

Estamira e Lixo Extraordinário: a arte na terra desolada

Darlan Santos*
Jacques Fux**

RESUMO:

O artigo tem como objetivo analisar e apresentar relações entre os documentários *Estamira* e *Lixo Extraordinário*. A partir da ideia do excesso e do lixo, os dois filmes abordam as vidas de pessoas que vivem e trabalham no Aterro Sanitário do Jardim Gramacho, no Rio de Janeiro. *Estamira*, de Marcos Prado, explora a loucura, pobreza e lixo, enquanto *Lixo Extraordinário*, de Lucy Walker, discute a possibilidade de se fazer arte com o lixo.

Palavras-chave: *Estamira*. *Lixo Extraordinário*. Arte. Subjetividades refugadas.

Introdução

A relação possível entre o lixo e os excluídos sociais evidencia-se a partir da própria semântica. A exemplo de diversos grupos sociais, o lixo, embora indesejável, está presente na história humana desde seus primórdios¹. Por volta de 2500 a.C., na Mesopotâmia, os sumérios enterravam os detritos que produziam. Posteriormente, os resíduos eram desenterrados e a matéria orgânica decomposta era utilizada como fertilizante, no cultivo de cereais. Em 500 a.C., foi criado o primeiro depósito de lixo, em Atenas, na Grécia. Já no século XV, em plena Idade Média, o lixo acumulado começou a provocar epidemias, como a peste negra, febre tifoide e cólera, que aumentaram o índice de mortes no continente europeu (GRIPPI, 2006, p. 11).

No século XIX, surgiram os primeiros serviços de coleta de lixo. Em 1874, na cidade de Nottingham (Inglaterra) foram instaladas as primeiras incineradoras, que queimavam continuamente o lixo, produzindo vapor e gerando energia (GRIPPI, 2006, p. 12).

Entretanto, uma mudança radical de mentalidade, a respeito do lixo, só ocorreu efetivamente a partir da segunda metade do século XX. Até então, prevalecia a ideia de descarte desordenado, seguindo a máxima popular de “jogar o lixo para debaixo do tapete”. Os resíduos, indesejados, eram levados para locais inóspitos, sem qualquer preocupação de tratamento (como, aliás, ainda ocorre em vários países, inclusive, em grande parte do território nacional²).

O alerta sobre a potencialidade do lixo e sua capacidade de “incomodar” o equilíbrio da Terra foi lançado pelo próprio planeta, através da exacerbação de problemas, até então, ignorados, como o aumento gradativo do buraco na camada de ozônio e do aquecimento global, provocados pela emissão de gases poluentes, além das ameaças às bacias hidrográficas e ao solo. A esse respeito, o biólogo Mario Moscatelli³ considera que “o terceiro cavaleiro do apocalipse é o destino final do lixo” (PRADO, 2004, p.83). O pesquisador ressalta que, sem projeto de ocupação ordenada, sem saneamento, os loteamentos, as favelas, as comunidades e qualquer outro agrupamento humano lançam seus resíduos, não coletados ou muitas vezes impossíveis de serem recolhidos operacionalmente, nos cursos d’água. A partir daí, inicia-se uma perigosa propagação do lixo, por lagoas, baías, praias e manguezais. Outra consequência nefasta da falta de saneamento são os lixões, criados aleatoriamente, sem qualquer tipo de controle.

A conclusão é simples: o lixo, avesso da civilização, “efeito colateral” da vida em sociedade, só entrou na “ordem do dia” quando passou a ameaçar a existência humana. Por conta disso, a

Organização das Nações Unidas (ONU) determinou como prioridade para o século XXI o empenho pela manutenção da saúde em nosso ambiente. Este é o tema da “Agenda 21”, documento elaborado em 1992, por representantes de governos e de vários segmentos sociais, durante a ECO-92, encontro internacional sediado no Rio de Janeiro⁴.

No Brasil, as discussões a respeito do gerenciamento dos resíduos sólidos e a definição de políticas públicas para o setor baseiam-se na classificação sugerida pelo CEMPRE (Compromisso Empresarial para a Reciclagem) – associação sem fins lucrativos, dedicada à promoção da reciclagem dentro do conceito de gerenciamento integrado do lixo. Definem-se, assim, sete vertentes de lixo: domiciliar, comercial, público, hospitalar, especial, industrial e agrícola⁵.

Há, no entanto, uma vertente que não é enfocada pela classificação da CEMPRE (ou de qualquer outra entidade voltada para a questão do lixo). Trata-se de “material” produzido pela sociedade, negligenciado por ela através dos tempos e, na contemporaneidade, alvo de discussões, já que, na história recente, tem abalado as estruturas de uma organização hegemônica. Sua composição não é química, tóxica ou industrial, mas humana. A esse contingente, o sociólogo polonês Zygmunt Bauman refere-se como refugio humano – um inevitável “efeito colateral da construção da ordem (cada ordem define algumas parcelas da população como “deslocadas”, “inaptas” ou “indesejáveis”)” (BAUMAN, 2005, p.12). O progresso econômico seria outro fator geracional dos refugos, graças à degradação e desvalorização de modelos ultrapassados de desenvolvimento, privando seus praticantes dos meios de subsistência.

Os seres humanos refugados compõem grupos sociais que estão à margem da sociedade constituída por um padrão ocidental fortemente demarcado, condizente com o ideal capitalista. Subjetividades que, se analisadas a partir da configuração moderna de indivíduo, escapam à definição burguesa do “eu”⁶, alinhando-se, mais propriamente, a uma concepção do “outro”⁷. “Todas as sociedades produzem estranhos” (BAUMAN, 2005, p.27), considera o autor. Da mesma forma, assinalamos que todas as sociedades produzem refugio humano – embora, como o próprio autor considere, as mais graves consequências desse processo ocorram na sociedade mediada pelo dinheiro e pelos bens de consumo.

