

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Ana Cristina d'Angelo Braga

Redes de Comunicação no Coletivo
Dulcineia Catadora e o Arte Ativismo do Convívio

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

SÃO PAULO

2014

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Ana Cristina d'Angelo Braga

Redes de Comunicação no Coletivo

Dulcineia Catadora e o Arte Ativismo do Convívio

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

Dissertação apresentada à Banca
Examinadora da Pontifícia
Universidade Católica de São Paulo,
como exigência parcial para
obtenção do título de MESTRE em
COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA,
sob a orientação do(a) Prof.(a),
Dr.(a) Cecília Almeida Salles

SÃO PAULO

2014

FOLHA DE APROVAÇÃO

BANCA EXAMINADORA

DEDICATÓRIA

Aos catadores de papelão da América Latina

AGRADECIMENTOS

Agradeço:

À Lúcia Rosa pela possibilidade do encontro da arte, pela generosidade e resistência

Às catadoras-artistas da Cooperglicério, Andreia e Maria, pela amizade e oportunidade de aprendizado

Ao meu pai, Antônio, minha mãe, Cecília e minha irmã, Mônica. Sem o amor de vocês e o apoio de todas as horas nada seria possível

Ao meu companheiro Henrique Peixoto pelo compartilhamento da vida, dos sonhos e pelo trabalho por um outro mundo possível

À Cecília Salles por sua orientação atenta e afetuosa, críticas pertinentes e estímulo ao caminho da pesquisa

RESUMO

Esta pesquisa elege ações criativas do coletivo artístico Dulcineia Catadora e acompanha o trajeto poético escolhido pelo grupo em sua prática arte ativista. As ações deste coletivo enquanto práticas arte ativistas se desenvolvem ao longo do tempo a partir da estética do convívio: adesões instantâneas e temporárias formam e transformam o percurso sensível do grupo através de ações colaborativas que privilegiam o encontro acima da possível obra final. A pesquisa também faz referências sobre a origem do modelo cartonero argentino e o espalhamento da prática na América Latina e outros continentes. A pesquisa busca desenvolver embasamento teórico para a compreensão das práticas coletivas e em rede, explicitando suas características comunicacionais, levando-se em conta reflexões e a reconfiguração do tripé arte/trabalho/política. Para a reflexão teórica sobre escolhas e ações do grupo foi utilizado o método da crítica de processo, com ênfase na busca das conexões estabelecidas pelo projeto poético através de seus rastros e ações. Pensar a criação como rede orienta a leitura dos signos e procedimentos comunicacionais do coletivo artístico e estabelece dúvidas genuínas para se tratar do processo em movimento. Especialmente em um projeto poético com linguagens híbridas é adotada a teoria da criação como processo semiótico (tendência, recompensas materiais, falibilismo, acaso, entrada de ideias novas, ausência de hierarquia, regressão e progressão infinitas e comunicação) para se estabelecer o percurso sensível e intelectual. Do percurso criativo e poético do Dulcineia Catadora foram selecionados os seguintes rastros das ações estabelecidas ao longo dos últimos cinco anos: registros no blog do coletivo (Dulcineia Catadora), vídeos (Dulcineia e Paulo Bruscky e o vídeo que registra o processo de criação dos livros para o Museu de Arte do Rio), lançamentos de livros, participação em eventos e a rotina das oficinas de fabricação dos livros cartoneros em São Paulo, Rio de Janeiro e Buenos Aires.

Palavras-chave: Comunicação, Coletivos, Crítica de Processo, Arte Ativismo, Dulcineia Catadora, Editoras Cartoneras

ABSTRACT

This research chooses creative actions from artistic collective Dulcinea Catadora and tracks the poetic path chosen by the group in its activist art practical. The actions of this collective as activist art are developed over time from the aesthetics of conviviality: instant and temporary memberships form and transform the sensible route of the group through collaborative actions that favor the encounter above the possible final work. The research also makes references to the origin of the Argentine Cartonero model and the scattering of this practice in Latin America and other continents. The research aims to develop theoretical framework for understanding the collective and networked practices, clarifying their communicational characteristics, taking into account reflections and the reconfiguration of the tripod art/work/policy. For theoretical reflection on choices and actions of the group the criticism of process method was used, with emphasis on the pursuit of connections established by the poetic project through its tracks and actions. Thinking creation as network directs the reading of signs and communicational procedures of the artistic collective and establishes genuine questions to deal with the moving process. Especially in a poetic project with hybrid languages the theory of creation is adopted as semiotic process (trend, material rewards, fallibility, chance, input of new ideas, lack of hierarchy, infinite regression and progression and communication) to establish the sensible and intellectual route. The following traces of actions were selected from the creative and poetic journey of Dulcinea Catadora established over the last five years: Records in the collective blog (Dulcinea Catadora), videos (Dulcinea and Paul Bruscky and the video that records the creating process of the books to the Art Museum of Rio), book releases, participation in events and the routine of cartonero books manufacturing workshops in São Paulo, Rio de Janeiro and Buenos Aires.

Key-words: Communication; Collective; Criticism of process; Activism art; Dulcinea Catadora; Cartonera Publishers

SUMÁRIO

Introdução	9
Procedimentos Metodológicos	11
Capítulo I – A Rede Cartonera	13
1- A erupção de uma ideia e seus modelos-laboratórios de autonomia e resistência criativa	13
2- Arte experimentadora de mundos – política e estética	20
3- Eloisa Cartonera e a noção de trabalho	24
Capítulo II – Dulcineia Catadora e o trajeto dos encontros – SP.....	39
1- O surgimento - Uma Bienal de Artes, papelão e filhos de catadores	39
2 – A transformação simbólica e real de um espaço de trabalho – O experimento do livro <i>Catador</i>	50
3 – Como adesões voluntárias geram rumos – Arte de ver com Paulo Bruscky....	58
4- Materialidades: livros e rua	62
Capítulo III – Dulcineia Catadora e outros encontros – RJ.....	73
1 - Em direção ao Museu de Arte do Rio (MAR) - Ações financiadas, intervenção na favela, possibilidades e limites	73
2- O Abrigo e O Terreno – O processo é a obra	83
3 – Construção coletiva dos livros ProvidênciaS, Soluções Providenciais, De lá Pra Cá De Cá Pra lá e Nós, Daqui.....	90
Considerações	
Finais.....	104
Referências bibliográficas	107
Anexos	110

Introdução

O primeiro contato com o coletivo artístico Dulcineia Catadora data de 2008, uma observação empírica em um bar da zona oeste de São Paulo. Um varal se estendia de um lado a outro do salão coalhado de frequentadores, exibindo livros de capas coloridas, pintadas a mão, diferentes umas das outras, feitas de papelão. Aquele ponto de venda é um local habitualmente frequentado por intelectuais, artistas e jornalistas da capital paulista e aqueles livros haviam sido pintados por catadores de papelão. Os autores variavam de consagrados como Manoel Bandeira e Haroldo de Campos a novatos ou em voga como Xico Sá, Marcelino Freire e Laerte. Entre as pontas, uma artista plástica chamada Lúcia Rosa fazia o projeto caminhar.

Logo soube que aquele fio interligando tantos diferentes, como inusitados, se estendia por outros países latinos e tinha origem no pós-crise argentina, no bairro de La Boca, pela iniciativa de um poeta nascido na periferia, Washington Cucurto e do artista plástico Javier Barilaro.

Pus esboços no papel e me deparei com o Prêmio Avina de Jornalismo Investigativo, que buscava jornalistas interessados em desenvolver pesquisas que contribuíssem para o entendimento do continente, práticas sustentáveis, economia criativa e atividades artísticas experienciadas nos países.

Foram alguns meses de convivência com o Dulcineia Catadora em sua primeira oficina, uma sala do Projeto Aprendiz, na Vila Madalena e uma viagem de dez dias a Buenos Aires para conhecimento e trabalho junto aos integrantes do Eloisa Cartonera. O projeto final, uma reportagem, foi publicado na revista Fórum.

Com as limitações de edição e do próprio jornalismo, percebi que o material recolhido e minha vivência poderiam ser compartilhados de outras maneiras. Publiquei sobre o tema em outros veículos, como a revista Página 22, mas o gosto pelo arte ativismo cresceu até que me inseri nas atividades do grupo brasileiro e em outras práticas de mesma natureza realizadas em São Paulo.

O tema da ação colaborativa e coletiva me atrai tanto quanto a proposta que parece nortear as ações do Dulcineia Catadora: uma estética do convívio e uma reinvenção possível do mundo que aí está. “A revolução estética é, antes de tudo, a glória do qualquer um” (RANCIÈRE; 2005, p.48).

Ao entrar em contato com a linha de pesquisa Processo de Criação, da professora doutora Cecília Almeida Salles, surgiu uma alternativa para um trabalho mais profundo sobre este modelo de ativismo artístico em sua base arte/trabalho/política, uma tríade como o movimento do signo, suas transformações ao longo do tempo, significados e janelas de entendimento do percurso poético estabelecido.

No contexto histórico-social, intriga a crise do mercado de trabalho, confinando os sujeitos em espaços-tempos destituidores de seus desejos, prazeres e uso do tempo. Dulcineia Catadora e Eloisa Cartonera, ainda que desenvolvendo ações distintas, pareciam experimentar o risco e a beleza da resistência que envolve a arte e a autonomia do trabalho. Não sem confrontos e antagonismos, integrantes dos processos coletivos e ativistas.

Ao tratar da relação arte/trabalho, RANCIÈRE (2005) ressalta que a partilha do sensível é sempre uma distribuição polêmica das maneiras de ser e das ocupações num espaço de possibilidades restritas.

Trazer a literatura para embalagens outrora descartadas também chama atenção para a crise ambiental e a figura do catador de resíduos em nossas cidades. Ressignificar o lixo através da literatura contribui, ao menos, para três movimentos: um alerta para nossos dias e cultura do consumo insano e um Planeta que não tem como absorver a velocidade dos descartes, dessacraliza uma arte durante tanto tempo reservada para poucos e traz ao centro como produtor de arte o catador de resíduos, um ofício símbolo da exclusão social urbana.

As perguntas e noções que circundam a arte nos nossos dias também estão, indiretamente, neste trabalho. Se há muito deixou de pretender a representação e abandonou o ideal de beleza, tampouco se faz pertinente através das utopias modernistas de uma revolução frontal ou do critério do novo. Aqui, ela aparece como inerente à política e vice-versa através dos conceitos experimentados pelo arteativismo e

proposições artísticas coletivas que se tornaram mais frequentes a partir da segunda metade do século XX.

Com a padronização dos vínculos sociais e absorção das relações e propostas artísticas no mundo do espetáculo, a prática arte ativista (BOURRIAUD, 2009) passa por noções interativas, conviviais e relacionais, apresentando modelos de universos possíveis.

De modo particular, como migrante recém-chegada a São Paulo, em 2007, me defrontei com uma cultura de trabalho e relações sociais com a qual precisava lidar, numa espécie de revolução teórica interna. Arrisco a dizer que sem o estranhamento natural de um ‘estrangeiro’ o interesse por esta pesquisa não existiria. Num movimento complementar, como parte integrante do coletivo, a pesquisa carrega as subjetividades inerentes da participação ativa.

Na busca por entendimentos do ativismo trabalho/arte/vida as leituras de “Insurgências Poéticas”, de André Mesquita, “Estética Relacional”, de Nicolas Bourriaud, e “Partilha do Sensível”, de Jacques Rancière se apresentaram como uma tríade bibliográfica fundamental.

Ao longo do percurso foram de grande valia as disciplinas Processo de Criação, ministrada por Cecília de Almeida Salles, e Semiótica da Cultura por Jerusa Pires Ferreira.

Procedimento Metodológico

Para a reflexão teórica sobre escolhas e ações do grupo foi utilizado o método da crítica de processo, a apreensão do processo de criação através de seus rastros/ações. A transposição da semiótica peirciana para o campo da criação, realizada pela professora Cecília Salles permitiu me deter sobre a complexidade das relações estabelecidas em rede e materialidades oferecidas pelo coletivo artístico.

O processo de criação com o olhar nas redes criadas orienta a leitura dos signos e procedimentos comunicacionais do coletivo artístico e estabelece dúvidas genuínas para se tratar do processo em movimento. Especialmente em um projeto poético com linguagens híbridas me pareceu adequada a teoria da criação como processo semiótico (tendência, recompensas materiais, falibilismo, acaso, entrada de ideias novas, ausência

de hierarquia, regressão e progressão infinitas e comunicação) para se estabelecer o percurso sensível e intelectual.

Do percurso criativo e poético do Dulcineia Catadora foram selecionados os seguintes rastros das ações estabelecidas ao longo dos últimos cinco anos: registros no blog do coletivo (Dulcineia Catadora), vídeos (Dulcineia e Paulo Bruscky e o vídeos que registrara o processo de criação dos livros para o Museu de Arte do Rio), lançamentos de livros, participação em eventos e a rotina das oficinas de fabricação dos livros cartoneros em São Paulo, Rio de Janeiro e Buenos Aires.

Tais características comunicacionais perpassam todos os itens dos capítulos II e III, divididos em temas emblemáticos da trajetória do grupo, desde a sua criação e que, acredito, poderão contribuir para as questões levantadas na pesquisa.

A compreensão do projeto cartonero brasileiro pede uma reflexão sobre a rede de editoras que se estendeu, primeiramente, pela América Latina, as condições de surgimento e desdobramentos mais relevantes, o que se tornou tema do primeiro capítulo.

O primeiro capítulo também se destina a contribuir para a bibliografia acerca dos coletivos artísticos no Brasil, suas características e tentativas de definição. Logo será abordado o universo das editoras cartoneras, em especial, algumas características do método de trabalho da primeira delas, a argentina Eloisa Cartonera e sua noção primordial de trabalho.

Foram realizadas ainda entrevistas com parceiros, colaboradores e integrantes que simbolizam a rede formada pelo coletivo no recorte de tempo 2008-2013.

Capítulo I - A Rede Cartonera

1– A erupção de uma ideia e seus modelos-laboratórios de autonomia e resistência criativa

Ao fazer minha primeira reportagem sobre as editoras cartoneras latino-americanas, enviei para o editor as seguintes sugestões de títulos para o texto que viria a seguir:

- Vírus cartonero
- O papel da América Latina
- Livro+Papelão= América Latina
- Contágio cartonero
- Livros que voam
- Blink cartonero
- Um fio de papelão (*meu preferido*)

Percorrendo estes nomes, inclusive com os grifos, percebe-se a noção de movimento inerente a cada um, além do evidente entusiasmo como fenômeno, e elementos de rapidez (voar, blink vírus), instantaneidade, adesão e uma aparente fragilidade – ou seria uma sensação de minoria? As editoras cartoneras podem ser entendidas amplamente como fruto do processo histórico e cultural da América Latina: dominação europeia, ditaduras por décadas, miscigenação e sufocamento de culturas pré-existentes. Neste sentido surgem como um respiro, uma ‘fala’ que diz respeito aos próprios povos. Não apresentam verdades nem finais absolutos, mas estabelecem-se como um grande e vigoroso traço criativo diante da efervescência cultural (MORIN, 1998) do início dos anos 2000.

Imersas também no contexto global de desigualdade social, dificuldades de publicação, trabalhos massacrantes e exploradores e sociedades desagregadoras, as editoras surgem de um afrouxamento do imprinting cultural, que nos faz desconsiderar tudo aquilo que não concorde com as nossas crenças e nos faz recusar toda informação inadequada às nossas convicções. (MORIN, 1998).

As editoras se apresentam como um desvio diante de regras que não se mostravam mais suficientes ou satisfatórias nestes tempos. Morin chama de efervescência cultural os momentos de enfraquecimento das normas e, por conseguinte, o aparecimento de brechas que levam à evolução dos conhecimentos e modificações nas estruturas de reprodução. Em condições instáveis e movediças em que aumentam a intensidade das trocas e dos confrontos são favoráveis à expressão dos desvios e da evolução criadora.

Ao analisar o Movimento Occupy, Vladimir Safatle (2012) diz que as ideias, quando começam a circular, desconhecem as limitações de espaço pois têm a força para construir o novo. “Quando uma ideia encontra seu próprio tempo e constrói um novo espaço demonstra que estava presente em vários lugares à espera do melhor momento para dizer claramente seu nome. Ideias explodem contextos, dão novas configurações. O pensamento é ação”.

Eloisa Cartonera, a primeira editora a fazer livros com papelão (cartón) é uma brecha desviante que transforma papelão (outrora lixo) em matéria-prima para livros, estabelece um modo de fazer coletivo e igualitário entre os integrantes (na contramão da competição do mercado de trabalho), incentiva novos autores e os publica (diante da avalanche de best sellers cultivada pelas editoras convencionais), fabrica capas de livros artesanalmente, distintas umas das outras, contrariando a padronização e especialização dos trabalhos editoriais, desloca o catador de papelão para o ofício cartonero criativo, distribui a renda igualmente, eliminando o lucro fundador do capitalismo global. Torna-se rede e atrai uma rede de colaboradores e simpatizantes, em movimento dialógico.

