



Realidade e Ficção: Uma Análise Teórica Sobre a Construção de Significado no Documentário *Lixo Extraordinário*¹

Bruna Estevanin COSTA²
Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG

Resumo

O filme de documentário, desde sua primeira produção, vem passando por uma série de mudanças estilísticas e temáticas até encontrar o que denominamos hoje de *documentário contemporâneo*. Através de uma breve passagem histórica e definição contextual, pode-se analisar e dissecar o conteúdo de *Lixo Extraordinário* (2010), procurando vestígios de enquadramento e produção de significado por parte do cineasta.

Palavras-chave: documentário; Bill Nichols; *Lixo Extraordinário*.

1. Introdução

Em seu primeiro momento, o documentário apresentava características tais como um discurso direto e impositivo do narrador sobre a imagem e o telespectador. Com o tempo e advento de novos recursos técnicos, o conceito e mesmo os traços do documentário foram se modificando, até chegarmos no que é chamado atualmente de documentário contemporâneo.

Através de definições e teorias de Bill Nichols, apoiando-se ainda em conceitos sobre enquadramento de Erving Goffman ou críticas de Fernão Pessoa Ramos, é feita uma análise do documentário *Lixo Extraordinário* (2010) contraponto e debatendo os limites da ficção e da não-ficção dentro deste documentário.

Com elementos do filme, como diálogos, cenas e estrutura organizacional, é possível estabelecer não só uma conexão entre o documentário proposto e a definição de documentário contemporâneo, bem como por à prova o significado construído pelo cineasta para o espectador, de uma forma geral.

1. Definição: o que é documentário?

A definição de *documentário* não é mais fácil do que a de *amor* ou de *cultura*. Seu significado não pode ser reduzido a um verbete de

¹ Trabalho apresentado no DT 07 – Comunicação Audiovisual do XVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação realizado de 2 a 6 de setembro de 2011.

² Graduanda da Faculdade de Comunicação Social da Universidade Federal de Juiz de Fora. Bolsista do Programa de Educação Tutorial (PET), financiado pela Secretaria de Ensino Superior (SESu/ MEC) que tem como propósito integrar na graduação as atividades de ensino, pesquisa e extensão. Orientada pelo Prof. Dr. Paulo Roberto Figueira Leal. Email: brunaestevanin@gmail.com



dicionário, como *temperatura* ou *sal de cozinha*. (...) A definição de *documentário* é sempre relativa ou comparativa. Assim como *amor* adquire significado em comparação com *indiferença* ou *ódio*, e *cultura* adquire significado quando contrastada com *barbárie* ou *caos*, o *documentário* define-se pelo contraste com filme de ficção ou filme experimental e de vanguarda (NICHOLS, 2005, p. 47)

Bill Nichols, ao elaborar sua definição para documentário, remete à dificuldade de traduzir em palavras e conceitos ao que seria, segundo ele, relativo e comparativo. Para chegarmos a tal definição, comparemos, primeiramente, o documentário aos outros tipos de filmes supracitados pela citação.

Para Nichols, todo filme é um documentário. Segundo ele, mesmo nos filmes chamados ficcionais encontram-se marcas e vestígios da cultura na qual foi produzido. Sendo assim, divide os filmes em dois tipos, primeiramente: documentários de satisfação de desejos e documentários de representação social. Nos primeiros, através da produção fílmica o espectador pode ter a expressão tangível de seus desenhos e sonhos – ou temores e medos. O segundo tipo, sobre representação social, conhecidos como de não-ficção, são os que, por convecção, chamaremos de “documentário”. Os “documentários” revelam de forma tangível um mundo que já temos acesso, tornando visível e audível, de maneiras distintas, a realidade social, de acordo com a organização e seleção feita pelo cineasta. (p.26)

Em *A Voz do Documentário*, Nichols afirma que os documentários “têm uma história. E mudam em grande partes pelas mesmas razões: os modos dominantes do discurso expositivo mudam, assim como a arena do debate ideológico” (p. 47). Sendo assim, podemos traçar rapidamente a história do documentário, desde o seu começo até a contemporaneidade.

