

O FOTOGRÁFICO NO DOCUMENTÁRIO BOCA DO LIXO: O OLHAR NOS DIZERES E NOS NÃO DIZERES DOS DESDITOS DA CIDADE

Carlos Alberto Ferreira Tenreiro
vesperpoesis@gmail.com
<http://lattes.cnpq.br/9949154389169483>

Ilka de Oliveira Mota
ilka.mota@ufscar.br
<http://lattes.cnpq.br/9991950104035858>

RESUMO

No presente artigo analisa-se o fotográfico no documentário Boca de Lixo, de Eduardo Coutinho. Para tal, apoiamo-nos no aparato teórico-metodológico da Análise de Discurso de cunho materialista, na interface com os estudos sobre fotografia. Parte-se do pressuposto que no aludido documentário o modo de textualização fotográfica (colagem, recortes, aproximação e afastamento da câmera, angulação, perspectiva etc.) concorre para o processo de assujeitamento. Ou seja, o modo de textualização contribui para a produção de certos efeitos fotográficos importantes os quais iremos analisar. Desse modo, respeitando as especificidades materiais de nosso objeto, procura-se lançar um olhar observador e não-conclusivo sobre o documentário em análise.

Palavras-chave: fotográfico; documentário; Análise de Discurso; gesto de interpretação.

A objetividade da imagem não passa de uma ilusão. As legendas que a comentam podem mudar totalmente seu significado.
FREUND *apud* SCHAEFFER, 1987

Embora a epígrafe acima apresente uma certa nuance crítica acerca da tão cogitada objetividade imagética, ela está ainda num lugar de sua afirmação. Se os comentários das legendas mudam o sentido da imagem é porque há nesta um sentido *a priori* que é possível captar.

Falar, escrever ou ainda pensar o fotográfico impõe uma certa visada sobre aquilo que é específico da fotografia. É sabido que, diante de todo objeto simbólico, o homem está condenado a interpretar (ORLANDI, 1999). Num gesto de interpretação recíproco, ao

significar ou dar sentidos às coisas, o sujeito se significa nele. Este, na verdade, é um modo discursivo (materialista) de pensar não só o fotográfico, mas as diferentes modalidades da linguagem. No entanto, por meio do efeito ideológico elementar, tal como definido por Althusser em sua obra clássica *Aparelhos Ideológicos de Estado*, o mito da objetividade e da transparência da linguagem prevalece funcionando e produzindo efeitos de sentido na constituição do imaginário ocidental. Koury (1998, p. 74) exemplifica bem esse efeito de “ilusão” ocidental do referente: “A história social da fotografia mistura-se com a história social do capitalismo”. Continua o autor,

como técnica, aperfeiçoa a perpetuação da impressão de realidade. Técnica buscada desde a Grécia antiga, e aprofundada no Renascimento através da perspectiva artificialis. Como ideologia, este aperfeiçoamento logrou identificar essa tradição perspectiva com o próprio real registrado. (KOURY, idem)

A concepção de fotografia como registro mecânico da realidade foi muito marcante no século passado. Já a partir da década de vinte e trinta o caráter de objetividade fotográfica promoveu uma estreita relação com as Ciências Sociais, resultando, por sua vez, o desenvolvimento industrial de câmeras de pequeno porte a fim de aperfeiçoar ainda mais o registro da realidade. As máquinas de tirar fotos instantâneas permitiram ao fotógrafo abandonar a pose, garantindo-lhe agora um lugar de *autor* de suas fotos. Com isso, o *status* da fotografia mudou para a de instrumento de comunicação. A partir daí, a fotografia abriu campo para a Antropologia. Em síntese, para esta área do conhecimento, a fotografia era (e ainda é) sua maior aliada: ela passou a ter um papel fundamental na pesquisa de campo como prova, como documento da realidade, de que *aquilo aconteceu* ou de que *alguém esteve ali*.

