A POÉTICA DOS RESTOS EM SUA SÚBITA ATUALIDADE: as funções da fotografia no livro *Lixo extraordináro*[1]

Ana Carolina Lima Santos[2]

***Resumo**: Este artigo examina o modo como a fotografia é trabalhada no projeto* Lixo extraordinário, *de Vik Muniz. Respeitando a lógica do próprio artista, a análise é empreendida a partir de um dos produtos que 'restam' do seu projeto, o livro homônimo lançado em 2010. Nesse sentido, com base no fotolivro, é possível mapear e explicitar as funções que a fotografia exerce na obra – fruto de quatro procedimentos: primeiro, a exploração fotográfica do Aterro Sanitário de Gramacho e de seus catadores; depois, a materialização das imagens mentais que Vik tem dos catadores inspiradas em pinturas ou esculturas de primeira geração; em seguida, a transformação dessas fotos em esculturas feitas de lixo e, por fim, em fotografias que perenizam essas esculturas (foto-esculturas). Acredita-se que as funções detectadas, da ordem da exploração, da epistemologia, da mediação poética e da intervenção social, ajudam a atualizar o campo fotográfico – passado, presente e futuro nelas intercalados.*

***Palavras-Chave:** Fotografia. Vik Muniz. Lixo extraordinário. Foto-escultura. Campo fotográfico.*

1. Introdução

A relação da arte contemporânea (também em suas manifestações fotográficas) com a tradição marca um movimento contrário àquele empreendido pelas vanguardas artísticas do século XX. Se, naquele momento, o expressionismo, o dadaísmo, o surrealismo, o cubismo, o futurismo e o abstracionismo rejeitavam quase tudo aquilo que os antecediam ao negarem a unidade artística mais ou menos homogênea até então definida (MICHELI, 2004); hoje, na medida em que a multiplicidade já lhe foi aberta por tais vanguardas, a arte se permite assumir a tradição não como algo que necessariamente precisa ser destruído ou renegado,

[1] Artigo apresentado ao Grupo de Trabalho 'Estudos de cinema, fotografia e audiovisual' do XXI Encontro da Compós, na Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, de 12 a 15 de junho de 2012.

[2] Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais, mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia e graduada em Comunicação Social - Bacharel em Jornalismo pela Universidade Federal de Sergipe. Integrante do Grupo de Pesquisa em Imagem e Sociabilidade (Gris-UFMG) e do Grupo de Pesquisa em Análise Fotográfica (Grafo-UFBA/UFF). E-mail: outracarol@gmail.com.

Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

mas que pode ser incorporado aos seus processos criativos. Essa incorporação, feita sem regras apriorísticas, em muitos casos consiste na ação do artista em voltar-se para a tradição com a missão de um garimpeiro a extrair valiosos tesouros que só podem ser assim percebidos quando por ele atualizados – talvez realizando verdadeiramente o que Walter Benjamim concebeu como o passado visto e tomado em sua súbita atualidade (LISSOVSKY, 2009).

Levando a sério essa proposta benjaminiana, literalizando-a, Vik Muniz[3] foi buscar em uma das ruínas dos homens a inspiração para atualizar o passado de uma certa comunidade. No projeto *Lixo extraordinário*, realizado no Aterro Sanitário do Jardim Gramacho, Vik transformou em arte aquilo descartado pelos homens em seu dia a dia, seu lixo, suas sucatas. Mais do que isso, transformou (pelo menos sete) vidas dos catadores com os quais trabalhou, envolvendo-os como protagonistas do fazer artístico – e configurando esse trabalho como uma intervenção sócio-poética. Nisso o projeto já se aproxima das vanguardas: sua proposta intervencionista se coliga com a proposta vanguardista de combate à arte pela arte, no sentido de que, além da fruição estética, a obra pode e deve ter uma função política que esteja em conexão direta com a sociedade, inclusive no intuito de promover mudanças de cunho social.

Esse intervencionismo, contudo, é apenas um dos elementos que aproxima esse trabalho das artes de vanguarda. Ao tomarmos o fotolivro[4] (MUNIZ, 2010a) que nasce desse projeto enquanto obra em si mesma, outros aspectos podem ser observados. Em especial, destaca-se aquilo que é apontado como definidor da arte contemporânea: a obra é fruto de um modo de 'trabalhar fotograficamente'. Philippe Dubois (1993), um dos principais expoentes

[3] Na atualidade, a arte raramente é um projeto individual. Apesar de a idéia ter partido inicialmente de Vik Muniz e ter sido desenvolvida principalmente por ele, a realização desse projeto dependeu do trabalho de muitas outras pessoas (até mesmo dos próprios catadores do lixo de Gramacho). A lista de agradecimentos ao final do fotolivro *Lixo extraordinário*, que ocupa duas páginas, é prova disso. Tomando esse livro como a obra de arte de em si mesma, pelo menos mais três pessoas foram envolvidas em sua produção e estão lá assim referenciadas: Alexei Bueno (poeta e redator), Victor Burton (designer gráfico) e George Ermakoff (iconógrafo e editor). Mesmo ciente disso, este artigo se referirá ao projeto pressupondo-o de autoria de Vik não apenas por uma questão de economia de caracteres ou de praticidade, mas por acreditar que ele é responsável pela poética da obra – aspecto vital aqui abordado.