Assim como os resíduos sólidos são os indesejáveis resultados da produção acelerada e da modernização social – que compreende, entre outras características, o incentivo ao uso de materiais descartáveis –, o refugio humano, na contemporaneidade, decorre da valorização de um modo de vida marcado pela industrialização, mediatização e uniformização cultural, que trata de maneira excludente o que escapa às cercanias da pós-modernidade.

Estabelece-se, portanto, uma divisão bastante clara, entre nós e os outros. “Nós” estamos circunscritos à sociedade pós-moderna; usufruímos de suas benesses e ajudamos a produzi-las. Culturalmente, obtemos o privilégio de participar do processo midiático – não mais como meros receptores, mas, também, como produtores de mensagens, que rapidamente se propagam, graças às mídias – TV, cinema, internet e a própria literatura. “Os outros”, ao contrário, são representados pelo excedente: de mão de obra e de matéria-prima. “É sempre o excesso deles que nos preocupa” (BAUMAN, 2005, p.60), afirma Bauman.

A este respeito, o autor recorre a um de seus mentores, Stefan Czarnowski, que descreve as pessoas “superfluas” ou “marginalizadas” como:

Indivíduos *déclassés*, de condição social indefinida, considerados redundantes do ponto de vista material e intelectual, e encarando a si mesmo desse modo. A ‘sociedade organizada’ trata este contingente como parasitas e intrusos, acusados, na melhor das hipóteses, de simulação e indolência, e, frequentemente,

de toda espécie de iniquidades, como tramar, trapacear, viver à beira da criminalidade, mas sempre de se alimentarem parasitariamente do corpo social (CZARNOWSKI, 1935, p. 28 *apud* BAUMAN, 2005, p. 54-55).

Ademais, na era pós-moderna, esses “outros” passam a ser definidos por seu espaço de enunciação (ou pela falta dele). Sob essa perspectiva, a teórica indiana Gayatri Chakravorty Spivak, no artigo *Pode o subalterno falar?* (2010), demonstra ceticismo quanto à possibilidade de efetivação da fala de grupos e indivíduos verdadeiramente subalternos, em especial, de grupos femininos. Diante das práticas e estratégias coloniais e ações homogeneizantes da sociedade capitalista, Spivak afirma que “não existe um espaço de onde o sujeito subalterno possa falar [...] O sujeito subalterno feminino não pode ser ouvido ou lido” (SPIVAK, 1990, p.129).

Há, nas considerações de Spivak, um grande teor de criticidade, como atesta John Beverley. Segundo o crítico, o célebre questionamento de Spivak, a respeito da possibilidade de manifestação dos subalternos, e a constatação da própria autora, de que tal feito é improvável, sem que haja a intervenção do intelectual solidário e “comprometido”, é o traço de uma construção literária de um outro, com o qual se pode falar (ou que se presta a falar conosco), “*suavizando así nuestra angustia ante la realidad de la diferencia o del antagonismo que su silencio hubiera provocado, y naturalizando nuestra situación de privilegio relativo en el sistema global*” (BERVELEY, 1997, p.135).

Spivak dá continuidade à sua análise em *Who Claims Alterity?*, onde esclarece que a figura do subalterno gendrado compreende tanto aquela figura feminina que é considerada apenas como um objeto de conhecimento, um informante nativo das histórias orais de sua cultura, quanto a mulher indiana que, embora pertencendo a uma elite intelectual, ainda é considerada um sujeito subalterno, que vai contar uma história alternativa, e que não necessariamente reflete a situação real vivenciada pelo outro tipo de sujeito subalterno. Ao utilizarmos as reflexões de Spivak, evidentemente, transpomos a barreira étnica, ampliando o conceito de subalternidade para outros contextos marcados pela colonização – como é o caso do Brasil, e para situações provocadas pela lógica capitalista, cujo processo de segregação ocorre em diferentes níveis, sejam eles econômicos, culturais ou sociais⁸.

Homi Bhabha, em uma perspectiva, mais “otimista”, assinala, no texto “*Signs Taken for Wonders*” (1997) que há possibilidade do subalterno fazer-se ouvir, quando este imita parodicamente o discurso dominante, subvertendo e ameaçando a autoridade que legitimou o discurso do colonizador. Em certo sentido, essa estratégia também funcionaria como um esforço, por parte desses excluídos, de se encaixar no discurso hegemônico. Desta feita, o hibridismo passa a ser visto como forma altamente eficiente de oposição subversiva, expondo as formas de discriminação e dominação colonial. Mike Featherstone enxerga essa tentativa de representação e identificação local como consequência do processo de globalização:

Pareceria mais fácil interagir com aqueles outros que compartilham o estoque de conhecimentos de que dispomos, sobre os quais todos estão de acordo e com quem podemos estabelecer tipificações que nos são familiares práticas rotineiras. Isso pode ser citado como um dos motivos pelos quais o processo de globalização não apenas produz novas variedades de cosmopolitismo, mas também desencadeia uma série de reações desglobalizantes, o refúgio em vários localismos, regionalismos e nacionalismos (FEATHERSTONE, 1995, p.117-118).

Discutiremos aqui a relação entre os excluídos do Jardim Gramacho e sua (im)possibilidade de expressão na sociedade estabelecida, construindo e tecendo relações entre os documentários *Estamira e Lixo Extraordinário*⁹.