No telejornalismo a imagem fotográfica tem um estatuto instrumental, servindo apenas – pelo seu caráter de testemunho visual – como transmissão de informações. Diante de uma fotografia (ou documento fotográfico), o indivíduo, interpelado em sujeito, sofre o efeito de uma crença: o referente *existe*, está bem diante de seus olhos. O “aí está”, presença viva do referente “captada” pelo obturador no ato fotográfico e, graças também ao mecanismo químico para a configuração imagética, produz um efeito de

verdade incontestável e faz funcionar como “prova” para todo um conjunto de informações verbais que a acompanham. Note-se, entretanto, que em muitos casos a imagem quase nunca corresponde com “a mensagem verbal que se espera que ela “prove”: é uma ilustração plausível, muitas vezes tirada de um contexto totalmente diferente daquele a que se refere a mensagem verbal” (SCHAEFFER, 1987, p. 73).

Na verdade, a questão que se pode colocar como produtiva para pensar a fotografia não é a de mera correspondência entre a imagem e o *que* se diz dela (no caso, da legenda) nem de sobreposição do verbal ao não-verbal – por que ainda estar-se-ia num lugar de estabilização e de transparência –, mas de gestos de leitura. O que as legendas fazem é dar um sentido à imagem, direcionando o leitor/observador a uma certa leitura ou interpretação. Ou seja, elas fazem o observador/leitor ver alguma coisa e não outra, que é uma forma histórica determinada de administrar os sentidos que venham irromper na leitura de uma imagem fotográfica. Isto não quer dizer que sem legenda se chegaria ao sentido verdadeiro, unívoco. O lugar de onde o sujeito vê – não empírico, mas enquanto posição-sujeito – já determina historicamente os sentidos, resultando certos *gestos* de interpretação, o que nos leva à seguinte afirmação: o lugar é, pois, constitutivo da significação. Quanto às condições de produção do ato fotográfico: enquadramento, angulação, aparelho (tipo de máquina), plano, iluminação, o observador virtual inscrito no gesto fotográfico em confronto com o observador real, o próprio fato de escolher fotografar uma coisa e não outra configuram gestos de interpretação que reclamam sentido na história.

A reflexão que Roland Barthes tece em seu livro “A Câmera Clara” (1980, p. 18), dá à fotografia um estatuto de objetividade, da “coisa” presente:

Uma fotografia está sempre na origem deste gesto; ela diz: isto, é isto, é assim! (...) A Fotografia nunca é mais do que um canto alternado de <<Olhe>>, <<Veja>>, <<Aqui está>>; ela aponta com o dedo um certo frente-a-frente, e não pode sair desta pura linguagem dêitica. (...) Com efeito, uma determinada foto não se distingue nunca do seu referente (daquilo que representa), ou, pelo menos, não se distingue dele imediatamente ou para toda a gente (...) Por natureza, a Fotografia (...) tem qualquer coisa de tautológico: nela, um cachimbo é sempre um cachimbo, infalivelmente. Dir-se-ia que a Fotografia traz sempre consigo o seu referente, ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou

fúnebre, no próprio seio do mundo em movimento: eles estão colados um ao outro, membro ao membro, como o condenado acorrentado a um cadáver em certos suplícios.

Se pensarmos de forma mais ampla a fotografia (o documento fotográfico) não só como a impressa pelo obturador, mas também em suas múltiplas materialidades, como é o caso dos documentários em vídeo e em cinema, poder-se-ia dizer que ambos não raras vezes buscam e produzem um efeito de “credibilidade”, de “fidelidade”, em relação àquilo que “registra”. Essa tal objetividade baseada na concepção de um olhar que documenta, que registra e - à sua maneira técnica - imprime a busca do registro semanticamente estabilizado faz com que o sujeito que observa acredite na existência do objeto representado, tornado presente no tempo e no espaço (BAZIN apud KOURY, 1998). Assim, produz-se o efeito de que tanto uma fotografia quanto um documentário reproduzem a realidade do mundo tal como ele é. A postura de Barthes é a de compreender o sentido *real* da imagem, o que ela oferece em termos de seu *conteúdo*.

