acontecimento histórico. O acesso ao consumo não significa necessariamente a diminuição das desigualdades

Nesse contexto de exacerbação de todo o ciclo do consumo, desde a extração até o descarte, as questões ambientais tornaram-se uma causa de luta encampada por diversos movimentos sociais, bem como pauta governamental e da mídia. No caso particular da cidade do Rio de Janeiro, o episódio do fechamento do Aterro de Gramacho pode servir como exemplo das intervenções urbanas causadas por esses deslocamentos no tratamento das questões ambientais e em especial, do lixo. O Aterro funcionava desde 1976 no Jardim Gramacho, em Duque de Caxias, e desde muito tempo os moradores do bairro pediam o seu fechamento. Somente em 2012, 36 anos depois, o aterro é fechado e isso é visto, principalmente pela mídia e pelo governo, como da maior importância para a cidade. Os discursos acerca do fechamento do Aterro apontam para o uso de Gramacho como uma “vitrine de recuperação social, ambiental e urbanística”<sup>62</sup>.

A crise ambiental encostou a sociedade de consumo contra a parede, impondo a revisão da “cultura” da descartabilidade, incentivando o resgate de práticas profusamente encontradas no próprio teatro temporal da modernidade. A atividade recicladora, pondo em marcha uma recuperação de materiais que alivia a pressão sobre os recursos naturais, conquistou merecido prestígio junto ao imaginário social (WALDMAN, 2010, p. 175).

O prestígio conquistado pela reciclagem do lixo, como cita Maurício Waldman, não advém somente dos benefícios que o seu tratamento pode trazer para a sociedade. Uma das principais características do sistema capitalista, senão aquela que o mantém “vivo”, é a sua capacidade de readequação frente às crises que provoca. Com a crise ambiental não poderia ser diferente.

A compreensão do capitalismo como um sistema propício às crises e depressões cíclicas tem origem em Marx, que dizia que o capitalismo tenderia a desenvolver crises porque o aumento da produtividade não corresponderia ao aumento da demanda, o que levaria à diminuição da margem de lucro dos produtores. Para se recuperarem, os empregadores baixariam os salários dos empregados, reduzindo o seu poder de consumo e a demanda por bens (MARX, 1996, p. 56-57)<sup>63</sup>.

---

sociais, que continuam acirradas no processo de globalização. Nos países de economias emergentes, como Brasil, México e China, uma camada social ascende via consumo, mas à custa da qualidade de vida e dignidade humana, uma vez que trabalham mais para ter mais dinheiro e assim ter acesso aos bens.

<sup>62</sup> Essa frase foi proferida por Carlos Minc, então secretário do Meio Ambiente da cidade do Rio de Janeiro, em mutirão realizado no Jardim Gramacho (entrevista disponível em: <http://www.rj.gov.br/web/sea/exibeconteudo?article-id=535162>. Acessado em 20/08/2013). O bairro e os catadores de Gramacho ganharam visibilidade após o lançamento de *Lixo Extraordinário*, atraindo, temporariamente, os olhares do Estado e dos investimentos privados.

<sup>63</sup> Esse não é um modelo para todas as crises, como o próprio Marx esclarece em “O Capital”, mas é uma boa pista para a reflexão acerca da relação entre o discurso ecológico e o capitalismo na contemporaneidade.

Para David Harvey, as crises são momentos importantes de reconfiguração dos rumos do capitalismo.

O capitalismo tem sobrevivido até agora apesar de muitas previsões sobre sua morte iminente. Esse êxito sugere que tem fluidez e flexibilidade suficientes para superar todos os limites, ainda que não, como a história das crises periódicas também demonstra, sem violentas correções. Marx propõe uma forma útil de olhar para isso em suas anotações, enfim publicadas sob o título *Grundrisse der Kritik der Politischen Ökonomie*, em 1941. Ele contrasta o ilimitado potencial de acumulação monetária, por um lado, com os aspectos potencialmente limitadores de atividade material (produção, troca e consumo de mercadorias), por outro. O capital não consegue tolerar tais limites, ele sugere. “Cada limite aparece”, observa, “como uma barreira a ser superada”. Há, portanto, dentro da geografia histórica do capitalismo, uma luta perpétua para converter limites aparentemente absolutos em barreiras que possam ser transcendidas ou contornadas. (HARVEY, 2011, p. 46).

É como se os limites fossem desafios a serem conquistados e ultrapassados, e não barreiras impeditivas ou alguma forma de aviso para alertar que as atividades capitalistas estão indo longe demais. Atualmente, nota-se que a crise ambiental é um desses limites das ações do capital, que acaba por ser alargado, e vem sendo constantemente comodificada.

As atitudes tidas como ambientalmente responsáveis ligadas à coleta seletiva, à reciclagem, à revisão do consumo (podemos citar a expressão “consumo consciente”) às críticas ao desperdício e ao consumismo exacerbado são algumas das práticas que passam a ser valoradas e de certo modo, cobradas socialmente<sup>64</sup>. Os signos ecológicos são ressignificados e transformados em um selo distintivo na busca por mais consumidores e lucro, o que contraditoriamente implica em maior exploração dos recursos naturais e desgaste do meio ambiente.

Os discursos acerca do consumo responsável e consciente estão vinculados às formas de produção de subjetividade e construção de estilos de vida que despontaram nas últimas décadas. Fontenelle acredita que estaríamos vivendo “o retorno da proibição social e da culpa – que parecia banida pelos movimentos contraculturais do final da década de 1960” (2010, p. 215), em que a redenção teria se tornado uma nova forma de mercadoria.

(...) o novo discurso em torno do “consumo responsável”, “consciente”, “sustentável”, “ético”, “racional”, “ativista”, “cidadão”, dentre outras denominações que buscam fazer acreditar que o campo do consumo tornou-se, agora, uma arena de expiação dos males que os consumidores têm causado à natureza. Mas tal discurso se apresenta com uma nova roupagem: como espaço de liberdade e escolha, indicando a renovação da ideologia do eu autônomo que, embora tenha estado no centro do projeto moderno, ganhou contornos novos a partir da segunda metade do século XX, quando começou a se delinear a sociedade que passou a ser caracterizada

---

<sup>64</sup> Um acontecimento recente que exemplifica isso é a implantação da lei “Lixo Zero” na cidade do Rio de Janeiro, que multa os cidadãos que jogam lixo nas ruas, em lixeiras superlotadas nas calçadas etc. A lei entrou em vigor no mês de agosto de 2013.

como “sem limites”, em especial por alguns autores do campo filosófico e psicanalítico. (FONTENELLE, 2010, p. 215).

A reciclagem, inserida no discurso do “consumo responsável”, é um bom exemplo desse potencial mercadológico atribuído ao lixo. A prática de reciclagem não é exclusivamente moderna, pois materiais velhos e desgastados eram utilizados na produção de novos materiais há vários séculos. Entretanto, o consumo de mercadorias recicladas, bem como a estética da reciclagem, torna-se símbolo de certos estilos de vida e conferem valor positivo aos sujeitos que se apropriam desses signos.

Segundo Fontenelle, em artigo sobre os novos contornos do “eu” autônomo e sua relação com os discursos emergentes do “consumo responsável” na contemporaneidade,

(...) a partir de meados da década de 1990, começou a ganhar relevância o discurso pelo consumo responsável, em especial sobre o meio ambiente. A rigor, a crítica aos excessos da sociedade de consumo também não é nova, remontando ao mesmo período histórico dos discursos hegemônicos sobre as benesses da cultura de consumo. Entretanto, tratava-se de uma crítica marginal, seja no campo acadêmico, seja encampada por correntes dos movimentos estéticos ou sociais (Harrison, Newholm, & Shaw, 2005). (FONTENELLE, 2010, p. 216).

Fontenelle trata os novos discursos que surgem da preocupação com o meio ambiente como uma ideologia, que cria uma “fantasia social” com o objetivo de elevar algo “à condição de impossibilidade, como meio de adiar ou evitar o encontro com isso” (ZIZEK & DALY apud FONTENELLE, 2010). A autora afirma, baseando-se em Zizek (2008), que o conhecimento científico vai perdendo o lugar do “Outro simbólico”, deixando o “trono vazio” e gerando angústia nos indivíduos e sociedades. É no interior desse impasse que o sujeito é chamado a se responsabilizar através do discurso do consumo responsável (FONTENELLE, 2010).

O discurso do consumo responsável poderia ser lido de duas formas, segundo Fontenelle: “um discurso global sobre um “hedonismo envergonhado” (ZIZEK, 2004), que remete a um tipo novo de consumo que consiste em tomar café sem cafeína, cerveja sem álcool ou chocolate laxante” (2010, p. 219), cuja lógica seria a de reduzir os danos ao organismo; e, por outro lado, “este discurso estaria voltado à defesa de uma forma de consumir que não cause danos ao planeta”<sup>65</sup>. Para a autora, o que os discursos do consumo

---

<sup>65</sup> Do ponto de vista crítico, Jean Baudrillard também aborda esse “hedonismo envergonhado”, que no autor ganha o sentido de “reciclar de faculdades”, que para ele foram perdidas. “As pessoas já não se olham, mas existem institutos para isso. Já não se tocam, mas existe a contactoterapia. Já não andam, mas fazem *jogging*, etc. Por toda a parte reciclam-se as faculdades perdidas, ou o corpo perdido, ou a sociabilidade perdida, ou o gosto perdido pela comida. Reinventa-se a penúria, a ascese, a naturalidade selvagem desaparecida: *natural food*, *health food*, *yoga*. Verifica-se, mas ao segundo nível, a ideia de Marshall Sahlins, segundo o qual é a economia

responsável sugerem, em última instância, é a exigência do “governo de si mesmo” (ibid., id), voltando-se para o “eu” autônomo.

Entendendo a cultura como processo de enunciação, portanto, em constante disputa e reconfiguração, nota-se que os sentidos produzidos em torno da ideia de “consumo responsável”, sustentabilidade e reciclagem, por exemplo, vêm irrompendo os discursos hegemônicos sobre o consumo e reorganizando-o nos diversos campos da vida. Com relação ao descartável, não poderia ser diferente. Os novos signos conferidos ao lixo através dos discursos ecológicos também podem ser vistos como uma forma de “hedonismo envergonhado”, ao mesmo tempo em que é fruto de uma preocupação com os recursos naturais do planeta. Contudo, o mais importante de toda essa discussão, a nosso ver, são as lutas pelo poder de significar e a possibilidade de enxergar, através dos jogos discursivos, as estruturas e lógicas de funcionamento das sociedades e culturas contemporâneas.

A fim de percebermos mais claramente como se dão os jogos discursivos acerca do universo do descartável, propomos analisar três documentários que abordam a temática em nosso próximo capítulo, a saber, *Boca de Lixo*, *Estamira* e *Lixo Extraordinário*. Estes filmes nos trazem diferentes formas de representação do descartável e dos sujeitos no seu entorno, associando o lixo à loucura, à arte, à marginalidade, dentre outros aspectos que serão investigados a seguir.

---

de mercado, e de maneira nenhuma a natureza, que segrega a penúria: aqui, nos confins sofisticados de uma economia de mercado triunfante, reinventa-se uma penúria/signo, uma penúria/simulacro, um comportamento simulado de subdesenvolvido (inclusive na adoção das teses marxistas) que, sob uma capa de ecologia, de crise energética e de crise do capital, acrescenta uma última auréola esotérica ao triunfo de uma cultura exotérica” (BAUDRILLARD, 1991, p. 22).

## Capítulo II

### DA MARGEM AO CENTRO: A RE-MERCANTILIZAÇÃO DO DESCARTÁVEL EM *BOCA DE LIXO, ESTAMIRA E LIXO EXTRAORDINÁRIO*

#### 2.1 Visitando a ACAMJG

Crianças soltando pipa num sol de meio-dia em pleno verão, outras sentadas à sombra de uma árvore. De um lado da rua de terra, um depósito de restos de material de construção ocupa grande espaço<sup>66</sup>. Do outro lado, várias *lonas*<sup>67</sup> com materiais a serem *batidos*<sup>68</sup> e outras já prontas para a venda estão espalhadas pelo galpão de reciclagem. Mais a frente, matagal. No espaço cimentado, de esquadrias vermelhas e janelas com adesivos da Coca-Cola Light, da campanha da presidenta Dilma (levemente arrancado), uma frase religiosa e símbolos da reciclagem, quatro catadores almoçam próximos a um rádio, que toca “A dois passos do paraíso” da banda Blitz.

Este foi o cenário que encontrei em minha primeira visita à Associação de Catadores do Aterro Metropolitano de Jardim Gramacho (ACAMJG), localizada no bairro periférico de mesmo nome, em Duque de Caxias. O aterro, oficialmente em atividade de 1978 a 2012<sup>69</sup>, era o maior da América Latina e recebia cerca de 80% do lixo produzido na cidade do Rio de Janeiro, além daquele recolhido em outros municípios da Baixada Fluminense e Região

---

<sup>66</sup> Como descobri depois através de um dos catadores, no espaço do depósito será construída uma fábrica especializada em reciclagem de restos de materiais de construção.

<sup>67</sup> Lonas é o termo utilizado pelos catadores para se referirem às grandes sacas que armazenam os materiais recicláveis.

<sup>68</sup> Bater o material, de acordo com o que pude compreender nas breves visitas que fiz à ACAMJG, significa separar o “material reciclável” do “lixo”.

<sup>69</sup> As datas “oficiais” de instalação do Aterro estão disponíveis em alguns dos textos consultados: <http://www.cidadeolimpica.com.br/noticias/meio-ambiente-aterro-de-gramacho-chega-ao-fim-apos-34-anos-de-atividades/> e <http://www.oeco.org.br/reportagens/26063-apesar-de-fechado-gramacho-e-uma-historia-inacabada>. Um dos catadores que conversei, Antônio (os nomes dos informantes foram substituídos), me disse que começou a atividade de catação no Jardim Gramacho em 1974, portanto, quatro anos antes da data oficial de implantação do Aterro pela extinta Fundrem (Fundação para o Desenvolvimento da Região Metropolitana do Rio de Janeiro). Antônio contou que antes do poder público instaurar o Aterro, alguns catadores já atuavam no local e a “administração” do espaço (por exemplo, quem poderia entrar e por quanto tempo poderia catar) ficava por conta dos traficantes de drogas da região, que disputavam o controle do “lixão”. Além de gerir o espaço, o grupo que estivesse no controle tinha a prática de escolher determinados caminhões, principalmente aqueles que traziam os restos de comida dos supermercados, e catavam antes de chegarem à *rampa* (local onde os caminhões depositavam o lixo recolhido). Antônio citou que havia uma mercearia que era abastecida com a carga desses caminhões e depois revendia os alimentos para os catadores.

Serrana, como Nova Iguaçu, São João de Meriti, Petrópolis e Teresópolis.

Fui até a sala da administração e me apresentei à Paula, secretária da Associação. Paula, muito simpática, logo me atendeu e começamos a conversar sobre a organização e funcionamento da ACAMJG. Estabeleci um roteiro aberto, com algumas perguntas básicas, mas buscando seguir o fluxo das conversas<sup>70</sup>. Não utilizei nenhum dispositivo eletrônico ou digital, somente caneta e um caderno para as anotações, que eram feitas após as conversas. Alguns dos eixos que balizaram as abordagens foram: como os catadores percebiam as representações que eram produzidas sobre eles; como era e é o cotidiano na atividade de catação de material reciclável, levando em conta fatores como o fechamento do Aterro; se já tinham assistido os documentários que analiso nesta dissertação, dentre outros assuntos que foram surgindo.

Paula me informou que atualmente a ACAMJG possui 118 catadores associados e sobrevive de doações e recursos de patrocinadores, como a Coca-Cola<sup>71</sup>. Ela me explicou que os catadores da Associação recolhem o material reciclável doado por diversas empresas e levam para o galpão, onde são separados e dispostos nas lonas. No fim de cada mês<sup>72</sup>, todo o material é vendido para indústrias de reciclagem.

Pude perceber que alguns dos catadores associados não gostavam do termo “lixo”, evidenciando uma interessante disputa discursiva. Perguntei a uma das entrevistadas, Maria do Socorro, se eu poderia fotografá-la “separando o lixo” e ela foi veemente ao afirmar que não trabalhava com lixo e sim com material reciclável. “O lixo não tem valor, a gente joga fora”. Fiquei envergonhada com a “bronca” que tomei e desisti da fotografia.

Notei que essa reivindicação está presente em outras falas da associação, dentre estas, a do presidente, Tião Santos. Em diversas entrevistas analisadas em meu trabalho de

---

<sup>70</sup> No decorrer deste e do próximo capítulo serão feitas algumas inserções, muitas vezes em nota, sobre as conversas com os catadores na ACAMJG. Ressalto que a ideia não era realizar um trabalho etnográfico aprofundado, mas observar e vivenciar, superficialmente, o cotidiano do trabalho dos catadores na Associação, a fim de perceber alguns dos discursos presentes nas suas construções representacionais e visões de mundo.

<sup>71</sup> Tião Santos, presidente da ACAMJG, já estrelou a campanha “Cada garrafa tem uma história”, lançada pela Coca-Cola em agosto de 2011 para divulgar os projetos de sustentabilidade que a empresa financia. A história do presidente da associação é contada nas latas de refrigerante, distribuídas para toda a América Latina. A campanha também veicula vídeos com cada representante dos projetos apoiados, que são disponibilizados pela Coca-Cola no *YouTube* ([http://www.youtube.com/watch?v=qUvI\\_BsmLBM](http://www.youtube.com/watch?v=qUvI_BsmLBM)), Lúcia, irmã de Tião, me contou que uma das campanhas da Coca-Cola para a Copa do Mundo 2014, que será veiculada somente no exterior, é estrelada pela filha de Tião, Clara Ellis, e Wendrel Gabriel, filho de um ex-catador do Jardim Gramacho.

<sup>72</sup> Segundo Paula, o fato de venderem o material somente no fim do mês é um dos motivos para a baixa adesão dos catadores à ACAMJG. Quando catavam no Aterro, os catadores recebiam por dia de trabalho, o que fez com que organizassem suas vidas e finanças contando com o pagamento diário.

conclusão de graduação<sup>73</sup>, Tião reafirma a sua condição de catador de material reciclável e não de catador de lixo. Percebe-se, portanto, que há uma disputa discursiva em torno da significação do lixo, que passa também pela construção e legitimação da categoria de catador. Uma das lutas da ACAMJG, vinculada ao Movimento Nacional dos Catadores de Materiais Recicláveis (MNCR)<sup>74</sup>, é o reconhecimento pelo poder público e pela sociedade de modo geral da profissão de catador<sup>75</sup>.

Esse foi apenas um dos conflitos que pude identificar. Outras questões serão abordadas no decorrer deste capítulo, que é dedicado às discussões acerca da construção representacional do descartável na mídia e as análises dos documentários apresentados na introdução, a relembrar, *Boca de Lixo*, *Estamira* e *Lixo Extraordinário*. Dessa forma, pretende-se apresentar o caminho percorrido até a formulação de nossa hipótese central, que sustenta a ideia de que os sujeitos descartáveis passam por um processo de mercantilização através da mídia, que por sua vez, cria diferentes formas de *construção de personagem*, principal prática discursiva acionada pelos documentários e pela nossa pesquisa, ao optarmos por visitar a Associação e conversar com alguns catadores<sup>76</sup>.

Entendemos que à medida que os sujeitos são construídos como personagens nos filmes, eles também se tornam mercadoria, ou seja, são mercantilizados e, portanto, “renascem” também como sujeitos, conforme explicaremos adiante. Em outras palavras, o mesmo processo que leva à “coisificação” dos sujeitos descartáveis, à percepção de que é uma “mercadoria”, gera também a humanização desses sujeitos, tornando-os visíveis diante da sociedade.

---

<sup>73</sup> MENDES, Gyssele. **Do tático ao estratégico**: reflexões sobre a cultura de consumo, lixo e invisibilidade a partir do estudo de caso do personagem Tião Santos. 53p. Trabalho de conclusão do curso de graduação em Estudos de Mídia. UFF, Niterói. 2011.

<sup>74</sup> O MNCR é um movimento social que atua há 12 anos no Brasil e luta pelo reconhecimento, inclusão e valorização do trabalho dos catadores e catadoras. Tião Santos foi representante do MNCR no estado do Rio de 2007 a 2013. O vídeo realizado por Marcelo Valle sobre o seminário “Reciclando Práticas e Transformando Vidas - Fortalecendo o trabalho de Catadores e Catadoras de Materiais Recicláveis e Reutilizáveis” esclarece algumas das questões que envolvem o MNCR. No vídeo, Fagner Sandrey, do MNCR, diz que um dos objetivos é “fazer com que a sociedade enxergue os catadores e as catadoras como seres humanos, como seres dignos de serem reconhecidos pelo trabalho que a gente presta para a sociedade há mais de 50 anos, que é limpando as cidades”: <https://www.youtube.com/watch?v=aPaVtyHpPHE>.

<sup>75</sup> Mais informações sobre a ACAMJG e suas reivindicações podem ser encontradas no blog da Associação: [www.acamjg.blogspot.com.br](http://www.acamjg.blogspot.com.br).

<sup>76</sup> A prática da entrevista é um dos pontos de encontro entre as produções discursivas dos documentários e as visitas que fizemos. Ambas colocam em cena um dos desafios do campo da comunicação: a questão do outro, como levanta Comolli (2008).

## 2.2 A representação do “outro” no documentário

Há uma complexa relação de encenação nas construções representacionais do “outro” efetuadas pela mídia, aos moldes propostos pela teoria da narrativa de Paul Ricoeur, como nos mostra Mariana Baltar (2007)<sup>77</sup>. Percebe-se que a representação é construída na relação dos discursos que a precedem e a sucedem e que estão presentificados no *jogo de performance* instaurado. Cabe, portanto, questionar: a que discursos o dispositivo midiático recorre para engendrar as representações do universo do descartável? Quais as práticas sociodiscursivas que se entrelaçam nessa criação e como atuam nos processos de re-mercantilização dos “descartáveis” (sujeitos e espaços), hipótese que defendemos?

Para iniciar nossas reflexões sobre a ideia de representação, recorreremos ao “Dicionário de Filosofia” de Nicola Abbagnano, que nos mostra os múltiplos sentidos adquiridos pelo vocábulo ‘representação’ no decorrer da história.

**REPRESENTAÇÃO:** (lat. *Repraesentatio*, in. *Representation*; fr. *Représentation*; ai. *Vorstellung*; it. *Rappresentazione*). 1) Vocábulo de origem medieval que indica *imagem* ou *ideia*, ou ambas as coisas. O uso desse termo foi sugerido aos escolásticos pelo conceito de conhecimento como “semelhança” com o objeto. “Representar algo” — dizia S. Tomás de Aquino — “significa conter a semelhança da coisa”. Mas foi principalmente no fim da escolástica que esse termo passou a ser mais usado, às vezes para indicar o significado das palavras. 2) Ockham distinguia três significados fundamentais: “Representar tem vários sentidos. Em primeiro lugar, designa-se com este termo aquilo por meio do qual se conhece algo; nesse sentido, o conhecimento é representativo, e representar significa ser aquilo com que se conhece alguma coisa. Em segundo lugar, por representar entende-se conhecer alguma coisa, após cujo conhecimento conhece-se outra coisa; nesse sentido, a imagem representa aquilo de que é imagem, no ato de lembrar. Em terceiro lugar, por representar entende-se causar o conhecimento do mesmo modo como o objeto causa o conhecimento”. No primeiro caso, a Representação é a *ideia* no sentido mais geral; no segundo, é a *imagem*; no terceiro, é o próprio *objeto*. Esses são, na realidade, todos os possíveis significados do termo, que voltou a ter importância com a noção cartesiana de ideia como “quadro” ou “imagem” da coisa e foi difundido, sobretudo,

---

<sup>77</sup> Mariana Baltar elabora um breve resumo da teoria da narrativa de Ricoeur: “Tal concepção de narrativa coloca em ação o processo do que Ricoeur – ao longo dos três tomos de *Tempo e Narrativa*, embora de maneira mais condensada no volume II – define como a *Tríplice Mimesis*. Processo no qual a prefiguração, ou a *mimese I*, seria a dispersão da experiência do estar-no-mundo; a configuração, ou *mimese II*, o “fazer” sentido dessa dispersão através da narrativa, que por sua vez circula no mundo da prefiguração engendrando novas configurações, o que constitui um terceiro processo mimético, definido por Ricoeur como refiguração, ou *mimese III*. As três ocorrem como fluxo contínuo e atravessado pelo olhar narrativizante, pela faculdade narrativa. O que distingue, então, as narrativas em circulação umas das outras? É justamente um certo protocolo de leitura que “interfere” no processo mimético e que diferencia – do ponto de vista das expectativas e das “reconfigurações” do “mundo do leitor” (a expressão é de Ricoeur, desenvolvida no volume III de *Tempo e Narrativa*) – as narrativas em maior ou menor grau, como legítimas, ou verdadeiras, ou históricas: “o que a narrativa histórica e a narrativa de ficção têm em comum é dependerem das mesmas operações configurantes que colocamos sob o signo da *mimese II*. Em compensação, o que as opõem não diz respeito à atividade estruturante investida nas estruturas narrativas enquanto tais, mas sim à pretensão à verdade pela qual se define a terceira relação mimética. (Ricoeur, 1995: 10).” (BALTAR, 2007, p. 29).

por Leibniz, para quem a mônada era uma Representação do universo. Inspirado nessa doutrina, Wolff introduziu o termo *Vorstellung*, para indicar a *ideia* cartesiana, no uso filosófico da língua alemã. Deve-se a Wolff a difusão do uso desse termo nas outras línguas europeias. Kant estabeleceu seu significado generalíssimo, considerando-o gênero de todos os atos ou manifestações cognitivas, independentemente de sua natureza de quadro ou semelhança e foi desse modo que o termo passou a ser usado em filosofia. Hamilton defendia o uso dessa palavra também em inglês. Mas neste sentido, os problemas inerentes à Representação são os mesmos que inerem ao conhecimento em geral e à realidade que constitui o termo objetivo do conhecimento, OU, em outra direção, os concernentes à relação entre as palavras e os objetos significados (SIGNO, SIGNIFICADO). (ABBAGNANO, 2007, p. 853-854).

A definição de Abbagnano nos dá um panorama geral da noção de representação, mostrando como esta se associa à ideia e à imagem, ao conhecimento e à realidade. A representação parece sempre ocupar uma posição ambígua, que desestabiliza os limites estabelecidos cartesianamente. De acordo com a definição supracitada, a representação é, ao mesmo tempo, a ideia que se formula sobre algo, a imagem que se forma sobre algo e o próprio objeto que estimula tais elaborações. Desse modo, pode-se afirmar que grande parte do nosso conhecimento sobre o mundo (e, portanto, sobre nós mesmos) é mediado por representações.

Émile Durkheim, já no século XIX, abordava o fenômeno das representações coletivas, a fim de compreender a participação do aspecto social na formação do pensamento lógico, em outras palavras, como o social interferiria na construção dos conceitos. Durkheim afirma que “o conceito é uma representação essencialmente impessoal: é por ele que as inteligências humanas se comunicam” (1978, p. 235). “Se ele é comum”, como ressalta o autor, “é porque é obra da comunidade” e possui mais estabilidade do que as representações sensíveis. Identificando a língua como o sistema de conceitos primordial para a vida social, Durkheim diz que “as noções que correspondem aos diversos elementos da língua são, pois, representações coletivas”, que ultrapassam o indivíduo a tal ponto que torna inapreensível determinada totalidade.

Esta observação permite determinar em que sentido pretendemos dizer que os conceitos são representações coletivas. Se eles são comuns a um grupo social inteiro, não é que eles representem uma simples média entre as representações individuais correspondentes; pois então eles seriam mais pobres que estas últimas em conteúdo intelectual, enquanto que em realidade eles são piores de um saber que ultrapassa o de um indivíduo médio. Eles não são abstratos que só teriam realidade nas consciências particulares, mas representações tão concretas quanto aquelas que o indivíduo pode fazer-se de seu meio pessoal: correspondem à maneira pela qual este ser especial que é a sociedade pensa as coisas de sua experiência própria. Se de fato os conceitos são mais frequentemente ideias gerais, se eles exprimem antes categorias e classes do que objetos particulares, é porque os caracteres variáveis e singulares dos seres só raramente interessam à sociedade; em razão de sua própria extensão, ela quase não pode ser afetada senão por suas

propriedades gerais e permanentes. É, portanto, para este lado que se dirige sua atenção: está em sua natureza ver o mais frequentemente as coisas por grandes massas e sob o aspecto que elas têm mais geralmente. Mas disso não existe necessidade; e, em todo caso, mesmo quando estas representações têm o caráter genérico que lhes é o mais habitual, elas são a obra da sociedade e estão ricas de sua experiência. (DURKHEIM, 1978, p. 236-237).

Durkheim ressalta que os conceitos e, portanto, as representações possuem o aspecto da universalidade e não da generalidade. Para o autor, a universalidade corresponde à “propriedade que tem o conceito de ser comunicado a uma pluralidade de espíritos” (ibid., p. 235), ou seja, as representações promoveriam o compartilhamento e o reconhecimento entre os múltiplos indivíduos que integram a sociedade.

Para Durkheim, a vida social compreende simultaneamente representações e práticas, como pode ser percebido no apanhado do pensamento durkheimiano realizado por Ana Lúcia Enne no artigo “Representações sociais como produtos e processos: embates em torno da construção discursiva da categoria “vândalos” no contexto das manifestações sociais no Rio de Janeiro em 2013”. Segundo a autora, Durkheim chama a atenção para seis aspectos importantes das representações coletivas:

a) elas seriam esquemas mentais que se materializariam em práticas, levando a um embaralhamento do real e do ideal; b) apesar de ser efetivada pelos indivíduos, toda representação seria uma produção coletiva, através de processos mentais que ultrapassariam o indivíduo enquanto unidade, sendo, portanto, sempre um produto social, um conceito, e não uma experiência sensível; c) como conceito, a representação seria elaborada na linguagem, em processos sociais e de comunicação (“O conceito é uma representação essencialmente impessoal; é por ele que as inteligências humanas se comunicam” (DURKHEIM, 1973, p.537); d) para serem partilhados, os conceitos precisam ser (re)conhecidos, por isso precisam dos quadros sociais para sua partilha, ou seja, precisam ser universalizáveis (Durkheim nos avisa em nota: não confundir “universalidade” com “generalidade”, pois trata-se da “propriedade que tem o conceito de ser comunicado a uma pluralidade de espíritos” (Id., ibid.); e) a partilha dos conceitos é fundamental para a garantia da coesão social; f) as representações são sociais porque vêm da sociedade, mas também as próprias coisas que elas exprimem são sociais. (ENNE, 2013, p. 5).

Desse modo, Durkheim inaugura as explicações acerca das dimensões, formas, processos e funcionamentos das “ideações coletivas” nas ciências sociais<sup>78</sup>. As ideias de Durkheim serão retomadas por outros autores no decorrer do século XX. Destes, interessa-nos destacar as proposições de Serge Moscovici, que abordou o tema na década de 60.

Inicialmente, Moscovici (1978) acrescenta o termo “social” ao tratar das representações, diferente de “coletiva” utilizada por Durkheim<sup>79</sup>. O autor nos mostra que as

---

<sup>78</sup> JODELET, Denise. **Les représentations sociales**. Paris: PUF, 1989, pp. 31-61. Tradução: Tarso Bonilha Mazzotti. UFRJ, 1993.

<sup>79</sup> De acordo com Moscovici, “Durkheim queria simplesmente dizer que a vida social é a condição de todo

representações sociais são formas de mediação da vida cotidiana, correspondendo, simultaneamente, à substância simbólica e à prática que produz tal substância. Em outras palavras, as representações atuam duplamente, simbolizando e significando a vida. O autor afirma que sua preocupação não é a de definir as representações sociais historicamente, mas de situá-las na encruzilhada dos conceitos sociológicos e psicológicos.

Para Moscovici, “as representações sociais são entidades quase tangíveis”, que “circulam, cruzam-se e se cristalizam incessantemente através de uma fala, um gesto, um encontro, em nosso universo cotidiano” (ibid., p. 41). O autor afirma que grande parte das relações sociais, dos objetos produzidos e consumidos, das comunicações trocadas, dentre outros aspectos sociais, estão atravessados pelas representações, pois “as representações sociais, correspondem por um lado, à substância simbólica que entra na elaboração e, por outro, à prática que produz a dita substância, tal como a ciência ou os mitos correspondem a uma prática científica e mítica” (ibid., id). Desse modo, as representações seriam a prática discursiva, que simbolizaria e significaria a vida cotidiana, e a prática social, que “concretizaria” tais processos de representação<sup>80</sup>.

Outro importante autor para os estudos da representação, Roger Chartier, no texto *O mundo como representação* (1991), procura investigar as mutações no “fazer” histórico, que ocorreram durante o século XX. O autor argumenta que tais transformações não se deram por uma mudança de paradigma ou por uma crise nas ciências sociais, como muitos afirmavam, mas pela mudança na noção de inteligibilidade do mundo apresentado, ou seja, pelos deslocamentos na ideia de representação do mundo.

Chartier afirma que os historiadores se baseavam em três princípios para construir suas narrativas históricas: o projeto de uma história global que fosse capaz de abarcar a totalidade dos diferentes níveis sociais; a definição territorial dos objetos de pesquisa, geralmente ligados às cidades e regiões específicas; e a ênfase no recorte social, que seria o

---

pensamento organizado – e, de preferência, que a recíproca também é verdadeira –, sua atitude não suscita objeções. Entretanto, na medida em que ele não aborda frontalmente nem explica a pluralidade de modos de organização do pensamento, mesmo que sejam todos sociais, a noção de representação perde, nesse caso, boa parte de sua nitidez” (1978, p. 42).

