

## Introdução

A arte contemporânea trouxe com ela um amplo leque de abordagens voltadas para os campos político, cultural e social. São cada vez mais numerosos os artistas que versam seus olhares sobre nossas sociedades. No caso do lixo, trata-se de uma questão em evidência em nossos dias. O lixo incomoda, o lixo preocupa. Ao problematizá-lo, a arte nos instiga a transformar as relações que temos com ele. Alguns artistas vêm, assim, empregando estratégias para questionar e contestar as ideologias e os princípios estabelecidos, os hábitos e normalidades que orientam os indivíduos na sociedade de consumo. Mediante abordagens críticas, buscam provocar e sugerir novos significados às situações, experiências e compreensões que temos do mundo. Convencidos do poder de transformação que a arte pode ter sobre a existência cotidiana e sobre a sociedade, têm convidado seus sujeitos à reflexão e ao debate. Como nota Jean-Marc Lachaud,

*Les artistes contestataires interviennent en fait sur tous les fronts en façonnant des oeuvres dont l'originalité formelle exacerbe souvent la charge dénonciatrice. Les injustices qui caractérisent les sociétés capitalistes, les luttes politiques et sociales (passées et présentes) qui s'y déroulent parfois durement, les désirs de vivre une autre vie (qui se déclinent ouvertement ou secrètement) font l'objet de l'attention acérée des artistes. (LACHAUD, 2007, p. 37).*

No que concerne à questão do lixo, ao se apropriarem dele para dar forma a suas obras e/ou elaborar ações e intervenções de caráter conceitual, pedagógico, ou outro, tecem comentários e levantam

questionamentos que buscam chamar a atenção para temáticas como o consumo, o descarte, o reaproveitamento, o meio-ambiente, entre outras.

Durante estágio pós-doutoral vinculado ao Programa CAPES/NUFFIC, realizado em Amsterdã, no período entre abril de 2014 e março de 2015, realizei uma etnografia fílmica junto a artistas com esse perfil, estabelecidos em diferentes cidades da Holanda, Inglaterra e França. Ao apresentar as abordagens e as narrativas dos artistas envolvidos, esta comunicação procura explorar algumas estratégias desenvolvidas pela arte para comentar, questionar, criticar e/ou conscientizar acerca da onipresença do lixo na sociedade contemporânea. As práticas artísticas podem sugerir novas perspectivas críticas com relação à problemática em questão? De que forma os artistas têm buscado promover diálogos com a sociedade para evocá-la? De que modo articulam interações entre estéticas formais e função social da arte, entre poéticas e políticas?

O texto traz igualmente apontamentos sobre a imersão em campo, sobre as relações interdisciplinares em seu âmbito, sobre os questionamentos que emergem das práticas visuais adotadas para a realização do filme produzido durante a pesquisa, sobre as condições de produção de imagens e sobre as questões de caráter objetivo e subjetivo que delas despontam.

## **As cidades e o lixo**

Quando fui convidada pela Professora Carmen Rial a integrar a equipe do projeto de pesquisa “Modernidade, o meio ambiente e novas noções sobre lixo e pureza”, idealizado em parceria com o Professor Freek Colombjin, numa ponte entre a Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e a *Vrije Universiteit Amsterdam*, algumas

indagações surgiram prontamente: Como levantar questões eficazes para pensar o lixo? Por onde abordar o assunto? E como?

Do meu lugar de fabricante de imagens,<sup>1</sup> pensei em fazer delas o meu ponto de partida. Foi, desse modo, que adentrei o tema, imageticamente, recorrendo a uma incursão atenciosa por filmes como “*Les glaneurs et la glaneuse*” (Os catadores e a catadora), de Agnès Varda; “A boca de lixo”, de Eduardo Coutinho; “Ilha das Flores”, de Jorge Furtado; “Estamira”, de Marcos Prado; “O lixo extraordinário”, de Lucy Walker. Cada qual com sua especificidade, estes filmes confirmam, através dos personagens filmados, que o conceito de lixo é algo relativo. Quando Agnès Varda apresenta sujeitos catando restos de frutas e legumes descartados nos finais de feiras, em “*Les glaneurs et la glaneuse*”, ou quando “Estamira”, no documentário de Marcos Prado, dialoga com outros catadores do lixão do Rio de Janeiro, que procuram o alimento diário, percebe-se que, o que pode não ter valor para uns, tem para outros.

Bertolt Brecht, em sua famosa peça de teatro “Diálogos de Exílio” (1997), escrita em 1957, enunciava, na fala de dois de seus personagens, a relatividade do valor atribuído às coisas: o valor de algo depende do lugar onde se está. Essa relatividade é evocada por Mary Douglas (2001), que mostra, em seu estudo “Pureza e perigo”, que a ideia de impureza é algo relativo. Douglas defende que a impureza (podemos pensar no lixo como exemplo de impuro) consiste em uma categoria dinâmica, que é parte de um sistema classificatório, codificada por uma dada sociedade.

É ainda possível pensar a relatividade do valor atribuído às coisas por intermédio da ideia de obsolescência, uma condição frequente-

---

1 Meus estudos e experiências em arte e antropologia, com ênfase em antropologia visual, fizeram das imagens uma constante em meus processos de pesquisa e produção artística.

mente atribuída aos objetos na contemporaneidade. Nesse sentido, podemos acompanhar o pensamento de intelectuais como Zygmunt Bauman (2013), que mostra que o lixo é um produto da sociedade de consumo, onde nada está autorizado a durar mais do que deve, onde a efemeridade das coisas ganha importância em detrimento da durabilidade; e de Hannah Arendt (2008) que, com a mesma lógica, mostra que a

(...) desvalorização de todas as coisas, isto é, a perda de toda a valia intrínseca, começa com a sua transformação em valores de mercadorias, uma vez que, desse momento em diante, elas passam a existir somente em relação a alguma outra coisa que pode ser adquirida em seu lugar” (2008, p. 179).

Conservar bens implica, então, a perda da possibilidade do consumo. Seguindo normas do excesso de publicidade e oferta diária de novos e atraentes produtos, os indivíduos são cooptados à aquisição constante de novas mercadorias, e colaboram com o projeto consumista. Continuando com Hannah Arendt,

nas condições modernas, a bancarrota decorre não da destruição, mas da conservação, porque a própria durabilidade dos objetos é o maior obstáculo ao processo de reposição, cuja velocidade em constante crescimento é a única coisa constante que resta onde se estabelece esse processo (Ibid., p. 265).

