
Arte e política, estética e ética no documentário *Lixo Extraordinário*¹

Arte y política, estética y ética en el documentario *Lixo Extraordinario*

Art and politics, aesthetics and ethics in the documentary Waste Land

Recebido em: 01 out. 2013

Aceito em: 02 jan. 2014

Ângela Cristina Salgueiro MARQUES

Universidade Federal de Minas Gerais (Belo Horizonte-MG, Brasil)

Professora do Departamento de Comunicação Social da UFMG (graduação e pós-graduação). Doutora em Comunicação Social pela mesma instituição.

Contato: angelasalgueiro@gmail.com

Gustavo SENNA

Universidade Federal de Minas Gerais (Belo Horizonte-MG, Brasil)

Aluno de Iniciação Científica e graduando em Comunicação Social pela UFMG.

Contato: gsenna.08@gmail.com

¹ Este trabalho foi realizado com o apoio da Fapemig, do CNPq e da Pro-Reitoria de Pesquisa da Universidade Federal de Minas Gerais. Os autores são extremamente gratos aos pareceristas *ad hoc* da revista pelas sugestões e observações que nos permitiram rever e aprimorar uma primeira versão deste artigo.

RESUMO

Neste artigo discutiremos como é possível identificar a potência política presente em *Lixo Extraordinário*, valendo-nos da abordagem de Rancière acerca do processo de subjetivação política e criação de cenas de dissenso. Acreditamos que a proposta social e estética do artista só é capaz de promover transformações concretas na vida dos catadores se procurarmos não a sua imediaticidade ética, ou seja, a identificação direta entre as formas de arte e as formas da política, mas sim o modo como a arte pode desvelar potências, reconfigurar regimes de visibilidade e questionar ordens discursivas que silenciam os catadores. Concluímos que a política que pode aparecer em *Lixo Extraordinário* não deriva propriamente das intenções de Vik Muniz, mas sim do modo como o processo artístico confere, no jogo entre a resistência e a dominação, um saber capaz de desdobrar imaginários, redefinir linguagens e inventar novos modos de ação e presença no mundo.

Palavras-chave: Política; Estética; Cenas de dissenso; Catadores; Documentário.

RESUMEN

En este artículo discutiremos como es posible identificar a la potencia política presente en *Lixo Extraordinario*, utilizando de subir de Rancière referente la política del proceso del subjetivación y a la creación de las escenas de la disensión. Creemos que la oferta social y estética del artista solamente es capaz promover transformaciones concretas en la vida de los catadores si para mirar no su inmediatez ética, es decir, la identificación directa incorpora las formas de arte y las formas de la política, pero sí la manera como las energías desvelar de la poder del arte, configura de nuevo regímenes de la visibilidad y pregunta las órdenes de los discursivas que silencian los catadores. Concluimos que confiere la política que puede aparecer correctamente en la deriva extraordinaria de la basura no de las intenciones de Vik Muniz, pero sí de la manera como el proceso artístico, en el juego entre la resistencia y la dominación, una para saber capaz para revelar imaginario, para redefinir idiomas y para inventar nuevas maneras de la acción y de la presencia en el mundo.

Palabras clave: Política; Estética, Escenas del disenso; Catadores; Documentario.

ABSTRACT

In this article we will discuss how is it possible to identify the political potential present in *Waste Land*, using the approach of Rancière concerning the political subjetivation process and the of creation scenes of dissensus. We believe that the social and aesthetic project of the artist is only capable to promote concrete transformations in the life of the garbage collectors if we do not look its ethical imediaticity, that is, the direct identification between the forms of art and the forms of the politics, but if we search the way as art can unveil potentials, reconfigure regimes of visibility and question discursive orders that silence the garbage collectors. We conclude that the politics that may properly appear in *Waste Land* do not drift of the intentions of Vik Muniz, but appear in the way as the artistic process confers, in the tension between resistance and domination, knowledge capable to unfold imaginaries, to redefine languages and to invent new ways of action and presence in the world.

Keywords: Politics; Aesthetics; Scenes of dissensus; Garbage collectors; Documentary.

Os aterros sanitários no Brasil já foram cenário de muitas histórias cinematográficas que articulam lixo e sujeitos excluídos. Os documentários *Boca de Lixo* (1994), *Estamira* (2004) e *Lixo Extraordinário* (2010) se utilizaram dessa temática e são notavelmente reconhecidos. Esses documentários mostram a vida de catadores, suas falas, trajetórias e a relação que possuem com os detritos. Como destacam Santos e Fux, o que caracteriza as subjetividades desses seres é “o lixo, que se faz vestimenta, alimento, casa e filosofia de vida” (2011:130). Além disso, documentários nacionais, ao conferirem visibilidade a rostos anônimos que se escondem e rejeitam a representação contumaz (a da reportagem de denúncia, por exemplo, em que são reduzidos a vítimas ou a um estigma), fazem com que homens e mulheres que trabalham no lixo sejam retratados como sujeitos de sua experiência e de seu discurso, no campo do documentário (MESQUITA, 2003).

Segundo Mesquita e Saraiva (2012), na negociação entre quem filma e quem é filmado, para que haja documentário o que se negocia, na arena pública instaurada pela câmera é a própria identidade dos personagens. Os documentários acima citados desafiam a lógica da mídia tradicional (que captura as imagens através das lentes estereotipadas e perpetuam narrativas estigmatizantes), mas sobretudo revelam que as pessoas filmadas não são “unas”, iguais a si mesmas, prontas para o retrato: elas possuem múltiplos nomes, imagens e lugares de fala. Quando se trata de filmar sujeitos subalternos, é preciso ter sempre em mente que eles não podem ser tomados como categoria monolítica e indiferenciada, uma vez que são irredutivelmente heterogêneos (SPIVAK, 2010).

Lixo Extraordinário, especificamente, é um documentário que retrata o trabalho do artista plástico brasileiro Vik Muniz em um dos maiores aterros sanitários do mundo: Jardim Gramacho², no Rio de Janeiro. A proposta do artista plástico volta-se para a exploração de uma possibilidade de desenvolvimento social para os catadores através da participação em seu projeto artístico. Emancipação através da arte? Arte que liberta os

² O aterro sanitário de Gramacho funcionou por aproximadamente 34 anos, sendo fechado oficialmente em 03 de junho de 2012. O aterro possuía aproximadamente 1,3 milhões de metros quadrados, chegando a receber 75% de todo o lixo produzido na cidade do Rio do Janeiro, sendo considerado o maior aterro da América Latina (Gregio e Pelegrini, 2012).

subalternos de sua condição de invisibilidade, que torna-se política justamente por disseminar indignação em uma sociedade extremamente consensual acerca do lugar do pobre? Acreditamos que a proposta social e estética do artista só é capaz de promover transformações concretas na vida dos catadores se procurarmos não a sua imediatividade ética, ou seja, a identificação direta entre as formas de arte e as formas da política, mas sim o modo como a arte pode desvelar potências, reconfigurar regimes de visibilidade e questionar ordens discursivas que silenciam os catadores.

