

Dimensões econômicas, socioculturais e ambientais nos designs de Vik Muniz: reflexões a partir do documentário “Lixo Extraordinário”

Ítalo José de Medeiros Dantas ⁽¹⁾

Laura Marcela Ribero Rueda ⁽²⁾

Juracy Ignez Assmann Saraiva ⁽³⁾

Marcelo Curth ⁽⁴⁾

Resumo: O design, como solução de problemas, busca ser técnico, estético e simbólico, refletindo a cultura onde se insere e os indivíduos que o consomem. Nisso, este artigo analisa o papel do design, em sua dimensão projetual/configurativo, nos trabalhos de Vik Muniz no documentário “Lixo Extraordinário”, considerando aspectos econômicos, socioculturais e ambientais. Empregou-se como método a análise fílmica (Penafria, 2009) e a análise de conteúdo (Bardin, 2011). O estudo conclui que o design pode promover mudanças, inclusão e responsabilidade social, sendo crucial para práticas conscientes e socialmente responsáveis. No entanto, também pode reforçar relações de poder dominantes.

Palavras-chave: responsabilidade social - análise fílmica - cultura - práticas conscientes

[Resumos em inglês e espanhol na página 248]

⁽¹⁾ **Ítalo José de Medeiros Dantas.** Doutorando em Processos e Manifestações Culturais pela Universidade Feevale, onde é bolsista PROSUC/CAPES; Mestre em Design pela Universidade Federal de Campina Grande; Especialista em Comunicação, Semiótica e Linguagens Visuais pela Universidade Braz Cubas; e, graduado em Design de Moda pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte.

⁽²⁾ **Laura Marcela Ribero Rueda.** Artista plástica, professora e pesquisadora. Doutora e Mestre pelo programa Arte, Território e Cultura da Mídia, da Universidade de Barcelona, Espanha. Pós-Doutorado em Poéticas Visuais pela Universidade Federal de Rio Grande do Sul - UFRGS. Bacharel em Artes Visuais pela Universidade Jorge Tadeo Lozano, Bogotá, Colômbia. Atualmente é professora e pesquisadora na Universidade Feevale, Rio

Grande do Sul. Desde 2022 coordena o grupo de pesquisa Linguagens e Manifestações Culturais, na mesma Universidade. Desde 2018 coordena o projeto de pesquisa Território Nômade: migrações, transições e deslocamentos na fotografia contemporânea, que tem parceria com o grupo de pesquisa Arte e Políticas da Identidade, da Universidade de Múrcia, Espanha.

⁽³⁾ **Juracy Ignez Assmann Saraiva.** Doutora em Teoria Literária, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (1990) e realizou Pós-Doutorado em Teoria Literária, na Universidade Estadual de Campinas (2000). Mestre em Literatura Brasileira, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, e graduada em Letras, pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos. É professora e pesquisadora na Universidade Feevale, em Novo Hamburgo, e foi coordenadora do Mestrado Profissional em Letras e do Programa de Pós-Graduação em Processos e Manifestações Culturais, dessa mesma instituição. Suas pesquisas na área de Letras concentram-se na obra de Machado de Assis, na leitura e na metodologia do ensino de literatura.

⁽⁴⁾ **Marcelo Curth.** Possui doutorado em Administração pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos, mestrado em Administração e Negócios pela Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Pós-Graduado em Administração e Marketing pela Universidade Gama Filho, Pós-Graduado em Educação pela Faculdade e pós-graduando em Mentoring Teacher Education e graduação em Ciências do Desporto pela Universidade Luterana do Brasil. É professor do PPG em Processos e Manifestações Culturais da Universidade Feevale, atuando como pesquisador no tema Marketing: Identidade e Cultura. Professor em nível de graduação e pós-graduação de disciplinas sobre Marketing Estratégico, Marketing de Relacionamento, Comportamento do Consumidor, Gestão e Empreendedorismo na Saúde e Esporte.

1. Introdução

Nas tramas intrincadas do cotidiano, todo ser humano é designer (Papanek, 1977). Nessa perspectiva, explora-se que o design é uma atividade inerente ao ser humano e permeia todas as esferas da vida social. Portanto, o design não deve ser entendido apenas como uma atividade que passeia entre a criação de produtos com funções técnica ou estética, mas sim como uma prática social que molda e é moldada pela cultura e sociedade que ele se insere, partindo da soma dos conhecimentos de todos os colaboradores envolvidos dentro de uma prática projetual. Neste artigo, adota-se a visão do autor supramencionado (1977, p. 23, tradução nossa) acerca do design enquanto processo configurativo de uma obra, que seja cooperativo e imbricado de sentidos sociais e culturais, onde “Design é compor um poema épico, executar um mural, pintar uma obra de arte, escrever um concerto. Mas design é também limpar e organizar a gaveta de uma mesa, puxar um dente impactado, assar uma torta de maçã [...]”.

Ademais, ao considerar o design como prática social e cultural, é crucial integrar questões de gênero e diversidade, uma vez que esses aspectos desempenham um papel fundamental na formação de significados culturais e na experiência cotidiana dos indivíduos. O design, portanto, deve ser inclusivo e sensível às diferentes identidades de gênero, orientações sexuais, etnias e origens culturais, reconhecendo a multiplicidade de vozes e perspectivas presentes na sociedade. Segundo o pensamento de Crenshaw (2013), a interseccionalidade revela como as diferentes dimensões de identidade interagem para criar experiências únicas de opressão e privilégio. Dessa forma, um design consciente e inclusivo busca não apenas representar, mas também empoderar essas diversidades, proporcionando um ambiente mais equitativo e acessível.

Ao aprofundar a análise teórica sobre design como prática social, é imperativo incorporar uma perspectiva crítica de gênero, uma vez que o design é tanto um produto quanto um produtor de relações de poder e normas sociais. A teoria feminista do design argumenta que as práticas projetuais tradicionais frequentemente refletem e reforçam hierarquias de gênero e exclusões sistemáticas. Assim, um enfoque de gênero no design envolve desconstruir esses paradigmas, promovendo práticas que reconheçam e valorizem a diversidade de experiências e identidades de gênero. Butler (2004) destaca que o gênero é uma construção performativa, reiterada por práticas sociais e culturais, e, portanto, o design possui o potencial de desafiar e reconfigurar essas performances através de representações inclusivas e sensíveis. O design, então, não deve ser neutro dentro de uma cultura, mas sim uma ferramenta ativa na promoção da equidade de gênero, englobando a complexidade das interseções de identidade e criando artefatos e espaços que refletem a pluralidade das experiências humanas.