Não se pretende negar que há um real, mas desnaturalizar o discurso sobre “o fiel testemunho imagético”, sua transparência. Em termos materiais, interessa o *real do sentido* em seu movimento histórico (PÊCHEUX, 1997). Portanto, a fotografia e o documentário, assim como os noticiários aos quais assistimos na televisão, enquanto objetos simbólicos, demandam sentidos. Com relação à fotografia, por exemplo, pode-se dizer que ela não é somente fruto de uma *impressão química*, isto é, fluxo de fótons provenientes de um objeto (por emissão ou por reflexo) que atinge a superfície sensível (SCHAEFFER, 1987). As imagens, quer fotográficas, quer eletrônicas (vídeo e tv), não são um espelho que reflete o mundo de forma imediata, transparente. Ao articular as relações em que se acham inseridos, os sujeitos interpretam as imagens e os objetos do mundo determinados pelas posições ideológicas que estão em jogo no processo sócio-histórico onde estes objetos e imagens são produzidos.

Numa perspectiva discursiva, ambas as materialidades têm espessura, uma materialidade que lhes é própria. As evidências de objetividade e de literalidade são simplesmente produtos da história, ou seja, são construídas historicamente e não o resultado de uma relação natural, necessária, entre as imagens (ou palavras) e as coisas

do mundo. Toda materialidade está constitutivamente marcada por diferentes (múltiplos) discursos investidos de sentidos, de discursividades.

2. Considerações sobre funcionamento e especificidades do vídeo e do cinema (a natureza tecnológica)

O vídeo (e considere a tevê também) tem um modo específico de funcionamento que o difere do modo de funcionamento cinematográfico. De acordo com Machado (1988, p. 54), o vídeo é definido como sendo um meio de baixa definição. Vale dizer que as expressões *baixa e alta definição* são advindas da Teoria da Informação e servem para designar respectivamente “o maior ou menor número de pontos informacionais por espaço dado”. Assim, as imagens eletrônicas (tv e vídeo), – os dramas das telenovelas, informações ao vivo da cidade e do mundo produzidas por diferentes telejornais, incluindo também documentários, considerados verdadeiros paradigmas da realidade pelo seu efeito (caráter) de verossimilhança com “os acontecimentos da vida” – são, do ponto de vista técnico, operadas com pequeno número de pontos de informação, numa malha de retículas que possibilita “poucas” articulações significantes, exigindo por parte do espectador um certo afastamento físico de modo que as retículas possam se fundir e resultar inteligíveis. Conforme diz Machado (1988, p. 46), “se o espectador se aproximar muito de um aparelho receptor, a realidade constituinte da imagem eletrônica se imporá com tal poder que ele não será capaz de ver nenhuma figura articulada. As dimensões do tubo iconoscópio devem ser portanto função da distância de fruição”.

Sendo a imagem eletrônica composta por cerca de duzentos mil pontos de luz que preenchem a tela compondo 525 linhas (padrão americano) ou 625 linhas (padrão europeu), é fundamentalmente necessário o afastamento do espectador. Como não existe obturador na câmera de vídeo, o mecanismo de varredura é contínuo, sem o intervalo negro entre os fotogramas que caracteriza a imagem cinematográfica. Desta forma, o que se vê diante da tela da tv (vídeo) não é como se costuma dizer pelo discurso da mídia e pelo “leitor/espectador” comum, ou seja, investido pelo dispositivo ideológico da interpretação, *a realidade tal como ela é*, como se o real se apresentasse de maneira fiel diante de seus olhos. O que há são efeitos de transparência da realidade como frisamos anteriormente. Tanto é que para que a imagem adquira legibilidade (inteligibilidade) os

pontos de informação devem se unir. Da articulação dos pontos produz-se um *efeito* de realidade, de unidade da imagem. Isto é, diante de um rosto na tela da tv, há um efeito de realidade de que o que se vê é de fato um rosto, no entanto, o que existe é milhões de pontos, que articulados (unidos), formam uma imagem.

Quanto às dimensões da tela, para Machado (1988, 46), o espectador de vídeo dispõe de duas opções “ou aproximar-se bastante do aparelho receptor, de modo que a tela se torne ampla como a do cinema, mas em compensação só terá como espetáculo a pura abstração do mundo reticular; ou afastar-se o bastante para que as retículas se liguem umas nas outras fazendo emergir a imagem figurativa”. Discursivamente, esse gesto de aproximar-se ou afastar-se diante de um objeto simbólico já constitui um gesto de interpretação.