Essa rápida flutuação de valores, no caso das grandes metrópoles, pode ser observada nas vias públicas, onde encontramos objetos, muitas vezes ainda em boas condições, depositados nos containers de lixo ou descartados pelas calçadas, os quais são ocasionalmente recuperados para ganhar uma segunda vida. Na maioria dos casos, o acúmulo extremamente exagerado de bens materiais descartados nas vias urbanas torna-se um problema para as cidades. Segundo informações

publicadas no site da *Radio Netherlands Worldwide*, no dia 19 de abril 2011, em artigo intitulado *Amsterdam's trash problem*, apesar da grande organização do sistema público, que disponibiliza containers para o descarte de lixo e define dias e horários para a deposição nas ruas de sacos plásticos contendo lixo, a população, ao se desfazer excessivamente de bens materiais, não observa as normas impostas pelo sistema e, muitas vezes, abandona objetos em lugares impróprios.<sup>2</sup>

Além disso, como pude observar durante minha pesquisa de campo, por mais que valores como sustentabilidade, consciência ecológica e reciclagem tenham ganhado projeção e adesão nos últimos anos, uma parcela importante dos moradores de Amsterdã ainda não aderiu a esse tipo de hábito ou não separa corretamente o lixo. É possível observar, por exemplo, muito plástico, ou outros materiais, misturados ao papel no dia de coleta deste último, que fica disposto nas calçadas, sobretudo de ruas comerciais, à espera do caminhão de lixo. Na própria universidade, em uma ocasião em que passei alguns minutos filmando o espaço dedicado ao descarte de lixo do restaurante universitário, ao qual os alunos devem encaminhar suas bandejas ao término das refeições e depositar, separadamente, lixo comum, plástico e papel nas lixeiras destinadas a cada um deles, pude perceber que poucas pessoas faziam a triagem. Na ocasião da *Gaypride* de 2014, deparei-me com uma produção e um descarte intensificados de lixo. Um aglomerado de pessoas consumia e descartava os resíduos diretamente nas vias públicas, de forma totalmente aleatória. Naquele momento, senti falta de uma economia alternativa, como temos no

---

2 Esse artigo pode ser acessado no seguinte endereço: <http://www.rnw.nl/english/article/a-piece-trash>. No que concerne às normas, é possível acessá-las no site: <http://www.iamsterdam.com/en/local/live/utilities-and-maintenance/refuse>. Elas especificam os diferentes tipos de lixo, indicam quais são suas formas de descarte, e onde e quando depositá-los.

Brasil (campeão mundial de reciclagem de latas de alumínio), e via tudo aquilo com um certo desconforto.<sup>3</sup>

Alguns hábitos levam tempo para se inscrever no repertório das práticas comuns aos moradores de uma cidade. Como mostra Catherine de Silguy (2009), as cidades europeias lutaram durante séculos contra o lixo que invadia suas ruas. Uma cidade como Paris, por exemplo, levou tempo para fazer com que as pessoas parassem de jogar seus restos pelas portas e janelas e adotassem cestos onde depositar o lixo. As cidades holandesas eram uma exceção, devido à existência de canais, como foi o caso de Amsterdã, que evacuava seu lixo por meio de barcos. Foram, no entanto, as descobertas de Pasteur que se revelaram decisivas para a história da higiene. Elas modificaram gradativamente a sensibilidade dos cidadãos sobre a limpeza urbana, o que fez com que o lixo passasse a ser, progressivamente, domesticado, vedado e levado para fora das cidades. É interessante também considerar que o destino do lixo pode depender dos interesses econômicos da época. No caso da Amsterdã contemporânea, grande parte do lixo é incinerado para a produção de energia elétrica.<sup>4</sup> Há, inclusive, um sistema de importação de lixo de outros países que alimenta essa indústria, ou seja, o lixo produzido pela cidade não dá conta da demanda. Talvez seja esta uma das razões pela qual a prática da triagem não receba um maior estímulo.

Por outro lado, as irregularidades quanto ao descarte nas ruas, normalmente percebidas como algo negativo, mostram sua impor-

---

3 Já em 1987, um relatório das Nações Unidas mostrava que os países ricos eram responsáveis por 80% do lixo produzido e por 80% da extração de recursos naturais em todo o mundo. Apesar disso, esses países abrigavam apenas 20% da população mundial (Dieleman, 2006). No livro *"Histoire des hommes et de leurs ordures"*, Catherine de Silguy (2009) mostra, por exemplo, que, na França cada indivíduo descarta em média 1 kg de lixo por dia, nos EUA 2 kg e 0,5 kg nos países em desenvolvimento.

4 Para maiores informações, consultar o site <http://www.aebamsterdam.com/>.

tância aos nos confrontar diretamente ao problema. Ao ser colocado à margem do sistema de processamento de detritos aplicado por uma cidade – uma das grandes indústrias da sociedade de consumo,<sup>5</sup> como bem lembra Bauman (2007) –, o lixo ganha visibilidade, sendo essa uma das formas possíveis de se questionar sua produção. As cidades contemporâneas buscam tornar o lixo invisível. Containers ou outros sistemas de acondicionamento são invólucros capazes de abstrair sua existência: não o vemos, não sentimos seus odores, estamos protegidos de seu horror. O lixo precisa ser esquecido, escondido, colocado à distância para a manutenção de um sistema cuja grande dificuldade é justamente lidar com o descarte. Dissimulá-lo é uma forma de nos fazer esquecer que nossa “vida flutua desconfortavelmente entre os prazeres do consumo e os horrores da pilha de lixo” (BAUMAN, 2007, p. 17-18).

No filme “*Sacrée croissance*”, lançado em 2014, Marie-Monique Robin mostra que o crescimento não é mais possível, que é preciso se pensar em alternativas que nos permitam viver de outro modo, numa sociedade que sacrifica menos. Como nota a cineasta, economistas clássicos como Adam Smith ou John Stuart Mill já diziam que uma vez alcançado um certo nível de desenvolvimento, nos encontraríamos num estado estacionário. Anunciavam que não poderíamos fazer a economia crescer infinitamente em um planeta com recursos limitados. Em seu documentário, Robin mostra que, apesar disso, a terra foi esquecida e ignorada pelos economistas posteriores. Os recursos estão desaparecendo e não temos mais onde colocar o lixo que produzimos. E apesar disso, essa visão que incita ao “crescimento” continua. Alguns economistas ecologistas tem tentado divulgar um novo pensamento inspirado nos clássicos, mas a grande maioria segue

---

5 A usina da incineração, acima citada, é um exemplo de como funciona essa “indústria”.

pensando em crescimento. Os EUA e os países Europeus conseguiram instalar essa visão no resto do mundo, e todos buscam alcançar níveis de vida baseados nesses modelos. Mas esses mesmos países que instalaram esses modelos têm dificuldades, agora, de enfrentar a questão da justiça e do compartilhamento. E o resultado disso é que os limites continuam a ser negados.

É contra a passividade face a essas diferentes questões (econômicas, políticas, sociais, ambientais) que os artistas que encontrei em Amsterdã e em outras cidades europeias dispõem-se a lutar. No caso do lixo, esses artistas têm dirigido seus olhares para o problema do descarte e para as diferentes formas de lidar (ou não) com ele, compondo um repertório de obras e ações que oscilam entre a documentação, a denúncia, o questionamento e a proposição de alternativas à produção sistemática e compulsiva de detritos.

## **Do que resta**

Antes de adentrar o assunto, ressalto que os encontros que realizei na Holanda, Inglaterra e França darão origem a um filme intitulado “Do que resta”, atualmente em fase de montagem. É importante notar que, no momento em que iniciei o filme, eu vinha refletindo sobre as relações entre arte e antropologia, o que teve início com uma prática artístico-etnográfica adotada em um projeto intitulado “(in) Segurança”, no qual eu buscava ampliar minha atuação no campo antropológico pela arte e graças à fotografia e ao vídeo.<sup>6</sup> Na perspectiva de seguir explorando esse caminho, perguntei-me se não seria

---

<sup>6</sup> Nesse projeto, foram realizados encontros com moradores de diferentes bairros da cidade de Florianópolis, os quais eram convidados a se pronunciar sobre seu sentimento de segurança ou insegurança na cidade. O projeto foi realizado em parceria com a antropóloga Marta Magda Antunes Machado, entre 2011 e 2013 e, neste último ano, tornou-se tema de pesquisa de um pós-doutorado realizado junto ao departamento de História da Arte da *Université Paris I Panthéon Sorbonne* que deu

interessante pensar a questão do lixo sob o mesmo viés. Eu viria, desse modo, a me enveredar por uma antropologia visual que se deixa afetar pela experimentação e por seu próprio tema de investigação, no caso, a arte e o lixo.

