



ARTE, POLÍTICA E SOCIEDADE: ENGAJAMENTO E TRANSFORMAÇÃO SOCIAL NA OBRA DE VIK MUNIZ

Sandra de Cássia Araújo Pelegrini*

Universidade Estadual de Maringá – UEM

[sandrapelegrini@yahoo.com.br](mailto:sandrypelegrini@yahoo.com.br)

Gustavo Batista Gregio**

Universidade Estadual de Maringá – UEM

gustavogregio@hotmail.com

RESUMO: O artigo discute como os preceitos da Arte Contemporânea influenciaram o artista brasileiro Vik Muniz, pois os artífices dessa forma de expressão artística repensaram os padrões pictóricos e escultóricos tradicionais de representação visual, introduzindo novas técnicas e materiais, além de conferir uma dinâmica diferenciada à linguagem e às relações entre o artista e o público. Tal conjectura toma como referência de estudo as séries intituladas *The Sugar Children* (1996) e *Pictures of Garbage* (2007-2009), essa segunda, concebida no aterro sanitário do Jardim Gramacho (Rio de Janeiro), foi retratada no filme documentário *Lixo Extraordinário* (2010). Por meio dessas obras, o artista plástico dialoga com questões sociais e políticas, como a inclusão social, sustentabilidade e políticas públicas, adota diversas linguagens estéticas, rompe com os paradigmas tradicionais de representação estética, além de transformar sujeitos anônimos em personagens de releituras de obras universalmente conhecidas.

PALAVRAS-CHAVE: Vik Muniz - História - Arte Engajada - Arte Contemporânea.

ART, POLITICS AND SOCIETY: ENGAGEMENT AND SOCIAL TRANSFORMATION IN VIK MUNIZ'S WORK

ABSTRACT: The article discusses how the precepts of Contemporary Art influenced the Brazilian artist Vik Muniz, because the art crafts of this form of artistic expression rethought the traditional pictorial and sculptural patterns of visual representation, introducing new techniques and materials, as well as

* Doutora em História Social pela Universidade de São Paulo (2000). Pós-doutorado em Patrimônio Cultural (UNICAMP - 2007). Coordenadora do Museu Bacía do Paraná (MBP/UEM) e do Centro de Estudos das Artes e do Patrimônio Cultural (CEAPAC/UEM). Docente do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História da UEM. Consultora do Organismo Nacional de Ciencia y Tecnología - Programa Iberoamericano de Ciencia e Tecnología para o Desarrollo, Madrid, España (CYTED).

** Doutorando em História (com financiamento a pesquisa pela CAPES) pela Linha de Pesquisa: História, Cultura e Narrativas do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Maringá - UEM. Pesquisador do Centro de Estudos das Artes e do Patrimônio Cultural (CEAPAC/UEM).

imparting a differentiated dynamic to the language and relations between the artist and the public. This conjecture takes as a study reference the series entitled *The Sugar Children* (1996) and *Pictures of Garbage* (2007-2009), the latter, conceived in the landfill of Jardim Gramacho (Rio de Janeiro) and whose process was portrayed in the documentary film *Waste Land* (2010). Through these works, the artist dialogue with issues such as social inclusion, sustainability and public policies, adopts a diversified aesthetic languages, breaks with traditional paradigms of aesthetic representation and transform anonymous subjects into characters re-reading works universally known.

KEYWORDS: Vik Muniz - History - Engaged Art - Contemporary art.

A produção artística mundial atravessou intensas mudanças, principalmente, a partir dos questionamentos das vanguardas europeias, emergentes nas primeiras décadas do século XX. Estas modificações conceituais influenciaram a concepção de arte na sociedade ocidental e, por conseguinte, incitaram reflexões sobre a estética e a fruição, ou seja, promoveram alterações no estatuto da arte, e também, nas posturas dos artistas e dos observadores leigos e críticos. Talvez, a mais relevante dessas mudanças centre-se no fato de que o artífice contemporâneo tenha observado com maior atenção os agentes sociais de seu tempo. Ao contrário do que a amplitude do tema possa sugerir, cabe ressaltar, que abordaremos aqui a produção engajada do artista brasileiro Vik Muniz, em particular, as suas criações que interagem espacial e temporalmente com sujeitos anônimos, por meio das relações que eles estabelecem com o meio onde estão inseridos.

Vale salientar que, os artistas contemporâneos, ao instituírem amplas possibilidades de abordagens e ao incorporarem variedade infinita de materiais, romperam com os paradigmas das artes clássicas, introduziram novos artefatos e técnicas nos procedimentos que, em última instância, resultaram na resignificação de objetos e temáticas. Eles, por sua vez, passaram a traduzir e reproduzir tanto disputas sociais e embates culturais, como as tensões econômicas e políticas da sociedade que vive em constante mutação.

Ora, frente a tais desafios, ao transformarem o estatuto da arte e se aproximarem dos seus interlocutores, alguns artistas imprimiram novas dinâmicas às suas obras que, por sua vez, os tornaram capazes de metamorfosear o “papel” dos observadores. Estes transpuseram barreiras, passaram de sujeitos representados para protagonistas ativos no processo criativo.

Assim sendo, podemos asseverar que os artistas contemporâneos questionadores da existência *per se* de suas obras, não as consideram autossuficientes, tampouco isentas de responsabilidade com o outro. Desde a modernidade, esses novos

artistas não estão alheios às questões sociais ou políticas. Eles incorporaram problemáticas cruciais para a humanidade em suas produções, representando desde impasses existenciais individuais até dilemas coletivos.

Portanto, a escolha de parte da produção do artista plástico Vik Muniz para essa análise não ocorreu ao acaso. Uma vez que a relação entre arte, política e sociedade é uma temática bastante explorada na atualidade, não apenas no meio acadêmico, mas também, na esfera pública e política. Juntamente, com o próprio estatuto dos artistas e intelectuais que produzem reflexões estéticas e poéticas, estabelecendo relações entre a linguagem artista e os valores políticos, sociais ou culturais. Nesse sentido, Napolitano¹ aponta que essa relação pode suscitar dois aspectos básicos, o primeiro, ligando a arte a serviço de uma ordem política vigente e de um poder constituído; e a segunda, uma arte militante² ou engajada³, que critica esse mesmo poder ou uma determinada ordem ou estrutura social ou política.

Deste modo, nessa análise, apreenderemos o segundo aspecto, pois a arte engajada ou politizada desenvolvida por Muniz ganha caráter político a partir de sua atitude voluntária e reflexiva sobre o mundo. Assim, entre suas diversas produções, duas nos chamam a atenção, uma de 1996 e outra de 2008, a primeira *The Sugar Children* (Crianças de açúcar), e a segunda *Pictures of Garbage* (Retratos do lixo), ambas as séries revelam as opções sociais e políticas do artista na sociedade contemporânea.