Entender o potencial emancipatório da arte pela via da politização da consciência remete, de alguma forma, a um modelo questionável de se entender a força política da arte. Tal modelo, amplamente discutido pelo filósofo Jacques Rancière, se contrapõe a um entendimento da relação entre política e arte que escapa de uma leitura prescritiva que avalia a eficácia da arte por seu potencial de impacto nas consciências e sentimentos. A arte, segundo Rancière (2000, 2010) não se configura como política pelo teor da mensagem que carrega, nem muito menos por sua eficácia conscientizadora ou mesmo por uma suposta capacidade de reconstituir os vínculos sociais, possibilitando a “inclusão” dos subalternos. Sob esse aspecto, neste artigo discutiremos como é possível identificar a potência política presente em *Lixo Extraordinário*, valendo-nos da abordagem de Rancière acerca do processo de subjetivação política e de criação de cenas de dissenso.

Dirigido por Lucy Walker e codirigido por João Jardim e Karen Harley, *Lixo Extraordinário* foi lançado em 2010 e recebeu muitas premiações. Durante dois anos (2007 a 2009) a produção do documentário acompanha a relação de Vik Muniz, brasileiro radicado nos Estados Unidos desde 1983, com os catadores de lixo. Em Jardim Gramacho, ele fotografa um grupo de catadores de materiais recicláveis, com o objetivo de retratá-los em obras de arte que se servem do próprio material coletado pelo grupo. A narrativa nos insere em um mundo estranho, distante, por meio da apresentação desses indivíduos, suas angústias, esperanças e ideias. Dessa relação entre artista e catadores resulta a série de obras “Retratos do Lixo”. Os catadores de lixo que têm importante papel no desdobrar da narrativa são Tião (Sebastião Carlos dos Santos), Suellen Pereira Dias, Magna, Zumbi (José Carlos da Silva Bala Lopes), Isis Rodrigues Garros, Irma Leide Laurentina da Silva, Magna de França Santos e Valter. São também eles que se tornam responsáveis por ajudar a desconstruir a imagem pejorativa que lhes é atribuída.

O documentário possui a pretensão de mostrar o papel transformador que a arte teria na vida dessas personagens. Não se trata de fazer denúncias, de solicitar do espectador compaixão pelos retratados e ódio ao capitalismo, ou mesmo de construir os catadores como um coletivo que precisa organizar-se para lutar por direitos. Em vez disso, os realizadores apostam na capacidade que o retrato possui de desconstruir imagens pejorativas, recriando rostos e corpos, devolvendo-lhes nuances e facetas até então desconsideradas. De acordo com Mesquita (2003), o que Vik Muniz negocia com os catadores no momento de retratá-los é a própria construção de possibilidades de desidentificação.

O artista, logo no início do filme, afirma que seu desejo é mudar a vida de um grupo de pessoas utilizando o mesmo material com o qual que elas lidam todos os dias. Seu intuito não era apenas o de criar obras de arte envolvendo os catadores, mas intervir concretamente em suas vidas, abrindo-lhes novos horizontes, ainda que por um breve intervalo de tempo.

[...] quero tirar as pessoas, nem que seja por poucos minutos do lugar onde elas estão, e mostrar-lhes outro mundo, outro lugar, mesmo que seja um lugar onde possam ver onde estão, isso muda tudo. É uma experiência de como a arte pode mudar a pessoa, é possível isso? (Vik Muniz)

O artista, em um posicionamento controverso frente às câmeras, se questiona se isso seria possível; indaga a si mesmo e a sua equipe sobre o mal que podem estar inflingindo àquelas pessoas, revelando-lhes novos horizontes para depois abandoná-las à própria sorte. Segundo Araújo (2011), a preocupação ética de Muniz é endereçada esteticamente, visto que há uma ênfase maior na produção de intervenções artísticas em um ambiente social marginalizado. As intervenções, para Araújo, garantem um tipo de aprovação consensual dos participantes e também a dos espectadores. Mas, para além dessa resignada concordância sobre a capacidade de se extrair poesia do lixo, é possível notar a presença do dissenso e da política nessa história?

Diante desse questionamento provocado pelo documentário, o objetivo central deste artigo é refletir acerca dos modos como arte, política, ética e estética se interseccionam, procurando revelar, com o auxílio de alguns conceitos presentes na obra de Jacques Rancière, como transformações de ordem ética e política podem ser promovidas pela criação estética e artística. A princípio, poderíamos nos indagar se a proposta de transformar sujeitos subalternos em sujeitos políticos é algo que pode ser

obtido por meio de ações pontuais ou se é um processo que a arte ajuda a construir e desdobrar na medida em que esses sujeitos se distanciam do lugar e do registro que lhes é imposto no seio de uma comunidade. Argumentamos que arte, política, ética e estética devem ser conjugadas em comum para quebrar/romper com a ordem social hierárquica que sustenta a sujeição social conduzindo a processos de emancipação e reconfiguração de um estado de coisas marcado pela opressão e pelo assujeitamento.

A política em *Lixo Extraordinário* e sua relação com a estética

Conforme mencionado acima, este artigo pretende promover uma articulação entre a abordagem política da estética em Rancière e o documentário *Lixo Extraordinário*, de modo a buscar respostas às seguintes questões: a narrativa desse documentário é capaz de fazer emergir a política? Quais as características que podem ser destacadas no documentário como aquelas que auxiliam na configuração de cenas de dissenso e de processos de desidentificação?

A primeira questão nos remete ao modo como Rancière percebe a relação entre arte e política. Ele já se revelou extremamente crítico, no livro *O Espectador Emancipado* (2010), com relação às produções artísticas que são expressamente apresentadas como políticas:

[...] supõe-se que a arte é política porque mostra os estigmas da dominação, ou porque ridiculariza os ícones reinantes ou porque sai dos lugares que são próprios para transformar-se em prática social. Se supõe que a arte nos move à indignação ao nos mostrar coisas indignantes, que nos mobiliza pelo fato de estar fora dos ateliers e museus e que nos transforma em opositores do sistema dominante ao negar-se a si mesma como elemento desse sistema (RANCIÈRE, 2010:54).

