



Marcelo Ariel, edições cartoneras e Vik Muniz: as múltiplas possibilidades da *Estética relacional*, de Nicolas Bourriaud

Diamila Medeiros Santos *

Marcelo Ariel, poeta paulista, possui inúmeros poemas nos quais a construção poética se dá com base em acontecimentos pontuais da problemática realidade urbana, como o incêndio em uma favela na década de 1980, o nascimento de crianças anencéfalas em decorrência do elevado teor de poluição do ar em Cubatão, no mesmo período, ou mesmo as associações que vêm ditando as regras do crime organizado no Brasil, como o Primeiro Comando da Capital (PCC). A questão do lixo, enquanto um dos grandes incômodos da vida pós-industrial, não poderia, pois, ausentar-se da matéria poética do autor, como vemos a seguir:

O ESPANTALHO

para crianças

no meio do lixão

visão do alto

uma calça e uma camisa

São a

evocação do corpo

de um homem

* Mestranda em Letras na Universidade Federal do Paraná (UFPR).

sem sapatos
suas mãos
dois urubus rasgando um saco
sua cabeça
um rato

(Ariel: 2008, 21)

Na natureza não há lixo, pois todos os processos químicos e biológicos acabam por produzir substâncias necessárias a outros processos, gerando uma cadeia sustentável. No entanto, para os resíduos dos ciclos de produção e consumo do homem, não há ainda a possibilidade de dissolução. Embora haja inúmeros mecanismos de reciclagem e reutilização de materiais, somos convidados a conviver com o lixo de várias maneiras distintas.

Normalmente, os depósitos de lixo são direcionados às regiões mais distantes da cidade, não só pelo mau cheiro, mas também pelo risco de contaminação. Mas o crescimento contínuo dos grandes centros urbanos, sobretudo das denominadas regiões metropolitanas das grandes cidades, vai estendendo a cidade até os lugares nos quais se localizam esses “lixões”. Além disso, muitos terrenos baldios dentro das cidades acabam se tornando depósitos de dejetos, devido à ineficiência da coleta e à destinação do lixo produzido pelas pessoas, indústrias e afins. Assim, há uma imagem comum a muitos moradores das cidades: o lixo como constituinte da paisagem urbana.

Mas o poema não se restringe a isso. A ideia de algo que simula um corpo humano através de um acumulado de lixo e animais ligados à sujeira e à decomposição (ratos e urubus) constitui o centro do texto. Há, no espaço do lixão e nessa figura grotescamente semelhante a um homem, aquilo que a cidade expurga devido

à falta de utilidade no universo produtivo: o que sobra após os ciclos de produção e consumo, e o homem – deteriorado – incapaz de participar desses ciclos. É importante observar: a voz que enuncia o poema oferece seu espantinho “para crianças”, como quem oferece um brinquedo, o que demonstra certo grau de ironia, pois a imagem de crianças que auxiliam seus pais em meio aos lixões não nos é estranha, embora seja, no mínimo, bárbara.

Outro aspecto que merece destaque é o lugar de onde se olha o lixo: de cima para baixo, o que permite uma visada totalizante que reconfigura o lixo em homem. Daí a semelhança entre um apanhado de lixo com um simulacro de homem: o eu poético transfigura o real e, a partir de seu trabalho com a linguagem, o ressignifica expandindo suas possibilidades.

Essa visão vertical é fundamental para a concepção do poema, uma vez que, visto do chão, dos que se colocam no mesmo nível, aquele acumulado de lixo não se converte na imagem do espantinho. Isso enuncia a própria ideia do trabalho poético de Ariel, que parece apontar para a possibilidade de a poesia ver além do real e construir, assim, uma crítica em relação a este. Podemos observar também a perspectiva do grotesco, apontada por Hugo Friedrich, em *A estrutura da lírica moderna*, como a reconfiguração do feio, não como a mera oposição ao belo, mas como um valor em si. O grotesco tornou-se uma das características da lírica moderna, e vemos aqui, em um poeta contemporâneo, a confirmação disso.

Marcelo Ariel se relaciona ainda com a questão da reconfiguração do lixo sob um viés mais prático: várias edições das poesias do autor saíram através de selos alternativos denominados “edições cartoneras”.

Realização coletiva de editoração de livros que surgiu em meio à crise econômica na Argentina, no final da década de 1990, o

cartonerismo é “um movimento editorial, poético, filosófico, político, cultural, contemporâneo, de vanguarda, multicultural, híbrido, com características pós-modernas” (Rodrigues: 2001, 19), através do qual se produz livros com papelões comprados dos catadores de lixo e de textos literários de diversos escritores – célebres ou não¹ – que são, posteriormente, comercializados com valores bem menores que os das edições convencionais. Esses coletivos estão presentes em vários países da América Latina, como Brasil, Argentina e Paraguai; da Europa, como a Alemanha, e da África, como Moçambique.