Ao elegemos essa produção como objeto de estudo, compreendemos que ela constitui um diálogo relevante entre as concepções artísticas (dimensões espiritual e formal), o contexto social e histórico, a sustentabilidade e a inclusão social, o público e o mercado das artes. Nesse sentido, vale indagar: apesar da sensibilidade de Muniz, os

¹ NAPOLITANO, Marcos. **A relação entre arte e política**: Uma introdução teórico-metodológica. Temáticas, Revista de Pós-Graduação em Sociologia, Campinas, v. 37-38, 2011, p. 25-56.

² A arte militante “procura mobilizar as consciências e paixões, incitando a ação dentro de lutas políticas específicas, com suas facções ideológicas bem delimitadas, veiculando um conjunto de críticas à ordem estabelecida, em todas as suas dimensões”. NAPOLITANO, Marcos. **A relação entre arte e política**: Uma introdução teórico-metodológica. Temáticas, Revista de Pós-Graduação em Sociologia, Campinas, v. 37-38, 2011, p. 29.

³ A arte engajada apresenta “caráter mais amplo e difuso, define-se a partir do empenho do artista em prol de uma causa ampla, coletiva e ancorada em “imperativo moral e ético” que acaba desembocando na política, mas não parte dela”. NAPOLITANO, Marcos. **A relação entre arte e política**: Uma introdução teórico-metodológica. Temáticas, Revista de Pós-Graduação em Sociologia, Campinas, v. 37-38, 2011, p. 29.

seus ideais e sua linguagem transcendem as mazelas humanas e os interesses econômicos e políticos dos seus financiadores, críticos e mídia?

Os apontamentos críticos sobre o abandono, a exploração e a miséria, sem dúvida, estão intimamente ligados aos métodos de criação de Muniz, sobretudo, quando ele evidencia sua repulsa diante do descaso das políticas públicas com relação a exploração do trabalho e da pobreza. Embora se mostre ávido por justiça social, seus interesses não são fortuitos, tampouco isentos de intencionalidades no âmbito do mercado, contudo, o resultado da sua obra traduz situações limite de nossa sociedade.

Sem dissimular as escolhas temáticas e o material selecionado para alcançar o efeito estético final, o artista demonstra opções políticas e parece deixar explícito que o seu processo criativo, do início ao fim, é fruto do seu olhar em relação ao universo das artes e ao mundo que o rodeia. Na sua opinião, o artista deve figurar como um indivíduo que transforma as ideias intangíveis em coisas palpáveis e inteligíveis, que transcende a natureza inusitada dos materiais que utiliza, transmutando-os em imagens historicamente ressignificadas do ponto de vista artístico e político.

A despeito da relação entre arte e público, Vik Muniz compreende que a arte tem como “função” interferir no cotidiano das pessoas, seja como ocorreu no aterro sanitário do Jardim Gramacho, ao retratar o trabalho na coleta de material reciclado na série *Pictures of Garbage*⁴, ou na vida de crianças caribenhas, cujos pais trabalhavam exaustivamente em canaviais, representados na série *The Sugar Children*. Para o artista, além de intervir com sua arte nessas realidades, seu objetivo maior era o de alterar a maneira como esses sujeitos olhavam para si e para o outro a partir de suas realidades individuais e coletivas.

Essas novas possibilidades interpretativas se tornaram possíveis graças aos postulados da arte contemporânea, pois o foco em temáticas incomuns e a utilização de materiais inusitados na composição do artista como, por exemplo, o açúcar e o material reciclável retirado do lixo, ressaltam o caráter híbrido de suas criações e seu íntimo trato com a arte as “avessas”, como veremos a seguir.

NOVAS POSSIBILIDADES NA ARTE CONTEMPORÂNEA

⁴ O trabalho desenvolvido por Vik Muniz na série *Pictures of Garbage* foi retratado no filme documentário *Waste Land* (Lixo Extraordinário), do ano de 2010, sob a direção da inglesa Lucy Walker.

Como bem destacou Farias⁵, “a arte contemporânea nasce como resposta ao esgotamento” do ensino e da aprendizagem das “modalidades canônicas” de arte, ou seja, na “pintura e escultura”. Por essa via, o estudioso conclui que a resposta mais pontual contra as orientações tradicionais se circunscreveu a pesquisa que visou a compreensão da natureza mais profunda desse tipo de concepção artística. Em outras palavras, assinala que tal fato se deu “explorando-se, investigando-se suas naturezas até o avesso”. Mais do que isso,

[...] Entre os índices – e são tantos! – desse esgotamento, figuram desde o retorno de questões e fórmulas antes vistas ultrapassadas – a pintura e a escultura figurativas, de conteúdo político, mitológico etc. – até o florescimento de expressões híbridas, quando não inteiramente novas, como as obras que oscilavam entre a pintura e a escultura, os happenings e as performances; as obras que exigiam a participação do público; as instalações; a arte ambiental, etc.⁶

Logo, se observarmos a história da arte⁷, principalmente, a partir do início do século XX, detectamos que a denominada “Arte Moderna”⁸ surge em um fluxo contínuo de rupturas com os conceitos tradicionais e com os modelos normativos, comuns aos críticos e ao público mais “conservador”.⁹ Esse novo movimento passou a exigir que o artista expressasse sua interioridade, o que significava romper com os padrões da figuração clássica, como ocorre com a arte abstrata. Entretanto, após meados do século, com o surgimento das novas vanguardas, essa ruptura aumenta e o conceito de arte moderna tradicional e suas inovações também entraram em crise. Ao artista caberia

⁵ FARIAS, Agnaldo. **Arte brasileira hoje**. São Paulo: Publifolha, 2002. 121 p.

⁶ Ibid., p.15-16.

⁷ Os estudos realizados por Gombrich são fundamentais para compreendermos as mudanças nas artes plásticas, sobretudo, no final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX. Nessa conjuntura histórica, o autor se volta aos avanços tecnológicos que surgiram com o advento da Revolução Francesa (1789) e a Revolução Industrial, para demonstrar os novos experimentos que desencadearam nos novos movimentos artísticos do século XX. Foi a partir desse contexto histórico, que o autor passou a valorizar a subjetividade nas criações artísticas em detrimento das normas que norteavam a produção da arte desde o Renascimento. In. GOMBRICH, Ernst. **A História da Arte**. 16ª edição. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

⁸ A nova abordagem e sensibilidade da arte moderna é parte integrante das mudanças tecnológicas, científicas e cognitivas ocorridas no decorrer do século XIX.

⁹ A função inicial da arte era atender a públicos específicos que pudessem tanto encomendar e comprar obras de arte, como visitá-las em museus ou galerias especializadas. A princípio, os acadêmicos valorizavam a arte cujo objetivo era a representação perfeita das formas (Renascimento) e o equilíbrio entre volumes e cores (Realismo). In. GOMBRICH, Ernst. **Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica**. São Paulo: Martins Fontes, 1995. 473 p.

ultrapassar os limites do senso comum e a própria noção de arte, percepções do contexto histórico e social intensificadas após a década de 1990.