Partindo de tal prerrogativa, observa-se que o design possui uma dimensão social e cultural fundamental, e se encontra presente em diversas dimensões das atividades cotidianas, “Design é o esforço consciente para impor uma ordem significativa” (Papanek, 1977, p. 23, tradução nossa). O design, então, reflete e influencia os valores, crenças e normas de uma sociedade, conforme argumentado por Bonsiepe (2011). Os artefatos de design, como objetos, sistemas e serviços, carregam significados culturais e ideológicos que são comunicados através de representações signílicas (Silveira, 2022), não só na decodificação da forma

material de um artefato (Maynardes *et al.*, 2020), mas também diluídas em seu processo de criação (Julier, 2013). Essas representações podem reforçar ou contestar aspectos da cultura e ideologias dominantes, pois “[...] para perceber o significado de um símbolo é necessário conhecer a cultura que o criou” (Laraia, 2007, n. p.).

Neste artigo, adota-se o conceito de cultura segundo a visão de Santaella (2003, p. 31), onde “[...] a cultura é a parte do ambiente que é feita pelo homem. Implícito nisto está o reconhecimento de que a vida humana é vivida num contexto duplo, o habitat natural e seu ambiente social” e as criações humanas, sejam artefatos materiais, processos projetuais ou obras artísticas, tornam-se mediadoras desse contexto, pois “Cultura é não só o que os homens pensam, mas também o que fazem” (Santaella, 2003, p. 38). Por isso, entende-se que o design e a cultura estão intrinsecamente relacionados e se influenciam mutuamente, tal como explícita Ono (2006), tendo em vista que os artefatos, bem como as obras codificadas e decodificadas ao longo da história, tornam-se parte mediadora desse duplo contexto (Flusser, 2017), e os indivíduos que vivem permeados nesse ambiente, devem compartilhar de um mesmo código cultural (Hall, 1997).

Com isso, pode-se inferir que a cultura fornece os significados, símbolos e formas que os designers utilizam e transformam em seus trabalhos, pois ambos os cenários de compartilhamento de códigos de uma sociedade, pode ser entendida como as “[...] teias de significados tecidas pelo homem nas sociedades, nas quais ele desenvolve sua conduta e sua análise, e por meio das quais ele dá significado à própria vida” (Ono, 2006, p. 4). Por sua vez, o design ajuda a difundir e reforçar aspectos culturais, além de criar significados e práticas socioculturais. Portanto, eles fazem parte intrínseca de um processo dinâmico de instrução social da realidade.

Pensando assim, emprega-se como objeto de estudo o documentário “Lixo Extraordinário” e os trabalhos do artista Vik Muniz veiculado nesse material audiovisual, pois estes ilustram como o design pode ser um vetor para explorar dimensões econômicas, socioculturais e ambientais, interpretando tais obras por uma visão de representação das personagens presentes em sua construção narrativa, considerando a visão de Hall (2016), em que se trata da ação de substituir um elemento por outro a partir da codificação de significados através do uso da linguagem. Nesse contexto, através da reutilização criativa de materiais descartados, analisa-se como Vik Muniz dá visibilidade a questões como pobreza, identidade cultural e sustentabilidade ambiental, entrecruzando suas obras com as vivências das personagens da narrativa. Seus designs carregam fortes significados culturais e simbólicos, além de promoverem uma busca por mudanças sociais.

A relevância deste estudo reside na necessidade de compreender o design como uma atividade social e cultural, e não meramente de função técnica ou estética, pois, segundo Canclini (2008), a cultura pode ser interpretada como um processo que gera significados, os quais têm o poder de preservar ou alterar estilos de vida, conceitos e valores, orientando fortemente a função simbólica dos artefatos, como visto em Löbach (2001). De tal forma, explorar as relações entre design, cultura, representação e sustentabilidade é fundamental para o desenvolvimento de aprendizados de criação socialmente responsáveis, conscientes e inclusivos, que reverberem práticas sociais a partir de manifestações culturais materiais. Além disso, ao analisar as obras de Vik Muniz no documentário “Lixo Extraordinário”, é importante refletir sobre como suas criações abordam e representam as questões de

gênero e diversidade dentro das narrativas sociais e culturais que ele explora. A reutilização criativa de materiais descartados por Muniz não apenas destaca temas de sustentabilidade ambiental, mas também oferece uma plataforma para visibilizar histórias e identidades marginalizadas. Muniz, ao trabalhar com catadores de materiais recicláveis, muitos dos quais são mulheres e membros de minorias sociais, traz à tona a complexidade de suas vivências e a interseção de desafios econômicos, de gênero e culturais. Assim, o design nas suas obras se torna um meio potente de questionar e transformar as normas sociais, promovendo uma visão mais inclusiva e diversificada da realidade sociocultural. O objetivo deste artigo é, portanto, apresentar reflexões sobre o papel do design, em sua dimensão cultural, projetual e configurativa, nos trabalhos de Vik Muniz, especificamente aquelas obras veiculados no documentário “Lixo Extraordinário”. Para tanto, pretende-se especificamente analisar como suas criações, documentadas em tal projeto audiovisual, exploram questões culturais, sociais e ambientais através do design.

2. Interloquções entre Design, Cultura, Representação e os pilares da Sustentabilidade

Os designers criam objetos e sistemas que refletem e influenciam a cultura na qual estão inseridos, onde “o design como todas as expressões culturais mostra que a matéria não aparece (é inaparente), a não ser que seja informada, começa a se manifestar (a tornar-se fenômeno)” (Flusser, 2017, p. 28). Entendendo a cultura pela sua categoria mais ampla, menos restritiva, compreende-a como referência aos

[...] costumes, às crenças, à língua, às ideias, aos gostos estéticos e ao conhecimento técnico, que dão subsídios à organização do ambiente total humano, quer dizer, **a cultura material, os utensílios, o habitat e, mais geralmente, todo o conjunto tecnológico transmissível**, regulando as relações e os comportamentos de um grupo social com o ambiente (Santaella, 2003, p. 32, grifo nosso).

Assim, concluindo que tanto o design é uma atividade intrinsecamente cultural, quanto seus produtos se tornam, então, formas de manifestações culturais dentro de uma sociedade.

As escolhas estéticas, simbólicas e técnicas feitas por um designer/codificador são moldadas pela cultura, pelos valores e normas da sociedade em que estes se inserem (Flusser, 2017; Bonsiepe, 2011). Santaella (2003, p. 46) explica que “Os artefatos ou objetos feitos pelo homem, as motivações e ações, a fala humana têm significado. Sem o conhecimento de seus significados, esses elementos culturais são incompreensíveis”. Isso sugere que o design é mais do que uma atividade funcional; é também um processo que se encontra profundamente enraizado na cultura e na sociedade. Alguns desses exemplos podem ser vistos no livro de Pater (2020), que discute as dimensões imateriais do design e, por sua vez, cruzam-se de maneira direta com a cultura. Um dos exemplos demonstra a cons-

trução tipográfica de fontes com atributos árabes em contraste com o alfabeto latino, nisto, o autor supracitado menciona que “o árabe tem estilos caligráficos como Kufi, Naskh, Thuluth e Diwani. Todos eles se relacionam a contextos religiosos, culturais e históricos que devem ser levados em conta nas decisões de projeto” (Pater, 2020, n. p.).