“O projeto funda-se na percepção da vida cotidiana como processo criativo” (Rosa: 2014), ou seja, como no poema de Marcelo Ariel – que se alinha à tradição do Modernismo –, a matéria da arte deixa de ser o extraordinário e passa a integrar o prosaico. Mas, além disso, a arte deixa de ser produzida apenas por aqueles que o *establishment* considera artistas e passa a ser uma possibilidade alcançável para pessoas muito distantes desse universo.

Os livros de Marcelo Ariel já saíram através da Dulcinéia Catadora, de São Paulo; Sereia Ca(n)tadora, de Santos; Caiçaras, de São Vicente; e Rubra-Cartera, de Londrina. Em volumes confeccionados à mão e que apresentam, na capa, um trabalho gráfico único, feito para cada um dos livros pelas pessoas que fazem parte dos projetos. A questão, no entanto, não é solucionar o problema da reciclagem de lixo, tendo em vista que o volume de papelão utilizado para cada uma das edições é ínfimo em relação ao volume pro-

1 No Brasil, a Dulcinéia Catadora já publicou livros de autores como Alice Ruiz, Andréa Del Fuego, Glauco Mattoso, Haroldo de Campos, Índigo, João Anzanello Carrascoza, Joca Reiners Terron, Jorge Mautner, Manoel de Barros, Marcelino Freire, entre vários outros.

duzido. A ideia é, como pudemos subtrair do poema inicialmente apresentado, a reconfiguração do olhar lançado sobre um mesmo objeto através do trabalho artístico.

Um trabalho extremamente interessante, e que dialoga diretamente com as ideias aqui apresentadas acerca do poema de Ariel e das edições cartoneras, foi o realizado em 2008 pelo artista plástico brasileiro Vik Muniz, denominado *Imagens de lixo*, que deu origem ao documentário *Lixo extraordinário*, lançado em 2010.

O projeto de Muniz, um dos artistas brasileiros da atualidade mais reconhecidos internacionalmente, foi realizado no que era, à época, o maior aterro sanitário do mundo, o Jardim Gramacho, no Rio de Janeiro, pouco antes de sua desativação, e foi executado pelos próprios catadores sob a supervisão do artista.

Inicialmente, Vik Muniz tirou uma série de fotografias de alguns dos catadores, que reproduziam obras de arte famosas, como *A morte de Marat*, de Jacques-Louis David, ou *O semeador*, de Jean-François Millet. Posteriormente, essas fotos foram reveladas em tamanhos de grandes murais e aqueles que haviam sido fotografados participaram do processo de seleção do lixo que iria ser utilizado no preenchimento dessas ampliações. O “tipo” de lixo escolhido foi o chamado, na gíria dos catadores, de “carina”, uma espécie de acumulado de objetos distintos feitos de materiais que não interessam diretamente à reciclagem e, por isso, quase não têm valor de venda.

Após esse trabalho, Vik Muniz tirava novas fotografias das imagens obtidas e elas eram comercializadas em leilões de arte pelo mundo. Interessante é que o artista não comercializa a própria obra, ele a fotografa e vende a fotografia. Sobre este aspecto, Moacir dos Anjos afirma, no artigo “An ethics of illusion”:

Fotografa depois essas reconstruções percíveis e as descarta por inteiro em seguida, preservando apenas o seu registro. Tal método usado para refazer e fixar as imagens escolhidas promove a aproximação entre temporalidades e atributos distintos. Enquanto a recriação material dos modelos eleitos se faz de modo lento (ou quase, ao menos), mobiliza a perícia manual e atrai toda a atenção do olhar para a sua feitura, seu registro fotográfico é instantâneo, não implica destreza alguma e acontece no momento exato em que o obturador da câmara veda, ao artista, a visão da imagem por ele construída. Por meio dessa operação complexa e ao mesmo tempo cândida, Vik Muniz enfraquece a aderência forte que se esperaria existir entre as imagens fotografadas e aquelas que primeiro lhes serviram de matrizes, tornando o meio fotográfico mais opaco e forçando o alongamento do tempo necessário para que o observador defina o que está sendo, de fato, representado ali (2014).

A ideia da fotografia que capta em milésimos de segundos o que demorou meses para ser construído denota a centralidade do ato de construir uma representação em contraponto ao próprio resultado final disso. E isso nos interessa, pois a ideia de arte como aquilo que dá forma às coisas do mundo parece ser importante não só para a compreensão do trabalho de Vik, mas também para o de Marcelo Ariel.