Finalmente, estão os artistas da década de 90, [...], cujas obras em construção confirmam a sensação de uma crise aguda ou mesmo do fim da arte moderna. Obras que se opõem ao projeto de uma linguagem universal e da busca metódica da novidade pela ruptura, que irrompem numa miríade de poéticas originárias das mais diversas matrizes: das que mergulham em referências históricas e pessoais àquelas que parodiam a própria arte e o círculo na qual ela está enredada; das que criticam a ideia de autonomia da arte, preferindo abandonar os suportes convencionais – pintura, escultura etc. – em favor de manifestações híbridas, àquelas que descartam as respeitáveis heranças do neoconcretismo, buscando outras fontes, do barroco mineiro à arte popular, do debate sobre o problema da imagem na vida atual à especulação sobre o corpo e suas pulsões, etc.¹⁰

Nesse processo de reinvenção constante se torna interessante apreender que na arte contemporânea, todo o conjunto de ações, operações e interpretações provocadas desde sua concepção até a exibição, passam a integrar a definição da obra de arte. Aqui está o ponto de intersecção da concepção de Vik Muniz como as perspectivas de Heinrich¹¹, quando este assevera que a produção artística contemporânea consiste na forma como os ambientes são construídos e organizados, e não apenas na maneira como o objeto será exposto. www.revistafenix.pro.br

A arte é encontrada, portanto, no *contexto* em que o objeto proposto [...] é inserido, e não no objeto em si. Enquanto o espectador não entender essa nova regra do jogo, não poderá apreciar ou até mesmo *ver* o que está em.¹²

Desse modo, podemos interpretar que Muniz, ao criar sua série¹³ *The Sugar Children*, representando essas crianças da ilha de *Saint Kitts*, no Caribe, com o mesmo material que seus pais trabalham exaustivamente, no caso o açúcar. Portanto, a relação do material com o tema não é fortuito: a metáfora estética e social sobre a “doçura pueril” daqueles indivíduos é cunhada pelo artista sem que parem dúvidas sobre sua intencionalidade. Segundo sua visão, essas crianças ainda não haviam sido

¹⁰ FARIAS, Agnaldo. **Arte brasileira hoje**. São Paulo: Publifolha, 2002, p. 18-19.

¹¹ HEINICH, Nathalie. **Práticas da arte contemporânea**: Uma abordagem pragmática a um novo paradigma artístico. Rio de Janeiro: Sociologia&Antropologia, 2014, p. 373-390.

¹² *Ibid.*, p. 377.

¹³ Com vistas a dar visibilidade ao seu engajamento, o artista reverteu parte do lucro adquirido com as exposições e venda dos retratos para a comunidade dos participantes.

transformadas pelas dificuldades da vida adulta, diferentes dos seus pais, que chegavam a trabalhar mais de 16 horas diariamente nos canaviais locais, uma realidade sofrida e amarga.



Figura 1. Vik Muniz, *The Sugar Children: Valentina, the Fastest; Jacynthe Loves Orange Juice; Big James Sweats Buckets; Lil' Calist Can't Swim; Valicia Bathes in Sunday Clothes; Ten Ten's Weed Necklace*, 1996.

Muniz expressa emoções e sensações nesses retratos que nos impressionam por sua intensidade e, como tal, reconhecemos como fundamento e objeto de suas experimentações técnicas desenvolvidas entre a segunda metade da década de 1990 e anos iniciais do século XXI, cujo objetivo basilar é o de suscitar sentimentos e provocar pensamentos críticos na mente e no corpo do observador. Diferente da arte moderna, essas sensações não são apenas visuais, por trás delas encontramos um profundo sistema de significações, com amplas probabilidades interpretativas.

Essas obras carregam discursos e narrativas que o público pode compreender com certa facilidade, como ocorre com as criações de Muniz. Segundo Heinich, as obras apresentam “[...] um passaporte que permita à obra ultrapassar a fronteira entre o mundo ordinário e o mundo especial da arte [...]”.¹⁴ Nesse aspecto, um dos importantes movimentos de contestação e criação de novos sentidos no mundo das artes, que se

¹⁴ HEINICH, Nathalie. **Práticas da arte contemporânea**: Uma abordagem pragmática a um novo paradigma artístico. Rio de Janeiro: Sociologia&Antropologia, 2014, p. 379.

desenvolveu na década de 1960 e influenciou uma geração de artistas, entre eles o brasileiro Vik Muniz, foi à chamada *Pop Art*.

LINGUAGENS E ARTIFÍCIOS DA *POP ART*

O movimento que levou ao desenvolvimento da *Pop Art* está, conforme salienta Ana Cristina Chiara¹⁵, ligado a arte engajada do Novo Realismo, que se originou nos anos finais da década de 1950, contrário as correntes abstratas, essa nova produção tinha como intento realizar novas abordagens perceptivas acerca do real, com criações que rompessem com a mera contemplação. Esse novo movimento se tornou, na perspectiva de Cordeiro¹⁶ um instrumento de conscientização nacional em todos os sentidos. Essas novas produções se defrontaram com o seguinte contexto:

As novas condições de vida geradas por um sistema técnico, industrial, científico e informacional, que voltam os sentidos do artista para uma necessidade de expressão cada vez mais próxima do estilo naturalista: “a realidade supera a ficção” parece indicar o teor dos manifestos da corrente artística que se convencionou chamar de os novos realistas. De modo que se torna uma necessidade [uma imposição] para o mesmo dar conta deste “excesso de real”.¹⁷

Portanto, ao questionarem o meio no qual estavam inseridos, valorizando a técnica, a industrialização e urbanização, os artistas realistas se voltaram à ideia do *ready-made*, termo criado por Marcel Duchamp, para designar objetos manufaturados de uso cotidiano que poderiam ser transformados em obras de arte e expostos em museus e galerias.

Essas produções se voltam para uma representação estética ligada a vida comum, ao próprio ato vivencial. Construindo obras que abrangiam a arte, a subjetividade e a vida social e política. De acordo com Bourriaud¹⁸, esse projeto de arte “nos incita a produzir a vida cotidiana enquanto obra”.¹⁹

¹⁵ CHIARA, Ana Cristina. O real cobra seu preço. In. OLIVEIRA, Ana Lúcia M. (Org.); **Linhas de Fuga: trânsitos ficcionais**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004, p. 23-39

¹⁶ CORDEIRO, Waldemar. **Propostas 65. Exposição e debates sobre aspectos do realismo atual do Brasil**. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1965.

¹⁷ CHIARA, Ana Cristina. O real cobra seu preço. In. OLIVEIRA, Ana Lúcia M. (Org.); **Linhas de Fuga: trânsitos ficcionais**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004, p. 28-29.