Nesse caminho, segundo a classificação de Nichols, podemos encontrar quatro estilos básicos principais. O primeiro deles, discurso direto, oriundo da tradição griersoniana (também conhecido como o estilo “voz-de-Deus”), utilizava de uma narração fora-de-campo, com uma voz supostamente autorizada – e autoritária -, quase sempre arrogante, para suas produções. Tal estilo, observado em *The March of Time*, em sua forma mais exagerada, caiu em desuso depois da Segunda Guerra, sobrevivendo apenas em produções televisivas, noticiários, programas de jogos ou documentários especiais.

O sucessor desse modelo foi o chamado cinema direto, ou cinema verdade, que aproveitando-se das novas possibilidades técnicas como câmeras portáteis e gravadores



de som, prometia um aumento do “efeito verdade” graças à objetividade, imediatismo e à impressão de capturar fielmente os acontecimentos ocorridos na vida cotidiana. No cinema direto, como Nichols usualmente o chama, os filmes buscavam captar pessoas em ação e deixar que o próprio espectador tirasse as conclusões por si só, sem a ajuda de comentários ou afins. (p.48)

Em 1970, surge então uma nova categoria. Essa terceira categoria incorpora o discurso direto, geralmente na forma de entrevistas, através de testemunhos. Sua vanguarda se deu com documentários políticos ou feministas e serviram de base para o documentário contemporâneo que conhecemos.

A emergência de tantos documentários construídos em torno de sequências de entrevistas me parece uma resposta estratégica ao reconhecimento de quem nem os fatos falam por si mesmos, nem uma única voz pode falar com autoridade definitiva. As entrevistas tornam a autoridade difusa. Permanece um hiato entre a voz do ator social recrutado para o filme e a voz do filme. Não tendo que atestar sua legitimidade, as vozes dos entrevistados levantam menos suspeitas. (NICHOLS, 2005, p.57)

Segundo Nichols, “a existência de um discurso direto dentro do documentário conseguiu passar a impressão de que não existe mais a pretensão dúbia de que as coisas são como o filme as apresenta” (p.56), apresentando mais veracidade e possibilidade de convencimento.

Com o surgimento das entrevistas, o campo do possível para o filme documentário se expandiu para incluir estratégias de reflexividade. Chegamos então na corrente contemporânea do documentário. É o que Nichols chama de documentário auto-reflexivo, que mistura as passagens observacionais do cinema-verdade com entrevistas, sem ignorar a voz sobreposta do diretor com a existência de elementos como intertítulos, deixando patente o que esteve implícito o tempo todo: “o documentário sempre foi uma forma de representação, e nunca uma janela aberta para a realidade”. (p.49)

Dessa forma, temos uma ordem evolutiva nem sempre em linhas retas, mas curvas e obtusas, onde o cinema direto (ou cinema verdade) e suas variantes procuraram resolver limitações da tradição “voz-de-Deus”, enquanto o documentário de entrevistas procurou resolver limitações de grande parte do cinema direto, e o documentário auto-reflexivo, por sua vez, tenta resolver as limitações contidas na subjetividade e no posicionamento social e textual do ego (aqui entendido como cineasta ou espectador) não são, em última instância, problemáticos.



Contudo, Nichols afirma que A teoria do cinema, em contra partida, tem tido pouca ajuda nessa evolução recente do documentário contemporâneo, especialmente no que diz respeito à “voz” do documentário. Em suas palavras, “aquilo que, no texto, nos transmite o ponto de vista social, a maneira como ele nos fala ou organiza o material nos apresentado” (p. 50), ou nas palavras de Goffman, o *enquadramento*³ – peças-chave para a discussão do presente trabalho. Para tal, contudo, é necessário entender melhor os componentes do documentário contemporâneo, suas formas de interação e desmembramentos.

O enquadramento, segundo Goffman, é um conceito a partir do qual se constroem análises acerca de como cada sujeito particular se envolve subjetivamente em uma dada situação social, ou neste caso, de uma *reprodução* de situação social através de um documentário. Interessa ao autor o problema de como os indivíduos se utilizam dos enquadramentos como estruturas cognitivas que são fundamentais para a sua percepção e trânsito pelas diversas realidades sociais com as quais tomam contato. Aqui, o mesmo vale para o sentido contrário: como o autor se utiliza de enquadramentos como estruturas cognitivas que são fundamentais para a percepção à qual sua estrutura e sua organização fílmica se pretende.