Assim sendo, não se assiste de qualquer jeito e da mesma forma uma novela, um filme, um documentário ou um desenho; a maneira de olhar (assistir), tendo em vista um tipo específico de aparelho televisual, determina certos sentidos *na* história, além de haver em cada um desses meios a inscrição de um espectador virtual distinto (em confronto com um espectador real). Em AD, costuma-se dizer que o *meio* não é indiferente aos sentidos, pelo contrário, ele é constitutivo dos mesmos, uma vez que faz parte das condições de produção da significação. Portanto, uma imagem vista num aparelho de TV de cinco polegadas, por exemplo, funcionará diferentemente se vista num telão de cem polegadas, pois o tamanho da tela influi no modo de produção de sentidos desta imagem, além de constituir diferentes posições-sujeito (espectador). Com relação ao exemplo, enquanto no primeiro a imagem deverá ser vista de perto, no segundo será necessário um afastamento considerável do espectador.

A partir desse processo mútuo de configuração dos sentidos e dos sujeitos é que se estabelecem os processos de assujeitamento. O preenchimento das brechas pelo espectador, sua participação na articulação dos pontos informacionais do vídeo ou nos espaços peliculares presentes na materialidade cinematográfica, resulta num modo específico de produção e constituição de um sujeito constituído no movimento material dos sentidos. As imagens televisivas, cinematográficas, entre outras, não estão soltas no mundo, há uma memória que as investe de sentidos, de historicidade. Vistas por sujeitos

constituídos pela língua e pela história, elas passam por um processo de (re)significação, um jogo entre o mesmo e o diferente, entre o estabilizado e a ruptura. Como diz Orlandi (1999), diante de um objeto simbólico o homem está eternamente condenado a interpretar, a (se) significar o mundo pela linguagem. Isto quer dizer que as imagens passam por um processo de historicização, o que nos leva a afirmar que há mecanismos de subjetivação afetando a constituição imagética.

Partimos do pressuposto que no documentário “Boca de Lixo” o modo de textualização fotográfica (considere a colagem, re-cortes, aproximação e afastamento da câmera, angulação, perspectiva etc.) concorre para o processo de assujeitamento. Ou seja, o modo de textualização no aludido documentário contribui para a produção de certos efeitos fotográficos importantes.

Desse modo, respeitando, como dito anteriormente, as especificidades materiais de nosso objeto, procuraremos lançar um olhar observador e não-conclusivo sobre o documentário em análise: *Boca de Lixo* é um documentário de média metragem, elaborado em bitola de 16mm (característica das produções videográficas).

3. O fotográfico no processo de constituição do sujeito em *Boca de Lixo*

As imagens “registram”: sob um batuque de fundo, planos de conjunto de um cenário de lixo do qual não se distinguem particularmente suas partes. Entre eles, contudo, focos em animais (aves brancas e pretas, porcos, um cão cujo contorno das costelas ficam visíveis, um cavalo). Logo na sequência, um plano que enquadra à direita a parte traseira de um caminhão de lixo que despeja lixo e, do centro para a direita, várias pessoas. O plano muda para circular entre braços e enxadas. Um corte: a imagem passeia por entre um emaranhado de pessoas focalizadas de costas e de lado, mas nunca de frente – não é possível definir-lhes ou gravar perfeitamente os rostos. Então, uma série sucessiva de planos: a câmera “persegue” um garoto que, ao olhar para ela, bruscamente esconde o rosto com a camisa; uma pessoa com o rosto coberto faz gestos de repulsa com as mãos (gestos esses comuns e bem identificáveis em nossa sociedade); uma mulher que tenta se esquivar da câmera fazendo gestos semelhantes;

plano americano de um garoto com gestos similares; uma cena rápida de uma mulher que se vira e corre para o fundo da imagem; primeiro plano de uma mulher de lenço na cabeça que corre do foco e agarra uma criança sorrindo impulsionando-a para trás. A câmera continua focalizando; agora, em quatro focos frontais em primeiro plano de rostos cobertos em que aparecem apenas os olhos. O último rosto dessa sequência, contudo, retira de si o véu de pano que lhe esconde e vemos o plano que marcará uma série de primeiros planos frontais focalizando um rosto. A música cessa.