¹⁸ BOURRIAUD, Nicolas. **Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si**. São Paulo: Martins Fontes, 2011. 191 p.

¹⁹ Ibid., p.14.

Vale destacarmos, que o primeiro *ready-made* de Duchamp foi realizado em 1913, tratava-se de uma roda de bicicleta montada sobre um banquinho de madeira (Figura 2). Como a roda estava parafusada de ponta-cabeça, é possível girá-la livremente e sem grande esforço. O artista ao desconstruir o objeto, ou melhor, ao desmontar a bicicleta, se propôs a dialogar com a produção industrial e com a concepção de objeto artístico. Na obra, tanto a roda como o banco foram mantidos em suas formas primárias, como “originais de fábrica”. No entanto, o artista designou outra função para esses dois artefatos, transmutando-os em um terceiro, cuja criação rompe com os padrões preestabelecidos pelo modelo industrial, criando uma nova categoria de arte.²⁰



Figura 2. Marcel Duchamp, *Bicycle Wheel*, madeira e metal, 63.5 x 41.9 cm.

Além disso, Duchamp também trabalhou com outros objetos, como mictórios, janelas, pás, gaiolas, entre outros. Foi a partir das criações do artista que o culto aos objetos do cotidiano ganhou impulso, influenciando amplamente os novos realistas e abrindo caminho para a produção *pop* e para os artistas engajados.

Seguindo essa vertente, os artistas ligados a *Pop Art* passaram a se dedicar a uma representação artística focada nas coisas e nos objetos do dia-a-dia, buscaram novas

²⁰ BATCHELO, David. This Liberty and this Order: Art in France after the first World War. In: BATCHELO, David; BRIONY, Fer; WOOD, Paul. (Org.). **Realism, Rationalism, Surrealism.** Art between the Wars. Yale University Press, 1993, p. 03-86.

formas de expressão e de aproximação da realidade, por intermédio da valorização de elementos antes desprezados, da defesa da arte que se comunicasse diretamente com o público, seja por meio de signos ou símbolos retirados do imaginário popular (ligados à cultura de massa), seja por intermédio de elementos da vida (objetos comuns, detritos urbanos ou o lixo) descartados pela sociedade.

Muito longe de refutar o mundo contemporâneo, a vanguarda prefere nele inserir-se. Sua visão das coisas se inspira no senso da natureza moderna, que é a da fábrica e da cidade, da publicidade e dos *mass media*, da ciência e da técnica.²¹

É preciso assinalar, que esses artistas normalmente eram depreciados ou marginalizados pelos artistas e intelectuais ligados a arte moderna tradicional, por utilizarem em suas criações, objetos e temas, principalmente advindos da chamada cultura de massa.

As formas da chamada Arte Pop predominantes na Inglaterra a partir do final dos anos 50 e em Nova York a partir do início dos anos 60 são todas figurativas, embora sua iconografia seja tipicamente de segunda mão. Em outras palavras, essas imagens derivam do mundo da propaganda, de histórias em quadrinhos, do cinema e de outras formas de publicação de massa, nos quais figuras, objetos, paisagens etc. já receberam um sentido de representação.²²



Nos anos de 1960, Andy Warhol, Roy Lichtenstein e Claes Oldenburg foram alguns dos artistas que se destacaram, tornando-se referência para grande parte dos artífices contemporâneos. Sem dúvida, as inúmeras técnicas empregadas pela *Pop Art*, em particular por Warhol que tinha como estilo a repetição de ícones e figuras multicoloridas, ou os desenhos animados de Lichtenstein e as grandes esculturas de Oldenburg, eram um mecanismo de enfrentamento desses artistas para com os críticos e teóricos que defendiam a arte moderna tradicional.

No que diz respeito aos temas da *Pop Art*, sua própria banalidade era uma afronta a seus críticos. Sem uma evidência mais clara de que o material havia passado por algum tipo de transformação ao ser

²¹ RESTANY, Pierre. **Os novos realistas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979, p. 23.

²² HARRISON, Charles e WOOD, Paul. Modernidade e modernismo reconsiderados. In: WOOD, Paul. (Org.). **Modernismo em disputa**: a arte desde os anos quarenta. São Paulo: Cosac & Naify, 1998, p. 181.

incorporado à arte, não se podia dizer que a própria arte oferece qualquer coisa que a vida já não proporcionasse.²³

O olhar de Warhol acerca do contexto histórico onde estava inserido, reflete diretamente em suas criações. Archer²⁴ afirma que o artista ao utilizar séries de imagens e figuras repetidas estava dialogando com outras linguagens, como a televisão e o cinema e, com os ícones da cultura popular que estavam sendo consagrados por essas mídias. Também deve-se destacar que a *Pop Art* além de ser uma produção artística se tornou uma comunicação visual.²⁵



Figura 3. Andy Warhol, *Latas de Sopa Campbell*, 1962, tinta de polímero sintético sobre tela, 50,8 × 40,6 cm.

Nessa conjuntura, a produção de Warhol nos revela o multiculturalismo existente na sociedade estadunidense dos anos de 1960. A maior crítica do artista está relacionada ao consumismo exacerbado da sociedade contemporânea, provocado pelo capitalismo. “Rosenberg compreendia que a arte mercantilista de Warhol era resultado direto do consumismo capitalista”.²⁶

Assim, Warhol buscou representar a sociedade na qual estava inserido. O consumismo assinalado em suas criações não estava apenas vinculado ao ato de

²³ ARCHER, Michael. O real e seus objetos. In: ARCHER, Michael (Org.). **Arte contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 11.

²⁴ Ibid.

²⁵ HARRISON, Sylvia. **Pop Art and the Origins of Post-Modernism**. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. 280 p.

²⁶ Ibid., p. 19.

consumir objetos ou coisas, mas também, pessoas, os ícones daquela sociedade, como Marilyn Monroe e Elvis Presley, por exemplo. Esses dilemas socioeconômicos e políticos, também ressurgem na produção de Vik Muniz e evidenciam a influência dos artistas *pop* sobre sua produção.



Figura 4. Andy Warhol, *Marilyn Diptych*, 1962, acrylic on canvas, 2054 x 1448 cm.

Sendo assim, o engajamento da *Pop Art* se consolidou na utilização de objetos e temas socialmente desprezados pela elite ocidental, como imagens ordinárias, retiradas do lugar comum ou da cultura de massa, apreendidas como “algo sem valor” por inúmeros artistas e críticos da época. Na ótica de Barthes²⁷, essa repetição, principalmente a desenvolvida por Warhol, demonstrava a destruição do estatuto da arte tradicional e a existência da temporalidade das coisas, as quais tem uma periodicidade, com começo, meio e fim.