<sup>80</sup> Rafael Sêga nos ajuda a compreender as duas faces da representação citadas por Moscovici: “O aspecto da imagem, o lado figurativo da representação, é inseparável de seu aspecto significativo, a estrutura desdobrada de cada representação tem duas faces tão indissociáveis como o verso e o reverso de uma folha de papel: a face figurativa e a face simbólica. Mesmo nas representações sociais mais básicas, é o processo de elaboração cognitiva e simbólica que estabelece os comportamentos. É esse sentido que a noção de representação social inova em relação às outras formas psicológicas, ela relaciona processos simbólicos e procedimentos” (SÊGA, 2000, p. 129).

eixo organizador das diferenças e semelhanças culturais (ibid., p. 176). Com o abalo de tais princípios, o saber histórico teria se tornado mais plural e aberto às novas abordagens.

Ao renunciarem à descrição da totalidade social, os historiadores passaram a buscar acontecimentos, relatos de vida e uma rede de práticas específicas, fazendo com que tomassem a representação como mediação de suma importância nas relações e tensões observadas. A definição territorial dos objetos e a primazia do recorte social foram deixadas de lado enquanto a opção pela “cartografia das particularidades” ascendia, concentrando os olhares para os desvios culturais e a busca pelo “mais comum no menos corriqueiro”.

Chartier retoma os conceitos de Durkheim acerca das representações coletivas. O autor mostra que a ideia de representação é revestida de duplo sentido, pois ao mesmo tempo em que evidencia a ausência de algo, também apresenta uma presença.

Nas definições antigas (por exemplo, a do Dicionário universal de Furetière em sua edição de 1727), as acepções correspondentes à palavra "representação" atestam duas famílias de sentido aparentemente contraditórias: por um lado, a representação faz ver uma ausência, o que supõe uma distinção clara entre o que representa e o que é representado; de outro, é a apresentação de uma presença, a apresentação pública de uma coisa ou de uma pessoa. (CHARTIER, 1991, p. 184).

Para o autor, a representação expressaria as estruturas e hierarquias estabelecidas nas culturas e sociedades, bem como as lutas travadas em torno da ideia de representação. O autor parte de sua própria pesquisa, que abarca a relação entre os livros, o leitor e a prática da leitura, para defender a importância de se pensarem as mutações nos modos de exercício do poder. Para ele, o foco da investigação deve ser as discontinuidades e discordâncias dos discursos, bem como os mecanismos e estratégias utilizadas nas construções discursivas para produzirem certos efeitos. Compreende-se, portanto, a necessidade de perceber as representações como discursos que induzem a determinadas interpretações, mesmo sabendo que as interpretações são intrinsecamente múltiplas e deslizantes.

Para Chartier, a representação é tanto processo quanto produto. Concordando com Durkheim, o autor afirma que as representações são sempre coletivas, mesmo quando projetadas nos sujeitos, porque as coisas que representamos constituem práticas sociais. Apoiando-se em Bourdieu, Chartier ressalta que as percepções do social não são de forma alguma “discursos neutros”, pois produzem práticas e estratégias “que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projeto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas” (CHARTIER, 2002, p. 17). Nesse sentido, Chartier ressalta a importância das disputas de representação.

As lutas de representação têm tanta importância como as lutas econômicas para

compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio. Ocupar-se dos conflitos de classificações ou de delimitações não é, portanto, afastar-se do social – como julgou durante muito tempo uma história de vistas demasiado curtas –, muito pelo contrário, consiste em localizar os pontos de confronto tanto mais decisivos quanto menos imediatamente materiais. (CHARTIER, 2002, p. 17).

Denise Jodelet aproxima-se bastante dessa ideia ao afirmar que as representações constituem um *social charter*, ou seja, um mapa social de condutas e leituras. Para ela, as representações são sempre sociais, culturais, simbolizadas e significadas, possuindo funções cognitivas e identitárias. A partilha da representação, que para a autora é um problema da comunicação, é tão eficaz e em muitos casos se naturaliza a tal ponto que a representação passa a ser a “natureza”, como acontece, por exemplo, nas *performances* de gênero<sup>81</sup> e nas associações entre poluição e marginalidade social, apresentadas em nosso primeiro capítulo. Isso implica dizer, como já afirmava Pierre Bourdieu, que a realidade é indissociável de sua representação.

(...) as representações sociais, como vimos, são simbologias e também significações, esquemas mentais e práticas, compreensões sobre o real e a própria realidade vivida e experienciada pelos sujeitos. Narram o real e o constroem. São sistemas de pensamento sobre o real e a própria prática cotidiana que o envolve. São constituídas por e constituintes da realidade social, sendo então produtos e processos da mesma. (ENNE, 2013, p. 20).

Enne, assim como Bourdieu, compreende que a representação é estruturada pela realidade social e também é estruturante dessa mesma realidade. Douglas Kellner, em “A cultura da mídia” (2001), segue nessa mesma direção ao afirmar que as representações

---

<sup>81</sup> Guacira Lopes Louro, em matéria para a Revista Cult, escreve sobre uma das principais pesquisadoras de gênero, Judith Butler. Louro diz que “Para Butler, o gênero é a contínua estilização do corpo, um conjunto de atos repetidos, no interior de um quadro regulatório altamente rígido [em nosso caso, a heteronormatividade], que se cristaliza ao longo do tempo para produzir a aparência de uma substância, a aparência de uma maneira natural de ser”. Desse modo, o tornar-se “feminino” ou “masculino” jamais se completaria, pois o gênero necessita da sua incessante reafirmação através dos atos, gestos, modos de vestir, falar, andar, comer, etc. Em outras palavras, o *gênero* é efeito de discursos, é performativo, assim como o *sexo*. Butler afirma que a sequência de *atos performativos* (conceito que toma emprestado de Austin para cunhar o seu próprio: *performatividade de gênero*) que definirão se um corpo será feminino ou masculino é iniciada já no momento em que uma ultrassonografia identifica uma vagina ou um pênis no feto. Louro ressalta que essa “interpelação fundante” será “reiterada por várias autoridades, e ao longo de vários intervalos de tempo, para reforçar ou contestar esse efeito naturalizado. Um grande investimento vai ser empreendido para confirmar tal nomeação. Ela não está absolutamente garantida. Precisar ser repetida, citada e recitada incontáveis vezes, nas mais distintas circunstâncias. E poderá, igualmente, ser negada e subvertida. O devir pode tomar muitas direções. O terreno do gênero é escorregadio e cheio de ambivalências”. A matéria pode ser consultada neste link: <http://revistacult.uol.com.br/home/2014/01/uma-sequencia-de-atos-2/>. Mesmo no interior da rígida heteronormatividade, há possibilidades de subversão e recriação. Um caso recente e emblemático, como atentou Ana Lúcia Enne no encontro do GRECOS (Grupo de Estudos sobre Comunicação e Sociedade), é o de Norrie May-Welby, que conseguiu na justiça australiana o direito de ser *reconhecida* como *genderless* (sem gênero). Em sua fala, Norrie afirma que conseguiu se libertar da “gaiola de gênero”. Disponível em: [http://revistasamuel.uol.com.br/conteudo/view/19676/A\\_gaiola\\_dos\\_generos.shtml](http://revistasamuel.uol.com.br/conteudo/view/19676/A_gaiola_dos_generos.shtml). Acessada em 10 de fevereiro de 2014.

produzidas pela mídia são ecos da vida cotidiana ao mesmo tempo em que constroem o tecido social.

Ginzburg, no ensaio *Representação: a palavra, a ideia, a coisa*, discute a representação a partir dos estudos das estatuetas utilizadas nos rituais fúnebres de gregos, romanos e egípcios, que teriam a dupla função de representar uma ausência e continuar uma existência, destacando uma ruptura e uma continuidade. Ginzburg nota, a partir de Gombricht, que “a substituição precede a intenção de fazer um retrato, e a criação, a de comunicar” (GINZBURG, 2001, p. 93), mostrando que as representações não são apenas constituídas da “imitação” de algo ou alguém, mas do duplo processo de substituição e (re)criação daquilo ou daquele que se representa, de figuração e produção de sentidos, de simbolização e significação.

Em Durkheim e Moscovici a comunicação é aspecto central das construções representacionais, pois precisam ser compartilhadas socialmente. Em Ginzburg, isso ganha outro foco: antes de serem retratos, as representações seriam substitutas do que se pretende retratar, e antes de serem significadas e comunicadas, estas seriam socialmente criadas, objetos de invenção e poética. Adiante, quando tratarmos das representações do descartável em *Lixo Extraordinário*, veremos que há antes uma substituição daquilo que é visto como lixo (não há vestígios de lixo orgânico e putrefação, por exemplo, na composição das fotografias de Vik Muniz) e uma criação do que seria lixo, higienicamente e esteticamente reconfigurado. Evita-se que o putrefato, a decomposição entre em cena. Mercantiliza-se aquilo que os catadores entrevistados na ACAMJG chamam de “material reciclável”, e não lixo, que continua a ser aquilo que se descarta por não ter valor ou utilidade.

No caso das representações midiáticas, Sary Calonge Cole (2006) destaca que estas são construídas através da linguagem; são produtos dos intercâmbios sociais e possuem um fim prático de organização de mundo, orientação das ações e de comunicação. Nesse caso, as representações midiáticas produziram uma visão comum da realidade social, utilizando dispositivos de reconhecimento<sup>82</sup>, dentre outras estratégias.

---

<sup>82</sup> A noção de reconhecimento presente nesta dissertação refere-se ao estudo de Jesús Martín-Barbero em “Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia”. Para o autor, o campo da mediação de massa envolve “seus dispositivos de produção e seus rituais de consumo, seus aparatos tecnológicos e suas encenações espetaculares, seus códigos de montagem, de percepção e *reconhecimento*” (1997, p. 15, grifo nosso). Os dispositivos de reconhecimento seriam aqueles responsáveis por gerar a identificação entre o mundo da obra com o mundo do leitor: “quero referir-me agora àquele outro tipo de dispositivo que produz a identificação do mundo narrado com o mundo do leitor popular. E que se acha no lugar da passagem para o conteúdo, para o enunciado, mas cujos efeitos remetem ao processo de enunciação, em que o reconhecimento se revela não só como

Por se tratarem de produções e apropriações de sentidos múltiplas, entende-se que qualquer tentativa de olhar para tais discursos e apreendê-los será também um exercício de fechar o sentido, restringi-lo a uma espiral de acontecimentos balizada por certos eixos. Este exercício de seleção do discurso será efetuado pelos documentários em suas representações (assim como pelos demais produtos analisados, como reportagens, novela etc.), pelos “sujeitos descartáveis” em seus relatos e por esta dissertação, que, apesar de tentar observar a rede de sentidos em jogo, conforma determinados pontos de vista, uma vez que é impossível abarcar qualquer totalidade sobre qualquer assunto.

Dito isto, passemos às reflexões acerca da representação do outro no documentário. É importante destacar que os documentários partilham de um “imaginário documental”, que está afinado a um paradigma científico-racionalista e calcado em “discursos de sobriedade”. Segundo Mariana Baltar,

Circunscrito em uma autoridade de explicar o mundo, o documentário vai constituir para si uma Formação Discursiva intimamente vinculada a essa autoridade, ou seja, um lugar social de fala ao qual as narrativas se relacionam, alinhando-se ou afastando-se, ou simplesmente colocando em questão. (BALTAR, 2007, p. 45-46).

Como forma de demarcar e evidenciar o seu lugar de fala, o documentário articula “efeitos de realidade”, garantindo a sua conexão com aquilo que é “real”, que é tido como “verdade” (BALTAR, 2007). Tais efeitos são produzidos pelas descrições presentes nas narrativas, que convidariam o espectador a acreditar na realidade expressa na narrativa, ou seja, as descrições estabeleceriam a ponte entre o documentário e o universo do espectador. As descrições, por sua vez, adquiriram caráter de referência ao mundo concreto a partir da modernidade, quando a narrativa histórica torna-se um “modelo narrativo a ser seguido, organizando, em alguma medida, um olhar unificante à experiência do mundo ao imputar uma certa noção de progresso linear” (ibid., p. 47-48)<sup>83</sup>. Dessa forma, a escrita histórica, baseada em evidências do real, seria o modelo utilizado para legitimar o lugar do “real” nos documentários.

César Guimarães e Cristiane Lima discutem os impasses e as possibilidades da representação do “outro” no documentário, apresentando como insuficiente a tipologia inicial de interação elaborada por Bill Nichols, que consistia na ideia de “eu falo deles para você ou

---

problema “narrativo” - identificação *de* personagens – e sim como *problema de comunicação*, de identificação do leitor *com* os personagens. Umberto Eco pensa que no folhetim esse segundo sentido do reconhecimento é efetuado com base numa degradação do primeiro, degradação esta que transforma a força dramática da narrativa em capacidade de consolação: o leitor é posto a todo momento frente a uma realidade dada que ele pode aceitar ou modificar superficialmente, mas que não pode recusar” (ibid., p. 184, grifos do autor).

<sup>83</sup> Ao tratar dos efeitos de realidade, Baltar refere-se ao ensaio “O efeito de realidade”, de Roland Barthes.

nós falamos de nós para você” (2007, p. 146). A fim de complexificar essa dinâmica, Guimarães e Lima, baseando-se em Fernão Pessoa Ramos, apontam três campos éticos do documentário do século XX, vinculados ao período histórico e aos procedimentos estilísticos adotados pelas produções audiovisuais.

No primeiro momento, os documentários eram guiados por uma ética da missão educativa, fincada na lógica de valorização das tradições e da percepção do outro através de um olhar altruísta por parte dos realizadores. Em meados dos anos 50, a missão educativa dá lugar à ética do recuo, onde os cineastas se colocavam no lugar de observadores e acreditavam que a não intervenção na realidade filmada produziria representações mais ambíguas e complexas do outro, ficando a cargo do espectador a construção do seu próprio saber de mundo. No fim dos anos 60, os autores apontam o surgimento do terceiro campo ético do documentário, a ética participativo-reflexiva. Os realizadores passam a imprimir sua presença nos filmes, reconhecendo o seu lugar de enunciador e as limitações e conflitos inerentes à representação, a partir de uma postura desconstrutivista. A saída ética encontrada por esses cineastas é a reflexividade<sup>84</sup>.

Independentemente do campo ético adotado, os documentários exercem a escritura fílmica do outro e isso implica em uma relação de poder. A ideia de “eu posso falar desse mundo” constitui um indicativo de poder. Os documentaristas possuem os meios discursivos e imagéticos de produção, dominando o espaço estratégico<sup>85</sup> onde o outro está representado. O poder da câmera é também o poder de inscrever o outro, torná-lo “apreensível” em sua representação, mesmo o outro sendo irrepresentável e a alteridade radical<sup>86</sup> ser constitutiva desta relação.

Desse modo, o outro ocupa o lugar onde os sentidos são deslocados na narrativa. Aquilo que a narrativa não visava a construir, mas que está na sua tessitura e que podem desorganizá-la. Entretanto, como afirmam Guimarães e Lima, “a aparição de um outro

---

<sup>84</sup> O quadro exposto sobre os campos éticos do documentário não tem a intenção de estabelecer separações lineares e bem definidas. Destaca-se que tais tipologias referem-se às formas hegemônicas do “fazer documentário”, coexistentes com os demais modos de realização, que aparecem de modo residual ou emergente.

<sup>85</sup> A ideia de estratégia utilizada refere-se aos conceitos de “táticas e estratégias”, elaborados por Michel de Certeau no livro “A invenção do cotidiano – Artes do Fazer, Vol. 1” (1997). Resumidamente, as estratégias seriam os “modos de fazer com” daqueles que têm o poder de instituir discursos, como os meios de comunicação e as instituições sociais. As táticas, ou astúcias, seriam as armas utilizadas pelos “fracos” em suas disputas discursivas, sempre aplicadas no campo dominado pela estratégia.

<sup>86</sup> Para o filósofo Emmanuel Levinas (1997), a alteridade radical ou absoluta é o reconhecimento do outro como infinito. Na relação com o outro não haveria apreensão, mas encontro de alteridades.

qualquer (singular ou genérico) vêm efetuar, de modo particular, a estrutura-Outrem<sup>87</sup>” (2007, p. 150). O outro aparece como infinito ao mostrar um mundo possível que ultrapassa o “eu”.

Para o exercício de escritura fílmica no documentário, os autores elencam duas dificuldades na representação da multiplicidade de outros: a visão como sentido privilegiado para desvelar o outro; e o outro que se encontra num plano distinto, ocupando posições históricas e temporalidades disjuntivas. Como saída para esses entraves, os autores sugerem duas ações: “promover a disjunção entre a imagem e a palavra, assumindo que falar não é ver; e abandonar o Eu como medida para o conhecimento do Outro, conceder ao Outro a prioridade que era concedida ao Eu” (ibid., p. 154).

Para compreender o outro no documentário é preciso estar aberto às cisões, às interrupções, aos silêncios e recalques que operam na narrativa, e que compõem o lugar do outro, neste espaço de deslocamento de sentidos<sup>88</sup>. Aplicando tais pressupostos à análise dos filmes, busca-se entender a construção da representação do outro descartável para além dos signos de impureza e poluição simbólica que o demarcam, dando a ver a multiplicidade de sentidos que envolvem esse universo através dos silêncios e conflitos evocados pelos documentários.

### 2.3 *Performance e auto mise-en-scène*

Erving Goffman, em “A representação do eu na vida cotidiana” (2002), investiga a estrutura dos encontros sociais utilizando como metáfora a representação teatral. Na visão do autor, o indivíduo encena papéis sociais nos diversos contextos ou “palcos” em que se insere, ganhando os contornos de “ator” e “personagem” (ibid., p. 231). Ambos, personagem e ator, seriam acionados de acordo com a contingência dos palcos cotidianos.

---

<sup>87</sup> Para Gilles Deleuze, o *Outrem* é uma estrutura do campo perceptivo. É a expressão de um mundo possível: “Que Outrem, propriamente falando, não seja ninguém, nem você, nem eu, significa que ele é uma estrutura, estrutura que se encontra efetuada somente por termos variáveis nos diferentes mundos de percepção – eu para você no seu, você para mim no meu. Nem mesmo basta ver em outrem uma estrutura particular ou específica do mundo perceptivo em geral; de fato, é uma estrutura que funda e assegura todo o funcionamento deste mundo em seu conjunto. É que as noções necessárias à descrição deste mundo – forma-fundo, perfis-unidade de objeto, profundidade-comprimento, horizonte-foco – permaneceriam vazias e inaplicáveis se Outrem não estivesse aí, exprimindo mundos possíveis (...)” (DELEUZE, 1988, p. 267).

<sup>88</sup> Destacamos ainda a importância da compreensão dos contextos históricos em que se encontram os documentários que analisamos, especialmente no que diz respeito aos discursos ecológicos. O filme “Boca de Lixo” foi feito em uma época em que os discursos acerca da reciclagem, por exemplo, eram incipientes, diferentemente de “Lixo Extraordinário”, cuja noção de reciclagem é fundamental para a rede de sentidos do filme.

A noção de *performance*<sup>89</sup> em Goffman é usada para se referir “a toda atividade de um indivíduo que se passa num período caracterizado por sua presença contínua diante de um grupo particular de observadores e que tem sobre estes alguma influência” (ibid., p. 29). Percebe-se, portanto, que a ideia de *performance* estaria ligada à atuação, à produção de presença<sup>90</sup> e atualização de um “eu” virtual<sup>91</sup>.

Na construção de suas performances, os *performers* lançam mão de um conjunto de táticas e estratégias a fim de preservarem a autoimagem. Goffman nomeia esse conjunto de *face-work*, que pode ser aplicado tanto em interações imediatas quanto em interações mediadas, como é o caso das *performances* nos documentários. Como nos explica Baltar, a partir desse jogo de projeções e das estratégias de gerenciamento da *face*<sup>92</sup> são constituídos os processos de consolidação dos papéis sociais, que por sua vez, são partilhados socialmente e ganham determinados contornos, ou seja, são construídas expectativas acerca da forma como os papéis devem ser representados.

*A performance condensa, a um só tempo, a dimensão da atuação (constitutiva do jogo de projeções nas relações “face a face”) e uma afirmação da “realidade” dessa atuação. Acaba-se, assim, dissociando a performance de uma oposição entre verdadeiro e falso, colocando em evidência um jogo de avaliações e correlações de projeções de uma autoimagem (face), a um só tempo, de caráter moral e social. (BALTAR, 2010, p. 223).*

Desse modo, a junção da dimensão da atuação ou representação com a afirmação de uma realidade remete-nos à discussão presente na seção anterior, quando ressaltamos que a representação e a realidade social são indissociáveis. As *performances* não são julgadas

---

<sup>89</sup> É importante destacar que na tradução brasileira do texto de Goffman a palavra *representação* substituiu o termo *performance*, assim como *ator* substituiu o termo *performer*. *Performance e performer* eram os termos empregados no texto original *The presentation of self in everyday life* (1956).

<sup>90</sup> Hans Ulrich Gumbrecht, no livro *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir* (2010), define a palavra ‘presença’ como “uma relação espacial com o mundo e seus objetos. Uma coisa ‘presente’ deve ser tangível por mãos humanas - o que implica, inversamente, que pode ter impacto imediato em corpos humanos”. O termo ‘produção’ se refere ao “ato de ‘trazer para diante’ um objeto no espaço” (p. 13). Gumbrecht completa: “Em outras palavras, falar de ‘produção de presença’ implica que o efeito de tangibilidade (espacial) surgido com os meios de comunicação está sujeito, no espaço, a movimentos de maior ou menor proximidade e de maior ou menor intensidade. Pode ser mais ou menos banal observar que qualquer forma de comunicação implica tal produção de presença; que qualquer forma de comunicação, com seus elementos materiais, ‘tocará’ os corpos das pessoas que estão em comunicação de modos específicos e variados - mas não deixa de ser verdade que isso havia sido obliterado (ou progressivamente esquecido) pelo edifício teórico do Ocidente desde que o *cogito* cartesiano fez a ontologia da existência humana depender exclusivamente dos movimentos do pensamento humano” (p. 38-39).

<sup>91</sup> Devo essa reflexão à minha orientadora, Ana Lúcia Enne, que há alguns anos, durante uma conversa informal, me explicou a sua crítica à apropriação do conceito de Goffman para a língua portuguesa. Para ela, a ideia de presentificação e atualização do “eu” estariam mais próximas do pensamento de Goffman do que a ideia de “representação do eu”.

<sup>92</sup> “Face é uma imagem do eu delineada em termos de aprovação dos atributos sociais – podendo ser uma imagem que outros possam compartilhar, quando, por exemplo, o sujeito mostra-se de uma boa maneira” (GOFFMAN apud BALTAR, 2007, p. 30).

apenas por serem sinceras e/ou cínicas, segundo o desempenho do *performer*. Envolve também os julgamentos morais que estão relacionados às expectativas sociais sobre determinada *performance*.

Partimos, então, para a seguinte questão: como pensar a noção de *performance* no âmbito do documentário? Baltar nos traz alguns esclarecimentos sobre essa associação.

O conceito de *performance*, embora ocasionalmente utilizado no campo do documentário, ainda é pouco teorizado, sobretudo no tocante às suas implicações para o processo de constituição do personagem. O vocabulário corrente na revisão teórica do campo dos últimos dez anos já inclui, sem embaraços, termos como “atores sociais” para designar os sujeitos que são alvo do interesse do documentário, ou como “narrativa”, para dar conta dos procedimentos estéticos articulados no âmbito do discurso fílmico. No entanto, com menos recorrência, utiliza-se o termo *performance*, que parece ainda estar atavicamente vinculado à noção de ficção e de atuação, portanto, aparentemente contrário ao que compõe a expectativa social, historicamente construída, do domínio do documentário. (BALTAR, 2010, p. 219).

Historicamente, o documentário baseia-se em “discursos do real”, daí a dificuldade de se aplicar a ideia de *performance*, que é frequentemente associada à ficção. Contudo, se pensarmos que toda e qualquer narrativa é uma ficção, inclusive a documental, transpõe-se essa barreira no que diz respeito ao documentário. Segundo Baltar, a dimensão da *performance* aliada ao documentário desloca a abordagem, que sai da dualidade entre verdade e mentira e “faz incorporar, no encontro instaurado pela experiência documental, a noção de que há uma ordem de atuação presente em qualquer interação social” (ibid., p. 223). Assim, mesmo quando são representados e se representam através de “discursos de sobriedade” (NICHOLLS, 1997), os sujeitos ‘documentados’ performam diante das câmeras e estabelecem diferentes interações com o diretor e o espectador imaginado. Comolli denomina essa *performance* do sujeito filmado de *auto mise-en-scène*.

Em *Ver e poder* (2008), Jean-Louis Comolli analisa o cinema a partir de uma pedagogia do não-visível, indo de encontro à lógica da espetacularização que permeia as produções audiovisuais. Para o autor, o espectador é o “verdadeiro sujeito do cinema”, pois tem o poder e o gozo de ver. O autor afirma que o espetáculo, como já previa Guy Debord, se generalizou, engendrando uma grande preocupação moderna: o cuidado com a imagem. Segundo ele, tal preocupação é “uma consciência de que poderia haver uma imagem de si a ser produzida, a mostrar, a oferecer ou a esconder, afinal, a colocar em cena” (ibid., p. 53). Desse modo, os sujeitos filmados “estariam em condições de gerir o conteúdo de suas intervenções”.

Por definição, a *auto mise-en-scène* é uma relação entre o diretor e os personagens

“mais ou menos guiada pelo desejo, mais ou menos marcada pelo medo e pela violência”. Os sujeitos filmados, segundo o autor, teriam a capacidade “de colocar em cena, de produzir a *mise-en-scène* de si mesmos: dominar esse medo, brincar com ele” (ibid., ibid.). Para o autor, a sociedade seria constituída por diferentes *mise-en-scènes*, que se atravessam, se sobrepõem, se confundem e se diferenciam. Nesse cruzamento de *mise-en-scènes*, os sujeitos fabulariam as suas próprias *mise-en-scènes*. No ato de filmar o outro, haveria, portanto, um embate entre *mise-en-scènes*<sup>93</sup>, onde a representação seria o terceiro elemento constituinte da relação com o outro, produzindo a diferença e a identidade.

Simultaneamente, ocorre “a invenção do espectador como sujeito do cinema, sujeito do filme e sujeito da experiência vivida que é a projeção de um filme” (ibid., p. 97). Segundo Comolli, o filme passa não só na tela do cinema, mas também na tela mental de cada espectador, de cada subjetividade ali presente. “No cinema não há público, mas uma coleção de espectadores singulares, subjetivados”, diz o autor.

Comolli alega que “a potência do cinema estava em conferir um efeito de real à ilusão, um efeito de presença à ausência, um efeito de atualidade ao passado” (ibid., p. 102). Nesse sentido, retomando parte da discussão das seções anteriores, pode-se pensar que a representação substitui uma “ausência” e atualiza uma presença, deixando escapar o acidente, o silêncio, a surpresa ou o grito, que seria o lugar do “outro” na narrativa, para Guimarães e Lima, ou o lugar do “real”, para Comolli.

O combate principal não é, de agora em diante, entre representações antagônicas (capitalismo/comunismo, por exemplo), mas *entre o que continua ligado à representação* (políticas da relação entre cidadãos, por meio da delegação de poder, cujas modalidades são apenas variantes do princípio democrático) e *o que sai da representação* para ir em direção à *mediatização da informação-mercadoria e do sujeito-consumidor* – que, em linhas gerais, é a lógica de uma não-declarada-comot-ditadura do mercado. (COMOLLI, 2008, p. 103 - grifos do autor)

A mediatização da informação-mercadoria e do sujeito consumidor seria impulsionada pelas forças do mercado. Isso levaria ao “abandono do sistema de representação”, caracterizado por processos de aceleração da circulação da informação, da mercadoria, do consumo, da renúncia à experiência, dentre outros.

Compreendemos que os documentários, em nossa pesquisa, constroem diferentes projetos de mercantilização a partir das distintas práticas discursivas de construção de

---

<sup>93</sup> Para Comolli, a especificidade do documentário é exatamente o confronto entre a relação com o outro e a noção de *mise-en-scène*, que seria a contradição fundamental de sua prática. É precisamente na escolha da pessoa a ser filmada que intervém o medo, o desejo e a ambivalência.

personagem. Este “embaralhar” das fronteiras, que faz com que percebamos o sujeito somente quando este se torna (e performa como) mercadoria, é uma falácia, pois, como afirma Comolli, “no mercado, a mercadoria faz tufo para se tornar desejável, mas sabemos que isso é apenas um fingimento: é ela que nos deseja, indistintamente, indiferentemente” (COMOLLI, 2008, p. 105).

## 2.4 A construção da empatia e da “dor do outro”

Esta seção será dedicada à reflexão sobre as ideias de empatia e “dor do outro”, de Lynn Hunt (2009) e Susan Sontag (2005), respectivamente. Interessa-nos entender como as representações do universo do descartável dialogam com tais construções culturais em suas produções de sentido, utilizando-as estrategicamente. Quando se torna interessante lançar a carta da empatia? E quando é interessante descartá-la?<sup>94</sup>

Lynn Hunt (2009) aborda o processo de configuração da noção de direitos humanos. Segundo a autora, os direitos humanos surgem apoiados num “conjunto de pressuposições sobre a autonomia individual” (ibid., p. 25), durante o processo histórico da modernidade. Uma dessas pressuposições seria a capacidade dos indivíduos de se perceberem como semelhantes, ou seja, a capacidade de sentir empatia pelo outro.

Para ter direitos humanos, as pessoas deviam ser vistas como indivíduos separados que eram capazes de exercer um julgamento moral independente; como dizia Blackstone, os direitos do homem acompanhavam o indivíduo “considerado como um agente livre, dotado de discernimento para distinguir o bem do mal”. Mas, para que se tornassem membros de uma comunidade política baseada naqueles julgamentos morais independentes, esses indivíduos autônomos tinham de ser capazes de sentir empatia pelos outros. Todo mundo teria direitos somente se todo mundo pudesse ser visto, de um modo essencial, como semelhante. A igualdade não era apenas um conceito abstrato ou um slogan político. Tinha de ser internalizada de alguma forma. (HUNT, 2009, p. 25-26).

De acordo com Hunt, a empatia seria uma capacidade do indivíduo de sentir-se semelhante e reconhecer o outro como semelhante. Essa capacidade seria uma condição fundamental para o surgimento dos direitos humanos. Somente com o reconhecimento do outro como um ser semelhante é que seria possível abrir caminhos para a ideia de que todos têm direitos inalienáveis e iguais apenas por pertencerem à categoria de seres humanos.

É interessante notar que por volta do mesmo período em que foram confeccionadas a Declaração da Independência dos EUA (1776) e a Declaração dos Direitos do Homem e do

---

<sup>94</sup> No caso dos filmes analisados nesta dissertação, cabe também questionar: a empatia é de quem para quem? Os filmes pretendem estabelecer redes de empatia com que tipo de espectador?

Cidadão (1789), documentos que tinham como finalidade ratificar as ideias de igualdade e semelhança entre todos os seres humanos, fixam-se também os sentidos acerca da marginalidade e do perigo que determinados tipos de indivíduos ofereciam à sociedade, como os loucos, os presos, os pobres e os doentes, processo mencionado no primeiro capítulo desta dissertação. Portanto, a noção de igualdade e semelhança entre os indivíduos serviu também como forma de se mascararem as desigualdades que esse mesmo processo engendrou<sup>95</sup>.

Hunt ressalta que a autonomia e a empatia são construções culturais, que se desenvolveram ao longo do processo histórico da modernidade, mobilizando ideias como a vergonha e o decoro corporal.

A autonomia e a empatia são práticas culturais e não apenas ideias e, portanto, são incorporadas de forma bastante literal, isto é, têm dimensões tanto físicas como emocionais. A autonomia individual depende de uma percepção crescente da separação e do caráter sagrado dos corpos humanos: o seu corpo é seu, e o meu corpo é meu, e devemos ambos respeitar as fronteiras entre os corpos um do outro<sup>96</sup>. A empatia depende do reconhecimento de que outros sentem e pensam como fazemos, de que nossos sentimentos interiores são semelhantes de um modo essencial. Para ser autônoma, uma pessoa tem de estar legitimamente separada e protegida na sua separação; mas, para fazer com que os direitos acompanhem essa separação corporal, a individualidade de uma pessoa deve ser apreciada de forma mais emocional. Os direitos humanos dependem tanto do domínio de si mesmo como do reconhecimento de que todos os outros são igualmente senhores de si. É o desenvolvimento incompleto dessa última condição que dá origem a todas as desigualdades de direitos que nos têm preocupado ao longo de toda a história. (HUNT, 2009, p. 27-28).

Todo o processo de separação e autocontrole dos corpos que se desenvolveu durante a modernidade, já comentado em nosso primeiro capítulo, contribuiu para a configuração e introjeção da empatia pelos indivíduos. No caso das representações midiáticas acerca do descartável, entende-se que a construção da empatia é necessária para o estabelecimento do “contrato de leitura” e pode ser vista como uma das estratégias melodramáticas utilizadas para a manutenção desse contrato, fazendo com que o espectador crie uma relação de semelhança e se coloque no lugar do outro ali representado. Por outro lado, a frase de Susan Sontag em

---

<sup>95</sup> A nossa crítica se associa à crítica de Marx sobre os direitos humanos. Marx considerava que tais direitos conferiam liberdade ao capital, não ao indivíduo, além de estarem dirigidos a um sujeito específico: o proprietário burguês. Ressaltamos que os direitos humanos constituem uma arena de embates de suma importância na contemporaneidade, que não deve ser desconsiderada de modo algum, dados os processos desiguais sobre os quais se ergueram as sociedades contemporâneas.