[4] O projeto também deu origem ao filme *Lixo extraordinário* (2009), dirigido por João Jardim, Karen Harley e Lucy Walker. O filme chegou a ser indicado ao Oscar 2011 na categoria de melhor documentário e ganhou prêmios no Festival de Sundance 2010 (melhor documentário internacional), no Festival de Berlim 2010 (melhor filme da Mostra Panorama), entre outros. Aqui, porém, apenas o livro será tomado para análise.

Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

desse pensamento, sintetiza essa questão ao questionar se "a arte é (ou tornou-se) fotográfica" (título de um dos ensaios que compõem *O ato fotográfico*). Apesar de o título conter a dúvida marcada pelo ponto de interrogação, desde o começo do texto, o autor sustenta a hipótese de que a arte tornou-se mesmo fotográfica, buscando nas vanguardas os argumentos para provar seu ponto de vista. Os três elementos destacados por ele para isso (a saber: a lógica indicial do ato, o estranhamento ou a 'abstratização' de objetos familiares e a mistura polifônica de materiais) transpassam *Lixo extraordinário*.

Só que não é apenas nas vanguardas que Vik Muniz dialoga em seu trabalho. É também com a arte pré-vanguardista (aquela rejeitada pelo expressionismo, pelo dadaísmo, pelo surrealismo, pelo cubismo, pelo futurismo e pelo abstracionismo) que o artista busca parte de suas raízes. Obras da arte egípcia, do renascimento, do barroco, do romantismo, do neoclassicismo e do realismo são citadas explicitamente por ele. Além disso, ao optar por um registro fotográfico e por uma escultura com aspectos realistas e miméticos, ele se mantém, também nesses campos, num âmbito pré-vanguardista. É justamente da mistura desses dois subcampos de forças da tradição artística, do que resta de cada um deles, que Vik faz emergir o seu trabalho, seguindo a lógica benjaminiana.

Partindo dessa idéia, este artigo intenta observar o lugar que a fotografia assume nessa poética dos restos. Para tanto, o *paper* tem início com uma descrição do projeto e do fotolivro analisado, delineando suas principais propostas e características. A seguir, mapeiam-se e explicitam-se as funções que a fotografia, ao dialogar com as esculturas de sucata que também são criadas para o projeto, exercem no processo em que, num primeiro momento, Vik toma conhecimento de uma determinada realidade social, materializa nas fotografias as imagens mentais que faz dos indivíduos com os quais trava contato nesse ambiente antes desconhecido, depois as transforma em esculturas feitas de lixo e, por fim, em fotografias que perenizam essas esculturas. Defende-se que as foto-esculturas daí resultantes, além de promoverem transformações em Gramacho, ajudam a atualizar o campo fotográfico.

2. Do lixo ao extraordinário: o projeto e o fotolivro

É no lixão que começa o trabalho de execução do mais renomado projeto de Vik Muniz. Não à toa, o fotolivro que dele resultou traz na capa uma fotografia em que tudo que

Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

se vê é lixo. Sobre a imagem, o título do livro (e do projeto) destaca-se em letras que parecem ter sido montadas em um papel amassado – um dos materiais cobiçados pelos catadores do Aterro Sanitário de Jardim Gramacho, personagens e protagonistas desse "Lixo extraordinário" que se lê nas letras de papel (figura 1).

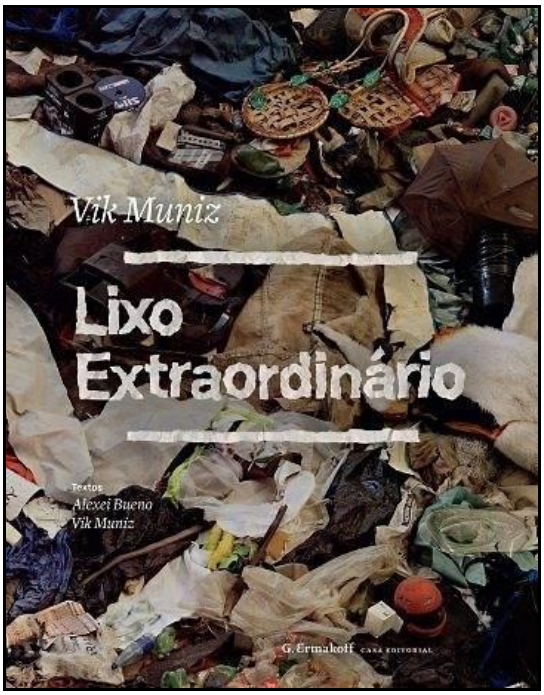


Figura 1. Capa do fotolivo *Lixo extraordinário*, de Vik Muniz.