Os artistas ao refletirem sobre a temporalidade dos objetos e da vida moderna, estavam inseridos no processo que o autor Walter Benjamin chamou de “a era da reprodutibilidade técnica”.²⁸ Benjamin apontou que a arte, em sua totalidade, com o passar dos séculos e a partir do olhar de novas culturas, perdeu o status de manifestação sobrenatural e a “garantia” da imortalidade aos grandes feitos humanos. Os procedimentos criativos e técnicos se separaram de sua “aura” teológica, o que antes era

²⁷ BARTHES, Roland. That old thing, Art. In: MAHSUN, Carol Anne (Org.). **Pop Art, The critical dialogue**. Londres: UMI Research Press, 1989. 244 p.

²⁸ BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre Literatura e História da Cultura**. Tradução Sergio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 271 .

intocável, agora se transformou em algo palpável, com maior recepção e acessibilidade. O autor, ainda destacou, que o caminho da arte era ou sempre foi marcado por modificações intensas, tanto em sua forma de recepção como no entendimento que produz, reproduz e propaga. A arte era, muitas vezes, algo inacessível, impossível de compreender e de ser caracterizada. Cumpre-nos indagar: ela era ou ainda é normalmente definida e/ou dissimulada sob o rótulo do hermetismo. Será que as referidas condições teriam mudado com o passar dos tempos?

Assim sendo, a postura de Jiminez nos parece bastante esclarecedora:

A proposta artística deixa de ser um produto final, enclausurado, para se converter num ponto de partida, aberto ao estímulo mútuo e à recriação das sucessivas instâncias de intervenção dos distintos sujeitos que se aproximam a ela.²⁹

Assim, através das várias formas de interação e analisando o conjunto de modificações que incidiram na arte contemporânea, constatamos que essa nova produção não tem o intuito de criar uma representação única e imutável, capaz de transcender a realidade, ao contrário, é a partir do cotidiano e de todos os elementos contidos nele que ela pode emergir e se transformar em arte. Tais objetos tem a faculdade (intrínseca ou não) de serem repetidos e reproduzidos por infindáveis vezes, pois possuem a capacidade permanente de construir novos significados. Em suma, a *Pop Art* buscou abarcar todas as referências da realidade, de modo a abranger temáticas, técnicas de representação e as formas dos meios de comunicação de massa e da cultura popular. Portanto, novos objetos, sejam eles produtos orgânicos, sucatas, materiais recicláveis e o lixo, tornaram-se artefatos nas criações artísticas.

O elemento fundamental, nesse ponto da reflexão, é que as inúmeras possibilidades de apreensão da arte na construção social e histórica devem ser percebidas de maneira positiva. Essas criações se tornaram um novo modo de promover um maior diálogo entre a produção artística com a sociedade. Não obstante, se o século XX e a virada para o século XXI, trouxeram à tona novas possibilidades técnicas, estilísticas e de criação nas manifestações artísticas. Outras questões também passaram a serem evidenciadas com maior intensidade por estudiosos e artistas. Discussões

²⁹ JIMINEZ, José. **A Revolução da Arte Electrónica**. Revista de Comunicação e Linguagem, Lisboa, n. 25/26, 1999, p. 57.

problematizando: o que é a arte; o que é um artista e seu papel; e qual a função da arte, adquiriram cada vez maior evidência.

Desde o século passado que tais indagações não obtiveram um consenso comum. Entretanto, algumas discussões têm enfatizado que a noção de arte é um conceito mutável, constituída, exclusivamente, de um produto da ação humana. Os artistas são sujeitos que podem tornar visíveis e tangíveis experiências individuais interiorizadas, que ganham vida a partir da imaginação. Aliás, artistas como Andy Warhol ou Vik Muniz, também devem ser abarcados como agentes sociais que interagem e dialogam com suas realidades, representando suas próprias visões de mundo em uma linguagem própria.

Nesse constante fluxo de modificações, a arte e o artista ao se aproximarem do grande público, tornaram-se populares. Sua rigidez inicial se modifica, perdendo, pelo menos, parcialmente, “certo” status de superioridade, pois permitem a utilização de novos conceitos e materiais. É através dos artefatos e temas do cotidiano que percebemos a mudança no conceito de arte, ou seja, a “noção da arte muda, a introdução de novas técnicas e novos materiais e da participação de diferentes nichos da sociedade é responsável por um novo conceito do belo, de recepção.”³⁰

Como, afirma Benjamin³¹, na modernidade as questões estéticas da obra de arte são postas de lado para dar lugar a questões políticas e sociais, demonstrando as modificações sofridas por certos tipos de arte, segundo sua composição e sua relação com a realidade e o contexto histórico e social de sua produção e recepção. Dessa forma, a noção de arte e artista alterou-se, a produção artística passou a incorporar elementos inovadores no processo de criação. E o artista, passou a dialogar de maneira mais íntima com seus interlocutores sociais. É a partir desses desdobramentos que a produção de Muniz se tornou possível.

A CRIAÇÃO E O ENGAJAMENTO DE VIK MUNIZ

³⁰ FUX, Jacques; SANTOS, Darlan. **Estamira e lixo extraordinário**: a arte na terra desolada. *Ipotesi: Revista de Estudos Literários*, Juiz de Fora, v.15, n.2, 2011, p. 132. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/05/14-Estamira-e-Lixo-Extraordin%C3%A1rio-Ipotesi-1521.pdf>>. Acesso em: 20 fev. 2018.

³¹ BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre Literatura e História da Cultura. Tradução Sergio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. 271 p.

Vicente José de Oliveira Muniz, nasceu em 1961, na cidade de São Paulo, e desde o ano de 1983 passou a residir e trabalhar na cidade de Nova York. Sob a alcunha de Vik Muniz, o artista dedicou-se inicialmente à escultura, percebendo, no início da década de 1990, que ao documentar suas obras através da fotografia³² encontrava um efeito artístico superior aos seus propósitos iniciais, expressos na escultura. Desde então, o registro fotográfico passou a constituir uma de suas principais técnicas, as quais somou inúmeras outras, como o desenho, a pintura e a colagem.

Seu processo de criação inicia-se a partir da concepção e execução do projeto após a sua concretização, ela é fotografada. A razão para expor as fotografias e não as peças originais reside no fato de que ele encontrou melhores resultados nos registros imagéticos das obras, pois viabiliza a exploração de recursos como a iluminação, o ângulo e a ambientação, além de preservar por mais tempo as peças, não raro, perecíveis e pouco usuais nas exposições e mostras em galerias ou museus.

Suas obras são caracterizadas por ideias, no mínimo, singulares. O artista é conhecido por produzir quadros utilizando materiais raramente associados à arte, como geleias, xaropes, terra, chocolate, açúcar, diamantes, lixo, entre outros. Muniz busca criar registros visuais que o público possa reconhecer, principalmente com materiais e objetos que a maioria das pessoas teriam em suas casas.