Assim, a política não pode ser identificada como uma instrução de indignação, assombro, injustiça, compadecimento ou mesmo horror a ser indicada pelas obras artísticas, como se houvesse junto às obras fórmulas que dizem como a arte deve orientar os sujeitos em suas ações e interpretações. O problema, então, está no pressuposto de uma continuidade estrita entre a produção artística das imagens, gestos ou palavras e a percepção de uma situação que envolve os pensamentos, sentimentos e ações dos espectadores. Rancière argumenta que deve haver um intervalo entre a arte e o modo como o sujeito entra em contato com ela, um livre jogo no qual a arte não solicita nada do espectador e este, por sua vez, não deve produzir nenhuma ação sob os

pretensos ditames da arte. Deve haver uma descontinuidade entre as formas sensíveis da produção artística e as formas sensíveis através das quais esta se vê apropriada por espectadores, leitores ou ouvintes.

O lugar da política na arte, segundo Rancière, não é aquele que pretende usar a representação artística para corrigir costumes, pensamentos ou mazelas sociais. O lugar da política na arte depende, para ele, de um distanciamento e de uma suspensão de toda relação determinável entre a intenção de um artista, uma forma sensível, o olhar de um espectador e um estado da comunidade. Ele argumenta, portanto, a favor de “uma política da arte como recorte singular dos objetos de experiência comum, que opera por si mesma, independentemente dos entraves que os artistas possam ter ao servir a tal ou qual causa” (RANCIÈRE, 2010:66).

Sob esse viés, a política que pode aparecer em *Lixo Extraordinário* não deriva propriamente das intenções de Vik Muniz ou de sua equipe de produção, mas sim do modo como o processo artístico confere novas cores a paisagens habituais que conformam os cenários da vida cotidiana. É uma forma de política que se expressa a partir de um tipo específico de divisão (partilha) do sensível, pois “consiste em disposições dos corpos, em recortes de espaços e de tempos singulares que definem maneiras de estar juntos ou separados, frente a ou em meio de, dentro ou fora, próximos ou distantes” (RANCIÈRE, 2010:57).

Podemos encontrar no pensamento de Rancière (2000) duas formas da partilha do sensível, às quais ele dá o nome de polícia e política. A partilha policial do sensível determina os que tomam parte no comum de uma comunidade (RANCIÈRE, 2009: 16). Ou seja, as atividades que cada um exerce definem o que/ou aquele pode se tornar visível ou não, as competências ou incompetências para o comum. A polícia, enquanto modo consensual de partilha do sensível, define “um corpo coletivo com seus lugares e funções alocados de acordo com competências específicas de grupos e indivíduos” (MARQUES, 2013:128). É a ordem que designa os modos de ser e dizer, quem faz isto ou aquilo, que define que esta palavra tenha importância e que a outra nem seja percebida. É preciso deixar claro que a polícia não é uma ordem repressora e violenta (nem pode ser confundida com a instituição policial), nos moldes de Michel Foucault, mas ela existe como ordem presente no mundo, como um modo de divisão do sensível, ou seja, do que se pode ver, dizer e fazer.

A ordem da polícia atribui indivíduos a determinadas posições na sociedade e assume que a sua maneira de se comportar e pensar vai seguir a partir de sua posição: de acordo com a ordem policial, a sociedade é composta por grupos dedicados aos modos de ação específicos, de lugares onde estas ocupações são exercidas, de modos de ser correspondentes a essas ocupações e esses lugares (DAVIES, 2010:82)

Por sua vez, a partilha política do sensível permite “dar a ver aquilo que não encontrava um lugar para ser visto e permitir escutar como discurso aquilo que só era percebido como ruído” (RANCIÈRE, 1995:53). A política é uma forma de questionar o consensual, o tido como dado, o inquestionável: ela irrompe diante de olhos acostumados à normalidade (e à normalização) e promove rupturas e transformações. Assim, a política se vale pelo novo, pela quebra de conceitos estabelecidos, de cenas naturais ou comuns, por um questionamento das disposições em que são colocados os sujeitos. A política se torna concreta quando questiona e reconfigura essa definição de partes, quando desafia...

[...] a forma por meio da qual as formas abstratas e arbitrárias de simbolização da hierarquia são concretizadas como percepções dadas, nas quais a destinação social é antecipada pela evidência de um universo perceptivo, por um modo de ser, dizer e ver. Essa distribuição é um certo enquadramento do tempo e do espaço. Ela não diz de representações, mas da experiência sensória, uma forma de partilha do que é perceptível (RANCIÈRE, 2011:7).

A oposição entre polícia e política não pode ser reduzida à oposição entre espontaneidade (irrupção dissensual) e normas instituídas (sedimentação consensual). Ela não significa que a política é boa e a polícia má, sendo dever da política acabar com a polícia. Trata-se de duas formas de partilha do sensível que são opostas em seus princípios e constantemente entrelaçadas em seu funcionamento (RANCIÈRE, 2011b: 249). E essa oposição sempre se manifesta sob a forma da transformação de ordens policiais, mas não de sua destruição ou esfacelamento. Elas estão articuladas de modo a criar um certo equilíbrio entre possibilidades e impossibilidades de emancipação (DERANTY, 2003). “Não há lugar fora da polícia, mas há modos conflitantes de fazer coisas com os lugares que esses modos alocam: reordenando-os, reformando-os ou desdobrando-os” (RANCIÈRE, 2011a:6).

É justamente essa definição criativa da partilha política do sensível que nos intriga, pois se ela atua reformulando e reordenando a ordem policial, que tipo de

reconfigurações podem ser feitas que permitam a emancipação dos sujeitos ainda que permaneçam atados às regras e modos de funcionamento policiais? Sabemos que a ordem policial não é afeita a irrupções políticas que exigem mudanças e transformações radicais, muitas vezes respondendo com enorme violência a esses gestos tentativos. Por isso, cria mecanismos que absorvem certo grau de exigências, mas sem que isso altere substancialmente seu *modus operandi*. O argumento de Rancière reforça que a potência da política não se confunde com a destruição da ordem policial, mas encontra-se no jogo da resistência e da dominação, na arte de, poeticamente, saber desdobrar imaginários, redefinir linguagens e inventar novos modos de ação e presença no mundo.

É nesse ponto que a política se aproxima da arte, uma vez que ambas se servem do poder poético da linguagem “para desenhar uma paisagem nova do dizível, do visível e do factível. Elas forjam contra o consenso outras formas de sentido comum, formas de um sentido comum polêmico” (RANCIÈRE, 2010:77). Arte e política promovem o dissenso, ou seja, permitem “dar a ver aquilo que não encontrava um lugar para ser visto e permitir escutar como discurso aquilo que só era percebido como ruído” (RANCIÈRE, 1995:53). Para Rancière, a estética da política consiste em desafiar a percepção social dominante por meio de potências próprias do processo de constituição dos sujeitos enquanto interlocutores autônomos. A estética da política diz do modo pelo qual as próprias práticas e formas de visibilidade da arte intervêm na partilha do sensível e em sua reconfiguração, revelando como elas recortam espaços e tempos, sujeitos e objetos, algo de comum e algo de singular. Já a política da estética se identifica com as subversões simbólicas do sistema. Sua finalidade seria menos a de produzir laços sociais e mais um questionamento de laços sociais muito determinados, aqueles que são prescritos pelas formas do mercado, pelas decisões dominantes e pela comunicação midiática.