Estamira: A imperatriz do lixo

O “projeto Estamira” teve início em 1994, quando seu idealizador, o fotógrafo e cineasta Marcos Prado, decidiu conhecer de perto o local em que, segundo ele, “era diariamente depositado o lixo produzido em casa” (PRADO, 2004, p. 9). Após uma rápida pesquisa, Prado chegou ao Lixão de Jardim Gramacho – um lugar repulsivo à primeira vista, tomado por sujeira, montes de detritos, urubus e catadores. Foram estes últimos que atraíram a atenção do diretor, que, inicialmente, pensou em desenvolver um estudo fotográfico sobre aquelas pessoas, sob uma abordagem antropológica e, ao mesmo tempo, ambiental. Desde aquele momento, uma questão intrigava Prado: os motivos que levavam seres humanos a permanecerem no lugar mais degradante e inóspito de nossa sociedade.

Em 2000, seis anos após a coleta de informações e fotos, Marcos Prado conheceu Estamira – uma senhora de 63 anos, portadora de distúrbios mentais, que há vinte anos trabalhava no aterro:

Esbarrei-me com uma senhora sentada em seu acampamento, contemplando a imagem de Gramacho. Aproximei-me e pedi-lhe para tirar o seu retrato. Ela me olhou nos olhos consentindo e disse para me sentar a seu lado. [...] Estamira era seu nome. Contou que morava num castelo todo enfeitado com objetos encontrados no lixo e que tinha uma missão na vida: revelar e cobrar a verdade (PRADO, 2004, p.9).

Estamira acabou se tornando a principal personagem do livro de Prado, *Jardim Gramacho*, sendo retratada em um capítulo especial. Posteriormente, o projeto foi ampliado, dando origem ao documentário (desta vez, totalmente dedicado à Estamira e que leva seu nome) e a um site (www.estamira.com.br), no qual estão disponíveis diversas informações sobre a obra, como depoimentos, sinopse e trailer, entre outras.

Após esse breve preâmbulo acerca de *Estamira*, parafraseando Spivak (2010, p. 85), perguntamos: “Podem os refugos humanos falar?” Em que momento eles assumem a condição de protagonistas, expondo seu ponto de vista, a partir de um lócus de sujeira e precariedade?

Ao refletirmos sobre Estamira, o questionamento de Spivak remete-nos à primeira elegia de Duíno (RILKE, 1993), que tem início com uma pergunta: “Quem, se eu gritasse, entre as legiões de Anjos, me ouviria?” (RILKE, 1993, p. 12). Assim, aproximamos, ao nosso modo, Estamira e os anjos de Rilke¹⁰, para melhor desfrutarmos o poema “estamiral” que Marcos Prado descortina em seu documentário. Rilke prossegue o lamento: “E mesmo que um deles [ou uma Estamira dessas] me tomasse inesperadamente em seu coração, aniquilar-me-ia sua existência demasiado forte. Pois que é o Belo senão o grau Terrível que ainda suportamos e que admiramos porque, impassível, desdenha destruir-nos? Todo anjo é terrível” (RILKE, 1993, p. 13).

Nosso “terrível anjo” – Estamira – não habita os céus, mas o inferno chamado Jardim Gramacho. Ela fez, do lixão, o seu habitat e, mais do que isso, integrou-se àquele ambiente como parte dele. Uma metonímia do depósito de restos:

Eu nunca tive sorte. A única sorte que eu tive foi de conhecer o sr. Jardim Gramacho, o lixão, o sr. Cisco Monturo que eu amo, eu adoro, como eu quero bem aos meus filhos e como eu quero bem aos meus amigos. E eu não vivo por dinheiro, eu faço o dinheiro. Eu que faço (PRADO, 2004, p.116).

Na cidade administrada por Estamira, os delírios são conselheiros. As relações não são mediadas pelo dinheiro, como em nossa sociedade capitalista, mas pelos detritos retirados das montanhas,

alimentadas diariamente pelos caminhões da Prefeitura. Ao adentrar no lixão, logo no início do filme, tal como uma personagem – a imperatriz do lixo –, Estamira despe-se dos poucos indícios de uma vida convencional e rapidamente assume uma vestimenta mais condizente com o ambiente – para nós – hostil.

Como num preâmbulo em preto e branco, a câmera aproxima-se de um pequeno barraco, feito de telhas assimétricas de zinco. Capta alguns detalhes: uma garrafa vazia jogada ao chão, uma lagartixa morta, o bule enferrujado, uma faca sem o cabo. Uma cachorra e sua ninhada ajudam a compor o cenário, misto de vida e morte, abrigo e lixeira. Não, ainda não estamos no lixão de Jardim Gramacho. Esta é a casa de Estamira.

Antes de sermos apresentados a ela, uma rápida vistoria pelo local. Novamente os detalhes chamam a atenção: um velho crucifixo, o fogão obsoleto, um enfeite em formato de lua, muitos entulhos. A velha senhora deixa o barracão rumo ao seu verdadeiro lar. Passos ágeis, caminha em direção ao ponto de ônibus, e nele segue até Gramacho.

No trajeto, vemos, pela primeira vez, seu rosto. Rugas, cabelos grisalhos e desgrenhados, olhar perdido. No percurso, uma placa sugestiva: “Gramacho – última saída a 1 km”. Já no aterro metropolitano, Estamira dirige-se rapidamente à “rampa” (espécie de “QG” dos catadores de lixo). Lá, troca suas roupas do cotidiano por uma calça mais larga e uma espécie de “jaleco”. Na cabeça, uma touca para prender os cabelos. Agora sim; nossa personagem está pronta. A imagem, até então monocromática, ganha cores e vemos os créditos iniciais: “Estamira”. Começa o relato de uma vida misturada ao lixo e imersa na loucura.