As editoras estabelecem, de pronto, a transdisciplinaridade, em que literatura, artes plásticas, cooperativa de trabalho, escritura estimulam o pensamento coletivo e abarcam ideias conjuntas, numa busca ética e estética. Morin destaca ainda que nos trabalhos em equipe, um ou alguns indivíduos transformam a descoberta de fatos novos ou aberrantes em revolução teórica, favorecendo a hibridização e a síntese.

A proliferação das editoras cartoneras na América Latina foi tema do congresso “Libros cartoneros: Reciclando el paisaje editorial en America Latina”, que ocorreu em 8 e 9 de outubro na Universidade de Wisconsin-Madison (EUA). Como fruto das discussões, a universidade publicou “Akademia Cartonera: Un ABC de las editoriales cartoneras em

América Latina com manifestos de oito editoras primordiais: Eloisa Cartonera (Argentina), Sarita Cartonera (Peru), Animita Cartonera (Chile), Mandrágora Cartonera (Bolívia), Yerba Mala Cartonera (Bolívia), Dulcinea Catadora (Brasil), Yiyi Jambo (Paraguai) e La Cartonera (México), além de artigos acadêmicos e catálogo de publicações cartoneras. A biblioteca de Ciências Sociais e Humanidades da Universidade de Wisconsin é hoje o maior acervo de livros de papelão do mundo, com pouco mais de 360 volumes de diferentes países da América Latina. Os livros se encontram na seção destinada a livros raros, especiais, junto com as bíblias e outros textos sagrados dos séculos anteriores.

Paloma Celis Carbajal (2009, p. 12) diz no prólogo de *Akademia* que “Não só a linguagem permite que as cartoneras tornem visível a complexidade da cultura, da sociedade e da literatura latino-americana, mas também através do papelão conseguem fazer esta representação. O uso que fazem deste material está concretizando ideias globais, como a reciclagem, ao mesmo tempo em que fomentam a leitura e o amor à literatura, a liberdade de expressão e o simples prazer de viver sem padrão”

Explorando as origens e a evolução de cada uma das oito editoras participantes da publicação norte-americana, Ksenija Bilbija explora a tensão original que permeia a cartografia das editoras cartoneras: se por um lado existe a ênfase no compromisso social, solidariedade e determinação de seus protagonistas em constituir um modelo diferente do que resultou de anos de cultura neoliberal e globalização do capital, ao mesmo tempo, os criadores das cartoneras destacam suas singularidades, independência e originalidade.

Alguns textos de estudiosos sobre as editoras cartoneras apontam apressadamente para a forte crise econômica na Argentina ocorrida a partir de 2001, quando milhares de pessoas viram-se desempregadas e algumas não tiveram outra escolha senão recorrer a atividades informais para sobreviver, entre elas a coleta de papelão nas ruas.

Tal situação mais do que acomodaria a brilhante ideia de dois jovens, um poeta e um artista, de fazer livros com capas de papelão. Livros com poemas de Washington Cucurto com capas pintadas por Javier Barilaro inauguraram, assim, uma proposta que se espalharia rapidamente. A inventividade dos jovens tem seu mérito pela simplicidade

que encerra, ao mesmo tempo em que se constitui uma proposta complexa e profunda, social, política e cultural, tendo em vista o contexto histórico latino-americano.

Dulcineia Catadora se estabeleceu no lastro de dezenas de editoras cartoneras que se seguiram ao projeto original de Washington Cucurto e Javier Barilaro. Nos primeiros anos, o fenômeno se concentrou na América Latina para, mais recentemente, se espalhar por países da Ásia, África e Europa.

Pensar os coletivos artísticos e a experiência das editoras cartoneras como traço vivo da cultura contemporânea revigora os debates sobre arte, política e trabalho. Pode-se falar ainda em cultura de bordas ao se tratar os coletivos artísticos na medida em que atuam em um tempo e espaço não canônico, trazendo para o centro da observação os chamados periféricos, privilegiando segmentos não institucionalizados, como propõe Jerusa Pires Ferreira (2010) em *Cultura das Bordas*.

Nas bordas existe a dificuldade de estabelecer limites ou aplicação dos parâmetros da arte canônica.

As cartoneras também podem ser avistadas como experiências de ‘mídia radical’. Trabalhando com o conceito expandido de mídia (processo social, estético, cognitivo e tecnológico), Arlindo Machado escreve, na introdução à edição brasileira de Mídia Radical, de John Downing (2004, p.9), que a mídia radical se refere a experiências praticadas fora de sua expressão industrial hegemônica, por sujeitos sociais movidos por projetos de intervenção crítica, expressando posições alternativas às políticas dominantes.

“A essência da política é a mudança do mundo social. Um pensamento que não está direcionado às mudanças, que não pretende intervir e transformar, não pode ser político, é um discurso apenas retórico. Ora, o discurso político pensa o mundo humano como fundamentalmente transformável, enquanto o retórico não vê saídas, ou então vislumbra saídas tão improváveis e longínquas que equivale a dizer que as mudanças são impraticáveis”. (2004, p. 12)

Princípios cartoneros

Estabelecendo-se em diferentes países, as editoras se adaptam às cores locais, mas mantêm alguns princípios do modelo primeiro. A estética cartonera se aproxima mais

do inacabado e instantâneo do que uma edição de luxo, capa dura e determinado padrão de qualidade. O papelão (que foi caixa para guardar produtos e, em primeira instância, árvore) que vai virar livro preserva traços da sua estória, sinais, vestígios. Cada livro é um livro, não há exemplares idênticos, são feitos um-a-um, pintados com tinta guache. Dessa maneira, os livros são percebidos e recebidos como livros-objeto. No entanto, ao contrário da exclusividade destes objetos artísticos, que reflete em seus preços e na disputa da preciosidade, o livro cartonero é facilmente replicável e, igualmente, não será semelhante ao modelo original.

Os livros são produzidos a preço de custo, não geram lucro e o que se vende retorna ao processo na compra de materiais e divisão de renda. O preço praticado situa-se bem abaixo dos preços de mercado (no Brasil o livro cartonero é hoje vendido a R\$ 7) com a ideia de se fazer novos leitores e democratizar a literatura. “Queremos que a leitura volte a ser, para todos, um ato cotidiano”, escreve Sarita Cartonera, do Peru, em seu manifesto publicado em Akademia.

As editoras publicam nomes já conhecidos da literatura de seus países, mas sempre buscam novos autores, desconhecidos, iconoclastas. No Brasil foram publicados Haroldo de Campos (textos políticos), Manoel de Barros, Jorge Mautner (conto), Paulo Bruscky (fotos) entre os consagrados e também autores contemporâneos como Xico Sá, Laerte, Arruda, Ronaldo Bressane, Índigo, Andréa Del Fuego, Bruna Beber, entre outros. Na Argentina estão no catálogo do Eloisa autores como Ricardo Piglia, César Aira, Mario Bellatin, entre outros.

Os autores doam os direitos de publicação em editoras cartoneras, recebendo, em troca, alguns exemplares da obra em papelão. Alguns textos são criados exclusivamente para as editoras, outros são trechos, alguns contos e poesias já publicados em outras editoras. O miolo dos livros é copiado ou impresso em gráficas próprias. O propósito de difundir a literatura latino-americana está presente em todos os manifestos. “Difundir literatura sudaka a full, difundir poétikas ameríndias, difundir literatura triplefrontera y portuguaranholismos umía kuera”, diz o manifesto da paraguaia YiYi Jambo, a editora cartonera que criou o pitoresco portunhol selvagem, mescla de português, espanhol e tupi guarani. (*Anexos 7*)

As editoras celebram a ideia do fazer coletivo. Em seus blogs, sites e textos difundidos na internet fazem questão de reforçar a potência do encontro, a reunião de diferentes para pintar, conversar, ouvir música e trabalhar nas várias etapas do processo de fabricação do livro. As editoras cartoneras estabelecem uma rotina de pintura de livros, em ‘mesa redonda’, em que compartilham os pincéis. A convivência dos diferentes numa perspectiva afetiva e respeitosa gerando uma nova sociabilidade na travessia papelão-lixo para papelão-lixo-livro.

“Acreditamos que a experiência estética seja um ato coletivo, que gera o prazer no encontro e na participação. Mas, coletivo e o individual caminham juntos. Não se anulam as expressões individuais. Ao contrário, o coletivo reúne as riquezas e a diversidade das expressões e criações individuais”, aponta o manifesto de Dulcinea Catadora, já se ressaltando de possíveis interpretações sobre um coletivo com soluções autoritárias ou messiânicas.

Nos rastros do que caracteriza um coletivo, o crítico e professor Cezar Migliorin (2012) oferece uma trama para se pensar definições de modo a não generalizar nem cair na mediatização do fenômeno, que foi então se tornando mais frequente no Brasil em diferentes áreas: fotografia, artes plásticas, artes gráficas, cinema, edição e outras.

Em texto publicado no livro *Teia: 2002 - 2012*, edição organizada por André Brasil para comemorar (e compor uma reflexão sobre) os dez anos do Centro de Pesquisa e Produção Audiovisual Teia, de Belo Horizonte, Migliorin (2012, p.2) nos oferece esta proposta de definição:

Um coletivo é mais que um e é aberto. Essa é uma primeira característica que evita que tratemos os coletivos como um grupo, como algo fechado; melhor seria dizer que um coletivo é antes um centro de convergência de pessoas e práticas, mas também de trocas e mutações. Ou seja, o coletivo é aberto e seria, assim, poroso em relação a outros coletivos, grupos e blocos de criação – comunidades. Tal prática coletiva não significa que um coletivo se crie simplesmente com todos produzindo junto: ele se cria porque pessoas compartilham uma intensidade de trocas maiores entre elas do que com o resto da comunidade, do que com outros sujeitos e práticas e, em um dado momento, encontram-se tensionadas entre si. O coletivo, assim, é uma formação não de certo número de pessoas com ideais comuns, mas de um bloco de interesses, afetos, diálogos, experiências aos quais certo número de pessoas adere, reafirmando e transformando

esse mesmo bloco. Um coletivo não faz unidade, mas é formado por irradiação dessa intensidade, um condensador, agregador de sujeitos e idéias, em constantes aproximações, distanciamentos, adesões e desgarramentos. Um coletivo é, assim, fragilmente delimitável seja pelos seus membros, seja por suas áreas de atuação e influência, e seus movimentos – um novo filme, um festival, uma intervenção urbana ou política – não se fazem sem que o próprio coletivo se transforme e entre em contato com outros centros de intensidade.

A apropriação de tecnologias potencializou ações de coletivos, alterou dispositivos de registros das criações artísticas e o sentido de colaboração, entre outras transformações. Vemos que as características dos coletivos artísticos contemporâneos coincidem com conceitos da chamada cultura digital: compartilhamento, ausência de liderança, copyleft, interação, ocupação de brechas (hackeamento), participação, financiamento colaborativo em plataformas digitais. O Dulcinea Catadora utiliza o blog para a reflexão sobre as ações do grupo, valendo-se de autores que conversam com as experiências executadas, repercussão de trabalhos realizados em festivais, feiras de literatura e eventos em geral e também para disponibilizar o catálogo de livros do coletivo, divulgando livros por encomenda. Com o trabalho desenvolvido para o Museu de Arte do Rio (MAR), o coletivo está experimentando o copyleft das publicações. O segundo livro – De Lá Pra Cá De Cá Pra Lá – encontra-se disponível em PDF no site. Em sua apresentação, o coletivo nomeia colaboradores eventuais e fixos, integrantes e abre a porta para futuras adesões – clara característica da dinâmica própria aos coletivos artísticos: “Sem dúvida, muitas outras pessoas se aproximarão de nós, compartilharão ideias e ficarão conosco por algum tempo. Sejam todos bem-vindos!” Nos Capítulos II e III aprofundaremos as formas de registro, utilização de tecnologias e modos de ação do coletivo Dulcinea Catadora.

Outra característica comum às cartoneras é sua independência de trabalho, sem vinculação a instituições públicas, ONGs ou iniciativa privada, nem registro em órgãos de trabalho dos respectivos países. As editoras realizam trabalhos, ações e livros sob encomenda, recebem cachês por trabalhos, mas não possuem patrocínio para seu funcionamento diário.

O intercâmbio entre os grupos não é uniforme, mas existe. A uma chamada geral da editora mexicana La Cartonera, as irmãs latinas atenderam e publicaram

simultaneamente o poeta mexicano Mario Santiago Papasquiaro em 2009. O texto do poeta foi o mesmo em todos os livros, mas cada um publicou um prólogo distinto.

A integração cartonera se dá ainda pelo curioso e potente portunhol selvagem. A língua híbrida do português, espanhol e tupi guarani é invenção do poeta Douglas Diegues, editor cartonero do selo paraguaio Yiyi Jambo. Autores brasileiros e paraguaios, como o próprio Douglas, lançaram títulos no novo idioma, sublinhando uma questão que insiste em separar o Brasil dos outros países latinos quando há mais semelhanças que diferenças.

2- Arte experimentadora de mundos – política e estética

A criação e expansão da rede de cartoneras se inserem no momento de transformações das relações entre arte, política e a vida em sociedade.

A diferença primordial em relação aos anos 60 - em que as relações de convívio e integração entre grupos artísticos já eram uma constante – é que de 90 em diante não se preocupa mais com definição de arte. “A questão não é mais ampliar os limites da arte, e sim testar sua capacidade de resistência dentro do campo social global”. (BOURRIAUD, 2009, p.43).

As transformações no regime estético das artes estão ainda diretamente relacionadas ao fim das utopias sociais e revolucionárias. Tratando do que chama de crise da arte, RANCIÈRE (2005) analisa que a captação fatal pelo discurso, a generalização do espetáculo ou a morte da imagem são indicações suficientes de que é no terreno estético que prossegue a batalha ontem centrada nas promessas de emancipação e nas ilusões e desilusões da história.

Vladimir Safatle (2001) fala de década do desencanto para caracterizar a vida social e política a partir de 2011. Desencanto aqui perde seu caráter pejorativo para indicar um estado de descrença necessário para se experimentar a plasticidade do novo. Um afeto ligado aos produtores de novas formas, mesmo que ainda não saibam do que se constituem as novas formas.

A arte como criadora/experimentadora de mundos comunga deste afeto dos tempos atuais e propõe construções dentro do mundo que aí está, problematizando a esfera das relações. “A política e a arte constroem ficções, rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer”. (RANCIÈRE, 2009, p.59)

Em oposição a experimentações do ‘novo’ e do universo do espetáculo, a arte – como a política – se voltam para as microutopias cotidianas e estratégias miméticas. Construir um núcleo cartonero, por exemplo, capaz de reunir interessados em fabricar pequenas tiragens de livros, vendidos a preços módicos, reunir a vizinhança (Eloisa Cartonera), trabalhar no ambiente de trabalho dos integrantes (Dulcinea Catadora), buscar soluções para questões do dia-a-dia (como imprimir, onde coletar matéria-prima) e para pequenos projetos, promovendo encontros de diferentes, com espaço para intensa troca de vivências. Em soma coloca-se em evidência o invisível ofício do catador de papelão, o excesso do descarte (nosso lixo), a literatura possível (longe da torre de marfim), aproveitando-se das brechas sociais para intervir, criar ações e estratégias.

O regime estético das artes, termo criado por Jacques Rancière (2005), considera nesta trama os vestígios dos vários mundos, a banalidade e a ‘glória do qualquer um’. A revolução estética em curso, para o autor, revoga a linha divisória entre duas histórias: a dos historiadores e a dos poetas. “Testemunho e ficção pertencem a um mesmo regime de sentido”. (2005, p. 56).

Corroborando a reflexão sobre as propostas coletivas contemporâneas, Nicolas Bourriaud (2009) propõe o termo Arte Relacional para se falar de uma arte que toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social. Tal proposta deriva de uma cultura urbana mundial e da aplicação deste modelo de cidade a praticamente todos os fenômenos culturais. Maior intercâmbio e maior mobilidade constituem o território propício para se experimentar o estar-juntos, o encontro fundador de diálogos e vínculos. “A obra de arte apresenta-se como interstício social no qual são possíveis experiências e novas possibilidades de vida. Parece mais urgente inventar relações possíveis com os vizinhos de hoje do que entoar loas ao amanhã. É só, mas é muito ”. (BOURRIAUD, 2009, p. 62).

O coletivo artístico pode ou não ser ativista ou propor uma ação frontalmente política. A depender da tessitura, temáticas e perfis de suas propostas, tais centros de convergência e potência criativa se desenvolvem ao longo do tempo, construindo sua rede comunicativa.

O termo arte ativismo surgiu pela primeira vez em artigo, de 1984, da teórica e ativista americana Lucy Lippard. Ela diferencia arte política, que faz uma reflexão do momento, da arte-ativista, que põe a mão na massa e se envolve com o cotidiano socialmente. Nesse sentido, o objeto de arte em si não tem tanta importância, como reflete o historiador André Mesquita. “O processo e a convivência com os outros, colocando a arte na vida, são o que importa. Os coletivos têm esse espírito de fazer a coisa juntos e valorizar um campo de transversalidade, no qual a arte vai conversar com a política, economia, arquitetura, com os movimentos sociais”, diz Mesquita (DANGELO, 2009).