De acordo com Laraia (2007, n.p.), o “[...] homem é o resultado do meio cultural em que foi socializado. Ele é um herdeiro de um longo processo acumulativo, que reflete o conhecimento e a experiência adquiridas pelas numerosas gerações que o antecederam”, Santos (2006) aflora tal pensamento ao tratar que a cultura fornece um repertório de significados, símbolos e formas. Em síntese, observa-se uma estrutura que auxilia a se produzir e entender a realidade, bem como suas diferentes dimensões compositivas. A cultura influencia tanto a maneira como se cria, quanto os resultados do design. Isso ocorre porque os designers usam e se referem a essas características culturais constantemente em seu trabalho (Norman, 2006). Laraia (2007) argumenta que, se usar essa herança cultural de maneira habilidosa e criativa, pode-se promover inovação e desenvolver invenções. O design, por sua vez, também ajuda a difundir e reforçar aspectos culturais através da criação de artefatos, onde os “[...] objetos são nossa maneira de medir a passagem de nossas vidas. São o que usamos para nos definir, para sinalizar quem somos, e o que somos [...]” (Sudjic, 2010, p. 21).

Pautado nos conceitos de representação e linguagem de Hall (1997), argumenta-se que o design não é uma atividade neutra de sentido ou talhada de posicionamento social, mas que carrega significados culturais e ideológicos que são comunicados através das representações visuais e estéticas de suas criações. Portanto, nesse processo de codificação, busca-se conectar com os mapas conceituais compartilhados pelos potenciais receptores, e isso se constrói a partir de uma linguagem também compartilhada por esses indivíduos, na medida que “[...] nosso mapa conceitual compartilhado deve ser traduzido para uma linguagem comum, para que possamos correlacionar nossos conceitos e ideias com certas palavras escritas, sons falados ou imagens visuais” (Hall, 1997, p. 18, tradução nossa). Por isso, as representações transmitidas pelo design, em especial na sua dimensão projetual, dependem de códigos culturais para serem interpretadas e compreendidas, “[...] a contradição mais forte à qual a atividade projetual está exposta jaz na distância entre o que é socialmente desejável, tecnicamente factível, ambiente recomendável, economicamente viável e culturalmente defensível” (Bonsiepe, 2011, p. 29).

Assim sendo, o design utiliza de representações majoritariamente de domínio visual, tal como imagens, ícones, tipografia, cores, formas para transmitir mensagens e (re)produzir significados culturais, como visto nos trabalhos de Ono (2006) e Silveira (2022), com isso, entende-se que a compreensão semântica desses elementos será modificada culturalmente. Isso vai ao encontro ao comentário por Laraia (2007, n. p.), em que é “[...] impossível para um animal compreender os significados que os objetos recebem de cada cultura. Como, por exemplo, a cor preta significa luto entre nós e entre os chineses é o branco que exprime esse sentimento”. Com tal visão, argumenta-se que a seleção dos elementos que irão compor uma obra comunica uma mensagem não somente sobre o seu processo projetual transcorrido, ou os indivíduos que o envolvem na *práxis*, mas também sobre a cultura e a sociedade que o decodifica (Flusser, 2017).

A cultura material, que inclui os artefatos de design e as obras artísticas, fornece evidências importantes sobre valores e ideologias de uma sociedade (Miller, 2013). O estudo da cultura material de uma época, incluindo seu design, nos ajuda a entender aspectos centrais da cultura imaterial, como crenças, hábitos e visões de mundo, tornando o design uma fonte de pesquisa de práticas culturais (Netto; Souza, 2010). Como explica Santaella (2020, p. 38, grifo nosso) ao falar do conceito de cultura na antropologia:

Antecipando algumas tendências atuais, especialmente na semiótica da cultura, por exemplo, **Herder rejeitou a dualidade entre atividade material e não material**. Em contraste com aqueles que identificam a cultura com buscas espirituais e a civilização como progresso material, para ele, **artefatos são partes da cultura tanto quanto ideias, crenças e valores**.

Ono (2006) argumenta que o design sustenta e promove a diversidade cultural ao dar visibilidade a grupos minoritários e contestar estereótipos. Tal visão se entrecruza com o que é abordado por Canclini (2008, p. 79), ao discutir sobre a modernização cultural na América Latina, e o reconhecimento criativo como catalizador de um pensamento de preocupação e impacto social, o autor comenta que não “[...] se trata de um transplante, sobretudo nos principais artistas plásticos e escritores, mas de reelaborações desejosas de contribuir com a transformação social”. Portanto, a prática de criação também pode ser uma ferramenta de empoderamento, dando voz a grupos marginalizados e permitindo a expressão de suas identidades culturais.

Nesse entremeio, insere-se o conceito guarda-chuva de sustentabilidade como norteada das análises conduzidas neste estudo. Aqui não se aborda a ideia sustentabilidade em seu papel unicamente ambiental, mas como uma tríade que se configura pelas dimensões econômicas, sociais e ambientais. Como explica Nascimento (2012, p. 54), “Introduz-se a noção da intergeracionalidade no conceito de sustentabilidade, associando-a à noção de justiça social (redução das desigualdades sociais e direito de acesso aos bens necessários a uma vida digna) e aos valores éticos (compromisso com as gerações futuras)”. Tais conceitos serão abordados em sua profundidade no tópico de resultados, mas servirão para entender como a representação, e as práticas culturais, se interseccionam com as narrativas das personagens da obra.

Nascimento (2012) prossegue sua discussão, problematizando a simplicidade dessas dimensões em estudos, e como há um esquecimento de uma série de outros atributos que são igualmente importantes para perceber questões relacionadas a sustentabilidade. O autor expressa que é como “[...] se as formas de exploração violenta não fossem mais importantes, e a equidade social fosse construída por um simples diálogo entre organizações governamentais e multilaterais, com assessoria da sociedade civil e participação ativa do empresariado” (Nascimento, 2012, p. 56). Dentre as demais dimensões, cita-se em especial o poder e a política, por essa razão, adiciona-se a ideia de cultura à dimensão social, e pressupõe uma análise às dimensões econômicas, socioculturais e ambientais. Assim, torna-se possível analisar o conjunto holístico de modos de representação e vivências que são tecidos na narrativa do documentário “Lixo Extraordinário”.