Às vezes imperatriz, em outras, guerreira ou operária, Estamira transita pelos entulhos com a desenvoltura de quem está em seu próprio ambiente: “Tem 20 anos que eu trabalho aqui. Eu adoro isso aqui, a coisa que eu mais adoro é trabalhar” (PRADO, 2004, p. 116). Um ambiente inóspito para nós, mas familiar para os que dali retiram não só o alimento material, como também o que sustenta sua própria identidade. Há uma simbiose entre o lixo e Estamira. Não é por acaso que, além do Jardim Gramacho, ela só se sinta à vontade no barracão construído a duras penas, graças ao lixão.

Estamira não faz rodeios e, já em sua primeira fala, diz a que vem:

A minha missão, além d’eu ser Estamira, é revelar a verdade, somente a verdade. Seja capturar a mentira e tacar na cara, ou então ensinar a mostrar o que eles não sabem, os inocentes... não tem mais inocente, não tem. Tem esperto ao contrário, esperto ao contrário que tem, mas inocente não tem não. Vocês é comum, eu não sou comum. Só o formato que é comum. Vou explicar pra vocês tudinho agora, pro mundo inteiro[...] (PRADO, 2004, p. 116).

A partir daí, tem-se um truncado jogo de palavras, neologismos, divagações – nem sempre inteligíveis, mas, em alguns momentos, sintomáticos de um contexto de segregação, preconceito, violência social e ideológica. Estamira reage a tudo isso – à sua maneira. Através de sua própria filosofia, ela tem posições muito contundentes sobre a existência de Deus, a luta de classes, o desperdício em nossa sociedade. Aquela senhora, considerada psicótica, cumpre o que promete: ao longo do filme, revela as respostas para os dilemas, sofridos especialmente por aqueles que, como ela, compõem o contingente de excluídos sociais. Entender ou não a sua mensagem é problema nosso.

Estamira contrapõe, à densidade sufocante de sua realidade, a leveza de um mundo onde, para existir, é preciso mobilizar a imaginação. O concreto fere, “suja”, e é repudiado, em nome da liberdade que só o diáfano pode oferecer: “A gente fica formato transparente e vai. Vai como se fosse um pássaro,

voando” (PRADO, 2004, p. 119). Em uma interpretação diversa, instintivamente, Estamira define-se acertadamente como abstrata, aquela que, em consonância com a etimologia do termo, está à margem¹¹:

A criação toda é abstrata. O espaço inteiro é abstrato. A água é abstrato. O fogo é abstrato. Tudo é abstrato. Estamira também é abstrato. Tudo que é imaginário tem, existe, é. Sabia que tudo que é imaginário existe e é e tem? Pois é. Os morros, as serras, as montanhas... Paisagem e Estamira... Estamar, Estaserra... Estamira tá em tudo quanto é canto, tudo quanto é lado. Até meu sentimento mesmo vê, todo mundo vê Estamira. Eu, Estamira, sou a visão de cada um. Ninguém pode viver sem mim. E eu me sinto orgulho e tristeza por isso. Porque eles, os astros negativos ofensivos, sujam o espaço e quer-me. Quer-me, e suja tudo (PRADO, 2004, p. 117).

Portanto, a abstração, no discurso de Estamira, pode ser entendida sob duas nuances: em contraposição à concretude que a cerca, calcada na materialidade do projeto modernizador de nossa sociedade, e como indicativo de sua posição, “invisível social”, alheia a um sistema hegemônico.

Muitas vezes, o discurso de Estamira soa como poesia. Noutras, como um tratado filosófico, ou coisa de doido mesmo... Ela é ousada. Transpõe o caráter tradicional do testemunho. Estamira não quer falar apenas em nome dos catadores de lixo, dos excluídos. Ela imagina-se como inconsciente coletivo, que aflora para dar voz ao que nos cala mais fundo: a opressão, a prisão pelas convenções, a barbárie que a própria civilização excludente produz.

Talvez seja mais apropriado relacionar o posicionamento de Estamira ao que Fredric Jameson (1994) nomeia de “contra-autobiografia”. Segundo ele, esta seria uma nova forma autobiográfica, existente nos países de terceiro mundo e característica da pós-modernidade, já que contradiz os dois pilares que sustentam a escrita memorialística tradicional: a subjetividade burguesa e a temporalidade da memória.

Segundo o próprio Jameson, o modelo da contra-autobiografia se distingue pela despersonalização ou retorno ao anonimato, e pela valorização da espacialidade (contexto social, histórico e político) em contraposição à temporalidade (memória). O autor esclarece, no entanto, as implicações do termo anonimato, que não seria, como se pode imaginar, a perda da identidade pessoal, do nome próprio. Na contra-autobiografia, o anonimato corresponde à multiplicação de uma subjetividade, que, através da manifestação artística ou cultural, deixa de ser mero exemplo sem rosto, para se associar a outros indivíduos, resultando em uma pluralidade de nomes e experiências de vida (JAMESON, 1994).

Estamira, portanto, embora se apresente como singular, representa, em vários aspectos, um exército de desvalidos que sobrevivem graças ao lixo e têm suas vidas norteadas por ele. No filme, é sintomática – e chocante ao mesmo tempo – a movimentação dos catadores, similar à dos urubus, em torno dos montes de resíduos, que se agigantam com a chegada dos caminhões, vindos da cidade. O nome próprio que se multiplica através de Estamira é o da miséria – em todas as suas acepções. O que caracteriza aquelas subjetividades é, preponderantemente, o lixo, que se faz vestimenta, alimento, casa e filosofia de vida.

E, se o lixo é o revés do desenvolvimento, da complexidade urbana, Estamira também representa tal urbanidade, ao expor seu avesso. Trata-se de uma sociedade modernizada, que levanta a bandeira da causa ecológica e do politicamente correto, mas recalca a perversidade de um sistema que serve apenas a um seleto grupo de eleitos.