Lippard, citada por Mesquita, (2011) assim resume a distinção entre arte política e arte ativista no ensaio “Trojan Horses: Activist Art and Power” (1984):

“O artista político é alguém cujos assuntos e, de vez em quando, os contextos, refletem assuntos sociais, geralmente na forma de uma crítica irônica. Embora artistas ‘políticos’ e ‘ativistas’ sejam frequentemente, as mesmas pessoas, a arte ‘política’ tende a ser socialmente preocupada, enquanto a arte ‘ativista’ tende a ser socialmente envolvida”.

Uma reunião da Organização Mundial do Comércio (OMC), em 1999, em Seattle (EUA), pode ser considerada um marco do ativismo coletivo que se alastrou pelo mundo. Pulverizados, com bastante uso de internet e mensagens de celular, os protestos de Seattle ocorreram no centro do consumismo mundial, terra de nomes como Microsoft e Nintendo, onde ninguém suspeitava de uma insurgência de tamanha repercussão contra o sistema. Jovens simplesmente sentavam ao longo de uma rua, impedindo o acesso dos participantes à reunião que debateria a rodada do milênio, articulando movimentos sincronizados no espaço público, com o uso de fantasias e ataques a pontos polêmicos das discussões que as nações ricas levavam em portas fechadas.

Em Gênova, em 2001, quando se reuniam os países integrantes do G-8, os manifestantes repetiram a saraivada de protestos organizados com táticas de guerrilha e deixaram a polícia e os políticos perplexos. “Os movimentos arte-ativistas usam táticas e estratégias, como na guerra. A tática é usada pelo mais fraco – assim como na luta de boxe -, você está em território inimigo. Então transforma aquilo em uma linguagem subversiva. Os zapatistas usaram isso da melhor forma possível, conseguiram espaço na TV e no rádio, na selva se comunicavam pela internet, deram um viés radical para o uso da mídia”, analisa Mesquita, na mesma reportagem.

No Brasil, a editora Conrad criou a coleção Baderna, pioneira no lançamento de títulos ligados ao arte ativismo. Das traduções mais expressivas daquele momento, TAZ – Zona Autônoma Temporária, de Hakim Bey, lançou a ideia de combater o poder criando espaços (virtuais ou não) de liberdade que surgem e desaparecem o tempo todo. Discute-se até mesmo a identidade do autor do livro. No fim dos anos 80, o TAZ ficou circulando livremente na forma de panfleto e hoje é citado por teóricos que estudam as raves, o universo dos hackers e a ideia de organização fluida.

Acredita-se que o conceito de TAZ tenha inspirado muitas das táticas de rua dos manifestantes em Seattle. Mais de uma autoridade policial constatou, aterrorizada, que era muito difícil acompanhar a estratégia dos manifestantes de formar grupos aleatoriamente, atacar e depois desmanchar aquelas formações para se juntar em outros grupos, com novos objetivos. Numa transposição para o projeto do Dulcineia Catadora, podemos pensar as intervenções urbanas propostas pelo grupo como momentos autônomos instantâneos, provocadores de reflexão, porém fluidos e livres.

“A TAZ é uma espécie de rebelião que não confronta o Estado diretamente, uma operação de guerrilha que libera uma área (de terra, de tempo, de imaginação) e se dissolve para se re-fazer em outro lugar e outro momento, antes que o Estado possa esmagá-la. Uma vez que o Estado se preocupa primordialmente com a Simulação, e não com a substância, a TAZ pode, em relativa paz e por um bom tempo, "ocupar" clandestinamente essas áreas e realizar seus propósitos festivos. Iniciar a TAZ pode envolver várias táticas de violência e defesa, mas seu grande trunfo está em sua invisibilidade - o Estado não pode reconhecê-la porque a História não a define. Assim que a TAZ é nomeada (representada, mediada), ela deve desaparecer, ela vai desaparecer, deixando para trás um invólucro vazio, e brotará

novamente em outro lugar, novamente invisível, porque é indefinível pelos termos do Espetáculo” (BEY, 1985. p.6).

A característica da instantaneidade no ativismo será retomada quando da discussão sobre a continuidade das ações do coletivo Dulcineia Catadora no Rio de Janeiro e também voltará nas análises sobre a estética cartonera.

3- Eloisa Cartonera e a noção de trabalho

toda basura era vida vivida y de la basura venia todo lo que en el mundo era o que havia sido. Nada de lo intacto merecía figurar. Lo intacto habia muerto sin nacer. La vida sólo latia en lo que tenía cicatrices.
 inventario general del mundo, Espejos, Eduardo Galeano

Eloisa Cartonera apresenta-se como Cooperativa Editorial LatinoAmericana em seu site oficial. A vocação para o trabalho cooperado se fortalece nos links subsequentes: *Fabricamos Seu livro, Fazemos Oficinas, Peça o Seu* (Livro) e no vídeo *Aprenda a Fazer Um Livro Cartonero com La Osa*.

Todos os integrantes conhecem todos os processos de fabricação dos livros: da impressão, preparação do papelão, pintura, título, colagem dos textos, venda, participação em palestras, seminários, entrevistas para pesquisadores ou mídia, oficinas de livro e outros. Na contramão da especialização, o trabalhador versátil é quem faz parte do Eloisa Cartonera, num organograma quase totalmente horizontal.

Digo quase porque Washington Cucurto, fundador da cooperativa e ‘redescobridor’ do papelão como matéria-prima editorial, concentra algumas decisões e rumos que o grupo toma. Até porque é ele quem recebe os convites, propostas de eventos, palestras, pedidos de livros, entrevistas etc.

O trabalho é exercício diário e a dedicação praticamente exclusiva. Alguns integrantes, como Alejandro Miranda, são estudantes universitários, mas optaram pelo estilo de vida adotado pelo Eloisa: igualdade de papéis e de ganhos. La Osa é o apelido de Miriam, uma ex-catadora de papelão do bairro La Boca, em Buenos Aires, que integra o grupo,

Ricardo Piña é um ex-vendedor de produtos químicos que também escreve livros de poesia publicados pelo Eloisa, Maria é uma espécie de ‘gerente’ do grupo, cuida da distribuição de tarefas do dia, mas se remete sempre a Washington Cucurto que é codinome de Santiago Vera.

A cooperativa chega a 200 livros editados, entre poesia e prosa, em sua maioria, de autores latino-americanos. Em entrevistas, pesquisas universitárias e no site oficial do grupo, o Eloisa se manifesta com elevada auto-estima, faz chistes, elabora máximas exageradas e ficções a respeito de sua origem e história. Diz, por exemplo, que no catálogo estão os ‘melhores livros de literatura latina que conhecemos como leitores e trabalhadores’, menciona ‘fazemos as capas mais lindas de livros que existem’. Para falar sobre o início das atividades, o grupo faz uma narrativa romanceada e fluida numa clara estratégia de não ser absorvido por definições de jornalistas, pesquisadores e do próprio mercado, ainda que o grupo esteja presente na mídia com relativa frequência.

Era verano, Cucurto y Javier Barilaro hacían unos libritos de colores y poesía: Ediciones Eloísa; por aquella bella dama descendientes de bolivianos que conquistó el corazón de Javier Barilaro y luego se fue. ¡Gracias Eloísa! porque con tu belleza cautivaste al compañero que después diseñó tantos libros como verdes hojas en primavera. Después, junto con los desocupados, el club del trueque y los cartoneros que recorrían las calles con sus carros repletos de cartones, aumentó el precio del papel con que hacían los libritos y nació la idea y la necesidad de cambiar el sistema...
...Y un día llegó Fernanda... una tarde amarilla, en una bibicleta rosa, con una pollera verde, como la primavera, y nos propuso abrir un taller en la calle Guardia Vieja...
Así nació Eloísa Cartonera, en la primavera de 2003.

No link *Quem Somos*, o Eloisa se apresenta como um grupo de pessoas que se juntaram para trabalhar de outra maneira, para aprender com o trabalho muitas coisas, por exemplo, o cooperativismo, a auto-gestão, o trabalho para o bem comum, como mobilizador de nosso ser. “Nascemos nesta época louca e vivemos como muitas cooperativas, microempreendimentos, assembléias, grupos de bairro, movimentos sociais que surgiram por iniciativa das pessoas, vizinhos e trabalhadores”, lê-se no site oficial.

Em entrevista concedida à pesquisadora na sede do grupo em 2009 (DANGELO, 2009), enquanto dobrava flyers da participação em uma feira de livros, Washington Cucurto disse que o próximo passo da cooperativa é comprar um terreno nos arredores de Buenos Aires para que possam plantar seus próprios alimentos, deixar de pagar aluguel e ter a própria sede. Na mesma entrevista, ele admite fazer outras coisas no futuro, que não somente livros, desde que o trabalho sirva para agregar pessoas e se transformar em uma experiência de vida, como se confirma ao final da apresentação no site, que convoca também ao coletivismo:

Hoje podemos dizer que somos um produto do trabalho, e queremos que nosso trabalho sirva para todos. Fazendo livros, ou, no futuro, fazendo outras coisas, este é o espírito de nosso empreendimento, fazer de nosso trabalho uma experiência, um lugar que sirva a muitos mais. Não queremos nos fechar em nós mesmos, queremos somar novos companheiros, ouvir ideias frescas que nos entusiasmam, buscar maneiras de fazer mais coisas. Por isso a 'Carto', como a chamamos carinhosamente, é um espaço aberto para todos. Esperamos vocês e viva a Revolução das Pessoas!

Os conceitos de trabalho, revolução das pessoas e criação como fonte de alegria permitem uma leitura de criação de uma nova cultura inserida nas práticas cotidianas.

Uma vez visitando o Eloisa Cartonera, elimina-se o observador passivo. Quem pretende conhecer mais profundamente o grupo precisa integrar-se ao trabalho. Participar da lida na oficina, da venda em feiras, de modo que a experiência vivida integra-se a dos demais, transformando o trabalho e a criação. Em reportagem publicada na revista Fórum (2009), registrei o momento em que tentava entrevistar Washington Cucurto:

Só é possível falar com Cucurto no meio de muito trabalho. E trabalho significa que ele também terá arrumado uma incumbência para você. Trabalho é a palavra que ele mais repete. Diz que o transformou, o moldou. 'Tudo depende de nós, se vamos bem ou mal, se trabalhamos mais ganhamos mais. Eu não sabia nada disso, como imprime, cola, pinta. Tudo é uma experiência, vamos aprendendo' (DANGELO, 2009)

A literatura de Washington Cucurto personifica a literatura da periferia, se considerados ainda os centros de concentração de renda e produção cultural. Os personagens são inspirados em sua vivência, trabalhadores de caixa em supermercados, suas noites bailando cumbia, seus amores e desamores, álcool e sexo.

O eixo de que qualquer um pode fazer livros é ideia que permeia o Eloisa Cartonera e todas as editoras surgidas posteriormente, com espaço para novos autores, desconhecidos, e forte valorização de textos que provocam algum rompimento de pensamento dominante. Cucurto diz que apenas se diverte fazendo literatura. “É bom saber que se pode fazer literatura, qualquer pessoa, seja boa ou má”. Quando o assunto é o Eloisa, livro não é mais importante que fazer um alfajor ou o choripan, pão com chourizo portenho. O trabalho coletivo sim é a alma do negócio.

Ainda que se compreenda a existência de um trabalho coletivo e horizontal inerente a este modelo que se expandiu com velocidade pelo mundo (as editoras cartoneras), pode-se pensar também que o início com Eloisa Cartonera se deve a um líder do ofício, Washington Cucurto. “Alguém com poder de mudar o mundo”, entendido como agente de transformação no artigo “Os Ofícios Tradicionais” de Jerusa Pires Ferreira (1996), preocupada com a memória e transmissão dos ofícios tradicionais. “O mestre de um ofício é sempre um sabedor.. um detentor de um tipo de liderança, sobretudo por ser aquele que transforma, que inaugura um novo estado cultural. É da sua memória que se projeta a construção do mundo”. (FERREIRA, 1996, p. 103).

Mapa das Editoras Cartoneras no Mundo (2014)

<https://maps.google.fr/maps/ms?msid=211452372373338992036.0004d2f373c225b0c74d7&msa=0>

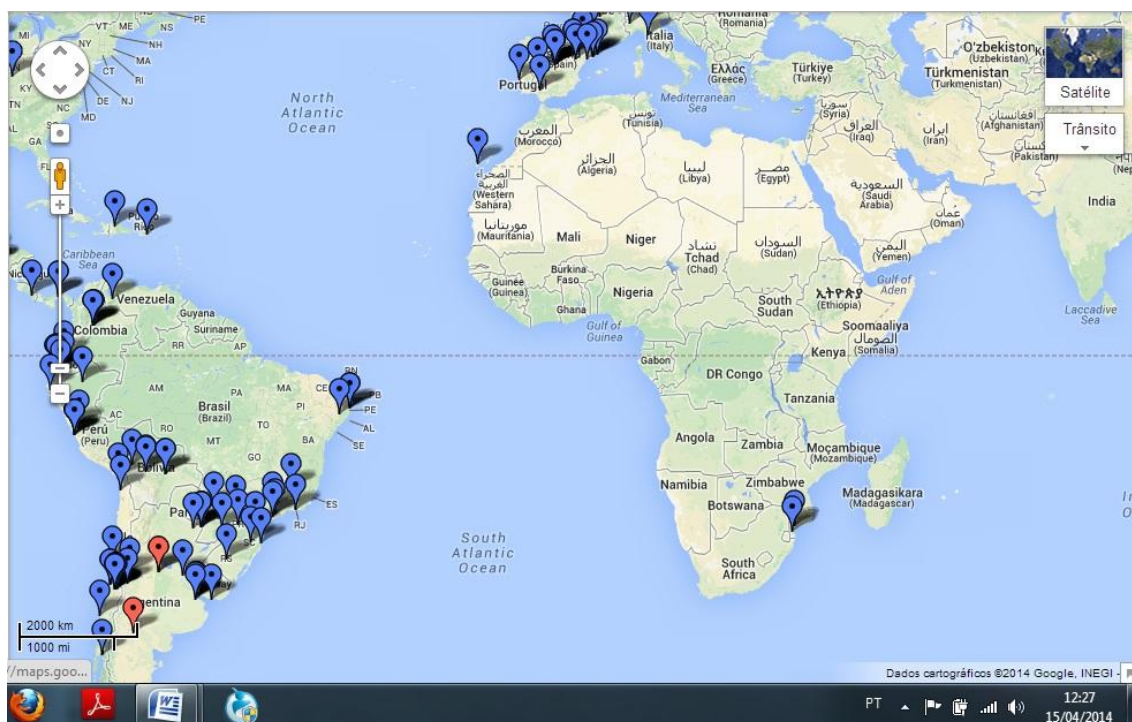


Fig 1. Mapa das editoras cartoneras no mundo (2014)

-  Eloisa Cartonera (Buenos Aires, Argentina)
<http://www.eloisacartonera.com.ar/home.html>
-  BarcoBorracho (Buenos Aires, Argentina)
<http://barcoborrachoediciones.blogspot.fr/>
-  Editorial Retazos (Buenos Aires, Argentina)
<http://editorialretazos.blogspot.fr/>
-  Textos de Carton (Cordoba, Argentina)
<http://textosdecarton.blogspot.fr/>
-  La Sofia Cartonera (Cordoba, Argentina)
<http://www.ffyh.unc.edu.ar/content/%C2%A1sumate-la-cartonera>
-  Cartonerita Solar (Neuquen, Argentina)
<https://www.facebook.com/cartonerita.solar>

-  Nasaindry Cartonera (Formosa, Argentina)
<http://nasaindycartonera.blogspot.fr/>
-  Cienguita Cartonera (Mendoza, Argentina)
<http://cieneguitacartonera.blogspot.fr/>
-  Kloketen Tintea Cartonera (Rio Grande, Argentina)
<http://kloketencartonera.blogspot.mx/>
-  Me muero de muerta Cartonera (Ezeiza, Argentina)
<http://memueromuertaediciones.blogspot.mx/>
-  Animita Cartonera (Santiago, Chile)
<http://animitacartonera.wordpress.com/>
-  Calafate Cartonera (Santiago, Chile)
<http://www.calafate-cartonera.blogspot.mx/>
-  Olga Cartonera (Santiago, Chile)
<http://olgacartonera.blogspot.mx/>
-  Isidora Cartonera (Santiago, Chile)
<http://profepancho.wix.com/isidoracartonera>
-  Nuestra Señora Cartonera (La Serena, Chile)
<http://www.nuestrasenoracartonera.blogspot.fr/>
-  Benicia Cartonera (Valparaiso, Chile)
<http://www.beniciacartonera.blogspot.fr/>
-  Cartonera Helecho (Puerto Montt, Chile)
<http://www.beniciacartonera.blogspot.fr/>
-  Canita Cartonera (Alto hospicio, Chile)
<http://canitacartonera.wordpress.com/>
-  Cizarra Cartonera (Santiago, Chile)
-  Kiltra Cartonera (Valparaison, Chile)
<http://edicioneskiltracartonera.blogspot.fr/>
-  La Vieja Sapa Cartonera (Santiago, Chile)
<http://laviejasapacartonera.blogspot.mx/>

