

* **Novas escrituras e mediações em saúde**

Uma câmera como personagem, roteirista e diário de bordo

Paulo Roberto Giacomini

Jornalista, especialista em Comunicação e Saúde pelo Icict e mestrando em Informação e Comunicação em Saúde pelo ICICT da Fiocruz
paulo.giacomini@gmail.com

DOI:10.3395/reciis.v5i2.498pt

Ficha Técnica

Documentário, em cartaz.

LIXO EXTRAORDINÁRIO (*Waste Land*). Brasil / Reino Unido: 2010.

Direção: Lucy Walker. Co-direção: João Jardim e Karen Harley.

Produção: Almega Projects e O2 Filmes.

99 minutos



Waste Land, título original do premiado documentário *Lixo Extraordinário* (*), merece outra visada não apenas por sua indicação ao Oscar ou pelos inúmeros prêmios obtidos em festivais internacionais de cinema, mas por aproximar-se do filme etnográfico, do qual o engenheiro Jean Rouch é “referência incontornável”, segundo o professor José da Silva Ribeiro (2007), do Laboratório de Antropologia Visual da Universidade Aberta portuguesa. Em artigo sobre duas conversas que teve com o já etnólogo Rouch em encontros na primeira metade da década de 1990, Ribeiro explica que a tendência de aplicação dos métodos – exposição e exploração – do cinema etnográfico está associada a tradições teóricas distintas. Enquanto no filme de exposição o roteiro precede a realização, no de exploração a metodologia utiliza o cinema como método de pesquisa. Entretanto, segundo o professor, ambas têm assento em princípios fundamentais, tais como longa inserção no campo estudado, atitude não diretiva fundada na confiança recíproca, valorização das falas das pessoas envolvidas, preocupação descritiva baseada na observação e na escuta aprofundadas, independentemente da explicação das funções, estruturas, valores e significados do que descrevem; apropriação das sonoridades locais na composição da trilha sonora (Ribeiro, 2007).

Embora alguns dos princípios do cinema etnográfico apareçam em maior ou menor grau, *Lixo Extraordinário* é introduzido ao espectador como se este estivesse diante de um aparelho de televisão, deitado no sofá da sala, assistindo sonolento uma das entrevistas do “Programa do Jô” pela TV Globo, o que parece ser uma estratégia que visa a resgatar o espectador médio. Depois de rasgar

elogios ao entrevistado, Jô Soares pergunta a Vik Muniz “como começou essa ligação de usar materiais do lixo”, gancho para o filme retornar ao primeiro e principal personagem desta apropriação pessoal do cerimonial, própria da modernidade performática (Silverstone, 2005), para de fato começar a contar a trajetória do brasileiro em solo estadunidense.

Corte lento para imagens de Muniz vislumbrando deslumbrado a um desfile das escolas de samba, como qualquer brasileiro ou “gringo”, no carnaval carioca; depois, para parte das fantasias deixadas nas ruas pelos foliões das agremiações e para uma palestra do artista nos EUA, em 1998, na qual conta como chegou ao país. Ao dirigir seu carro por São Paulo, avista uma briga e para o automóvel para tentar apartá-la. Quando volta ao carro é baleado, confundido com alguém que estava na briga. Muniz pede desculpas para mostrar à audiência da palestra – e agora do documentário – a marca da bala na perna. “Por sorte ele [o atirador] era muito rico. Ele me deu algum dinheiro. E foi assim que comprei a passagem para vir aos Estados Unidos em 1983, por isso estou aqui com vocês”, explica Muniz, numa cena do passado introduzida para justificar a “necessidade” do artista em “tentar mudar a vida das pessoas”.

Levado ao supermercado, onde começou a trabalhar nos EUA, Muniz comenta sobre a diferença da tecnologia nos anos 1980, quando não havia mecanismos para acoplar um carrinho a outro. O artista anda pelo estacionamento do supermercado dizendo à câmera: “um dos meus serviços era limpar as lixeiras. As lixeiras de carne. Eu passava o dia todo carregando o pior material possível, material orgânico, na traseira do caminhão.” A cena mostra a longa inserção do artista no terreno estudado, um dos princípios do cinema etnográfico (Ribeiro, 2007).