Arte e política se sustentam mutuamente como formas de dissenso, operações de reconfiguração da experiência comum do sensível. Há uma estética da política no sentido em que todos os atos de subjetivação política redefinem o que é visível, o que se pode dizer disso e que sujeitos são capazes de fazê-lo. Há uma política da estética no sentido de que as formas novas de circulação da palavra, de exposição do visível e de produção de afetos determinam capacidades novas (RANCIÈRE, 2010:65).

Acreditamos que *Lixo Extraordinário* pode expressar esses dois âmbitos do pensamento de Rancière, uma vez que a proposição de Vik Muniz consiste na elaboração do mundo sensível do anônimo, dos contextos próprios que emergem do cotidiano: esse é o trabalho da política que reinventa sujeitos e introduz objetos novos e outra percepção dos dados comuns. O artista tenta então, em um gesto político, traduzir a experiência dos anônimos, elaborando seu mundo sensível em figuras novas, figuras que transformam imaginários e, portanto, transformam o modos de fazer, viver, ver e dizer desses sujeitos. Sua preocupação ética de oferecer uma motivação aos catadores e de fazer com que adquiram dignidade em seu trabalho cotidiano (ARAÚJO, 2011) se realiza por uma dupla via: pela arte, que fornece estratégias originais de expressão discursiva (em vez do lamento), e pela política, que instaura um conflito acerca do que significa falar, assim como sobre os horizontes de percepção que distinguem o audível do inaudível, o capaz do incapaz, o igual do desigual, o compreensível do incompreensível, o visível do invisível.

Deste modo, ainda que autores como Gregio e Pelegrini (2012) sustentem que no documentário *Lixo Extraordinário* é a partir do contato de personagens selecionados no aterro com o projeto artístico-social de Muniz, que eles podem se sentir novamente incluídos socialmente, apostamos em um entendimento da arte que não a considera um meio para reativar laços sociais e incluir os excluídos. Argumentamos que a arte é política justamente porque envolve as ações criativas de linguagem que desafiam as divisões entre capacidade e incapacidade, entre aqueles que estabelecem as regras e aqueles que as seguem, entre aqueles que são contados como parte efetiva de uma comunidade e os que são desconsiderados. Acreditamos que o documentário tem sua força política não porque busca inserir os catadores na comunidade existente, mas sim porque pode redefinir constantemente a instância da vida comum através da configuração de um espaço específico, de uma cena de dissenso, na qual “sujeitos são reconhecidos como capazes de designar esses objetos e de argumentar acerca deles” (RANCIÈRE, 2004:37). Arte e política ajudam a construir cenas de dissenso nas quais acontecem processos de questionamento da igualdade e de subjetivação política.

A segunda questão por nós acima formulada, referente às características que podem ser destacadas no documentário como aquelas que auxiliam na configuração de cenas de dissenso e de processos de subjetivação, será tratada no próximo tópico.

Ética da igualdade e tratamento do dano a partir da criação de cenas de dissenso

Em *Lixo Extraordinário* o que está presente é a percepção de Vik Muniz da relação que ele constrói com os catadores. O que ele vê são as mudanças provocadas pelos processos artísticos de criação a partir do lixo. As ações dos catadores no documentário afirmam essas modificações e apontam para a possibilidade de oportunidades de formação de sujeitos políticos.

Não se trata tanto de fazer com que os desconhecidos surjam como sujeitos “interessantes”, mas de revelar a experiência e a trajetória desses desconhecidos através de suas próprias palavras, o que pode ser considerado também uma forma de resistência contra a partilha policial do sensível. Como mencionamos anteriormente, a partilha do sensível promovida pela polícia privilegia os sujeitos que cuja ocupação (trabalho) e posição social definem e atestam suas competências ao comum, fazendo-os visíveis e audíveis em um espaço discursivo. Já a partilha do sensível promovida pela política visa retirar os corpos de seus lugares assinalados, libertando-os de qualquer redução à sua funcionalidade.

Os catadores são inferiorizados nessa hierarquização, característica da ordem policial. Contudo, nesse documentário podemos ver como as noções e práticas estabelecidas são quebradas e desafiadas várias vezes por essas personagens. O catador Zumbi, por exemplo, aparece como colecionador de livros jogados no lixo e como integrante do conselho deliberativo da Associação de Catadores Metropolitano de Jardim Gramacho (ACAMJG). Sua posição de agente capaz de participar das decisões da associação demonstra o afastamento de sua outra posição - catador de lixo. Zumbi é catador, mas mostra que é cidadão, leitor reflexivo, pode ser líder, pode se organizar, como tantos outros catadores participantes da ACAMJG. Os catadores, na montagem e manutenção dessa associação, criam a possibilidade de terem uma nova imagem, pois criam um diferente nome ou lugar do que é conferido pela ordem policial. Zumbi, ao tomar a palavra no documentário, mostra que existem diferenças na sociedade: alguns são favorecidos (advogado, médica) e outros não (catador).

“Nós temos que pensar também no futuro... Por que é aquele negócio, eu não quero que meu filho seja catador. Apesar se for, eu vou ser super orgulhoso. Mas eu prefiro que ele seja um advogado para representar a categoria de catador. Entendeu?”

Uma médica para cuidar do catador numa cooperativa”
(Zumbi)

Nesse momento ele confirma a existência de um dano que estabelece as diferenças entre os indivíduos com relação à sua pretensa igualdade de fala, de direitos, de visibilidade e de participação na vida pública. Tal dano não assume a forma de uma injúria cometida pontualmente contra um sujeito ou grupo que posteriormente demanda providências ou soluções de reparação. O dano revela que existem sujeitos que não são contados ou considerados como pertencentes à comunidade (sem-parte)³ e, por isso, pode ser definido como uma forma específica de verificação da igualdade que associa a política a uma tensão polêmica entre a manifestação de sujeitos políticos contra a ordem policial. Assim, o dano é uma metáfora usada por Rancière para apresentar o jogo que existe na relação modificável entre as partes que integram uma comunidade, assim como “a própria modificação do terreno sobre o qual o jogo se estabelece” (RANCIÈRE, 1995:64).