<sup>96</sup> Nota-se que o processo da autonomia individual, assim como o de empatia, se deram de modos desiguais e ainda hoje são motivos de diversas lutas, dentre estas, a do feminismo e das questões de gênero. A Marcha das Vadias (*SlutWalk*), por exemplo, tem como uma das principais estratégias discursivas afirmar, repetidamente, a expressão “Meu corpo, minhas regras”, uma vez que o corpo feminino foi construído, historicamente, como inferior ao masculino. Desse processo resultam diversas formas de agressão à mulher e àqueles que não se enquadram na heteronormatividade dos corpos. Ao afirmarem “Meu corpo, minhas regras”, as “vadias” chamam a atenção para a autonomia (e o respeito) dos corpos, especialmente o corpo da mulher.

“Diante da dor dos outros” (2005) – “Nosso fracasso é de empatia” – pode nos apontar outras direções.

Em seu ensaio, Sontag analisa as fotografias de guerra que abastecem o repertório de dor da vida cotidiana. A autora cita o livro *Três guinéus*, de Virginia Woolf, que foi escrito em resposta a um advogado que questionara como poderia ser evitada a guerra. Em sua resposta, Woolf sugere ao advogado que sejam analisadas as imagens de guerra, aproximando os seus distantes universos através do horror e da repugnância causadas pelas fotografias.

Olhem, dizem as fotos, *é assim*. É isto o que a guerra *faz*. E mais isso, também isso a guerra faz. A guerra dilacera, despedaça. A guerra esfrangalha, eviscera. A guerra calcina. A guerra esquarteja. A guerra *devasta*. Não sofrer com essas fotos, não sentir repugnância diante delas, não lutar para abolir o que causa esse morticínio, essa carnificina – para Woolf, essas seriam reações de um monstro moral. Nosso fracasso é de imaginação, de empatia: não conseguimos reter na mente essa realidade. (SONTAG, 2005, p. 13)

A autora se apoia no papel pedagógico que as fotografias e, de modo mais amplo, as mídias, possuiriam por exibir os horrores da guerra para que as pessoas sentissem compaixão pelo outro e se contrariassem com as ações bélicas. Sontag afirma que “por longo tempo algumas pessoas acreditaram que, se o horror pudesse ser apresentado de forma bastante nítida, a maioria das pessoas finalmente apreenderia a indignidade e a insanidade da guerra” (ibid., p. 17).

Todavia, Sontag ressalta que os múltiplos usos e apropriações das fotografias de guerra nem sempre geraram sentimentos de repugnância e horror.

De fato, há muitos usos para as inúmeras oportunidades oferecidas pela vida moderna de ver – a distância, por meio da fotografia – a dor de outras pessoas. Fotos de uma atrocidade podem suscitar reações opostas. Um apelo em favor da paz. Um clamor de vingança. Ou apenas a atordoada consciência, continuamente reabastecida por informações fotográficas, de que coisas terríveis acontecem. (SONTAG, 2005, p. 16)

Pode-se afirmar que a “dor do outro” é um dos elementos que atravessam as representações midiáticas do descartável analisadas nesta dissertação. Percebe-se que há uma tentativa por parte dos documentários de retratar o sofrimento do outro, mostrando as condições precárias de vida e as sagacidades que os sujeitos utilizam para lidarem com o contexto adverso do lixo. A representação da dor do outro, associada à capacidade de sentir-se semelhante ao outro e compartilhar do seu sofrimento, que Lynn Hunt chama de empatia, constituem importantes estratégias discursivas para esses documentários, convocando um imaginário melodramático.

Mariana Baltar, em sua tese, realiza a aproximação entre os universos do documentário

e do imaginário melodramático. O melodrama, matriz popular vinculada ao excesso e pautada em sensações e sentimentos, estaria vinculado à valorização da vida privada e do cotidiano na modernidade, “em que as instâncias da intimidade e da moral parecem cada vez mais centrais como reguladoras da vida social” (2007, p. 87), constituindo uma “pedagogia moralizante”.

Segundo a autora, o melodrama movimentava relações internas da narrativa audiovisual e entre obra e público guiadas pelo *pathos*, “vínculos empáticos configurados por temáticas que envolvem polaridades entre bem e mal, virtude e vilania, instâncias moralizantes que serão articuladas esteticamente num modo exacerbado, o qual carrega as estratégias que convidam à mobilização sentimental” (ibid., p. 89). Dessa forma, estruturar uma narrativa baseada no excesso sugere, mais do que a identificação, o engajamento do espectador, fundamental para a articulação das *mise-en-scènes* e para a eficácia da pedagogia moralizante.

O documental e o melodrama parecem universos distantes, porém, de acordo com a autora,

Os modos de organização da narrativa em torno do excessivo, talvez sejam as maneiras mais eficazes de fazer o público fluir e fruir com a narrativa. Tais ideias – fluir e fruir – são fundamentais na construção da subjetividade moderna. É central, nesse contexto, a dimensão espetacular para alimentar os desejos de circulação e consumo do sujeito moderno. (BALTAR, 2007, p. 92).

A simbolização exacerbada, um dos elementos presentes nos documentários e que deriva da matriz popular do excesso, articula um efeito de “presentificação” dos elementos da narrativa. Associada à obviedade, ambas funcionariam como mecanismos de antecipação. Estes três elementos – simbolização exacerbada, obviedade e antecipação – indicariam a presença do imaginário melodramático nos documentários.

Dessa forma, a utilização de estratégias do universo do melodrama pelos documentários, como o *close* no rosto que chora e as próprias lágrimas (e mesmo a ausência destas em uma cena carregada de tensão), seria importante para o estabelecimento de um contrato de leitura com o público. Entendemos que a representação da dor do outro constrói uma relação de empatia, sendo utilizadas nas representações do descartável como estratégias para promover o engajamento sensório-sentimental do espectador, convocando-o à compaixão e à fruição.

## **2.5 *Boca de Lixo*: o roubo da imagem alheia**

O documentário *Boca de Lixo* (1993), dirigido por Eduardo Coutinho e produzido pelo

Centro de Criação de Imagem Popular (CECIP), tem como cenário o vazadouro de lixo de Itaoca<sup>97</sup>. O local é apresentado, inicialmente, com um *travelling* sobre o lixo que cobre indistintamente o chão. Sacos plásticos, tampas de garrafa e embalagens são os itens identificáveis em meio ao caos. Porcos e urubus aparecem futricando o lixo, anunciando o trabalho de catação que viria logo em seguida. Enquanto diversas pessoas catam a comida que acabara de ser descarregada de um caminhão, os cinegrafistas são filmados captando algumas imagens do lixo orgânico, em aparente estado de decomposição.

Inicialmente, os rostos que aparecem na tela estão cobertos ou se negam a serem filmados, em alguns casos, as pessoas correm da câmera. Assim que uma das pessoas descortina o rosto em frente à câmera, vem à tona a voz do primeiro catador. É um garoto, que pergunta a Coutinho:

- O que é que vocês ganham com isso?
- Ah?
- Pra ficar assim, botando esse negócio na nossa cara?
- É pra mostrar como é a vida real de vocês. Para as pessoas verem como é que é.
- Sabe pra quem o senhor podia mostrar? Podia mostrar pro Collor.

Depois, são ouvidas as vozes de outros catadores, dizendo “Fala aí, Dentinho”. Coutinho se junta ao coro dizendo “Ah não, fala”, enquanto Dentinho foge da equipe. A câmera passa a procurar outros personagens no vazadouro, porém, neste primeiro momento, os catadores não estão muito receptivos. Na tentativa de convencer alguém a falar, Coutinho diz “é um trabalho legal, como os outros, não tem problema não”.

Segundo a sinopse disponível no site do CECIP<sup>98</sup>, *Boca de Lixo* “trata do cotidiano dos catadores de lixo do vazadouro de Itaoca, em São Gonçalo, a 40 km do Centro do Rio de Janeiro. O lixo como trabalho e como estigma. *O roubo da imagem alheia*, pecado original de todo documentário”. A expressão destacada é a primeira impressão que se tem sobre o filme. Os catadores fogem da câmera de Coutinho. Aqui, o embate de *mise-en-scènes* é percebido como “o roubo da imagem alheia”, o que nos remete à frase de Comolli: “alguns dizem que a

---

<sup>97</sup> O vazadouro de Itaoca foi fechado em 2012, mesmo ano de fechamento do Aterro de Gramacho. Recebia o lixo produzido no município de São Gonçalo, cerca de mil toneladas por dia. Em uma matéria do site Uol, Dione Manetti, do Centro de Estudos Socioambientais Pangea, disse que quando o vazadouro fechou se parecia com o que era Gramacho há 25 anos, dadas as condições de insalubridade. Em Itaoca atuavam 786 catadores, sendo que 200 destes moravam dentro dos limites do “lixão” (dados divulgados pela matéria). De acordo com Adeir Albino da Silva, líder comunitário, “Nós fomos esquecidos, a situação é crítica. Hoje a água que bebem os que vivem ali é misturada com chorume e coliformes fecais, a casa de muitos é feita com plástico de piscina e restos de madeira que pegavam no lixão. Desde 2004 falavam que iam fechar e nunca fecharam. E, nesse ano, em questão de um mês desativaram tudo sem avisar”. Disponível em: <http://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2012/09/13/catadores-do-lixao-de-itaoca-lutam-por-indenizacao-alerj-quer-decretar-area-de-calamidade-publica.htm>. Acessado em 7 de fevereiro de 2014.

<sup>98</sup> <http://www.cecip.org.br/>

câmera vem mais da metralhadora do que da lanterna mágica”, sugerindo a violência nas relações entre quem filma, quem é filmado e quem assiste e consome. Como se a equipe de filmagem fosse uma “ladra de imagens” e pegasse aquilo que não quisesse ser dado, como se tomassem algo de alguém.

Isto evidencia o jogo de *performance* no documentário, pois a câmera convoca os sujeitos a se representarem diante dela e do olhar público. A sua negativa é também constituinte dessa relação e da produção discursiva realizada por *Boca de Lixo*, pois instaura o conflito presente no encontro de Coutinho e seus personagens; desestabiliza as relações de poder e coloca em questão as cadeias discursivas que embasam o documentário e a noção de “representação”. Esta é uma prática do documentário moderno brasileiro, que se vincula ao cinema *verité* e alinha-se a uma estética de intervenção e valorização da presença do cineasta no filme (BALTAR, 2007). Segundo a autora, o documentário contemporâneo está amplamente atravessado por essa exposição do encontro e possui a finalidade de criticar os discursos que legitimam as produções documentais.

Depois de mostrada a dificuldade de se filmarem as pessoas em Itaoca, as cenas seguintes apresentam um discurso que se aproxima deste, dito por um dos catadores: “Todo mundo aqui tá trabalhando, não tem ninguém roubando aqui dentro, todo mundo trabalha, ninguém rouba, se tivesse nego roubando aqui dentro, ninguém ia trabalhar. E se todo mundo tá aqui é porque depende, ué”, fala que é bastante aplaudida pelos demais catadores.

Nirinha é a primeira personagem “oficial” do filme, pois é a primeira que é nomeada (seu nome surge na tela, pouco depois de sua primeira aparição). Ao receber um nome no filme, Nirinha é destacada dos demais catadores. Diversas pessoas são nomeadas, principalmente nas cenas em que Coutinho mostra aos catadores as fotografias tiradas no vazadouro e pede para que eles digam os nomes, entretanto, apenas cinco deles têm seus nomes escritos na tela. Nirinha é identificada em uma das fotos e na cena seguinte é representada em seu trabalho diário de catação. Como nos informa Coutinho, Nirinha é a pessoa que mais cata lixo<sup>99</sup> no vazadouro, “4 mil quilos na quinzena, em média”, diz ela.

Na primeira interação de Coutinho com Nirinha, ele mostra algumas fotografias a ela, que vai identificando: “ah, é minha irmã...é eu...esse é meu pai”. A família da personagem é

---

<sup>99</sup> Na época do filme, o termo “material reciclável” não era amplamente divulgado e utilizado. Percebe-se que nesse momento não há uma disputa discursiva em torno do termo “lixo” como aquela que encontramos na ACAMJG. O que seria “material reciclável” é chamado de “material para vender”, mas não perde o caráter de lixo.

citada, mesmo que brevemente, na sua construção discursiva. Por ser a pessoa que mais cata no vazadouro, Nirinha diz que comercializa os materiais diretamente com os “compradores dos compradores” do vazadouro, o que garante a ela uma posição privilegiada em relação aos demais catadores, que vendem seus materiais a preços mais baratos para compradores intermediários.

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

Lúcia é a mesma pessoa que aparecera no início do filme falando:

Muita gente trabalha aqui porque é relaxado, não tem coragem de pegar um ônibus aí e procurar um emprego, que emprego tem, só é querer trabalhar. É difícil pra homem. Pra mulher não é não. Tem uma porrada de mulher aqui, porrada de homem aí, que trabalha aqui porque é relaxado, porque prefere comer fácil, porque aqui cai batata, cai de tudo pra se comer.

Ela é aplaudida por alguns catadores. Lúcia é enfática em sua encenação, mantém o tom de voz alto e uma fala rápida e eloquente. Ao mesmo tempo, ouve-se uma voz de fundo: “perai, perai, perai, tá esculachando”. No momento dos aplausos, a auto *mise-en-scène* da personagem parece ser quebrada, pois ela dá um “quase sorriso”, como se sua *performance* tivesse sido aprovada pelas pessoas ali presentes. Na segunda vez que aparece, já em sua casa, Lúcia apresenta outra *performance*, mais calma e menos enfática do que a primeira.

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

Cícera é a terceira personagem, receptiva e espirituosa com a equipe. Do alto de uma

montanha de lixo, ela diz “pode filmar, esse rosto bonito tem mais é que ser mostrado”. A personagem afirma que prefere trabalhar no lixão porque não gosta de ser mandada e ali ela teria mais autonomia. A equipe de filmagem é vista a seguindo no caminho de casa, enquanto ela avisa o seu itinerário “agora mesmo vou pra casa e depois vou pra igreja”. Quando Cícera chega a casa, conhecemos sua família, composta pela filha e o genro. Através da entrevista de Coutinho, descobrimos que a filha de Cícera tem o sonho de ser cantora e que gosta de música sertaneja. Na cena seguinte, a garota está do lado de fora da casa e interpreta “Sonho por sonho”, de José Augusto. O único som em cena é a voz dela. Enquanto ela canta, algumas cenas do cotidiano da família vão sendo mostradas: a comida sendo preparada no fogão a lenha, Cícera penteando os cabelos e conversando com sua amiga, dona Tereza, dentre outras.

Coutinho mostra as fotos dos catadores para Cícera, que cai na gargalhada. Quando se vê representada na fotografia, ela diz “Ó eu aí, ó nega velha”. Em seguida, Cícera é mostrada catando lixo com uma camiseta escrita “Arqueologic”, aproximando o trabalho de catação com o da arqueologia, o que produz uma relação interessante, uma vez que a arqueologia também lida com restos e vestígios. Dessa forma, o trabalho de catação também possibilitaria uma “arqueologia” da sociedade contemporânea via lixo.

Esse jogo de representação, que abre espaço para múltiplas interpretações, é utilizado em outro momento, em uma das últimas cenas do filme. O som de um programa de rádio matinal abre a cena, apresentando a música que acabara de tocar (“Sonho por sonho”, de José Augusto). Enquanto isso, um jovem catador é filmado trabalhando no vazadouro sozinho e, vez ou outra, acompanhado por alguns urubus. O som muda e passamos a ouvir vozes, sabemos que ele não está sozinho. O catador está vestindo uma camiseta branca, quase chegando aos joelhos, estampada com a marca “Casa e Vídeo”, remetendo o espectador à conhecida loja de eletrodomésticos e à própria sociedade e cultura de consumo. Em nossa leitura, soa como uma ironia colocar um jovem que provavelmente não é consumidor daquela loja (e também não parece integrar o “público-alvo” da empresa), mas ainda assim carrega no corpo a marca. O fetichismo das imagens e das subjetividades se fazem aí presentes, pois a marca, como nos ensinou Fontenelle (2000), é a expressão máxima do fetichismo, simbolizando o ser/coisa ausente, ao mesmo tempo em que atualiza um “eu” virtual<sup>100</sup>.

---

<sup>100</sup> Esta cena nos lembrou de um trecho do livro de Ítalo Calvino, “Cidades invisíveis”, sobre a “cidade-desejo” Anastácia: “(...) enquanto a descrição de Anastácia desperta uma série de desejos que deverão ser reprimidos, quem se encontra uma manhã no centro de Anastácia será circundado por desejos que se despertam simultaneamente. A cidade aparece como um todo no qual nenhum desejo é desperdiçado e do qual você faz parte, e, uma vez que aqui se goza tudo o que não se goza em outros lugares, não resta nada além de residir nesse

Enock é o quarto personagem representado no filme, identificado por alguns catadores, através das fotos de Coutinho, como “Barbudo Noel”. Coutinho aborda-o dizendo “quero dar uma foto para o senhor” e, então, começam a conversar. Enock trabalha no vazadouro há quatro anos e diz que lá é um “perigo”, apesar de afirmar também que as pessoas “ficam doentes” em casa por sentirem falta do lixo. Enock diz que já catou lixo em vários lugares do Brasil e define sua profissão como “curiosidade”, uma vez que já exerceu inúmeras funções na vida. O cineasta pergunta sobre a família do personagem, que diz não ser casado, mas que mora há 18 anos com uma “paraibana”.

A cena seguinte nos leva à casa de Enock, onde conhecemos sua companheira, Dona Lúcia, e os animais que criam juntos. Em certo momento, Coutinho pergunta se Lúcia já trabalhou no vazadouro e ela é categórica ao dizer que não. Coutinho insiste e ela diz que tem vergonha de ir para lá, contradizendo os discursos anteriores de alguns catadores, que defendiam seus trabalhos no vazadouro e tinham certo orgulho de catar lixo e não roubar ou matar.

Enock tem um pensamento interessante acerca do lixo. Para ele, “o lixo faz parte da vida, é o final do serviço. E é dali que começa. O final do serviço é a limpeza da casa, jogando fora, desprezou, findou ali, mas continua ali. E dali continua pra mais longe ainda”. Enock tem certo ar de “filósofo do lixo<sup>101</sup>”, de ancião sábio e sua enorme barba branca contribui para essa construção, que também parece estar conectada ao apelido dado pelos catadores (“Barbudo Noel”). Ele constrói sua própria filosofia a partir do lixo, dizendo que é aquilo representa o fim, mas também o começo, evidenciando um pensamento discursivamente refinado. Na continuação da cena são mostrados os móveis da casa e alguns dos produtos que Enock reciclou do lixo, produtos que “continuaram pra mais longe ainda”.

Jurema é a quinta personagem de *Boca de Lixo*. Na conversa com Coutinho, a personagem Jurema diz que fugiu dele nas primeiras abordagens, porque “o que vocês botam no jornal é mentira, quem vê lá de fora acha que é isso, que a gente come lixo”. Além de

---

desejo e se satisfazer. Anastácia, cidade enganosa, tem um poder, que às vezes se diz maligno e outras vezes benigno: se você trabalha oito horas por dia como minerador de ágatas ônix crisóprasos, a fadiga que dá forma aos seus desejos toma dos desejos a sua forma, e você acha que está se divertindo em Anastácia quando não passa de seu escravo” (CALVINO, 2008, p. 8).

<sup>101</sup> Este tipo de representação “filosófica” dos catadores aparece nos três documentários, a partir dos personagens Enock, Estamira e Valter (estes dois últimos veremos nas análises seguintes). Entendemos que tais personagens constroem redes de empatia e performances distintas nos três filmes. Durante a defesa desta dissertação, a professora Mariana Baltar destacou ainda a aproximação deste tipo de personagem com a categoria do “monstro” no cinema, pois os “filósofos do lixo” ocupariam o lugar do ser intersticial. Essa reflexão será desenvolvida em trabalhos futuros.

contrapor as falas anteriores de alguns catadores, que diziam retirar parte da sua alimentação do vazadouro, Jurema explicita também a resistência dos personagens à narrativa que está em construção, pondo em cheque o alcance da escritura realizada pelo documentário.

Durante a conversa com Jurema, são mostradas várias imagens de pessoas comendo, enquanto ela diz que as pessoas não vivem da comida retirada do lixo. A câmera mostra uma coisa, as pessoas dizem outra. É como se Coutinho ousasse destituir o privilégio do olhar na interpretação do cinema. Depois, Jurema volta atrás, e diz que muita coisa boa se aproveita no lixão, mas que isso não precisa ser divulgado para as outras pessoas.

No encontro com Coutinho, os personagens sempre falam seus nomes e se apresentam, mas ele, em nenhum momento, diz o seu nome aos personagens (ao menos não em cena). O que isso poderia indicar? Podemos dizer que Coutinho, ao mesmo tempo em que explicita sua presença, se “retira” do filme, dando lugar às pessoas que filma? Em outra cena, um legume catado no lixo é limpo por uma pessoa. É possível ouvir alguns garotos dizendo “não, limpa a abóbora!”, e o legume é trocado por uma abóbora. A sensação que se tem é de que os catadores estão construindo o filme junto com o diretor e, nesse efêmero instante, eles dirigiam a cena.

Durante o filme, nos parece que são os catadores quem conduzem as interpretações sobre o lixo e o seu próprio cotidiano. Alguns entrevistados afirmam que têm vergonha de trabalhar no lixo, enquanto outros dizem que estão ali por falta de opção ou mesmo porque preferem trabalhar por conta própria, sem chefe ou patrão. Dentre as falas, é comum ouvir que é melhor estar no lixo do que matando ou roubando por aí, como se essas fossem as únicas saídas possíveis daquele universo, além de serem consideradas menos dignas.

Uma entrevistada diz que prefere trabalhar no lixão a voltar a ser empregada doméstica, afirmando que “enquanto tiver lixo aqui, nós ficamos”. Durante as entrevistas, Coutinho explora as contradições do grupo, promovendo a costura e a descostura da narrativa por meio das ambiguidades, conflitos e valores trazidos pelos catadores. Tais contradições explicitam a multiplicidade de outros possíveis, prezando pela construção de uma categoria não homogênea e repleta de singularidades.

As perguntas elaboradas por Coutinho não são excluídas das filmagens, assim como as imagens dos cinegrafistas subindo as montanhas de lixo para as gravações e entrando nas casas das pessoas, o que por vezes soa invasivo, como na cena em que vão até a “cabaninha” conversar com uma catadora. No esforço de desconstruir a representação, Coutinho destaca os

indícios de quem tem o poder da câmera e a sua atuação diante dos personagens, oferecendo ao espectador mais uma peça do mosaico de estratégias narrativas que constroem o documentário.

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

Neste momento, os catadores são nomeados. “Pedro, Sara, Rosana, Eduardo”, enquanto ouvimos outra voz dizer “que Sara o quê”, indicando que aquele provavelmente não era o seu “nome social” em Itaoca. Em seguida, outro catador identifica as pessoas a partir de seus apelidos: “Deda, Neném, Caneca, Marquinho, Futuca”. Entendemos que os apelidos também participam da construção dos personagens neste documentário, pois demonstram uma proximidade entre Coutinho e os entrevistados. Além disto, representa uma tentativa de enxergar esse universo a partir dos olhos dos catadores. Os apelidos fazem parte deste ambiente de socialização e trabalho criado cotidianamente por eles.

Os cinco personagens escolhidos são mostrados fora do lixão, em suas vidas familiares e cotidianas. Acreditamos que ao serem representados fora do lixão, os catadores são singularizados e “humanizados”, surgindo diante do espectador como personagens, como sujeitos presentificados. Nesse mesmo movimento, os personagens são deslocados para o estado simbólico e temporário de mercadoria.

Um aspecto, em especial, nos chamou a atenção. Os catadores se expressam com amplo vocabulário e apresentam argumentos muito bem construídos, contrariando a expectativa de que estaríamos diante de sujeitos “rudes” (expressão utilizada por Vik Muniz em *Lixo Extraordinário*). Isso comprova, mais uma vez, os conflitos representacionais em torno do universo do descartável, bem como o “chacoalhar” dos imaginários fabricados acerca do lixo e dos sujeitos marcados por sua presença.

Em outra cena, são exibidas fotografias aos catadores que, ao se perceberem representados, riem e mostram as imagens para os companheiros. No fim do filme, o documentário quase pronto é exibido no vazadouro, colocando novamente os catadores diante

de suas representações. O recurso metalinguístico de expor os embates dos personagens com as representações aponta para a incompletude e a irrepresentabilidade do próprio documentário.

Em entrevista ao jornal El País, Coutinho afirma que “A beleza tradicional, harmônica não me interessa, porque eu quero fazer arte imperfeita e humilde, baseada nas sobras, nos detritos, no lixo, nos fragmentos da vida”<sup>102</sup>. Isso parece ficar claro em *Boca de Lixo*. Coutinho se coloca como personagem de seus filmes, desequilibrando as relações de poder e abrindo espaço para as performances sufocadas das narrativas que evoca. Ao analisar o filme *Jogo de Cena* (2007), também de Eduardo Coutinho, Mariana Baltar argumenta que

A dimensão da *performance* é não apenas presente, mas central na obra de Coutinho. É ela que pode dar conta dos processos pelos quais os personagens se apresentam ao diretor, em um intenso diálogo com a imaginação melodramática, por exemplo, mas, também, dá conta do processo pelo qual o próprio diretor se fabula como um personagem de seus filmes, constituindo-se como o grande elemento de continuidade da narrativa, baseando em tal fato a autoridade (testemunhal) sobre a qual se estruturam seus filmes. (BALTAR, 2007, p. 225)

*Boca de Lixo* não tem redenção, não tem perspectiva de mudança e não apresenta uma saída confortável para a situação dos catadores. O filme termina com imagens dos catadores, sérios e em silêncio, enquanto o rádio executa a música “Sonho por sonho”, anteriormente cantada pela filha de Cícera, que tinha o sonho de ser cantora e se transforma em cantora no breve momento que ganha voz no documentário.

A sequência é interrompida quando algo fora do enquadramento da câmera chama a atenção da família de Cícera e eles riem. Em seguida, Coutinho pede para que a personagem cante novamente a música, acompanhando a voz de José Augusto no rádio. O in-audio, conceito de Certeau apresentado em nossa introdução, se faz presente aí, evidenciando aquilo que é irrecuperável na relação com o “outro” e fazendo com que o “eu” se perca no infinito de possibilidades daquele outro que se presentifica na tela.

## 2.6 *Estamira: a “filósofa do lixo”*

Em “Estamira” (2004), documentário dirigido por Marcos Prado<sup>103</sup>, a visão de mundo

---

<sup>102</sup> A matéria intitulada “Faço cinema sobre as pessoas que não saem no Google” está disponível no link [http://brasil.elpais.com/brasil/2013/02/19/cultura/1361302232\\_581304.html](http://brasil.elpais.com/brasil/2013/02/19/cultura/1361302232_581304.html). Acessado em 13 de fevereiro de 2014.

<sup>103</sup> Marcos Prado é fotógrafo e realizou um trabalho anterior em Gramacho. Prado permaneceu fotografando e filmando o Aterro de Gramacho por aproximadamente 11 anos (entre 1994 e 2005). Conheceu Estamira em 2000, como informa o site oficial do filme ([www.estamira.com.br](http://www.estamira.com.br)).

de uma mulher de 63 anos diagnosticada como “esquizofrênica” e que sobrevivia da atividade de catação de material reciclável no Aterro de Gramacho, é o fio condutor da narrativa. O documentário enfoca a cosmologia (ou filosofia) de Estamira, figura marginalizada socialmente tanto pelo seu suposto estado de loucura quanto pela sua ligação com o lixo e o Aterro Metropolitano de Gramacho, muitas vezes personificado na fala da personagem como *Sr. Gramacho*.

O documentário começa com imagens da casa de Estamira e o caminho que ela percorre para chegar ao Aterro. A fotografia é granulada e em preto e branco, como se fossem antigas, acompanhadas de uma música instrumental. Primeiramente, Estamira é mostrada a distância do espectador, para em seguida ser vista através de *closes* em seu rosto e mãos inquietas, sugerindo certa tensão na personagem, o que vai ser confirmado no decorrer do filme.

Em diversos momentos, Estamira repete sua missão no mundo: “a minha missão, além de eu ser a Estamira, é 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, os inocentes. Não tem mais inocentes, tem *esperto ao contrário*”. A personagem é bastante criativa em seus conceitos e explicações, construindo um sistema próprio de representação do mundo. O que convencionalmente denomina-se como cérebro é chamado por ela de *gravador sanguíneo*; o pulmão ganha o nome de *câmara natural*; o *controle remoto* seria uma força parecida com a eletricidade e que moveria o corpo.

Ao mesmo tempo em que apresenta uma visão de mundo mais holista, como no momento em que diz “Estamira está em tudo quanto é canto”, a personagem também apresenta um olhar atravessado por uma ética moderna, de fundo protestante, voltada para a economia, a conservação, a contenção e o valor conferido ao trabalho, que aparecem, por exemplo, em frases como “economizar é maravilhoso, quem economiza, tem!” ou “a coisa que eu mais adoro é trabalhar”. Dessa forma, entende-se que o sistema representacional que Estamira aciona dialoga com os sistemas de representação “convencionais”.

Em certo ponto, Estamira fala que “a criação é toda abstrata, os espaços inteiros é abstrato, a água é abstrata, o fogo é abstrato, tudo é abstrato, Estamira também é abstrata”. Estamira parece bem lúcida quando faz tal afirmação, pois se entendemos que os sentidos que produzimos sobre o mundo também são da ordem do simbólico e, de certo modo, do abstrato, concordaremos com sua astuta abordagem. Nesse sentido, questionamos: onde está a loucura

de Estamira, senão fora dela, nos discursos que são produzidos sobre e apropriados por ela? A prática discursiva de construção de personagem efetuada pelo documentário sugere isso. Ao mesmo tempo em que a loucura cria uma relação de sedução e de engajamento, vista a coerência crítica da personagem em relação a diversos temas, também convoca à negação, quando entra em cena o seu temperamento explosivo, num jogo que ora aproxima, ora afasta o espectador.

Como dissemos anteriormente, os três documentários que analisamos nesta dissertação recorrem a um tipo específico de personagem, algo como um “filósofo do lixo”, que possui explicações incomuns para fenômenos cotidianos. Dentre estes personagens, Estamira é a “filósofa do lixo” por excelência. Os conceitos e a argumentação de Estamira alcançam alto grau de complexidade e questionamento do mundo e de si. Entendemos que a coerência crítica desenhada pelo filme baseia-se nesse pensar filosófico de Estamira, desprendido de amarras acadêmicas e configurado no mundo da experiência.

“Estamira é uma louca, acho que poetizaram muito ela no filme”. Ouvi essa frase de Lúcia, da ACAMJG. Lúcia me contou que cresceu no Aterro e, quando criança, ela e Tião provocavam Estamira, que devolvia as provocações atirando pedras contra eles. As crianças chamavam Estamira de “Jesus”, apenas porque ela odiava esse nome e todo o ideal cristão em torno dessa figura, como é apresentado por Marcos Prado no filme. Lúcia disse que Estamira xingava muito e ela e Tião diziam “Cala a boca, em nome de Jesus” e Estamira ficava possessa de raiva. Além disso, Lúcia me contou que há muito tempo, quando o Aterro não era controlado pelo poder público, alguns catadores moravam dentro do Aterro, como era o caso de Estamira. O espaço que Estamira e mais alguns catadores ocupavam, próximo a uma das *rampas*, era chamado de “sindicato dos cachaceiros”.

As informações de Lúcia nos mostram que há uma forte luta discursiva na construção da personagem pelo filme. Ao nos confessar que “poetizaram muito ela no filme”, Lúcia acena para os embates de representação. A experiência dela com Estamira apontava para outro tipo de performance e a categoria “filósofa do lixo” que, muitas vezes, parece ser aplicada a Estamira, não conseguia, na visão de Lúcia, dar conta da complexidade da personagem. O filme explora pouco as contradições na construção de Estamira, diferentemente do que faz *Boca de Lixo* com seus personagens.

Baltar afirma que há um esforço do diretor de exacerbar a coerência e o poder de Estamira.

Imagens de raios e, sobretudo, sons de trovões marcam um efeito *simbolicamente exacerbado* de presentificação da força explosiva da personalidade de Estamira. Lugar onde reside ao mesmo tempo sua perturbação mental e seu apelo enquanto personagem; o que, tal como as tempestades, faz presente o fascínio e a apreensão, resumindo assim o que parece ser a própria visão do filme sobre Estamira. (BALTAR, 2007, p. 234).

Para Baltar, a *performance* de Estamira nos primeiros 45 minutos do filme são igualadas aos raios e trovões, o que confere poder à personagem, colocando-a como voz autorizada do filme. Compreendemos que a “ausência”<sup>104</sup> do diretor nas cenas colabora para a construção desse argumento. Nesse sentido, o documentário de Prado distingue-se de *Boca de lixo*, que insere, em diversos momentos, a equipe de filmagem, o diretor e o seu encontro com os personagens, colocando em xeque a representação realizada pelo filme e a *performance* desempenhada pelos personagens .