Figura 5. Vik Muniz, *Mona Lisa* de geleia de uva e de manteiga de amendoim, 1999.

³² Benjamin observa que a arte técnica, como a fotografia e o cinema, parecem ser instrumentos perfeitos de representatividade do homem moderno. Tendo como fundamento de produção e reprodução nos movimentos de massas.

Entre suas inúmeras produções, seu projeto de maior visibilidade, até o momento na sua carreira, é o retratado na narrativa audiovisual do documentário *Lixo Extraordinário*. O objetivo inicial do artista com o projeto era de retratar os mais de 2.500 catadores que trabalhavam no aterro sanitário do Jardim Gramacho³³, no entanto, apenas sete pessoas foram selecionadas. A escolha por optar apenas por alguns membros da comunidade é justificável, visto que seria algo extremamente problemático e de grande complexidade e sustentabilidade a tentativa de englobar toda a comunidade em um único projeto. Assim, o objetivo do artista passou para a tentativa de transformar a vida desse grupo de pessoas a partir da sua arte.

Para Gonçalo³⁴, a construção narrativa do documentário apresenta uma assimetria implícita entre o que está de frente para a câmera (o lixo, a pobreza, a miséria) e o que está atrás dela (produtores, decisões, ideias, esquemas). Muniz parece não se contentar com a mera criação de uma série de retratos artísticos com a ajuda da comunidade, ele almejava intervir de fato, na vida dessas pessoas. O artista, em seu ângulo em frente às câmeras, questiona se isso seria possível, se sua proposta de mudança do lugar social dos catadores seria aceita pela comunidade, juntamente com a ideia de proposição de um novo manejo dos materiais coletados por eles. Todas essas indagações podem ser observadas na narrativa fílmica do documentário.

Os catadores selecionados foram: o presidente da associação dos catadores (ACAJMG), Tião (Sebastião Carlos dos Santos); Zumbi (José Carlos da Silva Bala Lopes); Isis Rodrigues Garros; Suelem Pereira Dias; Irma Leide; Laurentina da Silva e Magna de França Santos. “Seu Valter” (Valter dos Santos - vice-presidente da associação), que inicialmente foi fotografado e faleceu alguns dias após o início das filmagens, não chegando a trabalhar no projeto. Nesse contexto e com esse objetivo definido, o artista passa a construir, com a ajuda dos próprios catadores, os seus retratos criados com objetos extraídos do lixo.

³³ Localizado em Duque de Caxias, no Rio de Janeiro, o aterro possuía aproximadamente 1,3 milhões de metros quadrados. Foi considerado o maior aterro da América Latina, chegou a receber 75% de todo o lixo produzido na cidade durante mais de trinta anos. Foi “fechado” oficialmente em 03 de junho de 2012.

³⁴ GONÇALO, Pablo. **Ironia, cinismo e pragmatismo nos circuitos de arte**: os documentos de Orson Welles, Banksy e Vik Muniz. Doc On Line: Revista Digital de Cinema Documentário, n. 10, 2011, p. 72-103. Disponível em: <http://www.doc.ubi.pt/10/dossier_pablo_goncalo.pdf>. Acesso em: 20 fev. 2018.

Vik Muniz ao adentrar no mundo desses indivíduos, apoiado pela narrativa audiovisual, buscou captar a cultura, os modos, os sonhos, desejos, as reações, as histórias, construindo uma alegoria visual da vida de cada catador. Entre todos os personagens, Tião é o que recebe especial atenção. Durante o primeiro encontro entre artista, produção e personagem, Muniz explica seu objetivo de trabalho e assinala que todo o dinheiro gerado pelas exposições ou vendas das obras serão integralmente repassados para a comunidade.

Embora essa cena seja rápida, tal explicação é fundamental para compreendermos as reais intenções e os objetivos tanto do artista, quanto do documentário. É a partir desse momento que a narrativa fílmica começa a registrar o processo de criação e construção das obras, como também, os embates entre a produção do documentário, do artista e dos catadores.

Gonçalo³⁵, ao analisar a figura de Muniz e como seu comportamento é estruturado no documentário, conclui que sua imagem é construída tal como se fosse um personagem do cinema clássico. O artista possui um objetivo e encontra uma situação adversa que precisa superar: os catadores inicialmente estão desmotivados e não entendem ao certo as implicações do seu projeto artístico, contudo, após inúmeros esclarecimentos e ao entenderem, de fato, os sentidos e a função da arte de Muniz, passaram a atuar efetivamente no trabalho proposto, em busca do objetivo final de concluir seus retratos feitos a partir dos materiais advindos do lixo.

³⁵ GONÇALO, Pablo. **Ironia, cinismo e pragmatismo nos circuitos de arte**: os documentos de Orson Welles, Banksy e Vik Muniz. Doc On Line: Revista Digital de Cinema Documentário, n. 10, 2011, p. 72-103. Disponível em: <http://www.doc.ubi.pt/10/dossier_pablo_goncalo.pdf>. Acesso em: 20 fev. 2018.



Figura 6. Vik Muniz, Pictures of Garbage: Woman Ironing (Isis); The Bearer (Irmã), 2008.



Figura 7. Vik Muniz, Pictures of Garbage: The Gipsy (Magna); The Sower (Zumbi), 2008.



Figura 8. Vik Muniz, Pictures of Garbage: Mother and Children (Suellen); Atlas (Carlão), 2008.

Certeau³⁶ ao analisar as possíveis relações entre a arte com o lixo, no caso, da arte com a sucata, compreende essa construção a partir de uma estrutura social de poder. A utilização da sucata é vista pelo autor “como golpes no terreno da ordem estabelecida, pois o trabalho com sucata reintroduz no espaço industrial as táticas populares de outrora ou de outros espaços”.³⁷

Por esse viés, apontamos que enquanto grande parte da população é explorada por um poder dominante sem ter clareza de tal processo e também é silenciada por discursos dissimuladores, um grupo de pessoas da comunidade de Gramacho parece ter rompido com esse ciclo, pelo menos, momentaneamente. Em algum momento os próprios sujeitos ou atores sociais passaram a participar da criação da arte, a partir da intervenção de Muniz, que utilizou mecanismos e táticas com finalidades direcionadas, como bem salientou Certeau. Novas ordenações surgiram e puderam ser representadas por múltiplas linguagens, inclusive, a das artes visuais. Para o autor, é a partir dessas táticas que esses sujeitos são novamente incluídos na sociedade e tem a chance, talvez rara, de almejar e reivindicar uma vida com as mínimas condições de existência e trabalho.

Ademais, tais estratégias e táticas sempre existiram dentro da sociedade, pois apesar da tentativa de dominação das classes subalternas pelo poder vigente. O

³⁶ CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**: a arte de fazer. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1998. 351 p.