O próprio Vik Muniz enuncia, no documentário produzido, que o projeto tinha como ideia “tirar as pessoas, nem que seja por poucos minutos, do lugar onde elas estão. E mostrar-lhes um outro mundo, um outro lugar. Mesmo que seja um lugar onde possam ver onde estão” (2010). A arte seria, dessa maneira, o lugar não só onde se representa as coisas do mundo, o real, mas o lugar onde se pode criar outro mundo, o real da arte, mesmo que este se relacione com aquele.

Todo o processo foi filmado, dando origem ao documentário *Lixo extraordinário* (2010), que concorreu ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro em 2011. Apesar do sucesso, o documentário recebeu algumas críticas que apontavam para o caráter piegas e pouco natural da relação desenvolvida entre o artista e a comunidade, além de denunciarem certa visão apaziguadora presente na obra, que não corresponderia ao real representado.

No entanto, no presente artigo não nos interessa analisar as benemerências ou não, tanto dos diretores do documentário, Lucy Walker, João Jardim e Karen Harley, quanto de Vik Muniz e sua equipe. O que pretendemos é, a partir das observações realizadas entre a poesia de Marcelo Ariel, as edições cartoneras e as *Imagens de lixo*, de Vik Muniz, refletir sobre os processos de resignificação do lixo que parecem estar diretamente relacionados às ideias de estética relacional que avaliaremos em seguida.

A estética relacional

Em seu livro *Estética relacional*, o crítico de arte e curador francês Nicolas Bourriaud sugere que se pense a arte contemporânea – tendo em vista as expressões surgidas sobretudo na década de 1990, que a propõem como um estado de encontro – como “uma arte que toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social, mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado” (2009, 19). Na introdução do livro, antes de se aprofundar nas reflexões sobre sua teoria, o autor sugere a consulta aos verbetes “arte” e “arte relacional” presentes em um pequeno glossário no fim da edição. Ali, pode-se

observar que a própria noção de arte de Bourriaud já apresenta as ideias de relação e interação, pois, para ele, “a arte é uma atividade que consiste em produzir relações com o mundo com o auxílio de signos, formas, gestos ou objetos” (p. 147). E a arte relacional seria o “conjunto de práticas artísticas que tomam como ponto de partida teórico e prático o grupo das relações humanas e seu contexto social, em vez de um espaço autônomo e privativo” (p. 151).

Estética relacional é o nome dado a uma teoria da forma que tem como objetivo analisar as modalidades de arte relacional e “que consiste em julgar as obras de arte em função das relações inter-humanas que elas figuram, produzem ou criam” (Bourriaud: 2009, 151). Para Bourriaud, existe na obra de arte um “critério de sociabilidade”, definido como o fato de que “toda obra de arte produz um modelo de sociabilidade, que transpõe o real ou poderia se traduzir no real” (p. 149) – real da arte em si mesma.

Para Bourriaud, a forma é “uma unidade estrutural que imita um mundo” (p. 149) e a prática artística seria a maneira por meio da qual essa forma se tornaria passível de duração. A arte relacional, por sua vez, é um tipo de arte que possui como cerne o desejo de gerar relações com o mundo em um contexto social preexistente. O valor central é o “estar-junto” e, a partir disso, construir sentido sobre universos possíveis no hoje e não no futuro.

Interessante nas reflexões de Bourriaud é que foi o espaço da cidade que permitiu a criação dessa prática artística pautada por aquilo que se dá nos interstícios sociais:

O termo *interstício* foi usado por Karl Marx para designar comunidades de troca que escapavam ao quadro da economia capitalista, pois não obedeciam à lei do lucro: escambo, vendas com

prejuízo, produções autárquicas etc. O interstício é um espaço de relações humanas que, mesmo inserido de maneira mais ou menos aberta e harmoniosa no sistema global, sugere outras possibilidades de troca além das vigentes nesse sistema. É exatamente esta a natureza da exposição de arte contemporânea no campo do comércio das representações: ela cria espaço livres, gera durações com um ritmo contrário ao das durações que ordenam a vida cotidiana, favorece um intercâmbio humano diferente das “zonas de comunicação” que nos são impostas. O contexto social atual restringe as possibilidades de relações humanas e, ao mesmo tempo, cria espaços para tal fim (Bourriaud: 2009, 22-3).