O tratamento do dano coloca em movimento dois processos: a criação de cenas de dissenso e a subjetivação política, ou seja, a transformação dos sujeitos em interlocutores dignos de serem considerados, ouvidos e vistos por meio tanto de argumentos lógicos, quanto de formas estético-expressivas que reconfiguram a palavra e a contagem dos sujeitos que importam, que questionam a repartição das partes e o devido reconhecimento das parcelas (RANCIÈRE, 1996).

Com relação às cenas de dissenso, é preciso dizer que o dano é nomeado e encenado em um processo de demonstração/verificação de igualdade que, por sua vez, não é um valor ou um princípio universal que invocamos, mas deve ser verificada e demonstrada em cada caso (MAY, 2010). Ela não está nos princípios da humanidade ou dos direitos, mas no processo argumentativo e dramático que demonstra as consequências de um grupo ou indivíduo ser classificado como cidadão, negro (pobre, mulher, gay, etc.). A verificação da igualdade precisa contemplar a relação desigual que se estabelece entre os interlocutores construindo, para isso, contextos e situações

³ O conceito de “sem-parte” não designa uma categoria social inferior, uma coleção de membros da comunidade ou mesmo as classes trabalhadoras da população. São menos grupos sociais (negros, pobres, mulheres ou trabalhadores) e mais formas de inscrição que dão a perceber uma conta dos que não são contados. Assim, os “sem-parte” dizem menos dos sujeitos em si, e mais das operações simbólicas e das práticas políticas que dão a ver a existência de lógicas que contam as partes e parcelas da comunidade de formas diferentes.

comunicativas em uma cena de interlocução não é dada de antemão, mas requer invenção e criatividade. É nas cenas de dissenso que toma forma, se inscreve a palavra do sujeito falante, e na qual esse próprio sujeito se constitui. É nelas que a política se institui e que “se colocam em jogo a igualdade ou a desigualdade dos parceiros de conflito enquanto seres falantes” (RANCIÈRE, 1995:81). Por isso, a política é o “conflito sobre a existência de uma cena comum, sobre a existência e qualidade daqueles que nela estão presentes” (RANCIÈRE, 1995:49).

E esse potencial de invenção/criação deriva do fato de que o dissenso estabelece um conflito entre uma apresentação sensível do mundo e os modos de produzir sentido acerca do mesmo. “O dissenso é uma divisão inserida no senso comum: uma disputa sobre o que é dado e sobre o enquadramento segundo o qual vemos algo que é dado” (RANCIÈRE, 2010:69). Assim, a constituição de cenas de dissenso promove uma intervenção na ordem policial que desestabiliza e propõe contextos, renovando e criando as posições dos sujeitos em um espaço que se constitui ao mesmo tempo em que as ações desses sujeitos se desenrolam. A criação da cena de dissenso acontece como a configuração de um espaço específico, a partilha de uma esfera particular de experiência, de objetos colocados como comuns e originários de uma decisão comum, de sujeitos reconhecidos como capazes de designar esses objetos e argumentar a respeito deles (MARQUES, 2013).

Tendo em vista esse horizonte teórico, ao nos colocarmos diante de algumas cenas de *Lixo Extraordinário*, nos perguntamos sobre a capacidade desse documentário em produzir cenas de dissenso. Empreendemos, então, um movimento de identificação de sujeitos e suas ações, uma vez que essas cenas se materializam à medida em que os sujeitos também se constituem como agentes políticos.

Temos uma cena, logo no início do documentário, que captura um protesto dos catadores em frente ao prédio do governo municipal de Duque de Caxias. Nessa ocasião aparece um importante personagem do documentário: Tião Santos, o coordenador da ACAMJG. Percebemos nessa cena a articulação discursiva de demandas endereçadas à prefeitura. Contudo, os agentes institucionais percebem a expressão dos catadores como “barulho”, uma vez que não os consideram como interlocutores de fato. Assim, a cena de dissenso é instituída, mas a existência e qualidade daqueles que nela aparecem é constantemente negada. Como afirma Rancière (1995), a recusa de considerar algumas

categorias de pessoas como seres políticos passa pela recusa em ouvir os sons que saem de suas bocas como discurso.

É importante ressaltar que a constituição dos catadores como sujeitos políticos é um processo que já vinha tomando forma antes mesmo da realização do documentário. Antes mesmo da experiência com Vik Muniz, os catadores apresentados pelo documentário demonstravam autonomia em tomar a palavra, capacidade de organização, e de mobilização coletiva para conquista de objetivos traçados. Contudo, apesar de eles demonstrarem habilidade em falar e tomar a palavra em público, não se constituíam como interlocutores, pois àqueles a quem sua palavra era destinada não os reconheciam como parceiros de diálogo, como iguais.

Rancière argumenta que a igualdade não é ponto de partida para que os sujeitos, em situação de paridade (garantida pela universalidade da lei), estabeleçam trocas comunicativas a fim de definir “um espaço polêmico de confronto entre formas opostas de definição do que deve ser compartilhado” (2009:277). Pelo contrário, ela assegura a troca política justamente por ser algo a ser declarado, posto à prova e verificado constantemente pelos sujeitos. A política, segundo ele, se constitui justamente porque coloca em questão a pretensa igualdade que existiria entre os sujeitos que participam da vida política de uma comunidade e que seria assegurada pelos direitos. Esse questionamento da igualdade permite a exposição de um dano na medida em que revela que, originalmente, existem parcelas que não são contadas como parte efetiva de uma comunidade, ou seja, existem sujeitos que são vistos como incapazes de aportar contribuições significativas para a vida em comum.

Nas cenas de dissenso se coloca em questão a igualdade universal, sendo a política a responsável por criar uma situação comunicativa para construção de novas subjetividades, novas configurações de enunciação e convivência. A ética também apresentaria um caráter social, pois embora centrada no indivíduo, ela é domínio de interrelação, das relações sociais no interior das instituições e das comunidades. A ética estaria associada, no âmbito da comunidade e de suas ações e práticas, à atribuição a cada um da sua parte, sendo cada um destinatário de uma partilha justa e equânime.

A subjetivação política dos catadores

Nas cenas de dissenso, tratar um dano e preocupar-se com a verificação constante da igualdade gera um conflito entre uma identidade atribuída pela ordem do poder e uma identificação impossível, ou uma desidentificação. Para Rancière, o que constitui o espaço político está intimamente ligado a um conflito de enunciação que surge quando, na cena de dissenso, aqueles que não são considerados interlocutores (sem-parte) tomam a palavra não a partir do lugar que lhes foi atribuído, mas se inscrevem na cena por meio do discurso, da argumentação e dos recursos poéticos da experiência, afastando-se do espaço e do status que lhes foi designado pela ordem policial.