O Lixo Extraordinário e a arte

Em entrevista concedida ao apresentador Jô Soares, no “Programa do Jô”, Tião Santos, presidente e fundador da Associação dos Catadores de Materiais Recicláveis, começa corrigindo o próprio interlocutor: “Tião: – Posso fazer um 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”. Aqui Tião Santos, além de se impor frente à sociedade que o exclui, frente às políticas públicas que o esquecem e diante de todos nós, mostra-nos lucidez, racionalismo e orgulho frente a um trabalho honesto e justo.

Assim começa o documentário *Lixo Extraordinário*, dirigido por Lucy Walker¹² – apresentando trechos da entrevista televisiva, evidenciando uma perspectiva diferente daquela mostrada no filme *Estamira*. O subalterno, aqui, não se apresentará como tal; não será mostrada sua loucura, nem as mazelas de sua vida. Pelo contrário, o documentário de Walker, e o projeto social de Vik Muniz mostrarão a arte do lixo, a arte no lixo, a arte daqueles e daquilo que vive e que não é, necessariamente, ‘rejeito’. Estamos, portanto, diante de uma possibilidade social e artística. Fazer arte com o lixo é transformar o ‘rejeito’, o que não tem utilidade, em obra com status artístico; feito muito bem concretizado por Muniz.

A utilização do lixo como matéria-prima pode ser encarada na História da Arte como uma evolução. Simplificadamente, na arte clássica, notamos a busca e a procura por retratar o ser humano em sua máxima perfeição. Havia um contexto religioso em muitas dessas primeiras manifestações artísticas, e o homem era tratado como obra de arte da divindade. Com o tempo, a arte foi se modificando, permitindo a utilização de diferentes materiais, técnicas e a possibilidade de se retratar outras facetas humanas. Inicialmente, a arte visava atender, de alguma forma, uma elite, um público especializado e especial, que podia comprar obras e visitar museus e galerias de arte.

Em seu ensaio “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, Walter Benjamin afirma que a arte, em sua totalidade, perdeu, com o passar do tempo e a partir do olhar de novas culturas, um pouco daquele *status* de algo sobrenatural aos olhos da grande massa humana. A sua aura, que antes era intocável, transforma-se em algo mais popular, com uma possibilidade maior de recepção:

A relação de arte dependia da instauração de três elementos: aura, valor cultural e autenticidade. Ela retira seu sentido de uma experiência não especificamente estética, pois dependentemente, de uma experiência ‘religiosa’. Ora, atacando fatores que causavam a impressão ou ‘conceituação’ de beleza, contrapondo a aura de intenção de, ao contrário, tornar próximo mesmo o mais distante, ao valor cultural o valor da representação e ao critério de autenticidade o de fidedignidade, os processos de reprodução abalaram os alicerces da teorização clássica (BENJAMIN, 2000, p. 217).

Para Benjamin, a arte teve um caminho marcado pela modificação, em sua forma de recepção e entendimento. Muitas vezes, a arte era algo inacessível, impossível de se compreender e caracterizada por um grande hermetismo, o que mudou consideravelmente:

A cada dia que passa, mais se impõe a necessidade de apoderar-se do objeto do modo mais próximo possível em sua imagem, porém ainda mais em sua cópia, em sua reprodução. A reprodução do objeto, tal como fornecido pelo jornal ilustrado ou pelo semanário é incontestavelmente muito diversa de uma simples

imagem. A imagem associa tão estreitamente as duas características da obra de arte, sua unicidade e sua duração (BENJAMIN, 2000, p. 228).

Diante dessa argumentação de Benjamin, observa-se que a arte passa a se tornar mais próxima e mais palpável ao público em geral. A rigidez vai se perdendo e se modificando; a aura intocável perde seu *status* superior, permitindo, portanto, a utilização de outros conceitos e outros materiais. Assim, é diante do nosso lixo contemporâneo que percebemos a mudança da arte, já que, “no interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo que seu modo de existência” (BENJAMIN, 2000, p. 230). A noção da arte muda, a introdução de novas técnicas e novos materiais e da participação de diferentes nichos da sociedade é responsável por um novo conceito do belo, da recepção. Nessa perspectiva, Benjamin cita Paul Valery:

Nossas belas-artes foram instituídas e seus tipos e usos fixados num tempo bem distinto do nosso, por homem cujo poder de ação sobre as coisas era significante comparado ao que possuímos. Mas o espantoso crescimento de nossos instrumentos, a flexibilidade e a precisão que eles atingiram, as ideias e os hábitos que introduziram, nos asseguram modificações próximas e muito profundas na antiga indústria do Belo. Há em todas as artes uma parte física, que não mais pode ser subtraída à intervenção do conhecimento e do poderio moderno. É de se esperar que tão grandes novidades transformem toda a técnica das artes, agindo assim sobre a própria invenção e chegando mesmo, talvez, a maravilhosamente alterar a própria noção de arte (VALERY, 1934, p.103-104 *apud* BENJAMIN, 2000, p. 221).

Dessa forma, a noção de arte vai sendo alterada, permitindo, portanto, a utilização do lixo. Por isso, é perfeitamente possível e plausível, por exemplo, a arte de Arthur Bispo do Rosário, de Washigton Santana e de Vik Muniz. Logo, de acordo com Benjamin e enfatizando o momento atual, podemos afirmar que a arte e o lixo se aproximam em nossa sociedade.

Vik Muniz nasceu em 1961, em São Paulo. Reside e trabalha em Nova Iorque e pode ser considerado um dos artistas plásticos contemporâneos com maior visibilidade mundial. Em sua logística de trabalho, inicialmente, o artista idealiza o que irá posteriormente fotografar, dando, então, vida à sua obra de arte, que será a própria fotografia. Os materiais utilizados pelo artista são peculiares: ele confecciona retratos utilizando diversos materiais como diamantes, papel picado, brinquedos e lixo ou rejeitos.