Quando Estamira afirma que “eu, Estamira, sou a visão de cada um, ninguém pode viver sem mim”, podem ser percebidos dois traços culturais com os quais ela dialoga. *Eu sou a visão de cada um* revela o adensamento dos processos de separação e esquadramento da modernidade, que engendraram o *hiperindivíduo* e a supervalorização das subjetividades na contemporaneidade. Por outro lado, *ninguém pode viver sem mim* exprime uma visão de mundo mais holista, que enxerga uma relação de interdependência, amalgamento e complementaridade entre os elementos que compõem o mundo.

Em determinada cena, o documentário apresenta a voz over de Estamira falando sobre pássaros e como ela gostava deles, “muitos pássaros visitam minha casa”, dizia. Enquanto ela fala, as imagens mostram urubus voando pelo aterro. Essa disjunção entre o que se ouve e o que se vê nos fez questionar por que não mostrar canários? Por que não colibris? Estamira não mora no Aterro, apesar de passar bastante tempo por lá. As representações de sua casa mostram um lugar relativamente organizado e cuidado, em uma zona quase rural da cidade do Rio de Janeiro, nada parecido com o espaço dos “lixões”. Supomos que há uma tentativa de amarrar toda a experiência e conhecimento de Estamira ao lixo, mas Estamira, assim como qualquer outro indivíduo, construiu grande parte de seu conhecimento sobre o mundo no entrelaçamento de múltiplas mediações culturais, então por que restringi-la ao lixo e aos signos de impureza? A que projeto de construção de personagem serviria tal estratégia discursiva?

Sobre o Aterro, Estamira diz que

---

<sup>104</sup> Percebe-se que o diretor atua como instância mediadora no filme, apesar de não aparecer em nenhuma das imagens (BALTAR, 2007).

Isso aqui é um depósito dos restos. Às vezes, é só resto e às vezes vem também descuido. Resto e descuido. Quem revelou o homem como o único condicional, ensinou ele a conservar as coisas, e conservar as coisas é proteger, lavar, limpar e usar mais, o quanto pode. Você tem sua camisa, você está vestido, você está suado, você não vai tirar sua camisa e jogar fora. Você não pode fazer isso. Quem revelou o homem como o único condicional não ensinou trair, não ensinou humilhar, não ensinou tirar, ensinou ajudar.

Neste trecho, percebe-se que Estamira revela algumas condições de sua própria ética, que é reforçada em seguida quando ela afirma “óh, você quer saber? Eu não tenho raiva de homem nenhum, eu tenho é dó. Tenho raiva sabe de quê? Do *trocadilo*, do *esperto ao contrário*, do traidor. Desse é que eu tenho raiva, ódio, nojo”. Segundo a cosmologia de Estamira, “o *trocadilo* fez de uma maneira que quanto menos as pessoas têm mais eles menosprezam, mais eles jogam fora. Quanto menos eles têm”. Pode-se pensar os sujeitos descartáveis como estes que foram, de algum modo, “jogados fora”. Nesse sentido, o documentário parece utilizar o recurso da metalinguagem, uma vez que Estamira pertence, discursivamente, à categoria dos invisíveis, dos *transparentes*. Entretanto, ao ser mediatizada e visibilizada, ela é deslocada temporariamente para o estado de mercadoria, colocando-a em um status diferente dos demais catadores do Aterro, mesmo aqueles que porventura apareçam no documentário. A personagem Estamira emerge dessa tensão entre o visível e o invisível.

A rede de sentidos de Estamira articula explicações para diversos fenômenos e acontecimentos do mundo. Dentre estes, a atenção dada à religião é marcante no documentário.

Natal, pra mim, tudo que nasce é Natal. E ainda mais essa confusão misturada com sofrimento de Jesus. Eu não tenho nada contra o homem que nasceu, entendeu. É, pra eles, o que era bom era o deus, depois eu revelei quem é deus. (...) Posso revelar, revelei porque posso, porque sei, consciente, lúcido e ciente quem é deus, o que que é deus, o que que significa deus e outros mais.

Em diversos momentos, Estamira esbraveja por conta de algum comentário religioso, principalmente nas cenas que está em companhia da família, que compartilha da crença judaico-cristã e trava diversos conflitos com ela por conta de suas orientações místicas. Além do deus ligado à religião, Estamira também chama de deuses “os cientistas, técnicos, determinados, *trocadilos*”, fazendo aproximações entre os universos da ciência e da religião.

Nas cenas que está em família, Estamira é percebida de modo mais agressivo e intolerante, ao mesmo tempo em que o filme vai “justificando” a sua loucura com histórias do passado, que envolvem estupros e violências seguidas, alguns anos como prostituta, traições do ex-marido, internações em hospitais psiquiátricos etc. O ponto alto desta tensão é o conflito entre a personagem e o seu neto. Sentados na sala da casa de Estamira estão o seu

amigo do Aterro, que canta uma música de Roberto Carlos com ela, seus netos e filhos. O neto de Estamira questiona o porquê de tanta raiva de deus, ao que ela retruca, irritada: “O que é que você sabe de deus? O que é que você sabe de deus? Achava que você fosse mais inteligente. Você tem apenas dez anos. Quando você ficar grande, você vai ver”. O garoto continua: “mas sem ele você não poderia estar aqui agora”. “É ruim, hein, você me respeita, eu não quero perder a paciência (...). Eu tenho 72 anos, você quer saber mais de deus do que eu? Não foi deus que pariu a sua mãe, foi aqui oh, aqui”, diz Estamira, que se levanta do sofá e abaixa o short.

Do ponto de vista da família, Estamira havia “entrado nesse outro mundo”, no “mundo da loucura”, para esquecer as adversidades e agressões que sofrera na vida. “Ela não é louca, mas não é completamente cem por cento”, sentencia a filha, Carolina. Os momentos em família parecem justificar, de certo modo, o estado de loucura de Estamira, pois é nessa parte da narrativa que o seu passado vem à tona.

O além dos aléns é um transbordo. Você sabe o que é um transbordo? Bem, é toda coisa que enche, transborda, então o poder superior real, a natureza superior, contorna tudo pra lá, pra aquele lugar, nas beiradas, nas beiradas ninguém pode ir lá. E aqueles astros horróroso, irrecuperável, vai tudo pra lá, não sai de lá mais nunca, pra esse lugar que tô falando, lá pras beiradas, muito longe, muito longe, sanguíneo nenhum pode ir lá.

O trecho acima é uma das falas de Estamira e nos remete a Mary Douglas e sua compreensão acerca do espaço das margens, apresentado em nosso primeiro capítulo. As margens representariam lugares de perigo, assim como a cosmologia de Estamira explica. Será que Estamira se vê nesse lugar das “beiradas”? Parece que sim. Em outro momento, ela conta para a câmera: “Eu transbordei de raiva, eu transbordei de ficar invisível, com tanta hipocrisia, com tanta mentira, com tanta perversidade, com tanto *trocadilo*”.

O apelo melodramático do documentário fica evidente na cena em que Estamira canta uma canção de amor em italiano, enquanto são exibidas fotografias antigas de família e do seu ex-marido, que a agrediu e a abandonou com os filhos. O fim do casamento parece ser um divisor de águas na vida da personagem, situação que a leva às lágrimas na cena em que emenda o último verso da canção – “eu te amo” – com uma bronca que parece direcionada ao ex-marido: “você é indigno, incompetente e eu não te quero nunca mais. Eu lamento, eu te amava, eu te queria, mas você é indigno, incompetente, otário, pior do que um porco sujo<sup>105</sup>”.

---

<sup>105</sup> Diferentemente do porco apresentado em *Boca de Lixo*, tratado como animal doméstico, o porco em *Estamira* aparece adjetivado como “sujo”. É como se Estamira estivesse se referindo ao pior dos animais, acompanhado do pior dos adjetivos. Ironicamente, ambos (porco e sujo) são marcas discursivas associadas ao universo do

Se a piedade não deve ser a força motriz de Estamira, é necessário, contudo, articular um sentimento de compaixão mobilizado, especialmente na segunda metade do documentário, por pequenas “circularidades” internas à narrativa, que consolidam uma relação causal entre os diversos traumas sofridos pela personagem e as explosões de sua *performance*, como que oferecendo uma explicação à sua declarada perturbação mental. (BALTAR, 2010, p. 227).

Essa forma de construir Estamira, colocando-a como uma pessoa coerente, apesar da loucura, a faz surgir como uma pessoa passível de engajamento afetivo, como afirma Baltar (2007). E a partir desse engajamento, constroem-se outras narrativas. Um exemplo disso é a peça de teatro *Estamira – Beira do Mundo* (2011), monólogo com a atriz Dani Barros e direção de Beatriz Sayad, que se baseia no filme de Marcos Prado. Em uma matéria do *Jornal do Comercio*, Dani Barros diz “não me lembro de ter chorado tanto assistindo a um filme”. A partir dessa sensação, provocada pelo documentário de Prado, a atriz idealizou a peça.

No início da apresentação, Dani diz “Mãe, aqui está a carta”, frase que só será compreendida no fim da peça, quando a atriz narra sua trajetória e os motivos que a levaram até Estamira. A mãe de Dani Barros, morta há alguns anos, havia sido diagnosticada com esquizofrenia e passado por diversos tratamentos agressivos em diferentes centros psiquiátricos do Rio de Janeiro, acompanhados de perto por ela, o que gerou uma identificação imediata com o filme<sup>106</sup>.

O cenário da peça é constituído por diversos sacos plásticos, que voam pela plateia quando os ventiladores são ligados, e outros cacarecos que parecem ter saído do lixo, como uma máscara de gorila usada por Dani em alguns momentos, levando a plateia às gargalhadas. Segundo o site da peça<sup>107</sup>, Dani se descreve da seguinte maneira:

Desde pequena sempre tive uma forte atração pelo lixo. Meu apelido de infância era Maria Caquinho. Sempre que eu ia à praia ficava catando saquinho, plástiquinho, copinho, achava que as coisas iam sentir frio à noite. Me sentia a Mulher Maravilha, salvando todos aqueles caquinhos. E assim eu cresci: catando, juntando. Não jogo nada fora, acho que tudo um dia vai servir para alguma coisa: cacarecos, histórias, fotos, lembranças...Achei no teatro um lugar para depositar meus guardados.

Dani constrói sua trajetória de vida colocando o lixo como elemento de conexão entre a infância de “Maria Caquinho” e a atriz da fase adulta, que agora interpreta uma catadora de

---

descartável.

<sup>106</sup> Na apresentação que assisti, Dani Barros contou que, após ver o filme, teve vontade de conhecer Estamira. Dani descobriu que Estamira adorava palmito e no primeiro encontro das duas, levou vidros e vidros de palmito em conserva. Ficaram próximas e Dani contou que nos últimos dias de Estamira, pingando de hospital em hospital em busca de atendimento para uma infecção que se alastrava pelo corpo, ela a acompanhou, inclusive causando um “barraco” em um hospital público, pois não queriam atendê-la. O filho de Estamira, Hernane, também estava presente neste dia e confirmou a fala de Dani.

<sup>107</sup> <http://estamirabeiradomundo.tumblr.com/>

lixo. A loucura, tão presente em Estamira, remete à mãe de Dani. As histórias se atravessam tanto, que em certos momentos da peça não se separa a vida de Estamira da vida de Dani. A atriz é também personagem da peça, é como se, por alguns instantes, ela representasse sua própria história. Essa relação é feita de modo bastante sensível, utilizando diversos elementos melodramáticos para a construção da narrativa, inclusive com a declamação de poemas de Manoel de Barros e Ana Cristina César, dando mais peso à dramaticidade da atuação.

No palco, a personagem chora, grita, se desespera, gargalha, numa encenação vertiginosa. No acender das luzes, percebi olhos vermelhos, lágrimas secando no rosto e soluços por toda a plateia. Algumas pessoas que conversei não conseguiram ficar para o debate após a apresentação, pois estavam impactados com a atuação de Dani. Através da *performance* no palco, a atriz parece nos dizer que a história de Estamira é também a dela, embaralhando as fronteiras entre “representação/performance” e “realidade”.

## **2.7 Lixo Extraordinário: a re-mercantilização via arte e mídia**

*Lixo Extraordinário* é uma produção brasileira e inglesa, filmada entre agosto de 2007 e maio de 2009. O filme documenta o processo de produção da série fotográfica *Pictures of Garbage*, de Vik Muniz, artista plástico e fotógrafo brasileiro radicado em Nova York há cerca de 30 anos. Em busca de novos materiais e perspectivas para a composição do projeto, junto a uma intenção social, Muniz “descobre” o Jardim Gramacho através de Fábio Ghivelder, seu assistente. Escolhe seis fotografias para a série de trabalhos e os catadores fotografados se tornam personagens do filme: Ísis, Tião, Irma, Zumbi, Suelem e Magda. A partir das fotografias, o artista propõe o trabalho de elaborar quadros que vão ganhando forma no preenchimento das imagens com material reciclável. As criações são vendidas e o dinheiro arrecadado revertido para a ACAMJG – Associação de Catadores do Aterro Metropolitano de Jardim Gramacho, da qual Tião é presidente<sup>108</sup>.

---

<sup>108</sup> Antônio, um dos catadores que conversei na ACAMJG, me contou que Tião virou “representante” dos catadores quando uma emissora de televisão foi ao Aterro gravar uma matéria e perguntou se algum dos catadores queria falar algo. Tião se ofereceu para a entrevista e a partir daí, segundo a história de Antônio, ele teria virado um “líder”. Enquanto conversávamos, Antônio fez diversas críticas à ACAMJG, muitas delas direcionadas à irmã de Tião, que também trabalha lá. Em determinado momento, ela passou por nós dois em direção à cozinha, e Antônio comentou: “Anda pelo corredor e nem fala com ninguém”. Além disso, Antônio, em uma de suas críticas, disse que “não adianta nada comprar carro e apartamento fora se aqui continua assim”. Para ele, a associação deveria funcionar de outra maneira, não só servindo como local de trabalho para os catadores, mas também como espaço de ensino, com palestras, cursos e debates sobre temáticas que se relacionam ao trabalho de catação.

O nome dado ao filme já nos traz as primeiras questões referentes à produção de sentido do documentário. Em inglês, o título é *Waste Land*, que pode significar “terra do lixo”, mas também do desperdício, do gasto, do descarte e da perda. Este título indica que o universo do descartável ali representado é aquilo que sobra e não tem retorno, é o lugar do irrecuperável. Em português, o título *Lixo Extraordinário* estabelece uma separação entre o lixo ordinário/comum e o extraordinário/fora do comum. O lixo comum seria aquele desvalorizado e desprezado pela própria representação do documentário (o lixo orgânico e putrefato, por exemplo). É o lixo da “terra do irrecuperável”, do desperdício sem volta. Contudo, há o lixo *extraordinário*, que merece a atenção das câmeras e é este elemento incomum do lixo que será representado e duplamente re-mercantilizado via arte e mídia. E o que é representado como “extraordinário” no contexto do Aterro de Gramacho? Sustentamos que sejam os próprios catadores, como demonstraremos no decorrer desta análise.

Vik é o primeiro personagem apresentado pelo documentário. Na procura pelo local em que vai desenvolver seu projeto, ele assiste a um vídeo no *YouTube* sobre o Aterro Metropolitano do Jardim Gramacho. Fábio alerta-o sobre “a própria estabilidade das pessoas, elas são excluídas da sociedade. Algumas passam a noite ou a semana inteira por lá. Vai ser difícil”, mas que mesmo assim deveriam tentar por acreditarem na capacidade de transformação que podem levar à vida dessas pessoas. Nessa mesma cena, a esposa de Vik se impressiona com as imagens do lugar e questiona se aquelas pessoas aceitariam realizar sua proposta, ao que ele responde “(...) devem ser as pessoas mais rudes em quem podemos pensar. São todos drogados. É o fim da linha. (...) É pra onde vai tudo que não é bom. Incluindo as pessoas<sup>109</sup>”.

Como Vik poderia concluir, de antemão, que essas pessoas seriam “rudes” e que o Aterro seria o espaço de “tudo que não é bom”? Nas expressões que Vik usa para se referir ao Aterro e aos sujeitos que vivem naquele espaço, nota-se que sua percepção está envolvida pelos sentidos de invisibilidade, inutilidade e morte atribuídos ao lixo. Desse modo, os sujeitos localizados em torno do lixo são igualmente considerados marginais e descartáveis

---

<sup>109</sup> Vik é polêmico e, por vezes, preconceituoso em suas falas. Um exemplo disso é a infeliz postagem do artista durante o carnaval de 2014. Vik estava no Camarote Expresso 2222, um dos mais luxuosos do circuito Barra-Ondina, em Salvador. Na ocasião, o artista fotografou pessoas curtindo o carnaval na “pipoca”, nome dado à prática de pular o carnaval fora da corda do bloco (portanto, sem pagar uma fortuna pelos abadá), e postou a foto no *Instagram* com o seguinte comentário: “Massa acéfala movida a desejo”. O comentário gerou revolta nos seguidores de Vik e logo foi excluído do perfil do artista. Disponível em: <http://www.bahianoticias.com.br/cultura/noticia/16922-artista-plastico-faz-comentario-polemico-sobre-carnaval-039-massa-acefala-movida-a-desejo-039.html>. Acessado em 23 de março de 2014.

socialmente, daí a visão de Muniz acerca desse universo. A nosso ver, esta visão acerca de Gramacho remete ao título do filme em inglês, *Waste Land*, e expressa um sentido mais “duro” do lixo. De acordo com esse pensamento, Gramacho seria o lugar dos definitivamente irrecuperáveis. Não haveria algo de extraordinário naquele lixo, como alude o título em português.

Pensando no jogo entre as línguas portuguesa e inglesa no filme, percebe-se que o núcleo Vik, Fábio e Janaína (esposa de Vik) comunica-se apenas em inglês, apesar de todos serem brasileiros<sup>110</sup>. Fora do Aterro, a língua predominante é o inglês, construindo mais uma marca de distanciamento entre Vik e os sujeitos filmados e, além disto, sugerindo que o filme está voltado para o mercado internacional e que o discurso predominante será aquele ligado à ideia de *waste land*.

De acordo com Vik, a ideia é “mudar a vida de um grupo de pessoas com o mesmo material que elas lidam todo dia”, o que parece guiar a construção discursiva do documentário. Paralela ao registro do projeto, a trajetória de Vik Muniz é narrada no filme, de limpador de lixeiras<sup>111</sup> a expositor no *Museum of Modern Art – MoMa*. O fato de Muniz ter trabalhado com o lixo no passado constrói uma relação com os “sujeitos descartáveis” representados. No âmbito da produção discursiva do documentário, é como se sua trajetória ganhasse contornos de “modelo” e ares de “exemplo”.

Logo no começo do filme, Vik conversa com Janaína e fala do projeto que pretende desenvolver nos próximos dois anos. Ela questiona como ficará a saúde de Vik, dizendo que o Aterro não parecia o lugar mais seguro para se trabalhar. Vik responde que os catadores não questionam isso, ao que Janaína retruca “mas nós questionamos”. Essa resposta evidencia as distâncias estabelecidas entre “eles”, os rudes e excluídos que vivem em meio ao lixo sem

---

<sup>110</sup> Num momento específico do filme esta lógica é quebrada. Vik, Fábio e Janaína conversam sobre o futuro do projeto e dos catadores. A discussão fica mais acalorada e Janaína, nervosa por ter sido interrompida por Vik, suspende o seu inglês por um instante e diz “Deixa eu falar, você não me deixa falar!”, enquanto Vik responde “*Let me answer that, let me answer that!*”.

<sup>111</sup> Logo no início do filme, quando a trajetória de Vik começa a ser narrada, ele aparece chegando ao estacionamento de um supermercado nos Estados Unidos (as imagens são de 1998). No caminho, dentro do carro, Vik diz “Meu deus, isso é incrível! Eu me sinto estranho. Isto é muito estranho. Eu empurrava carrinhos. Hoje eles têm essas coisas para os carrinhos, na minha época não havia para onde devolver o carro”. Depois, já fora do carro e caminhando pelo estacionamento, Vik diz “Um dos meus serviços era limpar as lixeiras, as lixeiras de carne. Eu passava o dia todo carregando o pior material possível, material orgânico, para a traseira do caminhão”. A cena seguinte enfoca uma lixeira do MoMA e depois o nome de Vik Muniz na parede do museu, anunciando uma de suas exposições, em 2007. Este encadeamento discursivo nos leva a crer que há a tentativa de mostrá-lo como um “vencedor”, que superou as dificuldades impostas pela vida pobre e alcançou o sucesso. Essa construção discursiva está presente nos demais personagens, principalmente Tião Santos, como mostraremos no decorrer desta análise.

supostamente se preocupar com os riscos desse trabalho, e "nós", os sujeitos "incluídos" e esclarecidos sobre os perigos do lixo. Como citamos em nosso primeiro capítulo, pode ser observada uma hierarquia social através da relação dos sujeitos com o lixo, onde quanto mais afastado o indivíduo se encontra do centro de poder, quanto mais jogado às margens, mais impuro e perigoso se torna.

Na primeira visita a Gramacho, Vik está fotografando os catadores quando ouve algo e diz para Fábio, rindo: "Você escutou essa?"; "Não", responde o assistente; "O cara falou: estão filmando para o Mundo Animal" (na legenda em inglês, *Animal Planet*, remetendo ao canal de televisão especializado em temas da natureza). Vik e Fábio gargalham. É como se confirmassem a fala do catador. Como se as imagens daquele lugar só pudessem ser vendidas e divulgadas por canais especializados no "mundo animal", separado do "mundo humano". Em seguida, Vik diz que não é tão ruim quanto pensava, porque as pessoas ali conversam e brincam uns com os outros. "Eles não parecem deprimidos", diz o artista, revelando sua percepção sobre o universo do descartável. É como se não fosse possível ter "vida" no lixo.

Em outra cena, Vik explica a organização do aterro para a câmera, quando um catador diz "Ei, meu amigo", interrompendo sua fala. Vik, visivelmente desconcertado, responde: "Opa", e dá um riso nervoso. A câmera se aproxima do catador, que está com um rádio preso ao colete ouvindo um jogo de futebol. "Ele é o rádio", diz o catador. Vik ri e tenta brincar: "E fica no joguinho?". O catador parece ignorá-lo e continua seu trabalho. Vik, ainda sem graça, passa a mão na cabeça e diz para Fábio "Ah lá", como se quisesse confirmar os sentidos que havia suposto.

Entendemos que este desconcerto de Vik diante da interação não planejada com um catador é o primeiro indício da falta de empatia que permeia a relação do artista com o aterro e os catadores, por mais que a construção discursiva do documentário tente apontar para outra direção. Ao mesmo tempo, notamos que há conflitos entre o personagem Vik e os diretores do filme. Em alguns momentos, os diretores parecem ironizar a *performance* de Vik, realçando as divergências nos discursos do artista. Queremos destacar dois destes momentos, que ocorrem no final do filme.

Em uma cena já nos últimos quinze minutos de filme, Vik é filmado com Janaína, vestido de moletom, num lugar simples, cercado de mato e estradas de terra. Ele diz:

Eu prefiro ser um cara que quer tudo e não tem nada, do que ser o cara que tem tudo e não quer mais nada, porque sua vida, pelo menos enquanto você não tem nada e tá querendo alguma coisa, ela tem um significado, ela tá valendo a pena ser vivida. No momento em que você acha que já tem tudo, sabe, você começa a ter que procurar

significados em outras coisas. Eu passei metade da minha vida querendo tudo e não tendo nada. E eu tô passando uma fase que eu tenho tudo e não quero nada. Eu começo a ver as coisas de uma forma mais simples hoje em dia. Não tenho tanta ambição material como eu tinha antigamente. Quando eu era pobre, eu só queria ter coisa material. Eu só queria ter coisas e eu tive que comprar muita porcaria pra poder me livrar desse complexo.

Corta. Vemos o estúdio de Vik no Brooklin, em Nova York. Vik aparece sentado em uma cadeira, no meio do seu escritório, engolido por coisas. Ele circula pelo escritório, mexe em vários objetos, brinca com alguns deles. Muitos livros, peças de arte, escada, globos terrestres, um “mini-piano”, dentre outras coisas. É como se os diretores colocassem uma imagem que produz outro discurso, diferente daquele que está sendo proferido pelo artista<sup>112</sup>. Ele diz que quer uma vida mais simples, menos baseada em “coisas”, mas vemos seu estúdio abarrotado de coisas consumidas, que parecem engoli-lo.

O segundo momento que queremos destacar refere-se à escolha da fotografia de Vik para a cartela final do filme, quando é o mostrado o “final” dos personagens e o que fizeram depois da participação no documentário. Dentre as diversas fotografias tiradas do artista para compor o filme, a imagem escolhida para encerrar o documentário foi uma “fake”, em que Vik faz uma careta. Não é uma foto séria, ou de vencedor, de sujeito realizado pelo projeto que acabara de empreender ou pelas pessoas que acabara de ajudar, mas sim uma careta. É como se a diretora brincasse com a performance de Vik no filme, como se sua própria performance tivesse algo de “fake”.

A voz de Vik Muniz é construída como guia do documentário, dando a entender por vezes que ele ocupa o papel de documentarista, o olhar sobre o qual o filme se apoia, e em outros momentos é personagem, tendo sua história de vida contada, a casa da infância e família mostradas, assim como os catadores do filme. Ora documentarista, ora personagem, o artista representa uma posição ambígua no filme, mas que deixa claro o lugar de quem tem o poder de escrita do outro nessa relação, diferentemente de *Boca de Lixo*, por exemplo, que questiona e desestabiliza essa relação de poder.

A segunda personagem surge. “Ísis Rodrigues Garros”, se apresenta a catadora enquanto aparece “Ísis” na tela. Vik não entende e pergunta novamente “Ísis Rodrigo?”. E depois, mais uma vez, antes de se despedir “Ísis Rodrigues?”. Fábio decide fotografar a catadora e quando está indo embora, ela tira o boné que cobria seu cabelo e os catadores do

---

<sup>112</sup> No momento em que fala do seu desejo por uma vida mais simples, Vik conversa com a câmera em português, diferente dos demais momentos do filme. É como se quisesse gerar proximidade e identificação com o discurso do filme, evidenciando o quanto aquela experiência o transformou.

aterro brincam, dizendo para a equipe: “Filma ela!”. Ao fundo, ouvimos a risada de Vik e a fala “assanhada<sup>113</sup>”.

Em outro momento, Ísis é filmada da cabeça aos pés e diz “Quer me mostrar toda suja mesmo, é impressionante”, dando uma dica sobre a representação que a equipe de filmagem busca fazer dela. Ísis trabalha há cinco anos em Gramacho e acha péssimo o trabalho no aterro. Depois ela diz “Mas olha só Vik. Não é Vik?”, indaga ao artista, como se devolvesse na mesma moeda o fato dele ter esquecido o nome dela. Ísis conta a história do seu namoro com um homem casado, que havia terminado há duas semanas, como algo positivo que marcou sua vida.

Sua história de vida é complexa. Ísis viu o filho de três anos de idade morrer de pneumonia, tragédia que a marcou fortemente. Percebemos que há um esforço de memória de Ísis, para que não se esqueça de Carlos Igor, seu filho, pois a única foto que tinha dele fora roubada junto com sua carteira. Depois da morte de Carlos, o marido de Ísis se separa dela e leva embora a outra filha do casal. A catadora conta que isso a levou a beber muito e, de certa forma, “desistir” da vida.

Ao ser questionada sobre o que mudou na sua vida depois do trabalho com Vik, Ísis diz: “Ah, mudou muita coisa, eu não tô me vendo mais naquele lixo. Não tô não”. Ela para de falar, seus olhos ficam marejados e ela retoma: “Não sei. Eu não quero ir pro lixo não”. Percebe-se que Ísis não se identifica mais com o espaço do aterro e com a vida de catadora. No fim do filme, vemos que ao menos este desejo da catadora se realizou. Ela nunca mais voltou a Gramacho. Ísis casou-se novamente, fez um curso de secretária e buscava um emprego (ou seja, percebemos que, de certo modo, a re-mercantilização de Ísis foi bastante passageira, diferente de Tião, e depois voltou para o seu estado de “invisibilidade”, expresso, por exemplo, no seu desemprego). Encontrou o ex-marido e a filha, mas eles se recusaram a vê-la. Todo este cenário – a recusa do marido e da filha em recebê-la, a não identificação com o lixo e o desemprego após o filme – indica, a nosso ver, para o descarte da personagem Ísis. Ela permaneceu no território do desperdício, do irrecuperável, mesmo após a “mágica” intervenção de Vik Muniz naquele espaço. Ela perde a referência do lixo e não se estabelece no que almejava, é, portanto, descartada da “vida”, para além da produção discursiva do documentário.

Uma cena da interação entre Vik e Ísis nos chamou a atenção. Quando o artista

---

<sup>113</sup> Vik parece-nos deslocado nessas interações.

convida a catadora para ver o seu “retrato de lixo”, Ísis, ao ver sua foto, diz “não esperava”, enquanto lemos na legenda em inglês “*Not in my wildest dreams*”, que numa livre tradução seria algo como “Nem em sonho”. Supomos que há uma grande diferença entre as expressões “nunca esperava”, que demonstra uma reação mais amena, e “nem em sonho”, que é mais enfática e remete ao sonho, aquilo que parece inatingível. Com o sentido da primeira, ele teria feito algo que ela não esperava e a emocionou, e ponto. Com o sentido da segunda expressão, ele teria feito algo que superava o que Ísis havia imaginado em sonho, algo bastante pretensioso. Nesta mesma cena, a falta de empatia de Vik é mais uma vez representada. Ísis se emociona e começa a chorar. Vik diz, rindo: “Ah não, Ísis, não é pra chorar não”, como se não a conhecesse bem (diferentemente da intimidade com os personagens que sua performance busca mostrar), como se não soubesse e não esperasse o seu choro.

O terceiro personagem destacado é Zumbi, que é apresentado por Lúcio a Vik. Em sua primeira interação com o artista, o catador fala:

Nós temos que pensar também no futuro, irmão. Porque né, é aquele negócio, eu não quero que meu filho seja catador, apesar se for, eu tô super orgulhoso, entendeu, mas eu prefiro que ele seja o que? Um advogado, para representar a categoria de catador. Uma médica, para cuidar do catador em uma cooperativa, entendeu?

A fala de Zumbi desconstrói, mais uma vez, os pré-conceitos que Vik tinha sobre o aterro. Zumbi possui um projeto de vida, que passa pela educação formal e ascensão social, mas sem perder a ligação com o movimento organizado dos catadores. Zumbi fala que, antes de ir para o aterro, tinha uma vida tranquila. Com a morte do seu pai, quando tinha nove anos de idade, tudo mudou e a família precisou buscar outras formas de sobrevivência. O grande projeto de vida de Zumbi, apresentado pelo filme, é criar uma biblioteca comunitária no Jardim Gramacho<sup>114</sup>. No fim do filme, vemos que seu desejo é realizado.

O quarto personagem introduzido pelo filme é Tião, que na primeira vez que aparece está diante do prédio da prefeitura de Duque de Caxias, em uma manifestação organizada pelos catadores. Tião lidera o grito de “O catador organizado, jamais será pisado”. Em seguida, Vik e Fábio encontram com Tião na sede da associação para explicar a ideia do projeto.

Durante a conversa, um momento em especial nos intrigou. Depois que Vik se apresenta como “o artista brasileiro mais em voga no exterior”, ele explica que nasceu pobre e teve sucesso na vida, agora queria fazer algo para devolver um pouco do que ganhou. Em

---

<sup>114</sup> Um dos catadores que conversei na ACAMJG me informou que ainda hoje Zumbi cuida da biblioteca comunitária que conseguiu construir no Jardim Gramacho.

seguida, a câmera foca no rosto de Tião enquanto ouvimos Vik, com um tom de voz e som de fundo diferentes do restante da conversa, dizendo “Então, eu queria fazer o retrato dos catadores e o dinheiro todo da venda das fotografias iria reverter pra fazer alguma coisa mudar aqui, pra facilitar a vida de vocês”. Parece-nos que esta fala fora inserida no momento da edição do filme, evidenciando as estratégias de construção discursiva utilizadas pelo documentário.

Dentre os catadores fotografados, Tião é o personagem “principal”<sup>115</sup>. O retrato de Tião torna-se o cartaz oficial<sup>116</sup> de *Lixo Extraordinário* (talvez indicando que ele fosse o mais “extraordinário do lixo” encontrado em Gramacho) e é escolhido para um leilão em Londres. O presidente da ACAMJG viaja para a Inglaterra com Vik e, falando com a mãe ao telefone, diz “caramba, aqui é que nem eu fosse um pop-star”. Com a venda do quadro, são arrecadados R\$ 100 mil, revertidos para a Associação<sup>117</sup>.

Tião é a figura que encerra o filme e de forma bastante emblemática, remontando à primeira cena do documentário, quando Vik Muniz é entrevistado por Jô Soares e introduzido da seguinte forma: “Sem dúvida, um dos maiores artistas plásticos da atualidade e [que] dá “vida” ao lixo. Abusa de matérias primas inusitadas e tem arrastado multidões para suas exposições”. Pois bem, a última cena do documentário é Tião sendo entrevistado também por Jô Soares, apresentado assim: “Ele é presidente da Associação dos Catadores de Lixo do Aterro Sanitário de Gramacho e o seu retrato fez muito sucesso num leilão em Londres”. Quando tem a oportunidade de falar, Tião diz: “Posso fazer uma correção, Jô? A gente não é catador de lixo, a gente é catador de material reciclável. Lixo é aquilo que não tem reaproveitamento, material reciclável sim”.