A existência dos sem-parte está ligada a uma desidentificação, ao questionamento da naturalidade com que aos sujeitos é atribuído um lugar à abertura de um espaço de sujeito no qual qualquer um pode ser contado, porque ele é o espaço de uma conta dos não contados, de uma relação entre uma parte e uma ausência de parte (RANCIÈRE,1995:60).

Os “sem-parte” se desidentificam quando desejam mostrar que existem, para além dos nomes e atributos que lhes foram atribuídos pela ordem policial, outros nomes que os identificam como capazes de desenvolver habilidades que vão além daquelas que geralmente lhes são designadas. É possível dizer, então, que Rancière concebe os “sem-parte” como fruto de um processo de subjetivação política que se desdobra em três ações interligadas: i) a demonstração argumentativa de um “dano” na cena de dissenso e o questionamento/verificação da existência da igualdade entre aqueles que partilham um “comum”; ii) o rompimento com uma identidade fixada e imposta por um outro (a desidentificação); iii) uma encenação criativa capaz de revelar a natureza poética da política (essa terceira ação será explorada nas considerações finais deste texto).

Na seção anterior, vimos como a “cena do conflito político é constituída por meio da colocação da igualdade dos falantes em uma cena de desigualdade e explicitação de um dano, fazendo com que esse espaço comum apareça via dissenso” (DEAN, 2011:91). Nesta seção, abordaremos a dinâmica de desidentificação, que possibilita formas de escapar às identidades policiais que limitam os indivíduos, promovendo o desvelamento de sujeitos que se encontram no entrecruzamento de nomes, identidades e culturas.

Toda subjetivação é uma desidentificação, o arrancar à naturalidade de um lugar, a abertura de um espaço de sujeito onde qualquer um pode contar-se porque é o espaço de uma contagem dos incontados, do relacionamento entre uma parcela e uma ausência de parcela (RANCIÈRE, 1996:48).

Quando Vik Muniz conversa com a catadora Isis, ela fala de sua vida, de suas experiências amorosas e chora. Depois, a câmera mostra o seu trabalho com uma trilha musical angustiante. Ela coloca o balde nos ombros que usa para catar lixo e sai de costas para a câmera, procurando material reciclável na imensidão de detritos. Só voltamos a ver Isis durante seu trabalho no galpão, ajudando a criar arte. Assim como outros catadores. Já nas etapas finais do documentário, Isis já se vê diferente, fora do contexto inicial do documentário, como fica evidenciado na seguinte afirmação: *“Ah, mudou muita coisa. Eu não me vejo mais... Não tô me vendo mais naquele lixo. Tô não. Eu não sei. Eu não quero ir para o lixo. Não.”*

Podemos dizer que nessa cena é posta em prática uma subjetivação política, já que está expressa uma manifestação de aproximação e afastamento dos nomes que caracterizam a vida de Isis de modo a problematizar o próprio lugar que ela ocupa na sociedade. Trata-se de um cruzamento de posições de sujeito que repousa sobre um cruzamento de nomes: nomes que conectam o nome de um grupo ou de uma classe ao nome daqueles que não são considerados, que ligam um ser a um “não-ser” ou a um “ser em devir” (RANCIÈRE, 2004 :119).

Na fala de Isis, os nomes mulher, pobre, catadora e artista são desviados de sua significação social para transformarem-se em espaços nos quais se define e se encena uma demanda de igualdade. Sendo assim, a lógica da subjetivação política não é jamais a simples afirmação ou negação de uma identidade, ela é sempre, ao mesmo tempo, a conexão e desconexão entre um lugar de fala percebido como próprio e uma identidade imposta por um outro, fixada pela lógica policial. A polícia deseja nomes exatos, que marquem para as pessoas o lugar que ocupam e o trabalho que devem desempenhar (RANCIÈRE, 2004). A política, por sua vez, diz de nomes “impróprios” que apontam que sujeitos podem ser mais que o lugar que ocupam socialmente (um catador de lixo pode também ser poeta, artista, escritor, intelectual, por exemplo): os nomes que recebem e que não se “adequam” à classificação policial (como um catador pode ser intelectual ou artista?) manifestam a presença de um dano.

Na cena, o jogo entre os nomes permite desafiar a definição de funções e parcelas da comunidade feita pela lógica policial. Nesse momento, percebemos que as catadoras “descobrem-se, ao modo da transgressão, como seres falantes, dotados de uma palavra que não exprime simplesmente a necessidade, o sofrimento e o furor, mas manifesta a inteligência.” (RANCIÈRE, 1996:38).

Lixo Extraordinário nos apresenta outra personagem: Magna, mulher firme que se mostra disposta a falar e a dialogar com Vik. Ela cita situações de sua vida e coloca em questão o significado do trabalho digno. Como ela própria menciona, as pessoas na rua se sentem incomodadas com seu cheiro após trabalhar, porém ela afirma com convicção que é melhor essa situação do que se “prostituir em Copacabana.” “É um trabalho honesto, sem venda do corpo”. As outras catadoras se juntam a ela em concordância com esse discurso ao relatarem que seu trabalho é digno, ao não se envolverem com o tráfico de drogas ou com a prostituição.

A comparação entre catadoras e prostitutas parece ser mobilizada para apontar para uma diferença e uma semelhança principais. Como semelhança, podemos mencionar que ambos esses nomes associam as mulheres a um tipo de uso do corpo que as “suja” e denigre. Elas podem ser definidas, nas palavras de Jessé Souza (2006: 114), como “ralé”, ou seja, são produzidas e reproduzidas como meros corpos, sem qualquer possibilidade de atuação nas instituições especificamente modernas do mercado, do Estado e da esfera pública. Prostitutas e catadoras são mulheres subalternas e, como tais, encontram sua palavra e desejos cercados pela obscuridade e desprezo (SPIVAK, 2010).

Como diferença, é possível mencionar o valor atribuído ao trabalho associado às prostitutas e às catadoras. Ser prostituta é visto como forma de trabalho desonesto, degradante, humilhante. O que não ocorre com o modo como trabalho da catadora é descrito: a catadora, ao reciclar detritos presta um serviço válido à sociedade, contribui para projetos coletivos. A distinção expressa na comparação por elas estabelecida revela o desejo de serem valorizadas pela realização de tarefas que elas julgam capazes de legitimação perante a sociedade e seu discurso hegemônico. Não é qualquer tipo de trabalho que se configura como a chave para a conquista do respeito e da valorização alheia.

