

IRONIA, CINISMO E PRAGMATISMO NOS CIRCUITOS DE ARTE: OS DOCUMENTÁRIOS DE ORSON WELLES, BANKSY E VIK MUNIZ

Pablo Gonçalo *

Resumo: O artigo analisa três documentários que retratam circuitos de arte. Os filmes *F for Fake*, *Exit Through the Gift Shop* e *Lixo Extraordinário* revelam posicionamentos éticos e escolhas estilísticas como a ironia, o cinismo e o pragmatismo. Palavras-chave: Documentário, *F for Fake*, *Exit Through the Gift Shop*, *Lixo Extraordinário*.

Resumen: El artículo analiza tres documentales que nos ofrecen un retrato de los circuitos del arte. Las películas *F for Fake*, *Exit Through the Gift Shop* y *Waste Land* nos muestran algunos posicionamientos éticos y opciones estilísticas como la ironía, el cinismo y el pragmatismo. Palabras clave: Documental, *F for Fake*, *Exit Through the Gift Shop*, *Lixo Extraordinário*.

Abstract: The article analyzes three documentaries that reveal artistic circuits. Films such as *F for Fake*, *Banksy: Exit Through the Gift Shop* and *Waste Land* show some ethical implications and aesthetical choices related to irony, cynicism and pragmatism. Keywords: Documentary, *F for Fake*, *Exit Through the Gift Shop*, *Waste Land*.

Résumé: L'article discute trois documentaires qui nous offrent un portrait sur les circuits de l'art. Les films *F for fake*, *Exit Through the Gift Shop* et *Waste Land* nous montrent des positions éthiques et des choix stylistiques tels que l'ironie, le cynisme et le pragmatisme. Mots-clés: Documentaire. *F for Fake*, *Exit Through the Gift Shop*, *Waste Land*.

I – Da coca-cola aos circuitos de arte

“Na dinâmica de arte que vivenciamos hoje – hiper-institucionalizada, veloz, ágil em seus agenciamentos com o capital -, a flexibilidade, o deslocamento e a fluidez se tornaram um valor a ser incorporado pelo sujeito-autor, que aí se constitui como nó de uma rede que o ultrapassa”. (Basbaum, 2001: 19).

* Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro e Professor Convidado da Universidade Cândido Mendes-RJ. E-mail: pablogoncalo@gmail.com

A cena poderia ser corriqueira e certamente aconteceria em qualquer lugar onde uma coca-cola possa estar: uma padaria, uma lanchonete, um bar ou mesmo parada dentro de uma geladeira. Entre o deleite, o consumo e a fruição de beber o líquido preto, que tantos significados guarda consigo, o indivíduo atento ficaria surpreso ao ler uma afirmação como *Yankees go home*.

Essa frase estaria inserida no lugar do slogan *Beba coca-cola* e faria parte da série *Inserções em Circuitos Ideológicos* do artista brasileiro Cildo Meireles. Junto com a criação das notas de *Zero Cruzeiro*, *Zero Centavo* e *Zero Dólar* – que realmente circulariam como vetor de troca de mercadorias, a série consiste em intervir pontualmente num circuito de produção industrial de modo a alterar e subverter redes de discurso publicitário e formas de valorização dos objetos. Como se fosse um processo viral, a inserção no circuito supõe um aproveitamento distinto da circulação que vai da produção, distribuição e consumo das mercadorias. Ao invés de uma mensagem publicitária, no entanto, sugere-se uma provocação política.



Bem conhecida, instigante, essa série de Cildo Meireles nos propõe conceitos e situações para refletir sobre um conjunto de filmes e

documentários que realizam e filmam intervenções num circuito específico: o circuito de valorização da arte moderna e contemporânea. Cildo Meireles realizou sua série no final dos anos sessenta num momento em que o mercado de arte contemporânea ainda era bem incipiente e esse tipo de problematização apenas ocasionalmente estava voltada para ele. Por outro lado, Cildo utilizava-se de uma nova forma de atuação das artes visuais, a intervenção em circuitos e a interferência em sentidos dados a objetos, para propor uma reflexão política e social; ou seja ele partia da sua realização como artista para suscitar pequenos estranhamentos sobre o momento social e político que vivia.

Nosso caminho neste artigo será um pouco diferente. Partiremos de três filmes para observar como eles criaram um discurso sobre o circuito de arte que retratavam. De certa forma, são documentários que filmam e intervêm em circuitos de arte.¹ Junto ao diagnóstico sobre os modos de valorização da arte também tentaremos compreender possibilidades de posicionamento ético que esses artistas esboçaram e expressaram. São maneiras que encontraram para lidar frente às diversas consequências do modo de valorização e circulação de arte nos nossos dias.

Escolhemos, primeiramente, o filme *F for Fake*, de Orson Welles, que, de certa forma, tornou-se um clássico por ser pioneiro no tema e na forma das relações entre arte, artista e indústria cultural. Questões centrais nesse debate, tais como autoria, autenticidade e ironia serão detalhadas ao longo da análise.

Na sequência, analisamos dois documentários contemporâneos, que, curiosamente, entraram no circuito de grande circulação de documentários escolhidos para o Oscar. Um filme como *Exit Through The Gift Shop*, de

¹ Compreenderemos por circuito o conjunto de instituições e redes sociais que articulam e padronizam as formas de circulação, legitimação e, principalmente, valorização de obras de arte. Os circuitos também orientam formas de fazer e perceber os fenômenos artísticos. Os três documentários que analisaremos mostram e evidenciam facetas distintas desses circuitos.

Banksy, nos oferece algo mais que um documentário convencional sobre a *street art*. Pode-se afirmar que as questões e os posicionamentos iniciados por Welles ganham novos contornos com *Exit Through The Gift Shop*, entre um posicionamento irônico e uma representação do cinismo contemporâneo.

Paralelamente, uma obra como *Lixo Extraordinário* nos sugere uma série de questionamentos sobre o papel político do artista contemporâneo tão bem representado pela conduta de Vik Muniz. A questão do circuito de arte aparece de modo mais discreto e, mesmo assim, será o foco da nossa análise. Trata-se de uma obra que não opta em realmente criticar esse circuito mas de se inserir de modo pragmático – quer obter e oferecer resultados concretos.

II – O riso de Orson Welles

Estruturado num certo estilo de documentário, o último filme de Orson Welles também é o seu mais performático. *F for Fake* não apenas coloca em cena o virtuoso ator que foi Welles mas documenta, entre suas filmagens, o diretor e o provocador, sua outra faceta, sua sombra mais pública, sua verve propriamente teatral, a imagem de si que ele mesmo, durante sua carreira, criou para os outros. Não por acaso, o filme começa e termina com o seu diretor-ator apresentando-se, revelando-se e despedindo-se tal como se um mágico fosse. E o próprio Welles declara: este é um filme sobre mentiras e trapaças. O filme, de certa forma, também é narrativo e deseja embaralhar este anseio por verdades com o tema da trapaça.

Se fôssemos delinear uma sinopse de *F for Fake* certamente afirmaríamos ser este um documentário sobre Elmyr de Hory, pintor que foi reconhecido como o maior falsificador de quadros do século XX. Elmyr especializou-se em copiar obras de artistas famosos como Matisse, Picasso e Modigliani. Pintores e quadros, portanto, tipicamente representativos do

momento moderno das artes plásticas, ao longo da virada do século. De fato, é de Elmyr o primeiro retrato traçado por Orson Welles. É por ele que toda a linha argumentativa do filme se desenlaça, envolve, abarca, investiga e entrelaça outros temas, outros personagens.