Corte para lixeiras e paredes do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), em 2007. Depois, para o nome do artista, para suas obras expostas no museu; corte para uma geral da *Monalisa* de Muniz e para um detalhe da obra, feita de geléia ou de pasta de amendoim. E o espectador pode ler o que o MoMA diz sobre a obra de Muniz escrita nas paredes do museu. Novo corte para algumas obras do artista expostas no museu até chegar às *Crianças de Açúcar*, “mais importante obra” de sua carreira, segundo suas próprias palavras, filhas dos trabalhadores dos campos de açúcar da ilha caribenha de São Cristóvão, seguidas de uma explicação dessas obras pelo próprio Muniz.

Novo corte para Muniz, agora em seu estúdio, que conta sobre seu processo de criação e do envolvimento que teve com *As Crianças de Açúcar*: “eu imaginava o desenvolvimento daquelas crianças belas e incríveis em um adulto que fosse igualmente feliz, pois era um paraíso. Mas os pais delas eram muito tristes, cansados, fatigados”, conta o artista, enquanto o espectador assiste às lúdicas imagens nas quais brinca com as crianças numa praia, extraídas, possivelmente, de outro documentário sobre o processo de criação do “mais importante artista brasileiro radicado nos EUA”, como elogiou o entrevistador brasileiro. Para ele, o que separava a felicidade daquelas crianças e a tristeza de seus pais era o açúcar. “A doçura foi tirada daquelas crianças”, conclui. A tomada associa a produção do artista a uma preocupação dele com o social.

Fachada do estúdio de Vik Muniz no bairro do Brooklin, em Nova York. As mãos do artista trabalham sobre uma bandeira norte-americana. “O que realmente quero fazer é ser capaz de mudar a vida de um grupo de pessoas com o mesmo material que elas lidam todo dia.” Corte para Muniz carregando sacos de lixo, enquanto o espectador ouve sua voz: “A ideia para a próxima série é trabalhar com o lixo. Quando falamos de transformação, essa é a matéria da arte, transformar material em ideia”, justifica Muniz. A câmera focaliza os sacos de lixo na calçada. Vik Muniz continua: “Não sei. Este é o começo de uma ideia. Só preciso do material. E tenho de ir em busca de uma imagem.”

Não será apenas o material, como se verá adiante; como também não o foi na construção de *As Crianças de Açúcar*, referidas pelo artista, nem tampouco em *O Beijo*, obra encomendada pelo Departamento de DST, Aids e Hepatites Virais do Ministério da Saúde para a campanha alusiva ao Dia Mundial de luta contra a Aids de 2009, na qual cerca de 600 pessoas “vivendo e convivendo” com HIV foram reunidas em um ginásio de esportes em Guarulhos, na região metropolitana de São Paulo, onde foram fotografadas na arquibancada empunhando placas que juntas formavam fotografias ampliadas de um beijo entre duas pessoas. No *making off* produzido pelo Departamento de Aids, Vik Muniz diz que aceitou a tarefa como forma de homenagear um amigo morto pela síndrome no começo da epidemia, pois durante uma visita ao moribundo não teria conseguido dar-lhe um beijo de adeus.