Em seguida, uma sequência grande de primeiros planos cujos quadros exibimos abaixo:



A importância de uma descrição minuciosa desses minutos iniciais de “Boca de Lixo” para a presente análise está justamente na maneira como se processa e a “aparição” do rosto humano em primeiro plano. Tomando como eixo de análise o fotográfico posto aqui na estrutura videográfica e, assim sendo, considerando não apenas o congelamento como também o movimento que a câmera realiza, podemos observar um interessante jogo de sentidos.

Ao considerarmos “um valor ideológico a um instrumento técnico” (AUMONT, 2001, p. 183), sendo a câmera um instrumento que “veicula uma ideologia do visível” (*idem*, p. 182), a captação de uma imagem já pressupõe uma prática discursiva, isto é, impregnada de historicidade e do imaginário social do qual faz parte. Isso pode ser observado nas sequências iniciais do lixo. Nelas há uma memória histórica e ideológica

funcionando. Filmar o lixo em sua vastidão e indefinição, enquadrar na sequência animais como os porcos e um cachorro, por exemplo, e, na sequência, uma busca incessante do rosto humano fugidio que se esquia do foco não constituem atos neutros, tampouco ficam restritos ao campo da intencionalidade. Para a AD, “aquele que é observado não é jamais o Homem, mas os indivíduos ou os grupos sociais ou culturais” (ORLANDI *apud* LAGAZZI, p. 51). Desse modo, ao focalizar alguém ou algo, o que entra em questão é a formação imaginária e simbólica em jogo nas práticas sociais.

É por essa prática que o sujeito reage porque constitutiva do imaginário presente nas relações interpessoais. O lixo, concebido pelo imaginário como “degradação”, “sujeira”, “decomposição”, etc., é um lugar de significação importante, porque seu efeito mais visível – o da repulsa – integra a constituição do imaginário do sujeito em sua determinação histórica: “Toda imagem encontra o imaginário, provocando redes identificadoras” (AUMONT, 2001, p. 120). Os recortes que descrevemos inserem na mesma topografia, enquadramento e posição imaginárias a figura do “homem” e do “animal”, estando aquele – similar ao próprio lixo – disperso entre outros seres humanos focalizados dispersos. Todavia, é sempre bom lembrar que o discurso é um lugar potencial de determinação histórica e, ao mesmo tempo, de (re)configuração constante, isto é, ele funciona no entremeio do já-dito com o movimento do dizer. Essa é a proposta da presente análise: pensar o fotográfico enquanto um dispositivo fadado a sempre interpretar e ser interpretado porque constitutivo de um olhar com “espessura existencial e política” (GONÇALVES FILHO, 1995). Como bem observa Machado (1988, p. 70), “essa escolha, esse recorte não são nunca inocentes. Toda síncope do quadro é uma operação ideologicamente orientada”, acentuando que o “foco impõe, portanto, uma ‘leitura’ do evento, organiza o espaço.”

Nesse sentido, o olhar-câmera é, ele mesmo, um olhar-sujeito que, segundo uma perspectiva materialista, não pode ser encarado destituído dessa espessura historicizada. Longe de ser destituído, ele é constitutivo e produz efeitos de cristalização que, em contrapartida, possuem opacidade e movência. O *close*, por exemplo, pode nos dar uma primeira dimensão do que acabamos de afirmar. É ele que, nesse documentário, permeia e apresenta os inúmeros interlocutores virtuais, forçando por uma relação de poder o