A estrutura do filme se apoia fortemente nos preceitos da narrativa clássica, entre eles 1) a cronologia de evidente causalidade 2) planos organizados em cenas dramaticamente reveladoras que apenas no final do filme reconhecem a câmera como participante-observador 3) excelentes desempenhos de personagens que *representam a si mesmos* sem nenhuma inibição (NICHOLS, 2005, p. 52)

No documentário, as pessoas nele contidas são tratadas como *atores sociais*. O que Nichols direciona com tal afirmação é que esses atores sociais “continuam a levar a vida mais ou menos como fariam sem a presença da câmera.” (p. 31). Diferente dos atores que vimos em filmes *ficcionais*, o valor dos atores sociais não reside nas formas pelas quais disfarçam ou transformam comportamento e personalidade habituais, mas nas formas pelas quais os seus próprios comportamento e sua personalidade servem às necessidades e intenções do cineasta.

Nichols ressalta ainda a importância da interpretação, como uma forma de compreender a organização feita pelo cineasta, para ambos os tipos de filmes. No caso dos filmes documentários, com frequência se vê que não apenas o prazer é transmitido

³ O *enquadramento*, neste caso, está centrado nas reflexões acerca dos modos como é possível, a cada indivíduo, identificar a situação presente. A interpretação desta mesma situação resultará sempre da resposta a uma indagação, como “o que está se desenrolando na cena à minha frente?”.



através do filme, ou uma mensagem, mas uma crença no que se vê e se ouve, e tal crença só existe se reagimos de determinada maneira às representações e valores apresentados.

Tomando tais representações, pode-se definir o tipo de interação que existirá entre cineasta – atores sociais – público. Uma das mais comuns formas de interação que pode ser observada nos documentários tem sua ideia principal contida na frase *Eu falo deles para você. Eu, o cineasta, fala de um assim específico que envolvem eles, um grupo diferente do que de fato fala, para você, o público, que por sua vez também exerce um tipo de fala diferenciada da do cineasta. Ainda que não seja um modelo aplicável para todos os casos, uma vez que ele é apresentado em diferentes níveis, articulações, além de uma gama diversificada de modelos de interação, são importantes para entender a relação entre a representação do mundo oferecida pelo documentário e a recepção da mesma pelo público envolvido.*

Pela categorização de Nichols, os documentários engajam-se na representação do mundo através de três maneiras interligadas:

1 - Oferecendo-nos um retrato ou uma representação reconhecível do mundo através de imagens e sons que representam pessoas, lugares e coisas que também poderíamos ver por nós mesmos, fora das telas do cinema. Essas características fornecem base para a crença, embora esteja sujeita a restrições, uma vez que uma imagem não consegue dizer tudo o que queremos saber sobre o que aconteceu e as imagens podem ser alteradas;

2 – Significação ou representação dos interesses de outros, através de indivíduos eleitos que representam os interesses do que Nichols chama de “eleitorado”. É necessário ressaltar que, por muitas vezes, os documentaristas assumem o papel de representantes do público, faltando a favor de outros;

3 – Como em uma corte, os documentaristas colocam diante de nós a defesa de um determinado argumento, ponto de vista, e uma determinada interpretação das provas. Em outras palavras, frequentemente eles não representam o outro apenas, mas, mais ativamente, construindo consentimentos, sentidos, significações e até mesmo opiniões sobre um determinado assunto.

Seguindo esta lógica, podemos discorrer sobre a ficcionalidade dentro da noção atribuída ao documentário, como um agente fílmico representativo da realidade. Para



Fernão Pessoa Ramos⁴, o discurso que tem na reflexividade seu ponto de fuga ético, especialmente ligado à representação do representado perante os espectadores, é sustentado pela negação da possibilidade de uma representação objetiva do real. Ou seja, os cineastas encontraram no vetor ético uma saída para o problema *representação versus reprodução* em um discurso que gira em volta do posicionamento subjetivo estilizado. Assim, para Pessoa Ramos, assumir um campo específico ao documentário “seria assumir a possibilidade de uma representação objetiva, transparente” (s/p), através do seguinte raciocínio:

1 – Partindo-se do pressuposto que o documentário busca estabelecer uma representação do mundo, uma vez que o estabelecemos [o pressuposto], estabelecemos uma ideologia dominante que se sobrepõe seu caráter “falsamente totalizante” – “eu posso representar o mundo”;

2 – A este pensamento segue-se o discurso sobre a necessidade do saber e da subjetividade que sustenta a representação de um determinado documentário, e necessariamente atrelado a ela, surge a saída ética para a reflexividade ideológica contemporânea.