A primeira narrativa de Elmyr nos chega por meio do seu biógrafo, Clifford Irving, que publica um livro revelando detalhes, informações e escândalos do mercado da arte dos anos setenta. Pode-se afirmar, dessa forma, que o retrato inaugural de Elmyr, ou ironicamente “original”, é feito por este escritor. Num segundo instante, temos imagens de um documentário sobre Elmyr, feito por François Reichenbach, um reconhecido cineasta francês. Seriam apenas imagens secundárias. Seriam, se Orson Welles não entrevistasse o próprio Reichenbach com o intuito de colher a sua versão e sua interação com o tema e os entrevistados. Num terceiro nível temos as diversas intervenções do próprio Orson Welles: sua montagem peculiar, os diálogos fictícios, virtuais e mesmo pedaços de simulacros entre cada um desses personagens e suas entrevistas (in)diretas. O interessante desse jogo ficcional é que ele encara o debate e, sintomaticamente, acaba por reproduzir a lógica da cópia como um recurso de estilo. Toda a teia narrativa de Welles parte do recorte, do fragmento, da bricolagem e da recombinação como forma de inserir sentido, seja argumentativo, seja propriamente estético. *F for Fake* torna-se, portanto, uma nova cópia, um material de arquivo refeito e reelaborado por outros corte, outras colas, pelas mãos de Orson Welles quando na moviola.²

² Essa relação entre a cópia e a obra original ganha uma versão interessante no filme *Cópia fiel*, de Abbas Kiarostami.



Um ciclo, portanto, e um círculo vicioso eivado por falsidades que, por sua vez, engendram novas e incessantes trapaças. É por meio deste ciclo de discursos falsos que Orson Welles acaba por revelar parte de um circuito de mercado de arte.³ Quando um quadro falso de Elmyr adentra a rede econômica dos museus e das grandes instituições surgem diversos outros aproveitadores e distribuidores. São eles os negociantes, os “experts”, que avaliam se a obra é ou não realmente original, os museus, que organizarão, junto com renomados curadores, as grandes exposições e retrospectivas.

“O perito em verdade abençoa os falsos Vermeer de Van Megeeren precisamente porque o falsário os fabricou conforme seus próprios critérios, os do perito. Em suma, o falsário não pode ser reduzido a um mero copiador, nem a mentiroso, pois o que é falso não é apenas a cópia, mas já o modelo” (Deleuze, 2005: 178).

Ao analisar esse documentário, Deleuze nos oferece uma perspectiva de crítica à veracidade que é destacada por Orson Welles. Uma crítica que colocaria em xeque tantos os sistemas de julgamento quanto a própria noção de verdade. Nessa leitura, o projeto de Welles se assemelha ao conceito de

³ Deve-se ressaltar que *F for fake* foi realizado em 1973; ou seja, quase uma década antes do momento (neo)liberal do mercado de arte, a partir do qual as grandes instituições, por meio de incentivos fiscais e imbuídas de uma dinâmica de marketing cultural, passam a buscar o patrocínio de grandes empresas. Uma boa narrativa sobre essa mudança encontra-se na pesquisa feita por Chin-Tao Wu em *A privatização da cultura: a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80*.

vontade de potência de Nietzsche; ou seja, “o poder de afetar e de ser afetado, a relação de uma força com outras” (Deleuze: 2005, 170). Numa crítica tão veemente à essência da verdade, tal como a feita por Nietzsche e Welles, sobrariam apenas corpos, forças e discursos. No caso de *F for Fake* haveria uma longa cadeia de falsários que dissolver-se-ia com a própria dissolução da concessão de verdade.

Analisemos, entretanto, seus personagens, seus corpos, suas forças. Num certo momento de *F for Fake* Welles acaba salientando Elmyr como um homem simples, comum, com pouco dinheiro e que, a despeito de ter falsificado e copiado quadros vendidos como caríssimos, não tornou-se um milionário. Ao contrário, o que o impelia a reproduzir quadros era uma certa falta de recursos, um aperto financeiro e uma dificuldade de vender suas obras originais. Mesmo assim, Welles mostra como o gesto inicial de Elmyr despertara na rede e no circuito do mundo da arte ao seu tempo. Ele torna transparente certa face perversa da lógica do mercado da arte, que já encontra-se automatizada, que já reivindica os modelos, ainda que falsos, de objetos que precisam para ativar sua engrenagem.

Depois de uma série de diálogos virtuais entre esses personagens, após uma dezena de planos e contra-planos forjados pela montagem, todos os entrevistados chegam a um consenso: o problema está no “expert”; ou seja, no especialista, naquele que não apenas avalia a originalidade da obra mas compra-a, vende-a e institui o valor de troca à sua pretensa originalidade. De forma satírica, Elmyr lança um desafio de frente para a câmera: ele se propõe a convidar um especialista para distinguir entre dois quadros de Matisse – sendo um original e outro falso; Elmyr duvida que o especialista possa distinguir qual deles seria o Matisse e qual seria um Elmyr.

Curiosamente, este jogo-desafio, ou mesmo esta brincadeira, já teria sido feita por Irving, o biógrafo de Elmyr, que consegue vender um quadro falso de Elmyr para um grande museu norte-americano. E a face da ironia dessa história seria o fato do próprio Elmyr não saber por quanto o quadro

foi vendido, e, portanto, não participou da partilha dos lucros. Assim, entre risos, o coro dos entrevistados reforça a ideia original: o grande problema da arte contemporânea realmente está nos “experts”.

Por meio desse tipo de jogo, mais do que um documentário sobre falsificação de arte, *F for Fake* passa, sutilmente, a documentar e a realizar uma certa arte de enganar “experts”. Sabiamente, Welles desloca esse discurso para o debate do papel do artista e da obra de arte dentro desse novo contexto mercadológico

“It’s pretty, but is it art?” Do valor do belo, que Welles problematiza como sendo uma questão notoriamente “diabólica”, pois feita pelo diabo no poema que nos narra, passa-se ao valor do que é raro: “it’s pretty, but is it rare?”. Guardadas as devidas proporções, este caminho parece seguir o fluxo entre o *valor de culto* da obra de arte, no qual Benjamin percebe o antigo papel da arte quando inserida num contexto ritualístico, sobretudo religioso, para uma situação nova, emergente, de *valor de exposição*, quando a obra passa, paulatinamente, por uma crescente autonomia e deslocamento dos rituais e das cerimônias. É por meio da reprodutibilidade técnica que este processo de destacamento do valor de culto acaba por se efetivar e altera as formas de percepção, fruição e de valorização das artes visuais:

“A reprodutibilidade técnica da obra de arte modifica a relação da massa com a arte. Retrógrada diante de Picasso, ela se torna progressiva diante de Chaplin. O comportamento progressista se caracteriza pela ligação direta e interna entre o prazer de ver e sentir, por um lado, e a atitude do especialista, por outro. Esse vínculo constitui um valioso indício social. Quanto mais se reduz a significação social de uma arte, maior fica a distância, no público, entre a atitude de fruição e a atitude crítica, como se evidencia com o exemplo da pintura. Desfruta-se o que é convencional, sem criticá-lo; critica-se o que é novo, sem desfrutá-lo” (Benjamin, 1986: 188-189).