Ao abrir o livro, o que se enxerga nas cinco primeiras páginas é apenas mais lixo em fotografias que parecem se completar. Garrafas PET, caixas de papelão, lonas rasgadas, pedaço de trapos velhos, sandálias com correias toradas, brinquedos quebrados e outras 'porcarias' jogadas fora por não mais servirem para a função para a qual foram concebidas se amontoam em um colorido interessante, mas nada extraordinário. Na sexta e na sétima página aquele amontoado desorganizado parece tomar uma forma familiar. Um rosto formado majoritariamente por tampinhas de garrafas de repente salta aos olhos do espectador. Na página seguinte, em uma imagem aérea desse amontoado de lixo, o rosto ganha melhor definição, corpo e contexto: é possível, então, perceber que se trata de um homem, negro, de expressão séria, carregando todo o lixo que se avistava nas páginas anteriores (figura 2).

Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings



Figura 2. Atlas (Carlão), foto-escultura de Vik Muniz.

Um homem de lixo. Essa talvez seja a definição mais comumente dada a esse personagem. Carlão, o tal indivíduo, só ganha nome e história mais para frente, para aqueles que levam adianta a leitura (verbo-visual) do livro e ganha, mais do que isso, uma história que explica o porquê de o adjetivo 'extraordinário' se aplicar tão bem a ele e às demais pessoas que aparecem nas páginas seguintes. Ele, assim como os demais, é catador de lixo (ou de material reciclável, como eles preferem dizer) que trabalha no maior aterro sanitário do mundo, o Jardim Gramacho, em Duque de Caxias, no Rio de Janeiro.

Como todo o resto que é enviado para o aterro, Carlão e seus companheiros são 'coisas' que a sociedade prefere mandar para longe dos seus olhos. Em *Lixo extraordinário*, Vik recupera-os e lhes dá visibilidade, mas não através da abordagem humanista ou humanitarista recorrente na fotografia clássica e moderna, ou seja, promovendo apenas um embelezamento do que há de feio no mundo – embelezamento que se processa tão somente na esfera da imagem, tecnicamente bonita e esteticamente tocante. A transmutação promovida por esse artista é de outra natureza e, no livro, é apresentada em uma estrutura de

Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

montagem, que parece defender uma tese. O livro pode ser percebido, pois, como a teorização do processo de intervencionismo realizado, seguindo as etapas de contextualização, denuncia de um problema, interferência social e, por fim, a realização (ainda que parcial) de uma solução[5].

Assim sendo, para explicar que visibilidade é essa que Vik promove, é importante entender a própria estrutura do livro – formado por quatro partes que correspondem exatamente a cada uma das fases da intervenção realizada pelo artista em Gramacho. A primeira delas, intitulada *A terra*, escrita pelo poeta Alexei Bueno, contextualiza a questão do lixo fazendo um passeio filosófico pela história do lixo que vai da Babilônia a Gramacho. Nesse ensaio, é desenvolvida uma metafísica dos restos que chama atenção para a importância do lixo e do trabalho realizado pelos catadores. O último parágrafo do texto resume e serve como conclusão para o que é defendido nessa primeira seção:

> A terra na qual se movem e da qual sobrevivem os catadores do Aterro Sanitário de Gramacho, entre os paços as chorume fervilhante e as labaredas espontâneas do metano, cercados pelos urubus quarando ao sol ou em revoadas e as asquerosas nuvens de moscas, é o território da morte diária e parcial de uma metrópole [a Grande Rio de Janeiro], sem a qual ela não se regeneraria a cada instante, sem a qual não poderia viver (BUENO, 2011, P. 37).

Além do texto verbal, dezenas de fotografias se intercalam a ele e mostram o espaço de Gramacho. As fotografias que mais se destacam (não apenas pelo apelo estético, mas por adotarem estratégias visuais recorrentes ao conjunto de imagens dessa primeira parte) são aquelas que contrastam um céu belíssimo ao marrom-acinzentado da terra ou aquelas com um colorido caótico formado por pilhas e pilhas de lixo. Em quase todas elas, o elemento central é o lixo – em alguns casos, é possível notar caminhões, urubus e catadores, mas eles são retratados a distância, sem destaque (figura 3).