Este é um momento poderoso de produção de sentidos do documentário e *auto mise-en-scène* de Tião. Por um lado, fica claro o ciclo que o filme pretende construir. Começa com Vik, que “dá vida ao lixo e abusa de matérias primas inusitadas” (ou extraordinárias) e

---

<sup>115</sup> Em minha monografia, analisei a construção discursiva de Tião Santos no documentário. Dentre os catadores do filme, Tião é o que mais adquire visibilidade e, lançando mão de táticas e estratégias, visibiliza a causa dos catadores em todo o país, integrando o Movimento Nacional de Catadores de Material Reciclável. Tião tem seu discurso legitimado e torna-se uma autoridade nas questões referentes ao lixo. A partir da visibilidade conferida pelo filme, Tião protagoniza uma campanha da Coca-Cola, contando sua história de vida nas latas do refrigerante, distribuídas por toda América Latina.

<sup>116</sup> “No cartaz de divulgação do filme, o nome de nenhum dos catadores aparece em primeiro plano, somente o de Vik Muniz, dos diretores e produtores, acompanhados da frase de Vik “*O momento em que uma coisa se transforma em outra é o momento mais bonito*”. Apesar da imagem do cartaz ser a fotografia de Tião Santos na banheira como Marat, a identificação que se gera é com a obra de Vik, não com o universo dos catadores e suas questões” (MENDES, 2011, p. 36).

<sup>117</sup> No fim do filme, vemos que *Pictures of Garbage* arrecadou mais de 250 mil dólares.

termina com Tião, no mesmo programa de televisão, sendo entrevistado e corrigindo a fala do apresentador. É um instante de disputa por representação. Tião é introduzido como “catador de lixo”, representação que ele recusa e, assim que ganha voz, reivindica ser representado como “catador de material reciclável”. A *auto mise-en-scène* de Tião conecta-se à ideia de “extraordinário do lixo” e não “irrecuperável”. A estratégia de iniciar e encerrar o filme no mesmo programa de televisão deixa a entender que Vik empoderou Tião a tal ponto que agora ele fala por sua “viva voz”, ganhando espaço, inclusive, para questionar a representação que constroem dele em rede nacional.

O quinto personagem apresentado é Valter dos Santos, o filósofo de *Lixo Extraordinário*. Carismático, Valter aparece na caçamba com outros catadores e, em certo momento, diz para um amigo “A luta é grande, companheiro, mas a vitória é certa”. Depois continua: “Ser pobre não é ruim. Ruim é ser um rico, no mais alto degrau da fama, com a moral coberta de lama”. Valter é um personagem bem interessante. Muito querido pelos catadores, ele morre pouco depois de conhecer Vik e é homenageado no Polo de Reciclagem Valter dos Santos, construído no Jardim Gramacho.

O embate de *auto mise-en-scènes* entre Valter e Vik é bem rico. Eles se encontram num estúdio improvisado no aterro. Valter questiona Vik: “Pra que isso e por que isso?”. Vik responde: “A gente tá querendo criar um retrato do catador, porque o catador é uma pessoa, como o lixo que tá aqui, entendeu, uma pessoa que ninguém conhece”. Vik evidencia as relações entre o lixo do aterro e os catadores, percebidos como lixo. Valter retruca: “Muito bem, então. Com tudo que o senhor falou, no meu entender, isso é muito bom pra nós porque isso leva ao nosso reconhecimento, de nossa classe como catadores. Não é mais ou menos por aí?”. Valter consegue explicar o projeto de modo mais claro e conciso que Vik.

Neste primeiro encontro, Valter faz questão de se apresentar com sua “viva voz”:

Vocês entendam minha linguagem, porque eu não tenho estudo, nem primário, nem superior. Vocês não me pediram, mas eu vou me apresentar a vocês. Gosto de me apresentar com a minha viva voz. Sou catador aqui há 26 anos. Tenho orgulho de ser catador. Sou vice-presidente da ACAMJG. Sou representante aqui, dentro do aterro, de 2.500 catadores. Isso eu carrego com orgulho.

A frase “vocês não me pediram, mas eu vou me apresentar” denota uma falta de empatia entre Vik/equipe de filmagem e os catadores. Soa como se não estivessem interessados nos catadores, mas em suas imagens. Além disto, quando Valter diz “gosto de me apresentar com a minha viva voz”, ele chama para si sua própria representação, é como se dissesse “quem me representa sou eu”.

Enquanto as imagens mostram um catador “escalando” uma montanha de lixo, a voz de Valter diz ao fundo:

Digamos que cada casa gera 1 kg de lixo e 1 kg de lixo gere 500 g de material reciclável. Em mil residências, isso se transforma em 500 kg de material reciclável. Já é menos que vem dentro dos rios, dentro da lagoa, entupindo esgoto, dentro das valas, ou até mesmo vindo para o aterro, fazendo esse grande mal a natureza e ao meio ambiente.

O catador continua a sua fala: “Uma latinha tem grande importância, *porque 99 não é 100*. E essa uma vai completar”. A expressão em destaque é a marca da filosofia de Valter, lembrada no fim do filme.

A sexta personagem que o filme constrói é Irmã, uma senhora que cozinha para os catadores dentro do aterro, próximo às lonas com o material separado para a venda. Quando aparece pela primeira vez, Irmã está servindo um copo de suco a um catador e provando a carne ensopada que cozinha em um fogão improvisado. A construção desta personagem é a única que apresenta, superficialmente, a tensão entre lixo e comida, ainda assim cercada de rituais de higienização.

Irmã conta que cozinha alimentos catados no aterro, mas ressalta que são “limpinhos” e “dentro do prazo de validade”. A câmera mostra Irmã higienizando as mãos e lavando um copo em baldes de água. Vemos que os copos estão bem organizados e limpos, contrastando com o chão barrento. Irmã é representada na série fotográfica de Vik com uma panela na cabeça, remetendo à sua relação com a comida.

Eu sou cozinheira de forno e fogão, cozinheira de restaurante, então, aqui nesse lixo eu invento muita coisa. Eu faço salada, faço maionese, eu faço carne assada. Quando pinta uma carne bonita aí, eu asso pra eles, aí eles ficam alegres. Eles cantam parabéns pra mim sem ser dia do meu aniversário. Então, a gente se sente bem aqui dentro. Nessa água, nesse lixo, eu me sinto muito bem. Pode tá chovendo que eu acendo o fogo e faço a comida. Eu não deixo ninguém passar fome.

Na cena em que os catadores vão ao Museu de Arte Moderna (MAM) para a estreia da exposição de Vik, observamos mais um indício da complicada relação empática do artista com os catadores. Irmã chora, emocionada com a situação que está vivendo, enquanto Vik diz “deixa disso Irmã, não é hora de chorar, é hora de ser feliz”, não compreendendo, mais uma vez, a complexidade do outro e demonstrando que não eram tão próximos assim, como às vezes sua performance indica. No fim do filme, descobrimos que Irmã deixou o Jardim Gramacho e montou um negócio com a renda do projeto, mas que ainda assim, ela visita Gramacho por sentir saudades.

A exposição no MAM é um momento importante na construção discursiva dos

personagens, pois é quando os catadores saem do universo do descartável e adentram ao mercado da arte. Enquanto observam suas imagens nas paredes, os catadores apontam os materiais que colocaram em cada obra, acentuando a participação que tiveram. Parece-nos simbólico que os catadores ali, naquele espaço de “veneração” de Vik, destaquem a importância que tiveram para a construção da obra, apesar da supervisão do artista<sup>118</sup>. Apenas uma das personagens não está presente neste momento e é exatamente esta personagem que não adentra no estado de mercadoria: Suelem, que é descartada neste momento.

Suelem é a última personagem que é apresentada pelo filme e aparece pela primeira vez catando material reciclável à noite (é a única catadora que é representada trabalhando à noite no aterro). Suelem diz que é melhor trabalhar como catadora “do que estar por aí, se prostituindo”, fala bastante presente nas representações midiáticas do universo do descartável, percebida também em *Boca de Lixo*. Ela conta que trabalha desde os sete anos de idade no aterro, portanto, há 11 anos. Suelem tem dois filhos, que só vê a cada duas semanas por conta do trabalho no aterro.

Suelem é a única personagem que assume comer o que encontra no lixo. “Eu como o que acho por aí”, diz em uma das cenas, tensão que é apagada do restante do documentário, até nas representações de Irmã cozinhando. No fim do filme, quando descobrimos o que aconteceu com os catadores depois da experiência do projeto, vemos que Suelem “completou 19 anos e passou a morar com o pai do seu terceiro filho, que a sustenta para que fique em casa cuidando das crianças”. Dentre os personagens construídos pelo filme, Suelem representa aquela que foi descartada no âmbito da produção discursiva do documentário, diferente de Ísis, que parece descartada da “vida”.

Por fim, a oitava personagem construída pelo filme é Magna. Ela conta que trabalha no aterro há um ano e chegou lá através do marido, que ficou desempregado. “A gente tinha que pagar as contas, sustentar a casa, né, meu filho”, explica Magna.

A personagem explicita a forma como são percebidos os catadores pela sociedade, contando a história de um conflito no ônibus.

---

<sup>118</sup> “Nas cenas em que são confeccionados os retratos com o material reciclável recolhido pelos catadores no galpão em Parada de Lucas, Vik atua como o refinador da atividade dos demais personagens, acompanhado de seu assistente Fábio, indicando do alto do andaime onde devem ser colocados os materiais, quais preenchimentos devem ser mudados, representado com certo distanciamento e como o olhar que controla a situação. Por mais que o filme tente passar a ideia de que é um trabalho coletivo, motivação contida na fala de Vik ao afirmar que gostaria que os catadores vissem as obras como feitas por eles e não pelo artista consagrado, as imagens apontam para outros sentidos que não são ditos explicitamente pelos personagens. Como nos lembra Nichols, as palavras nos encobrem as imagens, assim como as imagens encobrem as palavras e sua associação produz ideologias” (MENDES, 2011, p. 34).

A gente chegava no ônibus e o pessoal ficava assim “fun fun” [como se estivessem sentindo o cheiro de algo]. Eu cheguei ao ponto de dizer para uma senhora: Vem cá, eu tô fedendo? Tá sentindo mau cheiro? É porque eu estava trabalhando lá no lixão. É melhor do que se eu tivesse lá em Copacabana rodando bolsinha. Eu acho que é mais interessante e mais honesto, mais digno. Tô fedendo, mas chegar em casa, tomo um banho e fico melhor.

Entretanto, apesar deste posicionamento firme, descobrimos depois que Magna sentia muita vergonha de trabalhar no aterro. Quando Vik entrega o quadro para Magna, em sua casa, ela diz “Vocês não têm noção do que significa isso aqui. Quando fui trabalhar ali, eu sentia vergonha de falar para as pessoas, eu me escondia o máximo, escondia da minha família que eu trabalhava lá. E depois de trabalhar com o Vik Muniz eu cheguei e falei ‘ó, tô trabalhando no lixão’. O processo de construção de Magna nos leva a crer que ela, apesar de não estrear campanhas da Coca-Cola ou se manter na mídia de alguma forma, foi transformada, seguindo a intenção de Muniz para o projeto. O “fim” da personagem Magna é descrito assim “Está solteira e trabalha em uma farmácia, onde desfruta de horário regular e tempo em casa com o filho. Ela quer que todos saibam que eles estão muito felizes”.

A voz de Vik Muniz é construída como guia do documentário, dando a entender por vezes que ele ocupa o papel de documentarista, o olhar sobre o qual o filme se apoia, e em outros momentos é personagem, tendo sua história de vida contada, a casa da infância e família mostradas, assim como os catadores do filme. Ora documentarista, ora personagem, o artista representa uma posição ambígua no filme, mas que deixa claro o lugar de quem tem o poder de escrita do outro nessa relação, diferentemente de *Boca de Lixo*, por exemplo, que desestabiliza essa relação de poder.

Numa das cenas, Vik observa os modos com que se organizam os catadores em meio à desordem do Aterro. Lúcio, administrador do local, define que ali é uma “bolsa de valores do lixo”<sup>119</sup>, onde a demanda é ditada pelas indústrias de reciclagem no seu entorno. Mas como assim “bolsa de valores”? O lixo não seria aquilo “sem valor” e sem utilidade alguma? A fala de Lúcio nos mostra duas leituras possíveis: a “bolsa de valores do lixo” afirma o valor

---

<sup>119</sup> Falei para Paula, em uma das visitas à associação, que uma das coisas que havia me chamado atenção no documentário tinha sido a expressão “bolsa de valores do lixo”, dita por Lúcio, administrador do Aterro. Perguntei qual era o material mais valioso no mercado de reciclagem e como isso era definido. Ela me disse que, atualmente, a garrafa PET é a mais valiosa, mas que isso varia de acordo com a época. Tem períodos que o papelão vale mais, o que aumenta a concorrência na catação do material, gerando diversos conflitos, porque aqueles que já catavam papelão veem o seu “segmento de mercado” invadido por outros catadores. Além disso, as associações e cooperativas de reciclagem disputam o “lixo” de algumas empresas, que, por sua vez, fecham acordos, temporários ou não, com as entidades. A manutenção desses acordos e, portanto, do fornecimento de material para a catação, é um dos pontos de grande conflito entre as associações e cooperativas, como me informaram Paula e Antônio.

comercial adquirido pelo lixo, que mesmo em seu estado descartável pode ser tratado como mercadoria; e a apropriação do descartável pelas engrenagens do capitalismo, discussão que citamos em nosso primeiro capítulo, no tópico sobre a ressignificação dos signos ecológicos na contemporaneidade.

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

Através das visões de mundo dos catadores, dos seus sonhos e ambições, o documentário dá uma guinada rumo à desconstrução das ideias pré-concebidas sobre o universo do descartável, dominantes no começo do filme. Os personagens, principalmente Tião Santos<sup>120</sup>, são representados como vencedores das condições adversas da vida, assim como o próprio Vik é representado quando entra em cena o seu passado e história.

No decorrer do filme, percebem-se mudanças na representação do universo do descartável, como se guiados por Vik, fôssemos acompanhando as mudanças atravessadas pelo próprio artista em relação à Gramacho e aos catadores. Ao ser transformado em arte, o lixo adquire um aspecto mais *clean* e agradável às mentalidades e sensibilidades contemporâneas. É um tipo de lixo que não produz chorume, não possui sujeitos “poluídos” ao seu redor e não se encontra à margem. Não há podridão e decomposição na tela, a não ser nas imagens iniciais do Aterro de Gramacho. Não há cenas dos catadores se alimentando do lixo catado ou comendo no lixão. É como se esses universos não se atravessassem.

---

<sup>120</sup> A partir de Lixo Extraordinário, Tião Santos sai da “invisibilidade” e passa a ocupar uma posição autorizada nos discursos em torno do universo do descartável, embasada na sua experiência de vida com o lixo. A sua permanência na mídia, diferente dos outros personagens de Gramacho, é uma das estratégias percebidas neste jogo de performance. Tião participa de campanhas de marketing da Coca-Cola, torna-se coordenador nacional do projeto “Limpa, Brasil”, participa de várias palestras e dá diversas entrevistas. Em uma das visitas à ACAMJG, Paula me contou que Tião está preparando um filme sobre sua própria vida, ainda em fase de idealização. Isso pode indicar, dentre outras coisas, a centralidade da mídia nas estratégias utilizadas por Tião Santos para dar visibilidade às questões dos catadores do Jardim Gramacho.

Em suma, o filme destaca as representações da dor do “outro descartável”, mostrando o lado sofrido de vidas marcadas por infelizes acasos e opressões cotidianas. Em seguida, os “sujeitos descartáveis” passam por uma espécie de “ritual”<sup>121</sup>, em que são fetichizados via mídia e via arte, adquirindo uma “forma-mercadoria” (FONTENELLE, 2002) e retornando ao ciclo do consumo. Em outras palavras, os “sujeitos descartáveis” são *re-mercantilizados* (KOPYTOFF, 2008) através da arte e da mídia, com exceção de uma catadora, Suelem, que continua ligada a *waste land*. Suelem é aquilo que sobra do filme e do projeto de mercantilização que este coloca em jogo.

Por fim, as mudanças que ocorrem na vida dos catadores parecem ser creditadas à visibilidade conferida pelo documentário, contudo, sustentamos que a poluição simbólica que os envolve constitui uma prática discursiva em disjunção com uma prática social, ou seja, os sentidos produzidos criam a ilusão de que aqueles sujeitos são, concretamente, descartáveis, quando na verdade esses sujeitos sempre atuaram no mundo, como afirmamos em nossa introdução e nos breves comentários sobre as conversas na ACAMJG.

Esses sujeitos, enquanto obras de arte, são percebidos não somente a partir da poluição simbólica, mas, sobretudo, pelo seu aspecto mercantil e fetichizado. Simultaneamente, os novos sentidos que são conferidos ao lixo nestes contextos colocam em evidência a construção cultural do descartável, desnaturalizando-o<sup>122</sup>. A arte, em *Lixo Extraordinário*, é o elemento transformador desses sujeitos, como sugere o próprio filme, mas vai além, transformando-os (não todos, mas a maioria) também em mercadoria.

---

<sup>121</sup> O termo ‘ritual’ refere-se ao sistema cultural de comunicação simbólica, conforme aponta Tambiah (1985). A ação ritual constitui um evento comunicativo, que é performático e produz conteúdos e arranjos variados de rápida assimilação.

<sup>122</sup> No campo das artes, há uma forte vertente “sustentável” voltada para a construção de obras a partir do lixo reciclável. A artista japonesa Sayaka Kajita, por exemplo, constrói esculturas a partir de peças de plástico descartadas, principalmente copos e colheres. Outra artista, Ann P. Smith cria esculturas-robôs com restos de eletrodomésticos e depois grava vídeos em *stop-motion* com as peças. Jane Perkins realiza um trabalho parecido com o *Pictures of Garbage*, de Vik Muniz. A artista cria imagens de pessoas e obras famosas a partir de cacarecos, como se fossem “fragmentos de memória”. Mais informações sobre esses artistas e outros dessa mesma vertente podem ser encontrados no link <http://falacultura.com/10-arte-lixo>.

### CAPÍTULO III

#### O QUE NÃO DESCARTAMOS? REFLEXÕES SOBRE MEMÓRIA, ESQUECIMENTO E LIXO NA SOCIEDADE CONTEMPORÂNEA

Neste capítulo, buscamos compreender as tensões entre memória, esquecimento e lixo no contexto das sociedades e culturas de consumo. Interessa-nos construir uma reflexão a partir das discussões apresentadas nos capítulos anteriores. Em outras palavras, ao invés de debruçarmo-nos estritamente *sobre* o nosso objeto, propomos uma reflexão *a partir dele*. Isso significa dizer que no decorrer deste capítulo serão realizadas breves inserções acerca do nosso objeto, mas o objetivo principal será construir uma reflexão, muitas vezes com o tom de ensaio, acerca dos entrecruzamentos de memória, esquecimento e lixo na contemporaneidade. Para isso, nos apoiaremos em outros exemplos, como notícias jornalísticas e um microconto de Ítalo Calvino<sup>123</sup>.

“O que não descartamos?” À primeira vista, parece uma questão simples: ora, não descartamos aquilo (ou aquele) a que somos “apegados”. Esta afirmação nos traz uma questão e um caminho: será que tudo pode ser descartado? Entendemos que, se não descartamos algo por apego, é porque construímos algum tipo de afeto. E o que são os afetos? Como podemos pensar a relação entre memória, afeto e esquecimento<sup>124</sup>? Como o esquecimento é percebido na sociedade e cultura de consumo, que tem a lógica da obsolescência e a “lógica-moda” como imperativas?

Zygmunt Bauman defende que vivemos em uma “cultura do lixo”, onde aquilo ou aquele que não é mercantilizado adquire contornos de descartável e transforma-se em lixo, caindo no esquecimento. Por outro lado, Andreas Huyssen afirma que vivemos em uma “cultura da memória”, uma sociedade ávida pelo registro das experiências e pelo medo do esquecimento. Estas duas ideias soam opostas. Todavia, um olhar mais cuidadoso notará que esta relação compõe um jogo complexo.

A fim de contemplarmos tais questões, iniciamos este capítulo pontuando alguns

---

<sup>123</sup> Pode parecer estranho o que propomos, mas tais reflexões surgiram no processo de pesquisa desta dissertação. Foram questões que, de certo modo, me afetaram e foram citadas, inclusive, na banca de qualificação, então, resolvemos dedicar um capítulo para abarcá-las.

<sup>124</sup> Neste capítulo, entendemos que o ato de esquecer aproxima-se do ato de descartar, pois o “descartar” pressupõe o “esquecer”.

aspectos da relação entre memória, esquecimento e matéria, com o apoio de autores como Maurice Halbwachs, Michel Pollak, Henry Bergson e Pierre Nora. Em seguida, propomos pensar a relação entre afeto e memória, pois, como veremos em Halbwachs, a memória é “abraçada” mais por afeto do que por coerção. Por fim, discutimos a “cultura da memória” e a “cultura do lixo”, partindo dos argumentos de Huysen e Bauman.

### **3.1 As coisas que nos afetam: memória, esquecimento e matéria**

Como afirma Bruno Thebaldi, “presentemente, a memória é um campo que vem despertando bastante atenção nas pesquisas científicas e acadêmicas” (2013, p. 78). O autor lembra que o tema é abordado há bastante tempo, citando, inclusive, os *Diálogos* de Platão, cuja reflexão sustenta que o *esquecer* seria o “abandono do conhecimento”, enquanto o *recordar* seria o ato de “reaver um conhecimento” (ibid., id.).

Certamente, muita coisa mudou desde os tempos de Platão, apesar de sua grande influência na construção do pensamento moderno. Interessa-nos destacar alguns dos estudos empreendidos a partir do século XX, tanto pela proximidade com o momento histórico contemporâneo, quanto pela impossibilidade de se travarem diálogos com todos aqueles que se debruçaram sobre as diferentes características da memória.

A princípio, recorremos ao pensamento de Henri Bergson, que em meados do século XIX escreveu o clássico *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Neste livro, Bergson discute a relação entre a realidade do espírito e a realidade da matéria, tomando como exemplo a memória. O autor afirma que a perspectiva dualista da matéria, baseada na oposição entre idealismo e materialismo, traz grandes dificuldades teóricas, pois as duas correntes são “igualmente excessivas”. Bergson discorda de ambas, porque, para ele, tais vertentes reduziriam a matéria à representação ou fariam da matéria algo que produziria representações em nós. Para o autor, o jogo de construção da matéria é mais complexo e envolveria o mundo “interno” e o “externo”. Em outros termos, a matéria seria indissociável de sua representação e ambas construir-se-iam mutuamente.

De acordo com Bergson, a matéria é um conjunto de imagens que, por sua vez, estão situadas entre a “coisa” e a “representação” (1999, p. 2). A imagem, portanto, não seria ideia ou realidade pura, mas a síntese das duas. Os corpos seriam constituídos não só pela matéria, mas também pelo que percebemos deles.

Em outras palavras, para facilitar o estudo tratamos inicialmente o corpo vivo como um ponto matemático no espaço e a percepção consciente como um instante matemático no tempo. Era preciso restituir ao corpo sua extensão e à percepção sua duração. Por isso reintegramos na consciência seus dois elementos subjetivos, a afetividade e a memória. (BERGSON, 1999, p. 273).

Os corpos seriam, portanto, uma percepção elaborada no *tempo* sobre um ponto no *espaço*. Em outro livro, *Memória e vida* (2006), que reúne textos de Bergson selecionados por Gilles Deleuze, o autor diz ainda que quanto mais afastados os corpos, mais a percepção desenha ações possíveis. Quanto mais decresce a distância entre os corpos, mais as ações possíveis tendem a se transformarem em ações reais. Ressaltamos que duração, para Bergson, é movimento, é o tempo indivisível; a extensão é entendida como “a qualidade mais evidente da percepção”. Assim,

A memória... não é uma faculdade de classificar recordações numa gaveta ou de inscrevê-las num registro. Não há registro, não há gaveta, não há aqui, propriamente falando, sequer uma faculdade, pois uma faculdade se exerce de modo intermitente, quando quer ou quando pode, ao passo que a acumulação do passado sobre o passado prossegue sem trégua. (...) Nosso passado, pois, manifesta-se integralmente por seu ímpeto e na forma de tendência, embora apenas uma tênue parte dele se torne representação. (BERGSON, 2006, p. 47-48).

Nota-se que, para Bergson, a memória manifesta-se como ímpeto e tendência. Ao recordarmos de algo, apenas uma sutil parte desta lembrança torna-se representação. A *lembrança* distingue-se da *percepção*. Segundo o autor, a lembrança pertenceria à ordem do *virtual* e alcançaria o estado *atual* à medida que seus contornos ganhassem forma, tendendo a imitar a percepção. A lembrança de uma sensação seria capaz de sugerir tal sensação, que se intensificaria de acordo com a atenção dispensada a esta. Entretanto, a lembrança é diferente do estado que sugere (2006, p. 51). Para Bergson, a ideia de que a lembrança sucede à percepção é uma ilusão, pois a lembrança nasce com a percepção e estas se desenvolvem simultaneamente (ibid., p. 52).

A memória, por sua vez, é constituída através de jogos associativos, dentre os quais a matéria tem relativa importância, pois é capaz de ativar lembranças a partir das percepções sensoriais, como olfato, paladar e tato, bem como recordar instantes e estados mentais. A memória cria a matéria e vice-versa; é o jogo entre *lembrar* e *perceber*, isto é, a memória é *imaginada*. Bergson trata a memória como uma espécie de acervo virtual, que pode ser acessado e estimulado em diferentes gradações.

Para Maurice Halbwachs, outro importante teórico que versa sobre o tema (e que foi aluno de Bergson), a memória é enquadrada socialmente, ou seja, possui quadros de referência coletivos e sociais. E isso nos leva a outra discussão: como as sociedades e culturas

conformam memórias e esquecimentos.

Para Halbwachs, a memória é um fenômeno coletivo e social, sujeito às transformações, reapropriações e flutuações constantes. Assim, o indivíduo lembraria e esqueceria socialmente – como é o caso do lixo, cuja percepção, na contemporaneidade, está intrinsecamente atravessada pela sociedade e culturas de consumo. Ao afirmar que tanto a memória quanto o esquecimento são atravessadas por parâmetros definidos social e coletivamente, afirma-se também que ambos estão sempre em construção.

Thebaldi nos traz uma explicação breve e precisa acerca do pensamento de Halbwachs:

Na teoria proposta por Maurice Halbwachs, grosso modo, a memória fundamenta e reforça o espírito coletivo, atribuindo, por meio do estabelecimento de fronteiras, tanto uma definição de lugares, quanto um sentimento de pertencimento (ou não). Sua tese fundamental é a de que a memória coletiva, ao estruturar a individual, a partir da identificação de “pontos de referência” - tais quais datas comemorativas, feriados, festejos, monumentos etc. - tece uma espécie de “comunidade afetiva” entre os sujeitos, desempenhando, de tal modo, uma função positiva. Em sua concepção, por fim, os indivíduos aderem à memória coletiva mais por afeto do que por coerção. (THEBALDI, 2013, p. 82-83).

Ancorar as memórias em “pontos de referência” possibilitaria a criação de mecanismos de compartilhamento entre os agentes sociais, construindo a “comunidade afetiva” citada por Thebaldi. Em *A memória coletiva* (1990), Halbwachs explica que isso acontece porque

(...) nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós. Não é necessário que outros homens estejam lá, que se distingam materialmente de nós: porque temos sempre conosco e em nós uma quantidade de pessoas que não se confundem. (HALBWACHS, 1990, p. 26).

Essa “quantidade de pessoas que não se confundem” é análoga à ideia dos “outros do outro”, trabalhada em recente artigo por Ana Lúcia Enne (2013). Esses “outros” são acionados de diferentes formas e em diferentes situações. A presença material desses sujeitos não é necessária para que as memórias sejam evocadas e reconstruídas no momento presente. Halbwachs cita como exemplo a primeira vez que visitou Londres. Caminhando sozinho pelas ruas, lembrou-se das descrições feitas por Charles Dickens, escritor que havia lido bastante na infância. O autor percebe, então, que não estava sozinho a caminhar: “eu passeava com Dickens” (ibid., ibid.).

A comunidade afetiva é central para a construção da memória em Halbwachs. Caso um indivíduo não participe mais de determinado grupo social, caso não tenha mais a

oportunidade de partilhar lembranças e, assim, reconstruir instantes e situações de um passado comum, esse indivíduo não terá o alicerce necessário para certo conjunto de lembranças. É como se tais lembranças não lhe pertencessem mais, por mais que outros indivíduos reconstruam sua atuação no grupo. O indivíduo esqueceria porque não estaria mais inserido naquela comunidade afetiva específica. A duração de uma memória, segundo o autor, é limitada pela duração de um grupo e pelo engajamento afetivo do indivíduo em relação ao grupo. “Aquele que amou mais lembrará mais tarde, declarações, promessas do outro das quais este não conservou nenhuma recordação” (ibid., p. 31).

Interessa-nos pensar como tais lembranças e recordações se relacionam com a cultura material. Nesse sentido, o historiador Pierre Nora pode nos trazer importantes contribuições para a reflexão em torno da seguinte questão: como ancoramos nossas memórias (será que podemos falar também em esquecimentos?) em coisas e lugares?

No texto *Entre memória e história: a problemática dos lugares* (1993), Nora aborda as relações entre história, memória e nação. Para ele, esses três campos possuem uma circularidade complementar, uma relação simbiótica. Através da história e ao redor da nação, a memória se cristalizaria. Todavia, a partir da segunda metade do século XX esses três campos se autonomizam, provocando, dentre outros aspectos, a aceleração da história. Para o autor, esta aceleração está relacionada aos processos de globalização e nos distanciaria da “verdadeira” memória, social e “intocada”.

Isso provocaria uma sensação de desaparecimento da história e perda do passado, das tradições. Tal sensação, segundo Nora, levaria à curiosidade em torno dos lugares onde a memória se cristaliza (como é o caso das “musealizações”, que veremos adiante em Huyssen). Para o autor, fala-se tanto de memória porque ela não mais existe – é a hipertrofia do arquivamento. “Há locais de memória porque não há mais meios de memória” (1993, p. 7).

Um ponto importante do trabalho de Nora é o conceito de *lugares de memória*. Para o autor, “os lugares de memória são, antes de tudo, restos” (ibid., p. 13), o que muito interessa a esta dissertação, que se propõe a olhar para os “vestígios” da sociedade e cultura de consumo. Os lugares de memória constituem aquilo que sobra do movimento contínuo da história e da própria memória, que não é estática. A metáfora de Nora é perfeita para nos ajudar a entender isso: os lugares de memória são “como as conchas da praia quando o mar se retira da memória viva”. Segundo o autor, os lugares de memória vivem do sentimento de que não há memória espontânea. Ora, se não há memória espontânea, então ela deve ser acionada de algum modo,

daí a necessidade de se criarem “âncoras” da memória, a fim de delimitar aquilo que não deve cair no esquecimento<sup>125</sup>.

Para esta dissertação, urge indagar: podemos pensar os documentários como âncoras de memória? Como espaços de eternização de algo que não deve ser esquecido? Entendemos que isso é possível e, em nosso caso, soa como um paradoxo eternizar aquilo que é descartável, assim como a própria ideia de “eternizar” algo nos é estranha. Essas duas noções parecem ocupar extremidades distintas. Contudo, como pretendemos mostrar neste capítulo, lembrar e esquecer, descartar e guardar, são pares que andam de mãos dadas, que se entrelaçam e constituem a sociedade contemporânea<sup>126</sup>.

Voltando a nossa questão inicial, sobre os filmes como âncoras de memória (veremos, adiante, os documentários como *atos de memória*, a partir de Baltar), tomamos como exemplo a matéria da Revista O Globo, intitulada “Um documentário afetivo sobre Eduardo Coutinho”<sup>127</sup>, realizada logo após a morte do cineasta, em 2014. Na matéria são apresentadas entrevistas com os personagens dos filmes do diretor, especialmente de *Babilônia 2000*, *Edifício Master* e *As canções*. Uma das entrevistadas é introduzida da seguinte forma:

Dona de uma casa humilde no bairro de Anchieta, a aposentada Aparecida da Silva Brauns, de 77 anos, foi ao Ponto Cine de Guadalupe, na segunda-feira do enterro, para homenageá-lo. Após um debate no centro cultural, ela cantou “Fascinação” — *mesma música que a eternizou em ‘As canções’*”. (Fonte: O Globo, Rio de Janeiro, 09 de fevereiro de 2014, grifo nosso).

O trecho destacado revela a ideia de que o registro realizado pelos filmes tem o poder de “eternizar” um personagem, de atuar como âncora de determinada memória, seja individual ou coletiva. Percebemos que essa ideia está presente na construção do filme *Estamira* e nos desdobramentos do filme, como a peça de Dani Barros. O diretor Marcos Prado afirma que a ideia do documentário surge a partir de uma demanda de *Estamira*, que o procura e diz que a sua missão era revelar a missão dela<sup>128</sup>, o que, de certo modo, significa

---

<sup>125</sup> Se criamos lugares de memória para que não nos esqueçamos do horror de uma guerra, por exemplo, por que não conseguimos reter na mente a realidade do horror para, então, evitar a dor dos outros? Para Susan Sontag, como mostramos no capítulo anterior, a resposta para essa questão seria “o nosso fracasso é de empatia”. Talvez Deleuze nos ajude a complexificar um pouco mais essa resposta. Em uma conferência sobre *Espinosa*, o autor questiona: “como acontece que as pessoas que têm o poder, não importa em que domínio, tenham necessidade de afetar-nos de uma maneira triste?”. Isso evidencia que há uma relação de poder no que se refere à dor dos outros, significa dizer que a dor que eu inflijo ao outro é um exercício de poder. Voltaremos a este debate na próxima seção.