Ou seja, a arte relacional só é possível devido ao tipo de organização social na qual vivemos hoje, com grandes cidades capazes de abrigar diversos *ethos* que, ao mesmo tempo que coexistem, buscam formas de sociabilidade alternativas àquelas ditadas pelo sistema econômico-social vigente.

As reflexões de Bourriaud são mais direcionadas ao que hoje se tornou conhecido como “performance” e tem na artista sérvia Marina Abramovic um referencial que já a elevou ao nível de um estrelato comum ao universo pop. No entanto, acreditamos ser possível avaliar também o trabalho de Vik Muniz à luz da *Estética relacional* de Bourriaud, no que concerne às relações estabelecidas para que a obra se torne possível. Mais importante que a obra é o processo, o modo pelo qual ela se torna realidade: através da maneira como se dá a reconfiguração do lixo. Diferentemente do que acontece no poema – onde o olhar do eu-poético é o responsável pelo estabelecimento de uma perspectiva diferente, indicando-nos diretamente o que retirar do lixo –, no trabalho do artista plástico

o momento de produção conjunta entre o artista e os moradores da comunidade, que sobrevivem do lixo, é o que estabelece essa nova perspectiva e se torna o principal da obra. Não é somente no encontro da obra com o público que vemos a construção coletiva de sentido, mas também na maneira como ela é concebida, no momento de sua feitura.

Como enunciado acima, Bourriaud propõe para a arte relacional um “critério de sociabilidade” que permite ao espectador se questionar: “*Esta obra me autoriza o diálogo? Eu poderia, e de que forma, existir no espaço que ela define?*” (2009, 149; grifo do autor). Mas, na obra de Muniz, o momento de questionamento se dá anteriormente, na medida em que o artista propõe o espaço relacional antes mesmo de a obra ser exposta no museu. O interstício se dá quando Vik Muniz oferece àqueles que estão completamente à margem do sistema de produção/reprodução/recepção da arte a possibilidade de participar ativamente da concepção de uma obra, enunciando outro “universo possível” dentro do tipo de relação que essas pessoas tinham estabelecido com aquilo que lhes garante a subsistência: o lixo. O próprio artista afirma, no filme *Lixo extraordinário*: “O que realmente quero fazer é ser capaz de mudar a vida de um grupo de pessoas com o mesmo material com que elas lidam todo dia”.

Bourriaud exclui da estética relacional modalidades como o cinema e a literatura, pois elas não estreitam o espaço das relações dos indivíduos. Porém, nos propomos a pensar aqui, como já enunciado, na inserção de uma prática artística – híbrida, apesar de intrinsecamente ligada à literatura – como uma atividade estreitamente atada às ideias da estética relacional, concepção essa que está no núcleo da própria atividade: referimo-nos, com isso, aos projetos editoriais cartoneros. Acreditamos em seu caráter de arte

relacional na medida em que há ali uma sobreposição de relações que se dá em diversos níveis da produção até que se obtenha o livro: o vendedor do papelão; o artista – o próprio catador – que constrói a estética da capa; o escritor que cede seu texto. Pode-se questionar no que isso é diferente do processo de uma editora convencional: as edições cartoneras, antes de se efetivarem como um meio de geração de lucro/renda, são a possibilidade de construção de encontros subjetivos entre os sujeitos constituintes das escalas de criação desse objeto livro.

Para Lúcia Rosa, coordenadora do Coletivo (uma noção que possui em si mesma a ideia da relação) Dulcinéia Catadora, de São Paulo, “a ação, o processo são aspectos privilegiados; o trabalho mantém-se em fluxo contínuo, cujo significado é elaborado coletivamente” (2008). Ou seja, mais uma vez, como no *Imagens do lixo*, de Muniz, o resultado, aquilo que se vende – seja o livro, seja a fotografia – é menos importante que o processo de concepção e elaboração da obra.

O Projeto Dulcinéia Catadora – o quarto a existir na América Latina² – surgiu após a 27ª Bienal de São Paulo, na qual o Eloisa Cartonera se apresentou com uma oficina permanente que mostrava o trabalho realizado. Interessante é que o tema dessa bienal foi “Como viver junto”, inspirado nos cursos ministrados por Roland Barthes no Collège de France no fim da década de 1970. Ou seja, há também nessa proposta editorial a ideia de refletir sobre o real do mundo (a questão do lixo, da exclusão social etc.), ao mesmo tempo que se funda outro universo possível através da produção artística.

2 O primeiro foi o Eloisa Cartonera, da Argentina, como já enunciado; depois vieram o Sarita Cartonera, do Peru, e o Yerba Mala, da Bolívia.