[5] A concepção do fotolivro editado com uma estrutura teórica é tomada de empréstimo de Horacio Fernández. Ao analisar a história dos fotolivros, ele constata uma série de modelos de edição, entre os quais os mais utilizados estão o modelo de entrelaçamento texto-imagem, o modelo cinematográfico ou de filme legendado e o modelo de estrutura teórica, em que a montagem do livro parece defender uma tese a partir da contraposição entre um problema e sua solução (FERNÁNDEZ, 2011).

Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings



Figura 3. 'A terra' de *Lixo Extraordinário*.

São os homens, que mal aparecem nas fotografias anteriores, que passam a ser realçados na segunda parte do livro. Se o título, *O homem*, já torna isso evidente, as imagens não ficam atrás na tarefa de dar ênfase a eles. Já na primeira fotografia dessa seção, um homem é destacado, mesmo figurando apenas como um corpo, sem rosto, que traja uma roupa suja e surrada em que, com algum esforço, se lê "Aterro Gramacho". Nas seguintes, diversos indivíduos são avistados em meio ao lixão, em suas diversidades. Diversidade de todas as formas: uns são jovens, outros velhos; uns tem cabelos longos, outros, raspados; uns usam uniformes do Fluminense, outros do Flamengo; uns usam brincos, chapéus, lenços e adereços dos mais diversos, outros sequer estão de vestimenta; uns aparecem sorrindo, outros mais sérios; uns descansam fumando um cigarro, outros trabalham. Longe do lixo, em fotos produzidas em um estúdio improvisado lá mesmo em Gramacho, a heterogeneidade dos catadores se torna ainda maior (figura 4).

Entretanto, a diversidade dos catadores não é pauta dos escritos que acompanham as fotografias. Assinado pelo mesmo Alexio Bueno, o texto fala justamente sobre o que têm em comum todos os catadores que participaram do projeto: o fato de não só trabalharem em Gramacho, mas habitarem o próprio lixão durante quase toda a semana; a consciência

Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

coletiva de que ocupam o mais baixo patamar social, e, acima de tudo, a experiência vivida na própria pele, de condições beirando a desumanidade, quando não efetivamente desumanas.



Figura 4. 'O homem' de *Lixo Extraordinário*.

Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o **Galoá** proceedings

Em *A luta*, terceira parte, há o primeiro texto escrito pelo próprio Vik Muniz. Nele, Vik conta o seu percurso enquanto artista e como acabou decidindo fazer uma obra a partir do lixo e da intervenção no Aterro Sanitário de Gramacho. Do que relata, dois elementos parecem fundamentais tanto para alguns de seus projetos anteriores quanto para *Lixo extraordinário*: sua crença no poder da arte e do engajamento enquanto catalisador de mudanças sociais, bem como o seu interesse em trabalhar com materiais que fujam dos usualmente empregados no circuito das artes, desde que eles tenham a ver com o tema e a poética da obra – o que justifica, mais para frente, suas esculturas serem feitas de sucata.

É também aí que ele explica o processo artístico que desenvolveu no lixão. O projeto, que perdurou três anos, teve início com seu convívio quase diário com os catadores. Foi durante esse tempo, aliás, que muitas das fotografias que aparecem nas seções anteriores foram feitas. Além de fotografar, esse momento foi essencial para que o artista tivesse contato próximo com a realidade do aterro e com a de seus trabalhadores. Aos poucos e naturalmente, um relacionamento mais próximo com sete deles acabou sendo delineado. Carlão, Irmã, Ísis, Magna, Tião, Suellen e Zumbi foram escolhidos para tornarem-se personagens e protagonistas da obra de Vik justamente por uma questão de afinidade, só que ele faz questão de afirmar que "o interessante é que escolhemos sete personagens entre os cinco mil que trabalham ali, mas, se selecionássemos qualquer um deles, teríamos uma boa história" (MUNIZ, 2011, p. 169).

Já com o contato e com o conhecimento da história de cada uma dessas sete pessoas, Vik começou a fotografá-las. Essas fotografias, aí apresentadas, são realizadas a partir da releitura de obras famosas. Delineia-se, então, mais uma característica marcante de seu trabalho: o dialogismo, isto é, a referência ou reelaboração de outras obras anteriores àquela que está sendo produzida (pinturas e esculturas da arte egípcia, do renascimento, do barroco, do romantismo, do neoclassicismo e do realismo apareceram, nesse caso), resignificando-as mutuamente (BARROS e FIORIN, 1999). Especificamente nesse projeto, a resignificação também se estende aos sujeitos que, através das fotografias deles feitas, enxergam-se e passam a ser enxergados de uma nova maneira. Justamente por isso, a escolha de cada uma das imagens de primeira geração (aquelas que servem de inspiração para a fotografia) é guiada pelo próprio modo como o artista percebeu o jeito de ser de cada um dos personagens, pela imagem mental que fez deles.

Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings



Figura 5. 'A luta' de *Lixo Extraordinário*.

A poética dessa obra já desponta, nesse momento, em algum de seus elementos centrais: a questão da memória (o que os catadores lembraram e contaram de suas vidas), da percepção (de que forma Vik os enxergou) e da representação de imagens do mundo das artes (o dialogismo). Mas, para o artista, o trabalho continuava em aberto. Saindo de Gramacho e carregando com ele, além das fotografias, alguns dos catadores e muitos quilos de sucata[6], Vik pode concluir o seu trabalho. Para isso, montou em um galpão enormes esculturas feitas de lixo que reproduziam mimeticamente aquelas fotografias. Só então, ao fotografar as esculturas de suas fotografias (configurando, enfim, a arte mista da escultura fotográfica), o projeto foi finalizado (figura 5). O resultado é apresentado nas páginas seguintes, na parte intitulada *A arte*. Nela, a fotografia original de cada catador é sobreposta à fotografia da escultura dela originada – a primeira, em papel vegetal, permitindo que elas sejam visualizadas juntas ou separadas. Sete imagens compõem essa seção. Carlão, Irmã, Ísis, Magna, Tião, Suellen e Zumbi são retratados, respectivamente, como Atlas (de Guernico), Portadora de Oferendas (de autoria desconhecida), Mulher Passando Roupa (de Pablo Picasso), Albanesa (de Camille Corot), Marat Assassinado (de Jacques-Louis David), Madonna com Criança (de Giovanni Belline) e Semeador (de Jean-François Millet) (figura 6).

[6] Vik explica que queria trabalhar com o lixo orgânico, para simbolizar a deteriorização dos catadores, do sistema baseado na rápida inutilização do que se produz e se consume e, enfim, da própria sociedade. Contudo, como o único galpão que encontrou disponível para abrigar a etapa final do trabalho era no centro da cidade e em um lugar em que funcionava uma escola, era inviável o envio de lixo orgânico para o local. A sucata, que é um tipo de 'lixo nobre' (pois ainda pode ser utilizável), acabou sendo a única opção para levar o projeto adiante.

Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings









Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o **Galoá** proceedings



Figura 6. 'A arte' de *Lixo Extraordinário*, foto-esculturas de Vik Muniz.

3. Uma poética atualizadora: da fotografia à foto-escultura

Muitos são os aspectos que podem ser tomados para análise nesse complexo projeto concebido e realizado por Vik Muniz, mesmo reduzindo-o a questões de ordem poética. Por exemplo: a noção de imagens dentro de outras imagens (sua foto-escultura só nasceu quando incorporou a escultura, a fotografia de segunda geração, a pintura ou escultura de primeira geração e, sobretudo, as imagens mentais que o artista dispunha e mobilizou durante a criação) e o debate entre original e cópia (afinal, ao incorporar outros trabalhos, ele fez senão cópias de originais existentes, releituras) são pontos interessantes, mas que não serão abordados neste trabalho – embora acabem sendo tocados superficialmente em alguns momentos. Aqui, o foco é em buscar, no 'trabalhar fotograficamente' (DUBOIS, 1993) de Vik, as funções exercidas pela fotografia e como elas afetam esse campo de produção artística.

Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

O fotolivro *Lixo Extraordinário*, que tenta ser um registro completo do processo de produção daquilo que Vik chama de 'sua arte', será tomado como *corpus de análise*, justamente respeitando o primeiro elemento do 'trabalhar fotograficamente' apontado por Dubois, isto é, a lógica indicial do ato. A partir do fotolivro, é possível, então, mapear e explicitar as funções que a fotografia, ao dialogar com as esculturas que também são criadas para o projeto, exercem nesse processo. São constatadas quatro funções exercidas pela fotografia: uma função exploradora, uma função epistemológica, uma função de mediação poética e uma função de intervenção social. Apesar de se misturarem e só poderem ser separadas para fins conceituais e didáticos, essas quatro funções ganharam pesos diferentes na composição de cada seção do livro.

A função exploradora se dá especialmente na primeira parte e, no fotolivro, conta com a ajuda do texto do Alexei Bueno. As fotografias, nesse momento, servem de contextualização e apresentação de um lugar (um antes) desconhecido não apenas aos leitores, mas ao próprio Vik. É nesse sentido que público e artista utilizam a fotografia como um método de pesquisa para travar contato com o Aterro Sanitário de Gramacho, desmistificando ou comprovando idéias pré-concebidas acerca do lugar. A função epistemológica também já começa a se delinear nessa primeira seção, mas é somente na seguinte que ganha força.