Posicionei-me deliberadamente em um lugar que Arnd Schneider e Christopher Wright (2010) chamam de “*inter-spaces*”, precisamente a zona limítrofe entre arte e antropologia, onde, como podemos ver na explanação que fazem na obra “*Between art and anthropology*”, significativos trabalhos vêm sendo produzidos. Para os autores, do diálogo interdisciplinar, novas e interessantes perspectivas podem se abrir a ambas as áreas, não somente quando se explora o que há de comum entre elas, mas, sobretudo, o que há de diferente. Não esquecem, evidentemente, que explorar as diferenças significa experimentar novas práticas, e que a experimentação pode provocar certa resistência. No entanto, para os autores, essas experimentações e associações teriam muito a acrescentar, pois são capazes de enriquecer os enunciados antropológicos. Nessa mesma perspectiva, Peirano defende que “a própria teoria [antropológica] se aprimora pelo constante confronto com dados novos, com as novas experiências de campo, resultando em uma invariável bricolagem intelectual” (2014, p. 381). E acrescenta, ainda, que os “antropólogos hoje, assim como nossos antecessores, sempre tivemos/temos que conceber novas maneiras de pesquisar” (Ibid.). É, pois, sob este ângulo, que apresento o exercício de antropologia visual realizado durante meu estágio pós-doutoral.

O filme foi rodado sem roteiro pré-estabelecido. Eu tinha como único protocolo registrar os encontros com artistas e manter um bloco de notas visual sobre o lixo, a arte, a cidade e a experiência etnográfica. Ao longo da montagem, são os encontros, as experiências e

---

origem ao artigo “(in)Security project: stimulating a dialogue between Art and Anthropology” publicado na revista *Visual Ethnography*, vol 3, n. 1, 2014.

os imprevistos que estruturam cada um dos segmentos do filme. A subjetividade ganhou espaço ainda nessa última fase com o uso da voz off, que vai conduzindo o espectador com um relato da experiência em campo, com citações de autores e filmes, e com reflexões sobre a arte e o lixo.

Os encontros e conversas que realizei com os artistas foram filmados com uma câmera instalada sob um tripé, que se configurava como um terceiro elemento, “observador” de nossas conversas. Por certo que a câmera não se fazia neutra, mas o fato de não estar por trás dela (eu costumava me instalar ao seu lado e a deixava filmando sozinha), atrelada à inexistência de uma equipe de filmagem (o que me permitia ter maior intimidade com meu interlocutor), nos colocava em uma condição de conforto, favorável ao estabelecimento de um processo de empatia que, segundo DaMatta (1978), deve correr de lado a lado para que possa haver dados. Além disso, considerando que o sujeito pesquisado pode ter um ponto de vista bem mais interessante do que o do pesquisador (PEIRANO, 1995, p. 35), deixei-me inspirar por esta célebre frase de Trinh T. Minh-ha, presente em seu filme *Reassemblage* (1982), onde diz : “*I do not intend to speak about, just speak near by*”. Nessa perspectiva, procurei abrir espaço a uma participação efetiva dos artistas no filme. Eu não pretendia falar “sobre” eles, mas “junto” a eles e, assim, me deixei guiar por seus discursos, ideias, sugestões e convites (como foi o caso de uma viagem à Rotterdam com Renata de Andrade, do registro de uma *mise-en-scène* de Peter Smith, de um passeio pela cidade de Nijmegen com Anita Waltman).

Em paralelo, uma pequena câmera de bolso funcionou como um diário de campo visual, por meio da qual eu filmava constantemente, intuitivamente e, desse modo, evocava minha experiência com relação à pesquisa, à cidade, à alteridade e ao lixo. O próprio deslocamento, que me levava a um país que eu desconhecia, despertava

minha subjetividade e me fazia “experimentar” – no sentido proposto por Schneider e Wright (2010) –, de modo a explorar o campo de uma forma totalmente desprendida. Essa prática, inspirada por filmes experimentais e pela vídeo-arte, como é o caso dos trabalhos do holandês Joris Ivans e do brasileiro Cao Guimarães,<sup>7</sup> que transformam o ordinário em extraordinário – como o simples gotejar da chuva que é magnificado (no caso do primeiro) ou o percurso de uma bolha de sabão que conduz o espectador por um passeio (no caso do segundo) –, tem também origem em uma prática fotográfica que foi tomando forma, de maneira inusitada, durante a pesquisa.

Embora eu tivesse praticado a fotografia em minhas pesquisas anteriores, em Amsterdã eu não tinha a intenção de fotografar. Tinha ido até lá para realizar um filme e pretendia me concentrar nessa realização. No entanto, a experiência visual que me proporcionou a cidade foi mais forte e, mesmo sem a intenção de incorporar a fotografia à pesquisa, ela se impôs em meu cotidiano, trazendo interessantes elementos à produção fílmica e à própria experiência etnográfica. Fotografar Amsterdã<sup>8</sup> foi, inicialmente, um modo de estabelecer uma relação com o espaço urbano, com um novo campo de pesquisa, o que certamente abriu novas perspectivas ao trabalho. Durante minhas andanças iniciais pela cidade, utilizei a fotografia “para descobrir” (GURAN, 2000) o espaço no qual me instalava. Não que tivesse deliberadamente essa intenção, mas o fato de circular por suas ruas com uma pequena máquina fotográfica não só possibilitou-me cartografar meus itinerários, mas olhar a cidade de um modo particular. Primeiramente, eu retomava a prática da fotografia de rua, que

---

7 Ver filmografia.

8 Parte desta reflexão encontra-se em “*Art and Garbage: Anthropological studies through a photographer’s eyes*”, no prelo, a ser publicado em TENORIO R et al. *Beyond the market: Sino-latin American cultural relations*. University of Nottingham Ningbo & New Zealand Centre for Latin American Studies.

há muito havia deixado, e, nesse caso, do ponto de vista do *flâneur*, como um “observador apaixonado” (BAUDELAIRE, 1997) , que guia seu olhar pela poesia das coisas do mundo. Tomei a liberdade de fazer o que não fazia há tempos: ter o prazer de fotografar sem intenção alguma, somente apreciando o espaço, os detalhes, as superfícies, as luzes, a vida na cidade. É interessante observar que o fato de me deixar guiar por essa experiência sensorial e espacial promovida pela fotografia foi um modo de adquirir intimidade com o espaço urbano. Passei a reconhecer as ruas, os trajetos, o que, mais tarde, foi de grande utilidade ao me deslocar como a maior parte dos moradores de Amsterdã: de bicicleta.

Em meio às fotografias, o lixo tornou-se uma presença constante. Não que eu tivesse necessariamente a intenção de fotografá-lo, mas eu estava “programada” para vê-lo. E, sem me dar conta, passei a produzir imagens que destacavam essa “normalidade”.<sup>9</sup> As fotografias se apresentam como pausas, são estáticas, silenciosas, se atêm aos rastros da presença humana na cidade e, sobretudo, às suas pequenas ruínas. Não são fotografias necessariamente etnográficas, porém, o fato de olhar a cidade fotograficamente abriu-me novas perspectivas no que concerne à pesquisa de campo. Essa fotografia intuitiva, sem compromisso, que explora a intangibilidade das coisas do mundo, e que é perceptível nos de detalhes, texturas, sons e atmosferas que evocam as tomadas vídeo-gráficas realizadas posteriormente, não só me fez assumir a experiência etnográfica como experiência sensível, como agregou poesia ao filme. Por fim, aceitei a imersão no espaço urbano por meio dos sentidos invocados pela fotografia como parte do processo, assumindo que a prática da pesquisa de campo “tem

---

9 Uma seleção dessas imagens está sendo compilada num livro de artista intitulado “O livro do lixo”.

muito de artesanato, de confusão, e é assim, totalmente desligada de uma atividade instrumental” (DAMATTA, 1978, p. 9).