estabelecimento de um contato visual. Um bom exemplo disso está na própria sequência de planos que descrevemos no início e que se efetiva no ato da menina de tirar o pano do rosto e se entregar ao *close*. A partir daí, uma série de planos de *close* vão recortando as imagens como mostram as figuras de rostos acima. Considerando-se que a câmera enquanto olhar-sujeito também está inserida num imaginário e que trabalha na constituição do mesmo, o fato de ser o rosto humano – após a repulsa dos primeiros planos que hora e outra reaparece – o objeto a ser enquadrado frequentemente em *close* tem uma efetiva participação nas formações identitárias. O *close* se caracteriza por uma aproximação intensa com o objeto filmado – no caso, o rosto. Este, por sua vez, passa a preencher todo campo da imagem. O rosto humano – que é um sujeito e, por isso, linguagem – circunscreve-se num espaço unilocular ocupando então uma posição no discurso imagético (MACHADO, 1988). A profundidade é anulada para dar espaço a esse rosto que olha e que é olhado. O *close* também opera como objeto de poder, pois ocupa autoritariamente o espaço: “o triunfo desse desejo de poder que habita o homem e que anula toda distância, como uma sistematização e uma estabilização do mundo exterior agindo como um alargamento da esfera do eu”. Mas que deixa, também, um espaço de entrada para o imaginário do sujeito nos processos de identificação. Se há um processo de cristalização no ato fotográfico na medida em que centraliza e imobiliza (à primeira vista) o olhar no enquadramento, ele também se (re)configura.



Como bem afirma Machado (1988, 13/51),

Ninguém gosta de ser surpreendido por um instantâneo, pois a imagem que ele nos dá sempre trai a idéia que nós fazemos de nós mesmos e que queremos fazer passar adiante: por essa razão, posamos. (...) Para reprimir o inconsciente que pulsa no obturador da câmera [no caso, uma filmadora], nós nos petrificamos diante dele, como uma estátua grega ou renascentista, e forjamos no bronze de nosso próprio corpo a imagem ideal que supomos ser ou que queremos ser.

Portanto, há um dispositivo ideológico operando. Obedecer, no ambiente do lixo, a uma discursividade social implica uma mobilização de sentidos que corresponde a uma demanda ideológica já em curso. Os sentidos aí funcionam, mesmo quando o efeito de cristalização imprime o estático seja na “repulsa” ou na “atração” do rosto e da pose imaginárias.

Como abordado anteriormente, pensando no espectador da imagem, a própria estrutura videográfica fornece brecha para o movimento dos sentidos. Retomando, podemos dizer que nos processos de baixa definição, o espectador tem uma participação ativa no processo de decodificação da imagem. A falta de profundidade da imagem eletrônica, a imagem estilhaçada por milhares de pontos informacionais a ser preenchidos pelo espectador para que sua leitura seja “legível”, resulta numa espécie de incompletude no processo de significação imagético. Ou seja, ao observar uma imagem luminosa dada pelo iconoscópio de um aparelho receptor de tevê, impõe-se ao espectador/leitor – daí sua atividade – um sistema “incompleto”, “cujas brechas precisam ser preenchidas para tornar perceptível/inteligível a imagem” (MACHADO, 1988, p. 60). Sobre essa questão do “preenchimento das brechas” – incompletude esta que caracteriza os processos de baixa definição –, do ponto de vista discursivo, isto indica que a imagem não está pronta, dada a *priori*, como se pensa costumeiramente. Há sempre a participação do *outro* na constituição dos sentidos e dos sujeitos. Indiferente do *meio* (tv, vídeo, etc), os *sentidos* têm uma relação de dependência com os *sujeitos*, pois ambos se constituem mutuamente. Nos dizeres de Jacques Aumont: “Em termos freudianos, o seu olhar [do espectador] é ao mesmo tempo *escopifílico* (porque transforma o visível em objeto do seu olhar) e narcisista (por que o que ele vê, em decorrência da partícula topográfica do espaço, é a devolução do seu próprio olhar)”, pois interpelado em sujeito pela ideologia.

Ao se falar em movência de sentidos, não podemos deixar de lado o movimento da câmera-sujeito. Ela efetua um percurso discursivo que direciona e permite redirecionar o olhar material. Relembrando a afirmação de que a memória discursiva da pose vinculada ideologicamente à imagem renascentista, a própria questão do movimento e do enquadramento passa pela mesma teia ideológica. Entre tantos exemplos presentes no documentário, recortamos e descrevemos brevemente a seguir o episódio de Enock:

Um percurso da imagem: **Externa:** a cena focaliza duas mãos que reviram xerocópias. Em primeiro plano a cópia da foto de Enock – ainda não nomeado - aparece. Corte. Imagem de Enock agachado em primeiro plano. À medida que Enock se ergue, o foco vai seguindo seus movimentos. No plano seguinte, o foco persiste em Enock – agora de costas se afastando. Ele se vira e olha para a câmera. Outro corte: o nome impresso de Enock preenche todo o quadro videográfico. Corte. Plano de conjunto de Enock. A câmera se aproxima até obter seu primeiro plano. Enquadramento de perfil facial de Enock que se inclina para baixo. Obedecendo ao mesmo movimento como que respeitando o percurso do olhar de Enock, a imagem se declina até focalizar em mais uma xerocópia de outra fotografia sua e, na seqüência, outra xerocópia, agora de outro homem. Então a imagem sobe novamente até efetuar mais um primeiro plano de seu rosto. Corte. **Interna:** enquadramento de Enock apontando para um sofá. Outro primeiro plano frontal de seu rosto que se vira para um pôster publicitário de um filme. A imagem novamente acompanha o percurso de seu olhar.

O recorte acima permite-nos refletir sobre algo essencial: o movimento da imagem no movimento do sujeito. Sem pretender nesta breve análise elaborar um extenso relatório sobre o movimento da câmera, faz-se, porém, imprescindível considerarmos que o fotográfico de uma produção videográfica tal como *Boca de Lixo* inclui o movimento como característica essencial do processo de constituição do sujeito. O recorte acima, como tantos outros que aparecem no decorrer do documentário, é peculiar nesse sentido. Se acompanharmos bem seu percurso, vemos que ela parte de um sujeito virtual – Enock – impresso em xerocópia. Sua trajetória, contudo, não se restringe a apenas registrar a figura imóvel desse personagem. É das fotos que elas partem para o primeiro plano do rosto de Enock, confundindo-se com a própria direção que vai tomando o olhar desse

sujeito, um olhar que focaliza sua própria figura sequenciada pela nomeação impressa bem visível do personagem em questão que logo se depara com outros primeiros planos e outras xerocópias. Essa constante reiteração imagética de um sujeito empírico traz contraditoriamente memórias discursivas, seja nas diversas nomeações verbais e não-verbais que vão aparecendo (na oral, temos como exemplo as falas “Barbudo Noel”, “Papai Noel”, “Enock Pereira Santos”). Lembrando que todo sujeito é falho na medida em que de sua imagem cristalizada - como ocorre num discurso recorrente como esse -, surgem elementos que lhe significa constantemente. Não se trata de, por exemplo, permanecer apenas na identificação de suas nomeações com imagens também já cristalizadas pela textura social e cultural como a de Papai Noel. Devemos nos atentar para a trajetória como um todo. Esta passa por inúmeras regiões de sentido (o plano de fundo do Lixão e seu imaginário tão trabalhado na obra, a morfologia urbana da cidade representada aqui pela casa e seus móveis, a evocação de uma sociedade de consumo pelo pôster do filme, etc) que (re)configuram os movimentos de subjetivização e de busca identitária. É nesse ponto que vale a pena lembrar Machado ao levantar a questão da arte renascentista (ver pg 11) nesse efeito de cristalização. Se na arte renascentista – mais especificamente, a pintura – as linhas convergiam sempre para o *Homem*, para esse “ponto de fuga”, isto é, uma centralidade cujas linhas e perspectivas desembocam num sujeito virtual, a imagem-movimento aqui recortada, assim como as demais tecnologias áudio-visuais de nossa era (vídeo, cinema, etc.), assalta um sujeito para cristalizá-lo. Neste caso, o movimento da câmera está sempre convergindo para esse sujeito que se pretende singularizado, atravessando, paradoxalmente, subjetividades opacas e móveis. Esta é uma regularidade importante em *Boca de Lixo* com a qual nos deparamos em diversos momentos desse documentário, como é caso do “episódio” de Nirinha focalizada no lixão, cujos planos sequenciais (o nome impresso na tela, o espaço da casa, a família, os objetos, etc.) lembram muito a estrutura imagética do trecho dedicado a Enock. Isso porque a câmera, tanto no uso da imagem impressa quanto da imagem-movimento, “é sempre esse aparelho que *estrutura* os sinais luminosos recebidos do ‘exterior’ segundo um código historicamente formado e que fabrica o visível com base num sistema de

representação que corresponde à estratégia refrativa da burguesia ascendente no Renascimento”. (MACHADO, 1988, p. 74)