Depreende-se desse trecho de Benjamin as profundas transformações que impactaram nas artes visuais, sobretudo no papel social da pintura, após o advento e a efetivação tecnológica da reprodutibilidade técnica. Essa reflexão de Benjamin, por outro lado, ainda não abarca, historicamente, parte do contexto atual – após a difusão da tecnologia digital, como a ampla circulação das pinturas (de artistas modernos, sobretudo) por meio de fotografias, remakes, cópias em tamanho originais, chaveiros, copos, canecas, brinquedos, jogos infantis e pôsteres de exposições.⁴ Frente a tal cenário, a lógica do diagnóstico de Benjamin, em parte, permanece atual, mas foi adensada por estas novas atuações da indústria do entretenimento.

Em determinado momento do filme de Orson Welles pergunta-se a Elmyr se ele também falsificaria as assinaturas dos quadros. Há um silêncio. Um som de relógio. Gestos evasivos. Um longo silêncio, esgarçado pela montagem de Welles. Paralelamente, assistimos, num contra-plano totalmente *fake*, o semblante desconfiado de Irving, para quem a mesma pergunta foi feita. O momento revela-se tenso, pois uma resposta positiva poderia efetivamente incriminar Elmyr. O pintor ainda hesita um pouco, mas nega – enfaticamente. Em seguida, Irving acaba por desmenti-lo, reiterando que ele claramente falsificava as assinaturas.

Welles parte desse episódio para mostrar como o valor da originalidade de uma obra (e de um artista moderno)⁵ repousa no gesto e na grafia de um assinatura. Não por acaso ele volta-se para a estética das igrejas góticas e pergunta-se sobre o autor daquelas obras. Certamente, não haveria um único indivíduo, ou somente *um* autor responsável por aquelas igrejas.⁶ A arte da idade média, ao contrário desta que nos é contemporânea,

⁴ Nessa mudança – entre uma reprodutibilidade técnica industrial para outra pós-industrial – torna-se interessante o papel desempenhado pela fotografia e pelo circuito publicitário. A obra de Vilém Flusser é um bom contraponto e nos guia em nossa análise à obra e ao filme de Banksy.

⁵ Diagnóstico partilhado por Foucault (2000) sob a pergunta simples e avassaladora: o que é um autor?

⁶ Ainda que retórica a pergunta seria: quem é o autor dessa igreja?

seria urdida por uma miríade de mentes, mãos e habilidades, uma construção coletiva que perpassa diversas gerações.

É a partir dessa constatação que Orson Welles esboça uma reflexão sobre a ética do artista frente a esse circuito de arte. Trata-se da busca por um equilíbrio que o artista deve encontrar entre a sua obra e o circuito que a envolve. Há sim, portanto, uma afinidade eletiva entre Welles, o pintor e o seu biógrafo. O paradoxo que o filme revela como intrínseco ao circuito da arte moderna é o mesmo que vive Welles quando, ainda jovem, aloja-se no seio da indústria cinematográfica de viés hollywoodiano.

Aos vinte e dois anos, Orson Welles conseguiu seu primeiro emprego no rádio e lá adaptou a novela *War of the Worlds* transmitindo-a pelos Estados Unidos. As circunstâncias e conseqüências tornaram-se conhecidas: ao anunciar que marcianos estavam invadindo a terra, parte da população acreditou piamente e entrou em pânico. Ocorreram diversos casos sobre as decorrências desse gesto de acreditar em tamanho descalabro, alguns soam cômicos, outros tornaram-se trágicos. Contudo, há nesta façanha de Orson Welles uma efetiva inserção num circuito e fluxo de informação – o rádio. O jogo de Welles, seu proposital embaralhamento, está em narrar uma história, uma novela, num formato essencialmente jornalístico o qual carrega consigo um forte discurso de fato e de verdade. E o curioso é que Orson Welles se reconheça como artista justamente ao realizar uma inserção e uma intervenção estética num circuito midiático.



Em *F for Fake* Welles confessa que, após sua arruaça no programa de rádio, deveria ter ido para a cadeia. No entanto, foi contratado por um estúdio em Hollywood. O que Welles quer tornar evidente com essa confissão é como o jogo com a mentira e com as consequências últimas da narrativa podem ser valorizadas e, algumas vezes, tornam-se partes constituintes de um artista moderno. Também por isso, este mesmo irônico Welles resolve tecer uma pequena mentira em *F for Fake*, uma história menor (que envolve a atriz Oja, Picasso e Elmyr), uma rápida trapaça com o espectador. Apenas para mostrar como os espectadores são facilmente enganados. Daí, dessa força distintiva, podemos perceber uma fenda entre o gesto do falsário, o do mero “copiador”, o do interventor fortuito e o do artista.

“O que podemos repreender nos falsários, tanto quanto no homem verídico, é o gosto exagerado pela *forma*: eles não tem o sentido nem a potência das metamorfoses, apontam um empobrecimento do impulso vital, uma vida já esgotada. A diferença entre o falsário, o perito e Vermeer é que os dois primeiros não sabem mudar. Só o artista criador leva a potência do falso a um grau que se efetua, não mais na forma, mas na transformação.

(...). O artista é *criador de verdade*, pois a verdade não tem de ser alcançada, encontrada nem reproduzida, ela deve ser criada” (Deleuze, 2005: 178).

E, talvez em decorrência de um certo desdém à verdade, ri-se dessas charlatanices. Aliás, ri-se muito em *F for Fake*. Welles solta pequenas risadas. Alguns entrevistados gargalham. Outros esboçam sorrisos provocativos. Até mesmo o som de risadas perdura, em *off*, entre diversos quadros. Talvez esta plêiade de risos seja a principal evidência de que há uma dança com a ironia permeando os pedaços de frames e celulóides que compõem o filme. Uma ironia que ultrapassa o simples ato da(s) mentira(s), tema do documentário de Welles. Compreendemos aqui a ironia como um *ato de fala de duplo nível* (Safatle, 2008), um ato que pressupõe dois momentos: um de mentira e outro de revelação, ou mesmo reconhecimento:

“Para funcionar, a ironia deve apontar que o sujeito nunca está lá para onde seu dizer aponta. Dessa forma, ela pode afirmar-se não exatamente como uma operação de *mascamamento*, mas como uma sutil operação de *revelação* da inadequação entre enunciado e enunciação. Sem essa possibilidade de inadequação para o Outro, a ironia seria um mero mal entendido. Nesse sentido, se a hipocrisia e a má-fé expulsam o Outro, a ironia pede o reconhecimento deste. Ou seja, a ironia é um modo muito particular de abertura ao reconhecimento intersubjetivo, tal como veremos com o cinismo”. (Safatle, 2008: 32-33).

Talvez em *F for Fake* a escolha da ironia como recurso estilístico não tenha sido mera causalidade. Talvez a ironia seja uma postura do artista – e aqui pensamos sobretudo em Welles e Elmyr, que, por meio dessa flexibilidade de conduta, por meio dessas trapaças, ainda usem do mote irônico para produzir obras a despeito das regras e das implicações do circuito de arte. Em *F for Fake* temos uma obra propriamente irônica, pois ela busca, a um só passo, exercer e desvelar as mentiras que tece e retrata.