A utilização dessa matéria-prima não é casual: ela procura guardar algum significado ou alguma relação com o objeto ou com a figura produzida e fotografada. Por exemplo, ao fazer os retratos de Liz Taylor e de Marlene Dietrich, Muniz utilizou brilhantes, referência explícita à suntuosidade delas. Seu propósito seria o de mostrar uma diferente faceta da contemporaneidade: a apropriação e a ressignificação que possibilitam uma nova leitura a partir do mesmo objeto. Assim diz Muniz sobre essa sua capacidade de “olhar essas coisas cotidianas e, com elas, recriar possibilidades de apresentar e perceber o mundo” (MUNIZ, 2009, p. 7).

Trabalhando com o luxo e com o lixo, com o excesso e com a ausência, entre a sofisticação e degradação humana, Muniz resgata e apresenta o retrato da sociedade brasileira, evidenciado no filme. As nuances do longa-metragem permitem-nos refletir sobre a diferença de classes, o consumo exagerado, a falta de planejamento urbano. Em seu projeto, retratado em *Lixo Extraordinário*, Muniz se propõe trabalhar no Aterro Sanitário do Jardim Gramacho, feito já realizado por outros (como Marcos Prado, com *Estamira*). Mas ele procura ir além; não apenas retratar ou recontar a história de

alguns moradores e trabalhadores do Aterro, como muito bem realizou Prado, mas de se juntar a essas pessoas para produzir seus próprios retratos.

O artista coloca em foco, através da arte, da fotografia e do documentário, esses excluídos e esquecidos, apresentando-os à sociedade de uma forma diferente daquela retratada em *Estamira*. O uso e a retratação do lixo podem “retirar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura”, sendo assim “a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar ‘o semelhante no mundo’ seja tão aguda, que graças à reprodução ela consiga captá-la até no fenômeno único” (BENJAMIN, 2000, p.228). Hermano Vianna faz considerações sobre a obra de arte, como elemento mediador, no artigo “Não quero que a vida me faça de Otário!”: Hélio Oiticica como mediador cultural entre o asfalto e o morro”, publicado na obra *Mediação, Cultura e Política* (2001), organizada por Gilberto Velho e Karina Kuschnir. Segundo o autor, a obra de arte passa a exercer o papel de mediação quando o artista de vanguarda decide buscar inspiração para seu trabalho “misturando-se” à cultura popular e aos moradores da favela.

Ao utilizar também a fotografia, no livro *Jardim Gramacho*, Marcos Prado acaba aproximando os habitantes do lixão da expressão artística. O aterro e as pessoas fotografadas se transformam, de alguma forma, em arte, e o próprio lixo, graças à plasticidade evidenciada pelas lentes de Prado, converte-se em obras imagéticas, nas quais a precariedade, a sujeira e a feiura tornam-se capazes de tocar o ser humano, não apenas pela estratégia do choque, mas, também, pelo enlevo em que só a arte é capaz de nos conduzir. Porém, há, também, a intenção de fazer das fotos e dos testemunhos uma crítica social, reforçando ainda mais a posição do subalterno, que, apesar de poder falar, ainda é visto como mero catador de lixo: “essas pessoas são conhecidas como catadores de lixo” (PRADO, 2004, p.41).

Tião Santos tentou mostrar a sua voz, tentou sair da marginalidade, ao dizer que ninguém ali no Aterro Sanitário era catador de lixo, e, sim, de material reciclável. A arte de Vik Muniz, retratada em *Lixo Extraordinário*, tentou trazer à sociedade a voz e a possibilidade artística do lixo e dos catadores de material reciclável, nessa nossa terra desolada.

Considerações Finais

Estamira não faz arte – pelo menos, conscientemente. Como “cidadã do lixo”, guardiã da cidadela de entulhos, ela faz do lixo moradia, alimento, terapia. Integra-se àquele local como parte dele – uma metonímia dos restos da sociedade. A sua peculiar filosofia, classificada como “loucura” pela sociedade instituída, torna-se manancial artístico nas mãos de Marcos Prado. A arte, neste sentido, advém de uma visão do cineasta e fotógrafo, que consegue enxergar, em meio ao lixo, os “restos e descuidos” que escapam a “nós”, sendo depositados no lixão de Gramacho e em outros espaços marginais, como as favelas e hospícios, ou negligenciados no interior do próprio *establishment*, numa espécie de “invisibilidade social”¹³. Prado extrai o máximo de sensações visuais do lixão: aves em bando; objetos, dos mais diversos, quase anônimos no emaranhado de dejetos; lixo borbulhante; rodamosinhos formados com resíduos leves, além de impressionantes tempestades, onde Estamira mostra seu lado “feiticeira”, orquestrando raios e trovões. A cada cena, a cada declaração de Estamira, a constatação de que o “além dos além” está mais próximo do que imaginamos, mas fazemos questão de não enxergar.

Portanto, a arte, em *Estamira*, tem função combativa: denuncia nosso descaso em relação ao meio ambiente, aos “refugos humanos”, aos “loucos”. Não se trata, como em *Lixo Extraordinário*, da evidência de uma reciclagem dos detritos, de sua transformação em algo belo ou sublime. O

cinasta Marcos Prado opta pela evidência da “matéria bruta”, do lixo em seu estado mais puro. Para isso, elege, como representante, a senhora Estamira. O enlevo artístico não se dá pela admiração, mas pelo choque – o “tacar na cara”, como a própria Estamira declara.