Vik Muniz, edições cartoneras, Marcelo Ariel

Com base na ideia da conversão do lixo (o papelão) em objeto de arte, de arte relacional e da possibilidade de elaboração de relações outras que não apenas a do descarte (para alguns) e da subsistência (para outros) com esse mesmo lixo, podemos pensar na ideia sobre a qual é construído o poema de Marcelo Ariel que abre este artigo. Se, no trabalho de Vik Muniz e nas edições cartoneras, o lixo é reconfigurado a partir de sua reutilização objetiva e posteriormente simbólica, no poema de Ariel o lixo é reconfigurado de maneira subjetiva num primeiro momento e de maneira objetiva no momento em que o livro é publicado através do cartonerismo. No entanto, em todos os re-trabalhos do lixo ocorre a ressignificação do lixo através do trabalho artístico, seja com as tintas, com as formas ou com as palavras.

Além disso, existe outra questão importante. No capitalismo tudo acaba sendo convertido em mercadoria, e com o lixo não seria diferente. No entanto, nos trabalhos aqui analisados, o valor material do lixo é o que menos agrega valor à arte produzida. Ou seja, da mesma forma que no *Imagens do lixo* utiliza-se a “carina” – modalidade de lixo com menos valor –, no trabalho das edições cartoneras o papelão utilizado é pouco para cada uma das edições, o que diminui o “valor” enquanto matéria. E isso é levado ao extremo na poesia de Ariel, pois o lixo só é utilizado enquanto referente, através da palavra poética, que, por assim dizer, possui ainda menos valor real que todo o restante de materiais.

Outro tipo de associação extremamente válida que se pode inferir a partir da obra de Marcelo Ariel, das edições cartoneras e de Vik Muniz é a que concerne ao tipo de relação estabelecida com a

tradição artística. Ou seja, no nível da produção, a estética relacional deixa de se dar de uma maneira diacrônica, dentro da concepção das próprias obras, e passa a se realizar de maneira sincrônica, à medida que verificamos os diálogos estabelecidos com o que já tem o canonicizado *status* de arte. Nas poesias de Marcelo Ariel, o movimento se dá através do tipo de incorporação da tradição feita no interior de seus poemas: há o passeio de Beatriz em um inferno terreno; o oferecimento de seus poemas a Emily Dickinson, Sebastião Uchôa Leite, Fernando Pessoa e João Antônio; há livros e poemas que levam nomes de grandes nomes do jazz, como Miles Davis e John Coltrane. As edições cartoneras também se constroem dessa espécie de hibridismo referencial, à medida que edita de Haroldo de Campos e Manoel de Barros até o próprio Ariel e Sebastião Nicomedes, ex-morador de rua, inserindo a tradição poética ao lado de novos nomes ainda não sacralizados. E no trabalho de Vik Muniz o aspecto sincrônico relacional se efetiva quando o artista opta por reproduzir, através de fotografias encenadas pelos catadores, grandes obras de arte da tradição, como apontamos anteriormente.

Podemos observar, baseados em todas essas considerações, o quanto a estética relacional se converte em uma maneira de avaliarmos a produção da arte contemporânea, sobretudo em modalidades artísticas que se propõem a construir um espaço alheio à produção convencional. O olhar que converte o lixo em homem é o mesmo capaz de converter o lixo em arte, através dos interstícios relacionais possíveis no universo da cidade. E não só o lixo ganha outro tipo de valoração, mas também a arte, no que concerne à sua função estética, produtiva, representativa e ressignificativa do real.

Referências

- ANJOS, Moacir dos. “An ethics of illusion”. In: *Vik Muniz*. Disponível em: <<http://vikmuniz.net/pt/library/an-ethics-of-illusion>. Acesso em 1 mai. 2014>.
- ARIEL, Marcelo. *Tratado dos anjos afogados*. São Paulo: LetraSelvagem, 2008.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX à metade do século XX*. Tradução do texto por Marise M. Curioni. Tradução dos poemas por Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- LIXO EXTRAORDINÁRIO*. Direção: Lucy Walker. Codireção: João Jardim, Karen Harley. Produção: Angus Aynsley, Hank Levine. Coprodução: Levine Peter Martin. Documentário. Duração: 90 minutos. Lançamento: 2010. Produção: Brasil/Reino Unido.
- RODRIGUES, Evandro. *Trajeto kartonero*. Dissertação de mestrado em Literatura Brasileira defendida no Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Florianópolis, 2011.
- ROSA, Lúcia. “Projeto Dulcinéia Catadora”. *Agulha: Revista de Cultura*, nº 62. Fortaleza/São Paulo, mar./abri. 2008. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/ag62rosa.html>. Acesso em: 1 mai. 2014>.