Tal recuo reflexivo, para Fernão Pessoa Ramos, representa o ponto cego de toda a ideologia contemporânea, uma vez que é ético mostrar o processo de representação. Contudo, não é ético construir a representação para sustentar a opinião correta. Tal ponto cego ético, mesmo não tendo sido especial e detalhadamente previstos por Nichols em seus estudos introdutórios ao documentário, não deixam de transparecer nas dúvidas e dissertações acerca do que chamamos de ‘evolução’.

Não pretendo afirmar que o documentário auto-reflexivo representa um ápice ou uma solução. Entretanto, é um ponto culminante na evolução de alternativas que, no presente contexto histórico, parecem menos problemáticas do que as estratégias do comentário fora-de-campo, do cinema direto ou da entrevista. Com suas antecessoras, essas novas formas podem parecer mais “naturais” ou até mesmo mais “realistas” por algum tempo, mas o sucesso de cada nova forma engendra sua própria decadência: ela limita, omite, nega, reprime (assim como representa) (NICHOLS, 2005, p.49)

Tendo em mente a discussão histórica sobre vantagens e possíveis falhas a respeito das diferentes correntes de documentário até culminar na introdução da reflexividade, podemos então partir para a análise filmica de “Lixo Extraordinário”.

⁴ Fernão Pessoa Ramos é professor titular do Departamento de Cinema (DECINE) do Instituto de Artes da UNICAMP (Universidade Estadual de Campinas). Foi presidente fundador da SOCINE (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema), entidade que dirigiu entre 1996 e 2001. É pesquisador 1C do CNPq com o projeto Fundamentos do Documentário: Ética, Fronteiras, Narratividade.

2. “Lixo Extraordinário” como um documentário reflexivo contemporâneo

Filmado ao longo de dois anos (agosto de 2007 a maio de 2009), *Lixo Extraordinário* (ou *Waste Land*, em sua versão original) acompanha o trabalho do artista plástico brasileiro Vik Muniz em um dos maiores aterros sanitários do mundo: o Jardim Gramacho, na periferia do Rio de Janeiro. Durante este período, ele fotografa um grupo de catadores de materiais recicláveis, com o objetivo inicial de retratá-los, embora o retrato produzido pelo documentário seja mais profundo que a simples fotografia, relatando o trabalho e vida desses personagens de maneira singular. Os retratos são reproduzidos com materiais recicláveis e, em seguida, reduzidos em quadros que, no final, são levados a um leilão em Londres e todo o dinheiro da obra vendida seria revertido para os moradores e demais catadores de lixo do Jardim Gramacho. No final, o filme se propõe a revelar o poder transformador da arte perante a sociedade.

Lançado em 2010, o filme que, segundo o site oficial, já concorreu ao Oscar por *Melhor Documentário* e ganhou mais de cinco premiações internacionais, conta com a premiada direção da inglesa Lucy Walker, que através de técnicas da dramaturgia fílmica para fazer documentários, busca nos atores sociais personagens memoráveis em mundos que, segundo a sua definição, seriam completamente fechados a ela. Neste caso, o mundo a qual ela se refere é o mundo dos catadores de lixo do Jardim Gramacho.

Em sua abertura, o documentário propõe uma apresentação de Vik Muniz como artista, além de uma autoreferencialidade ao real, utilizando-se do trecho de uma entrevista para o *Programa do Jô*, onde são ressaltadas as obras de Vik Muniz, em especial a referente à produzida pelo *Lixo Extraordinário*. Portanto, temos, em um primeiro momento, a apresentação do artista, onde suas obras são ressaltadas. Quando questionado pelo entrevistador sobre a origem da ideia de trabalhar com lixo, a cena logo é cortada para a apresentação de escolas de samba no carnaval, seguida do próprio Vik observando os carros alegóricos e, logo depois, em uma cena subsequente, das fantasias sendo jogadas em um caminhão de lixo. Tal sobreposição de imagens/cenas não é casual, mas causal – formam um significado, uma lógica – ou, neste caso específico, respondendo à pergunta do apresentador sobre a origem da ideia de se trabalhar com lixo.