-  Warp Zone Cartonera (Arica, Chile)
<http://warpzonecartonera.blogspot.mx/>
-  Sarita Cartonera (Lima, Peru)
<https://www.facebook.com/saritacartonera?fref=ts>
-  Otra Cosa Cartonera (Lima, Peru)
<https://www.facebook.com/otra.cosa.585>
-  My Lourdes Cartonera (Cerro de Pasco, Peru)
<http://mylourdescartonera.wordpress.com/>
-  Qinti Qartunira (Amazonia Alta Peruana)
<http://qintiqartunira.wix.com/qinti#!>
-  Therezinha Cartonera (Iguazu, Brazil)
<http://therezinhacartonera.blogspot.com.br/>
-  Dulcinea Catadora (São Paulo, Brazil)
<http://dulcineiacatadora.com.br>
-  Sereia Cantadora (São Paulo, Brazil)
<http://sereiacantadora.wordpress.com/>
-  Katarina Kartonera (Florianopolis, Brazil)
<http://katarinakartonera.wikidot.com/>
-  Dengo-Dengo Cartoneiro (Santa Catarina, Brazil)
<http://dengodengocartoneiro.blogspot.mx/>
-  Rubra Cartoneira (Parana, Brazil)
<http://rubra-c-editorial.blogspot.mx/>
-  Yerba Mala Cartonera (Cochabamba, Bolivia)
<http://yerbamalacartonera.blogspot.fr/>
-  Mandragora Cartonera (Cochabamba, Bolivia)
<http://mandragoracartonera.blogspot.fr/>
-  Rostro Asado Cartonero (La Paz, Bolivia)
<http://rostroasadocartonero.blogspot.fr/>
-  Nicotina Cartonera (Santa Cruz, Bolivia)
<http://nicotinacartonera.blogspot.fr/>

-  La Aparecida Cartonera (Santa Cruz, Bolivia)
-  Felicita Cartonera (Asuncion, Paraguay)
<http://felicitacarteranhembyense.blogspot.fr/>
-  Mamacha Cartonera (Asuncion, Paraguay)
<http://mamacha-nde-tiey.blogspot.fr/>
-  Mburukujarami Kartonera (Asuncion, Paraguay)
<http://mburukujaramikartonera.blogspot.fr/>
-  La Cancha ava de Kurnikova (Lambaré, Paraguay)
<http://lacanchaavadekurnikova.blogspot.fr/2012/01/hystoria-de-la-literatura-homo-en-la.html>
-  La Propia Cartonera (Montevideo, Uruguay)
<http://lapropiacartonera.blogspot.fr/>
-  Patasola Cartonera (Bogota, Columbia)
<http://patasolacartonera.blogspot.fr/>
-  Harkalya Cartonera (Merida, Venezuela)
<http://harkalya.blogspot.fr/p/harkalya-kartonera.html>
-  Diablo Rojo Cartonera (Cuidad de Panama, Panama)
<http://diablorojocartonera.wordpress.com/>
-  Attaraya Cartonera (Puerto Rico)
<http://atarrayacartonera.blogspot.fr/>
-  Luzazul Editorial Cartonera (Republica Dominicana)
-  La Cartonera Tuanis (Coronado, Costa Rica)
<http://lacarteratuanis.blogspot.fr/>
-  La Cabuda (San Salvador, El Salvador)
<http://lacabudacartonera.blogspot.fr/>
-  Pirata Cartonera (El Salvador, Salvador)
<https://www.facebook.com/pirata.cartonera>
-  Cartonera Maximon (Cuidad de Guatemala, Guatemala)
<http://carteramaximon2011.blogspot.mx/>
-  Bakcheia Cartonera (Chihuahua, Mexico)

-  Nauyaca Cartonera (Toluca, Mexico)
<https://www.facebook.com/nauyaca.cartonera>
-  Jauja Ediciones (Mexico DF, Mexico)
http://lestrigo6.wix.com/jaujaediciones#!_web-pages
-  Infinita Cartonera (Mexico DF, Mexico)
<https://www.facebook.com/infinita.cartonera>
-  2.0.1.2 Editorial (Mexico DF, Mexico)
<http://2012editorial.blogspot.fr/>
-  Trensardina (Mexico DF, Mexico)
<http://blog.trensardina.com/>
-  Casaminita Cartonera (Mexico DF, El Salvador, Galicia)
<http://casamanitacartonera.blogspot.fr/>
-  La Verdura Cartonera (Mexico DF, Mexico)
<http://verduracartonera.mex.tl/>
-  Ratona Cartonera (Cuernavaca, Mexico)
<http://laratonacartonera.blogspot.fr/>
-  Santa Muerte Cartonera (Mexico DF, Mexico)
<http://santamuertecartonera.blogspot.fr/>
-  Orquesta Electrica Cartonera (Mexico DF, Mexico)
<https://www.facebook.com/orquestaelectrica.cartonera>
-  Cuxitali Cartonera (San Cristobal de la casas, Mexico)
<http://www.tallerlenateros.com/libros3.php?ira=libros>
-  La Cohuina Cartonera (Chiapas, Mexico)
<http://cartoneracohuina.blogspot.fr/>
-  La Rueda Cartonera (Guadalajara, Mexico)
<http://laruedacartonera.blogspot.fr/>
-  Nuestro Grito Cartonero (Pachuca, Mexico)
<http://nuestrogritocartonero.blogspot.fr/>
-  Plastica Cartonera (Monterrey, Mexico)
<http://www.plasticacartonera.blogspot.fr/>

-  La Regia Cartonera (Monterrey, Mexico)
<http://regiacartonera.blogspot.fr/>
-  Kodoma Cartonera (Tijuana, Mexico)
<http://kodamacartonera.tumblr.com/>
-  Tegus La Cartonera del Toro (Puebla, Mexico)
<http://teguscartonera.blogspot.fr/>
-  Iguanazul Cartonera (Zongolica, Mexico)
<http://iguanazul.org/editorial-cartonera/guardianes-de-la-memoria-oral/>
-  La Cartonera (Cuernavaca, Mexico)
<http://edicioneslacartonera.blogspot.fr/>
-  La Cleta Cartonera (Cholula Puebla, Mexico)
<http://lacletacartonera.wordpress.com/>
-  Maya Cartonera
<http://mayacartonera.blogspot.mx/>
-  Cartonera La Cecilia (Zacatecas, Mexico)
<https://www.facebook.com/cartoneralacecilia>
-  Mama Dolores Cartonera (Queretaro, Mexico)
<http://mamadolorescartonera.com/>
-  Pachukrtonera (pachuca, Mexico)
<http://pachukrtonera.blogspot.mx/>
-  Rosalita Cartonera Madison, Estados unidos)
<https://www.facebook.com/pages/Rosalita-Cartonera/198321176852210>
-  Boquita Cartonera (Blanes, España)
<http://boquitacartonera.blogspot.fr/>
-  Cartonerita Niña Bonita (Zaragosa, España)
<http://cartoneritaninabonita.blogspot.fr/>
-  Meninas Cartoneras (Madrid, España)
<http://meninascartoneraseditorial.blogspot.fr/>
-  Cartopiés Cartonera (Madrid, España)
<http://cartopies.blogspot.fr/>

-  El Mamut Clonado (Madrid, España)
<http://elmamutclonado.blogspot.fr/>
-  Editorial UltraMarina (Sevilla, España)
<http://editorialultramarina.com/>
-  Cartonera Island (Islas Canarias, España)
<http://cartoneraisland.lacasatransparente.net/>
-  Libres de Carto (Torreforta, España)
<http://llibresdecartro.blogspot.fr/>
-  Palmera Cartonera (Caceres, España)
<http://palmeracartonera.wix.com/home>
-  Bela Cartonera (Lisboa, Portugal)
<https://www.facebook.com/pages/Bela-Cartonera/307108076031553>
-  La Guêpe Cartonnière (Paris, Francia)
<http://editionsdelaguepe.blogspot.fr/>
-  Yvonne Cartonera (Paris, Francia)
<http://yvonnecartonera.blogspot.fr/>
-  Cephisa Cartonera (Clermont-Ferrand, Francia)
<http://cephisakartonera.wordpress.com/>
-  Julieta Cartonera (Toulouse, Francia)
<http://julieta-cartonera.blogspot.fr/>
-  Babel Cartonera (Bagnières de Luchon, Francia)
<https://www.facebook.com/babel.cartonera>
-  Papka Cartonera (Halle, Alemania)
<http://kartonverlag.wordpress.com/>
-  Paperlappap (Berlin, Alemania)
<http://mehralsbuecher.blogspot.fr/>
-  Poesia con C (Malmö, Suecia)
<http://poesiaconc.blogspot.fr/>
-  Storie di Cartone (Torino, Italia)
<http://www.storiedicartone.it/>

-  Kutsemba Cartao (Maputo, Mozambique)
<http://kutsemba.wordpress.com/>
-  Mil Hojas (Pekin, China)
-  La Marchanta Cartonera (mexico DF, Mexico)
<https://www.facebook.com/lamarchanta.cartonera?fref=pymk>
-  La Fanola Cartonera (Santiago, Chile)
<https://www.facebook.com/lafonola.cartonera>
-  La Gata Viuda Cartonera (Santiago, Chile)
<https://www.facebook.com/lagataviuda.cartonera>
-  Letras de Cartón (Santiago, Chile)
<https://www.facebook.com/editorial.letrasdecarton>
-  Infraccion ediciones (Concepcion, Chile)
<https://www.facebook.com/InfraccionEdiciones>
-  La Marge (Angers, Francia)
<http://lateliergeant.geant-beaux-arts.fr/atelier-geant/a-la-une/1aa-associations-a-la-une/la-marge-atelier-dedition-participatif/>
-  AIDA Cartonera (Segovia, España)
http://www.ong-aida.org/joomla/index.php?option=com_content&task=view&id=211&Itemid=55
-  Carmela Cartonera (Barcelona, España)
<http://carmelacartonera.wordpress.com/>
-  EQQUSS Editorial Cartonera (Piura, Peru)
<http://eqqusseditorial.wordpress.com/>
-  Estrela Cartonera (Santa Maria, Brazil)
<http://estrelacartonera.blogspot.mx/>
-  Fernandapappetrice (Verona, Italia)
<http://fernandapappetrice.wordpress.com/>
-  La Veronica Cartonera (Barcelona, España)
<http://laveronicacartonera.blogspot.mx/>
-  Livaningo Cartao d'Arte (Maputo, Mozambique)
<http://livaningo.blogspot.com.br/>
-  Poderosa Lectura (San Juan, Argentina)

<http://poderosalectura.blogspot.mx/>



Rubra Cartoneira (Parana, Brazil)
<http://rubra-c-editorial.blogspot.mx/>



Mariposa Cartonera (Recife, Brazil)
https://www.facebook.com/ocacadordemariposas?directed_target_id=0



Severina Catadora (Guaranhuns, Brazil)



ZonaFranca Casa Editrice Di Cartoni (Lucca, Italia)
<http://www.zfzonafranca.it/>



Fantasma Cartonera (Guadalajara, Mexico)
<https://www.facebook.com/fantasmacartonera>



Niñobuho Cartonera (Buenos Aires, Argentina)



La Gurisa Cartonera (Alto Parana, Brazil)
<https://www.facebook.com/lagurisa.cartonera>



Matrioska Cartonera (Guyaquil, Ecuador)
<https://www.facebook.com/matrioska.cartonera?ref=ts&fref=ts>



Ninacuro Cartonera (Cuenca, Ecuador)
<https://plus.google.com/112055932106299475458/posts>



Murcielagario kartonera (Quito, Ecuador)
<https://www.facebook.com/kolectivo.murcielagario>



Dadaif Cartonera (Guyaquil, Ecuador)
<http://cartoneradadaif.blogspot.mx/>



Camareta Cartonera (Guyaquil, Ecuador)
<http://camaretacartonera.wordpress.com/>



Matapalo Cartonera (Quito, Ecuador)
<http://www.matapalocartonera.blogspot.fr/>



Hilo de agua (Parana, Argentina)



Cascada de palabras (Mexico DF, Mexico)
<http://cascadadepalabrascartonera.blogspot.fr/2011/03/cascada-de-palabras-cartonera-propuesta.html>

- 
 Pelo Malo (Cuidad de Panama, Panama)
<https://www.facebook.com/EdicionesPeloMalo>
- 
 Amapola cartonera (Bogota, Columbia)
<http://amapolacartonera.blogspot.mx/>
- 
 La One hit Wonder Cartonera (Guayaquil, Ecuador)
<http://laonehitwonder.wix.com/editorial>
- 
 Edições Serpentinhas (Belo Horizonte, Brazil)
<https://www.facebook.com/pages/Edi%C3%A7%C3%B5es-Serpentinhas/235395296495323>
- 
 cArtonerA cArAAAtApA (Rio de Janeiro, Brazil)
<https://www.facebook.com/CarboneraCraatapa>
- 
 Catapoesia (Serra Negra, Brazil)
<http://catapoesia.wordpress.com/>
- 
 YiYi Jambo Cartonera (Pedro Juan Caballero, Paraguay)
<http://yiyijambo.blogspot.fr/>
- 
 Zapaticos Rotos Cartonera (Zaragoza, España)
<https://www.facebook.com/pages/Zapaticos-Rotos-Cartonera/359954790766218>
<https://www.facebook.com/pages/Ediciones-Cordeler%C3%ADa-Ilustrada/336286476407561>
- 
 Anfibia Cartonera (Bogota, Columbia)
<https://www.facebook.com/anfibiacartonera>
- 
 Anfibia Cartonera (Madrid, España)
<https://www.facebook.com/anfibiacartonera>
- 
 Meninas Cartoneras (Santiago, Chile)
<http://meninascartoneraseditorial.blogspot.fr/>
- 
 Anfibia Cartonera (Madrid, España)
<https://www.facebook.com/anfibiacartonera>
- 
 Anfibia Cartonera (Bogota, Columbia)
<https://www.facebook.com/anfibiacartonera>
- 
 Alambique Cartonera (Coban, Guatemala)
<https://www.facebook.com/pages/Alambique/170069533053488>

-  Cordeleria Ilustrada (Hijar, España)
<http://cordeleriailustrada.blogspot.com.es/2013/10/1er-encuentro-cartonero-en-espana.html>

-  CardboardBooks (Bloomington, Estados Unidos)
<http://cardboardbooks.wordpress.com/>

-  Querubim Cartonera (Recife, Brazil)

-  Amaru Cartonera (Lima, Peru)
<https://www.facebook.com/pages/Amaru-Cartonera/771107902915787?fref=ts>

-  Cartonazo Editores (Lima, Peru)
<https://www.facebook.com/cartonazo.editores?fref=ts>

-  Casimiro Bigua Cartonera
<https://www.facebook.com/CasimiroBiguaEdiciones?fref=ts>

Capítulo II - Dulcineia Catadora e o Trajeto dos Encontros - SP

1- O surgimento - Uma Bienal de Artes, papelão e filhos de catadores

O coletivo Dulcineia Catadora nasceu em uma Bienal de Artes de São Paulo em sua 27ª edição, sob o tema “Como Viver Junto”, curada por Lisette Lagnado. O título foi emprestado de uma série de seminários realizados pelo semiólogo Roland Barthes (1915-1980), na Sorbonne, em Paris, nos anos 1970. Naquele 2006, a mostra teve obras de conteúdo fortemente político, experiências comunitárias e recortes antropológicos, além de ter eliminado o modelo de representação nacional, herdado da tradição da Bienal de Veneza. Ou seja, as obras passaram a ser reunidas por afinidades de pensamentos e não por bandeiras de Estados. Países centrais e periféricos eram uma discussão em voga, assim como a fronteira artista e não-artista..

Dulcineia Catadora já nascia no clima de uma arte política e coletiva, ao lado de outros grupos e artistas que buscavam ações e reflexões similares. A gênese do projeto está imersa numa cultura que buscava o popular e a periferia em contraposição a uma cultura cosmopolita e universalista. O viés ativista era proveniente de um desencanto com os efeitos da globalização, o debate do global versus local emergia, e os artistas não se esquivavam de se apropriar das ferramentas de associação, tecnologia, estas mesmas proporcionadas pelo mundo globalizado que estava em xeque. (TRAINOR, 2006).

Em entrevista ao UOL (2006), Lisette Lagnado diz que não inventou os artistas convidados, que muitos deles já trabalhavam há décadas. Ela nega o termo ativismo social, mas se diz simpática a micropolíticas de resistências e se diz do ‘partido de que a arte deve transformar o mundo’.

Muitas experiências coletivas integraram a Bienal de 2006, como o Superflex da Dinamarca, com atuação abertamente política interferindo na cadeia produtiva do capital. O Superflex criou um produto, o Guarana Power, em parceria com Cooperativa de Produtores de Guaraná da Amazônia, discutindo a relação econômica entre os fabricantes e os produtores da matéria-prima, patentes e autoria. A obra foi censurada pela presidência da Bienal, gerando polêmica.