3. Métodos, materiais e procedimentos de análise

Esta pesquisa possui uma natureza básica, que visa a discussão de um único caso para aprofundamento teórico da base de estudos investigadas (Marconi; Lakatos, 2003; Gil, 2008). Quanto aos objetivos, configura-se como exploratória-descritiva, pois, tem-se como objetivo descrever características de uma determinada população ou fenômeno (Marconi; Lakatos, 2003; Gil, 2008), neste caso dinâmicas que tomam cena na narrativa do documentário “Lixo Extraordinário”. Ademais, trata-se ainda de um tema pouco explorado, permitindo maior familiaridade com o problema e tornando-o mais explícito (Marconi; Lakatos, 2003; Gil, 2008). Os resultados obtidos foram analisados de forma qualitativa, sem preocupação com representatividade numérica. Esse tipo de pesquisa possibilita uma abrangência na discussão, gerando hipóteses para futuros estudos mais aprofundados. Ela é flexível e adaptável a mudanças de direção no seu processo (Marconi; Lakatos, 2003; Gil, 2008).

Acerca dos procedimentos técnicos, trata-se de um estudo de caso (Santos, 2018), focado na produção audiovisual e documental denominado de “Lixo Extraordinário”, do ano de 2011, da diretora Lucy Walker¹. Por vezes se considera a produção de documentários como um reflexo fiel da realidade, confundindo-o com a produção jornalística, por isso, adota-se a visão de que “[...] o documentário é uma representação do mundo e não uma reprodução da realidade [...]. Essa representação é sempre um ponto de vista exclusivo de quem produz o documentário” (Mombelli; Tomaim, 2015, p. 5). Portanto, este estudo considera a existência de um ponto de vista e de uma identidade documental dentro da narrativa elaborada pela diretora (Penafria, 1999). Assim sendo, trata-se de um vislumbre à obra estudada entendendo que há marcas de representações do outro (Todorov, 2003; Hall, 2006), e que deve ser levado em conta durante a análise.

Para tecer tais considerações, este estudo foi desenvolvido a partir da interlocução entre os conceitos de análise fílmica de documentários (Mombelli; Tomaim, 2015) e da dimensão categorial da análise de conteúdo (Bardin, 2011). Nesse contexto, Mombelli e Tomaim (2015) dividem a análise de documentários entre planos, enquadramentos, trilhas, narrativa e modos de representação, sugerindo a necessidade de se firmar eixos analíticos para facilitar o tratamento da linguagem investigada. Nisso, para este artigo, adotou-se somente as categorias de “narrativas” e “modos de representação” como centrais, tendo em vista que cruzam diretamente com o arcabouço teórico construído, e as demais categorias como aporte discursivo, sem se comprometer fielmente aos seus tratados conceituais.

Enquanto eixo norteador, empregou-se a análise categorial de conteúdo, vista em Bardin (2011), onde, segundo Sampaio e Lycarião (2021, p. 45, grifo do autor), permite construir inferência sobre o material analisado, em que “[...] os pesquisadores realizam a codificação do conteúdo, fazendo a aplicação de códigos, que vão formar categorias”. Para tanto, definiu-se com a antecedência essas categorias a serem vislumbradas e, por isso, considera-se a ideia de sustentabilidade no documentário a partir das criações da personagem central (Vik Muniz) em co-criação com as demais, em específico observando os seus três pilares –propondo-se uma categorização em dimensões econômica, social e ambiental– para tecitura analítica.

1. Diretora e produtora britânica.

4. Discussões e resultados: a sustentabilidade no processo de design em “Lixo Extraordinário”

O documentário “Lixo Extraordinário” traz como foco narrativo um processo de colaboração artística desenvolvido em um aterro sanitário na cidade de Duque de Caxias, no estado do Rio de Janeiro (RJ). A personagem central da documentação se trata de Vik Muniz, artista plástico brasileiro, mas que reside nos Estados Unidos. Seu trabalho artístico é conhecido pela utilização de materiais incomuns para conformação das obras, indo desde alimentos, a fibras têxteis até chegar aos materiais recicláveis. Ao iniciar a produção audiovisual, apresenta-se Muniz indo a um programa de entrevista de alcance nacional, o Programa do Jô, realizar um depoimento sobre o trabalho desenvolvido com os materiais do lixo. Toda a narrativa inicial se foca então em apresentar o *background* de Vik Muniz como profissional, e no processo de planejamento do artista até chegar presencialmente no aterro sanitário.

Em se tratando da ambientação, o documentário não se refere a qualquer tipo de aterro sanitário, mas do maior aterro sanitário da América Latina, denominado de Jardim Gramacho, configurando-se como um bairro do município de Duque de Caxias (RJ). De acordo com Lima (2018), o aterro, criado durante a ditadura militar como solução para a gestão de resíduos, começou a ser construído em 1977, mas logo se transformou em um “lixão” devido à crise econômica. O local atraiu muitas pessoas interessadas em coletar materiais descartados, que começaram a morar nas proximidades, formando uma população de catadores (Lima, 2018). O aumento do volume de resíduos e do número de catadores trouxe consequências urbanísticas, sociais e ambientais significativas para a área (Lima, 2018). Como intenção nesse espaço, Vik Muniz comunica no documentário que *“o que eu realmente quero fazer, é poder mudar as vidas de um grupo de pessoas. Com o mesmo material que elas usam todos os dias [...]”*, assim, entende-se que o artista pretende-se propor aos residentes do Jardim Gramacho esse questionamento sobre o papel dos materiais que esses coletam todos os dias, e nos diferentes e possíveis significados associados a eles. Tal qual se vê em Todorov (2003), essa ação pode ser entendida como uma interpretação do outro, como uma “descoberta do outro” por Vik Muniz.

Como Colombo pode estar associado a estes dois mitos aparentemente contraditórios, um em que o outro é um “bom selvagem” (quando é visto de longe), e o outro em que é um “cão imundo”, escravo em potencial? É porque ambos têm uma base comum, que é o desconhecimento dos índios, a recusa em admitir que sejam sujeitos com os mesmos direitos que ele, mas diferentes. Colombo descobriu a América, mas não os americanos (Todorov, 2003, p. 68-69).

Durante o planejamento da ação no Jardim Gramacho, através de um dos auxiliares do Vik Muniz, são ressaltados elementos de perigo de se trabalhar no aterro, em especial por se localizar em uma região de favelas, permeada pelo consumo de drogas. Sobre os indivíduos que vivem lá, dizem-no que se trata de pessoas excluídas pela sociedade, “drogados”, que se encontram no fim da linha, mas de que não será difícil trabalhar em co-criação com tais sujeitos, pois poderão focar na prerrogativa da mudança de suas vidas, e em como vale

a pena tentar implementar o projeto, mesmo com as dificuldades aparentes. Assim, em informe, para o artista e para o interlocutor do documentário, são constituídos uma série de concepções identitárias sociais sobre os trabalhadores do aterro sanitário; concepções que caracterizam a identidade individual e coletiva do local e seus habitantes, e que terá impacto na forma como o receptor interpretará esses sujeitos mais adiante.