<sup>126</sup> A relação entre “cultura da memória” e “cultura do descartável” será abordada em uma seção específica deste capítulo, a partir de Andreas Huyssen e Zygmunt Bauman.

<sup>127</sup> Disponível em <http://oglobo.globo.com/cultura/um-documentario-afetivo-sobre-eduardo-coutinho-11536322>. Acessado em 21 de março de 2014.

<sup>128</sup> Disponível em <http://revistagilda.blogspot.com.br/2013/04/eu-estamira-sou-visao-de-cada-um.html>. Acessado

inscrevê-la na posteridade. Com relação à peça, percebe-se que Dani relaciona o filme à sua memória individual, à experiência de vida com a mãe esquizofrênica. A nosso ver, isso demonstra uma forma de ancorar memórias em filmes, performances e narrativas.

Para Nora, a razão fundamental de ser dos lugares de memória é parar o tempo, bloquear o esquecimento e, portanto, interromper o fluxo contínuo do descarte, pois “a memória vivida é um processo permanente, a memória é dialética, é mágica, vaga e flutuante”, em outras palavras, a memória escapa às tentativas de prendê-la. Por isso a necessidade da “vigilância comemorativa”, como organizar celebrações e manter aniversários. Através dessa repetição, os marcos da memória coletiva e nacional são constantemente evocados e perpetuados<sup>129</sup>. “Sem vigilância comemorativa, a história depressa os varreria” (1993, p. 13).

Se vivêssemos verdadeiramente as lembranças que eles envolvem, eles seriam inúteis. E se, em compensação, a história não se apoderasse deles para deformá-los, transformá-los, sová-los e petrifica-los eles não se tornariam lugares de memória. É este vai-e-vem que os constitui: momentos de história arrancados do movimento da história, mas que lhe são devolvidos. Não mais inteiramente a vida, não mais inteiramente a morte (...). (NORA, 1993, p.13).

Viver “verdadeiramente” a lembrança de algo, segundo Nora, eliminaria a necessidade de se ancorarem as memórias, tornando os lugares de memória inúteis. Entretanto, os fluxos de memória são tão intensos que se torna impossível “viver verdadeiramente” tais recordações, bem como armazenar todo esse arsenal de memória. Então, descartamos (ou esquecemos). Descartamos aquilo que já não nos é útil, aquilo que nos afeta de modo a diminuir nossa potência de agir<sup>130</sup>, ou mesmo para dar lugar ao novo, às novas experiências. Buscar os motivos para o ato de descartar, a nosso ver, é infrutífero, pois são infinitas as possibilidades. Deste modo, interessa-nos mais compreender os processos que compõem o descarte do que encontrar respostas para a questão “por que as pessoas descartam?”.

É pela própria ideia de que a memória é uma construção sociocultural, que se dá coletivamente (ou seja, o “outro” é necessário para a configuração da memória), de que tais recordações e esquecimentos não são naturais, que os lugares de memória se fazem necessários, de acordo com a visão de Nora. Contudo, as memórias também são individuais,

---

em 6 de abril de 2014.

<sup>129</sup> “A memória pendura-se em lugares, assim como a história pendura-se em acontecimentos” (Nora, 1993).

<sup>130</sup> Abordaremos a noção de *afeto* e *afecção* em Espinosa, a partir da explicação de Gilles Deleuze. Por agora, torna-se importante definir que afeto é a variação contínua da potência de agir, que se desloca entre os polos de alegria-tristeza. Quanto mais alegre uma mistura de corpos, ou seja, uma afecção, maior a minha potência de agir. Quanto mais triste certa (de)composição de corpos, menor a minha potência de agir.

múltiplas e constantemente recriadas. Então, como são definidas essas âncoras de memória, uma vez que é tarefa difícil, diria impossível, agradecer a todas as memórias? Chega-se, assim, a outro ponto fundamental: a memória é arena e prática de disputa.

Um dos aspectos centrais da memória, como ressalta Michael Pollak no texto *Memória, esquecimento e silêncio* (1989), é o processo de disputa que a constrói, percebido, principalmente, a partir das “batalhas da memória” assistidas na segunda metade do século XX. Esse fenômeno

(...) consiste muito mais na irrupção de ressentimentos acumulados no tempo e de uma memória da dominação e de sofrimentos que jamais puderam se exprimir publicamente. Essa memória “proibida” e, portanto, “clandestina” ocupa toda a cena cultural, o setor editorial, os meios de comunicação, o cinema e a pintura, comprovando, caso seja necessário, o fosso que separa de fato a sociedade civil e a ideologia oficial de um partido e de um Estado que pretende a dominação hegemônica. Uma vez rompido o tabu, uma vez que as memórias subterrâneas conseguem invadir o espaço público, reivindicações múltiplas e dificilmente previsíveis se acoplam a essa disputa da memória. (POLLAK, 1989, p. 5).

Para o autor, interessa abordar os “processos e atores que intervêm no trabalho de constituição e de formalização das memórias” (ibid., p. 4). Assim, Pollak busca privilegiar as memórias dos excluídos e marginalizados na disputa pela construção da “memória oficial” de determinada nação, que é o foco de análise do autor. A história oral, diz ele, destacou a importância das memórias subterrâneas, que integram as culturas não hegemônicas e, em muitos casos, se opõem à “memória oficial”.

Pollak faz referência direta, mesmo não concordando completamente, ao estudo de Maurice Halbwachs, que, segundo ele, “ênfatisa a força dos diferentes pontos de referência que estruturam nossa memória e que a inserem na memória da coletividade a que pertencemos” (ibid., p. 3). Para Pollak, a produção da memória é condicionada por quadros sociais, alguns totalizantes, como a língua, o tempo e o espaço, mas é também um fenômeno construído pelo ponto de vista individual. O trabalho de construção da memória seria realizado por sequências de atos de assimilação, enquadramento, seleção e organização. Assim, o autor sustenta que todo trabalho de memória é um trabalho de *enquadramento* de memória, ou seja, é um trabalho de enquadramento da narrativa. Os documentários também realizam o trabalho de enquadramento, ao realizarem a seleção e a edição das cenas, por exemplo, também

Partindo disso, Pollak ressalta que a característica flutuante da memória individual ou coletiva, aspecto defendido por Halbwachs, está em diálogo com marcos de memória, relativamente invariáveis e imutáveis, que atuam como “âncoras” e produzem partilhas e

identidades socioculturais<sup>131</sup>, especialmente no caso da “nação”. Estes marcos também estão em disputa. Nestas batalhas das memórias, os contextos se transformam e as fronteiras são deslocadas.

A memória subterrânea, como nomeia Pollak, está alocada em estruturas informais, na forma de redes de sociabilidade afetiva ou política. Relacionando ao nosso objeto, entendemos que é possível pensar as representações midiáticas do universo do descartável como forma de emersão de uma memória subterrânea, pois os indivíduos que convivem com o lixo são silenciados e marginalizados socialmente, assim como suas memórias, que ressurgem nas telas e fazem parte de suas *auto mise-en-scènes* e do processo de construção de personagem praticado pelos documentários.

Pollak explica que a clivagem entre as memórias subterrâneas e as dominantes não implica, necessariamente, na oposição entre Estado dominador e sociedade civil. Segundo o autor, “encontramos com mais frequência esse problema nas relações entre grupos minoritários e sociedade englobante” (1989, p. 6). Essas memórias seriam marginalizadas e silenciadas no social englobante, porém, não sumiriam, pois estão em constante deslocamento. As representações midiáticas, a nosso ver, efetuam o deslocamento dessas memórias ao conferirem o status de mercadoria através do regime de visibilidade, por exemplo.

Em outro texto, *Memória e Identidade Social* (1992), Pollak nos apresenta os elementos constitutivos da memória: os *acontecimentos*, as *pessoas/personagens* e os *lugares*. Os acontecimentos e os personagens seriam subdivididos em vividos e conhecidos pessoalmente; vividos e conhecidos por tabela; e memória herdada que, por meio da socialização histórica ou política, produz uma relação de projeção e identificação com determinada memória. No caso dos lugares constitutivos da memória, a subdivisão seria entre

---

<sup>131</sup> “O trabalho de enquadramento da memória se alimenta do material fornecido pela história. Esse material pode sem dúvida ser interpretado e combinado a um sem-número de referências associadas; guiado pela preocupação não apenas de manter as fronteiras sociais, mas também de modificá-las, esse trabalho reinterpreta incessantemente o passado em função dos combates do presente e do futuro. Mas, assim como a exigência de justificação discutida acima limita a falsificação pura e simples do passado na sua reconstrução política, o trabalho permanente de reinterpretação do passado é contido por uma exigência de credibilidade que depende da coerência dos discursos sucessivos. Toda organização política, por exemplo - sindicato, partido etc. -, veicula seu próprio passado e a imagem que ela forjou para si mesma. Ela não pode mudar de direção e de imagem brutalmente a não ser sob risco de tensões difíceis de dominar, de cisões e mesmo de seu desaparecimento, se os aderentes não puderem mais se reconhecer na nova imagem, nas novas interpretações de seu passado individual e no de sua organização. O que está em jogo na memória é também o sentido da identidade individual e do grupo”. (POLLAK, 1989, p. 11). Se a memória é *sonho perdido*, por um lado, é também *sonho pretendido*, por outro, como nos ensina Bauman.

aqueles ligados a uma lembrança pessoal e lugares públicos de apoio de memória, como monumentos históricos, por exemplo.

Tendo em vista os fenômenos de projeção e transferência de memórias, Pollak apresenta uma primeira caracterização da memória: a memória é seletiva, pois nem tudo fica gravado e registrado. Deste modo, pode-se afirmar que a memória coletiva organizada lança mão de estratégias políticas para o enquadramento da memória, ou seja, para informar o que deve ser lembrado e o que deve ser esquecido, pondo em prática a seleção da memória. Esse é um dos elementos das batalhas das memórias, que são incessantemente reinterpretadas em vista de projetos futuros.

Um exemplo recente de como somos lembrados e esquecidos socialmente, especialmente no que diz respeito a momentos históricos traumáticos, é o caso da venda dos pertences de pessoas mortas nos campos de concentração nazistas pelo site *eBay*. Segundo o site da BBC<sup>132</sup>, dentre os itens, haveria um uniforme que teria pertencido a um padeiro polonês que morreu em Auschwitz, posto à venda por US\$ 18 mil. O site de leilões online foi pressionado a retirar os itens do ar, a desculpar-se publicamente e, fazendo uma *mea culpa*, anunciou a doação de US\$ 40 mil para instituições de caridade.

Isso demonstra também aquilo que é constantemente lembrado e que, por tabela, não deve ser esquecido, como é o caso do genocídio promovido por ideais nazistas. A ideia que nos passa é de que determinadas memórias podem circular, serem mercantilizadas e consumidas de certas formas, como em filmes, livros e visitas guiadas à rede de campos de concentração Auschwitz-Birkenau, mas as “coisas” das pessoas, as roupas, escovas de dente, sapatos e correntes não podem mercantilizadas assim, a tão grosso modo. A nosso ver, há um jogo entre matéria, forma-mercadoria e memória que, neste caso, produz a ideia de banalização do próprio Holocausto<sup>133</sup>. É como se a mercantilização dos objetos pessoais, ainda carregados de lembranças, minimizasse o trauma do Holocausto.

A memória é uma construção sociocultural, o que implica afirmar que a memória produz significados múltiplos, sempre em disputa. Além disto, Pollak nos mostra que a

---

<sup>132</sup> A matéria publicada em 3 de novembro de 2013 e intitulada “Itens do Holocausto são encontrados à venda no eBay” está disponível em: [www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2013/11/131103\\_ebay\\_holocausto\\_an.shtml](http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2013/11/131103_ebay_holocausto_an.shtml).

<sup>133</sup> Andreas Huyssen escreve que “Portanto, não é mais possível, por exemplo, pensar no Holocausto ou em outro trauma histórico como uma questão ética e política séria, sem levar em conta os múltiplos modos em que ele está agora ligado à mercadorização e à espetacularização em filmes, museus, docudramas, sites na Internet, livros de fotografia, histórias em quadrinhos, ficção, até contos de fadas (*La vita é bella*, de Benigni) e música popular. Mas mesmo se o Holocausto tem sido mercadorizado interminavelmente, isto não significa que toda e qualquer mercadorização inevitavelmente banalize-o como evento histórico (...) depende muito, portanto, das estratégias específicas de representação e mercadorização e do contexto no qual elas são representadas”. (2000, p. 21).

memória teria outras características: a memória é *seletiva*, pois sofre flutuações nos diferentes momentos em que é acionada (e nas diferentes performances que a acompanham, pois a memória é narrada); é um *fenômeno construído socialmente*, ou seja, há um trabalho de organização da memória, que informa o que será gravado, o que será recalcado ou silenciado, etc.; e a memória é *elemento constituinte do sentimento de identidade*, que se produz nas diferentes negociações que envolvem a construção identitária. Desta forma, Pollak conclui que tanto a identidade quanto a memória são “valores disputados em conflitos sociais e intergrupais, e particularmente em conflitos que opõem grupos políticos diversos” (1992, p. 205). Isso implica dizer que ao depositarmos memória em determinadas coisas, lugares ou pessoas, estamos realizando um trabalho de enquadramento de memória, que está em disputa, é construído socialmente e constitui nossas identidades e performances. O silêncio sobre si próprio é diferente do esquecimento, afirma Pollak, mas entendemos que, ainda assim, é fruto do trabalho de enquadramento da memória. Para o autor, os filmes, principalmente os documentários, atuam como poderosos instrumentos de enquadramento da memória, pois através dos depoimentos individuais torna-se possível questionar a construção de certas memórias.

A partir das leituras acerca da memória apresentadas até aqui, compreendemos o lixo como uma espécie de *rastro do trabalho de enquadramento da memória*, já que, como afirma Pollak, são os objetos materiais que guardam as memórias. No caso do autor, esses rastros são representados por museus, bibliotecas, monumentos, dentre outros. Ao propormos este sentido para o lixo, sustentamos que aquilo que foi descartado, aquilo que se tornou descartável, também foi alijado da memória, de algum modo.

No livro *O casaco de Marx: roupas, memória, dor* (2008), Peter Stallybrass aborda a concepção marxista do fetichismo das mercadorias e, a partir de Kopytoff e Appadurai, trata da vida social das coisas a partir das roupas. Stallybrass apresenta o que teria motivado sua pesquisa sobre as roupas: a morte de um grande amigo, Allon White. O autor conta que, certo dia, apresentava um trabalho sobre a concepção de indivíduo em uma conferência quando foi tomado por um choro, até então inexplicável. Depois, tentando compreender o que acontecera, Stallybrass se dá conta de que “pela primeira vez desde sua morte, Allon White tinha voltado” para ele. No dia em que apresentava o trabalho, Stallybrass vestia a jaqueta de Allon, que ganhara como “herança”.

Então, à medida que comecei a ler, fui habitado por sua presença, fui tomado por ela. Se eu vestia a jaqueta, Allon me vestia. Ele estava lá nos pimentos do cotovelo,

puimentos que no jargão técnico da costura são chamados de “memória”. Ele estava lá nas manchas que estavam na parte inferior da jaqueta; ele estava lá no cheiro das axilas. Acima de tudo, ele estava lá no cheiro. (STALLYBRASS, 2008, p. 9-10).

O autor defende que as roupas são uma forma de memória, que carregam marcas, odores e lembranças<sup>134</sup>. E mais, para Stallybrass, profundamente atravessado pela experiência da morte de Allon, as roupas são também pontos sobre os quais nos apoiamos para nos distanciar de um presente insuportável. Para o autor, embora a mercadoria assuma a forma material, ela não possui nenhuma conexão com a natureza física das mercadorias e com as relações materiais que surgem a partir disso. O autor nos lembra que

Fetichizar as mercadorias significa, em uma das ironias menos compreendidas de Marx, reverter toda a história do fetichismo. Pois significa fetichizar o invisível, o imaterial, o suprassensível. O fetichismo da mercadoria inscreve a imaterialidade como a característica definidora do capitalismo. Assim, para Marx, o fetichismo não é o problema; o problema é o fetichismo das mercadorias. (STALLYBRASS, 2008, p. 41-42).

A mercadoria, como vimos anteriormente, é um estado simbólico e temporal, daí a afirmação de que fetichizar as mercadorias é fetichizar o invisível. Não é o objeto em si que é fetichizado e sim a forma-mercadoria que é conferida a esse objeto. Em nosso caso, a forma-mercadoria fetichizada é aquela conferida aos indivíduos que, percebidos como mercadoria, podem também tornar-se descartáveis.

Como abordamos em nosso primeiro capítulo, o termo “fetiche” surge nas relações comerciais entre europeus e africanos/americanos, e era usado pelos europeus para explicar a relação “primitiva” desses povos com os objetos<sup>135</sup>. O sujeito europeu negava qualquer investimento em objetos que não fosse financeiro. Os objetos não eram mais vistos como

---

<sup>134</sup> “As superfícies gastas, o gasto infligido por mãos humanas, as emanações às vezes trágicas, sempre patéticas, desses objetos dão à realidade um magnetismo que não deveria ser ridicularizado. Podemos perceber neles nossa nebulosa impureza, a afinidade por grupos, o uso e a obsolescência dos materiais, a marca de uma mão ou de um pé, a constância da presença humana que permeia toda a superfície” (NERUDA apud STALLYBRASS, 2008, p. 31).

<sup>135</sup> “Como termo ofensivo, o conceito de fetiche definia aqueles com os quais os europeus comercializavam, na África e nas Américas, com povos que adoravam “bugigangas” (meros fetiches) e, ao mesmo tempo, coisas “valiosas” (isto é, ouro e prata). Isto significava que eles podiam ser enganados (isto é, aquilo que os europeus consideravam sem valor - contas, por exemplo, poderia ser trocado por objetos valiosos). Mas também implicava uma nova definição do que significava ser europeu: isto é, um sujeito livre da fixação em objetos, um sujeito que, tendo reconhecido o verdadeiro valor (isto é, de mercado) do objeto como mercadoria, se fixava, em vez disso, nos valores transcendentais que transformavam o ouro em navio, os navios em armas, as armas em tabaco, o tabaco em açúcar, o açúcar em ouro, e tudo isso num lucro que podia ser contabilizado. *O que era demonizado no conceito de fetiche era a possibilidade de que a história, a memória e o desejo pudessem ser materializados em objetos que fossem tocados e amados e carregados no corpo*”. (STALLYBRASS, 2008, p. 44-45, grifo nosso). Infere-se, portanto, que a ideia de proximidade com os objetos tidos como “sagrados” e detentores de certo poder era o que produzia a rejeição ao “fetiche”. O sagrado não estava confinado em catedrais, santuários ou museus, guardado a sete chaves. O sagrado estava próximo ao corpo, à “carne”, àquilo que se putrefaz.

materializações da memória, como coisas que sofreram a ação humana e carregavam em si as marcas dessa ação, mas como bens substituíveis e descartáveis<sup>136</sup>. O sujeito europeu percebia as coisas a partir do seu valor econômico.

Ao atribuir a noção de fetiche à mercadoria, Marx ridicularizou uma sociedade que pensava que tinha ultrapassado a “mera” adoração de objetos, supostamente característica das religiões primitivas. Para Marx o fetichismo da mercadoria era uma regressão relativamente ao materialismo (embora distorcido) que fetichizava o objeto. O problema para Marx era, pois, não o fetichismo como tal, mas antes, uma forma específica de fetichismo que tomava como seu objeto não o objeto animado do amor e do trabalho humanos, mas o não-objeto esvaziado que era o local de troca. (STALLYBRASS, 2008, p. 46).

Stallybrass afirma que, apesar da genialidade de Marx em suas análises sobre o funcionamento do capitalismo e em perceber o fetichismo da forma-mercadoria, estabelecendo, portanto, a relação entre uma sociedade “moderna” que supostamente não reverenciava coisas e o seu “oposto”, ou seja, os grupos “primitivos” para os quais os objetos teriam outras funções sociais, o autor equivocou-se ao se apropriar do conceito de fetichismo da antropologia do século XIX e aplicá-lo às mercadorias. Segundo Stallybrass,

Ele estava certo, naturalmente, em insistir que a mercadoria é uma forma mágica (isto é, mistificada), na qual os processos de trabalho que lhe dão seu valor foram apagados. Mas ao aplicar o termo fetiche à mercadoria ele, por sua vez, apagou a verdadeira mágica pela qual outras tribos (e quem sabe, talvez até mesmo nós próprios) habitam e são habitadas por aquilo que elas tocam e amam. Para dizer de uma outra forma, amar coisas é, para nós, algo constrangedor: as coisas são, afinal, meras coisas e acumular coisas não significa dar-lhes vida. E porque as coisas não são fetichizadas que elas continuam sem vida. (STALLYBRASS, 2008, p. 15).

Stallybrass defende que ao atribuir o fetichismo às mercadorias, Marx acirrou a separação entre sujeito e objeto, considerando o primeiro “superior” ao segundo, que, por sua vez, é tomado por sentidos “negativos”. Segundo o autor, isso coloca o materialismo da vida moderna em oposição a um passado não-materialista, que não existiu.

Percebe-se, portanto, que o desenvolvimento da noção de fetiche foi um dos aspectos que auxiliaram na polarização sujeito-objeto. É interessante pensar que, no segundo artigo do

---

<sup>136</sup> “O *fetisso* assinala, como mostra Pietz, menos a antiga desconfiança relativamente a manufaturas falsas (em oposição às hóstias e imagens manufaturadas, mas “verdadeiras” da Igreja Católica) do que uma desconfiança relativamente não apenas à própria corporificação material, mas também relativamente à “sujeição do corpo humano... à influência de certos objetos materiais significantes que, embora separados do corpo, em certos momentos, funcionam, como seus órgãos controladores”. O *fetisso* representa, assim, “uma subversão do ideal do eu autonomamente determinado”. Além disso, o fetiche (em contraste com o ídolo que se sustenta por si próprio) foi, desde o começo, associado com objetos carregados no corpo - bolsinhas de couro, por exemplo, carregadas em torno do pescoço, contendo passagens de *O Corão*. O conceito de “fetiche” foi desenvolvido para, literalmente, demonizar o poder de objetos estranhos que eram carregados no corpo (através da associação do feitiço com a arte da feitiçaria europeia). E ele emergiu no momento em que o sujeito europeu subjugava e escravizava outros sujeitos e, simultaneamente, proclamava sua própria independência relativamente aos objetos materiais. (STALLYBRASS, 2008, p. 43-44).

livro de Stallybrass, homônimo ao livro, ele baseia-se nas cartas da família Marx para reconstituir as décadas de 1850 e 1860, período em que Marx fazia sua pesquisa para *O Capital* e vivia numa “gangorra social”, pois ora precisava penhorar as roupas da família para comprar comida e papel para escrever, ora precisava das roupas de volta para se apresentar às ocasiões que necessitavam de certa preocupação com o vestir-se<sup>137</sup>.

No clássico livro de Marx, um dos exemplos usados para explicar a noção de mercadoria é um casaco. Pesquisando as cartas da família, Stallybrass nota que o exemplo do livro correspondia à vivência de Marx, que precisou penhorar diversas vezes o seu casaco e isso determinava, de certo modo, a sua escrita, pois, sem o casaco, ele ficava impedido de frequentar determinados espaços essenciais para os seus estudos<sup>138</sup>.

A argumentação de Stallybrass compreende as coisas, especialmente as roupas e objetos de uso pessoal, como inseparáveis da vida cotidiana e, muitas vezes, das próprias pessoas que as possuem, como podemos observar no trecho abaixo:

Nos últimos dois anos, minha mãe e meu pai vêm, de forma crescente, pensando e falando sobre as peças de móveis que eles adoram, sobre o que acontecerá a elas quando morrerem e sobre quem vai querer essas peças. Quem vai ficar com a escrivanhinha da mãe de minha mãe? Quem é que vai cuidar dela? Quem ficará com o retrato de meu pai tocando o toca-discos com seu irmão? No princípio, eu achava essas questões enfadonhas. Para um bom pós-cartesiano, tudo parecia grosseiramente material. Mas, naturalmente, eu estava errado e eles estavam certos. Pois a questão é: quem lembrará minha avó? Quem lhe dará um lugar? Que espaço, e quem, meu pai habitará? Eu sei isso porque não posso lembrar Allon White como uma ideia, mas apenas como os hábitos através dos quais eu o habito, através dos quais ele me habita e me veste. Eu conheço Allon através do cheiro de sua jaqueta. (STALLYBRASS, 2008, p. 37).

Para Stallybrass, as pessoas habitam as coisas e vice-versa. A dificuldade que temos ao lidar com os objetos de pessoas queridas que faleceram, por exemplo, nos mostram como

---

<sup>137</sup> “Para se ter um teto sobre a cabeça e alimento sobre a mesa, os materiais íntimos do corpo tinham que ser penhorados. E algumas vezes tinha que se escolher entre a casa e o corpo. Em julho de 1867, Marx decidiu usar 45 libras, que tinham sido separadas para o aluguel, para recuperar as roupas e relógios de suas três filhas, de forma que elas pudessem ficar com Paul Lafargue na França. Levar as próprias roupas ao dono da loja de penhores significava ficar na gangorra da sobrevivência social. Sem roupas apropriadas, Jenny Marx não podia sair para a rua; sem roupas apropriadas, Marx não podia trabalhar no Museu Britânico; sem roupas apropriadas, o operário desempregado não estava com aparência apropriada para procurar um novo emprego. Ter o seu próprio casaco, carregá-lo nas costas, significava apegar-se a si próprio, apegar-se, até mesmo, ao próprio passado e ao próprio futuro. Mas significava também apegar-se a um sistema de memória que, num momento de crise, podia ser transformado de volta em dinheiro” (ibid., p. 79).

<sup>138</sup> “Para Marx, assim como para os operários sobre os quais ele escreveu, não havia “meras” coisas. As coisas eram os materiais — as roupas, as roupas de cama, a mobília — com os quais se construía uma vida; elas eram o suplemento cujo desfazer significava a aniquilação do eu. Tornou-se um clichê dizer que nós não devemos tratar as pessoas como coisas. Mas trata-se de um clichê equivocado. O que fizemos com as coisas para devotar-lhes um tal desprezo? E quem pode se permitir ter esse desprezo? Por que os prisioneiros são despojados de suas roupas a não ser para que se despojem de si mesmos? Marx, tendo um controle precário sobre os materiais da autoconstrução, sabia qual era o valor de seu próprio casaco.” (ibid., p. 80).

as coisas estão permeadas de afetos, sentimentos e emoções. Parece-nos que a resistência ao descarte dos objetos dos mortos deve-se, em parte, à resistência ao esquecimento dos próprios mortos. Para além de evocar lembranças e pertencimentos sociais, as coisas (ou os “corpos”) parecem invocar pessoas. As coisas nos afetam, assim como as pessoas.

O filósofo Gilles Deleuze nos ajuda a entender como as coisas podem nos afetar. Para o autor – que se baseia em Espinosa – afeto é todo modo de pensamento que não representa nada. Ele explica:

Assim, parte-se de algo muito simples: a ideia é um modo de pensamento definido pelo seu caráter representativo. Isso já nos dá um primeiro ponto de partida para distinguir ideia e afeto (*affectus*), porque se chamará de afeto todo modo de pensamento que não representa nada. O que isso quer dizer? Tomem ao acaso o que qualquer um chama de afeto ou sentimento, uma esperança, por exemplo, uma angústia, um amor, isto não é representativo. Certamente há uma ideia da coisa amada, há uma ideia de algo que é esperado, mas a esperança enquanto tal ou o amor enquanto tal não representam nada, estritamente nada. Todo modo de pensamento enquanto não representativo será chamado de afeto. Uma volição, uma vontade, implica, a rigor, que eu queira alguma coisa; o que eu quero, isto é objeto de representação, o que eu quero é dado numa ideia, mas o fato de querer não é uma ideia, é um afeto, porque é um modo de pensamento não representativo. (DELEUZE, 1978, p. 2).

Deleuze esclarece que há um primado da ideia sobre o afeto, dos modos representativos do pensamento sobre os modos não representativos, porque “para amar é preciso ter uma ideia, por mais confusa que seja, por mais indeterminada que seja, daquilo que se ama. Para querer é preciso ter uma ideia, por mais confusa e indeterminada que seja, daquilo que se quer” (ibid., id.)<sup>139</sup>. Entende-se, portanto, que é possível uma representação do afeto, por mais confusa e nebulosa que seja, porém, isso não deve levar à redução de um ao outro.

Compreender essa diferença entre ideia e afeto é importante para a assimilação do conceito de *affectus* ou afeto, que é definido como “a variação contínua da força de existir de alguém, na medida em que essa variação é determinada pelas ideias que ele tem” (ibid., p. 5). Essa variação contínua é como um deslizamento, uma queda ou elevação da potência de agir.

E sobre essa linha melódica de variação contínua constituída pelo afeto, Espinosa irá determinar dois polos, alegria-tristeza, que serão para ele as paixões fundamentais: a tristeza será toda paixão, não importa qual, que envolva uma diminuição de minha potência de agir, e a alegria será toda paixão envolvendo um aumento de minha potência de agir. (DELEUZE, 1978, p.5).

---

<sup>139</sup> “O que é importante é que vocês percebam como, segundo Espinosa, nós somos fabricados como autômatos espirituais. Enquanto autômatos espirituais, há o tempo todo ideias que se sucedem em nós, e de acordo com essa sucessão de ideias, nossa potência de agir ou nossa força de existir é aumentada ou é diminuída de uma maneira contínua, sobre uma linha contínua, e é isso que nós chamamos afeto [*affectus*], é isso que nós chamamos existir” (DELEUZE, 1978, p. 5).

Já a afeição, do latim *affectio*, seria uma “mistura de corpos”, o estado de um corpo que sofre a ação de outro corpo. Esse encontro de corpos pode gerar o aumento ou a diminuição da potência de agir, da força de existir. Em outras palavras, o acaso dos encontros pode produzir paixões alegres ou paixões tristes. “Quando eu digo: aquele tipo não me agrada, isso quer dizer literalmente que o efeito do seu corpo sobre o meu, que o efeito de sua alma sobre a minha, me afeta de maneira desagradável, são misturas de corpos ou misturas de almas<sup>140</sup>” (ibid., p. 7).

Segundo Deleuze, isso permitirá que Espinosa se dirija rumo a um problema moral e político fundamental:

Como acontece que as pessoas que têm o poder, não importa em que domínio, tenham necessidade de afetar-nos de uma maneira triste? As paixões tristes como necessárias: inspirar paixões tristes é necessário ao exercício do poder. E Espinosa diz, no “Tratado teológico-político”, que esse é o laço profundo entre o déspota e o sacerdote: eles têm necessidade da tristeza de seus súditos. (DELEUZE, 1978, p. 5).

Desta forma, compreendemos que inspirar a diminuição da potência de agir do outro é uma estratégia utilizada nas disputas de poder. Isso fica mais claro quando entendemos que, para Espinosa, o maior dos afetos é o conhecimento (ALVARENGA; LIMA, 2012), o que nos remete à proposição de Michel Foucault sobre a relação entre saber e poder. Roberto Machado escreve na introdução de *A microfísica do poder* (2006) que uma das teses fundamentais da genealogia de Foucault é que o poder produz individualidade. Assim, o indivíduo seria uma produção do saber e do poder, ou *affectus* e poder.

Como vimos no capítulo anterior, a produção do indivíduo (e do individualismo) é central para a construção das relações de empatia, que pressupõem a percepção do outro como semelhante e do “sentir-se” semelhante. Nos documentários que analisamos, a empatia está associada à representação da dor do outro, compondo estratégias discursivas que convocam o imaginário melodramático e o engajamento afetivo que, para Mariana Baltar, é a comoção evocada por *atos de memória*.

Se não é possível prescindir de lugares de memória para ancorar a memória – conferir a marca da autenticidade – tampouco é possível prescindir dos relatos orais para preencher de afetividade esses mesmos lugares. Nesse sentido, penso que ambos – lugares (a “concretude”) e atos (a “afetividade”) – encontram-se como estratégias fundantes da noção e do lugar público do conceito de memória, recuperando também a fricção privado e público que aqui estou delineando. Afetividade e concretude recuperam essas outras supostas dicotomias (privado e público; individual e social), apontando para a inter-relação constante e constitutiva

---

<sup>140</sup> Nota-se que Deleuze não adota a dicotomia matéria e espírito. O autor reúne ambas as ideias sob o termo “corpos”, que podem ser as duas coisas, sem necessariamente separá-las.

da subjetividade moderna. (BALTAR, 2007, p. 139).

Nas análises realizadas em sua tese, Baltar mostra que os atos e lugares de memória, ou a “afetividade” e a “concretude”, se fundem para “forjar a memória”. A autora argumenta que “na disputa pela legitimação das memórias coletivas, tão fundamentais quanto os lugares de memória são os atos da memória (as narrações, os testemunhos, as performances), pois eles ativam e reforçam o partilhamento através de laços afetivos” (ibid., id.). Os atos e lugares de memória, afirma Baltar, são formas de revestir de autenticidade e reforçar os elos sociais de uma lembrança compartilhada. Deste modo, podemos compreender os testemunhos e performances representados nos documentários que analisamos como atos de memória, que deslizam da intimidade de vidas e memórias pouco representadas para a visibilidade, temporária ou não, na esfera pública e midiática. A mídia fetichiza e evidencia a “formamercadoria” que envolve estes espaços e sujeitos ao se apropriar do universo do descartável em suas representações.