É ao dar ênfase ao lugar do homem em meio aquele ambiente explorado anteriormente que a segunda seção cumpre uma função epistemológica, de pôr o leitor a par do problema que é estar naquilo que Bueno intitula de 'cloaca do universo' e sobreviver na miséria às vezes completa. A denúncia é feita: trabalhar e residir em meio ao lixo traz todos os níveis de problemas de saúde, não apenas doenças físicas, mas também perturbações psicológicas que em alguns casos chegam a quadros psicóticos severos. Só que, como indicado no texto verbo-visual, não apenas de infortúnios vivem os catadores de Gramacho. As fotografias, mesmo aquelas feitas no lixão, mostram sujeitos sorridentes, que se enfeitam e fazem pose diante da câmera em instantes de distração – não tão raros por lá.

A função de mediação poética aconteceu precisamente no momento em que, saindo do aterro com as fotografias dos catadores já em mãos, Muniz tomou a mídia fotográfica como instrumento para esculpir com o lixo e, depois, para fotografar essas esculturas. No fotolivro, essa função está marcada na terceira parte, sobretudo nas imagens dos catadores

Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

que aparecem expostas lado a lado das pinturas ou esculturas nas quais se basearam, nas fotografias que mostram o processo de produção das esculturas e, na quarta parte, ao mostrar o resultado final fotografado. Tem-se aí uma foto-escultura completa.

É importante observar, nesse ponto, que as fotografias não são apenas instrumentos, mas exercem, sim, um papel poético na escultura fotográfica. Ronaldo Entler, ao analisar o trabalho de Gordon Matta-Clark (ligado à foto-instalação e à foto-performance), lembra que, na sua obra, "a documentação em fotografia, cinema ou vídeo estava planejada. As ações eram passageiras, mas já consideravam em suas poéticas os meios para falar à posteridade" (ENTLER, 2010, p. X). O mesmo vale para as esculturas de lixo de Vik. Sabendo que essas esculturas logo seriam desfeitas, o artista já as preparou para o registro fotográfico. Aliás, essa tem sido a principal marca de seu trabalho. Anteriormente, ele já havia feito trabalhos semelhantes com bolinhas de papel, feijão, macarrão, grãos de açúcar, pasta de amendoim, geléia e chocolate; em todos os casos esculpindo imagens miméticas para, em seguida, fotografá-las.

A foto-escultura, contudo, não é uma invenção original de Vik. Dubois, recuperando exemplos dados pelo crítico de arte Régis Durand, cita as bonecas de Hans Bellmer, as marionetes de Boltanski, os seres de cartolina ou de barro de Tom Drahos, as naturezas mortas de Pierre Mercier, as instalações de Pascal Kern e os arranjos de Nils-Udo como pioneiros dessa arte mista. Em comum, todas essas esculturas têm o fato de continuarem desconhecidas ao público em sua versão 'pura', existindo para ele apenas em sua versão fotográfica. "Tudo ocorre como se o objeto [escultural] não passasse de uma maquete, de um molde, da qual a fotografia seria depois a prova que se tornou legível" (DUBOIS, 1993, p. 306).

O que mais entra em jogo, no caso de Vik, é a função de intervenção social que se deu no meio do caminho. Antes mesmo de fotografar, os catadores se viram transformados em esculturas de tamanho gigantesco: são as suas imagens, os seus rostos, os seus corpos e quem eles são que estavam ali superdimensionados. Ao problema anteriormente apresentado, da desumanização dos catadores, uma solução (ainda que parcial) foi apresentada, a partir da

Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

recuperação da auto-estima e do valor desses indivíduos, sem a necessidade de necessariamente ter desligado ou apartado esses homens de sua função social[7].

> Numa imagem diminuta, tem-se o efeito de se ver pequeno. Penso que quando uma pessoa se vê em escala monumental acontece outra coisa. Ver sua imagem realizada com lixo é espantoso para esses indivíduos, acostumados a considerar aquilo um meio de sobrevivência. É o caso de Magna, cuja roupa de cigana foi feita com sacos plásticos encontrados no local. Tentou-se tirar o máximo possível dali para que as pessoas vissem o potencial do lugar quanto ao lado criativo, para que a idéia de transformação da pobreza que o material representa ficasse claramente expressa. Não estou falando só de lixo, mas também de ouro. Todo material é pobre; o que o torna uma obra de arte é a maneira como é pensado e trabalhado. A partir daí, adquirimos a justa medida da capacidade humana de transformar [...] É fascinante essa nossa capacidade de retirar do mais básico e pobre coisas extraordinárias (MUNIZ, 2010b, p. 170-171).