³⁷ Ibid., p.88.

dominante não pode controlar totalmente os sentidos que a população é capaz de construir e as alianças que pode formar, construindo assim novas formas de expressão.

O povo não se constitui de sujeitos impotentes diante de uma ideologia irresistível, mas também não de sujeitos apenas biologicamente determinados e com livre arbítrio, constitui-se como conjunto mutável de alianças formadas por agentes sociais no interior de um terreno social que lhes pertence somente pela virtude de sua constante recusa de ceder ao imperialismo dos poderosos.³⁸

A despeito do trabalho da comunidade no aterro sanitário, coletando os materiais recicláveis em meio ao lixo, fica evidente que esse trabalho é de extrema importância para a sobrevivência desses indivíduos. Tradições familiares existem e coexistem naquele espaço, mas esses sujeitos não se sentem incluídos, pois seu ofício não é valorizado e visto como edificante. Essas pessoas se sentem esquecidas, principalmente pelo poder público municipal. Para Muniz, grande parte da sociedade brasileira não diferencia o lixo das pessoas que trabalham com o ele.

Nesse sentido, podemos ressaltar, que foi a partir do entendimento efetivo desses sujeitos com agentes criadores, que eles se sentiram novamente incluídos socialmente. Somente quando esses personagens percebem que estavam construindo algo valorizado, diferente de suas realidades, e que através dessa produção poderiam mudar de alguma forma suas vidas, que o sentimento de inclusão pode ser percebido.

Muniz ao apresentar o resultado alcançado com o projeto em galerias de arte, onde as obras expostas foram apreciadas, está rompendo preconceitos, operando suas táticas e estratégias em prol desses indivíduos. Desconstruindo esse sistema de dominação e repressão, que subjugou a capacidade de transfiguração desses indivíduos.

A obra de maior destaque foi a releitura da pintura de Jacques-Louis David, *A Morte de Marat* de 1793, na qual David retratou o suíço Jean-Paul Marat, médico, político e um dos líderes intelectuais da Revolução Francesa, que foi assassinado em uma banheira por Charlotte Corday, uma adversária política.

Muniz realiza a releitura a partir do registro fotográfico de Tião. Não por acaso, foi a escolha do personagem para representar Marat. Tião era considerado a liderança da comunidade, alguém que estava buscando fazer uma verdadeira revolução

³⁸ RAMOS, José Mário Ortiz. Cultura popular de massa e a questão do pós-moderno. In: FONSECA, Claudia (Org.). **Fronteiras da cultura**: horizontes e territórios da Antropologia na América Latina. Porto Alegre: Editora da Universidade UFRGS, 1993, p. 168.

entre os catadores de Gramacho. São esses elementos que o artista buscou explorar para construir seu retrato: *Marat (Sebastião) - Retratos do Lixo*.



Figura 9. Jacques-Louis David, *A Morte de Marat*, 1793. Óleo s/ tela, 165 x 128 cm; Vik Muniz, *Pictures of Garbage: Marat (Sebastião)*, 2008. Digital c-print, 231.2 x 180.4 cm.

O retrato foi apresentado no leilão *Phillips de Pury*³⁹ na cidade de Londres, onde foi arrematado por mais de 100 mil reais. O total que a série arrecadou com as exposições nos países por onde circulou ultrapassou os US\$ 250 mil. O lucro foi totalmente revertido para os catadores de Gramacho, como havia sido prometido por Muniz no encontro com Tião.

Dois fatos ocorridos durante a narrativa fílmica e que pouco a pouco foram se alterando são fundamentais para compreendermos o real valor do engajamento social do projeto artístico desenvolvido com o grupo: primeiro, de início, os catadores apresentam-se extremamente envergonhados por estarem trabalhando em meio ao lixo. E, eram poucos os que realmente acreditavam na Associação criada e liderada por Tião. Todavia, o fato de começarem a trabalhar no projeto gerou nos catadores sentimentos de aceitação, orgulho, valorização e dignidade, os quais passaram a fazer novas

³⁹ Phillips de Pury Company, uma das casas de leilões de maior prestígio internacional, possui escritórios em Londres, Nova Iorque, Genebra, Berlim, Bruxelas, Los Angeles, Milão, Munique e Paris.

reivindicações ao poder público através da Associação, consolidando sua representatividade e legitimando o papel de Tião como líder da comunidade.

Pode se dizer que a interferência de Muniz provocou mudanças na forma como os catadores eram vistos, e como olhavam para suas próprias realidades. Um exemplo dessa modificação pode ser percebido na fala da catadora Magna, ao afirmar que antes do seu envolvimento com o projeto do artista, tinha vergonha de admitir em público que trabalhava no aterro, conjuntura que se alterou ao final do projeto.

Essas variações são observadas claramente quando todos os personagens são levados pelos produtores do documentário ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, um espaço antes considerado inatingível, mas que agora, passou a exibir seus retratos para o público. Tal atitude, sem dúvida, aumentou a autoestima e o sentimento de inclusão do grupo na sociedade, situação que podemos observar ao fim do documentário.

Podemos concluir, que essas criações artísticas desenvolvidas por Muniz não dissimula os profundos problemas sociais com os quais convive, pelo contrário, eles são exacerbados por meio da linguagem do contraste, na qual observamos tanto o excesso como a ausência, a sensibilidade e o sevo, o requinte da produção e a degradação humana. Em outras palavras, o artista buscou criar um “retrato” da sociedade atual a partir de seu consumismo e degeneração. Para ele, o momento crucial da sua criação artística é o da metamorfose, o da concretização de ideias que resultaram, por alguns momentos, o deslocamento do lugar social desses sujeitos.

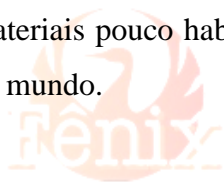
No que se refere especificamente ao objetivo inicial do artista, ele funcionou como catalisador de mudanças que podem ser notadas ao final da narrativa do documentário, quando é revelado que Magna buscou trabalho fora do aterro; Isis conclui um curso e procura outro tipo de ofício; Irma decidiu abrir o próprio negócio com alimentos; e a liderança de Tião que fez a ACAMJG referência nacional e internacional no movimento dos catadores de materiais recicláveis. Cujo primeiro encontro foi realizado em São Paulo em outubro de 2009 e no qual Tião passou a ser visto pelos companheiros como um porta-voz da comunidade.

Ainda assim, não é possível elencarmos os desdobramentos dos efeitos singulares dessa experiência com o restante da comunidade. Contudo, a intervenção do artista produziu artifícios de socialização, possibilitando para alguns indivíduos uma

nova visão de mundo e um olhar crítico para a sociedade de modo até então inédito, como a criação de novas perspectivas acerca da realidade na qual estão inseridos.