A representação, compreendida como um processo cultural, **estabelece identidades individuais e coletivas** e os sistemas simbólicos nos quais ela se baseia fornecem possíveis respostas às questões: **Quem eu sou? O que eu poderia ser? Quem eu quero ser?** Os discursos e os sistemas de representação constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar (Woodward, 2012, p. 18, grifo nosso).

Enquanto coadjuvantes do documentário, e sujeitos que tiveram suas identidades sociais (Charaudeau, 2009) anteriormente estabelecidas para os espectadores, são apresentados oito casos centrais: Zumbi, do conselho deliberativo da associação de catadores do Jardim Gramacho (A); Tião, presidente da associação de catadores do Jardim Gramacho (B); Magna, catadora no Jardim Gramacho há pouco menos de 1 ano (C); Irmã, cozinheira no aterro Jardim Gramacho (D); Isis, catadora no Jardim Gramacho há 5 anos, insatisfeita com o trabalho no aterro sanitário (E); Suelem, catadora no Jardim Gramacho há 11 anos, quando ainda era menor de idade (F); Valter, catador no Jardim Gramacho há 26 anos, e vice-presidente da associação de catadores do Jardim Gramacho (G) (Figura 1).

Logo no primeiro momento que Vik Muniz chega ao aterro sanitário há um conflito acerca das concepções de identidade social que foram anteriormente estabelecidas na narrativa, onde o indivíduo supramencionado comenta que *“Não é tão ruim quanto eu achei. [...] as pessoas estão conversando. Não vejo ninguém deprimido. Eles parecem orgulhosos do que estão fazendo”*. Assim, observando que as visões atribuídas àquele determinado grupo, ao “outro”, cristalizam-se diferente do que lhe foi descrito, gerando uma espera que não se torna correspondente. Woodward (2012, p. 32) denomina de tensões entre expectativa e as normas sociais, em que *“todo contexto ou campo cultural tem seus controles e suas expectativas, bem como seu “imaginário”; [...] Toda prática social é simbolicamente marcada. As identidades são diversas e cambiantes, tanto nos contextos sociais nos quais elas são vividas quanto nos sistemas simbólicos [...]”*. Com isso, confirma-se o mapa conceitual do protagonista do documentário, e como este se modifica ao entrar em contato com os indivíduos do aterro sanitário, e as representações construídas sobre o outro não se tornam concretas. (Figura 1)

A seguir, explora-se de maneira aprofundada os modos de representação construídos no documentário a partir das três dimensões: econômica, sociocultural e ambiental. Utiliza-se do papel do Vik Muniz, bem como de alguns dos coadjuvantes, para entrecruzar as narrativas e as vivências com as reflexões trabalhadas neste artigo.



Figura 1. Personagens do aterro sanitário Jardim Gramacho em “Lixo Extraordinário”

Fonte: Lixo Extraordinário. Direção de Lucy Walker. Brasil/Reino Unido: Almega Projects/O2 Filmes, 2011. (96 min)

4.1 Dimensão econômica

Quanto a primeira dimensão analisada, Nascimento (2012, p. 55) caracteriza como “o aumento da eficiência da produção e do consumo com economia crescente de recursos naturais, com destaque para recursos permissivos como as fontes fósseis de energia e os recursos delicados e mal distribuídos, como a água e os minerais”, no entanto, lida-se neste artigo com uma visão mais cultural do processo. Portanto, neste subtópico, questiona-se: *como ele retrata a pobreza e a economia informal? Como o trabalho de Muniz afeta as pessoas catadores de materiais reciclados? Ele oferece alguma crítica ou solução para a desigualdade econômica?* Tais questionamentos podem ser respondidos a partir da visualização dos casos das personagens supramencionadas e das cenas do documentário.

Logo nos primeiros momentos da chegada de Muniz ao Jardim Gramacho, depara-se com uma visão caótica e confusa do aterro sanitário, representado em especial por muita sujeira, profusão de pessoas que se amontoam carregando barris e pisando em sacolas de lixo. Toda essa construção cênica é permeada por diversos urubus, que rodeiam a atividade dos catadores e se imbricam no lixo, procurando material de valor subjetivo/econômico, junto com eles. A ampla ênfase dada à partilha de ambiente entre os pássaros e os catadores contribuem para reforçar a visão de miséria dos indivíduos. O “Uau”, que o artista

plástico deixa escapar, revela uma série de choques frente ao cenário pós-apocalíptico que se apresenta, uma espécie de reafirmação da identidade social anteriormente construída. A pobreza e a economia informal vivenciada no aterro sanitário são especialmente representadas pelo caso de duas figuras, Isis e Suellem. Nessa primeira, tem-se um indivíduo indignado com a não existência de futuro no Jardim Gramacho, mesmo sendo rebatida por Muniz quando o artista indaga se ela não faz um dinheiro bom ali, a catadora ressalta que faz, mas ainda demonstra ser uma péssima forma de ganhar dinheiro. Oliven (2010, p. 18) explica que “é significativo que, no Brasil, o termo “marginal” se refira, ao mesmo tempo, à mão-de-obra não inserida em relações capitalistas de produção e a criminosos de classe baixa”, nisso se tem os indivíduos controlados por um aparelho regulador, que não os fazem avançar, nem economicamente, nem socialmente, mesmo que eles queiram, como no caso de Isis, mantendo-se dentro desse sistema. Ademais, Isis demonstra para câmera ser alguém vaidosa, com expectativas e desejos pessoais que sobressaem à sua existência no Jardim Gramacho enquanto indivíduo marginalizado, demonstra-se preocupada com sua imagem no documentário e relata uma paixão que vem tendo.

Em outras perspectivas, tratando-se do caso de Suellem, o trabalho no aterro sanitário é visto como uma alternativa de boa moral e justiça à prostituição, aparentando ser os únicos caminhos vistos pela catadora. No caso dela, há discursos centrado na fome, que se alimenta do que encontra no aterro sanitário, e questões difíceis, de cunho também emocional, que permeiam seu trabalho na localidade, tal como um corpo de uma criança que encontrou durante o processo de recolha dos materiais, lembrando-lhes dos seus próprios filhos. Nesse contexto, Isis é uma das personagens que o documentário retrata sua vida para além do Jardim Gramacho (Figura 2).

A partir da catadora, o documentário introduz uma vivência solitária, marginal, em uma residência alugada a quinze reais, longe dos dois filhos, que são cuidados pela família de Isis, em que ela os visita a cada duas semanas. Sobre o pai de suas crianças, Isis expressa que ele trabalha na “boca de fumo”, local de comercialização de drogas, acentuando o contexto problemático no qual a personagem, e seus relacionados, inserem-se. Oliven (2010, p. 15) trata sobre essa violência no qual os povos marginalizados são submetidos, onde é “[...] notória a brutalidade que o aparelho estatal brasileiro tradicionalmente dispensa às classes populares, submetendo-as a maus tratos e torturas. Esta violência [...] desempenha um papel essencialmente político, ajudando a manter o poder das classes dominantes”. Essa representação, construído pela narrativa de Suellem, reverbera um processo de violência vivenciado pelos indivíduos marginalizados, mas em maior escala pelas mulheres, perpassando por questões que vão desde gravidez na adolescência às violências domésticas e sociais, consequentemente mantendo-a nesse sistema considerando sua situação econômica.