Essa passagem do lixo para o extraordinário, Vik só empreendeu na medida em que misturou a tradição pré-vanguardista com a da vanguarda. Da pré, buscou sobretudo a composição realista e mimética, ligada ao seu referente, aos catadores – que o permitiu dar sentido não apenas a sua obra, mas dar o sentido social que dela evoca ao engrandecer (não apenas em um sentido metafórico) a imagem dos catadores. Da vanguarda, fez uso dos materiais polifônicos (outro dado apontado por Dubois como marca do 'trabalhar fotograficamente'), que permite que tal engrandecimento seja fruto de um trabalho feito em cima do lixo recolhido pelos personagens, mantendo-os próximos ao que inicialmente motivou suas ligações com o projeto artístico.

Além disso, é dessa mistura que nasce um outro aspecto da obra de Vik Muniz, que diz respeito precisamente à pragmática da recepção, da percepção levada a cabo pelo seu público. Ao adotar o modelo básico de representação pré-vanguardista, com aspectos realistas e miméticos, o artista pode seduzir o espectador pelo seu trabalho figurativo feito com maestria (as linhas de perspectiva, o tamanho relativo, o gradiente de textura, o sombreamento etc.), mas traz como elemento surpresa uma percepção aproximada, capaz de tornar visíveis as nuances e os detalhes da materialidade da foto-escultura. O espectador mais curioso, ao aproximar-se da imagem para tentar desvendar do que é composta cada uma das

[7] Ao narrar as transformações realizadas na vida de cada um dos sete personagens-protagonistas desse projeto, Vik confessa jamais ter tido a intenção de tirá-los do lixão. As modificações, variáveis de um caso para outro, fizeram algumas pessoas sair de Gramacho e enraizaram outras ainda mais. Zumbi (O Semeador), por exemplo, agora trabalha no núcleo de referência da Associação de Catadores de Jardim Gramacho, onde montou uma biblioteca e um centro de informática.

Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

partes da imagem, logo percebe não estar diante dos materiais clássicos da escultura (pedra, argila, madeira e metal) ou da pintura (tinta, nanquim e almagre). O que se observa são objetos identificáveis, as sucatas, montados como fruto de um esforço de abstralizá-los – isto é, e torná-los abstrações que aproximam a foto-escultura do esforço anti-representativo das vanguardas (respondendo ao último requisito do 'trabalhar fotograficamente').

Sobre isso, no programa *Ilusões fotográficas de Vik Muniz*, produzido pelo SESC TV (2002), o artista afirma que, para ele, a opção de perceber cada uma de suas peças artísticas como representacional ou abstrata depende exclusivamente do espectador. Com isso, ele defende que é justamente o lugar em que se coloca no espaço diante da página do fotolivro ou da foto-escultura exibida em um museu ou galeria, que o espectador modifica a sua própria percepção da imagem. Essa fala de Vik, consciente ou inconscientemente, evoca pontos levantados pelo crítico Régis Durand desde a década de 1980.

Para Durand, as esculturas fotográficas imprimem ao campo da fotografia uma tendência de incorporação de aspectos próprios a obras esculturais, como "a colocação do espaço, o trabalho sobre a percepção do objeto fotográfico, sobre a posição e a distancia com relação ao espectador e com relação ao espaço de exposição" (DURAND, 1988, apud DUBOIS, 1993, p. 306). Disso, o autor infere uma mudança no olhar que se volta para esse tipo de fotografia: ele deixa de ser frontal e linear para ser investigativo, olhos que percorrem as nuances da imagem para 'tocá-la com o olhar' e dela extrair sentidos de volume, de profundidade do espaço, de ritmo. É preciso frisar que essas nuances não são inéditas ou exclusivas da foto-escultura. Há, somente, uma ênfase nesses elementos que os tornam essenciais para uma fruição completa da obra tal qual concebida pelo seu criador. E ainda: isso se dá sem desfazer a própria planitude da imagem fotográfica (Ibidem).

Essas mudanças, pode-se concluir, atualizam o campo da fotografia na medida em que intercala passado, presente e futuro. Não se trata apenas da referência a diferentes subcampos de forças da tradição que faz Vik (como aqui já mencionado), mas de como em sua obra são misturadas características da história da fotografia e da arte enquanto tal. *Lixo extraordinário* invoca do passado a planitude da imagem fotográfica (a fotografia como recorte-espaço temporal reduzido a uma superfície plana), se mantém no presente com a miscigenação de linguagens (a fotografia não mais em 'estado puro', mas tomada por poéticas advindas da pintura, da escultura e de outras formas artísticas) e sinaliza para um futuro cujo espectador

Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

torna-se ainda mais participativo (pois a ele é entregue o poder de decisão sobre as aberturas e rumos que a obra, já realizada, pode seguir). A participação do espectador é algo que o próprio Vik enfatiza ao pensar acerca do seu trabalho. Em uma auto-avaliação, ele diz acreditar que o espectador, ao perceber-se diante de camadas de representação (de diferentes tradições e tempos da arte), examina a obra com mais vagar, perdendo-se na trama artística e dando-se a oportunidade de processar melhor o trabalho que observa, de extrair dele um maior grau de fruição (ILUSÕES FOTOGRÁFICAS DE VIK MUNIZ, 2002).