Juntamente com os créditos, que são rodados durante estas primeiras cenas supracitadas, vimos o título da obra, *Waste Land*, que na tradução literal significa “terra



do desperdício”, reproduzindo, através dos intertítulos – que também estarão presentes durante toda a obra, apresentando ou introduzindo lugares e personagens – a “voz” do próprio cineasta. A escolha desta cena específica para a introdução do nome da obra não foi aleatória, mas proposital para a construção de um sentido. Segundo Nichols, “os intertítulos funcionam como um outro indicador de uma voz textual além daquela dos personagens representados” (p. 65), revelando a consciência de que se está produzindo um determinado significado por meio desta intervenção.

Gravado em língua inglesa – quando em português, apresenta legendas em inglês -, a história central do documentário começa em 2007, na cidade de Nova York, onde reside o artista Vik Muniz. Após uma pequena apresentação em inglês em que o artista brasileiro conta, de maneira bem humorada, como foi parar na América, vemos uma exposição de quadros e obras de Vik no MoMA (*Museum of Modern Art*, ou Museu de Arte Moderna de Nova York), seguido de comentários autoreflexivos à respeito de seu trabalho. Percebemos, então, que antes de apresentar Vik Muniz como pessoa, há uma apresentação primeira de sua relevância para a arte contemporânea e suas ideias – como observado na entrevista no *Programa do Jô* – caracterizando-a, e somente em seguida, explicitando-a.

Em sequencia, há uma dissertação acerca de sua obra com crianças de açúcar, oriundas de um trabalho com crianças do Caribe, pela qual ganhou notoriedade. Mostrando recortes sobre esse trabalho específico, temos a primeira menção a sua nacionalidade.

Aos 6min32s temos a apresentação de todo o tema da obra:

Vik Muniz: O que eu realmente quero fazer é ser capaz de mudar vidas de um grupo de pessoas com o mesmo material que eles lidam diariamente.

Após a apresentação inicial sobre o tema do trabalho, é começado a se pensar sobre onde seria organizado e executado, que coincide com sua fala.

Vik Muniz: E eu precisava de uma imagem.

Tem-se, então, a primeira apresentação do Jardim Gramacho. Em uma vídeo conferência com Fábio, diretor do estúdio de Vik Muniz no Rio de Janeiro, Vik é aparentemente apresentado ao maior aterro sanitário do Rio de Janeiro. Fábio ressalta o



fato do lugar ser cercado de favelas governadas pelo tráfico de drogas e a estabilidade das pessoas, que são todas excluídas da sociedade.

Fábio: Vai ser difícil.

(...)

Vik: Então você acha que é difícil demais?

Fábio: Não, porque eu acho que seria muito mais difícil pensar que somos incapazes de mudar as vidas dessas pessoas. E eu acho que somos. Então vale a pena tentar.

Nesta parte, percebe-se que ele dá sentido à uma determinada “sociedade” ao excluir as pessoas que trabalham no aterro do conceito que emprega – ele constrói o que quer que o espectador entenda por sociedade, uma vez que o próprio lixo seria, dependendo da definição usada, uma sociedade, e com o decorrer do filme, descobrimos que essa premissa é real e que inclusive há inclusive um sindicato representativo da categoria dos catadores de materiais recicláveis. A fala posterior reforça tal construção de sentido.

É importante notar que os elementos construtivos (que constroem o sentido proposto pelo cineasta), apesar de se arrastarem por todos os minutos do documentário, são fortemente apresentados durante os primeiros quinze minutos de filme, sendo reforçado pelos demais exemplos ao longo da produção.

Após este primeiro debate sobre o local, temos a apresentação dos personagens principais do documentário. Através deles, Vik e Fábio irão trabalhar a obra em questão – o lixo como agente transformador – enquanto Lucy Walker como diretora responsável, os utilizará como elementos de afirmação de sentido, uma vez que tais personagens podem ser classificados pelo que Nichols chama acima de *atores sociais*, que possuem excelentes desempenhos representando a si mesmos. Em outras palavras, através da seleção de personagens, cria-se o sentido que o cineasta procura introduzir.