Dessa forma, Welles acaba claramente por filiar-se a uma certa tradição de artistas modernos, seja do teatro, seja do cinema. Sobretudo nesta sétima arte, o modernismo foi pensado num jogo direto com as características da ilusão cinematográfica. Alguns diretores trouxeram à tona o mote do distanciamento de Brecht, que, no teatro, significava a famosa quebra da quarta parede (Stam,1981). Há, ainda, a noção de interrupção do espetáculo como a principal característica desse cinema moderno. Em muitos aspetos, a obra de Orson Welles segue essa linhagem. Ora engendra o espetáculo para, em seguida, suspendê-lo e suscitar um estranhamento, que tende a ser tão esclarecedor quanto zombeteiro, uma certa preocupação com o espectador.

III – O rosto de Banksy

“A vida é um jogo de xadrez.
Mas eu não sei jogar xadrez.”

Mr. Brainwash

Logo no início de *Exit Through The Gift Shop*, antes mesmo que surjam as primeiras imagens do filme, já supomos uma obra calcada na paródia, na sátira e numa forma peculiar de crítica. A vinheta é enfática: ela reproduz diversos tiros que furam uma tela branca e formam um semi-círculo ao redor da logomarca da produtora, a *Paranoid Picture* (marca, inclusive, que muito parece uma cópia da Paramount Picture). Em seguida surgem as primeiras imagens: latas de *spray* grifam e picham pelas ruas de uma cidade qualquer. A música, uma espécie de balada, enfatiza que a rua voltará a ser deles, de quem grafita, talvez.

Após essas cenas externas da abertura, vemos um flash de luz e surge uma locação peculiar: um quarto com uma parede inteira grafitada ao fundo, uma máscara de macaco ao lado esquerdo e uma cadeira que não é

ênfatisada pela iluminação, situando-se numa área de penumbra. Todo o cenário parece composto demais para soar apenas como desorganizado. Rapidamente, chega um homem todo vestido de preto, encapuzado, falando com uma voz metálica. Ele senta-se de frente para a câmera. Não vemos o seu rosto. Não conseguimos compor uma imagem precisa sua. Ele é Banksy e diz que gostaria de fazer um documentário sobre ele mesmo, mas que não ficaria muito interessante. Logo, imaginou realizar um filme que tivesse esse outro personagem como guia. Na seqüência, a montagem irá apresentar quem seria esse outro, que não é Banksy mas que será o condutor da narrativa.



No entanto, antes de apresentarmos Thierry Guetta, devemos reparar melhor em Banksy. Queiramos ou não, ele é o “autor” do filme. *Exit Through The Gift Shop* enfoca sobretudo a sua obra; ou seja, além “dele” o documentário o retrata de maneira privilegiada.⁷ Ainda assim, com todas essas evidências, há um porém: não se vê qualquer imagem da sua face e seu rosto está sempre envolto num capuz, o que transforma aquilo que

⁷ Seria interessante estabelecer uma certa comparação entre as condutas de Banksy e Welles sobre essa noção de autoria e seus vínculos com o gênero dos *mockumentaries*. Se, por um lado, Banksy oculta-se e nunca revela totalmente os aspectos reais e fictícios do seu filme, Welles, por outro lado, altera mentiras com revelações. Essa distinção é central para compreendermos atitudes baseadas na ironia de outras calcadas no cinismo.

deveria ser um semblante numa espécie de tela negra. Percebe-se nessa atitude de Banksy, que, claro, é minuciosamente calculada, uma certa negatividade da autoria por meio da recusa da imagem. Não há um vínculo direto entre o artista e a sua imagem. Ou seja, Banksy assina, sim, sua obra, mas nega vinculá-la a um rosto, que, numa sociedade espetacular como a nossa, torna-se uma atitude (quase) imprescindível para conotar autoria. Por outro ângulo mais curioso, esse próprio rosto negativo seria uma das marcas indelévels da assinatura de Banksy. Esse artista, portanto, escolhe agir nos bastidores, na penumbra, para articular uma série de artifícios e artifícios. Por outro lado, faz questão de filmar e mostrar os bastidores por onde atua.

Voltemos a Thierry Guetta. Devemos apresentá-lo. Thierry é um francês radicado em Los Angeles que possui uma singularidade: filma tudo e todos. Nunca vai a algum lugar sem carregar uma câmera. E, por isso, possui infinitas horas de material gravado. Dessa forma, entre uma entrevista com Thierry e um narrador em over, clássico, vemos as diversas imagens que, supostamente, foram feitas por ele. São imagens de supermercados, lojas de roupa, seus filhos brincando em casa, amigos. Imagens cotidianas, caseiras e despretensiosas. Como veremos, essas imagens do início formarão um contraponto com todas as cenas de rua que irão compor o filme e complementarão o ciclo dramático com as cenas da exposição final.

Em determinado momento, após tantas filmagens, ocorre um encontro singular. Thierry recebe em casa uma prima que vem acompanhada de um amigo. O francês, obviamente, carrega sua câmera consigo e filma todos que estão ao seu lado. Acaba, “inevitavelmente” - como frisa a narrativa - por filmar esse amigo. Ele é um artista conhecido como *Space Invader* e realiza intervenções em ruas de diversas cidades com imagens pixeladas que foram retiradas de um jogo primitivo de fliperama, de mesmo nome, e um ícone da cultura *pop*. Ao comentar o encontro, Banksy acaba por reforçar a casualidade: “Thierry estava no lugar certo e na hora certa”.



Mais do que um encontro entre Thierry e Invader o que o filme parece salientar aqui é uma articulação intrínseca entre as intervenções urbanas, a *street art* e a imagem. Ou seja, ao contrário do rosto de Banksy – que nega uma imagem - as intervenções desses artistas precisam do registro, do filme e da imagem para serem difundidas e para obterem o status e o reconhecimento como obra de arte. Ademais, ao escolher as ruas de grandes avenidas e cidades como local privilegiado de intervenção, a *street art* se insere num circuito que é caro à publicidade: os *outdoors*, os cartazes e outros *displays* que, comumente, são ocupados por propagandas de produtos de grandes marcas. Diferentemente do circuito dos grandes museus, que foi tangenciado aqui na nossa análise de *F for Fake*, o que vemos nesse filme de Banksy é uma preocupação em realizar intervenções num circuito próprio da teia de discurso publicitário. Talvez por isso a referencia à pop art e a Andy Warhol seja uma tônica constante no filme e das obras que retrata.

Nesses desdobramentos, e nessa constante tônica de tornar toda arte sujeita a cópias e fotografias, poderíamos pensar a constante resignificação de objetos num contexto da arte que se insere em circuitos de valorização tipicamente pós-industriais. Nesse sentido, o valor passa do objeto à

informação e, dentro desse movimento, as cópias e fotografias tornam-se os primeiros objetos pós-industriais.