De São Paulo integrou a mostra o coletivo Jamac - Jardim Miriam Arte Clube - nascido em 2004 a partir de um desdobramento de propostas artísticas da artista Mônica Nador junto a outros artistas e moradores do Jardim Miriam, bairro da Zona Sul de São Paulo. Ainda hoje o grupo desenvolve uma experimentação artística na paisagem urbana, através do uso de estênceis nas paredes e muros de casas e outros equipamentos urbanos. O Jamac funciona como uma espécie de ateliê aberto à população local, tal como Dulcineia Catadora, com a intenção de integrar a arte à vida cotidiana, promovendo encontros.

Da Argentina, entre outros, integrou a exposição o Taller Popular de Serigrafia (Oficina Popular de Serigrafia) fundado em 2002, por três artistas plásticos -Magdalena Jitrik, Mariela Scafati e Diego Posadas - logo após a eclosão de diversos conflitos populares na Argentina decorrentes da violenta crise econômica. O nome se inspira no Taller de Grafica Popular, grupo que fazia gravuras no México na década de 1910. O grupo produz camisetas e cartazes (para serem colados nas ruas) com imagens de protesto, indignação, a favor das lutas sociais e contra a repressão. As imagens que criam são desenhos simples e diagramas.

Feitos à mão, fazem contraponto à produção das estampas computadorizada. As camisetas são estampadas gratuitamente durante manifestações e atos, para manter vínculo com cada particularidade momentânea.

Influência duradoura e profundamente sentida sobre a geração mais jovem de artistas brasileiros emergentes, Hélio Oiticica foi representado por meio dos filmes de Ivan Cardoso e Marcos Bonisson, que documentaram suas intervenções performáticas dos anos 1960 e 1970 e o engajamento criativo com crianças das favelas, os hipnóticos sambas cariocas em seus parangolés, os inúmeros happenings.

Em última instância, estavam ali em jogo nesta edição o dilema e o desafio da convivência. É neste contexto de efervescência cultural e política que o grupo cartonero argentino Eloisa Cartonera se insere na lista de convidados da 27ª Bienal de São Paulo. Eloisa começa a ser conhecido fora de seu país e a exportar o modelo das editoras cartoneras.

A artista plástica Lúcia Rosa já havia trabalhado com sucata e dejetos em telas-esculturas que foram expostas em alguns lugares de SP. Buscava novos materiais e já mantinha contato com o Eloisa Cartonera desde o início de 2006. Com o convite para participar da Bienal de SP, o acaso começou a trabalhar.

A proposta era que o Eloisa Cartonera reproduzisse o cotidiano de suas oficinas em Buenos Aires dentro do Pavilhão da Bienal. Javier Barilaro, com quem Lúcia mantinha o diálogo e se aproximava bastante pela formação em Artes Plásticas e o entusiasmo com a estética relacional, sugeriu que Lúcia participasse da realização das oficinas brasileiras junto do Movimento nacional de Catadores, que iria selecionar os catadores participantes.

No centro de São Paulo, Peterson Emboava terminara os estudos do ensino médio e ajudava o pai na Cooperativa de Catadores de Materiais Recicláveis Do Baixo Glicério. Um trabalho duro, mal remunerado e do qual Peterson não gostava, como relata em entrevista para a pesquisa um dos primeiros integrantes do grupo cartonero brasileiro.

“Alguém chegou na cooperativa dizendo que precisava de pessoas para fazer alguns livros. Eu não sabia que era Bienal. A ideia era aprender a fazer os livros de papel reciclado e ensinar na cooperativa como fazer. Eu estava interessado no dinheiro, eram 40 reais por dia, eu ganhava no máximo 160 reais por mês na cooperativa trabalhando muito muito muito. Os caras falando de projeto de arte, eu não tava nem aí, quando falou 40 reais por dia foi meu primeiro interesse”.

(ANEXO 1)

Lúcia fala deste momento seminal para a revista Agulha (março/abril 2008):

“Lúcia Rosa, que já trabalhava com catadores de papel das redondezas do bairro do Pari, em São Paulo, entrara em contato com o projeto Eloísa Cartonera no início de 2006. Por e-mail, a troca de idéias fluiu com um dos fundadores do grupo, Javier Barilaro, acercadas possibilidades da estética relacional, reforçando para ambos a validade dessa postura artística. Neste mesmo ano, o Eloísa foi convidado a participar da 27ª Bienal de São Paulo. Por apresentar uma possível resposta a esse questionamento, o Eloísa recebeu o convite para participar da Bienal. O contato e a parceria com o Movimento Nacional dos Catadores de Recicláveis tornaram possível a seleção de adolescentes filhos de catadores, das várias cooperativas existentes em São Paulo, para participarem da oficina. Foi assim que argentinos e brasileiros trabalharam diariamente desde a montagem, em setembro, até o encerramento da bienal, em 17 de dezembro.” (ROSA, 2008)

Curioso notar que o artigo é assinado por ela, mas Lúcia evita usar a primeira pessoa, já numa tentativa de se pensar um trabalho coletivo, sem aparente autoria. Para Lúcia, a ação com o Eloisa e a perspectiva de estender o trabalho surgiam como sequência de experiências artísticas com dejetos, traduções, pesquisas e interesse sobre a arte relacional (BOURRIAUD).

Para o teórico francês Nicolas Bourriaud, as obras não mais perseguem a meta de formar realidades imaginárias, mas procuram constituir modos de existência ou modelos de ação dentro da realidade existente, qualquer que seja a escola escolhida pelo artista. (BOURRIAUD, 2008).

Peterson Emboava se lembra de sua primeira interação com um espaço que nunca tinha pisado – o pavilhão da bienal – com outra língua – o castelhano – com os argentinos e com a artista Lúcia Rosa. Em seu depoimento, Emboava diz que achava isso de arte `coisa de maluco`. Não havia memória pessoal nesta primeira mirada para a nova experiência. Havia a necessidade de dinheiro e um campo aberto de possibilidades para as quais ele poderia se embrenhar ou não.

“Eu nunca tinha ido na Bienal, nem no parque do Ibirapuera. Chegando lá eu encontrei aquele mundo louco dos argentinos, aquele prédio imenso com gente fazendo arte, coisas que eu nunca tinha visto na vida, um mundo que eu não fazia parte. Eu sabia que tinha que fazer alguma coisa lá dentro e no final ia ganhar um dinheiro. Para mim a principio era só mais um trabalho. Eu não admirava o feito, o papelão, a capa, a matéria prima de livros, novos autores, como arte, para mim era uma coisa de louco. Eu cheguei num lugar que eu nunca tinha conhecido, pessoas falando enrolado, não entendia espanhol, só ouvia falando tapas, tapas tapas.” (ANEXO 1)

Outros catadores escolhidos com a ajuda do Movimento nacional dos Catadores participaram das oficinas. O espírito da bienal era colaborativo, muitas obras interativas, dentre as quais a produção de livros pelo coletivo Eloisa Cartonera com a ajuda dos catadores brasileiros e da artista Lúcia Rosa. Ali estava o embrião do Dulcinea Catadora. Um encontro de pessoas diversas, com formações diferentes num ambiente que propiciava o debate e o exercício do convívio, das artes plásticas, do reaproveitamento do papelão, da dessacralização da literatura e valorização da produção artesanal e local.

A Bienal de 2006 gerou polêmicas, críticas à participação dos ‘não-artistas’, como os catadores e moradores do jardim Miriam, entre outros grupos de comunidades. Foi acusada de moralista e assistencialista pelo espaço dado a instituições civis não reconhecidas no mercado global da arte. De certa maneira, o trabalho do coletivo ainda é visto como assistencialista por setores tradicionais da crítica e curadoria de arte. Mas, ao longo do tempo, tem atraído mais simpatizantes que o contrário.

Dulcineia nascia assim inserido na efervescência da cultura (MORIN, 98), onde há intensidade e multiplicidade de trocas e confrontos entre opiniões, ideias e concepções. As inovações do pensamento, segundo o autor, citado por SALLES (2008), só podem ser introduzidas por este calor cultura, quando os dogmatismos e normalizações se enfraquecem ou há um afrouxamento do imprinting cultural. Dessa maneira, o processo de criação e constituição do grupo brasileiro não pode ser pensado sem esta reflexão do tempo e espaço de criação, este contexto que instigava ao arte ativismo, aos processos colaborativos e ao protagonismo do processo sobre o valor da obra final. O processo de criação não era um monólogo ou percurso solitário, mas um encontro, uma celebração.

Para a continuidade do projeto no Brasil a interferência do Movimento Nacional dos Catadores ficaria cada vez menor e o maior protagonismo da artista plástica Lúcia Rosa era e é inegável.

Ao longo dos dias de oficina na Bienal, Peterson começa a experimentar outras sensações, além da euforia do ganho financeiro.

“Eu to ganhando dinheiro, vamos tocar, até então para mim eu tava conhecendo um pouco de arte, outras figuras de fora do país. Eu queria prolongar a sensação da bienal, era muito boa, pessoas reconhecendo seu trabalho. Igual ter fama, para mim não era grande coisa, mas outras pessoas olhavam e gostavam do livro. Tanto elogio que eu achava que era loucura. Não tinha auto-estima, era baixa estima. Eu queria prolongar a sensação de ser bom naquilo.”(ANEXO 1)

O primeiro espaço ocupado pelo grupo após o término da Bienal foi dentro da própria cooperativa do Glicério, mas o lugar alagava, não tinha estrutura para receber as oficinas. Lúcia sempre teve a ideia de oficina/ateliê aberto, para quem quisesse entrar e sentar e aprender a pintar. Mas surgiu a oportunidade de se ocupar uma sala no Projeto Aprendiz, na Vila Madalena, iniciativa do jornalista Gilberto Dimenstein. Ocupar uma

sala em uma casa povoada de projetos artísticos e sociais, grupos trabalhando em conjunto, também pareceu instigante.

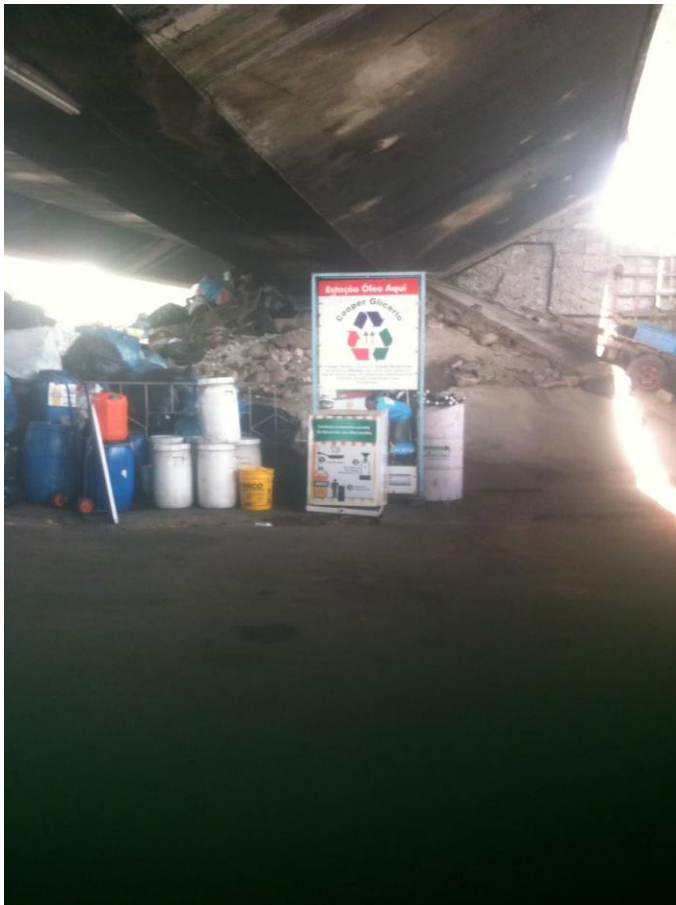


Fig 2- A Cooperglicério funciona debaixo do viaduto do Glicério no bairro Liberdade em São Paulo. Primeiro local das oficinas do Dulcineia Catadora.



Fig 3 - Sala no projeto Aprendiz, na Vila Madalena. O grupo se reunia duas vezes por semana.

O propósito era dar continuidade à feitura de livros com capa de papelão, ofício aprendido durante a Bienal com os hermanos do Eloisa Cartonera. Trabalhar com filhos de catadores, como Peterson, e outros integrantes de origens diversas, mas todos de classes sociais mais baixas.

A prima de Peterson, Andreia Emboava, que trabalha na Cooperglicério, também integra o primeiro grupo. Logo se juntam Marlon, irmão de Peterson, Israel de Abreu, Maurício Abelha e eventualmente Sebastião Nicomedes, o Tião.

O nome Dulcineia Catadora surgiu de uma votação entre os participantes dessas primeiras oficinas. Dulcineia era uma catadora de papelão da Coopamare (Cooperativa de Catadores Autônomos de Papel, Papelão, Aparas e Materiais Reaproveitáveis), em Pinheiros, zona oeste de SP e, ao mesmo tempo, faz referência à ilustre personagem feminina de Dom Quixote de Cervantes. “O projeto tem um pouco da força e do amor ideal”, explicou Lúcia Rosa certa vez em entrevista.

A rotina no ateliê do Aprendiz se estabelece com oficinas pela manhã duas vezes por semana. Alguns princípios cartoneros, como na matriz argentina, se mantêm: o miolo dos livros é feito em cópia Xerox, os exemplares são vendidos a preço módico (eram R\$ 6 no início), busca pela valorização de novos autores (rastreamento feito por Lúcia junto a seus amigos e pares da literatura), a pintura feita coletivamente, em volta da mesa, trocando ideias e estórias de vida.

A orientação aos participantes é a pintura das capas de papelão aproveitando-se a vida pregressa do material. Ou seja, escritos, rabiscos e até a sujeira. A pintura conversando com o que já existe de anterior no papelão, esta uma característica própria do coletivo brasileiro. No Eloisa Cartonera, as capas são mais padronizadas, sem muito espaço para a criação.

Em reportagem realizada para a Revista Fórum, noto algumas características que diferenciam a experiência brasileira da argentina. “Em ritmo menos acelerado que no ateliê argentino, ali se deixa e se aproveita alguma marca do papelão em seu estado anterior, a primeira história do dejetos que depois vai ganhar a função de proteger e apresentar uma obra literária”.

A reportagem traz também uma observação sobre uma relação de dedicação da artista plástica Lúcia Rosa a cada integrante.

“A artista plástica que coordena a editora cartonera brasileira gosta de se dedicar pessoalmente a cada um dos integrantes do Dulcinea. Tapa os olhos de um novato para que ele se veja livre para pintar. Aquilo dá um pouco de medo no menino. Mas logo ele dispara as pinceladas. Sem cartilha, Lúcia gosta de citar Nicolas Bourriaud e sua estética relacional – arte como processo e o afeto coletivo gerado sem obrigação do objeto final. A diversidade entre os participantes estimula a discussão e o respeito à diferença, abrindo espaço para uma troca intensa de vivências.” (DANGELO, 2008).

O exercício com Abelha, o novato do grupo mencionado na matéria, menino indicado por pessoas do Aprendiz, remete aos ‘relacionais’ de Lygia Clark. Com passagens por internações psiquiátricas e pela rua, o adolescente é levado a pintar com os olhos fechados. Lúcia tapa os olhos do menino para que ele deslize o pincel sobre o papelão livre das amarras do sentido tirânico da visão. Inseguro em princípio, Abelha dispara pinceladas vigorosas. Lúcia gosta de se dedicar pessoalmente a cada um dos integrantes que passam pelo coletivo porque acredita que mediados pela pintura e pelo afeto gerado nos encontros das oficinas estabelece-se uma restauração das respectivas subjetividades.

Se buscarmos as práticas relacionais de Lygia Clark em seus últimos trabalhos vamos encontrar semelhanças. Aprofundando suas propostas que dependiam do processo que mobilizavam no corpo de seus participantes, Clark nos oferece os objetos relacionais

em sua última obra, *Reestruturação do Self* (1976), propondo uma arte coletiva 'de dois'. Em sessões individuais semanais que levavam meses ou até anos a artista se dedicou ao receptor/espectador utilizando objetos em uma proposição deliberadamente terapêutica. Relacionais eram os objetos simples e muitas vezes precários que utilizava para destravar memórias dos corpos dos indivíduos, buscando potências de expansão.

Como analisa Suely Rolnik (2002), no momento de transição da arte moderna para arte contemporânea (60/70) Clark instaura uma outra dimensão de subjetividade, para além da simples percepção e inventa métodos apropriados para sua exploração. Abandona o museu e a galeria e a obra se realiza no apartamento da artista em Copacabana, completando-se a partir de um sentido singular concebido pelo espectador/participante a partir das sensações mobilizadas por este encontro em sua subjetividade. A artista rompe a barreira arte e clínica, numa proposição que podemos entender amplamente cidadã.

Peterson Emboava também se lembra como os conselhos de Lúcia foram fundamentais para a escolha de sua profissão, reforçando seu protagonismo na condução do bem-estar coletivo e individual. Desde o primeiro encontro durante a Bienal de Artes, Peterson se lembra de Lúcia atenta ao seu trabalho.