4) Considerações finais

Ao ponderar, neste artigo, que o fotolivro *Lixo extraordinário*, de Vik Muniz, é indicador de um futuro da fotografia em que se impõe ao espectador uma ênfase participativa, aponta-se um futuro possível e próximo para a fotografia. Um futuro que, parafraseando Maurício Lissovsky, é um porvir que somente os próprios sonhos de futuro de cada um permitem perceber. Realizável ou não, esse futuro, que abala e atualiza o campo fotográfico desde já em sua dimensão onírica, mostra-se virtualmente real. Posto isso, é impossível não concordar com a análise que o mesmo autor faz da história da fotografia: "na fotográfica clássica, o predomínio foi do mundo e do ponto de vista; a fotografia moderna deu vez ao gesto e ao tempo; agora, o fotógrafo contemporâneo vê-se face a face com o imaginário" (LISSOVSKY, 2010, p. 14). O imaginário não apenas do fotógrafo, mas de todo e qualquer sujeito que, diante de uma imagem e suas lacunas, as completa, sempre. Afinal, "o futuro da fotografia somos nós" (Ibidem).

Sem qualquer pretensão premonitória, portanto, considera-se aqui que, se o futuro da fotografia depende mesmo de fotógrafos, espectadores, teóricos e críticos da arte, todos juntos, esse sonho pode já estar mais próximo e realizável do que se crê a priori. Vik Muniz, em suas obras e em particular na obra em questão, é prova disso. Oscilando entre três tempos que não são lineares, mas se entrecruzam, Vik é capaz de despertar dúvidas, impasses, soluções, saídas, novas dúvidas, novos impasses, novas soluções, novas saídas *ad infinitum* – algo de fundamental importância para a reflexão inerente à pesquisa artística e acadêmica.

Como o que se apresentou nas linhas anteriores foi apenas uma abordagem inicial sobre todas essas questões, outras observações podem e devem ser derivadas de modo a

Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

ampliar à compreensão não apenas da obra visual deste artista, mas do que a sua obra diz acerca da contemporaneidade e das dinâmicas que aí põe em circulação – ainda que nenhuma dessas observações possa ser o ponto final, mas ao menos ponto de partida. É sem ponto final, mas com reticências que acaba (?), pois, este *paper*...

Referências

BARROS, Diana Luz; FIORIN, José Luiz. **Dialogismo, polifonia, intertextualidade:** em torno de Bakhtin. São Paulo: Edusp, 1999.

BUENO, Alexei. "A terra". In: MUNIZ, Vik. **Lixo extraordinário.** Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2010.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios.** Campinas: Papirus, 1993.

DURAND, Régis. **Le regard pensatif: lieux et objets de la photographie.** Paris: Éd. de la Différence, 1988.

ENTLER, Ronaldo. "Gordon Matta-Clark: o registro como obra". In: **Icônica,** post 487**.** São Paulo: FAAP, 2010. Disponível em www.iconica.com.br. Acesso em 10/12/2011.

FERNÁNDEZ, Horacio. **Fotolivros latino-americanos.** São Paulo: Cosac Naify, 2011.

ILUSÕES FOTOGRÁFICAS DE VIK MUNIZ. Direção de Cacá Vicalvi. São Paulo: SESC TV, 2002. Disponível em www.tal.tv. Acesso em 08/01/2012.

LISSOVSKY, Maurício. "Quando a fotografia se diz-dobra". In: **Anais do XVIII Encontro da Compós.** Belo Horizonte: PUC-MG, 2009.

LISSOVSKY, Maurício. "Dez proposições acerca do futuro da fotografia e dos fotógrafos do futuro". In: **Revista FACOM,** n. 23. São Paulo: FAAP, 2011.

LIXO EXTRAORDINÁRIO. Direção de João Jardim, Karen Harley e Lucy Walker. São Paulo: O2 Filmes e Almega Projects, 2009.

MICHELI, Mario. **As vanguardas artísticas.** São Paulo: Martins Fontes, 2004.

MUNIZ, Vik. **Lixo extraordinário.** Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2010a.

MUNIZ, Vik. "A luta" In: **Lixo extraordinário.** Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2010b.

Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o **Galoá** proceedings