## **A arte e o lixo**

Retornando à nossa pauta – a arte e o lixo –, podemos notar que as vanguardas do início do século XX já vinham utilizando materiais de descarte em um grande número de obras, como é possível observar em trabalhos de artistas como Pablo Picasso e Georges Braque, precursores no emprego de objetos inusitados, lixo ou qualquer outro material descartado. No entanto, ao afirmarem que era possível criar objetos de caráter estético com materiais considerados indignos, buscavam, na época, questionar o valor da arte e a teia social que a definia enquanto tal. Na sequência, Marcel Duchamp inaugurava o *readymade* e, com ele, uma nova forma de se conceber a obra de arte. “Tudo” podia ser arte, ou seja, o “conceito” tornava-se a grande revolução no meio artístico. Duchamp elevava a arte a um status mental, ou seja, passava a concebê-la não mais pela representação plástica ou estética, mas por meio de ações intelectuais. Ao defender que o ato em si concedia ao objeto o status de obra de arte, abria espaço para o gesto, a intenção, a representação, a ideia, o símbolo, o que viria a marcar fortemente a arte dos anos vindouros. É, pois, com a emergência da arte conceitual, por volta dos anos 1960, que o diálogo entre arte e sustentabilidade viria a se manifestar, sobretudo por meio da figura de Joseph Beuys, um dos pioneiros do movimento ambientalista alemão. Motivado pela crença de que a arte deve desempenhar um papel ativo na sociedade, Beuys passaria a produzir obras e ações com o intuito de estimular consciências, contribuindo, desse modo, diretamente com a vida (ROSENTHAL, 2011).

Como Beuys, vários artistas viriam a marcar os anos 1960 e 1970 pela ação e desejo de transformação, onde “a arte ‘age’ frequente-

mente na forma de processos participativos, vivenciais” (KURT, 2006, p.139). Além de seguir questionando a própria noção de arte, os artistas passariam a questionar sua função social, imprimindo em suas obras e ações um forte cunho interventivo e político, o que se torna evidente nas produções das décadas seguintes, profundamente estimuladas por um impulso comunitário e ativista. Nesse processo, passa-se a observar o emprego do lixo pela arte como forma de questionamento ao esgotamento dos recursos naturais e ao aumento da poluição, como denuncia da sociedade de consumo e das desigualdades sociais, entre outros (Vergine, 2007; Ramade, 2000 e 2007; Kurt, 2006). Como observa Hildegard Kurt (2006, p.135), essas novas relações que conectam arte e sustentabilidade “se desenvolvem de forma dinâmica, abrupta e, muitas vezes, com uma certa dramaticidade” e, nesse processo, vão ganhando amplitude e alcance global. Chegou-se a definir esse tipo de abordagem como “arte ecológica”, “eco-arte” ou “arte sustentável”, no entanto, como observa Bénédicte Ramade (2007), os artistas vistos sob esse rótulo não se definem necessariamente enquanto tal. Nunca se reuniram em torno de um manifesto ou de uma ação que assim os apresentassem.

Mas de que modo essas práticas vem se manifestar nos dias de hoje? O que vemos emergir da estética do lixo? Como é explorado o potencial político dessa estética?

## **A arte dos encontros**

Pude identificar algumas características que me permitirão explorar essas questões junto a artistas que encontrei durante minha estadia na Holanda. Artistas que utilizam o lixo enquanto tal, este foi o principal critério para a escolha de meus interlocutores. Eu estava interessada em sujeitos que, antes de apropriarem-se do lixo como simples alternativa plástica, tomam-no, deliberadamente, de forma

a evocar, questionar e/ou comentar os modos de lidar com a questão na contemporaneidade. Exploram as potencialidades poéticas e políticas da arte por intermédio de estratégias plásticas e performativas promotoras de atos de resistência e subversão.



Figura 1: *Peter Smith, World of Litter, 2012* (arquivo pessoal do artista)

Minhas primeiras pesquisas levaram-me ao nome de Peter Smith, artista holandês baseado em Amsterdã. Colegas de departamento haviam me falado de um globo de garrafas pet de cinco metros de diâmetro, instalado em 2012 no IJ, um importante rio da cidade, por onde é feita a travessia para atingir sua parte norte. Buscas na internet levaram-me ao nome do artista, cuja principal preocupação é a poluição marítima e o que tem sido chamado de “sopa de plástico”<sup>10</sup>. Apenas com lixo coletado pelas ruas, Peter realizou a obra intitulada “*World of Litter*”, mundo de lixo (figura 1), com a qual assinalava a descomedida presença de plástico nos mares. Segundo o artista, o lixo

---

10 Segundo informações do site da fundação *Stiksoep* (<http://www.stiksoep.nl/en/>), em 1997, o oceanógrafo Charles Moore descobriu uma grande quantidade de plástico acumulado no meio do Oceano Pacífico enquanto navegava, o que chamou de “sopa de plástico”. Depois disso, descobriu-se outros quatro acúmulos de plástico no Pacífico e três no Oceano Atlântico e no Oceano Índico. Os oito juntos alcançam uma superfície equivalente ao dobro da superfície dos Estados Unidos.

jogado nas ruas, carregado pelas intempéries, chegará em algum momento ao mar, contribuindo com a expansão do plástico nos oceanos. O globo por ele realizado partiu de uma performance que o artista vem praticando em seus trajetos cotidianos desde 2011. Calçado com sapatos amarelos, Peter pedala pelas ruas da cidade com uma pinça coletora na mão, com a qual recolhe o lixo que encontra em seu caminho, dispondo-o em um cesto aparelhado à parte dianteira de sua bicicleta amarela. A cor amarela, o sorriso sempre presente no rosto de Peter e o estranho ato de coletar o lixo que é descartado por outros nas vias públicas são elementos dessa performance. Além disso, o artista organiza coletas seletivas por meio da fundação criada por ele mesmo e intitulada Klean, acrônimo da expressão em holandês “*Klagen Loont Echt Absoluut Niet*”, que diz que apenas reclamar não nos leva a lugar algum. Com a ideia de que cada um pode fazer sua parte, que o ato de coletar o lixo jogado pelas ruas deveria se tornar algo comum, Peter desenvolve ainda um trabalho pedagógico na forma de palestras, que são dadas em escolas e encontros abertos ao público em geral. Nessas palestras, ele apresenta fotografias, filmes e trabalhos de outros artistas que evocam a questão. Geralmente, as imagens são impactantes (mostram as consequências da presença do plástico na fauna e na flora marinhas) e ainda ganham relevo com as habilidades retóricas e as dinâmicas de grupo empregadas pelo artista.