Ela (Lúcia) foi chegando, me incentivou a desenhar, já desenhava em casa, com tinta na bienal foi a primeira vez. Javier (Barilaro) também me ajudou bastante, cada passo foi me deixando à vontade para abrir a mente, abrir as portas para o conhecimento, para o aprendizado.

(ANEXO 1)

O ambiente das oficinas no Projeto Aprendiz também ficou na memória de Peterson. A música que se ouvia, as cores das tintas sobre a mesa, os participantes trocando pincéis durante a manufatura das capas. O estímulo pessoal e financeiro (cada integrante recebia R\$ 30 por oficina) e o clima de tranquilidade propiciavam o desejo da permanência e, afinal, como se vê nas palavras de Peterson, o conhecimento do prazer estético.

Insistir, insistir, insistir acaba entrando na sua vida e você começa a aprender. Eu comecei a prestar atenção na tinta, nos contrastes, a

tomar gosto por isso, comecei a ver o lado bonito. Comecei entrar na loucura também, foi onde comecei a gostar, das oficinas, não só pelo dinheiro, mas era uma terapia, me relaxava me alegrava, ouvindo a cumbia, a Lúcia gostava de ouvir os Tribalistas (risos), vai passando o tempo, por mais que fossem melodias tristes, eu ouvia num ambiente que era alegre, chegava meio cabisbaixo, meio triste e já ficava alegre, melhorava. (ANEXO 1)

O primeiro livro publicado pelo Dulcineia Catadora foi Sarau da Cooperifa, uma coletânea de poemas e contos de autores da periferia de São Paulo. O lançamento contou com a presença dos poetas e dos integrantes do coletivo, em janeiro de 2007. Os autores fizeram leituras e participaram das vendas.



Fig 4 Lançamento Sarau da Cooperifa



Fig 5 - Capa Sarau da Cooperifa



Fig 6 – Sarau da Cooperifa

O espaço é índice determinante de como a obra se constrói ao longo do tempo, suas adaptações e mudanças. Mesmo com as possibilidades de novas parcerias e o aparente conforto propiciado pelo projeto Aprendiz, Lúcia entendia que o projeto deveria funcionar no local dos catadores de papelão, ir ao encontro dos catadores no seu local de trabalho, com a predisposição de influir neste espaço e se deixar afetar por ele.

Foram quatro anos funcionando na sala do projeto Aprendiz. E então se elimina o ateliê, os encontros para a produção dos livros passam a acontecer dentro da Cooperglycério, no bairro Liberdade, uma vez por semana.

Mesmo com o funcionamento na Cooperglycério desde 2011 a ideia de itinerância é uma constante. No site oficial do coletivo, se lê:

Em 2011, mudamos a maneira como desenvolvemos nosso trabalho. Não temos mais atelier. Em vez disso, nossa proposta é fazer um trabalho itinerante, indo a cooperativas de materiais recicláveis e formando grupos de pessoas interessadas em pintar capas, montar e vender livros. No momento estamos indo aos sábados de manhã à Cooperglycério. Assim que esse grupo ganhar autonomia e for capaz de desenvolver todo o processo sozinho, pretendo procurar outra cooperativa onde os catadores tenham interesse em formar um grupo para iniciarmos outro núcleo de confecção de livros.

No novo 'ateliê' a convivência é com o barulho dos carros passando em cima do viaduto, a sujeira do lixo por toda parte, muito frio ou muito calor, condições precárias de armazenamento dos livros, abertura para o acaso de encontros no lixo (mesas, cadeiras, colas, tintas, papel purpurinado que foi utilizado em um dos livros, uma porta que serviu de palco para show), o cheiro forte do lixo, um cachorro-mascote, brigas constantes entre os cooperados e os problemas do ofício de catador muito mais presentes e vivos.

2 – A transformação simbólica e real de um espaço de trabalho – O experimento do livro *Catador*

O livro *Catador* surgiu como alternativa do uso de um prêmio em dinheiro – 300 euros - recebido pelo coletivo da Cooperação Espanhola – e de uma necessidade de integrar o trabalho do coletivo ao local de trabalho das meninas-artistas-catadora, a Cooperativa de Catadores de Materiais Recicláveis do Glicério, situada debaixo do viaduto do Glicério, centro de São Paulo.

As oficinas realizadas semanalmente na Cooperglycério despertavam interesse por parte dos 46 cooperados, mas muitas vezes desconfiança, dúvidas, inveja de companheiros que sabiam da geração adicional de renda que as meninas recebem pela manufatura dos livros, R\$ 5 por capa pintada e montada.

Fazer um livro da estória, memória e relatos da cooperativa por eles mesmos pareceu uma tática de aproximação do trabalho do coletivo com os colegas de trabalho que partilham o espaço. Mais que isso, um livro sobre aquele espaço, ofício e rotinas poderia ressignificar uma profissão tão relegada pela sociedade e um ambiente marcado pela sujeira e dejetos. A ideia era: a Cooperglycério poderia se transformar também em espaço de cultura e convivência, como se provava através das oficinas do coletivo semanalmente ali realizadas. *Catador* foi realizado em direção a uma utopia de proximidade. Ou, como nos aponta Cecília Salles em “Redes de Criação” (2008, p. 25), o projeto poético é afetado pelo ambiente e o afeta (comunica).

Devemos pensar, portanto, a obra em criação como um sistema aberto que troca informações com seu meio ambiente. Nesse sentido, as interações envolvem também as relações entre espaço e tempo social e individual, em outras palavras, envolvem as relações do artista com a cultura, na qual está inserido e com aquelas que ele sai em busca. A criação alimenta-se e troca informações com seu entorno em sentido bastante amplo. Damos destaque, desse modo, aos aspectos comunicativos da criação artística.

Da tomada da decisão partiu-se para as ideias de como chegar a um conteúdo que dissesse respeito a todos e também destacasse o trabalho de lideranças do início da cooperativa até os dias atuais. O sentido primordial que o coletivo buscou foi de abarcar, integrar, esclarecer, incluir a estória da Cooperglycério na arte feita pelas meninas catadoras, o trabalho na arte, a arte no trabalho.

Num determinado sábado, foram chamadas as crianças filhas dos catadores e crianças moradoras vizinhas à cooperativa para pintarem cartões recolhidos por elas no lixo ali separado. Foi oferecido um lanche, feitas fotos da oficina infantil e decidiu-se colar os cartões com velcro um a um nos exemplares do livro *Catador*. As crianças ali participantes como um símbolo de um futuro daquelas estórias e memórias reveladas e registradas pelos membros da cooperativa de trabalho.



Fig 7 - Crianças vizinhas da cooperativa participam da feitura do livro *Catador*

As entrevistas foram decididas pelas meninas-artistas integrantes do coletivo Dulcineia Catadora que trabalham no Glicério: Andreia Emboava, Maria Dias, Elizângela Juventino e Eminéia. Cada uma realizou duas entrevistas com pessoas que consideraram importantes para o registro no livro: o presidente da cooperativa, o mais antigo, um funcionário atuante, um líder respeitado e outros.

Para complementar buscou-se artigos de artistas, pesquisadores e pessoas que tiveram ou mantêm relações com a Cooperglicério, a rede ativa em movimento que atua sobre aquele grupo: o grafiteiro Mundano que criou o Pimp My Carroça customizando os carrinhos dos catadores com seu grafite, o documentarista Evaldo Mocarzel que realizou ali parte do seu filme “A Margem do Lixo”. Em reuniões decidiu-se tudo conjuntamente de modo que o livro fosse apropriado desde seu nascimento pelo grupo.



Fig 8 Montagem dos livros em bambus achados no lixo; lançamento do livro *Catador* na Cooperglicério

Livros documentais como tendência

O *Catador* foi sendo feito quase concomitante ao primeiro livro para o MAR. O *ProvidênciaS* foi lançado em outubro de 2012 e *Catador* no início de dezembro. Os dois constituíram as primeiras experiências de livros documentais/colaborativos do coletivo por um desejo interno do grupo, oportunidades e necessidade de expandir a atuação.

A premissa geral do coletivo, até então, era a publicação de livros de poesia ou prosa de autores que doavam seus direitos, trechos de livros já publicados e cabia ao grupo a edição e impressão do material e fabricação das capas.

Partir para construção de conteúdo colaborativo surgiu como um desafio e incerteza, um novo rumo para questionamentos diante das transformações sociais, movimentos das cidades e dos próprios integrantes do coletivo.

A realização de *Catador* coincide, por exemplo, com minhas indagações sobre o jornalismo. Há algum tempo afastada de redações de jornais, mas mantendo

colaborações para alguns veículos, o projeto poético do livro me parecia um exercício importante na busca de sentidos e saídas para um ofício que estava sendo colocado à prova. Com a crise das publicações impressas, demissões, falta de espaço para textos aprofundados e a pouca credibilidade dos veículos para exercício do jornalismo, o livro surge como um laboratório para jornalismo possíveis. Em que a fonte da notícia é também o emissor. Em que histórias das sombras – deixadas muitas vezes de lado em detrimento do universo do espetáculo e consumo – pudessem ser desveladas.

Neste sentido, o processo criativo coincidiu com minhas transformações subjetivas. Insatisfação e angústia sobre as atuais práticas jornalísticas encontraram ressonância na possibilidade de criação de um novo ‘braço’ dentro do coletivo (que futuramente se somaria a outras experiências realizadas para o Museu de Arte do Rio): o documental.

No caso do trabalho coletivo, percepções pessoais ligadas à memória e ao diálogo interno vão para a roda criativa, as experiências individuais são valorizadas, como marcas de apreensão do mundo que entram no processo mediador da rede, como nos aponta Cecília Salles em *Redes de Criação* (2008, p. 75).

Cheguei a mencionar o Tupi Jornalismo em entrevistas para veículos de comunicação que foram cobrir o lançamento do livro. A partir do new journalism, a corrente de jornalismo norte-americana da década de 60 que procurava inserir uma narrativa mais literária nos textos jornalísticos e cujos principais nomes foram Tom Wolfe, Gay Talese, Norman Mailer e Truman Capote.

Pensei que numa transposição geográfica e cultural, poderíamos ter nosso tupi jornalismo, romance de não-ficção escrito pelos próprios personagens, notadamente, os desvalidos e excluídos socialmente.

Marvadas, de Tião Nicomedes, publicado pelo Dulcineia Catadora, seria um expoente do nosso tupi jornalismo. O livro de poemas do ex-morador de rua conta sua rotina nas ruas, suas paixões e seus vícios..

Tião chegou a fazer parte do grupo no período em que as oficinas ocorriam na Escola Aprendiz. Aparecia vez ou outra, contava muitas histórias, fazia piadas, pintava alguns livros e depois sumia novamente. Sempre foi um errante.

Tião talvez estivesse mais para Hunter S. Thompson (o ícone do jornalismo gonzo), cheio de personalidade, vida maldita e uma alegria desconcertante.

potência cultural de um espaço

Ao permitir a autoria delas próprias nesta estória – as catadoras – um novo simbólico se instala. Aquele registro se tornou parte do relicário de símbolos de um lugar e de um grupo de pessoas, uma forma de elas se comunicarem com o exterior, com a sociedade, com seus pares e entre elas. O *Catador* fortalece o protagonismo das integrantes do coletivo. Depois de cinco anos fabricando capas para livros de autores, elas fabricam as capas do próprio livro. No objeto impresso está a trajetória do trabalho, suas dificuldades, esperanças, projetos futuros, parceiros que aderiram ao longo do tempo e suas próprias fotos e nomes, como autoras daquele material.

É interessante notar que as perspectivas anteriores à realização do livro encontravam pontos de coincidência, com alguns depoimentos coletados na publicação. O presidente da Cooperglícério Sérgio Bispo, por exemplo, quando perguntado sobre planos para a cooperativa menciona a esperança na transformação do espaço na entrevista publicada em *Catador*: “Um espaço legal, não só para separar os materiais mas que as famílias possam frequentar aqui, um espaço de cultura, para fazer shows. Acho que a Cooperglícério não pode ser só um espaço de coleta, mas um espaço cultural e de lazer para as famílias. Eu quero a cooperativa mais bonita, cheia de flores, decorada, uma mesa para todo mundo sentar junto e tomar um café da manhã”.

Durante o lançamento do livro *Catador* na Cooperativa do Glicério, a banda Canções Velhas para Embrulhar Peixes, formada pelo poeta Arruda e pelo músico Peri Pane fez uma apresentação. Improvisou-se um palco a partir de materiais encontrados na cooperativa, como portas de banheiros.

A dupla, apropriando-se da estética cartonera, posteriormente, lançaria seu primeiro disco com capa de papelão, pintada com estêncil, tal como os títulos dos livros de Dulcineia Catadora. A ideia se espalha mais uma vez, por adesão, aproximação com as possibilidades oferecidas pela arte do convívio. Peri e Arruda tornaram-se amigos do grupo de catadoras-artistas da Cooperglícério, voltaram à cooperativa, participaram de oficinas e Arruda lançou seu livro de Poemas 23 pelo coletivo.

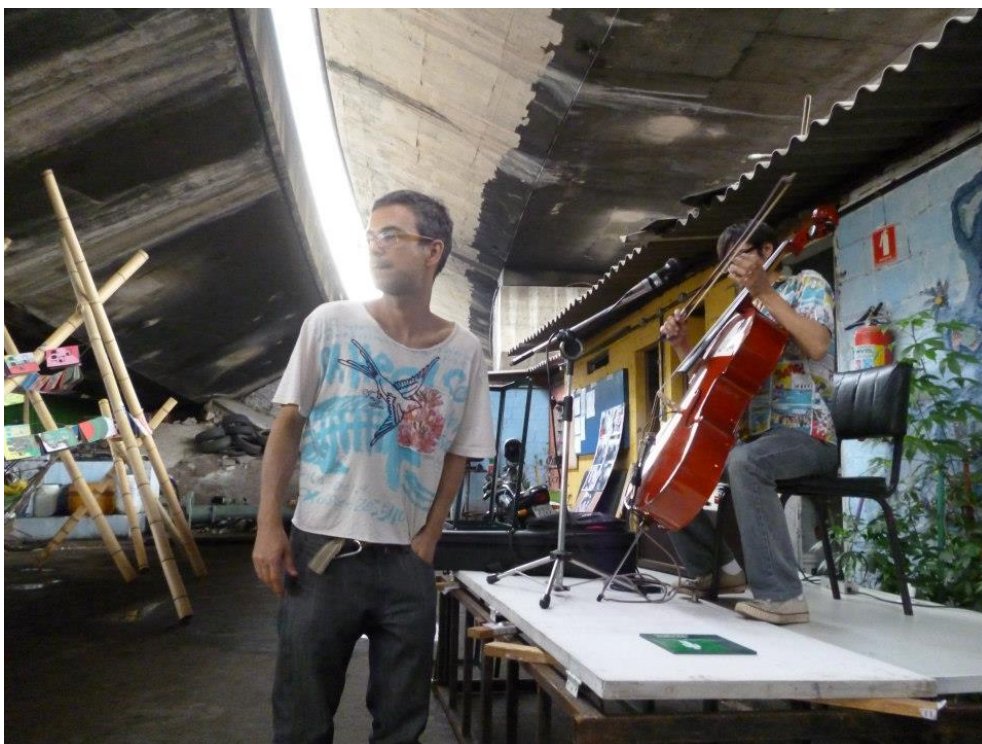


Fig 9 Arruda (de pé) e Peri Pane, parte da rede colaborativa do coletivo Dulcineia Catadora. Aqui show na Cooperglicério

Outras edições de *Catador* foram realizadas. As próprias meninas se encarregavam de fazer as cópias a partir do arquivo em PDF, fazer as capas, pintura e título e distribuíam ou vendiam o livro conforme o interesse da Cooperglicério. Neste sentido, o livro tornou-se uma forma de apresentação, um cartão de visitas do espaço e do ofício ali mantido. O texto da urbanista e arquiteta Márcia Hirata, publicado no encerramento do livro, refletiu (ou antecipou) este sentimento:

Sou catador, afirmação de orgulho de uma profissão. E por trás das páginas deste livro, cada um que fala insere um complemento: “sou da Cooperglicério”. Desde o começo do século XX o Glicério é o lugar do acolhimento, com moradia e com trabalho: dos imigrantes, dos desempregados, dos pobres, das igrejas, das ONGs, inclusive dos de boa vontade. Dessa permanência dinâmica outros adjetivos são produzidos. Lugar de possibilidades e da criatividade, de onde surgem cores e sons: as bandeiras de Volpi, as expressões do grafite, a primeira escola de samba, a união de repentistas. Lugar de resistência: da liberdade, da moradia, do trabalho. Do acolhimento à criação e resistência era inevitável a primeira organização de catadores, tão coesa que se reproduziu, sempre reciclando. Reciclam ali e em outros lugares da cidade, em outras cidades, em redes em movimentos. Reciclam a si, reciclam o trabalho, a vida, os lugares. Falta a nós

reciclar nosso olhar. Próxima vez que ouvir “Sou catador, sou Cooperglycério”, entenda como um convite para você também reciclar.