“Certamente, objetos carregam informações, e é o que lhes confere valores. Sapato e móvel são informações armazenadas. Mas em tais objetos, a informação está impregnada, não pode se deslocar, apenas ser gasta. Na fotografia, a informação está em superfícies e pode ser reproduzida em outras superfícies, tão pouco valorosas quanto as primeiras. A distribuição da fotografia ilustra, pois, a decadência do conceito de propriedade. Não mais quem possui tem poder, mas sim quem programa informações e as distribui. Neo-imperialismo. Se determinado cartaz rasgar com o vento, nem por isso o poder da agência publicitária, programadora do cartaz, ficará diminuído. O cartaz nada vale e não tem sentido querer possuí-lo. Pode ser substituído por outro. A comparação da fotografia com quadros impõe repensar valores econômicos, políticos, éticos, estéticos e epistemológicos do passado” (Flusser, 2002: 48).

Neste encontro entre câmera, intervenção urbana e *street art*, Thierry descobre uma preciosa adrenalina. Súbita e obsessivamente, ele passa a acompanhar e registrar todos aqueles que fazem parte da *street art*. Ele vai conhecer Shepard Fairey e viaja junto com ele em diversas cidades. Em Paris ele toma contato com a cena européia: Ren English, Swoon, Borf, Buffmonster e tantos outros que vão aparecendo, que vão sendo filmados por esse francês engraçado. Mera casualidade (ou mera ironia), o fato é que Thierry Guett deixa de estar apenas no lugar certo, na hora certa, e, “como se fosse um fantasma”, passa a estar em todos os lugares, em quase todos os momentos relevantes da *street art*... . Num momento de êxtase do personagem, Thierry consegue filmar algumas intervenções de Banksy que, o tempo todo, é salientado como o principal artista da *street art*.



A imagem é enigmática: dezenas de dezenas de fitas de filmagem empilhadas. Agora, o objetivo de Thierry passa a ser realizar um documentário. E ele o alcança. Após editar suas centenas de horas gravadas de forma declaradamente aleatória, ele faz e lança *Life Remote Control*. Segundo o próprio Banksy esse filme revela como Thierry teria uma mente perturbada. Banksy, então, sempre irônico, aconselha Thierry a abandonar o cinema e, quem sabe, tentar arte. O francês leva o conselho a sério. Volta para Los Angeles entusiasmado com a ideia. Cria um ícone. Torna-se Mr. Brainwash (MBW) e passa a espalhar cartazes com imagens suas pela cidade. Não satisfeito, vende tudo que tem, contrata jovens talentosos em photoshops e montagens e decide fazer a maior exposição sobre *Street art* em Los Angeles. Pede a Banksy um apoio, que acaba – em mais um gesto irônico - mandando um e-mail enaltecendo o grande talento artístico de Brainwash. Curiosamente, a frase ocupa grandes *outdoors* de Los Angeles e passa a ser a principal isca publicitária da exibição.

Essa distinção entre o circuito publicitário e o circuito de museus, galerias e leilões é essencial para compreender o argumento e o arco dramático do filme. De certa forma, a trajetória de Thierry, sobretudo após

tornar-se Mr. Brainwash, é sair das ruas para, como curador e artista, agenciar quadros, obras e “assinaturas” dentro de um formato tradicional, o justo oposto daquilo que propunham os grafiteiros da *street art*. Passa-se, na linguagem de Flusser, a programar e valorizar informações. A mensagem de Banksy é subliminar: pouco a pouco a *street art* torna-se oficial e institucional. A trajetória de Mr. Brainwash traduz-se apenas como a exemplificação desse complexo e tortuoso processo.

O mesmo ocorre com Shepard Fairey quando sua estética torna-se o tom dominante das campanhas presidenciais (de Obama e de Dilma). Quando perguntados sobre Mr. Brainwash, contudo, Fairey e Banksy desconversam. Parecem sentir certo receio, ou sensações contraditórias frente a esse momento em que suas obras alcançam cifras assombrosas e, num contraponto, arrefece o pendão subversivo que eles pregam e pregavam. Por outro lado, deve-se lembrar que as obras de Mr. Brainwash são pobres, precárias, ruins e revelam um pastiche desleixado de pintores e artistas reconhecidos. De certa forma, Fairey e Banksy encenam um constrangimento, pois um dia defenderam essas obras.

E assim termina o filme, com Mr. Brainwash notável após a sua exibição *Life is Beautiful* – grafitada num muro frágil e falso - e circundado por certo discurso de ressentimento. Um olhar mais atento, por outro lado, problematizaria a questão do *mockumentary* e da voz narrativa neste filme. Embora isto não seja revelado ou comentado explicitamente em qualquer momento do filme além do início – quando Banksy afirma que contará uma história sua por meio de outro personagem -, cria-se sim uma certa desconfiança sobre Thierry Guetta e Mr. Brainwash.

Em algum aspecto a desconfiança é atenuada, já que ambos realmente existem e a exposição de fato aconteceu. Trata-se, aqui, portanto, de um fato, de uma efetiva intervenção num circuito. Temos, contudo, uma certa *zona de indeterminação* sobre esses acontecimentos. Não sabemos ao certo se eles ocorreram e foram documentados ou se aconteceram para o

documentário. Paradoxalmente, e como é caro a todo documentário performático, o mais provável é que ambos movimentos tenham sido simultâneos e estejam intimamente imbricados; ou seja, exposições como a de *Life is Beautiful* encetam um fato e uma narrativa.

Embora real, a dupla Thierry Guetta e Mr. Brainwash soa ficcional demais. É muito para um personagem tão despretensioso. A partir de filmagens amadoras e caseiras ele se torna documentarista. De cineasta fracassado ele se torna um artista iniciante, neófito, e, da noite para o dia, o principal curador e negociante da *street art* do mundo. Em alguma medida, deve-se desconfiar dessa trajetória. Ela parece mais narrativa do que real.

Por outro lado, há uma convicção excessiva na voz over que marca a narrativa do filme. Sorrateira é a montagem de *Exit Through The Gift Shop*, que passa uma confiança de que aquelas imagens que estamos vendo são realmente filmadas por Thierry. Um olhar atento, ou uma segunda audiência, poderá claramente perceber cenas marcadas, um roteiro pré-definido, comentários encadeados, e até uma *mis-en-scene* que quer se parecer improvisada. São as artimanhas ficcionais caras a todo falso documentário. No entanto, o sentido último desse filme tem um argumento, um tema e um recorte histórico que são justamente as características da definição mais clássica de documentário (Nichols, 1994).

Diferentemente de *F for Fake*, que revelava as suas artimanhas, todos os procedimentos narrativos de *Exit Through The Gift Shop* são imprecisos e levam mais a dúvidas e sensações de desconfiança do que propriamente a certezas ou revelações finais.⁸ Algumas vezes, a montagem mostra informações, conceitos e projeções que não são compartilhados por todos.

⁸ Esta zona cinzenta e de indeterminação entre o que é falso e o que é verdadeiro talvez seja uma das marcas de um certo tipo de do realismo no cinema contemporâneo, onde encontramos diretores como Michael Haneke, Abbas Kiarostami, Jia Zhang-Kee, Pedro Costa e Eduardo Coutinho. Eles costumam não compartilhar todas as informações e, por meio de uma estética da subtração, depuram ao máximo todos os elementos dramáticos e ficcionais.