Considerando tais contextos, Vik Muniz tem como princípio utilizar o design de suas obras como vetor dessas representações, abarcando uma dimensão simbólica que consiga comunicar esses contextos que são vivenciados pelos atores e cocriadores de suas peças artísticas. A partir disso, o artista visual propõe-se servir como ponte entre os indivíduos do aterro sanitário e os grandes centros artísticos, em especial para que a identidade do catador de materiais reciclados seja revista, repensada.



Figura 2 . Residência de Isis

Fonte: Lixo Extraordinário. Direção de Lucy Walker. Brasil/Reino Unido: Almega Projects/O2 Filmes, 2011. (96 min).

Ambas as mulheres supramencionadas, Isis (A) e Suellem (B), são utilizadas como modelo para criação de duas das obras (Figura 3). No primeiro caso, tem-se Isis retratada em uma pose curvada, com as duas mãos fazendo força, podendo conotar a ideia de peso nas costas, sofrimento, junto a isso, uma panela, com um tecido. No segundo, Suellem é retratada como uma Virgem Maria, como uma figura religiosa, com um manto sob a cabeça, carregando seus dois filhos em uma pose protetiva. A dimensão simbólica dos designs de Muniz foi utilizada para conectar a identidade dos modelos e cocriadores, com o observador e comprador das obras artísticas.

Ainda compreendendo a dimensão econômica da proposta de Muniz, o documentário traz à tona o papel comercial das obras, tanto monetariamente falando, quando simbolicamente para seus cocriadores. Durante o arco de conclusão, uma das peças é leiloadada por 28.000 libras, Tião, que estava junto com Muniz no leilão, entre lágrimas, expressa “*Tudo valeu a pena, tudo que eu fiz até hoje. Valeu muito a pena. [...] Um dia eu e um amigo meu sonhamo em fundar uma associação, [...] ninguém acreditava na gente, nem a família. Ninguém acreditava em mim*”.

Ao final do documentário, é feito uma explanação sobre o futuro das personagens. Nesse contexto, entende-se que Vik buscou demonstrar que havia um mundo além do Jardim Gramacho, que todos possuíam oportunidades. Tal visão pode ser compreendida com o caso de Isis, que após a conclusão do projeto, completou uma qualificação de secretária, nunca retornando ao aterro sanitário.



Figura 3. Obras baseadas em Isis (A) e Suellem (B)

Fonte: Lixo Extraordinário. Direção de Lucy Walker. Brasil/Reino Unido: Almega Projects/O2 Filmes, 2011. (96 min).

4.2 Dimensão sociocultural

Com relação a segunda dimensão analisada, trata-se da visão sociocultural do documentário, tratado por Nascimento (2012, p. 55) em que “uma sociedade sustentável supõe que todos os cidadãos tenham o mínimo necessário para uma vida digna e que ninguém absorva bens, recursos naturais e energéticos que sejam prejudiciais a outros”, complementado pela visão de cultura de Santaella (2003), considerando o que seria o habitat natural e o social desses indivíduos, e o que eles produzem. Neste subtópico, questiona-se: *Como ele retrata os catadores de materiais reciclados e suas vidas? Quais são as representações culturais feitas? Como ele usa a arte para comentar sobre a sociedade brasileira e a cultura do consumo?*

Há uma série de representações escolhidas pela diretora do documentário para expor as diferentes dimensões da vida dos catadores de materiais reciclados, seus dilemas, vivências e desejos. Além das mencionadas anteriormente, no caso de Isis (Inconformismo) e Suellem (Marginalização), pode-se observar outros como a Magna (Sobrevivência e Otimismo) e o Tião (Revolução).

No caso da Magna, vê-se uma representação voltada para a vida de catador de materiais reciclados para uma sobrevivência temporária, após o marido perder o emprego e a família ficar financeiramente desamparada. Adiante, quase no final do documentário, Vik Muniz conecta sua própria existência com o caso da Magna, ao falar que “[...] poderia ser eu. Muitas das histórias que essas pessoas contam. Muitas delas eram de classe-média que, por algum infortúnio, tiveram que ir lá e viver do lixo. Eu nasci em um lar de classe-média no Brasil. Se algo tivesse acontecido com meus pais, talvez eu tivesse seguido aquela vida”. Nesse contexto, não se entende uma representação de indivíduo que nasce marginalizado, ou dentro de um ambiente marginal, mas se observa a realidade de alguém que possuía

condições financeiras e sociais necessárias para uma subsistência satisfatória, porém, causado por alguma adversidade, perdeu tudo que tinha, e precisou se reinventar, tornando-se catadora no Jardim Gramacho.

A visão da Magna sobre esse contexto é objetiva e crítica, a mulher aparenta entender as adaptações feitas em sua vida, e compreende o papel do catador na sociedade, em como tais indivíduos são maltratados em ambientes públicos, e como as demais pessoas não respeitam. Magna comenta no documentário sobre um caso que viveu dentro de um ônibus, em que, após uma senhora reclamar do cheiro, ela respondeu: *“Vem cá, eu to fedendo? Tá sentindo mal cheiro? É porque eu estava trabalhando lá no lixão. É melhor do que seu tivesse lá em copacabana rodando bolsinha. Eu acho que é mais interessante, mais honesto... mais signo. To fedendo, mas chegar em casa tomo um banho e fica melhor. Mas é nojento”*. A obra criada a partir da Magna mostra uma mulher com sorriso, olhar apertado e mirando à frente, como se sonhasse e visse o horizonte com otimismo (Figura 4).

Ademais, tem-se a narrativa de Tião, uma representação revolucionária dentro do aterro sanitário Jardim Gramacho. Um indivíduo que abraçou o seu trabalho como catador, e buscou fundar uma associação pelo qual pudesse buscar e lutar por direitos para sua classe. Durante sua história dentro do documentário, Tião foi representado como alguém mais culto e crítico sobre o seu papel social, trazendo referências de livros clássicos para discussões com Muniz, como se buscasse demonstrar que estava a mesma altura intelectual de todos aqueles que realizam a ação no Jardim Gramacho. Além disso, o homem foi representado pensando além do espaço geográfico do aterro sanitário, e até mesmo do Brasil, compreendendo que seus avanços poderiam alcançar diversos outros lugares do mundo.

A representação de Tião por Muniz seguiu algo semelhante a sua narrativa no documentário, o artista plástico optou por refazer a pintura d'A Morte de Marat, por Jacques-Louis David, utilizando materiais encontrados no aterro sanitário (Figura 5), denominou-a de “Mahrat Sebastião – Imagens do Lixo”, e foi comercializada em um leilão em Londres, por 28.000 libras.