Quando Magna fala acerca da mudança ocorrida em sua vida após o processo artístico registrado pelo documentário, ela revela o seguinte: “*Esse trabalho me fez. Me*

trouxe a vontade de mudar". O trabalho artístico, a atuação junto com Vik Muniz na produção de obras de arte, parece se transformar em uma cena que fornece os instrumentos necessários para provocar mudanças em sua vida e permitir a construção da autonomia. Aqui, ao enfatizar que também tomou coragem para se separar do marido, Magna estabelece uma clara distinção entre ser mulher/catadora/subalterna e ser mulher/artista/autônoma. O sujeito autônomo é capaz de, primeiro, olhar para a sua trajetória de vida como algo que possui continuidade, permitindo-o projetar objetivos futuros e organizar o presente tendo em vista tais objetivos. E, segundo, o sujeito autônomo se desenvolve e se auto-compreende a partir de reconhecimentos recíprocos por meio dos quais define suas identidades. Assim, o sujeito busca emancipação através da construção da autonomia que, ao depender da igualdade no sentido do reconhecimento recíproco dos sujeitos interlocutores, implica a adoção de uma atitude reflexiva em relação às próprias necessidades e desejos que não se restringe a um exercício interno, mas que só se concretiza em processos nos quais devem expressar publicamente suas necessidades aos outros, tomando a palavra para marcar uma posição e defender um ponto de vista, uma ideia, um projeto, um desejo (COOKE,1999).

Os testemunhos dessas mulheres escolhidas por Vik Muniz descortinam duas dinâmicas importantes. A primeira diz respeito ao fato de que quando casos particulares são destacados desse conjunto homogêneo de pessoas, surge um outro concreto que nos surpreende com suas atitudes lúcidas e autônomas, reveladas, principalmente, pelo empenho na produção de alternativas de soluções mais coerentes com sua realidade vivida, por uma postura crítica em relação a seu entorno, a outras pessoas e a seus próprios auto-entendimentos e histórias de vida. E a segunda dinâmica remete ao próprio papel de Muniz nas mudanças relatadas por essas mulheres e por outros catadores ao final do documentário.

O objetivo inicial de Muniz funcionou como catalisador de mudanças, propiciando alguns deslocamentos na prática social dos catadores. Transformações individuais que podem ser observadas no final do documentário. Como, por exemplo, a catadora Magna, que buscou trabalho fora do aterro, Isis que conclui um curso e procura trabalho, Irma, que decidiu abrir um próprio negócio com alimentos e a importância da liderança de Tião que tornou a ACAMJG líder nacional e internacional do movimento de catadores de matérias recicláveis, cujo primeiro encontro foi em São Paulo em outubro de 2009. Tião é visto pelos companheiros como um líder, servindo de exemplo para muitos (GREGIO e PELEGRINI, 2012:15)

Acreditamos que a ação de Muniz estimulou a criação de cenas de dissenso nas quais os catadores puderam articular sua fala e seu modo de “aparecer” diante do outro. Puderam também, em tensão permanente com a ordem policial, colocar em jogo o tratamento de um dano e a verificação de uma pretensa igualdade entre sujeitos que, nesse processo, se desidentificam com os nomes e com os espaços que lhes foram impostos por uma comunidade da qual não fazem parte. De um lado, concordamos com Araújo (2011), quando afirma que a proposta “transformadora” de Muniz está impregnada de uma visão elitista do pobre “carente” que precisa de uma intervenção estrangeira salvadora para, enfim, encontrar o caminho da emancipação. Como se antes da chegada do documentarista a Jardim Gramacho não houvessem sujeitos políticos (sem histórico de lutas, resistências e inventividade), apenas ralé. De outro lado, ao possibilitar a criação de cenas enunciativas polêmicas ao longo das filmagens, o artista evita falar pelos catadores ou assumir o lugar de seu representante legítimo, privilegiando as experiências de criação de modos de expressão e comunicação que inventam modos de ser, ver e dizer, configurando novos sujeitos e novas formas de enunciação coletiva e de posicionamento dos sujeitos. Sob esse aspecto, as cenas de dissenso protagonizadas no documentário por personagens específicas nos permitem ver sujeitos políticos em processo constante de construção de autonomia e (des)identificações, sujeitos capazes “de se pronunciar em primeira pessoa e de identificar sua afirmação com a reconfiguração de um universo de possibilidades” (RANCIÈRE, 2011b:250).

A experiência política promovida pelo documentário dá a “ver aquilo que não encontrava um lugar para ser visto e permite escutar como discurso aquilo que só era percebido como ruído” (RANCIÈRE, 1995:53). Arte e política, ética e estética se entrecruzam por meio de demonstrações práticas que, em sua especificidade, tornam possível que regimes separados de expressão convivam juntos. A estética é a condição para a conexão e desconexão de diferentes áreas, funções, operações, nomes, etc. que reconfiguram a partilha política do sensível. A ética da igualdade e do tratamento do dano envolve não apenas decisões e avaliações feitas no nível subjetivo, mas fornece pistas para avaliar o encontro entre mundos aparentemente incompatíveis ou modos de ser e fazer opostos. Tratar um dano conduz à produção de um corpo e uma capacidade para enunciação não previamente identificada em um dado campo da experiência.

Dito de outro modo, a realização do documentário, ao promover uma partilha política do sensível, permite aos catadores criarem seus próprios poemas com os elementos da paisagem que tem diante de si. Eles participam da atividade artística proposta por Vik Muniz refazendo-a a sua maneira, associando-a, por exemplo, a uma história que leram ou sonharam, viveram ou inventaram. Assim, são ao mesmo tempo, espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que se desenvolve diante deles.

Considerações finais

A narrativa de *Lixo Extraordinário* nos revela que tanto Vik Muniz quanto os catadores retratados alteram seus modos de pensar e de acolher o mundo do outro. O olhar de Muniz é estrangeiro, envolto em valores e princípios que ordenam um discurso que valoriza como digno e como relevante socialmente os seres, objetos e ações que se desdobram em determinados espaços e a partir de determinadas formas de trabalho. Seu olhar é direcionado pela partilha policial do sensível, que o inscreve em um lugar privilegiado, conferindo-lhe a sensação de que pode “salvar” os catadores de uma situação degradante. O que inicialmente aparece na fala de Muniz como uma missão redentora aos poucos vai dando lugar à interlocução com os catadores e ao reconhecimento de que não se pode escolher por eles, nem muito menos dizer o que deveria trazer-lhes “uma boa vida”. De certo modo, o artista parece espantado em algumas cenas de encontrar diante de si subalternos autônomos, críticos, portadores de palavra crítica e de um projeto de vida politizado.