Corte etnográfico. Fragmentos de um diário de bordo aos seis minutos e cinquenta e seis segundos de exibição. No seu estúdio em Nova York, o artista está à frente da tela de um computador, pela qual vê, é visto e conversa em inglês com o diretor de seu escritório no Rio de Janeiro. “Ei Fábio! Teve a chance de olhar aquele lixão?”, Vik pergunta. “Tive, cheque o *link* que lhe mandei. No YouTube tem um vídeo feito em um lugar chamado Gramacho. Jardim Gramacho é o maior aterro do Rio. Eles recebem o lixo de toda a área do Rio”, responde Fábio. “Quais os perigos de trabalhar num

lugar assim?”, questiona o artista. Um lugar cercado de favelas dominadas por traficantes, responde o interlocutor, primeiramente. “Creio que a própria estabilidade das pessoas, [pois] são todas excluídas da sociedade. Algumas passam a noite ou a semana inteira por lá. Vai ser difícil”, conclui o diretor do escritório do artista no Rio. “Você acha que vai ser muito difícil?”, retoma Muniz. “Não, pois eu acho que seria mais difícil pensar que não podemos mudar a vida dessas pessoas. Creio que podemos, vale a pena tentar.” O diálogo explicita que o ser humano e sua inserção social – ou a falta dela – são os materiais fundamentais para a expressão artística de Muniz.

Novamente à câmera, o artista diz que sua “experiência com a mistura de arte com projeto social é a principal coisa, tirar as pessoas, nem que seja por poucos minutos, do lugar onde elas estão. E mostrar-lhes um outro mundo, um outro lugar. Mesmo que seja um lugar onde possam ver onde estão. Isso muda tudo. Seria uma experiência de como a arte pode mudar as pessoas, como também se ela [a arte] consegue mudar. Será que isso pode ser feito? E qual seria seu efeito?” Os efeitos da intervenção do artista não aparecem no filme.

A tentativa de transformar lixo em arte, no entanto, não é nova. Em 1989, o carnavalesco Joãozinho Trinta levou à passarela do samba do carnaval carioca seus “*Ratos e urubus larguem minha fantasia*”, *enredo revolucionário que causou perplexidade ao desfilar o lixo numa agremiação que tinha por tradição o desfile do luxo. A Beija-Flor de Nilópolis vinha com uma comissão de frente formada por mendigos, alas de esfarrapados e o abre-alas com uma escultura coberta por sacos de lixo, que encobria uma reprodução do Cristo Redentor, proibido às vésperas do desfile pela Igreja Católica. A imagem ainda hoje é tão forte que a associação é quase inata para quem deixava a adolescência para trás naquele final dos anos 1980.*

Muniz e a esposa Janaina brincam com a filha no que parece ser a casa da família quando a câmera procede a um novo corte, levando o espectador de volta ao estúdio do artista. O casal reaparece sentado à frente do computador quando ele anuncia à mulher, em inglês, que aquele seria o lugar onde passaria os próximos dois anos de sua vida. A câmera acompanha o rosto da esposa virando-se para o marido, expressando um misto de ternura e descrença, para ambas – câmera e Janaina – voltarem à tela do computador, que reproduz um filme em que urubus dão voos rasantes sobre uma montanha de lixo. “Você fará imagens com o lixo”, afirma ela. Ele balança a cabeça, em sinal afirmativo. Ela pergunta se ele vai dar emprego às pessoas que trabalham e vivem naquele lugar. Novamente, ele balança a cabeça em sinal afirmativo. “Como ficará a questão da saúde se trabalhar com elas? Não é seguro fazer isso”, questiona ela. “Elas não questionam. É dali que se alimentam”, responde ele. “Mas nós questionamos”, retruca a esposa e mãe da filha de ambos, numa expressão de medo e terror.

A cada indagação, a cada questionamento dela, ele avança um pouco mais em sua argumentação, justificando seu objetivo: “Não podemos avaliar apenas pelo Google Earth, precisamos ir até lá e ver o que elas precisam”, “a iconografia irá se desenvolver de minha interação com elas. Quero ver o que é importante para elas, o que elas acham que faz uma grande imagem, o que elas querem mostrar. Talvez acabe não tendo importância.”, “Devem ser as pessoas mais rudes em quem podemos pensar. São viciados, são... É o fim da linha.”, “Dê uma olhada na geografia da área.” E apontando na tela a entrada do aterro sanitário, no Google Earth, repete que ali, naquele ponto, aquele lugar é o fim da linha. “É para onde vai tudo o que não é bom, incluindo as pessoas. Os tipos de pessoas que trabalham lá, na sociedade brasileira, não diferem do lixo.”