Momentos antes da estréia da exposição de *Life is Beautiful*, por exemplo, acompanhamos algumas entrevistas com o público com cenas de bastidores da montagem. Embora este paralelismo seja clássico, as opiniões do público são enfatizadas pela montagem como deslocadas frente a baixa qualidade dos quadros que serão exibidos. Alguns nem conhecem a obra de Brainwash e já a idolatram. Há, nesse procedimento de menoscabo em relação ao público um certo ar cínico, que, pelo alto grau de ocultação das intenções e pelo discurso de verdade que permeiam o filme, também pode ser lido como uma das possíveis características do filme.

Há muitas formas de perceber e compreender os gesto cínicos na sociedade contemporânea. O filósofo alemão Peter Sloterdijk, por exemplo, sugere que boa parte das ações racionais de hoje seriam pautadas por distorções performativas de caráter cínico; ou seja, teríamos uma sociabilidade intrinsecamente calcada em ações racionais de caráter cínico: “eles sabem o que fazem e continuam a fazê-lo” (Safatle, 2008). São formas de enunciação que revelam-se como verdadeiras, mas que escamoteiam a força da própria enunciação:

“Em uma formulação feliz, Sloterdijk nos lembra que há uma nudez que não desmascara mais e não faz aparecer nenhum fato bruto sobre o terreno em que poderíamos nos sustentar como um realismo sereno. Ela é importante para nos lembrar que não há, no cinismo, operação alguma de mascaramento das intenções no nível da enunciação. Não se trata de um caso de insinceridade ou de hipocrisia. Ao contrário, mesmo que haja clivagens entre a literalidade do enunciado e a posição de enunciação, essa clivagem é, tal como na ironia, claramente posta diante do outro. Assim como na ironia, no cinismo o Outro percebe que o sujeito não está lá para onde seu dito aponta. (...) Estamos aí diante de um caso claro de enunciação da verdade que produz um *efeito de mentira*, invertendo, com isso, o próprio valor da verdade e retirando, assim, sua força perlocucionária. Esse efeito o valor da verdade ao *sustenta-la*.” (Safatle, 2008: 72,73).

Essa frase revela alguns dos mais importantes movimentos éticos e narrativos de *Exit Through The Gift Shop*. Há, nesse filme, uma total consciência dos seus processos. De certa forma, tudo que é feito é sabido e continua a ser feito. Seja Banksy ou Mr. Brainwash, pouco importa aqui o agente. Importa, sim, notar que ocorre uma distorção performativa; ou seja, sabe-se que há uma performance, mas não se sabe exatamente o seu sentido, a sua motivação, pois não há um discurso endereçado ao esclarecimento ou à racionalização do espectador.

Para Safatle, essa estética cínica seria uma tendência de parte considerável da arte contemporânea. Seu foco analítico está registrado na música erudita ocidental que volta-se, após o desmonte do serialismo de Schoenberg, para os princípios da música tonal buscando apenas efeitos formais. No cinema contemporâneo, sobretudo neste que chamamos de pós-clássico, encontram-se posicionamentos análogos. Filmes que realizam pastiches de gêneros, tais como alguns realizados por Lars von Trier, os irmãos Coen e Tarantino, buscam criar os mesmos efeitos ilusórios dos gênero que imitam. Há, no entanto, um sentido velado e oposto. No campo dos documentários muito desse paradigma – desse estética cínica? - pode ser mais facilmente encontrado nos documentários performáticos.

Por outro lado, um pouco mais complexo, o personagem Mr. Brainwash, embora ganhe contornos de ingênuo, é extremamente oportunista, pragmático e vaidoso quando adentra o *establishment*. De alguma maneira, ele não compartilha dos mesmos valores de todos aqueles que estão com ele. Mr. Brainwash, aliás, sequer é respeitado e legitimado pelos profissionais que contrata, que zombam dele nas suas costas, mas de frente para a câmera, e o obedecem piamente quando está por perto. Dentro da exposição o que vemos, portanto, é um grande teatro de cínicos em diversas camadas.

Até o espectador e o público da exposição compartilham de um riso tipicamente cínico, pois eles sabem que estão sendo enganados e curte o

deleite dessa sensação, ainda que esse prazer esteja projetado na figura patética (e heróica) de Mr. Brainwash. Não há espectador de *Exit Through The Gift Shop* que, em algum momento da projeção, não se coloque em dúvida sobre Thierry ou Mr. Brainwash. Por outro lado, a narração do filme sustenta o efeito de verdade de forma ininterrupta. Sem pestanejar, sem hesitar em sua afirmação cínica.

Talvez somente no final, numa das últimas frases do filme, vemos o porta-voz de Banksy dizer que não entendeu a piada. Em seguida, ele pergunta: mas há uma piada? O movimento é tão irônico quanto cínico. Se há um esboço de uma sensação crítica neste filme, em meio a tantas distorções performativas, ela encontra-se neste gesto de suspender a dúvida. Ainda que implicitamente. Como se fosse um sussurro, de tão frágil e subliminar. Um sentido, um gesto volátil, que talvez esteja desmanchado antes mesmo de realizar-se.

IV – Os atos (e as imagens) de Vik Muniz

Lixo extraordinário é um documentário bem diferente de *F for Fake* e *Exit Through The Gift Shop*. Há, primeiramente, uma chave política e uma conceção estética mais positiva; ou seja, o filme é um documentário expositivo e performático de matriz mais clássica e não está calcado em figuras como a ironia e o cinismo. Por flertarem com algumas tendências estilísticas próximas aos *mockumentaries*, os filmes de Orson Welles e Banksy acabam apostando no humor e possuem um retrato realmente crítico do mercado de arte. Em *Lixo extraordinário* esse tipo de reflexão não está colocada. Suas preocupações são outras. No entanto, há um ponto em comum que permite unir essas três obras: todas lidam com circuitos, e, sobretudo, com vertentes distintas do circuito de arte. Seja na sua faceta mais marginal, no seu poder de instituição, assim como na partilha dos

rendimentos que esse vultuoso circuito de arte também pode gerar – criam-se modos de relação e acontecimentos são gerados nesses circuitos.

Em alguma medida, *Lixo Extraordinário* é um filme “sério”, menos calcado no humor e totalmente dirigido para induzir, provocar e efetivar uma boa ação. Ao apostar na linguagem de um *making of*, é dado o tom do filme: a ação proposta não soa fantasiosa demais nem totalmente vinda de bons samaritanos, mas encontrar esse tom não é algo trivial. De certa forma, é filmado e registrado o *work in progress* de uma série que Vik Muniz pretende realizar com material vindo de lixo. Num tom performático, com perguntas, respostas e atos encenados, acompanhamos as discussões de Vik Muniz com seus produtores e sua esposa durante a preparação da sua série na sua casa no Brooklin, em Nova York.