Quando o encontrei, Peter iniciava um novo projeto, o qual intitulava “*Plastic Madonna*” (madona de plástico), com o qual pretende expandir fronteiras e levar sua mensagem a outras partes do globo. Nesse projeto, o artista tem evocado particularmente o presença do plástico na cadeia alimentar e o modo como isso, discretamente, nos atinge. Uma mãe que alimenta seu filho, ambos feitos de plástico (também coletado pelas ruas), foi a metáfora que Peter encontrou para chamar a atenção para o fato de que ao deixarmos o plástico in-

vadir os mares, nos deixamos invadir por ele. O foco agora é o Rio de Janeiro, e um momento em particular: os jogos olímpicos de 2016<sup>11</sup>, quando, segundo o artista, o mundo inteiro estará olhando para o mesmo lugar. Durante minha estadia em Amsterdã, pude acompanhar diferentes etapas do processo preparatório da nova obra e as ações do artista para a concretização da mesma. Foi interessante ver seu empenho, sua organização e um grande trabalho de comunicação para encontrar apoio, angariar fundos e reunir voluntários em torno de sua proposta. Peter faz parte desses artistas que, como descreve Paul Ardenne (2003) acreditam que este mundo, por mais fracassado que esteja, não está perdido. A arte, para o artista, por mais utópico que isso possa parecer, é um meio de lutar por uma causa e uma possibilidade de transformação social.



Figura 2: Anita Waltman,  
*Sem título*, 2012  
(Reprodução cedida pela artista)



Figura 3: Videoinstalação “Stik Soup”  
no Museu Valkhof em Nijmegen, julho  
de 2013

Outra artista holandesa que trabalha com a mesma temática é Anita Waltman. Baseada na cidade de Nijmegen, Anita evoca igualmente o problema da “sopa de plástico”, mas, diferentemente de Peter, que ocupa essencialmente o espaço público, a artista concebe suas obras no limiar do público e do privado. Ocupa espaços como museus e galerias, além de cidades, praias, rios ou florestas. Nesses úl-

11 Site do projeto: <https://plasticmadonna.com/pt-pt/>

timos, projeta obras do tipo *site-specific*<sup>12</sup> ou realiza performances que são idealizadas para serem fotografadas ou filmadas, como é o caso da obra “Sem título”, de 2012 (figura 2), um de seus primeiros trabalhos sobre o tema. Nesse caso, a fotografia documenta uma performance que deu também origem a um vídeo intitulado “*L’acqua dela morte*”, onde um close de um rosto que respira de forma atormentada dentro de um saco plástico dialoga com imagens da fauna marinha<sup>13</sup>. Os sons da respiração, que se misturam ao barulho de água e de sons emitidos por animais aquáticos, imergem o espectador em uma atmosfera agonizante. O trabalho foi apresentado em 2013 no Museu Valkhof em Nijmegen na forma de uma videoinstalação (figura 3). O aparelho que exibia o vídeo fazia-se “engolir” por um monte de latas de “sopa de plástico”, numa interessante referência a Andy Warhol e à Pop Arte que, ao se apropriar da estética das massas, de um outro modo, já criticava o capitalismo.

Muitos de seus trabalhos, os quais englobam ainda gravura, objetos, vídeos e instalações, exploram esse tipo sentimento. É o caso das instalações que realizou com as “*ghost nets*”, redes fantasmas (assim intituladas pela artista ao fazer referência às redes, inteiras ou em pedaços, que os barcos de pesca perdem pelo mar). Com elas fez instalações sonoras, onde o espectador podia ouvir um penoso barulho de mar a medida que caminhava por entre as redes que,

---

12 *Site-specific* é uma obra criada para existir num lugar específico, como o próprio nome diz, ou seja, o artista leva o espaço em conta ao produzir o trabalho. “Este novo território fenomenológico englobava a paisagem, entendida como a presença concreta da arquitetura ou elementos naturais, e considerava o indivíduo um participante ativo da obra, conectando-se a partir da apreensão sensorial dos dados visuais e das sensações coletadas no lugar onde a proposta artística se inseria” (Giora, 2010). É importante notar que grande parte das obras de *site-specific* tem uma forte apelação ecológica.

13 [https://www.youtube.com/watch?v=MRoqqF\\_-XZA](https://www.youtube.com/watch?v=MRoqqF_-XZA)

por sua vez, o tocavam como a uma presa. Suas obras podem ainda ser concebidas no contexto de projetos de “arte comunitária”<sup>14</sup>, onde conta com o auxílio e a participação da comunidade na qual desenvolve seu trabalho. Nessa mesma perspectiva, Anita Waltman realiza também atividades de arte-educação, geralmente em escolas de ensino fundamental e médio, quando procura conscientizar as crianças e os adolescentes sobre sua relação ao consumo, ao descarte do lixo e ao problema da “sopa de plástico” nos oceanos. Como Peter Smith, criou uma fundação, que intitulou “*Stiksoep Foundation*”(sopa sufocante), cujo objetivo é lutar contra a “sopa de plástico” por meio de iniciativas artísticas<sup>15</sup>. A artista, que teve sua vida marcada pela prática da navegação e do mergulho, passou a se preocupar com a questão da “sopa de plástico” quando retornou à universidade, no ano de 2008. Interessada por uma arte socialmente engajada, ao se dar conta de que as pessoas no seu entorno nunca tinham ouvido falar do problema, começou a abordar o assunto em suas práticas artísticas, o que tornou-se o foco de suas pesquisas.

---

14 Um projeto de arte comunitária (*Community-art project*) consiste em uma proposta de arte pública que implica a colaboração e a participação da comunidade, onde a criatividade é vista como uma força real de transformação social. O caráter colaborativo, contextual e social dessas práticas pode ser também observado no que foi definido por diferentes historiadores da arte como “arte contextual”, “arte relacional”, “arte dialógica” ou “novo gênero de arte pública” (Nunes, 2010).

15 “*Our goal: Take care that there will be less waste in the environment and that the plastic soup in the oceans will not increase. To support initiatives, which are looking for solutions to clean the oceans. Using the power of art to help with this social problem*”  
[.http://www.stiksoep.nl/en/](http://www.stiksoep.nl/en/)



Figura 4: Renata de Andrade, *Jerrycans na árvore* (garrafas de plástico, e cordas de nylon) 200x150x150cm, Parque Frankendael, Amsterdam, 2011, por ocasião do Brasil Festival (arquivo pessoal da artista)



Figura 5: Renata de Andrade, *coleção de lixo* (objetos de plástico, isopor, e papelão, e pinturas com tinta acrílica sobre madeira) 500x500x150 cm (dimensões variáveis), Willem3, Vlissingen, 2009, por ocasião da exposição solo “upgradedgarbage” (arquivo pessoal da artista)

Ainda na Holanda, minhas pesquisas levaram-me ao nome de Renata de Andrade, brasileira radicada em Amsterdã desde o final dos anos 1980. Artista multiforme, toma o acúmulo como alicerce de sua obra, que se concretiza na forma de instalações, intervenções urbanas, grafite, pintura, fotografia, passando inclusive pela escrita (poesia). É interessante observar que seu próprio website<sup>16</sup> repete a acumulação presente em seu trabalho. Esses amontoamentos nada mais fazem do que reproduzir a evidente essência do descarte. Renata critica a sociedade de consumo discretamente, sem posição marcadamente ativista, apenas mudando as coisas de lugar, ou seja, dando nova vida e reconsiderando o que é descartado por outros. Suas intervenções são mínimas. Suas obras constituem-se, geralmente, em forma de peças

16 <http://www.andrade.nl/>

feitas com objetos que a artista resgata das ruas, e que apenas desloca para questionar os significados que são atribuídos a eles. Defende que as coisas tem uma beleza intrínseca e que transformações não são realmente necessárias. Assim, o que é lixo vira arte, vai para uma galeria ou um museu e, em seguida, volta para a rua, em forma de arranjos que dão continuidade ao processo de transformação dos sentidos. Muitos desses elementos que constituem os arranjos, voltam a ser vistos como lixo (se em algum momento o deixaram de ser) e, por vezes, são ainda coletados por algum passante que os dará uma nova chance.