Em pé ao lado da esposa, ambos em frente à câmera, o artista diz acreditar que a coisa mais perniciosa na cultura e na sociedade brasileira seja a divisão da sociedade por classes. “É horrível como as pessoas realmente acreditam nisso. Falo das pessoas instruídas, elas acreditam que são melhores que as demais”. Depois, ele aparece sozinho, sentado à poltrona de um avião. Em seguida, imagens sobrevoam um conjunto de favelas e o gerador de caracteres anuncia o Rio de Janeiro para chegar pelo braço esquerdo do Cristo Redentor, permitindo que o espectador aviste a Lagoa, as praias de Ipanema e Leblon e a baía da Guanabara, um avião pousando numa pista onde ao fundo se vê mais uma favela. Numa praia, o artista entra no mar. Com um corte, a câmera mostra Ipanema num por do sol, ao som de Moby, que fica mais presente a partir da chegada do artista ao Rio, e que pontuará, cada vez mais bela e tensamente, as imagens sobre as histórias que se verá em seguida.

Aos onze minutos e dezoito segundos de projeção, em um automóvel, Muniz e o diretor de seu escritório no Rio chegam ao Jardim Gramacho. Na administração do aterro, Muniz localiza-se em um mapa ampliado, para em seguida apresentar-se aos administradores do local. De volta ao automóvel, comenta que ficou impressionado “e a gente tem que ressaltar agora que esse é o maior aterro do mundo”. Olha para a câmera e repete. Uma terceira pessoa, provavelmente da administração, completa: “em volume de lixo recebido diariamente é o maior aterro do mundo”. À medida que o carro avança com os olhos da câmera e sobre comentário quase inaudível a respeito da sensação de

'fofura' sobre a terra batida. Esse novo interlocutor apresenta o trajeto. "Se você imaginar que é um prato de gelatina e jogar um peso em cima e não souber organizar isso, com certeza ele vai adernar para um lado, vai afundar mais para o outro." Ao espectador atento, a associação é imediata com a tragédia do Morro do Bumba, na cidade de Niterói, no Rio de Janeiro, que desabou numa enxurrada em abril de 2010, deixando o país perplexo ao revelar a construção de toda uma comunidade sobre uma montanha de lixo de um aterro sanitário extinto.

Lixo Extraordinário tem início aos doze minutos e cinquenta segundos, quando o espectador depara-se com a tela povoada de seres humanos revirando o lixo sendo despejado de caminhões e urubus voando. É no momento que o artista adentra ao aterro sanitário, que o etnógrafo aproxima-se de seu objeto e surpreende-se com ele. E o espectador sonolento, que pensava estar diante de mais uma entrevista do "Programa do Jô", é arrebatado por tamanha dureza e acorda assustado e impotente. Não com o lixo enquanto matéria prima para a produção de uma obra de arte, porque já conhece seu objetivo, mas com aqueles seres humanos que trabalham no aterro sanitário, no meio do lixo, a procura de material reciclável, porque "lixo não tem reaproveitamento", como dirão mais tarde, em momentos distintos, dois importantes personagens.

Novamente, é a partir deste momento que o espectador começa a 'sentir' e saber que o aterro sanitário do Jardim Gramacho tem uma associação de catadores, que seu presidente é o jovem Tião (Sebastião Carlos dos Santos), cuja biblioteca foi sendo formada desde os 11 anos de idade, quando começou a guardar os livros que encontrava no lixo; que o vice-presidente, 'seu' Valter (dos Santos) morreu alguns dias depois de iniciadas as filmagens no aterro; também vai conhecer Zumbi (José Carlos da Silva Bala Lopes), Isis (Rodrigues Garros), Suelem (Pereira Dias), Irma (Leide Laurentina da Silva) e Magna (de França Santos). E, exceto de 'seu' Valter, captará de todos a cultura, os modos, os sonhos, as reações, as histórias de vida e a própria vida.