Fig 10 – Capa do livro Catador



Fig 11 – Convite do lançamento do livro Catador

3 – Como adesões voluntárias geram rumos – Arte de ver com Paulo Bruscky

Uma troca de correspondências e encontros fortuitos entre Lúcia Rosa e Paulo Bruscky resultou em “Desvendar Mistérios”, um livro cartonero do renomado artista plástico pernambucano, fabricado pelas catadoras do Glicério. Lúcia relatou com euforia o assentimento de Bruscky em participar do coletivo através de uma publicação numa determinada manhã de encontro semanal na Cooperativa do Glicério.

Diferente da maioria das outras publicações realizadas pelo coletivo com autores, a experiência com Bruscky teve elementos de aproximação e estabeleceu uma rede de colaborações relevantes. Andréia, Eminéia, Maria e Elizângela entraram em contato com o trabalho de Paulo Bruscky através de vídeos no Youtube¹ em que o artista entra numa caçamba de lixo e separa uma peça que diz ser um poema visual, capaz de assinar.

Caminhando pelas ruas de Recife, fala de arte como uma ‘forma de ver’ não apenas de fazer. Entre os célebres trabalhos de Bruscky está quase sempre o questionamento sobre a arte. “O dia em que souber o que é a arte eu me mato”, diz o artista no vídeo. Em 1978, ele se colocou em vitrines de lojas de Recife com plaquetas que perguntavam: ‘o que é arte , para que serve’.

Enquanto observam o vídeo as catadoras do Glicério se surpreendem, comentam sobre o lixo que encontram no dia-a-dia do trabalho e se identificam com as assertivas de Bruscky.

Neste mesmo momento suas reações são captadas pelas lentes de Daniel Carezzato, a quem o coletivo chamou para registrar em vídeo o processo de feitura de “Desvendar Mistérios”². “Ele vê um montinho de lixo e transforma em arte, super interessante. A gente vê tanta coisa no dia-a-dia e não imagina que aquilo aí pode virar uma arte”, diz Maria Dias no depoimento para o vídeo. Uma ideia nova parecia entrar no modo de fazer do grupo, a partir da observação do modo de trabalho do outro artista.

Dentro do livro de papelão numerado e assinado pelo artista, 29 imagens fotográficas capturadas por Bruscky, sem alterações, em um lixão de Recife. A arte como vestígio e feita do refugio encontra ressonância com o trabalho das artistas-catadoras. O encontro aqui se dá pela abertura de novos olhares sobre a matéria-prima que é trabalho e é arte.

¹ <http://www.youtube.com/watch?v=g1oN2AfzCxU>

² <http://www.youtube.com/watch?v=12Wz8zUoDe4>

O lixo ganha-pão da cooperativa é a matéria-prima de um livro de arte. Somam-se linguagens, como diz Lúcia Rosa no vídeo de registro do livro.

“Olhando mais de perto a relação do propósito do artista com as matérias-primas por ele escolhidas, compreendemos a interdependência desses elementos” (SALLES, 2011, p.73). A reflexão proposta em *Gesto Inacabado* permite compreender a escolha de Paulo Bruscky para fazer parte da coleção Dulcineia Catadora. O trabalho com resíduos e a visão de arte do autor se conectava com a matéria-prima do coletivo e a proposta de construção coletiva de uma obra, mesmo que, aparentemente, tenha sido fruto de acaso.

O papelão é limitador e é cheio de possibilidades. Como o lixo. Incitando o artista a agir. Sua transformação se dá enquanto é manipulada. Como o papelão que vira capa de livro, escultura, capa das intervenções urbanas, mesa e banco (em algumas intervenções), ali o lixo se mostra arte, conteúdo do livro através das fotografias.



Fig 12. Fotografia do livro *Desvendar Mistérios*



Figura 13. Fotografia do livro *Desvendar Mistérios*

Esta ação criadora do grupo sofreu modificações em seu formato final, a materialidade se adaptou no percurso criativo. O livro ganha o formato de álbum para comportar as fotografias, capa horizontal e uma costura diferente. Cada exemplar é assinado e numerado, configurando o que se pretende com um livro de artista.

Aqui também se verifica que no processo colaborativo, quem observa, comenta e até mesmo quem faz o registro da ação passa a fazer parte da criação em seu movimento de modificação constante. A própria montagem dos livros cartoneros dá continuidade ao trabalho original do artista plástico pernambucano.

O espaço criador, mais uma vez, se viu modificado. Aquele ambiente de trabalho árduo e braçal também é um ateliê de artes, de encontros, de convívio e trocas de experiências. Paulo Bruscky adentrou a cooperativa através da sua arte e o contexto das catadoras se imprimiu em um material audiovisual gerado da experiência deste encontro, bem como no objeto livro de artista. A 'obra final' se constituiu das relações estabelecidas para sua feitura.

Algumas câmeras fotográficas são distribuídas entre elas num estímulo ao registro do dia-a-dia, do ambiente de trabalho. O vídeo do processo realizado por Daniel Carezzatto é mais uma peça no mapa de desenho da ação artística. Daniel capturou a feitura das capas do livro, a rotina da cooperativa e o encontro virtual das catadoras com a obra de Paulo Bruscky. A gravação do vídeo foi mais um mediador entre as conversas estabelecidas naquela manhã na cooperativa: conversas entre os presentes, entre os presentes e a obra de Bruscky apresentada em vídeo, conversas com a feitura de capas (papelão) e conversas com a gravação (o que queremos mostrar).

O vídeo foi exibido na Galeria Vermelho quando do lançamento de *Desvendar Mistérios*, também na apresentação do Dulcineia Catadora no Festival Internacional de Cultura Digital (Dez/2011) no Rio de Janeiro e teve trechos inseridos no vídeo exibido para a exposição do MAR, também no Rio.

Fechando o círculo desta ação, o lançamento do livro foi realizado na Galeria Vermelho, em São Paulo, com a presença das catadoras-artistas. Peça fundamental dentre os parceiros de distribuição do trabalho do Dulcineia Catadora desde 2007, a Vermelho realiza a Feira Tijuana de arte impressa destinada uma produção que ‘não pertence ao cubo branco, mas tem seu formato e fragilidade e acabava ficando dentro das gavetas’, como descreve a diretora da Feira, Ana Luiza Fonseca, em entrevista para este trabalho. **(VER A ÍNTEGRA NO ANEXO 2)**

O livro foi vendido a R\$ 25, bem acima do praticado pelo grupo, devido ao formato diferenciado e costura também. Paulo Bruscky não pode comparecer ao evento, mas Lúcia Rosa enviou o vídeo da feitura do livro para que tomasse conhecimento de um pouco do trabalho desenvolvido no Glicério e do grupo ali formado, performando a troca já característica de outros trabalhos de Bruscky.

Na entrevista realizada por email para esta pesquisa, Ana Luiza reflete que a Tijuana nasceu de um questionamento sobre a arte e que as instituições/galerias precisam participar deste questionamento sobre arte como resultado final em obras, sem considerar o processo criativo ou o projeto poético desde sua gênese. Apesar de não ter acompanhado oficinas de fabricação dos livros Dulcineia Catadora expostos durante a feira, Ana Luiza disse que considera-se parceira do projeto em sua distribuição.

Bruscky é citado por André Mesquita (2010) como parte do arte ativismo brasileiro seminal, ainda na década de 70 através da arte postal, movimentando a vasta rede alternativa e internacional de textos e trabalhos por carta que incluía a participação de integrantes do Fluxus e de coletivos brasileiros como 3Nós3. A produção já era coletiva, compondo-se do conjunto das mensagens enviadas e recebidas pelos Correios.

Desvendar Mistérios neste sentido retoma conceitos da Arte Postal na troca realizada com as catadoras-artistas do Glicério. Bruscky, citado por Mesquita (2011 p.212) diz que na arte correio a arte retoma suas principais funções: a informação, o protesto e a denúncia. Nesta experiência envolvendo o artista Paulo Bruscky e o coletivo Dulcineia Catadora e seus colaboradores o trabalho re-criou nexos para as perguntas e olhares sobre a arte, gerando mais um nó de interação da rede criativa.

4- Materialidades: livros e rua

Ao longo do trajeto criativo, Dulcineia Catadora passou a se definir como “um coletivo que confecciona livretos com capas de papelão, faz instalações, dá oficinas e realiza intervenções urbanas”, como está no site oficial do grupo. Na tentativa de apreender e refletir sobre as materialidades, resultado do trabalho coletivo e da convivência entre integrantes do grupo e suas outras interações, foram escolhidas quatro experiências representativas das duas linhas de atuação criativa:

No que diz respeito à fabricação de livros, foram selecionados o processo de manufatura do livro de poemas 23 do Poeta Arruda e a oficina ofertada durante o Festival Baixo Centro em São Paulo.

Das intervenções urbanas, foram destacadas para análise: a performance *O Que Te Toca* (realizada no Parque Dom Pedro, em SP e repetida outras vezes, como na Virada Cultural do Sesc Santana) e o projeto *Catando Estórias* (intervenção + oficina na Passagem Literária da Av. Paulista).

O poeta Arruda lançou seu livro de poemas, o 23, a convite de Lúcia Rosa, que o conheceu através de sua mãe, a também poeta Eunice Arruda, que já havia publicado haicais pelo coletivo.

Arruda escreveu 23 poemas e só quis o número 23 na capa, sem autor, subtítulo etc. Foi um desafio criativo para as artistas-catadoras do Dulcineia. Foram feitas várias máscaras (estênceis) com o número 23 para que as capas fossem as mais variadas possíveis. O que resultou em capas gráficas e de impacto, com uma estética instantânea, bem próximas da poesia de Arruda, curta, fluida e de forte carga imagética.



Fig 14 - Capa do livro 23 do Poeta Arruda; experimentos de cores e formatos para a máscara do título

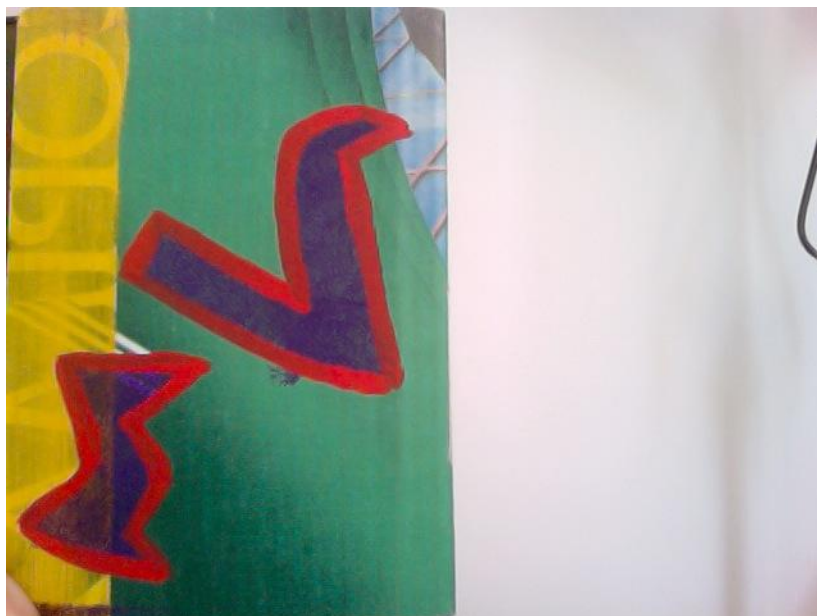


Fig 15 - Capa do livro 23 do Poeta Arruda, publicado pelo coletivo Dulcineia Catadora.



Fig 16 - Mesa com livros do poeta Arruda no lançamento na Casa das Rosas, em São Paulo.

Durante a feitura das capas, pintura e montagem dos livros, as artistas-catadoras aproveitaram um achado daquela semana no lixo: papéis adesivos purpurinados foram colados na contracapa, dando um efeito festivo-contemporâneo à publicação.

O lançamento realizado na Casa das Rosas, na Avenida Paulista, atraiu muita gente e o livro se esgotou. Andréia Emboava e Maria Dias participaram das vendas, falaram sobre o projeto com os visitantes e deram autógrafos como co-realizadoras da publicação. O lançamento foi o primeiro contato do poeta Arruda com as integrantes do grupo. A partir daí, ele passou a frequentar a Cooperglícério, como relata em entrevista para a pesquisa.

“Essa aproximação, de ver o lugar, conhecer as pessoas que fazem os livros, como elas trabalham, o dia-a-dia delas com a reciclagem, me aproximei. Passei a sentir o livro mais vivo. Me senti mais parte dele. Até hoje é assim, encomendo os livros com a Maria e a Andréa. Gosto de ir lá, na fonte. É tudo muito verdadeiro. A poesia e a arte convivendo com o que nós chamamos de "lixo". (ANEXO 3)

A publicação de 23 engendrou novas parcerias entre o poeta Arruda e o coletivo Dulcineia Catadora. Numa continuidade do processo colaborativo, se encontraram para a intervenção *O Que Te Toca*, realizada na Virada Cultural SP de 2013 no Sesc Santana, no lançamento do livro *Catador*, na intervenção e oficina do Baixo Centro e na inspiração para as capas de papelão no CD de lançamento da banda de Arruda com o músico Peri Pane. Manufaturadas a partir do papelão, as capas ganharam estêncil e, no CD, Dulcineia ganhou uma música em sua homenagem.

Arruda considera o convívio de diferentes e suas interações uma forma de se fazer política, mas não enquadra seu trabalho no ativismo.

Nunca associei minha poesia com ativismo político. Tenho inclusive uma certa resistência com essa questão. Escrevo por uma necessidade vital. O trabalho da Dulcineia tem esse caráter social. O que compreendi sobre isso foi a questão das relações humanas. De conviver com mundos tão próximos que, às vezes, nos parecem distantes. A questão das relações humanas, de evoluir nesse convívio seja sim, talvez, uma forma de política. Com esse trabalho me sinto "incluído".(ANEXO 3)

Nicolas Bourriaud (2009) diz que a mídia encerra os indivíduos em moldes e com percursos invariáveis, reduzindo-os à condição de consumidor. Neste sentido, o vínculo social também teria se transformado em um produto padronizado, uma relação de consumo.

As relações e interações propostas pelo coletivo Dulcineia Catadora se projetam como alternativas à pergunta: - é possível gerar relações no mundo do espetáculo?

Dulcineia Catadora participou da convocação para a reocupação artística do Centro de São Paulo em 2012, o Festival BaixoCentro, feito através de uma plataforma digital horizontal, que captou os projetos interessados em realizar atividades na cidade. O festival foi financiado através de crowdfunding. Uma associação livre, brotada da sociedade civil e financiada por ela própria. Aqui cabe voltarmos ao conceito de redes, em que a densidade está estreitamente ligada à multiplicidade das relações mantidas. (SALLES, 2008). Neste sentido, o pensamento deve ser das relações em oposição ao pensamento das essências.

Dulcineia Catadora, como a rede constituída pelo Festival Baixo Centro atendem às características presentes no conceito de rede: simultaneidade de ações, ausência de hierarquia, não linearidade e intenso estabelecimento de nexos. (SALLES, 2008).

A proposta foi juntar uma oficina de livros, um sarau literário, uma exposição de livros cartoneros (e eventual venda) e uma performance musical. O local escolhido foi a Praça Marechal Deodoro, centro da cidade, ao lado do Minhocão. Munidos de alguns materiais (caixas de papelão, alguns papelões já cortados, linha e agulha para costura dos livros, cola, Xerox dos miolos já encadernados, pincéis, tinta e estiletes), o grupo optou por ocupar o espaço durante a semana, no horário de trabalho e das idas e vindas.

Abertos à indeterminação e incerteza inseparáveis do movimento criador (SALLES, 2008), o grupo logo encontrou um compensado de madeira em uma construção vizinha à praça que se transformou na mesa para a oficina. Agora era começar a separar o material e esperar a adesão de quem passava.

As primeiras adesões foram dos moradores de rua. Chegaram tímidos, mas logo se entregaram à pintura das capas de papelão, um material tão banal e conhecido por eles. Alguns se empolgaram, pintaram slogans: Somos o Que? Filosofia de Rua.



Fig 17 - Oficina do Dulcineia Catadora no festival Baixo Centro 2012

Outros desenvolveram traços mais gráficos, deram asas à imaginação e contaram histórias. “Fui marinheiro”, dizia um deles.

Carlos Rosa, colaborador do coletivo, e o poeta Leo Gonçalves, que participou deste sarau, decidiram posicionar livros nas estátuas da Praça Marechal Deodoro, um cenário novo para o sarau e um pouco de cor no cinza paralisante das esculturas.