Contudo, Vik Muniz não quer realizar apenas mais uma nova série de fotografias e quadros. Ele almeja, de fato, intervir e “mudar” a vida de uma comunidade, mesmo que num ínfimo instante. De forma retórica e performática, de frente para a câmera, ele se pergunta se isto seria possível: mudar a vida de uma comunidade juntamente com um novo manejo frente ao material que eles usam em suas profissões, em seu dia a dia. Num primeiro momento, a preocupação e o objetivo de Vik Muniz soam ingênuos. Por outro lado, quando o olhamos (e o ouvimos) mais atentamente percebe-se que o artista brasileiro escolhe com minúcia cada uma das suas palavras. Vik Muniz, segundo seu discurso, tem como objetivo entrar em contato com *uma comunidade* e interferir na vida de apenas *algumas pessoas* que também eram “selecionadas” pelo artista segundo alguns critérios estéticos. Pode-se criticar esse recorte e afirmar que ele não é político, pois muito localizado, pois focado demais na vida e no dia a dia de um grupo restrito de indivíduos. Certamente, esta crítica teria uma visão utópica para sustentá-la, a qual pregaria a necessidade da mudança estrutural da sociedade, da alteração das formas de produção ou de um campo análogo. Distintamente, a intenção e o gesto político de Vik

Muniz são bem contemporâneos e afim às diversas características das sociedades ditas pós-ideológicas; ou seja, trata-se de uma concessão que busca fornecer condições materiais e simbólicas objetivas para que um seletivo grupo de pessoas altere-se e altere, sobretudo, seus atos, sua visão e sua posição no mundo. Este tipo de perspectiva é uma das marcas da política pública contemporânea, seja ela de matriz estatal ou do terceiro setor.⁹

A escolha de Vik Muniz em trabalhar com material vindo do lixo tampouco é fortuita. Ela traduz bem a sua visão do que é uma obra de arte; ou seja, o artista seria aquele que transforma matéria em ideia, ou, por outro ângulo, ele transmutaria materiais os mais diversos em imagem. É este devir-imagem que impele Vik Muniz, ainda distante, em sua casa, no Brooklin, para o Jardim Gramacho, o maior aterro de lixo do mundo na sua época. Seu processo, portanto, está vinculado à uma mudança de percepção (da matéria para a ideia) e este ímpeto de devir-imagem também o guiará na sua relação ética e estética com os catadores do lixão.



⁹ Não se trata aqui de realizar uma conceituação precisa ou de enumerar exemplos. Não é este o nosso foco. No entanto percebe-se que um conceito como empoderamento (*empowerment*), que é bastante utilizado em projetos de governo e de organizações não governamentais, pode ser bem aplicado à situação que foi vivenciada por Vik Muniz e os catadores do Jardim Gramacho.

E da imagem do lixão do Gramacho em seu computador, num simples corte, pula-se para os primeiros contatos de Vik Muniz e sua equipe lá. Ao longo do documentário há uma assimetria implícita entre o que está de frente para a câmera (o lixo, a pobreza, a miséria) e o que está atrás (produtores, decisões, esquemas). Esta assimetria, contudo, torna-se explícita nos primeiros contatos, na descrição do lixão que Vik faz em inglês, na falta de assunto quando um catador vem abordá-lo. No entanto, com toda a lógica de produção evidenciada pela montagem – e de fato, trata-se de uma megaprodução sobretudo para o contexto de catadores de material reciclável -, esse primeiro estranhamento vai se atenuando ao longo da intervenção e durante todo o processo percebe-se uma troca de afeto, ainda que assimétrica, ainda que vinda entre um dos artistas brasileiros mais valorizados no exterior e catadores de material reciclável.

E assim, ajudado pelo seu produtor, ele conhece (e fotografa) sete catadores. São eles Zumbi, Magna, Irmã, Isis, Suelem, Valter e Tião. Como todo personagem quando num documentário mais clássico, haverá uma pequena história para cada um: como chegou ao lixão, o que acha de lá e se gostaria de participar do trabalho artístico proposto Vik Muniz. De todos os sete personagens há uma clara predileção da montagem e da narrativa do filme por Tião, que é o presidente da Associação dos Catadores de Lixo do Aterro Sanitário de Gramacho. Na primeira vez que se encontra com Tião, Vik Muniz não apenas explica seu objetivo como parece propor um contrato: afirma que toda a verba gerada pelas obras que farão será integralmente devolvida para a comunidade. Embora rápida e passageira, esta frase de Vik Muniz é fundamental para compreender as intenções e os objetivos políticos do filme.

Mais do que uma atuação localizada e comunitária, Vik Muniz pretende realizar uma intervenção *pragmática*;¹⁰ ou seja, sua atuação possui um objetivo muito claro e ele precisa ser alcançado. Nesse sentido, Vik Muniz estrutura seu comportamento no documentário tal como se fosse um personagem do cinema clássico: possui um objetivo (intervir pragmaticamente na vida de sete catadores do Jardim Gramacho) e encontra uma situação adversa (catadores desmotivados que não compreendem ao certo as implicações do projeto artístico). Num primeiro momento, portanto, o pragmatismo de Vik Muniz revela a construção narrativa do filme.

Num segundo aspecto, esse pragmatismo gera atos, atitudes e procedimentos que engendram acontecimentos efetivos. Em determinado momento do filme, Vik Muniz e sua produção recebem a visita de uma representante de uma casa de leilão de arte, em Londres, para conhecer o leilão e a proposta do trabalho. O artista chega a explicar para um dos catadores como é que funciona o procedimento o leilão, mas ele não parece compreender ao certo. Para a representante, diz que considera os catadores como coautores. Esta cena é a evidência da ponte de circuitos que Vik Muniz realiza. De um lado temos a interrupção do circuito lixo-catadores-material reciclável. Ao interromper esse circuito ele gera e propõe o circuito catadores-material reciclável-imagem. No entanto, ao criar uma obra no seio desse ciclo, Vik Muniz insere o resultado alcançado no circuito dos leilões; ou seja, a obra torna-se mercadoria, é exposta numa galeria de *primary market*, é vista, apreciada, valorizada, disputada e vendida. Curiosamente,

¹⁰ Ver (XAVIER, 2006). A expressão do pragmatismo é utilizada por Ismail Xavier para compreender o comportamento de alguns personagens em filmes como *O homem que copiava*, de Jorge Furtado, e *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles e Kátia Lund que, segundo ele, seriam personagens com objetivos individualistas e focados estritamente na ascensão social. A nossa intenção aqui é testar esse conceito na análise de um documentário performático como *Lixo Extraordinário*. Aqui também vale testar a noção de *cinema de resultado*, pensado para uma ficção que visa um diálogo com público. Quando transposta para o documentário, essa noção de resultado talvez revele outras nuances de uma política pragmática tal como a feita por Vik Muniz; ou seja, há um objetivo claro a ser alcançado e também pautado pela temática da ascensão social.

de uma forma análoga como os materiais recicláveis são aproveitados no lixão, a inserção de Vik Muniz tende a reaproveitar o circuito de consumo revalorizando objetos e pessoas antes descartados. Por esse viés, o pragmatismo de Vik Muniz, seus atos, espalham-se entre o lixão e o circuito dos leilões.

São circuitos novos, mas despolitizados. Naturalizados, desprovidos de crítica e amplamente reaproveitados. Sua visão pragmática, portanto, visa intervir pontualmente no circuito para, em seguida, inverter o seu sentido e inserir apenas o que lhe interessa. No entanto, sua ação gera resultados quantificáveis. Sua obra *Marat-Tião*, por exemplo, não apenas arrecada cem mil reais no leilão em Londres – ela representa apenas o primeiro passo. No final do filme, ficamos sabendo que o total da série arrecadou US\$ 250 mil com todas as exposições nas dezenas de países por onde circulou e que a verba – invertendo o sentido do circuito (e não sua direção) – foi inteiramente revertida para os catadores. É assim que seu pragmatismo se traduz em cifras.