### 3.2 Esqueço, logo descarto? A ‘cultura do lixo’ na perspectiva baumaniana

“Lixo: símbolo da sociedade de consumo ou nostalgia?”. Essa é uma das questões presentes no ensaio “A consumidora consumida”<sup>141</sup>, do filósofo Vilém Flusser. Neste texto, Flusser questiona o uso da expressão “sociedade de consumo”, que seria utilizada para encobrir a realidade que busca captar. Para o autor, a expressão *sociedade impotente para o consumo* seria mais apropriada, pois assumiria a condição central do consumo contemporâneo, que é exatamente a incapacidade de consumir tudo aquilo que produz, seja em termos materiais ou ideais<sup>142</sup>.

Para Flusser, o lixo é o passado recalçado da cultura, que recentemente veio à tona (lembrando que o autor escreve em 1972). O autor explica que a cultura tem dois passados: uma tênue camada superficial de valores e formas armazenadas, e as grossas camadas recalçadas de lixo.

A tênue camada é o passado assumido, isto é: guardado (na memória, nos silos, nos arquivos, portanto, sempre apresentável e disponível). É este o passado histórico no

---

<sup>141</sup> Disponível no link: <http://revistacult.uol.com.br/home/2014/02/a-consumidora-consumida>.

<sup>142</sup> Ao falar em *consumir*, o autor se refere à atividade de “gastar valores e formas e devolver pedaços desvalorizados e desinformados à natureza”, enquanto *produzir* significa “arrancar pedaços à natureza, e dar-lhes valor e forma”. A síntese da cultura seria, pois, a “a armazenagem crescente de valores e formas” (1972, p. 36).

sentido restrito do termo. As grossas camadas do lixo formam o passado recusado, jogado fora, aparentemente eliminado e superado, isto é: esquecido e, portanto, não apresentável. É este o passado consumido da cultura. (FLUSSER, 1972, p. 39).

O lixo é visto como o resto inconsumível, que se amontoa pelos cantos do mundo e, segundo o autor, tende a ser a parte mais determinante da condição humana<sup>143</sup>. O lixo é o produto consumido, que “perdeu” valor<sup>144</sup> e agora estabelece a ponte entre a cultura e a natureza, pois é aquilo que foi extraído da natureza, atribuído de sentidos através da cultura e agora retorna à natureza. Entretanto, ao retornar à natureza, o produto consumido já não pertence mais à natureza, e sim ao passado da cultura.

O produto consumido não é natureza, é lixo. Isto é: anti-natureza e também anti-cultura. Na sua anti-naturalidade o lixo se parece com a cultura, e na sua anti-culturalidade ele se parece com a natureza, mas não se confunde com nenhum dos dois reinos. De forma que consumir não significa devolver algo à natureza, mas estabelecer um terceiro reino da realidade: *o reino do lixo*. A impotência humana para o consumo pode ser, portanto, assim formulada: embora o homem seja capaz de valorar e informar a natureza, ele é incapaz de armazenar permanentemente os valores e as formas, e também incapaz de eliminar definitivamente os valores e as formas gastos. (FLUSSER, 1972, p. 38, grifo nosso).

Por seu caráter ambíguo e deslizante, o lixo, segundo Flusser, pertenceria a outro reino, não à cultura e não à natureza, mas a um terceiro, um reino próprio, e assim como a cultura e a natureza, o lixo também possui algo de determinante<sup>145</sup>. Entendemos que a separação destes “reinos” é problemática, especialmente no que se refere à relação entre cultura e natureza<sup>146</sup>. Por isso, ressaltamos que interessa-nos extrair de Flusser a relação entre consumo, lixo e esquecimento.

Outro autor que se debruça sobre essas questões é Zygmunt Bauman. Para ele, a

---

<sup>143</sup> “Somos muito mais condicionados por carcaças de automóveis jogados fora, por radioatividades atmosféricas de energias gastas, por comportamentos tribais há muito recalcados, por nacionalismos e ideologias recentemente consumidos, que por geladeiras, aparelhos de refrigeração, universidades e nações unidas. Já que o passado recalcado e consumido nos condiciona muito mais que o passado histórico e apresentável, estamos perdendo o interesse pela história e adquirindo o interesse pela arqueologia (que é a pesquisa do lixo)”. (FLUSSER, 1972, p. 39).

<sup>144</sup> Segundo Flusser, o produto já consumido atesta a efemeridade da valoração humana, fato que pode ser observado também na noção de “mercadoria”, uma vez que os valores atribuídos a algo (ou alguém), que o conformam como mercadoria, são absolutamente temporais.

<sup>145</sup> “Como as ciências da natureza nos libertam paulatinamente do determinismo natural, e como as ciências da cultura pretendem libertar-nos do determinismo cultural, assim as ciências arqueológicas devem libertar-nos do determinismo do lixo” (FLUSSER, 1972).

<sup>146</sup> A dicotomia natureza e cultura já foi extensamente debatida nos mais diversos âmbitos, dos quais destacamos a antropologia. O artigo de Tatyana Jacques, “Sobre o impacto da dicotomia natureza e cultura na antropologia” é bastante esclarecedor. A autora conclui que “a problematização da dicotomia natureza e cultura contribui para a emergência de uma antropologia mais reflexiva, mais atenta à especificidade de sua forma de constituir e apreender o mundo, historicamente contextualizada e, portanto, dinâmica e sujeita a mudanças”. Todavia, “a negação da dicotomia entre natureza e cultura deve ser tratada com cautela, pois renunciando à sua forma de constituir o mundo, o antropólogo pode também inviabilizar a apreensão do universo do outro e se prender em paradoxos tais como o jogo no qual haveria sempre um social dentro do social” (2010, p. 17).

sociedade consumista possui arranjos resultantes da reciclagem cotidiana de vontades, desejos e anseios humanos, que se transformaram nos principais propulsores da sociedade contemporânea. O consumismo, explica Bauman, seria diferente do consumo. Este último acompanha toda a história da humanidade, já o consumismo seria um atributo da sociedade contemporânea, que desponta quando o *consumo* assume o papel central na “sociedade de consumidores”, posição antes ocupada pelo *trabalho* na “sociedade dos produtores”.

Em *Vidas desperdiçadas* (2005), no capítulo intitulado “A cultura do lixo”, Bauman inicia o texto com a afirmação de que “na história confusa da produção e remoção do refugo humano, a visão de ‘eternidade’ e seu atual estado de desuso têm desempenhado um papel crucial” (ibid., p. 117). Para Bauman, eternidade e infinitude, ideias sinônimas, representam uma extensão imaginada do presente, uma extrapolação mental a partir da experiência do longo prazo. Mesmo não sendo possível extrair a eternidade da experiência humana, pois ela não pode alcançada por nossos sentidos, a consciência da eternidade pode ser considerada um dos traços da humanidade. Na espiral da eternidade, não há nada que aconteça que possa ser considerado redundante, não necessário ou descartável, pois tudo é “reciclado sem parar” (ibid., p. 118). Todavia,

Se a vida pré-moderna era uma recitação diária da duração infinita de todas as coisas, com exceção da existência mortal, a vida líquido-moderna é uma recitação diária da transitoriedade universal. Nada no mundo se destina a permanecer, muito menos para sempre. Os objetos úteis e indispensáveis de hoje são, com pouquíssimas exceções, o refugo de amanhã. Nada é necessário de fato, nada é insubstituível. Tudo nasce com a marca da morte iminente, tudo deixa a linha de produção com um “prazo de validade” afixado. (BAUMAN, 2005, p. 120).

Nesse sentido, parece não haver afeto ou afeição capaz de deter a obsolescência das coisas. A modernidade-líquida (essa sociedade do excesso, da superfluidade, do refugo e da sua remoção) vai de encontro à ideia de eternidade. A solução desse paradoxo, explica Bauman, está na linguagem, pois, “através da linguagem podemos construir telas que não representem realidade alguma vivida por nós” (ibid., p. 125). Para o autor, a eternidade é uma invenção mágica da linguagem.

Na sociedade contemporânea, “a dor da transitoriedade vem acompanhada da sugestão de duração eterna. A finitude é embrulhada lado a lado com a infinitude, a brevidade com a eternidade, a mortalidade com a vida após a morte” (ibid., id.). É como se a angústia provocada pela experiência da finitude precisasse ser remediada, então, inventa-se o eterno. Antônio, um dos catadores que conversei no Jardim Gramacho, é um exemplo interessante

disso. Ele me confessou que o seu sonho, além de comprar um caminhão para poder trabalhar de forma autônoma, era escrever um livro sobre a sua vida, contando suas andanças pelas diversas cidades em que morou e sua vida como catador de material reciclável, atividade que exerce desde a década de 70. A ideia de Antônio era que sua história ficasse registrada em algum lugar, que ultrapassasse a finitude do seu corpo e permanecesse para outras gerações, a fim de ensiná-las algo sobre a vida.

A transitoriedade da vida contemporânea é percebida nos seus mais diversos campos. Bauman toma como exemplo a parceria entre a pesquisa acadêmica e a indústria farmacêutica, que prometem pílulas capazes de “cortar traumas pela raiz” e suavizar a formação das memórias e sentimentos, a fim de se diminuïrem as dores e síndromes de “estresse pós-traumático”, causadas pela intensa dinâmica da vida. Tal fluidez pode ser percebida também nos inúmeros depósitos de lixo espalhados pelo mundo, espaços que denunciam a obsolescência e a efemeridade na contemporaneidade.

Para Bauman,

O que todos parecemos temer, sofrendo ou não de ‘depressão dependente’, à plena luz do dia ou tomados por alucinações noturnas, é o abandono, a exclusão, sermos rejeitados, reprovados, deserdados, largados, despojados daquilo que somos, impedidos de ser o que desejaríamos. Temos medo de nos deixarem sós, indefesos e infelizes. Sem companhia, corações amorosos ou mãos amigas. Temos medo de sermos despejados – de nossa viagem rumo à sucata (...). Sonhamos com a imunidade aos eflúvios tóxicos dos depósitos de lixo. (BAUMAN, 2005, p. 157).

As pessoas, tanto quanto as coisas, fazem visitas rotineiras aos depósitos de lixo. Como diz Bauman, “o espectro da pilha de lixo nunca se afasta muito”, afinal, a velocidade e os serviços de remoção de lixo estão disponíveis para todos os agentes de uma relação e o “outro” é imprevisível, infinito em suas possibilidades. O descarte da personagem Ísis é um exemplo de como o espectro do lixo ronda a mercadoria. Durante o projeto desenvolvido por Vik, a catadora desvencilhou-se do lixo, não conseguia mais se reconhecer naquele espaço e atividade, sugerindo até que Fábio, assistente de Vik, a contratasse por “R\$ 300, 350 por mês” para que não tivesse que voltar para o aterro. No fim do filme, percebemos que Ísis estava desempregada e havia sido rejeitada pelo ex-marido e filha. Dentro da própria produção discursiva do filme, notamos que há deslizamentos entre a forma-mercadoria e a “forma-lixo”.

O horror da exclusão emana de duas fontes, aponta Bauman: das “forças da globalização”, que podem nos transformar, de um dia para o outro, em refugiados ou ilegais. Forças que controlam passaportes e os fluxos de pessoas, reforçam as fronteiras com altos

muros e constroem complexas pontes econômicas, e que nos mostram, diariamente, uma leva de pessoas que já foram rejeitadas, recolhidas, deportadas e regurgitadas pelo capital, lembrando-nos repetidamente do nosso “devir descartável”; e da fragilidade dos vínculos político-afetivos, cujo esfacelamento ajuda a compor um cenário em que a solidariedade dificilmente brota<sup>147</sup>, e é nessa brecha que os mercados de consumo agem. Bauman cita que “as emoções são extraídas desse mundo faminto de tempo das relações enfraquecidas, sendo reinvestidas em coisas consumíveis. A publicidade associa os automóveis à paixão e ao desejo, e os celulares à inspiração e sensualidade” (2005, p. 160). A magia da publicidade cria o mundo perfeito através de anúncios<sup>148</sup>.

Como já abordamos em nosso primeiro capítulo, na sociedade do consumo os sujeitos se constroem também como mercadoria. Para Bauman, as mercadorias simbolizam a contradição fundamental da cultura do lixo. Inicialmente porque representam o espectro do descartável, do abandono, da rejeição e da exclusão. Em segundo lugar, porque nossa “rota de fuga” dessa ameaça passa pelo consumo. Em terceiro, porque é a própria descartabilidade, “magicamente reciclada de doença terminal em terapia” (ibid., p. 161), que consumimos e levamos para casa.

Em outro livro, Bauman escreve:

Sim, é verdade que na vida “agorista” dos cidadãos da era consumista o motivo da pressa é, em parte, o impulso de *adquirir* e *juntar*. Mas o motivo mais premente que torna a pressa de fato imperativa é a necessidade de *descartar* e *substituir*. Estar sobrecarregado com uma bagagem pesada, em particular o tipo de bagagem pesada que se hesita em abandonar por apego sentimental ou um imprudente juramento de

---

<sup>147</sup> Para Bauman, a sociedade moderna e líquido-moderna promoveram, gradativamente, o esfacelamento das relações humanas e o enfraquecimento dos laços de afeto, que outrora foram centrais para a sociedade. Neste ponto, não concordamos completamente com Bauman, pois entendemos que tais transformações nas relações intersubjetivas não levaram, necessariamente, à “falta de solidariedade”, mas a outros arranjos socioafetivos. Compreendemos que, algumas vezes, a visão de Bauman pode soar ultrapassada, romântica e taxativa. Contudo, é inegável a relevância dos seus quase 60 anos de intensa produção acadêmica no campo do pensamento crítico, bem como a perspicácia de suas análises sociais.

<sup>148</sup> O antropólogo Everardo Rocha aborda essa mágica da mídia, especialmente aquela realizada via narrativa publicitária. Nesse sentido, o autor afirma que “(...) a magia continua muito além. Só ela é capaz de unir sucesso e cigarro, ecologia e conjunto habitacional, margarina e saúde infantil, batom e beleza do eterno feminino. E pode fazer mais ainda. Quem não se lembra dos “clássicos” anúncios em que namoros, noivados e outras histórias de amor, prestes a terminarem no insuportável mau hálito de algum dos indefesos amantes, acabam salvos por encanto, transformando-se em cheirosos casamentos pela ação discreta e firme das pastas de dentes? Afinal de contas, elas são dotadas de escudos-invisíveis-onde-germes-não-penetraram. Onde mais, senão no pensamento mágico ou *dentro* da mídia, existem coisas invisíveis? Neste universo *exótico* da sociedade ali *dentro*, abrimos as “portas da esperança”, vamos ao “céu é o limite” ou ao “fantástico show da vida”. Fazemos amigos porque “temos algo em comum”; seja “um estilo de vida”, uma “minoridade inteligente” ou a “generation jeans”. Lá nunca morreremos ou matamos em tal quantidade que se perde o sentido. No fundo, emoção é o “primeiro sutiã” e “liberdade é uma calça velha azul e desbotada”. É lá o lugar onde tudo compro, nada devo, e tudo sobra, nada falta. Outra grande magia é que os descontos anulam gastos, e pagando, na verdade, economizo”. (ROCHA, 1995, p. 32).

lealdade, reduziria a zero as chances de sucesso. (BAUMAN, 2008, p. 50).

Percebe-se que a veloz obsolescência contemporânea é motivada, principalmente, pela necessidade de descartar e substituir. Muitas vezes, o discurso da “cultura do descarte” é articulado a outros discursos conservadores e reacionários. Uma recente declaração do Papa Francisco é exemplo disso<sup>149</sup>. Ao falar sobre o desperdício de alimentos no mundo e da cultura do descarte, o representante da Igreja emenda o tema ‘aborto’: “Infelizmente, não são objeto de descarte apenas os alimentos e os bens supérfluos, mas com frequência os próprios seres humanos, que são descartados como se fossem coisas desnecessárias”. O discurso “preocupado” com os rumos da sociedade de consumo, neste caso específico, serviu como gancho para conectar as ideias de aborto e cultura do descarte. Este exemplo atenta-nos, ainda, para as múltiplas apropriações da categoria discursiva “descartável” e os múltiplos contornos que pode adquirir em diferentes ordens discursivas.

Em certo texto, Bauman propõe a comparação entre a sociedade de consumo e a cidade de Leônia, narrada no livro *As cidades invisíveis*, de Ítalo Calvino. A cidade criada por Calvino merece ser retomada, pois suscita muitas reflexões acerca da sociedade contemporânea.

A cidade de Leônia refaz a si própria todos os dias: a população acorda todas as manhãs em lençóis frescos, lava-se com sabonetes recém-tirados da embalagem, veste roupões novíssimos, extrai das mais avançadas geladeiras latas ainda intactas, escutando as últimas lengalengas do último modelo de rádio.

Nas calçadas, envoltos em límpidos sacos plásticos, os restos da Leônia de ontem aguardam a carroça do lixeiro. Não só tubos retorcidos de pastas de dente, lâmpadas queimadas, jornais, recipientes, materiais de embalagem, mas também aquecedores, enciclopédias, pianos, aparelhos de jantar de porcelana: mais do que pelas coisas que todos os dias são fabricadas, vendidas e compradas, *a opulência de Leônia se mede pelas coisas que todos os dias são jogadas fora para dar lugar às novas. Tanto que se pergunta se a verdadeira paixão de Leônia é, de fato, como dizem, o prazer das coisas novas e diferentes, e não o ato de expelir, de afastar de si, expurgar uma impureza recorrente.* O certo é que os lixeiros são acolhidos como anjos e a sua tarefa de remover os restos da existência do dia anterior é circundada de um respeito silencioso como um rito que inspira a devoção, ou talvez apenas porque, uma vez que as coisas são jogadas fora, ninguém mais quer pensar nelas (...).

O resultado é o seguinte: quanto mais Leônia expele, mais coisas acumula; as escamas do seu passado se solidificam numa couraça impossível de se tirar; renovando-se todos os dias, a cidade conserva-se integralmente em sua única forma definitiva: a do lixo de ontem, que se junta ao lixo de anteontem e de todos os dias e anos e lustros (...).

A imundície de Leônia invadiria o mundo se o imenso depósito de lixo não fosse comprimido, do lado de lá de sua cumeeira, por depósitos de lixo de outras cidades que também repelem para longe, montanhas de detritos. Talvez o mundo inteiro,

---

<sup>149</sup> A matéria, intitulada *Papa faz crítica ao aborto e diz que a prática evidencia a “cultura do descarte”*, foi divulgada no dia 13 de janeiro de 2014 pelo site do jornal O Globo. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/mundo/papa-faz-critica-ao-aborto-diz-que-pratica-evidencia-cultura-do-descarte-11284142>. Acessado em 18 de março de 2014.

além dos confins de Leônia, seja recoberto por crateras de imundície, cada uma com uma metrópole no centro em ininterrupta erupção. (CALVINO, 2008, p. 48-49, grifo nosso).

Calvino, através de Leônia, pinta um retrato possível da sociedade contemporânea. A nossa impotência de consumir tudo que é produzido leva às inúmeras “ilhas de lixo”<sup>150</sup>, às cidades que sobrevivem da indústria da reciclagem<sup>151</sup> e a permanente questão sobre o que fazer com tanto descarte. Calvino escreve que “acrescente-se que, quanto mais Leônia se supera na arte de fabricar novos materiais, mais substancioso torna-se o lixo, resistindo ao tempo, às intempéries, à fermentação e à combustão”. Onde colocaremos tanto lixo, se o mundo não os absorve em tempo hábil e as cidades, principalmente as metrópoles, são vulcões expelidores de “corpos-lixo”<sup>152</sup>?

A questão que Calvino nos propõe é bastante pertinente: será que a sociedade contemporânea é, de fato, uma sociedade imersa na “lógica-moda” por estar em busca do novo ou será que nos iludimos demais pelo mundo da publicidade e, enquanto pensamos viver no novo, no presente potencialmente infinito de possibilidades, estamos na verdade alimentando a nossa paixão em expurgar, descartar e excluir? Bauman encerra *A cultura do lixo* propondo um caminho: “No limiar do novo século a grande questão é se o jogo de inclusão/exclusão é a única maneira pela qual se pode conduzir a vida humana em comum e a única forma concebível que nosso mundo compartilhado pode assumir – receber – como resultado” (2005, p. 164).

---

<sup>150</sup> Para saber mais sobre a formação das ilhas de lixo no Oceano Pacífico: <http://planetasustentavel.abril.com.br/noticia/lixo/mar-mais-poluido-projeto-sujeira-virar-moradia-superinteressante-608892.shtml> e <http://tudosuperinteressante.blogspot.com.br/2011/04/ilhas-de-lixo-no-oceano.html>.

<sup>151</sup> O documentário *Garbage Dreams* (2009) conta a história de três adolescentes que moram em Zaballeen, uma cidade nos arredores de Cairo, cuja principal atividade econômica é a reciclagem do lixo. Zaballeen, que em árabe significa “povo do lixo”, possui cerca de 60 mil habitantes, que em sua maioria pertencem à comunidade cristã, grupo minoritário no Egito. Os *zaballeens* reciclam o lixo do Cairo há cerca de 100 anos e construíram, inclusive, escolas que ensinam os princípios da reciclagem (*The Recycling School*). Zaballeen consegue a incrível marca de 80% a 90% de reaproveitamento do lixo recolhido, servindo de modelo para a implantação da reciclagem em outras cidades, como Mumbai e Manila. Com a chegada das “forças da globalização”, a atividade de reciclagem ficou a cargo das empresas multinacionais, que reciclam apenas 20% do lixo e descartam o restante em imensos aterros sanitários, colocando em risco a sobrevivência econômica de toda uma cidade. Disponível em: <http://www.globalgarbage.org/blog/index.php/2010/01/23/garbage-dreams/>. Trailer do documentário disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=b26dBL5tQPk>.

<sup>152</sup> A opção pela expressão “corpos-lixo” se dá no intuito de reunir, sob um só termo, aquilo que percebemos como “coisas” e “pessoas” descartáveis.

### 3.3 A lembrança como barreira no descarte: notas sobre a “cultura da memória”

Se, por um lado, a cultura do lixo nos aponta sempre a direção da lixeira mais próxima, por outro, nota-se que há um esforço contemporâneo em conter o esquecimento e o descarte. Andreas Huyssen afirma que um dos fenômenos emergentes na contemporaneidade é a preocupação com a memória. Tal ansiedade generalizada engendraria aquilo que o autor chama de “cultura da memória”, que envolveria uma série de práticas socioculturais voltadas para o registro e ancoragem da memória. Estas práticas estariam expressas na restauração de velhos centros urbanos, na construção de cidades-museus, na moda retrô, nos registros íntimos através das câmeras fotográficas e de vídeo (cujas fotos, muitas vezes, são novamente registradas nas redes sociais, como o *Instagram*), dentre outras. O movimento de instauração das “comissões da verdade”<sup>153</sup> mundo afora também compõem esse complexo cenário de valorização da memória.

O que produziria esse desejo de memória? O que faria com que a sociedade contemporânea se voltasse para o passado e para o incessante registro do “agora”? Para Huyssen, a resposta favorável aos mercados de memória advém da imbricação de uma série de processos que levaram à lenta transformação da temporalidade de nossas vidas. Tais mudanças ocorreram, principalmente, pelo complexo cruzamento de mudanças tecnológicas, mídia de massa e novos padrões de consumo, trabalho e mobilidade global.

A disseminação geográfica da cultura da memória é tão ampla quanto é variado o uso político da memória, indo desde a mobilização de passados míticos para apoiar explicitamente políticas chauvinistas ou fundamentalistas (por exemplo: a Sérvia pós-comunista e o populismo hindu na Índia) até as tentativas que estão sendo realizadas, na Argentina e no Chile, para criar esferas públicas de memória “real” contra as políticas do esquecimento promovidas pelos regimes pós-ditatoriais, seja através de reconciliações nacionais e anistias oficiais, seja através do silêncio repressivo. (HUYSSSEN, 2000, p. 16).

Atentemos para o uso político do esquecimento, explicitado pelo autor. Não podemos perder de vista que a memória e o esquecimento são construções narrativas e, portanto, seletivas, sociais, performadas e em disputa. Algumas vezes estão mais cristalizadas e em outros contextos mais deslizantes. “A memória é sempre transitória, notoriamente não

---

<sup>153</sup> Segundo o blog #Desarquivando, as “comissões da verdade” já foram criadas em mais de 30 países. As comissões têm como objetivo a investigação das denúncias de violações dos direitos humanos ocorridas em regimes ditatoriais. Para isso, promovem o “escavar” da memória desses períodos, tendo como base relatos, depoimentos, documentos de instituições públicas, dentre outras evidências. Disponível em <http://desarquivandobr.wordpress.com/>.

confiável e passível de esquecimento” (ibid., p. 37). Quanto à separação entre memória “real” e “virtual”, o autor diz que toda memória é, por definição, virtual, seja vivida ou imaginada.

Para Huysen, as teorias de Maurice Halbwachs sobre a formação dos quadros de memória social e coletiva não explicam de modo satisfatório os processos históricos contemporâneos. Segundo ele, a entrada em campo da mídia de massa altera o jogo de forças, pois esta é uma poderosa construtora e fixadora de imaginários. Mais recentemente, as novas tecnologias da comunicação<sup>154</sup> embaralharam ainda mais esse cenário.

A dissertação de Lígia Diogo, intitulada “Vídeos de família: entre os baús do passado e as telas do presente” (2010), possui uma abordagem interessante acerca das mudanças na percepção dos registros familiares a partir dos suportes tecnológicos, mostrando como as novas tecnologias da comunicação influenciam na construção das memórias.

A autora sustenta que a popularização dos registros em vídeo pode ter conformado subjetividades e sociabilidades, despontando como a forma mais acessível e difundida de representação de si e dos outros e gerando interações que ultrapassam barreiras temporais e geográficas. Deste modo, Diogo adota a perspectiva genealógica para realizar uma comparação entre dois momentos históricos distintos. Tais vídeos, como reforça a pesquisadora, devem ser observados a partir de um conjunto de formas de registros íntimos que começaram há 150 anos com a popularização desse tipo de produção, e que continuaram, apesar dos diferentes sentidos construídos após a desvalorização das gravações analógicas e valorização das técnicas digitais. Tendo esse cenário em mente, a autora questiona, dentre outras coisas, por que guardar parecia ser mais importante do que mostrar? (2010, p. 13).

Diogo ressalta que seu interesse está em destacar as diferenças entre os registros de família mais arcaicos e os mais contemporâneos, cada um possuindo características próprias de produção e interação. Citando Paula Sibilia, Lígia Diogo reafirma sua posição de tratar os vídeos de família como hábitos que, apesar da permanência como prática cultural, evidenciam rupturas e cisões nos sentidos produzidos nos diferentes contextos históricos.

A partir das diferenças apontadas entre os registros de família contemporâneos e os mais antigos, a pesquisadora afirma que tais distinções vão para além do aspecto tecnológico. As motivações que orientam essas produções estão relacionadas às transformações históricas,

---

<sup>154</sup> “A ameaça do esquecimento emerge da própria tecnologia à qual confiamos o vasto corpo de registros eletrônicos e dados, esta parte mais significativa da memória cultural de nosso tempo”. (HUYSEN, 2000, p. 33).

políticas, econômicas e culturais desses contextos, participando das configurações e reconfigurações dos modos de subjetividade e sociabilidade no decorrer da modernidade.

*Como e por que a prática de registros de família se estabelece? A que outras características históricas ela pode ser associada? Qual a importância da família, da intimidade e da memória no circuito que com ela se estabelece?* (ibid., p. 17) são as perguntas que norteiam o primeiro momento da abordagem, quando a pesquisadora lidará com as fotografias de família produzidas a partir da metade do século XIX. Dessa forma, ela se afilia ao percurso de Jonathan Crary que, voltando-se para o passado, aponta rupturas no modo de “ver” da sociedade contemporânea. Adota também a ideia de que a fotografia seria a “tecnologia matriz” do cinema, construindo assim a ponte entre as fotografias e os vídeos de família.

O caminho percorrido por Lúcia Diogo é bastante claro, desde o seu sumário. Iniciando com o “guardar sem mostrar”, a autora discute as transformações pelas quais passaram os registros de família, desde a concepção destes como “eternos”, se tornando “perecíveis”, até chegarem ao “descartável”. Neste último, a autora ressalta a vitória da linguagem da “espetacularização do eu” no regime de visibilidade midiática, quando o “mostrar” se sobrepõe ao “guardar”. Esta linguagem da espetacularização do eu relaciona-se ao fetichismo da subjetividade percebido na mídia, que, dentre outras coisas, faz com que os indivíduos performem como mercadorias. Se, por um lado, o registro audiovisual parece eternizar uma memória, o estado de mercadoria no regime de visibilidade midiática é, por definição, passageiro.

Retomando Huyssen, a partir da ideia de que as memórias dos diferentes grupos sociais e indivíduos são múltiplas e contrastantes, o autor questiona a construção consensual em torno das memórias coletivas. Tendo em vista a intensa produção de arquivos e registros que nossa sociedade realiza<sup>155</sup>, o autor afirma que mesmo a mídia ocupando lugar central na construção das memórias contemporâneas, esta não será capaz de sustentá-las sozinha. Para a manutenção dos marcos de memória e das comemorações festivas, por exemplo, é preciso que haja o constante retorno à memória, uma repetição ritualística que comunique o que deve ser

---

<sup>155</sup> “Nenhuma época foi tão voluntariamente produtora de arquivos como a nossa, não somente pelo volume que a sociedade moderna espontaneamente produz, não somente pelos meios técnicos de reprodução e de conservação de que dispõe, mas pela superstição e pelo respeito ao vestígio. À medida que desaparece a memória tradicional, nós nos sentimos obrigados a acumular religiosamente vestígios, testemunhos, documentos, imagens, discursos, sinais visíveis do que foi, como se esse dossiê cada vez mais prolífero devesse se tornar prova em não se sabe qual tribunal da história. O sagrado investiu-se no vestígio que é sua negação.” (NORA, 1993, p. 15).

rememorado, ou o contrário, que informe o que deve ser descartado e esquecido.

Huysen observa a sociedade contemporânea como uma *erlebnisgesellschaft*, cuja tradução é “sociedade da experiência” (mas de difícil definição, adverte o autor). Este tipo de arranjo social prezaria pelas experiências efêmeras e superficiais, orientada para alegrias instantâneas e para o rápido consumo de bens, daí um dos motivos da produção da “amnésia” contemporânea. A produção de bens não pode aguardar os lentos processos de apego ou desapego emocional. É preciso que se lembre rápido e se esqueça mais rápido ainda. Além disso, o hiperestímulo<sup>156</sup> da sociedade contemporânea e o caráter flutuante da memória impedem que as experiências se fixem em nossas mentes, pois são constantemente reconstruídas e reinventadas.

A memória e o medo do esquecimento são indissociáveis e constroem-se mutuamente. “É o medo do esquecimento que dispara a vontade de lembrar, ou o contrário?”, indaga o autor. Para refletir sobre essa questão, Huysen lança mão de dois argumentos, que depois serão revisados por ele. Inicialmente, baseia-se em Hermann Lübbe e seu conceito de “musealização”, que seria central para explicar o deslocamento da sensibilidade temporal de nossa época. Segundo Huysen, “ele mostrou como a musealização já não era mais ligada à instituição do museu no sentido estrito, mas tinha se infiltrado em todas as áreas da vida cotidiana” (ibid., p. 27). Lübbe diz ainda que a modernização vem acompanhada da perda das tradições válidas, da racionalidade e “pela entropia das experiências de vida estáveis e duradouras” (ibid., id.).

O argumento conservador de Lübbe, em que a musealização compensaria a perda das tradições, é comparado à explicação de Pierre Nora acerca dos lugares de memória. Huysen alega que Nora entendia os “lugares de memória” como forma de compensação pela perda dos “meios de memória”. Para o autor, a referência binária em Lübbe (entropia do passado e musealização compensatória) e Nora (lugar e meio) deveria ser retirada, a fim de se compreender o deslocamento fundamental nas estruturas de sentimento, experiência e percepção, e não tratá-las via discurso da perda e da falta.

A proposta de Huysen é tratar a musealização como uma “tentativa, na medida em que encaramos o próprio processo real de compressão do espaço-tempo, de garantir alguma

---

<sup>156</sup> Para Huysen, o “mal-estar da civilização” abordado por Freud no início do século XX não se origina da generalização da culpa e recalque do superego, mas da sobrecarga de fluxos de informação e percepção combinadas com a aceleração cultural, com os quais não estamos equipados para lidar, ideia bem próxima do conceito de *hiperestímulo* de Georg Simmel, explicado em nosso primeiro capítulo (ver nota 42).

continuidade dentro do tempo, para propiciar alguma extensão do espaço vivido dentro do qual possamos respirar e nos mover” (ibid., p. 30). A obsolescência programada dos objetos de consumo nos afeta de tal forma que acaba por encurtar o presente, modificando nossa percepção temporal. Segundo o autor, isso acontece simultaneamente à expansão das memórias “virtuais” dos computadores e aparatos tecnológicos.

A tese de Huyssen é de que a sociedade contemporânea busca vencer o temor do esquecimento (análogo à invisibilidade e ao medo da “não-existência” [THEBALDI, 2013] abordados em nosso primeiro capítulo) através de rituais de rememoração pública e privada, dentre os quais a mídia tem papel importantíssimo. Huyssen nos dá uma dica importante: esse retorno à memória está intrinsecamente ligado à “cultura do descarte”.

Assim, a hipótese de Huyssen sustenta que a memória e a musealização tornaram-se importantes “barreiras” contra a acelerada obsolescência e o esquecimento. A valorização das práticas de memória combate a nossa ansiedade de mudanças rápidas e o encolhimento do tempo e do espaço. “Há, simultaneamente, tanto excesso quanto escassez de presença, uma situação historicamente nova que cria tensões insuportáveis na nossa ‘estrutura de sentimento’, como chamaria Raymond Williams” (ibid., p. 28-29).