Ao transformar o lixo em obra de arte para, pouco depois, trazê-lo de volta ao seu lugar de origem (no caso, as ruas), Renata coloca em evidência “a clássica separação entre objetos quotidianos e extraordinários, necessariamente extra-quotidianos” (Lagrou, 2003:96), questionando não somente os valores que são atribuídos ou retirados das coisas, mas também a própria arte. E é assim desde que se formou na *Gerrit Rietveld Art Academy*, em 1995, em Amsterdã. Renata conta que durante sua exposição de final de curso, realizada na escola de arte, poucas pessoas viram suas obras. Estavam espalhadas pelo prédio, de forma sutil, relembrando a própria condição do lixo. Em outra ocasião, durante a abertura de uma exposição coletiva em uma galeria “nobre” de Amsterdã, o público estranhou que o espaço ainda não estivesse pronto, pediu que limpassem aquela sujeira toda. Não entenderam que aquilo era arte<sup>17</sup>. Pelo modo como desloca, realoca e dirige a atenção para o descarte, Renata explora o impacto que o lixo

---

17 Como observa Jacques Rancière, “vivemos hoje em dia a contradição máxima, qualquer coisa pode entrar na esfera da arte. Mais do que nunca, a arte, hoje, se constitui como uma esfera à parte, com as pessoas que a produzem, com as instituições que a fazem circular, seus críticos. Numa época em que os afrescos de uma igreja eram o que se considerava arte, essa questão simplesmente não se colocava, porque a arte não existia como instituição. É a contradição constitutiva do regime estético”(2010, s/p.).

pode causar, procurando despertar nas pessoas uma reflexão sobre o quanto estão presas a convenções.

Em ocasiões em que trabalhou a convite de museus solicitou aos funcionários que trouxessem seu próprio lixo de casa, fazendo com que mudassem sua percepção sobre esses objetos, reativando neles a carga afetiva promovida pela posse e desposse dos mesmos. Contudo, seu trabalho ganha importância mesmo é nas ruas, quando ocupa espaços inesperados, como quando faz brotar um grande “ramallete de plástico” de uma árvore em um parque público (figura 4). Acredita no poder do discurso oriundo das ações, sem no entanto esperar ingenuamente por transformações, grande pessimista que é, como ela própria se afirma. A artista nada mais quer do que mostrar que porque algo desapareceu de nossa vista, não significa que desapareceu de nossa existência, chamando assim a atenção para o modo como exaltamos o efêmero na sociedade de consumo, como bem lembraria Bauman (2013).



Figura 6: *CollectionsHi*, 2007 (detergent bottles caps, clothes hangers, tools, gloves, whisks), Carolien Adriaansche



Figura 7: *Trophees*, 2004 (detergent bottles caps, clothes hangers, tools, gloves, whisks), Carolien Adriaansche



Figura 8: 11 supermarkettour, 2011 (11/11/11, dia da sustentabilidade na Holanda, ocupação de 11 supermercados)

Se Renata de Andrade é uma exceção, boa parte dos artistas que trabalham com lixo tendem a transformá-lo de algum modo. Esse é o caso de Carolien Adriaansche, artista holandesa residente na cidade de Den Haag que, inspirada por museus de história natural, e com muito bom humor, vem dando forma, a partir do lixo, a uma nova “biodiversidade”. Usando essencialmente material de descarte, Carolien concebe pequenos seres, normalmente apresentados do mesmo modo que os espécimes expostos nos museus de história natural, ou ainda na forma de troféus de caça (figuras 6 e 7). Desse modo, ao mesmo tempo em que evoca o consumo e o descarte desenfreados, critica nossas relações de poder face à biodiversidade. Essa atitude poderia ser vista como uma forma de crítica artística aos “modernos” e sua teoria distante da realidade do mundo, que prega a separação entre ciência, política, natureza e cultura, se seguirmos o pensamento de Bruno Latour (2014). Suas “criaturas”, como a artista as denomina, tem ocupado não somente espaços expositivos tradicionais, mas também espaços cotidianos de consumo, como é o caso de intervenções que a artista realiza em supermercados. Pequenos

adesivos em forma de olho, colados sorratamente por Carolien nas embalagens dispostas nas prateleiras, podem, rapidamente formar uma legião de criaturas a espreita do consumidor desavisado (figura 8). Mas é na arte-educação que o trabalho da artista ganha amplitude. Em meados dos anos 2000, participou de uma iniciativa do Ministério da Educação holandês que tinha como objetivo colocar artistas em sala de aula. Desde então, vem desenvolvendo um trabalho educacional junto a crianças e adolescentes, o qual tem expandido fronteiras, levando-a, inclusive, a outros países. Carolien Adriaansche é uma artista-professora que reclama uma prática colaborativa e participativa da arte-educação, assumindo esse campo como um espaço de questionamento, de reflexão crítica e de intervenção.

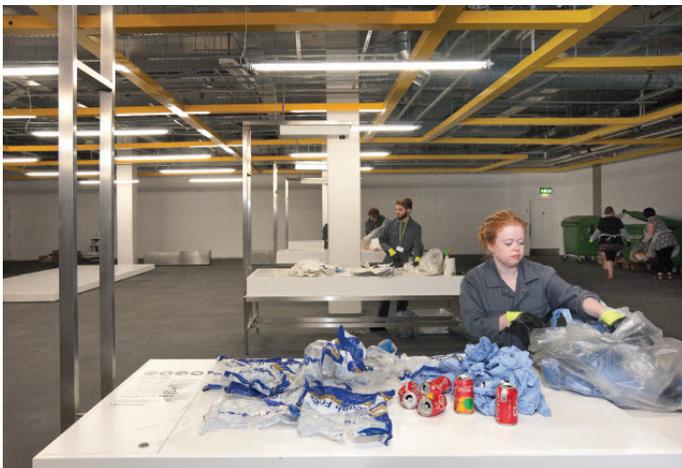


Figura 9: *Montagem da exposição Rubbish Collection, de Joshua Sofaer, no Science Museum de Londres, com a participação da comunidade (© Jennie Hills, Imagem de arquivo cedida pelo Science Museum)*



Figura 10: *Exposição Rubbish Collection*, de Joshua Sofaer, no Science Museum de Londres (© Jennie Hills, Imagem de arquivo cedida pelo Science Museum)

Esse aspecto pedagógico está também presente, de uma outra forma, na obra de Joshua Sofaer, artista baseado em Londres cujo trabalho se dá essencialmente por intermédio de práticas colaborativas e participativas. No momento em que eu realizava minha pesquisa, Joshua expunha no “*Science Museum*”<sup>18</sup> daquela cidade. Aproveitei a oportunidade para visitar a exposição intitulada *Rubbish Collection*<sup>19</sup> e encontrá-lo. Tratava-se de uma exposição particular. Todo material apresentado consistia em lixo descartado pelo próprio museu, num espaço de trinta dias: uma parte havia sido recolhida diretamente das lixeiras e outra trazida de volta ao local depois de ter passado pela coleta e pelos processos de tratamento aos quais fora submetida (recicla-

---

18 [http://www.sciencemuseum.org.uk/visitmuseum/Plan\\_your\\_visit/exhibitions/rubbish\\_collection.aspx](http://www.sciencemuseum.org.uk/visitmuseum/Plan_your_visit/exhibitions/rubbish_collection.aspx)

19 Interessante notar o jogo de palavras empregado pelo artista. *Collection*, em inglês, pode significar tanto coleção quanto coleta. O homógrafo no título reflete o caráter da exposição.

gem e incineração). Nesta segunda parte da exposição, os visitantes podiam ver o lixo em suas várias etapas, desde o momento do descarte até sua fase de pós-processamento. Mas para chegar a este estágio, todo o lixo descartado fora previamente recolhido, classificado e documentado com a ajuda dos próprios visitantes, durante o período de um mês, num processo participativo estimulado pelo artista, o qual deu forma a um grande arquivo material e fotográfico<sup>20</sup>.