Além de compartilharem o mesmo espaço geográfico – Jardim Gramacho –, *Estamira* e *Lixo Extraordinário*, embora partam de perspectivas distintas, têm, em comum, a capacidade de despertar seus espectadores para questões emergenciais e atuais, como o descarte do lixo e dos resíduos humanos. A reciclagem, mostrada por Vik Muniz, através da arte, em *Estamira*, ocorre graças à bricolagem, à postura antropofágica daquela impertinente mulher, que recolhe, em meio ao lixo, subsídios para sua sobrevivência e para seu discurso anticonvencional. Em ambos os casos, ao referirmo-nos, novamente, ao questionamento de Spivak, entendemos que é possível arriscarmos uma resposta: Os refugos humanos, na contemporaneidade, podem falar... Através da arte, de um discurso particular, de estratégias que incluam a originalidade, em vez do lamento. Não há lamento em *Estamira*, assim como não há lamento entre os catadores de material reciclável (senão, quando os frequentadores do aterro vislumbram a hipótese de serem obrigados a se retirar dali). O que há (e o que une indubitavelmente ambos) são exemplos de resistência, sobrevivência e sustentabilidade, alertando-nos sobre o quanto podemos aprender com “eles” – o (re)verso de “nós”.

***Estamira* and *Waste Land*: The art in the waste land**

ABSTRACT:

This article aims to analyze and present relationships between the documentaries *Estamira* and *Waste Land*. From the idea of excess and waste, the two films deal with the lives of people living and working in the Sanitary Landfill of Jardim Gramacho in Rio de Janeiro. *Estamira*, by Marcos Prado, explores the madness, poverty and trash, while *Waste Land*, by Lucy Walker, discusses the possibility of making art with waste.

Keywords: *Estamira*. *Waste Land*. Art. Waste subjectivities .

Notas explicativas

- * Professor no curso de Comunicação Social da Universidade Presidente Antônio Carlos, UNIPAC, Conselheiro Lafaiete.
- ** Professor do Departamento de Matemática e Estatística da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, PUC-MG
- ¹ A respeito da “história do lixo”, conferir CASADEI, MACHADO. *Seis razões para diminuir o lixo no mundo*, 2007
- ² Segundo dados do IBGE, 80% da disposição final do lixo brasileiro é feita em vazadouros a céu aberto, sendo a região nordeste o pior cenário. Ver: GRIPPI. *Lixo: Reciclagem e sua história: guia para as prefeituras brasileiras*, 2006
- ³ O depoimento de Moscatelli (mestre em Ecologia pela UFRJ e responsável pela recuperação e o gerenciamento dos manguezais de Gramacho) está presente no livro *Jardim Gramacho*, de Marcos Prado.
- ⁴ Na oportunidade, 179 países fixaram um acordo sobre a questão ambiental. Em relação ao lixo, considerou-se que os resíduos sólidos devem aumentar de quatro a cinco vezes, até 2025. O que fazer com todo esse volume de resíduos; eis o desafio que se coloca no terceiro milênio.
- ⁵ Mais informações no site da instituição: <http://www.cempre.org.br/>
- ⁶ Na tentativa de desvendar o “eu” moderno, o filósofo Charles Taylor produziu uma notável obra, “O self no espaço moral”. Apoiado em pensadores de diferentes épocas, o autor mostra a importância das ciências humanas, das artes e da literatura, na definição do self que permeia a sociedade moderna. Ver, a esse respeito, TAYLOR. *As fontes do self – A construção da identidade moderna*, 1997.
- ⁷ Segundo Bauman, os “outros” são aqueles que não se encaixam nos mapas cognitivos, morais e/ou estéticos do mundo; “deixam turvo o que deve ser transparente, confuso o que deve ser uma coerente receita para a ação, e impedem

a satisfação de ser totalmente satisfatória” (cf. BAUMAN, 1997, p. 27). Lembrando que, segundo Benveniste, ao apropriar-se da língua, no processo de enunciação, o sujeito constitui a si mesmo como “eu”: “o ato individual de apropriação da língua introduz aquele que fala em sua fala”, cf. BENVENISTE. *Problemas de lingüística geral II.*, p. 84. Assim, a noção de pessoalidade só pode ser carregada por *eu* e *tu*. O pronome *ele* (o “outro”) não é portador do status de “pessoa”. Já Alfred Schutz afirma que o “outro” é “aquele que não compartilha de um padrão cultural de um grupo”, (cf. SCHUTZ. 2002, p. 53).

- ⁸ Na introdução a *Companion to Postcolonial Studies* (2000), Gayatri Spivak considera que estudos pós-coloniais têm destacado questões de gênero em suas especificidades. Ela expressa o desejo de que tais estudos se desenvolvam em uma perspectiva autocrítica, e que as chamadas “minorias modelo” não nos façam esquecer de que outras minorias ainda são “subalternizadas” e se encontram “alijadas da possibilidade de mobilidade social”.
- ⁹ Este documentário foi traduzido para o inglês como *Wasteland*, possível referência ao poema de T.S. Eliot, que, por sua vez, foi traduzido para o português como *A terra desolada*.
- ¹⁰ De acordo com a crítica literária Maria João Cantinho, o poeta tcheco Rainer Maria Rilke (1875-1926) tinha, nas *Elegias*, a intenção de escrever sobre as “amantes infelizes”, as “abandonadas”, “tomando por base essas mulheres, maiores [...], cujo destino ficou marcado por absoluta e incondicional entrega” (In: criticanarede.com/lds_elegias.html).
- ¹¹ Etimologicamente, o vocábulo “abstração” advém do latim *abstractiōne*, que significa retirada. Já o adjetivo abstrato tem origem no latim *abstractu*, que quer dizer “incorpóreo”. O termo, traduzido como abstrair, designa, literalmente, “pôr à parte, arrancar, extrair, separar”. Cf. *Novo dicionário de etimologia*, p. 83.
- ¹² *Lixo Extraordinário* foi filmado ao longo de dois anos (agosto de 2007 a maio de 2009). A cineasta Lucy Walker acompanhou o trabalho do artista plástico Vik Muniz, realizado junto aos catadores de materiais recicláveis de Jardim Gramacho, na periferia do Rio de Janeiro.
- ¹³ Termo apresentado por Fernando Braga da Costa, em *Homens invistíveis* – relatos de uma humilhação social (2004).