Ítalo Calvino, no mesmo livro que abordamos anteriormente, apresenta-nos outra “cidade-retrato” de nossa sociedade.

*Zora tem a propriedade de permanecer na memória ponto por ponto, na sucessão das ruas e das casas ao longo das ruas e das portas e janelas das casas, apesar de não demonstrar particular beleza ou raridade. O seu segredo é o modo pelo qual o olhar percorre as figuras que se sucedem como uma partitura musical da qual não se pode modificar ou deslocar nenhuma nota (...). Essa cidade que não se elimina da cabeça é como uma armadura ou um retículo em cujos espaços cada um pode colocar as coisas que deseja recordar (...). Entre cada noção e cada ponto do itinerário pode-se estabelecer uma relação de afinidades ou de contrastes que sirva de evocação à memória. De modo que os homens mais sábios do mundo são os que conhecem Zora de cor. Mas foi inútil a minha viagem para visitar a cidade: obrigada a permanecer imóvel e imutável para facilitar a memorização, Zora definhou, desfez-se e sumiu. Foi esquecida pelo mundo. (CALVINO, 2008, p. 9-10).*

A cidade de Zora, ao permanecer imutável para facilitar a memorização e assim garantir o seu lugar na posteridade, foi esquecida pelo mundo. O que Calvino deixa claro é que aquilo que permanece imutável na memória, em outros termos, que tenta se eternizar por meio das “musealizações”, também está vulnerável ao esquecimento. A cidade redundante, que se repetia para fixar alguma imagem na memória, “parou no tempo”, o que na contemporaneidade corresponde a ficar para trás, cair no esquecimento. Zora tornou-se aquilo que mais temia.

A “cultura da memória” e a “cultura do descartável” parecem, à primeira vista, compor um paradoxo, pois de um lado tem-se a necessidade de “musealizar” a vida contemporânea, a fim de se bloquearem os esquecimentos, enquanto que, por outro lado somos impelidos a descartar e “renovar” as memórias, as experiências e a nós mesmos, sob o risco de pararmos no tempo e sermos esquecidos. O apego à memória e o desapego ao descartável parecem engrenagens do mesmo processo sociocultural.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tem-se a impressão, contemporânea, de que todos os corpos (e quando digo corpos quero dizer pessoas e coisas) podem ir para o lixo por algum tempo. No lixo parece haver lugar para todos, mesmo que ninguém queira ocupar o seu. Isso acontece porque “lixo” não é só aquilo que colocamos em sacos plásticos todos os dias. Essa é “apenas” a sua face mais visível e corriqueira. A noção de lixo envolve algo mais amplo, pois descartar não é só jogar fora, é também excluir do jogo discursivo. O lixo é cercado e alimentado por um rico universo simbólico, que nos permite reconhecer e destacar alguns dos traços das sociedades contemporâneas, não sem antes estranharmos a ideia de *descartável* que nos afeta.

Em nosso primeiro capítulo, buscamos proporcionar tal estranhamento. Remontamos ao período da Idade Média a fim de esclarecermos algumas das noções do descartável que estão presentes na contemporaneidade, desnaturalizando-o. Esse retorno ao período medieval se fez necessário porque o processo histórico da modernidade construiu-se em oposição ao universo medieval, opondo-se, também, às noções de lixo que se sobressaíam neste período. O que antes era tratado como parte integrante da vida social, passou a ser colocado à distância e foi removido, gradualmente, do centro da vida urbana para as margens da cidade. Este processo acompanhou o movimento de remoção dos cemitérios, o que nos sugere uma relação entre lixo e morte, como apontou José Carlos Rodrigues (1995). Nesse momento, o lixo está associado à ideia de “morto”, sem “vida”.

O processo civilizador, constituinte da própria modernidade<sup>157</sup>, envolve a formação e propagação do *ethos* burguês, que, dentre outros aspectos, valoriza a limpeza e a higiene, características que se tornam “distintas” e passam a ser associadas à moral do sujeito. Os indivíduos que não se portassem seguindo os preceitos da *civilización* eram relacionados à impureza e, posteriormente, à marginalidade social. Por motivos políticos, tais indivíduos passaram a ser segregados em instituições de disciplina, como prisões e hospícios, onde eram confinados e “desodorizados”, servindo, inclusive, como cobaias em experimentos científicos higienistas que eram temidos à época. A remoção dos pobres seguiu o mesmo movimento da remoção do lixo e dos mortos: do centro da vida social para as margens periféricas das cidades, sob o argumento de que sua livre circulação poderia transmitir doenças e causar

---

<sup>157</sup> As cisões promovidas pelo processo civilizador são constantemente reiteradas, pois, como diz Bauman, o processo civilizatório é interminável (BAUMAN, 2005).

epidemias.

Neste período histórico, o lixo é associado à poluição simbólica, assim como os sujeitos e espaços no seu entorno, que passam a ser percebidos como “impuros” e “poluídos”. A poluição e a impureza, como nos explicou Mary Douglas (1976), representam aquilo que não pode ser incluído, pois estariam investidos de poderes capazes de desestabilizar o “semblante de ordem” burguês. Daí a percepção de que esses sujeitos são “perigosos”, tanto quanto as margens que habitam, pois colocam em contato os universos do sagrado e do profano, do puro e do impuro, representando a ambiguidade e confundindo as separações cartesianas.

Para compreendermos como tais sentidos permaneceram e se modificaram na contemporaneidade, recorreremos às teorias da sociedade e cultura de consumo, a fim de localizarmos historicamente seu desenvolvimento e influência na configuração da categoria descartável. Partindo do estudo de Gilles Lipovetsky, que concebe o consumo moderno dividido em três fases, destacamos algumas das características que nos interessava observar, como o hedonismo; os bens como marcadores simbólicos; a passagem do consumo das sensações para o consumo das emoções; a obsolescência das mercadorias; o fetichismo da mercadoria, dentre outros aspectos.

Na contemporaneidade ou sociedade do “turboconsumo” uma série de transformações socioculturais engendraram mudanças profundas nos modos de vida. As grandes instituições e narrativas modernas, como a família, a igreja e a nação foram desestabilizadas neste processo. A memória (nosso sonho perdido e pretendido, como nos ensina Bauman) também foi reconfigurada e suas disputas podem ser percebidas em monumentos públicos, redes sociais, enquetes online e outras arenas de embate pelo poder de significar.

Nesta imersão na sociedade e cultura de consumo, notamos que além de impuro e poluído, o lixo está associado à invisibilidade. Na contemporaneidade, época em que a visibilidade midiática torna-se estratégia central nas disputas de sentidos, a invisibilidade está conectada àquilo que Bruno Thebaldi (2013) chama de medo da “não existência”, que é o medo de ser rejeitado pelos outros, de tornar-se desinteressante e de não ser visto<sup>158</sup>.

Entendemos que o medo da não existência está articulado a outros processos, especialmente àqueles ligados ao fetichismo. O fetichismo da mercadoria, apontado por Marx

---

<sup>158</sup> “(...) no mundo das multimídias, maior do que o receio em relação ao isolamento parece ser o temor de não ser “captado” pelos olhares dos outros, de se sentir “invisível”, despercebido por outrem, sendo pior do que o simples anonimato ou a ‘não fama’” (THEBALDI, 2013, p. 197).

no século XIX, desdobra-se no *fetichismo das imagens*, cujo expoente é a marca, e no *fetichismo da subjetividade*, onde os indivíduos seriam os promotores da mercadoria e a mercadoria que promovem ao mesmo tempo. Este último parece reiterar a visão negativa que temos da mercadoria<sup>159</sup>, entretanto, ela vai além e nos mostra o quão sujeitos e mercadorias, ou pessoas e coisas, estão entremeadas na contemporaneidade, por mais que as cisões modernas tenham se adensado e promovido ainda mais o individualismo como pilar da sociedade, pois, como afirma Lipovetsky, uma das características fundamentais da sociedade do *turboconsumo* é o hiperindividualismo.

O medo da não existência estaria duplamente articulado ao fetichismo das imagens e da subjetividade. O medo de se tornar invisível e de ser deixado para trás insere-se em uma lógica da descartabilidade, ou como chamaria Bauman, em uma “cultura do lixo”. Como mostramos em nosso terceiro capítulo, se por um lado as relações sociais parecem mais voláteis e “facilmente” descartáveis, a “cultura da memória” parece se desenvolver como contraponto, buscando deter o esquecimento e a lógica da obsolescência contemporânea através da acumulação de arquivos, imagens e vídeos, que agora ocupam espaços medidos em “gigas” e “teras”, tão virtuais e editáveis quanto a própria memória.

A fim de investigar as disputas de sentido em torno da midiaticização do universo do descartável, analisamos as práticas de construção de personagem dos documentários *Boca de Lixo*, *Estamira* e *Lixo Extraordinário*, por entendermos que a partir desta prática discursiva os sujeitos e espaços representados ganham “vida” nas telas. Notamos que os sujeitos têm suas subjetividades fetichizadas através dos diferentes projetos de *re-mercantilização* colocados em curso pelos documentários. Simultaneamente, inserimos algumas observações realizadas

---

<sup>159</sup> Intriga-nos o fato dos objetos serem tão importantes em nossas vidas. Por que investimos “tempo e dinheiro” em coisas, se o adjetivo “materialista” soa tão pejorativo? Um caminho possível para refletir sobre essa questão é o proposto por Mary Douglas e Baron Isherwood no fim dos anos 70. Ao construírem uma ponte entre antropologia e economia (lembrando que neste período vigoravam teorias economicistas sobre o consumo, baseadas na dicotomia “supérfluo x necessidade”), os autores nos revelam que os bens são comunicadores simbólicos, ou seja, estão envoltos de certa “magia”. As nossas performances cotidianas estão permeadas por objetos, que podem comunicar nossas posições identitárias, políticas, visões de mundo, sentimentos, gênero, classe, etc. De certa forma, os objetos, roupas, acessórios e toda a cultura material que produzimos nos auxilia em nossas construções de memória, de si e do outro. Além disto, a própria separação entre “pessoas” e “coisas” é problemática. O processo moderno de cisão e classificação de espaços e corpos, tanto de sujeitos quanto de objetos, acirrou a separação entre “pessoas” e “coisas”, datada do Novo Testamento (dicotomia espírito x matéria, em que a primeira ganha primazia sobre a segunda). Ao mesmo tempo, centrou-se ainda mais no indivíduo. Como vimos em Stallybrass (2008), o conceito de “fetiche” aplicado à mercadoria, tomado da antropologia e empregado por Marx em suas análises sobre o capitalismo, foi uma das ideias que sustentaram tal separação e a ideia “negativa” da matéria, junto a tantas outras, como por exemplo, o pensamento cristão. Simultaneamente, atenta-nos Stallybrass, Marx sabia da importância dos seus objetos e do universo simbólico em que estavam embebidos, visto que, em algumas situações, estes se tornavam seus passaportes para entrada em certos espaços, determinando a continuidade de sua pesquisa, por exemplo.

na ACAMJG e nas conversas com os catadores e funcionários da associação.

Em *Boca de Lixo* (1993), o mais antigo dos três, vemos que a negativa dos catadores em serem filmados, no início do filme, levam o documentário a se posicionar como “ladrão” da imagem alheia. Entretanto, sabemos que a câmera convoca performances e é através desse jogo conflituoso entre diretor e personagens que o filme se constrói. A nosso ver, *Boca de Lixo* é o filme mais crítico dos três analisados, pois coloca em questão o estatuto do próprio documentário, portanto, o alicerce da construção discursiva que estamos acompanhando na tela.

Já em *Estamira* (2004), compreendemos que o projeto de construção de personagem apresenta a catadora como “filósofa do lixo” (tipo de personagem que percebemos nos três filmes), colocando em segundo plano os conflitos entre personagem e diretor (que, aliás, não aparece no filme, o que corrobora com o nosso argumento) e da personagem com os seus “outros”. Como escrevemos na análise (p. 100-101), essa forma de representação de Estamira é contestada por Lúcia, da ACAMJG, que nos diz: “poetizaram muito ela no filme”. Isso aponta para um forte embate representacional e coloca em questão a construção da personagem no filme, bem como sua *auto mise-en-scène*. A performance de Estamira, associada à prática discursiva de construção de personagem do filme, privilegia uma construção coerente e filosófica, deixando de lado as tensões provocadas pela personagem ambígua e polêmica. Deste modo, a identificação com a personagem torna-se mais fluída, pois Estamira é construída de modo mais “palatável” por Marcos Prado.

*Lixo Extraordinário* (2009) empreende o projeto de re-mercantilização mais explícito dos três filmes e, ao mesmo tempo, mais sorrateiro (diferente de *Boca de Lixo*, por exemplo, que assume “o roubo da imagem alheia” e *Estamira*, que opta pela construção coerente de uma pessoa percebida como incoerente). Inicialmente, o filme destaca as marcas discursivas e estigmas do universo do descartável, expressas em falas como “é o fim da linha”, “são todos drogados”, “as pessoas mais rudes que podemos pensar”. Enquanto constrói os personagens, o documentário ressalta as representações da dor do “outro”, mostrando como é difícil a vida de catador, algumas vezes equiparada ao passado de Vik Muniz, estabelecendo uma relação entre as trajetórias.

Estes sujeitos representados passam por um “ritual” de expurgo das marcas discursivas do descartável, simbolizado, especialmente, pela cena em que vão ao MAM para a estreia da exposição de Vik Muniz. O “expurgo” das marcas do lixo é mostrado desde o momento em

que os personagens se arrumam para o evento, tomam banho, se perfumam, escolhem as roupas. Neste “ritual”, estes sujeitos são fetichizados e visibilizados duplamente, via mídia e via arte, ganhando os contornos de uma “forma-mercadoria” (FONTENELLE, 2002) e retornando ao ciclo do consumo como o “extraordinário do lixo”, não como corpos descartados. Aliás, há duas observações a serem feitas: Ísis é a única personagem a permanecer no território do “desperdício”, do lixo sem “vida” e sem possibilidade de reciclagem para além do documentário; e Suelem, no âmbito da produção discursiva do filme, é descartada em momentos-chaves, como a cena no MAM.

Nos três filmes, percebemos algumas aproximações, como os personagens “filósofos do lixo”<sup>160</sup>, a ótima articulação verbal dos catadores, com amplo vocabulário e criativos sistemas de representação<sup>161</sup>, até quando não apresentam educação formal. Em *Lixo Extraordinário* conseguimos perceber mais claramente como se dão essas passagens do lixo para o mundo da mercadoria. Todavia, seja roubando a imagem alheia, seja construindo coerência em um personagem contestável ou “transformando” os sujeitos via arte, os documentários articulam discursos que delimitam, em termos representacionais, os estados simbólicos e temporais de mercadoria e lixo.

Os documentários tornam o universo do descartável mais palatável na tela, ao mesmo tempo em que convocam o engajamento afetivo e, portanto, uma aproximação com aquele universo. Como vimos em Deleuze e Espinosa, se estamos mais próximos de algo, maior a possibilidade de sermos afetados. Então, quanto mais nos identificamos e nos projetamos nos

---

<sup>160</sup> Para além dos documentários, nota-se que esta categoria pode ser observada em outras produções discursivas. Entendemos que a escritora e catadora Carolina Maria de Jesus pode ser considerada uma “filósofa do lixo”. Best-seller nos anos 60 e bastante estudada no meio acadêmico, Carolina de Jesus escreveu alguns livros e, dentre estes, o mais famoso foi “Quarto de despejo”, lançado em agosto de 1960. Neste livro, ela escreve: *7 de junho de 1958: Nós somos pobres, viemos para as margens do rio. As margens do rio são os lugares do lixo e dos marginais. Gente da favela é considerado marginal. Não mais se vê os corvos voando as margens do rio, perto dos lixos. Os homens desempregados substituíram os corvos...* (JESUS apud GERMANA, 2004). Durante sua vida, escreveu mais de 4.500 páginas em 37 cadernos recolhidos do lixo de São Paulo. Segundo Germana, “o interesse despertado pelos diários de Carolina deve-se ao deslocamento do ponto de vista de classe que seu texto opera e à linguagem fraturada. Mas não apenas. Carolina de Jesus é um produto estranhado, uma vez que não fazia parte do universo habitual das letras brasileiras, extremamente cultas, cujos escritores, na maior parte, pertenciam à classe média. Esse produto foi apropriado pela mídia porque nele já havia um apelo nesse sentido, Carolina queria fazer sucesso. Prova disso são as inúmeras tentativas que Carolina faz para ser publicada, anteriores ao encontro com Audálio. Entretanto, a órbita da mercadoria rejeita Carolina, depois do primeiro e único sucesso de vendas. Por quê? Exatamente porque, por meio do ponto de vista de baixo e da linguagem fraturada, Carolina de Jesus problematiza a literatura e, por seu intermédio, também a sociedade, ao apresentar a tensão entre o alto e o baixo, o lixo e o livro, a figura do escritor e a favelada” (GERMANA, 2004, p. 96). Mesmo buscando a órbita da mercadoria, Carolina dizia “Eu não aceito ser teleguiada”, recusando o papel de tornar-se objeto de consumo da mídia.

<sup>161</sup> Ressalto que isso ocorreu inclusive nas conversas que tive na associação. Os catadores tinham ótima fluência verbal e sólida capacidade argumentativa, até em casos de pouca escolaridade formal.

sujeitos representados, mais esses sujeitos e suas vidas nos afetam. Entretanto, este afeto também pode ser temporário e logo que termina o filme, nos afastamos desses sujeitos e dos laços estabelecidos durante a experiência. Eles não mais nos afetam. E se não nos afetam mais, passam a ocupar vagas memórias até serem esquecidos e partem para o lixo.

No percurso que fizemos até aqui, buscamos compreender o descartável como categoria discursiva historicamente localizada e múltipla em seus sentidos, centrando nosso olhar em seu aspecto representacional. Ora utilizada para demarcar a miséria, ora usada para anunciar a peculiaridade de uma composição artística, alçando a obra aos mercados da arte, a categoria “descartável” é configurada por discursos que estão associados à *prática sociocultural do descarte*<sup>162</sup>.

Esta prática vincula-se a discursos ecológicos, econômicos, relacionados à impureza, marginalidade social, “não existência”, “ressurreição” e purificação do indivíduo (como mostramos no exemplo de *Avenida Brasil*), dentre outros. O universo do descartável tem potencial de ser reciclado e consumido novamente via arte, mídia, manifestações populares (como carnaval<sup>163</sup>), coletivos (como o Bloco Livre Rec!clato<sup>164</sup>), arquitetura (a casa da “Mãe Lucinda” é um exemplo), dentre outras inúmeras formações discursivas. Desta forma, podemos perceber a circularidade dos discursos ligados ao descartável. De todo modo, ressaltamos que o nosso foco esteve voltado para a análise da produção midiática, especialmente os documentários que nos propusemos a investigar em nosso segundo capítulo.

Compreendemos que os documentários, nesta pesquisa, constroem diferentes projetos de mercantilização a partir das distintas práticas discursivas de construção de personagem.

---

<sup>162</sup> Compreendemos que a prática sociocultural do descarte é ainda mais ampla do que pudemos abordar nesta dissertação, que esteve mais empenhada em analisar as representações construídas sobre o universo do descartável. Entendemos que tal prática deveria ser estudada mais a fundo, a partir de um amplo estudo etnográfico sobre as práticas de descarte. Uma metodologia interessante para ser aplicada a esse tipo de estudo é o método de itinerários (DESJEUX, 2006). Desta forma, seria possível abarcar a vida social de um objeto e perceber as sutilezas que o conformam como mercadoria e lixo, bem como os rituais simbólicos que tangenciam as práticas de descarte.

<sup>163</sup> Não pudemos analisar o desfile “Ratos e urubus: larguem minha fantasia” (1989), do carnavalesco Joãozinho Trinta (autor da célebre frase: “O povo gosta é de luxo. Quem gosta de miséria é intelectual”). Entretanto, vale ressaltar que o referido desfile foi um marco na história do carnaval das escolas de samba no Brasil e colocou o descartável no centro das atenções. O blog “Geografia e tal” possui um material interessante acerca do referido desfile. O autor do blog, Márcio Tavares, escreve que “foi na mesma Beija-Flor, em 1989, que Joãozinho deu um tapa na cara dos críticos ao colocar na avenida um desfile revolucionário, diferente de tudo o que já tinha sido realizado até então, o antológico “Ratos e urubus, larguem minha fantasia”, quando a Sapucaí foi invadida por uma turba de excluídos, mendigos, meninos de rua e desocupados, regidos com maestria ao som do empolgante samba-enredo interpretado magistralmente por Negoinho da Beija-Flor. Foi uma verdadeira catarse coletiva, de proporções épicas”. Disponível em <http://geografiaetal.blogspot.com.br/2012/02/joaosinho-trinta-ratos-e-urubus-larguem.html>. Acessado em 10 de dezembro de 2013.

<sup>164</sup> O Bloco Livre Rec!clato é um coletivo organizado na cidade do Rio de Janeiro, que reutiliza o lixo eletrônico para construir os instrumentos que guiam as manifestações artísticas realizadas pelas ruas da cidade.

Este “embaralhar” das fronteiras, que faz com que percebamos o sujeito somente quando este se torna (e performa como) mercadoria, é uma falácia, pois, como afirma Comolli, “no mercado, a mercadoria faz tufo para se tornar desejável, mas sabemos que isso é apenas um fingimento: é ela que nos deseja, indistintamente, indiferentemente” (COMOLLI, 2008, p. 105).

Entendemos que a re-mercantilização do universo do descartável, via mídia, é uma alegoria para compreendermos que, na contemporaneidade, os sujeitos, assim como as coisas, estão inscritos numa “espiral do descarte”. Com isso, quero dizer que os sujeitos deslizam sobre essa espiral, ora assumindo uma “face mercadoria”, ora descartados, adquirindo uma “face lixo”. O que é descartado pode vir a ser re-mercantilizado, é como se tivesse uma potência-mercadoria, ao mesmo tempo em que a mercadoria tem uma potência-descartável.

Tal constatação está presente em nossa hipótese central que, por sua vez, sustenta que o universo do descartável passa por um processo de re-mercantilização via mídia, ou seja, é simbolicamente deslocado para o estado de mercadoria mesmo depois de descartado. Esses espaços e sujeitos marcados pela convivência com o lixo adquirem visibilidade, mesmo que temporária, fazendo com que “ressurjam” diante do espectador e, assim, criando relações de empatia e engajamento afetivo. E aí temos uma questão: esses sujeitos sempre estiveram vivos e ativos no mundo, então, por que percebemos tais indivíduos como descartáveis, impuros e invisíveis? Isso nos mostra o quanto as estruturas simbólicas que configuram o universo do descartável são poderosas e arraigadas.

Todavia, as disputas estão sempre presentes. Nas conversas na ACAMJG, em Lixo Extraordinário e em outros materiais consultados percebemos que há uma reivindicação por parte dos catadores de serem tratados como “catadores de material reciclável” e não “catadores de lixo”, pois eles também rejeitam a categoria lixo, “lixo é aquilo que não tem valor”.

Ressaltamos que “lixo” não é uma categoria oposta à mercadoria. Ambas as ideias apresentam potências específicas que, como buscamos mostrar em nossa dissertação, por vezes se embaralham e se hibridam, produzindo efeitos diversos. Compreendemos que a cultura do descartável que permeia a contemporaneidade implica numa dupla ideia: tudo e todos possuem um “devenir descartável”, podem vir a ser descartados; e o próprio descartável torna-se algo valorizado, depois, claro, de esteticamente higienizado. Todos somos

descartáveis em alguma medida. Isso implica saber que, de um modo ou de outro, estamos a caminho de alguma lixeira.

Concebo esta pesquisa como incompleta, esburacada e porventura equivocada em algumas de suas análises. Como sabemos, a multiplicidade do lixo é inapreensível em sua totalidade, contudo, é preciso mergulhar no descartável e escavar seus sentidos, em um trabalho semelhante à arqueologia, mas abordando nossa própria sociedade e não sociedades passadas. Distante de concluir alguma coisa chego ao fim desta dissertação com mais questões do que quando a iniciei. É sinal de que outros mundos se abriam.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ALVARENGA, Nilson; LIMA, Marília Xavier de. O afeto em Deleuze: o regime cristalino e o processo afetivo da imagem-tempo no cinema. In: **Esferas**, Ano 1, no 1, julho a dezembro de 2012.
- APPADURAI, Arjun. **A vida social das coisas**. Rio de Janeiro: Eduff, 2008.
- ARIÈS, P.; DUBY, G. **História da vida privada**. Da Renascença ao Século das Luzes. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Editora Hucitec, 1987.
- BALTAR, Mariana. **Realidade lacrimosa: diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática**. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Curso de Pós-Graduação em Comunicação, 2007.
- BALTAR, Mariana. Cotidianos em performance: Estamira encontra as mulheres de Jogo de Cena. In: MIGLIORIN, César (org.). **Ensaio no real**. Rio de Janeiro: Beco de Azougue, 2010.
- BARBOSA, Lívya. **Sociedade de consumo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- BARBOSA, Lívya; CAMPBELL, Colin (org.). **Cultura, consumo e identidade**. Rio de Janeiro: FGV, 2006.
- BARCELLOS, Jorge. **Introdução ao pensamento de Jean Baudrillard**. Porto Alegre, 2008.
- BARROS, Carla. **Trocas, hierarquia e mediação: as dimensões culturais do consumo em um grupo de empregadas domésticas**. Tese (Doutorado em Administração) – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Instituto COPPEAD de Administração, 2007.
- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Relógio D'Água, Lisboa, 1991.
- BAUMAN, Zygmunt. **Comunidade: a busca por segurança no mundo atual**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- BAUMAN, Zygmunt. **Vida para consumo**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- BAUMAN, Zygmunt. **Vidas desperdiçadas**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

- BERGSON, Henry. **Matéria e Memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BERGSON, Henry. **Memória e vida**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BOCA de Lixo. Direção: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Cecip, 1993.
- BOURDIEU, Pierre. **A distinção**: crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp, 2007.
- CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Biblioteca Folha, 2008.
- CAMPBELL, Colin. **A ética romântica e o espírito do consumismo moderno**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- CANCLINI, Nestor García. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 1997.
- CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Artes de fazer. Vol.1. Petrópolis: Vozes, 1996.
- CHARTIER, Roger. **A História Cultural**: entre práticas e representações. Algés: Difel Editora, 2002.
- CHARTIER, Roger. O mundo como representação. In: **Revista Estudos Avançados** (11), 5. São Paulo, 1991.
- CHAUÍ, Marilena. Nova classe média é bobagem sociológica. In: **Revista Fórum**. São Paulo, 2013. Entrevista.
- COLE, Sary Colange. **La representación mediática**: teoría y método. In: *Psicologia da Educação*, São Paulo, 23, 2º sem. de 2006.
- COMOLLI, Jean-Louis (org.). **Ver e poder**. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- COSTA, Fernando Braga. **Moisés e Nilce: retratos biográficos de dois garis**. Um estudo de psicologia social a partir da observação participante e entrevistas. Tese (Doutorado em Psicologia Social) – Universidade de São Paulo – USP, Instituto de Psicologia, 2008.
- COUTINHO, Eduardo. **Boca de Lixo**. Rio de Janeiro: CECIP, 1993.
- D'AMARAL, Márcio Tavares. **Comunicação e Diferença**: uma filosofia de guerra para uso dos homens comuns. Rio de Janeiro: EDUFRRJ, 2004.
- DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DELEUZE, Gilles. **Spinoza**. Paris: Conferência no Collège de France, 1978.

DIOGO, Lígia. **Vídeos de família**: entre os baús do passado e as telas do presente. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2010.

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

DOUGLAS, Mary; ISHERWOOD, Baron. **O mundo dos bens** – por uma antropologia de consumo. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004.

DUMONT, Louis. **Homo Hierarchicus**: o sistema das castas e suas implicações. São Paulo: Edusp, 2008.

DURKHEIM, Emile. **As Formas Elementares da Vida Religiosa**. São Paulo: Martins. Fontes, 1978.

EIGENHEER, Emílio Maciel. **Lixo**: a limpeza urbana através dos tempos. Porto Alegre, 2009.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**: Uma história dos costumes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994, v. I.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**: Formação do Estado e Civilização. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993, v. II.

ELIAS, Norbert. **A sociedade dos indivíduos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

ENNE, Ana Lúcia Silva. Representações sociais como produtos e processos: embates em torno da construção discursiva da categoria “vândalos” no contexto das manifestações sociais no Rio de Janeiro em 2013. In: **Revista História e Cultura**, Franca, v.2, n.2, p.174-196, 2013.

ESTAMIRA. Direção: Marcos Prado. Rio de Janeiro: Zazen, 2004.

FAIRCLOUGH, Norman. **Discurso e mudança social**. Brasília: UNB, 2001.

FLUSSER, Vilém. A consumidora consumida. In: **Revista Comentário**. Ano XIII - vol. 13 - nº 51, 1972.

FONTENELLE, Isleide. **O nome da marca**: McDonald's, fetichismo e cultura descartável. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

FONTENELLE, Isleide. **Pós-modernidade**: trabalho e consumo. São Paulo: Cengage Learning, 2008.

FONTENELLE, Isleide. O fetiche do eu autônomo: consumo responsável, excesso e redenção como mercadoria. In: **Psicologia & Sociedade**; 22 (2): pp. 215-224, 2010.

FREUD, SIGMUND. **Publicações Pré-Psicanalíticas e Esboços Inéditos (1886-1889)** - Coleção Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud - Vol. 1. Rio de Janeiro: Editora Imago, 2006.

FOUCAULT, Michel. **A microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

GINZBURG, Carlo. *Representação: a palavra, a ideia, a coisa*. In: **Olhos de Madeira (nove reflexões sobre a distância)**. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

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

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 1985.

GOFFMAN, Erving. **Estigma** – notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. Rio de Janeiro: Zahar, 1964.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 1990.

HARVEY, David. **O enigma do capital**. São Paulo: Boitempo, 2011.

HESSE, Hermann. **O lobo da estepe**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

HUNT, Lynn. **A invenção dos direitos humanos**: uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

ILHA das Flores. Direção: Jorge Furtado. Porto Alegre: Casa de Cinema de Porto Alegre, 1989.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. In: **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 25-44, 2012.

JODELET, Denise. Représentations sociales: un domaine en expansion. In: JODELET, Denise. **Les représentations sociales**. Paris: PUF, 1989, pp. 31-61. Tradução: Tarso Bonilha Mazzotti. UFRJ- Faculdade de Educação, 1993.

KELH, Maria Rita. **Fetichismo**. Disponível em: <http://www.mariaritakehl.psc.br/conteudo.php?id=15>. Acesso em 10 de dezembro de 2013.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**: estudos culturais: identidade e política entre o

moderno e o pós-moderno. Bauru: EDUSC, 2001.

KOPYTOFF, Igor. A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo. In: APPADURAI, Arjun (org.). **A vida social das coisas**. Rio de Janeiro: Eduff, 2008.

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

LIPOVETSKY, Gilles. **A felicidade paradoxal**. Ensaio sobre a sociedade de hiperconsumo. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

LIXO Extraordinário. Direção: João Jardim, Karen Harley e Lucy Walker. Rio de Janeiro: O2 Filmes, 2009.

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

MARTÍN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

MARX, Karl. **O capital**: crítica da economia política. Vol.1. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996.

MENDES, Gyssele. **Do tático ao estratégico**: reflexões sobre a cultura de consumo, lixo e invisibilidade a partir do estudo de caso do personagem Tião Santos. 53p. Trabalho de conclusão do curso de graduação em Estudos de Mídia. UFF, Niterói, 2011.

MILLER, Daniel. **Trecos, troços e coisas**: estudos antropológicos sobre a cultura material. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2013.

MOSCOVICI, Serge. **A representação social da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

NICHOLLS, Bill. **La representación de la realidade**. Barcelona: Ed. Paidós, 1997.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. In: **Projeto História**, São Paulo, n.10, p.7-28, 1993.

PIRES, Rogério Brittes Wanderley. **O Conceito Antropológico de Fetiche**: objetos africanos, olhares europeus. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social – Museu Nacional, 2009.

POLLAK, Michel. Memória, esquecimento, silêncio. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

POLLAK, Michel. Memória e Identidade Social. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

ROCHA, Everardo. **Magia e Capitalismo**. Rio de Janeiro: Brasiliense, 2010.

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

SANTOS, Dominique. Acerca do conceito de representação. In: **Revista de Teoria da História**, Ano 3, n. 6, 2011.

SÊGA, Rafael. O conceito de representação social nas obras de Denise Jodelet e Serge Moscovici. In: **Anos 90**, Porto Alegre, n. 13, 2000.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio. **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.

SLATER, Don. **Cultura do Consumo e Modernidade**. São Paulo: Editora Nobel, 2001.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

STALLYBRASS, Peter. **O casaco de Marx: roupas, memória, dor**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

THEBALDI, Bruno. **A era dos multimedios: as turbofobias e a construção dos imaginários sociais de medo pela mídia**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2013.

THIRY-CHERQUES, Hermano Roberto. Baudrillard: trabalho e hiper-realidade. In: **RAE-eletrônica**, v. 9, n. 1, Art. 8, 2010.

VELHO, Gilberto. Individualismo, anonimato e violência na metrópole. In: **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 6, n. 13, p. 15-29, jun. 2000.

VELLOSO, Marta Pimenta. Os restos na história: percepções sobre resíduos. In: **Ciência & Saúde Coletiva**, 13(6): p. 1953-1964, 2008.

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

WEBER, Max. **A ética protestante e o espírito do capitalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.