Figura 4. Obras baseada em Magna

Fonte: Lixo Extraordinário. Direção de Lucy Walker. Brasil/Reino Unido: Almega Projects/O2 Filmes, 2011. (96 min).



Figura 5. Obras baseada em Tião durante Leilão

Fonte: Lixo Extraordinário. Direção de Lucy Walker. Brasil/Reino Unido: Almega Projects/O2 Filmes, 2011. (96 min).

A partir das produções artísticas vistas no documentário, Muniz convida a pensar o papel sociocultural dos catadores de materiais reciclados, tencionando apreciações à sua invisibilidade e importância. Assim, o artista conduz uma crítica sobre as diferentes representações, bem como as diversas histórias, presentes em um aterro sanitário, perpassando por marginalização, a sobrevivência até chegar em lutas e revoluções. Muniz emprega os atributos estéticos e simbólicos das suas criações para frisar o papel dos materiais inco-muns na produção artística, no design de suas peças, dando valor a materiais que seriam originalmente considerados lixos.

Nisso, ao final, o documentário faz um apanhado dos acontecimentos póstumos, demonstrando que com o dinheiro arrecadado com a venda das obras, comprou-se equipamentos e caminhões, para facilitar a coleta dos materiais, bem como fundou o centro de ensino, impactando diretamente na transformação cultural e social dos envolvidos no Jardim Gramacho.

4.3 Dimensão ambiental

Na terceira dimensão analisada, foca-se na visão ambiental do documentário, onde Nascimento (2012, p. 55) caracteriza como “produzir e consumir de forma a garantir que os ecossistemas possam manter sua auto reparação ou capacidade de resiliência”. Portanto, trata-se de como a produção audiovisual levanta discussões de cunho ambiental, questionando-se: *Como Vik Muniz usa materiais reciclados em suas produções artísticas? Como o documentário “Lixo Extraordinário” destaca os problemas ambientais associados ao lixo e ao consumo excessivo?*

A presença do pensamento ambiental é notória no documentário, em especial por ser algo vislumbrado desde o início por Vik Muniz, estando especialmente presente em seu inventário de técnicas artísticas. Portanto, desde as obras que vão além das apresentadas em “Lixo Extraordinário”, o artista plástico já tem familiaridade de lidar com materiais não convencionais, como por exemplo os materiais reciclados proposto nessa intervenção. Vik Muniz então propõe pensar a existência e representação desses indivíduos a partir do próprio material que eles trabalham, materiais que são considerados lixos, descartáveis, e que por sua vez terá uma nova aplicação.

Além disso, alguns cocriadores também levantam questionamentos de cunho ambiental, tecendo críticas que trazem à tona o papel dos indivíduos na sociedade e como as pessoas não entendem o impacto do lixo gerado. Magna comenta “*É mole, você tá sentado lá na sua casa, na frente da sua televisão, consumindo o que você quer e jogando seu lixinho lá, e botar lá na rua porque o caminhão do lixo vai passar..., mas para onde vai esse lixo?*”. Nesse contexto, a catadora traz à tona o papel do outro na sociedade, e como por vezes não se pensa na existência desse outro em profissões marginalizadas, e nas identidades sociais que estes ocupam e são impactados.

O excesso de consumo talvez possa ser desacelerado, decrescido serenamente se levarmos mais em conta práticas de restauro, conserto, reuso e reaproveitamento. O consumidor deve então assumir um papel mais ativo e consciente do seu poder de escolha e decisão se quisermos contribuir para uma sociedade mais justa e saudável em termos econômicos, ambientais e sociais (Wanderley, 2013, p. 161).

Os trabalhos desenvolvidos em “Lixo Extraordinário” evocam amplas discussões de cunho ambiental. Os materiais que são empregados traduzem na dimensão simbólica das peças uma variável de reutilização, reciclagem, trazendo à tona críticas as não limitações de uso dos produtos e ao descarte inadequado que se faz na sociedade.

5. Considerações finais

As obras documentais, bem como os produtos desenvolvidos nela, são permeadas por construção socioculturais que servem como mediadora de identidade e representações dos seus personagens. Em “Lixo Extraordinário” não é diferente. O protagonista, Vik Muniz, propõe a um grupo de catadores de materiais reciclados o desenvolvimento de peças a partir dos materiais que recolhem em seus cotidianos, tencionando esse processo projetual com suas próprias narrativas. Com isso, neste artigo, objetivou-se compreender o papel econômico, sociocultural e ambiental da narrativa e obras desenvolvidas por Vik Muniz e seus cocriadores na produção audiovisual supramencionada. Para tecer tais considerações, empregou-se como técnica a análise a de documentário e de conteúdo.

Com isso, observou-se elementos de cunho econômico, no que se trata a representação da pobreza, marginalização e infelicidade com o sistema que se insere. Em se tratando da dimensão sociocultural, percebeu-se uma série de representações do catador de materiais reciclados, em especial a visão de inconformismo, sobrevivência, otimismo e revolução. Na ambiental, entende-se que o documentário evoca uma série de críticas ao descarte de

materiais e o consumo exacerbado, em específico ao empregar como produto para construção das peças os próprios materiais do aterro sanitário. Neste artigo, então, argumenta-se que o design, com relação a sua dimensão projetual/configurativa, é uma prática social e cultural que pode promover mudanças e refletir os conceitos sociais dos seus criadores e cocriadores.

Além disso, ao considerar as mudanças culturais resultantes da crescente consciência da sociedade sobre a diversidade, observa-se uma transformação significativa nas narrativas e representações sociais. A valorização da diversidade cultural, sexual, política e linguística traz consigo um reconhecimento mais amplo das múltiplas identidades e experiências humanas. Isso se reflete nas práticas culturais e artísticas, como observado no documentário “Lixo Extraordinário”, onde as histórias dos catadores de materiais recicláveis não são apenas contadas, mas também ressignificadas e elevadas a partir de suas próprias perspectivas e contextos. Esse reconhecimento da diversidade contribui para uma sociedade mais inclusiva e equitativa, onde diferentes vozes e histórias são ouvidas e valorizadas.

Ademais, essa conscientização sobre a diversidade promove mudanças culturais profundas, influenciando comportamentos, atitudes e políticas sociais. Ao reconhecer e celebrar a diversidade, a sociedade começa a questionar e desafiar estereótipos e preconceitos arraigados, promovendo um ambiente de maior respeito e compreensão mútua. No contexto do documentário, essa mudança é visível na forma como os catadores são retratados, não mais como figuras marginalizadas, mas como agentes ativos de transformação e criação cultural. A conscientização sobre a diversidade, portanto, não só enriquece o tecido social, mas também fomenta uma cultura de empatia, inovação e justiça social, elementos essenciais para a construção de uma sociedade mais justa e sustentável.