No que concerne esse tipo de iniciativa, é interessante notar que a tríade arte – educação – instituição tornou-se algo corrente. Como mostra Dieleman (2006), o governo britânico, por exemplo, tem incentivado iniciativas que exploram a colaboração entre o Departamento de Cultura, Mídia e Esportes e o Departamento para o Desenvolvimento Sustentável. No entanto, é curioso quando empresas privadas apoiam esse tipo de iniciativa no intuito de valorizar sua própria imagem, como é o caso da exposição *Rubbish collection* que, dentre seus principais patrocinadores, tinha empresas como Siemens e Shell, líder mundial de equipamentos de automação e uma das grandes refinadoras de petróleo, respectivamente. Como aponta Paul Ardenne, um dos problemas da institucionalização de uma arte que se quer política é o risco de vê-la desviada. O autor observa que

une telle évolution institutionnelle n'est pas anecdotique. D'une part elle montre que l'officialité peut à présent absorber toute forme de création vivante, même la plus en marge a priori. D'autre part, elle signale que le temps des oppositions politiques tranchées et irréconciliables entre centre et périphérie, entre in et off, entre épice et marge, entre intégration et subvention est révolu ou, en tout cas, que ces oppositions de naguère ne peuvent plus être

---

20 Em trabalhos anteriores, Joshua já havia explorado a questão do lixo, como foi o caso de uma proposta realizada durante uma residência artística em uma biblioteca no Japão e um trabalho desenvolvido com catadores no Brasil.

pensées de manière moderniste, simplement manichéenne et binaire.

Révérons au passage que les artistes ‘contextuels’ s’adaptent très vite à cette nouvelle situation, en collaborant, certes, mais aussi en se réservant le droit de conserver leur libre arbitre esthétique : on participe mais, autant que faire se peut, on récite le contrôle institutionnel ou, du moins, on le discute (2007, p. 93).

Joshua Sofaer parece ser um desses artistas que busca alternativas para lidar com esse tipo de situação. No caso da exposição *Rubbish collection*, quando mostra o descarte praticado pelos visitantes, pela administração, pela manutenção do espaço, etc., não só assinala o excesso de lixo produzido por um museu, como denuncia a transformação da própria cultura em uma grande indústria. Além disso, quando organiza, arquiva e coloca o lixo à mostra, critica igualmente o conservadorismo desse tipo de espaço que, na tentativa de isolar as coisas para mostrar, corre o risco de afastá-las da vida. Uma dupla crítica, portanto.



Figura 11: Lucy + Jorge Orta, *Hortirecycling project*, obra *souvenir*, 1997-2008. Exposição «Food / Water / Life», Paris, Parque de la Villette, 2014



Figura 12: Lucy + Jorge Orta, *Hortirecycling project*, obra *souvenir*, 1997-2008 (detalhe). Exposição «Food / Water / Life», Paris, Parque de la Villette, 2014

Ainda durante o estágio pós-doutoral, tive a oportunidade de visitar uma exposição realizada no *Parc de la Villette*, em Paris, que evocava problemáticas como o descarte de alimentos, a gestão da água e o aquecimento global. “*Food / Water / Life*” era o título de uma ampla mostra do casal de artistas anglo-franco-argentino Lucy e Jorge Orta que, desde os anos 1990, vem trabalhando em parceria, idealizando propostas que se destacam por seu caráter social, ambiental e militante. No que concerne o desperdício de alimentos, desde 1997, os artistas tem se concentrado em uma arte contextual que busca propor alternativas ao problema. Lucy conta que o interesse pela questão partiu de algumas manifestações nas quais agricultores franceses fecharam autoestradas, espalhando sobre elas frutas e legumes de suas últimas colheitas, em protesto a implantação de uma regulamentação que facilitaria a importação de alimentos de países vizinhos europeus a baixos preços.

Chocados com o desperdício e preocupados com a situação dos agricultores, aquela imagem foi o estopim para o início de uma série de ações que ocupariam os artistas durante anos. De início, começaram a visitar semanalmente os mercados de rua de Paris para recolher produtos frescos descartados pelos feirantes no final do dia. Com a ajuda de Stohrer, um famoso *chef* confeitoiro, e com a coleta de 300 kg de alimentos descartados, fizeram uma enorme coleção de conservas, que foram distribuídas ao público no dia da abertura da exposição *All in one basket (Act 1)*, em 1997, na Galeria *Saint Eustache*, no coração do antigo mercado *Les Halles* de Paris, gerando assim um amplo debate público sobre o desperdício e a desigualdade na distribuição de alimentos. Deram sequência à ação com proposta similar, intitulada *Hortirecycling Enterprise*, que durou de 1999 a 2005. A série foi iniciada em Viena, onde os artistas distribuíram sacolas coloridas aos feirantes, solicitando-lhes que ali colocassem os

alimentos descartados. Em seguida, com a ajuda de uma unidade de processamento – uma cozinha móvel formada por um carrinho de compras, uma pia, um fogão e um freezer – os produtos eram limpos, picados e cozidos no local pelo famoso *chef* vienense, Han Staud. As iguarias recém-preparadas eram distribuídas ao público, em troca de discussões sobre iniciativas sustentáveis.

Na mesma perspectiva, considerando o ato de estar a mesa como um ritual que incita o diálogo, desde os anos 2000, o casal vem desenvolvendo, em diversos cantos do globo, uma série de ações/instalações do tipo *site specific*, intituladas *70 x 7 the meal*, que se constituem em refeições (um piquenique, um almoço ao ar livre, um jantar ou um banquete requintado em galerias, museus e espaços públicos) às quais são convidados agricultores, políticos, jornalistas, profissionais do setor cultural, entre outros. Para perpetuar as discussões, sete convidados convidam mais sete, ampliando assim as possibilidades de reflexão sobre o problema do desperdício alimentar. A confrontação, que promove conexões e faz com que distintos elementos se articulem e se afetem mutuamente, faz dessas interações, se seguirmos o pensamento de Latour (2012) sobre redes, um interessante estímulo à mudança.

Ora, ao observar as abordagens acima citadas, é possível perceber que a socialização é uma lógica que se destaca em meio a elas, ou seja, esses artistas veem a arte, antes de tudo, como uma forma de diálogo (sejam eles militantes ou não). Esse carácter dialógico, explorado por meio de práticas comunitárias e participativas, além de colocar o artista em pé de igualdade com o público, convida-o a uma reflexão sobre sua presença no mundo e sobre os efeitos dessa presença. Como observa Paul Ardenne,

en termes politiques, cet art d'essence démocratique raccourcissant la distance entre artiste et spectateur est l'indice d'une volonté d'agora (l'art comme être-ensemble, com-

me facteur transitif), outre celui d'une dé-hiérarchisation (mise à niveau artiste-spectateur). On y décèle également l'acceptation par l'artiste de l'action modeste, de faible impact, tournant le dos aux propositions de contenu universel. (...) Ce glissement vers la «micropolitique» est significatif. Il suggère la fin de l'héroïsme de l'art politique, plus le goût de la relativité (Ardenne, 2004, s/p.).