Vik Muniz ao adentrar no espaço privado desses sujeitos, que não tinham espaço perante a sociedade, permitiu que essas pessoas fossem recolocadas em foco: suas histórias individuais e seus retratos sociais foram vistos pelo mundo e perpetuados na história. Foi para esses sujeitos invisíveis que as lentes das câmeras se voltaram e os tornaram visíveis em meio ao maior lixão da América Latina. O seu engajamento garantiu perceptibilidade para inúmeras pessoas que sobrevivem à margem da sociedade. Trouxe à tona reflexões acerca das diferenças de classe, do consumo exagerado, da falta de planejamento urbano e do significativo poder de mudança que a arte pode gerar.

Como prêmio a seu trabalho, Vik Muniz⁴⁰ passou a ser considerado, tanto pela mídia, como pela crítica e o mercado das artes, como um dos principais artistas brasileiros de maior visibilidade internacional. Imprimindo sua marca, passou a abordar temáticas relacionadas a memória, a ilusão e, sobretudo, ao humor, apoiado no uso de materiais pouco habituais no universo das artes plásticas e que ressignificam sua visão de mundo.



www.revistafenix.pro.br

Aleijadinho? Portinari? Hélio Oiticica? Lygia Clark? Ninguém é páreo para Vik Muniz. Ele é o artista brasileiro mais festejado de todos os tempos. Ele está para a arte brasileira assim como Leonardo da Vinci está para a arte italiana. O que já diz tudo sobre a arte brasileira. Vik Muniz valorizou as técnicas mais desprezadas da história da arte: a cópia e o *trompe-l'oeil*. Primeiro, ele copia, fotografando. Em seguida, reconstrói a imagem colando sobre ela elementos de uso cotidiano, como molho de tomate, geleia de amora e soldadinhos de plástico, em forma de mosaico. O resultado se assemelha às telas de Arcimboldo, o pintor maneirista que compunha figuras humanas a partir de legumes, frutas e livros. Além de ser o Mister Maker do MoMa, Vik Muniz é o Arcimboldo cearense. O Arcimboldo pau de arara.⁴¹

⁴⁰ O artista também criou e executou obras feitas com 4,5 toneladas de materiais retirados do lixo, para a abertura da novela *Passione*, exibida pela Rede Globo entre maio de 2010, a janeiro de 2011. As obras foram leiloadas e o dinheiro revertido para entidades beneficentes. Nas palavras de Muniz: “Sou filho da cultura de massa. As novelas fazem parte da minha memória afetiva do Brasil. Ter meu trabalho na abertura da novela é como exibi-lo em uma exposição para 80 milhões de pessoas”. In. OROSCO, Dolores, 2010. Disponível em: <<http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2010/05/vik-muniz-cria-abertura-de-passione-e-se-diz-filho-da-cultura-de-massa.html>>. Acesso em: 05 fev. 2018.

⁴¹ MAINARDI, Diogo. **Mister Maker**. Revista Veja. São Paulo, 2009. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/130509/mainardi.shtml>>. Acesso em: 20 fev. 2018.

Compreendemos que o documentário, ao se utilizar de determinadas características e peculiaridades para construir sua narrativa, possa ter contribuído para a criação de uma visão romantizada, tanto do projeto, como do artista. No entanto, seria equivocado afirmar que a produção cinematográfica não teve fundamental importância na divulgação do trabalho desenvolvido, porque além de repercutir mundialmente sua obra, projetou seus personagens.

Assim como Muniz, o documentário também ganhou notoriedade ao recebeu inúmeros prêmios internacionais de cinema, como o de *Sundance* (EUA/2010), o de Berlim, Durban e São Paulo. Foi eleito o melhor desse gênero no cinema mundial (*Audience Award for Best World Cinema Documentary*), obteve o reconhecimento da Anistia Internacional pelos Direitos Humanos e ganhou a láurea que leva o nome do Itamaraty. Em 2011, consagrando sua trajetória, foi indicado ao Oscar (*The Academy Awards*) na categoria de melhor documentário.

Desta forma, talvez, o projeto registrado pela narrativa fílmica, ao adquirir tamanha visibilidade internacional, tenha inspirado novos artistas ou sujeitos anônimos a buscarem novos caminhos e ideias para a criação e produção artística como meio de mudança, tanto de realidades individuais, como coletivas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É preciso compreender, no âmbito dessa discussão, que as percepções acerca da produção de Vik Muniz, muitas vezes, podem parecer dissonantes em relação ao ideal discursivo do que é uma obra de arte. Contudo, como define Hall⁴², a construção de uma “arte popular” ou de uma arte que dialogue com o popular, normalmente constitui um processo de ruptura com as normas tradicionais de expressão. Construída a partir dos colóquios e das práticas vividas pelo artística e por seus interlocutores diretos (os catadores de lixo), as relações preestabelecidas entre a “cultura popular” e a “cultura dominante” se transmutam e se modificam porque foram executadas em conjunto, implicaram trocas e os deslocamentos dos sujeitos (“criador” e “criaturas/criação”) – uma conjuntura improvável se comparada à produção da arte concebida por preceitos clássicos ou elitistas.

⁴² HALL, Stuart. *Culture and the State*. London: Open University Press, 1982, p. 05-39.

É certo que as experimentações, iniciadas desde o século XX até a atualidade, transformaram o estatuto da arte e do artista na sociedade. É visível o crescimento do número de artífices na contemporaneidade que estão se distanciando de padrões normativos de representação e dos temas e estilos tradicionais. Numa tentativa, cada vez maior de diálogo com questões e temáticas políticas, sociais ou culturais, eles vêm se aproximando de áreas do conhecimento como a história, a antropologia e a sociologia. No entanto, é importante ressaltar, que seria um erro afirmar que artistas como Candido Portinari, Lasar Segall, Tarsila do Amaral, entre outros, estariam apenas preocupados com discussões estéticas envolvendo a produção artística ou as especificidades pictóricas.

Já os artistas contemporâneos ao debaterem ou refletirem sobre novas questões, tendem a romper com os modelos e vertentes tradicionais de criação. Eles buscam construir novas ideias, seguidas de novas técnicas, estilos, expressões e materiais que, por sua vez, promoveram inovações artísticas jamais vistas.

Salientamos, por fim, que os engajamentos sociais e/ou políticos, os processos criativos e a própria função da arte e dos artistas em nossa sociedade estão, cada vez mais em evidência e em mutação. Assim sendo, nossa compreensão do que é construído ou desconstruído a partir dessas manifestações é importante tanto para entendermos a sociedade da qual fazemos parte, como para apreendermos a nossa própria realidade sociocultural e histórica. Vale lembrar, que o artista, a partir de sua criação, tem o poder de segurar um espelho diante dos nossos olhos e nos obrigar a olhar o que está à nossa volta, questionando e repercutindo sobre o passado e o presente da existência humana.

RECEBIDO EM: 04/12/2017

PARECER DADO EM: 15/02/2018