Portanto, pode-se concluir que as relações entre design, cultura e representação é fundamental para práticas projetuais conscientes, inclusivas e socialmente responsáveis, dando luz a discussão sobre a produção projetual e os significados culturais que envolvem tais práticas. Por isso, o design pode ser uma ferramenta para promover diversidade cultural, dar voz a grupos minoritários e fomentar mudanças sociais.

Referências

- Bardin, L. (2011). *Análise de conteúdo*. Edições 70.
- Bonsiepe, G. (2011). *Design, cultura e sociedade*. Blucher.
- Butler, J. (2004). Performative acts and gender constitution. *The performance studies reader*, 154-166.
- Canclini, N. G. (2008). *Culturas híbridas* (4ª ed.). Editora da Universidade de São Paulo.
- Charaudeau, P. (2009). Identidade social e identidade discursiva, o fundamento da competência comunicacional. In M. Pietroluongo (Org.), *O trabalho da tradução* (p. 309-326). Contracapa.
- Crenshaw, K. (2013). Demarginalizing the intersection of race and sex: A black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics. In *Feminist legal theories* (pp. 23-51). Routledge.

- Flusser, V. (2017). *O mundo codificado: Por uma filosofia do design e da comunicação*. (R. Cardoso, Org.). Ubu Editora.
- Gil, A. C. (2008). *Métodos e Técnicas de Pesquisa Social* (6ª ed.). Editora Atlas.
- Hall, S. (1997). The work of representation. In S. Hall (Ed.), *Representation: cultural representations and signifying practices*. Sage/The Open University.
- Hall, S. (2006). *A identidade cultural na pós-modernidade*. DP&A.
- Hall, S. (2016). *Cultura e Representação*. (D. Miranda & W. Oliveira, Trad.). Edi. Puc Rio: Apicuri.
- Julier, G. (2013). *The Culture of Design* (3ª ed.). SAGE Publications.
- Laraia, R. (2001). *Cultura, um conceito antropológico*. Zahar Ed.
- Lima, M. R. P. (2018). Paradoxos da formalização: a inclusão social dos catadores de recicláveis a partir do caso do encerramento do aterro de Jardim Gramacho (RJ). *Revista Horizontes Antropológicos*, 24(50), 145-180.
- Lixo Extraordinário*. (2011). [Filme]. Direção: Lucy Walker. Produção de Angus Aynsley e Hank Levine. Almega Projects e O2 Filmes.
- Löblich, B. (2001). *Design Industrial: bases para configuração dos produtos industriais*. Editora Blücher.
- Marconi, M. A., & Lakatos, E. M. (2003). *Fundamentos de metodologia científica* (5ª ed.). Atlas.
- Maynardes, A. C., Magalhães Viana, D., Moreno de Siqueira, N., & Gomes Queiroz, S. (2020). Design, Culture and Materiality. *DAT Journal*, 5(3), 167–181.
- Miller, D. (2013). *Trecos, Troços e coisas: Estudos antropológicos sobre a cultura material*. (R. Aguiar, Trad.). Zahar.
- Mombelli, N. F., & Tomaim, C. D. S. (2015). Análise fílmica de documentários: apontamentos metodológicos. *Lumina*, 8(2).
- Nascimento, E. P. (2012). Trajetória da sustentabilidade: do ambiental ao social, do social ao econômico. *Estudos Avançados*, 26(74), 51-64.
- Netto, C. X. A., & Souza, A. J. (2010). A importância da cultura material e da arqueologia na construção da história. *Revista de História Unisinos*, 14(1), 62-76.
- Norman, D. A. (2006). *O design do dia a dia*. Anfiteatro.
- Oliven, R. G. (2010). *Violência e cultura no Brasil*. Centro Edelstein de Pesquisa Social.
- Ono, M. M. (2006). *Design e cultura: sintonia essencial*. Edição da Autora.
- Papanek, V. (1977). *Diseñar para el mundo real: ecología humana y cambio social*. Hermann Blume Ediciones.
- Pater, R. (2020). *Políticas do Design*. Ubu Editora.
- Penafria, M. (1999). *Perspectivas de desenvolvimento para o documentarismo*.
- Sampaio, R. C., & Lycarião, D. (2021). *Análise de conteúdo categorial: manual de aplicação*. Enap.
- Santaella, L. (2003). O que é cultura. In L. Santaella, *Cultura e artes do pós-humano. Da cultura das mídias à cibercultura*. Paulus.
- Santos, A. (2018). *Seleção do método de pesquisa: guia para pós-graduando em design e áreas afins*. Insight.
- Santos, J. L. (2006). *O que é cultura? Coleção primeiros passos*. Brasiliense.

- Silveira, N. B. M. (2022). *Morfologia do objeto: fundamentos e análise visual dos artefatos tridimensionais*. Appris.
- Sudjic, D. (2010). *A linguagem das coisas*. Intrínseca.
- Todorov, T. (2003). *A conquista da América: a questão do outro* (3ª ed.). Martins Fontes.
- Wanderley, I. M. (2013). *O design dos "outros": interações criativas na produção contemporânea de artefatos*. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo.
- Woodward, K. (2012). Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In T. T. Silva (Org.), *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais* (pp. 7-72). Vozes.
-

Abstract: As a solution to problems, the design seeks to be technical, aesthetic, and symbolic, reflecting the culture in which it operates and the individuals who consume it. In this regard, this article analyzes the role of design, in its projective/configurative dimension, in the work of Vik Muniz in the documentary "Waste Land", considering economic, sociocultural, and environmental aspects. Film analysis (Peñafria, 2009) and content analysis (Bardin, 2011) were used as methods. The study concludes that design can promote change, inclusion, and social responsibility, which is crucial for conscious and socially responsible practices. However, it can also reinforce dominant stereotypes and power relations.

Keywords: social responsibility - film analysis - culture - conscious practices

Resumen: Como solución a los problemas, el diseño busca ser técnico, estético y simbólico, reflejando la cultura en la que opera y los individuos que lo consumen. En este sentido, este artículo analiza el papel del diseño, en su dimensión proyectil/configurativa, en la obra de Vik Muniz en el documental "Waste Land", considerando aspectos económicos, socioculturales y ambientales. Se utilizaron como métodos el análisis cinematográfico (Peñafria, 2009) y el análisis de contenido (Bardin, 2011). El estudio concluye que el diseño puede promover el cambio, la inclusión y la responsabilidad social, lo cual es crucial para prácticas conscientes y socialmente responsables. Sin embargo, también puede reforzar los estereotipos dominantes y las relaciones de poder.

Palabras clave: responsabilidad social - análisis de películas - cultura - prácticas conscientes.

[As traduções dos resumos foram supervisionadas pelo autor de cada artigo.]