A terceira implicação da sua intervenção está nos afetos, no manejo simbólico e na vida cotidiana de todos de quem Vik Muniz se aproximou. De certa forma, há um arco dramático enfatizado pela montagem na maior parte dos catadores que participam do filme. Eles estão, no início do filme, levemente envergonhados do lixão. Afora Tião, cujo principal reclame é

justamente esse: poucos, no início, acreditaram na Associação que ele se propôs a criar. A montagem foca como, pouco a pouco, o fato de lidar com a arte propicia valorização e dignidade. A imagem de si, que era de recusa, hesitação e vergonha, passa a ser de aceitação, orgulho e reivindicação por mais espaço.

Este ciclo da vergonha ao orgulho está no cerne do movimento de devir-imagem. Entre o brilho dos olhos dos catadores e as lentes fotográficas de Vik Muniz há momentos diversos. Eles, primeiramente, são fotografados sem nenhuma encenação. Em seguida escolhem uma imagem para se representarem (e serem representados). Num terceiro instante criam uma imagem física, com materiais recicláveis, uma espécie de cultura que é fotografada como imagem. Após entrarem no circuito de leilões e galerias, a imagem volta para a parede da sala de cada um. E esse momento é um dos mais dramáticos do filme, como se a imagem da dignidade voltasse a habitar junto de quem a emanou.

V – Circuitos, autoria e cultura

“O surgimento das massas na cena da história ou nas ‘novas’ imagens não significa o vínculo entre a era das massas e a era da ciência e da técnica. Mas sim a lógica estética de um modo de visibilidade que, por um lado, revoga as escalas de grandeza da tradição representativa e, por outro, revoga o modelo oratório da palavra em proveito da leitura dos signos sobre os corpos das coisas, dos homens e das sociedades” (Ranciere: 2005, 50)

Os três circuitos que ensaiamos analisar nesses documentários revelam diversos jogos possíveis entre o artista contemporâneo e as situações e instituições que o circundam. As figuras da ironia, do cinismo e do pragmatismo são conceitos estilísticos que sugerem tanto uma forma de entrada em cada um desses filmes quanto uma chave para retratar posicionamentos éticos dos artistas frente aos impasses que eles mesmos

propõem e desafiam. São, portanto, figuras circunstanciais. Se há ironia em Orson Welles frente ao circuito de obras falsas, se há uma certa representação do teatro do cinismo contemporâneo em Banksy, eivado pelo circuito publicitário, e se houve pragmatismo nos atos de Vik Muniz frente aos catadores de Jardim Gramacho, essas figuras, contudo, talvez não ultrapassem os limites narrativos desses filmes. *A priori*, elas não podem ser generalizadas. Tampouco seria salutar se essas figuras fossem compreendidas, sem as devidas mediações, como formas de sociabilidade nos circuitos de arte. Uma afirmação dessa categoria reivindicaria uma pesquisa, de cunho sociológico, talvez, escopo esse que foge da análise de filmes - nosso principal método aqui.

Por outro lado, se sintetizarmos as noções de autoria que perpassam cada um dos documentários que analisamos, talvez encontremos alguns sintomas contemporâneos. Do problema da assinatura e da autoria, feito por Orson Welles ainda nos anos setenta, nos encaminhamos para duas experiências de autoria coletiva. Em Banksy, temos a curiosidade de um artista sem rosto (mas com uma assinatura muito precisa). A arte da rua busca se insere num circuito paralelo e alternativo ao circuito publicitário e forja uma estética do anonimato nesse jogo, espalha ícones em diversas cidades do mundo, mensagens curtas, velozes e virais. Mais importante do que a autoria é a forma social de impressão de sentido do grafite e dos seus desdobramentos. A *Street art* revela uma atuação em rede, colaborativa, global e descentralizada.

Na experiência de Vik Muniz, por fim, temos uma roupagem contemporânea do paternalismo de outrora. O discurso de coautoria com os catadores revela mais uma assimetria do que uma real parceria. O projeto é autoral, mas pega bem, é politicamente correto afirmá-lo como se fosse um projeto coletivo, quando de fato não o é.

De forma latente, esses três documentários evidenciam uma crescente passagem. Uma certa crise da noção de arte para a emergência da dinâmica

da cultura como discurso hegemônico. Implicitamente, quando observados em conjunto, esses três filmes revelam uma crescente democratização das artes e uma fuga cada vez maior frente aos espaços mais tradicionais de valorização das artes. Leia-se: os museus. O prazer irônico de enganar experts – tão explorado em *F for Fake* - não é casual. O fato de um indivíduo leigo tornar-se curador, como ocorre com Mr. Brainwash, também revela os mecanismos de poder e a falta de critérios para afirmar-se como curador.

Mas é no jogo entre identidade e dignidade de *Lixo Extraordinário* que temos o melhor retrato e melhor sintoma desse anseio por uma efetiva democratização cultural. Ainda que a obra seja autoral, ocorre de fato uma participação de vários catadores, uma participação de alto impacto. Há, nela, uma atuação cidadã que permeia o processo da obra de Vik Muniz, no qual o processo cultural deixa de ser passivo e transforma-se numa atividade viva. Encontramos, portanto, uma autonomia no manejo de símbolos e de imagens. Uma autonomia individual e muitas vezes silenciosa. Mais do que uma atuação artística, portanto, o que vemos é uma inquietação, ainda que tácita, por um *agir cultural*. E esse sintoma, e essa ansiedade – num momento em que acompanhamos uma profunda transformação das formas de produzir, distribuir e receber os conteúdos culturais – talvez revele uma dos mais interessantes desassossegos da nossa época.

Referências bibliográficas

- BASBAUM, Ricardo (2001), “Cica & sede de critica”, In: BASBAUM, Ricardo (Org.): *Arte contemporânea brasileira: textura, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos.
- BENJAMIM, Walter (1986), *Magia, Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Editora Brasiliense.

- DELEUZE, Gilles (2005), *Imagem-tempo: cinema 2*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- FLUSSER, Vilém (2002), *Filosofia da caixa-preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- FOUCAULT, Michel (2000), *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal.
- GUIMARAES, Cesar e LIMA Cristiane, (2009), “Crítica da montagem cínica”, In: *Doc On-Line. Revista digital do cinema documentário*, n.07, dezembro de 2009, www.doc.ubi.pt, pp. 6 – 16.
- NICHOLS, Bill (1994) *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Indiana: Indiana University Press..
- RANCIERE, Jacques (2005), *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34.
- SAFATLE, Vladimir (2008), *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo Editorial.
- STAM, Robert (1981), *O espetáculo interrompido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- XAVIER, Ismail (2006), “Corrosão, pragmatismo e ressentimento: vozes dissonantes no cinema brasileiro de resultados” In: *Novos Estudos, Cebrap*, n. 75, São Paulo, pp. 139–155.
- WU, Chin-Tao (2006), *Privatização cultural: a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80*. São Paulo: Boitempo Editorial..

Filmografia

- F for fake* (1973), Orson Welles
- Exit Through The Gift Shop* (2010), Banksy
- Lixo extraordinário* (2010), Lucy Walker
- Copia Fiel* (2010), Abbas Kiarostami