Conforme aponta Rancière (2010), a arte é política não pelo conteúdo expresso de sua mensagem ou por cauda das intenções do artista em esclarecer, conscientizar ou gerar indignação. A arte não tem que ser a tábua de salvação daqueles que se encontram em situação de opressão econômica, social e simbólica. Como se a responsabilidade governamental e institucional não existisse e as políticas públicas e direitos do cidadão fossem desnecessários. Como se entre os catadores não existissem sujeitos, mas corpos assujeitados cujo caminho para a emancipação através da arte deve ser descortinado pelo outro instruído e ser aquele que altera horizontes simbólicos, sem desafiar as injustiças impostas pelo funcionamento das instituições. Sem menosprezar a relevância da alteração do imaginário político via gestos criadores e poéticos, é preciso refletir também acerca das condições efetivas de transformação permitidas aos sujeitos

subalternos inseridos em ordens policiais cada vez mais estritas, opressoras e desvalorizantes. Sabemos que a arte política pode desafiar e resistir à ordem policial, mas o que de fato pode transformar o registro policial do sensível?

Certamente, a intervenção de Vik Muniz em Jardim Gramacho não é a única responsável pelas várias mudanças desencadeadas na vida dos catadores por ele retratados (LINHARES, OLIVEIRA, ZARANZA, 2012). Entretanto, o projeto de Muniz nos sinaliza que os catadores, ao se fazerem, ao mesmo tempo, artistas e espectadores do trabalho desenvolvido em torno de suas experiências transformaram a partilha do sensível que diz que aqueles que trabalham no lixo (e dele se tornam indissociáveis) não têm tempo nem capacidades ou habilidades para consagrar-se a práticas políticas, inventivas e intelectuais. A política, em sua relação estreita com a estética, faz pensar sobre outras possibilidades de cenários de interlocução, de encontro com o outro e seu mundo, uma vez que é no momento que atores agem, que tomam a palavra e com ela performam mudanças, que um novo contexto é criado, colocando em destaque funções, comunicações e palavras desses que configuram uma ordem de inscrição dissensual.

Não foi somente participar da elaboração de uma obra de arte que fez os catadores se descobrirem como sujeitos políticos, mas também a sua intelectualidade, seu engajamento, suas palavras e sonhos foram determinantes para fabular novas histórias a serem vividas, fabricar novas lentes para olharem para si mesmos e tornar concretas ações de emancipação e autonomia. Sabemos que um documentário pode não mudar uma conjuntura desigual e injusta, mas reconfigura a cena da política a partir da experiência particular, inensificando a reflexividade e heterogeneidade do sujeito filmado e endereçando ao público novos ordenamentos do visível e do dizível. O silêncio que anteriormente existia se torna ruidoso por um momento, para nos mostrar um devir possível dos catadores, para revelar que ainda que eles continuem vivendo em condições semelhantes após o documentário - e que a ordem policial não acate de pronto as irrupções da política e da arte, muitas vezes cooptando-as e reduzindo-as a manifestações esporádicas – seus modos de agir, ser e dizer são modificados pela dinâmica intensa de conexões e desconexões entre os nomes e lugares que os definem como sujeitos de discurso.

Referências

ARAÚJO, Denize. Lixo Extraordinário: intervenções socio-estéticas. **Doc On-Line - Revista Digital de Cinema Documentário**, v. 1, p. 5-21, 2011.

COOKE, Maeve. A space of one's own: autonomy, privacy, liberty. **Philosophy & Social Criticism**, v.25, n.1, 1999, p.23-53.

DAVIES, Oliver. **Jacques Rancière**. Cambridge: Polity Press, 2010.

DEAN, Jodi. Politics without politics. In: BOWMAN, Paul; STAMP, Richard. **Reading Rancière**. London: Continuum International Publishing Group, 2011, p.73-94.

DERANTY, Jean-Philippe. Rancière and Contemporary Political Ontology. **Theory and Event**, v.6, n.4, 2003.

GREGIO, Gustavo; PELEGRINI, Sandra. Lixo extraordinário: arquivos do cotidiano transformados pela arte. In: II Congresso Internacional de Museologia: patrimônios e acervos, 2012, Maringá. **Anais do II CIM**, 2012. p.1-16.

LINHARES, Maria Isabel; OLIVEIRA, Nadja Rinelle; ZARANZA, Janaina S. O extraordinário do lixo: arte, catadores de lixo, produção e reprodução de refugos humanos. In: XV CISO - ENCONTRO NORTE E NORDESTE DE CIÊNCIAS SOCIAIS PRÉ-ALAS BRASIL IAIS, 2012, Terezina-PI.

MARQUES, Ângela. Três bases estéticas e comunicacionais da política: cenas de dissenso, criação do comum e modos de resistência. **Revista Contracampo**, v. 26, n. 1, 2013, pp.126-145.

MAY, Todd. Wrong, disagreement, subjetification. In: DERANTY, Jean-Philippe (org.). **Jacques Rancière: key concepts**. Durham: Acumen, 2010, p.69-79.

MESQUITA, Cláudia Cardoso. Alargando as Margens. In: MACHADO, Arlindo (org.). **Made in Brasil - Três Décadas do Vídeo Brasileiro**. São Paulo. São Paulo:Itaú Cultural, 2003, v.1, p. 189-207.

MESQUITA, Cláudia Cardoso; SARAIVA, Leandro Rocha. El cine de Eduardo Coutinho: notas sobre método y variaciones. In: RAMIA, Maria Campaña (org.); MESQUITA, Cláudia (org.). **El otro cine de Eduardo Coutinho**. Quito: Cine Memoria; Embajada del Brasil, 2012, v.1, p. 66-85.

RANCIÈRE, Jacques. The thinking of dissensus: politics and aesthetics. In: BOWMAN, Paul; STAMP, Richard. **Reading Rancière**. London: Continuum International Publishing Group, 2011a, p.1-17.

_____. Against an ebbing tide: an interview with Jacques Rancière. In: BOWMAN, Paul; STAMP, Richard. **Reading Rancière**. London: Continuum International Publishing Group, 2011b, p. 238-251.

_____. RANCIÈRE, Jacques. The method of equality. In: ROCKHILL, Gabriel (org.); WATTS, Philip (org.). **Jacques Rancière: History, Politics, Aesthetics**. Durham and London: Duke University Press, 2009, p.273-288.

_____. **El espectador emancipado**. Buenos Aires: Manantial, 2010.

_____. **Aux bords du politique**. Paris: Gallimard, 2004.

_____. **Le partage du sensible: esthétique et politique**. Paris: La Fabrique éditions, 2000.

_____. **Políticas da Escrita**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

_____. **La Mésentente– politique et philosophie**. Paris: Galilée, 1995.

SANTOS, Darlan R; FUX, Jacques. **Estamira e Lixo Extraordinário: a arte na terra desolada**. Ipotesi, v. 15, p. 125-137, 2011.

SOUZA, Jessé. **Ralé brasileira: Quem é e como vive**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

SPYVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.