Considerações finais

Do objeto de análise citado acima, foram feitos recortes do *fotográfico* a fim de se compreender o funcionamento dos processos identitários. Ou seja, para a constituição do *corpus* foi necessária uma seleção dos planos que, em nosso caso, apontou para questões produtivas acerca do sujeito (a constituição de sua identidade) e do sentido que serão aqui sucintamente comentadas. Na análise produzida, o *fotográfico* foi concebido enquanto *efeito*; efeito produzido pelo movimento/parada da câmera nos corpos e no olhar (rosto) dos catadores de lixo. Mas tal efeito não para por aí. O efeito do *fotográfico* está determinado historicamente, assim como a língua deve necessariamente se inscrever na história para fazer sentido.

Pudemos ver que o efeito do *fotográfico* diz respeito à função-autor e que funciona de forma distinta nos dois objetos de pesquisa analisados. Os recortes e a tomada dos planos produzidos por Eduardo Coutinho, por exemplo, e também seu modo de formatar a imagem funcionam de modo muito específico, o que produz um modo particular de textualização e, por conseguinte, corrobora para uma *certa* construção de identidade. Notamos que o autor deixa suas marcas no movimento da câmera, na tomada dos planos, nas colagens (Ilha das Flores) e, até mesmo, nos (re)cortes. Na medida em que a câmera vai se movimentando, vão se produzindo determinados sentidos e se configurando uma determinada identidade aos catadores de lixo. Desta forma, não é somente no espaço do lixo que os catadores ganham *identidade*, mas no modo de textualização da imagem. O movimentar da câmera permite que os *sujeitos* se movimentem também, se (re)signifiquem, se (des)dizem ¹.

¹ Em “Boca de Lixo”, há algumas sequências de imagens que se *desdizem*, como, por exemplo, o momento em que Jurema (catadora de lixo) diz que não come a comida do lixo. Simultaneamente, por meio de um (re)corte-colagem, a câmera a flagra catando alimento do lixo e colocando-o na boca. Há também outros desencontros imagéticos (deslocamentos?) que podem ser conferidos assistindo ao documentário.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUMONT, Jacques. **A Imagem**. 5^a. Ed. São Paulo, SP: Papyrus, 2001.
- BERNADET, Jean-Claude. **O que é Cinema**. São Paulo, SP: Nova Cultural/Brasiliense, 1985.
- BOSI, Alfredo. **Fenomenologia do Olhar**. In: NOVAES, Adauto (Org.). São Paulo, SP: Cia das Letras, 1995.
- GONÇALVES FILHO, José Moura. **Olhar e Memória**. In: NOVAES, Adauto (Org.). São Paulo, SP: Cia das Letras, 1995.
- LEONE, Eduardo & MOURÃO, Maria Dora. **Cinema e Montagem**. São Paulo, SP: Ática, 1987.
- MACHADO, Arlindo. **A Arte do Vídeo**. São Paulo, SP: Brasiliense, 1998.
- _____. **A Ilusão Especular – introdução à fotografia**. Brasiliense. São Paulo.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise do Discurso - princípios e procedimentos**. Campinas, SP: Pontes, 1999.
- _____. **A Leitura e os Leitores**. São Paulo: Pontes, 1998.
- _____. **A Linguagem e seu Funcionamento – as formas do discurso**. 4^a. Ed. São Paulo, SP: Pontes, 2001.

SOBRE OS AUTORES:

Possui Graduação em Letras pela Universidade de Mogi das Cruzes e Mestrado em Linguística pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Atualmente é professor concursado da Rede Municipal de Ensino de São Paulo.

Possui Graduação em Letras pela Universidade de Mogi das Cruzes, Mestrado em Linguística e Doutorado em Linguística Aplicada pelo Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Atualmente, é professora adjunta IV da Universidade Federal de São Carlos, *Campus Lagoa do Sino*.