Sendo construções simbólicas e interpretativas, os enquadramentos referem-se a crenças partilhadas na sociedade (...). É certo que não existe um verdadeiro consenso entre os investigadores relativamente ao que são, afinal, os enquadramentos e sobre como os indivíduos e culturas fazem uso deles, o que tem levado mesmo alguns autores a falarem de um “paradigma fracturado” (Entman, 1993; Fisher, 1997). Esta ambiguidade conceptual, na opinião de alguns, pode mesmo conduzir a problemas operacionais que “limitam a comparabilidade dos



instrumentos e dos resultados” (Scheufele: 1999: 103). Apesar disso, o conceito, na medida em que faz a ligação entre estrutura e ação, cognição e práticas sociais, é útil não só ao estudo do jornalismo mas à própria avaliação do papel da imprensa num momento particular da vida colectiva (...). (SILVEIRINHA, 2005, p. 2)

Observando o documentário como um todo até aqui, podemos notar os elementos nele referentes ao documentário contemporâneo. A existência de elementos como entrevistas, marcação de um tempo cronológico, ou o próprio uso de intertítulos como interlocução e participação ativa do cineasta, bem como a gravação de cenas diretas, aparentemente sem interferência externa, confirmam a construção de *Lixo Extraordinário* dentro dos preceitos de documentário moderno.

De volta à narrativa, após a apresentação devida dos personagens, interação de Vik com os mesmos e com o ambiente do Jardim Gramacho, é começada a jornada artística: fotos, recolhimento de materiais necessários, reprodução em estúdio e, no meio tempo, depoimentos.

Fazendo uso do depoimento de uma das personagens, Isis, podemos notar um dos poucos momentos de interação direta com a câmera – ou alguém por trás dela.

Isis: Eu tô nojenta. Você vai mesmo me filmar suja desse jeito? Impressionante.

Os raros momentos em que se percebe a câmera, ou a pessoa que está por trás dela, certificam, de modo mais convincente, que os outros momentos de “pura observação” registram a presença social e alguém que também veríamos se estivéssemos lá para olhar com nossos próprios olhos (NICHOLS, 2005, p.51)

Através dos personagens e depoimentos pessoais, nota-se que, apesar de quase nunca existir alguma voz fazendo as perguntas, os depoimentos são guiados, direcionados por uma pergunta que foi feita antes, depois ou mesmo durante a entrevista, sendo amarrados por uma espécie corda ou voz invisível que entrelaça e organiza o sentido formado. Tal estratégia acrescenta à complicação de cenas do arquivo uma ressonância pessoal e contemporânea, sem questionar explicitamente os pressupostos dos depoimentos, como poderia fazer a voz de um narrador fora-de-campo em um primeiro momento do documentário, por exemplo.

O que Nichols afirma em *Introdução ao documentário* é que a sensação que temos, ao vermos entrevistas e depoimentos, é de que os entrevistados nunca mentem. Ou seja, não é possível encontrar no filme nenhum reconhecimento da possibilidade, muito menos da necessidade, de levantar-se tal hipótese, que deveria ser levada em



conta, para Nichols, “em qualquer comunicação e significação” (p59), o que dá ainda mais credibilidade para *desficcionalização* do documentário, especialmente tais depoimentos contém impressões ou histórias pessoais, como pode ser observado abaixo:
Isis: “Péssimo. Não gosto” – sobre trabalhar lá há cinco anos.

Isis: “Eu vi meu filho morrer”

Aqueles que estabelecem significados aparecem por dentro da história propriamente, muito mais do que na periferia, espiando como deuses. Portanto, paradoxalmente, a *autoreferencialidade* é uma categoria comunicacional inevitável (NICHOLS, 2005, p.53).

Portanto, “os filmes simplesmente supõem que as coisas aconteceram da forma como as testemunhas as recordam, e, para que não haja dúvidas, os cineastas respeitadamente encontram imagens ilustrativas que comprovam isso” (NICHOLS, 2005, p.62). Exemplos podem ser encontrados em *Lixo Extraordinário*, como a história de Suellem, que possui dois filhos e prefere trabalhar de noite no aterro quando, segundo ela, possui menos pessoas trabalhando. Ao contar a história, a adolescente de então 18 anos mostra aonde mora na comunidade existente dentro de Jardim Gramacho, e imagens a acompanham por todo este circuito, ilustrando seu depoimento para comprovar uma posição – sua viagem para casa, seus filhos, sua família, as condições do local aonde reside e assim por diante.