É também possível observar que, seja circulando por instituições ou investindo em espaços alternativos (considerando que nestes podem encontrar maior liberdade, autonomia e alcance, como é o caso de ações que vão buscar o cidadão na rua), trazem do banal, do cotidiano (no caso, do lixo), elementos para o debate. Colaboram, em muitos casos, com outras áreas e fazeres, abrindo assim espaço à experimentação. Veem a arte como um sistema de ação e, por meio de uma diversidade de formas, buscam abalar os sistemas de ordem já estabelecidos. Fazem partes desses artistas que, como bem descreve Ardenne (*ibid.*), procuram fazer com que os cidadãos vejam seu próprio ambiente através de uma nova perspectiva, como uma maneira de fazê-los refletir e mostrar que podem mudar seu próprio universo. Na arte dos encontros, a mudança surge de reconfigurações nos modos de pensar e entender a(s) realidade(s) do mundo.

## Referências

ARDENNE, P. "L'art en "contexte réel": constats et perspectives". In: ESSCHE, Eric Van (Dir.). *Les formes contemporaines de l'art engagé*. Bruxelles: La lettre volée, 2007. p. 91-104.

ARDENNE, P. "L'artiste et l'engagement politique à l'ère du monde raté". *Esse arts*. Québec: Printemps/été, 2004. Disponível em: <<http://esse.ca/fr/dossier-lartiste-et-lengagement-politique-lere-du-monde-rate>>. Acesso em: 17 jan. 2015.

- ARENDDT, Hannah. *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- BAUMAN, Z. *Vida líquida*. Traduzido por Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- BERTOLINI, G. *Art et déchet*. Angers: Aprede / Le Polygraphe, 2002.
- BRECHT, B. *Dialogues d'exilés*. Paris: L'Arche éditeur, 1997.
- DAMATTA, R. "O ofício do etnólogo, ou como ter Anthropological Blues". *Antropologia*, v. 27. Rio de Janeiro: Boletim do Museu Nacional, 1978.
- DE SILGUY, C. *Histoire des hommes et de leurs ordures. Du Moyen Âge à nos jours*. Paris: Le Cherche Midi, 2009.
- DIELEMAN, H. "Sustentabilidade como inspiração para a arte: um pouco de teoria e uma galeria de exemplos". *Caderno VideoBrasil Vol 2 N°2: Arte Mobilidade Sustentabilidade*. São Paulo: Associação Cultural VídeoBrasil, v. 2, n. 2, p. 119-133, 2006.
- DOUGLAS, M. *De la souillure*. Paris: La Découverte, 2001.
- EICHENBERGER, A. "(in)Security project: stimulating a dialogue between Art and Anthropology", *Visual Ethnography*, v. 3, n. 1, 2014.
- GIORA, T. "Os espaços em trânsito da Arte: In-situ e site-specific, algumas questões para discussão". *Revista Bimestral de Arte Panorama Crítico*. 6.ed., jun./jul, 2010. Disponível em: <[http://www.panoramacritico.com/006/docs/TiagoGioria\\_EspacosemTransito\\_artigo\\_panoramacritico06.pdf](http://www.panoramacritico.com/006/docs/TiagoGioria_EspacosemTransito_artigo_panoramacritico06.pdf)>. Acesso em: 01 jul. 2015.
- GURAN, M. "Fotografar para descobrir, fotografar para contar". *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro: EdUERJ, v. 10, n. 1, p. 155-165, 2000.
- KURT, H. "Arte e sustentabilidade: uma relação desafiadora mas promissora". *Caderno VideoBrasil Arte Mobilidade Sustentabilidade*. São Paulo: Associação Cultural VídeoBrasil, v. 2, n. 2, p. 135-143, 2006.

LACHAUD, J. “De la dimension politique de l’art”. In: ESSCHE, Éric Van (Dir.). *Les formes contemporaines de l’art engagé*. Bruxelles: La lettre volée, 2007. p. 33-46.

LAGROU, E. “Antropologia e Arte: uma relação de amor e ódio”. *Ilha Revista de Antropologia*. Florianópolis, v. 5, n. 2, p. 93-113, jan. 2003. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/15360>>. Acesso em: 30 out. 2014.

LATOURET, B. *Nous n’avons jamais été modernes. Essai d’anthropologie symétrique*. Paris: La découverte, 2014.

\_\_\_\_\_. *Reagregando o social: uma introdução à Teoria do ator-rede*. Salvador: EDUFBA; Baurú: EDUSC, 2012.

NUNES, Lilian do Amaral. *Derivações da arte pública contemporânea*. 2010. Tese (Doutorado em Teoria, Ensino e Aprendizagem) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-19082015-113810/>>. Acesso em: 02 out. 2015.

PEIRANO, M. *A favor da etnografia*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

\_\_\_\_\_. “Etnografia não é método”. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 20, n. 42, p. 377-391, jul./dez. 2014. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71832014000200015>. Acesso em: 27 fev. 2015.

RAMADE, B. “Mediation artistique du déchet a travers les oeuvres de Mierle Laderman Ukeles”. In: TABEAUD, M.; HAMEZ, P. (Dirs.). *Les métamorphoses du déchet*. Paris: Publications de la Sorbonne, 2000. p. 75-88.

\_\_\_\_\_. “Mutation écologique de l’art”. *Esthétique et espace public. Cosmopolitiques*, n. 15, p. 31-42, jun. 2007.

- RANCIERE, J. “Entrevista a Gabriela Longman e Diego Viana”. Revista Cult, n. 139, [s.p.], 2010. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/entrevista-jacques-ranciere/>. Acesso em: 13 out. 2015.
- ROSENTHAL, D. “Joseph Beuys: o elemento material como agente social”. *ARS (São Paulo)*, São Paulo, v. 9, n. 18, p. 110-133, 2011. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1678-53202011000200008&lng=en&nrm=i-so](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202011000200008&lng=en&nrm=i-so)>. Acesso em: 27 out. 2014.
- SCHNEIDER, A. & WRIGHT, C. *Between Art and Anthropology: Contemporary Ethnographic Practice*. London: Bloomsbury Academic, 2010.

## Filmografia

- COUTINHO, Eduardo. *A boca de lixo*. Cor, duração 49min. Brasil, 1992.
- FURTADO, Jorge. *Ilha das Flores*. Cor, duração 13min. Brasil, 1989.
- GUIMARÃES, Cao. *Da janela do meu quarto*. Cor, duração 5min. Brasil, 2004.
- GUIMARÃES, Cao. *O inquilino*. Cor, duração 10min 34s. Brasil, 2010.
- IVENS, Joris. *Regen*. Preto e branco, duração 14 min 23 s. Holanda, 1929.
- KEUKEN, Johan van der. *Amsterdam Global Village*. Cor, duração 245min. Holanda, 1996.
- MINH-HA, Trinh T. *Reassemblage*. Cor, duração 40min. USA/Senegal, 1982.
- PRADO, Marcos. *Estamira*. Cor, duração 121min. Brasil, 2004.
- ROBIN, Marie-Monique. *Sacrée croissance*. Cor, duração 82 min. França, Arte éditions, 2014.
- VARDA, Agnès. *Les glaneurs et la glaneuse*. Cor, duração 1h22min, França, 2000.
- WALKER, Lucy. *O lixo extraordinário*. Cor, duração 99min. Reino Unido/Brasil, 2010.