É deste momento em diante, que o filme começa a transmitir a inserção participante do artista no meio estudado. Se um tanto diretivas, pois visa ao objetivo de criar uma obra de arte, capta a piscadela, os costumes, as condições (determinantes) sociais de saúde; registra o todo, a parte, o todo pela parte e vice-versa, toma o que permeia o cotidiano daquelas pessoas naquele contexto específico de vida, como pactuam suas normas, como estabelecem regras de convívio social. É a partir deste momento que se procede a uma "descrição densa", nos termos de Geertz (2008), pois apenas a partir deste momento as relações são estabelecidas, os informantes (personagens) são selecionados, os textos (imagens) são transcritos (selecionadas, editadas) e o campo é mapeado.

Citando Claudine de France, Ribeiro (2007) afirma que desde a criação do próprio cinema pelos irmãos Lumière, em 1898, "as imagens mostram e descrevem, independentemente da intenção, propósito ou dispositivo de pesquisa que lhe está subjacente". Segundo o autor, depois da Segunda Guerra Mundial, o cinema etnográfico, assim como a Antropologia, a Sociologia e as Ciências Sociais, deslocaram seu centro de interesses, que deixa o exterior, o longínquo e o exótico, para se interessarem pelas cidades e pelo mundo, pelos fenômenos migratórios e temporais, além de "outros temas das denominadas sociedades complexas". Se o cinema etnográfico pode ser um subgênero do documentário ou um ramo especializado da Antropologia (Weinburger, 1994 *apud* Ribeiro, 2007), *Lixo Extraordinário* cumpre seu papel, a despeito das dúvidas sobre o verão que apenas uma andorinha pode fazer, ou de diário de bordo que uma câmera é capaz de exercer.

♦ Desde que participou do Festival de Cinema de Sundance (EUA), em janeiro de 2010, e recebeu o prêmio do público como melhor documentário do cinema mundial (*Audience Award for Best World Cinema Documentary*, em tradução literal), *Lixo Extraordinário* (2010) foi premiado em outras duas dezenas de festivais de cinema ao redor do globo. No Festival de Berlin, além do prêmio da audiência levou também o da Anistia Internacional pelos Direitos Humanos, honraria que voltou a receber em Durban. Em São Paulo, obteve a láurea que leva o nome do Itamaraty, coração da diplomacia brasileira. A consagração do público, no entanto, contabiliza a maioria de seus prêmios nos festivais em que foi apresentado. Com este currículo, não parece ter sido difícil sua indicação como melhor filme de documentário ao mais importante prêmio da indústria do cinema norte-americano, o que pode ter surpreendido às grandes audiências alheias à *via crucis* de um filme documentário pelo circuito mundial dos festivais de cinema até chegar, quiçá, à premiação da Academia de Cinema de Hollywood.

Referências

GEERTZ, C. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

LENZ, A. Jardim Gramacho. Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=9Jq2MKuM9Nc>. Acesso em: 26 maio 2011.

MINISTÉRIO DA SAÚDE. **O beijo**. Brasília, 2009. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=F4tRs1bG1L8>. Acesso em: 26 maio 2011.

MINISTÉRIO DA SAÚDE. Dia mundial de luta contra a Aids: o beijo. Campanha. Brasília, 2009. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=mHymbkfBp_A&feature=related. Acesso em: 26 maio 2011.

RIBEIRO, J. S. Jean Rouch: filme etnográfico e antropologia visual. **Doc On-line**, n. 3, p. 6-54, dez. 2007, Disponível em: www.doc.ubi.pt. Acesso em: 26 maio 2011.

SILVERSTONE, R. **Por que estudar a mídia?** 2.ed. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

WASTE land. Disponível em: <http://www.wastelandmovie.com>. Acesso em: 26 maio 2011.

Notas

1 Zumbi é um dos autores de *Jardim Gramacho* (2007), cujo link Vik Muniz assiste com a esposa no YouTube.