Referências

- AGUILAR, Nelson (Org). *Mostra do redescobrimento*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000. 303p.
- ARTIÈRES, Philippe. *Arquivar a própria vida – Estudos históricos*. Trad. Dora Rocha. São Paulo: Centro de Pesquisa e Documentação Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas, 1998. 34p.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1977. 214p.
- _____. *Sade, Fourier, Loiola*. Trad. Maria de Santa Cruz. São Paulo: Edições 70, 1979. 183p.
- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Trad. Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997. 272p.
- _____. *Vidas desperdiçadas*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. 176p.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: obras escolhidas I*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986. 253p.
- _____. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: COSTA LIMA, Luiz (org.). *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p.207-244. 364p.
- BEVERLEY, John. *Una modernidad obsoleta: estudios sobre el barroco*. Los Teques (Venezuela): Fondo Editorial A.L.E.M., 1997. 191p.
- BHABHA, Homi K. Signs Taken for Wonders. In: ASHGROFT, Bill et al (Ed.) *The Post-Colonial Studies Reader*. London: Routledge, 1997. p. 29-35. 587p.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas I*. Rio de Janeiro: Globo, 1999. 707p.

- CASADEI, Silmara Rascalha; MACHADO, Nilson José. *Seis razões para diminuir o lixo no mundo*. São Paulo: Escrituras Editora, 2007. 57p.
- COSTA, Fernando Braga de. *Homens invisíveis: relatos de uma humilhação social*. São Paulo: Globo, 2004. 254p.
- CUNHA, A.G. *Novo dicionário de etimologia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008. 744p.
- ESTAMIRA. Direção: Marcos Prado. Rio de Janeiro: Riofime/Zazen, 2004
- FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. Tra. Julio Assis Simões. São Paulo: Studio Nobel, 1995. 224p.
- GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, vol. 1, 2001. 494p.
- GRIPPI, Sidney. *Lixo: reciclagem e sua história*. Rio de Janeiro: Interciencia, 2006. 166p.
- HIDALGO, Luciana. *Arthur Bispo do Rosário: o senhor do labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996. 208p.
- JAMESON, Fredric. Sobre a substituição de importações literárias e culturais no Terceiro Mundo: o caso da obra testemunhal. In: *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994. 238p.
- LIPOVETSKY, Gilles. *Os tempos hipermodernos*. Trad. Mario Vilela. São Paulo: Editora Barcarolla, 2004. 129p.
- MACIEL, Maria Ester. *A memória das coisas: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004. 155p.
- MOREIRAS, Alberto. Ficções teóricas e conceitos libidinais: o neolibidinal na cultura e no Estado. In.: MIRANDA, Wander M. (Org.) *Narrativas da Modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 279-304. 360p.
- MUNIZ, Vik. *Vik*. Paulo Herkenhoff. texto; Vik Muniz. curad.; Patrick E. McDavid, William E. “Bil” McDavid. trad.; Leonel Kaz, Nigge Loddi. dir.; Paulo Kaiser. rev.. Rio de Janeiro: Aprazível Edições, 2009. 144p., il. p.b. color.
- PERRONE-MOISÉS, Leila. *Roland Barthes*. São Paulo: Brasiliense, 1983. 336p.
- PRADO, Marcos. *Jardim Gramacho*. Rio de Janeiro: Argumento, 2004. 134p.
- _____. *Estamira*. Disponível em: www.estamira.com.br. Acesso em: 10 dez. 2010.
- RILKE, Rainer Maria. *As elegias de Duíno*. Trad. Maria Tereza Dias Furtado. Lisboa: Assirio & Alvim, 1993. 126p.
- SANTIAGO, Silviano. Prosa literária atual no Brasil. *Revista do Brasil*, ano 1, n. 1, 1984. 112p.
- SOUZA, Eneida Maria de. Notas sobre a crítica biográfica. In: *Crítica Cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. p. 111-120. 176p.
- SCHÜTZ, Alfred. O estrangeiro: um ensaio em psicologia social. *Geraes*, Belo Horizonte, n. 53, p. 50-59, 2002. 285p.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?*. Trad. Sandra Regina Goulart, Marcos Pereira Feitosa e André Pere Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. 133p.
- _____. Foreward: Upon Reading the Companion to Postcolonial Studies. *A Companion to Postcolonial Studies*. Eds. Henry Schwarz and Kay Sangeeta. New York: Blackwell, 2000. p. xv-xxii. 624p.
- _____. *The Post-Colonial Critic*. Interviews, Strategies and Dialogues. New York: Routledge, 1990. 176p.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Who Claims Alterity. *Remaking History: Discussion in Contemporary History*. Eds. Barbara Kruger and Phil Mariani. Seattle: Bay Press, 1989. p. 269-292. 294p.

TAYLOR, Charles. *As fontes do self: a construção da identidade moderna*. Trad. Adail Ubirajara Sobral, Dinah de Abreu Azevedo. São Paulo: Edições Loyola, 1997. 670p.

VELHO, Gilberto; KUSCHNIR Karina (Org.). *Mediação, cultura e política*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2001. 343p.

Recebido em: 30 de maio de 2011
Aprovado em: 25 de agosto de 2011