Após mostrar como a vida dos personagens mudou após o trabalho artístico realizado e seus respectivos *happy ending*, o filme termina com a mesma cena do começo – um trecho de uma entrevista no *Programa do Jô*. Contudo, dessa vez o personagem é diferente. Tião, que agora era líder de uma comunidade internacional de catadores de lixo, está lá. É possível então traçar um paralelo da trajetória de Vik Muniz com o presidente da ACAMJG, Tião dos Santos.

3. Considerações Finais

O cineasta sempre foi uma testemunha participante e ativo fabricante de significados, diz Bill Nichols. Desde a primeira produção de filmes de documentário, o cineasta sempre foi muito mais um produtor de discurso cinematográfico do que um repórter neutro ou onisciente da verdadeira realidade das coisas, mesmo quando o estilo “voz-de-Deus” esteve em voga.

Com a evolução do documentário, tem-se, então, a voz literal do cineasta participando do diálogo, mas sem a autolegitimação e o tom autoritário da tradição anterior. Ele se expressa de uma forma mais sutil, compartilhando reações pessoais e



uma visão de mundo que, por muitas vezes, se confunde com uma representação fiel do mundo que vemos, sendo que nem mesmo o mundo que vemos é uma representação fiel dele mesmo, uma vez que estamos sempre sujeitos, como seres humanos que somos, à subjetividade. Como resultado, os cineastas contemporâneos parecem recusar uma posição privilegiada em relação a outros personagens. Continuam cúmplices da voz dominadora do próprio sistema textual, mas, como alertado por Nichols, “o efeito sobre o espectador é muito diferente”. (p.57)

Contudo, muitos documentaristas parecem ainda acreditar que o filme cria uma representação objetiva da realidade. Poucos estão preparados para admitir que todo filme é uma forma de discurso que fabrica seus próprios efeitos e impressões. Estaria *Lixo Extraordinário* pronto para admitir que, desde a locação, construção de ideia, escolha de depoimentos, imagens e até mesmo trilha sonora ou intertítulos fazem parte de uma reconstrução de ínfima parte da classe dos trabalhadores de Jardim Gramacho – neste caso, reconstrução da realidade de 6 pessoas entre mais de duas mil que lá trabalham?

Durante o filme, Vik Muniz se encontra com os personagens, catadores de material reciclável, em estúdio, e em determinado momento, explica para eles a movimentação de um observador dentro do museu e o sentido dessa mesma movimentação. Segundo ele, o observador da obra olha, ora de longe, ora de perto, alternando esses dois olhares para melhor compreensão da obra.

Raciocínio semelhante pode ser observado dentro do documentário *Lixo Extraordinário*: olhando de longe, você vê a ideia, o filme, o sentimental, a imagem construída. De perto, você observa a composição, e todos os elementos que, juntos, fizeram parte da reprodução de uma parte da sociedade à visão do cineasta, do artista e toda a equipe presente.

4. Referências Bibliográficas

CARVALHO, Carlos Alberto de. *Sobre limites e possibilidades do conceito de enquadramento jornalístico*. Para a revista virtual Contemporanea, vol. 7, nº 2. Dez.2009.

Disponível em: <Html:
<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/download/3701/2885>>. Acessado em 02/07/2011

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 1996. 7ª Edição.



NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. 2005. Campinas, SP: Papyrus, 2005. 2ª Edição.

RAMOS, Fernão Pessoa, *O que é documentário*, Biblioteca online de Ciências da Comunicação. n Ramos, Fernão Pessoa e Catani, Afrânio, Estudos de Cinema SOCINE 2000, Porto Alegre, Editora Sulina, 2001, pp. 192/207
Disponível em: <Html: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/pessoa-fernao-ramos-o-que-documentario.pdf>>. Acessado em 15/06/2011.

SILVEIRINHA, Maria João. *O lançamento da moeda europeia e seus enquadramentos na imprensa*. Trabalho apresentado no XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, realizado em setembro de 2005.
Disponível em: <Html: <http://repositorio.portcom.intercom.org.br/dspace/bitstream/1904/18029/1/R0199-1.pdf>>. Acessado em 03/07/2011.