Fig 18 - Leo Gonçalves e Carlos Rosa no sarau do Dulcineia no centro de SP

Quem saía da oficina levava seu próprio livro, pintado e costurado. Em alguns momentos, Peri Pane e Arruda tocaram algumas canções, o que atraía mais público para as oficinas. Em outros, Carlos Rosa e Leo Gonçalves liam poemas no megafone. A experiência daquela tarde foi registrada no blog do coletivo <http://noticiasdacatadora.blogspot.com.br/2012/03/festival-do-baixo-centro.html>

e também no blog de Leo Gonçalves. <http://www.salamalandro.redezero.org/dulcineia-catadora-baixo-centro/>

Nos dois casos, entre outras reações dos participantes, o que parece ressaltar é o entusiasmo e o prazer de se fazer junto, seja pintar livros, ouvir ou falar poemas, participar de uma ação naquela região ora degradada da cidade de São Paulo, lugar de passagem e de pouco cuidado com a paisagem.

Entre outros, dois aspectos podem ser ressaltados. Ksenija Bilbija (2009), organizadora de Akademia Cartonera, uma compilação de manifestos e análises críticas a respeito das editoras cartoneras latinoamericanas, diz acreditar que a energia contagiosa provém da materialidade do contato humano que em tempos de internet está se esvaindo. “A

palavra perdeu o corpo; os livros também”. Assim que trabalhar juntos, passando pincéis, escutar o companheiro ainda que (e talvez por isso) situações efêmeras contribui para um espírito de festividade, paixão, um espírito carnavalesco, transgressor de políticas autoritárias.

Estar no centro da cidade – cada vez mais vigiada e burocrática – por livre vontade e se reunir para o fazer artístico reproduz esta sensação festiva de uma nova socialidade. Ao passo que a opção pelo centro da cidade (como em outras manifestações e ações do grupo) corroboram o princípio da intervenção, de um efeito surpresa que incorpora elementos daquele lugar e daquelas vivências, mas propõe um corte, um sobressalto, em última instância, uma reflexão ou simplesmente uma pausa na rotina automática.

A intervenção é também uma reivindicação de direito à cidade, colocar o espaço público como agenda e prática. Não como palco, mas como objeto de intervenção. Haja vista o que se viu nas manifestações de junho de 2013. A cidade adormecida e regulada pelo poder público e pela polícia é tomada desordenadamente por seus habitantes de direito. “Ocupar a rua é reorganizar os espaços e reapropriar-se de suas formas”, como analisa Raquel Rolnik em “Cidades Rebeldes” (2013).

O coletivo já se exercitava pela cidade desde a origem. No final de 2008, um grupo formado por Lúcia Rosa, Ana d’Angelo, Israel de Abreu e Lucas Olívio realizou a intervenção O Que Te Toca no Parque Dom Pedro, em São Paulo. Munidos de capas de papelão - que remetem aos parangolés de Hélio Oiticica - o grupo caminhava por entre a gente que circula na região convidando a escrever em livros em branco pregados na capa de papelão. Na capa do livro a pergunta: O Que Te Toca?

Ao responder, os participantes-passantes tocam o livro cartonero pregado no papelão que o artista leva em seu corpo como vestimenta. A relação do ‘toque’ se completa quando o outro encosta a caneta no caderno em branco. A beleza da vida cotidiana preenche o livro em branco.

Os ‘parangolés’ cartoneros foram rechaçados por ocasião da Flip – Festa Literária Internacional de Paraty - de 2008 porque os integrantes do coletivo vendiam livros de autores participantes daquela edição a R\$ 6 ao lado das editoras oficiais do evento. Recriando, neste caso, as cestas de baleiras de cinema, o grupo se espalhou pelo evento literário oferecendo ‘livros a preço de banana’ e ‘pirulivros, livros e pirulitos’. Os

pirulitos eram distribuídos de graça e os livros vendidos a R\$ 6, enfurecendo editoras e organizadores da Flip.

A capa de papelão aqui também retoma o homem-placa, figura comum nas grandes cidades, que utiliza o próprio corpo para anúncios de compra e venda de ouro, terrenos e serviços, muitas vezes, clandestinos.

As décadas de 60 e 70 assistiram a proposições coletivas vindas de artistas como Paulo Bruscky, Hélio Oiticica e Lygia Clark, artistas que trabalhavam individualmente mas propunham estéticas relacionais, chamando ao convívio e à participação no desenvolvimento de algumas obras.

Das proposições de Oiticica destaca-se Parangolé, gíria do morro, que se torna uma capa performática dançante adaptável ao corpo com que passistas da Mangueira e moradores da favela, para citar alguns ‘usuários’, foram barrados no MAM (Museu de Arte Moderna) . “A relação do artista-propositor com o participante que veste o Parangolé não é a relação frontal do espectador e do espetáculo, mas como que cumplicidade, uma relação oblíqua e clandestina, de peixes do mesmo cardume”, aponta Waly Salomão (2003, p. 37).

Como retrata o amigo e parceiro de Hélio Oiticica, a proposição artística nasce da cumplicidade e simbiose com as agruras daqueles que formam a base da pirâmide social. Os parangolés foram usados em várias ações do artista e igualmente refutados em momentos propostos a instituições da arte, como a Bienal de 2004. “O Parangolé como criação coletiva e participativa invalida as posturas metafísica, intelectualista e esteticista em relação à arte”. (AZEVEDO LIMA, 2009).

A proposição das capas de papelão foi retomada no Projeto Catando Estórias. Um catador de estórias vestido com a capa e com livros em branco pregados coletada estórias na rua, avenida paulista com rua da consolação, em São Paulo, lugar também da passagem acelerada de trabalhadores.

Dentro da passagem literária subterrânea que interliga essas ruas, uma oficina de livros chamava à participação e, do outro lado da rua, um contador de estórias contava o que havia sido coletado do outro lado. Essa engrenagem de estórias, quase uma fabriqueta,

coletadas, contadas e impressas completava o projeto Catando Estórias, que aconteceu nas tardes frias do inverno paulistano de 2013.

A proposta criativa se potencializa enquanto a rede vai ficando mais densa, novas parcerias, novos colaboradores, de modo que não se identificam as individualidades, mas o caráter coletivo do que se apresenta. (SALLES, 2011).



Fig 19 - O contador de estórias contava a estória dos próprios passantes. O carrinho de estórias foi construído para a performance.



Fig 20 - A oficina de livros no interior da Passagem Literária atraiu muitas crianças que levavam seus livros cartoneros para casa



Fig 21 - A catadora de estórias em ação na avenida Paulista. Vestindo capa de papelão e com a pergunta O Que Te Toca

Capítulo III – Dulcineia Catadora e outros encontros – RJ

1 - Em direção ao Museu de Arte do Rio (MAR) - Ações financiadas, intervenção na favela, possibilidades e limites

A convite da curadora e crítica de arte Clarissa Diniz, o coletivo Dulcineia Catadora inicia suas atividades no Rio de Janeiro em meados de 2012. Clarissa se encontra com Lúcia Rosa alguns meses antes e revela parte do projeto para a exposição de abertura do Museu de Arte do Rio de Janeiro, uma nova instituição a ser inaugurada no ano seguinte na capital fluminense.

A ideia primordial, pelos relatos de Lúcia ao marcar um encontro comigo, bastante emocionada pelo convite, é realizar um trabalho processual, envolvendo a publicação de livros, a formação de um novo grupo cartonero e a montagem de uma exposição do trabalho na mostra inaugural da instituição.

A possibilidade de o processo ser tão ou mais importante que o resultado final coincidia com os objetivos do coletivo, valorizando sempre a trajetória poética percorrida para a construção dos livros – as adesões voluntárias ao longo do tempo, as modificações no projeto original, a adoção dos elementos do acaso, as escolhas feitas em grupo, entre outras características acalentadas pelo Dulcineia.

Nesta reflexão, cabe lembrar a abordagem da criação sem fazer separação entre processo e obra, adotada por Cecília Salles (2008). “Sob a perspectiva do inacabamento, é impossível falar em processos e obras, na medida em que as obras são parte do processo. O objeto dito acabado pertence a um processo inacabado, em outras palavras, a obra entregue ao público, como um momento do processo, é simultaneamente gerada e geradora” (SALLES, P. 154).

A nova ação reforçava a vocação processual do grupo, mas também representava um deslocamento no espaço de criação. Aquele parecia um momento de muitas experiências do grupo fora do espaço original: a Cooperglicério e a cidade de São Paulo. Um tempo de novos terrenos para ideias bastante experimentadas neste núcleo primeiro: as oficinas de livros para adultos e crianças, a participação voluntária de interessados nas atividades do coletivo, a publicação de novos autores e a formação de

novos leitores a partir da distribuição de livros acessíveis, a possibilidade de reunir grupos diversos para pintar, conversar e levar o próprio livro para casa, o desenvolvimento de intervenções urbanas ou performances e, o que culminaria mais tarde, no Rio de Janeiro, a possibilidade de formação de novo grupo.

Lúcia comentava com razoável frequência uma intenção de ‘formar’ grupos no processo completo da manufatura dos livros, desde a coleta, preparação do papelão, pintura, encadernação, edição e lançamento (a curadoria continuaria a ser feita por um grupo de ‘amigos’ e/ou autores colaboradores). Quando se tivesse o domínio da ‘cadeia’ do livro cartonero, ela partiria para investigar e criar novos grupos e, assim, sucessivamente, numa sequência interminável de compartilhamento do fazer cartonero, sem início nem fim definidos e em constante transformação.

O trabalho na cooperativa ia bem, com alguns lançamentos, as oficinas semanais, entre contratempos da vida pessoal das meninas catadoras-artistas, mas o projeto seguia seus passos. Havia, no entanto, um desejo pelo exercício do chamado vírus cartonero. Havia uma disposição de Lúcia em expandir a atuação do coletivo, com novas publicações, possibilidades de parcerias com novos escritores, artistas, instituições, fruto dos trabalhos que surgiam, como uma espécie de resultado dos anos anteriores de dedicação contínua, da fertilização das ideias e da persistência em formar um grupo que envolvesse as catadoras de materiais recicláveis, inscrevendo e reescrevendo a história do resíduo papelão, da possibilidade de um exercício da literatura independente no fazer e distribuir, das possibilidades de criação a partir do convívio de diferentes.

Acompanhando-se os registros no blog do coletivo, percebe-se a determinação ativista, o desejo de ampliar a atuação do Dulcineia Catadora e o sentido de deslocamento do projeto poético através dos registros de Lúcia Rosa, especialmente, em dois posts:

“Livros para Transpor Muros”

<http://www.dulcineiacatadora.blogspot.com.br/2012/01/livros-para-transpor-muros.html>

E “Mar Aberto”

<http://www.dulcineiacatadora.blogspot.com.br/2013/08/mar-aberto.html>

O primeiro, “Livros para Transpor Muros”, escrito em janeiro de 2012, indicava uma necessidade de movimento quando clama pelo aumento do número de leitores no país e

pelo exercício da arte política. É também o primeiro registro escrito de uma ideia visual da construção de um muro de livros, mais tarde, a base da escultura desenvolvida para o MAR.

O segundo, “Mar Aberto”, um semestre depois, trata de registrar os primeiros passos do grupo no Rio de Janeiro, no Morro da Providência. Mas também aponta a diferença primordial e o grande desafio da nova ação que é o trabalho feito, pela primeira vez, para um museu. “Como lidar com o espaço de um museu, fechado, tantas vezes tão distante da vida social e cultural do seu entorno?”, é a primeira pergunta do post.

Nas primeiras idas ao Rio de Janeiro Lúcia Rosa se deparou com as comunidades no entorno do então canteiro de obras que era o Museu de Arte do Rio (MAR) e pensou que ali moravam os possíveis novos integrantes cariocas de um grupo cartonero.

Como não havia qualquer orientação sobre o tipo de trabalho a ser desenvolvido, Lúcia começou a frequentar o Morro da Providência, a favela mais antiga do Rio de Janeiro, que deu origem ao nome favela. Ali se estabeleceram, há cerca de 100 anos, os primeiros moradores, provenientes em sua maioria do Nordeste brasileiro, onde existia o arbusto favela. Uma história rica e um local com, ao menos, três gerações de famílias estabelecidas em seus costumes, relações afetivas, trabalhos, cultura e deslocamentos – a favela fica ao lado da Central do Brasil – um ponto estratégico do chegar e sair do centro nervoso da cidade e, ao mesmo tempo, espaço desprovido de atenção do poder público até aquele momento.

Com carências profundas em relação a serviços públicos – coleta de lixo, saneamento básico, serviço de água e iluminação adequada – as favelas no entorno da Central do Brasil permaneciam comunidades à parte da vida da cidade, com seu *modus operandi* a partir da resistência e sobrevivência.

As primeiras idas ao Morro da Providência foram acompanhadas da curadora assistente do museu, Clarissa Diniz, de Tânia Rego, fotógrafa que já tinha relações com o coletivo Dulcineia Catadora em São Paulo, fazendo reportagens e colaborando em ações específicas, e Fábio Prestes, rapper que conheceu o trabalho do Dulcineia Catadora pela internet e, coincidentemente, desenvolvia trabalho com o grupo Pimpolhos, uma escola de samba infantil em funcionamento no Morro da Providência. Este início já mostra um

grupo eclético e totalmente diferente da formação em São Paulo, com exceção de Lúcia, que esteve presente em todas as ações desenvolvidas no Rio de Janeiro.

O começo foi de olhos e ouvidos abertos e conversas com lideranças comunitárias, coordenadores de ONGs que atuam na comunidade e artistas locais, como o fotógrafo Maurício Hora, que logo escreveria um artigo emblemático sobre as mudanças na região, em parceria com Theresa Williamson, editora de RioOnWatch.org, no prestigioso New York Times.

http://www.nytimes.com/2012/08/13/opinion/em-nome-do-futuro-rio-esta-destruindo-o-passado.html?_r=0.

O artigo transpira o calor dos acontecimentos naquele momento tenso para os moradores da Providência. As ameaças de remoção por parte da prefeitura aumentavam enquanto as obras para construção de um teleférico na favela e dos outros equipamentos que vinham a compor o projeto Porto Maravilha criavam um clima de incertezas e medos. Em assembleias coordenadas por advogados ligados a ONGs, moradores faziam seus relatos da violência com que eram abordados por funcionários da prefeitura, as casas pixadas da noite para o dia com as iniciais SMH – Secretaria Municipal de Habitação, pixo que seria o indício de que o imóvel seria demolido. Os novos membros do coletivo participaram de reuniões e assembleias de moradores para colher informações e pensar como seriam as ações naquele terreno.

Diante de tantas histórias e da crise sobre moradia, o coletivo decide colher histórias do local, atentar para os depoimentos e buscar as memórias e relatos daquela comunidade, pensando seu passado, presente e futuro. A questão da moradia era urgente o suficiente para absorver todas as atenções. Mas como desenvolver um projeto artístico em uma realidade dominada pelo medo, ameaças, pobreza, desinformação, autoritarismos por parte do poder público?

Nas idas e vindas ao Morro da Providência – para encontro com moradores, assistência de assembleias e conhecimento daquela realidade – o grupo se revezava, Fábio, Tânia, Lúcia e Clarissa criaram uma agenda de encontros, conforme as disponibilidades de cada um. Começaram a ser feitas também algumas oficinas livres de pintura de capas de papelão que seriam o invólucro do livro colaborativo da Providência. Mas ainda sem um grupo fixo.



Fig 22- Uma das primeiras oficinas no Morro da Providência, com participação da curadora Clarissa Diniz

Aquele grupo se formou por adesões voluntárias e desejos diversos – Clarissa como curadora assistente de um equipamento cultural que estaria dentro daquela região e acompanhando um coletivo artístico que viria a expor sob sua curadoria, interessada na coautoria e acompanhamento do processo de criação dos artistas, Tânia e Fábio por envolvimento com a causa dos moradores da Providência e entusiasmo com a possibilidade de um trabalho artístico e político através do Dulcineia Catadora. A adesão voluntária dos colaboradores ao longo do tempo reforçou uma característica fundamental do coletivo para sua permanência no projeto MAR e o andamento das ações criativas.

Apesar de o museu remunerar o coletivo com vistas à exposição inaugural, todo o recurso foi investido na feitura dos livros, compra de materiais, pagamento dos

moradores da Providência que participaram das oficinas e, em dois casos, de profissionais que realizaram vídeos sobre o trabalho, parte da exposição no MAR. Os integrantes, digamos, do novo núcleo 'duro' do coletivo não receberam recursos ou qualquer tipo de pagamento para o desenvolvimento do trabalho.

As conversas internas mostravam o entusiasmo com realização de um trabalho coletivo com aqueles moradores e também as dúvidas quanto ao processo interno de tomadas de decisão, rumos, modos de agir. Não havia uma liderança aparente apesar de Lúcia Rosa representar a grande referência do coletivo Dulcineia Catadora e suas práticas artísticas. O clima era de horizontalidade nas proposições e decisões, de modo que cada um contribuísse para a construção das relações a serem estabelecidas entre si e com a comunidade de moradores do Morro da Providência.

Uma troca de emails no final de maio de 2012 é um vestígio das hesitações diante da possibilidade de um projeto que questionasse o posicionamento do poder público quanto àquela região da cidade, o mesmo poder público que ergueria o Museu de Arte do Rio, onde o trabalho estaria exposto meses depois. Parecia incompreensível que um museu pudesse abrigar uma obra que questionasse sua existência. Quais os limites da 'obra' ou as possibilidades de independência diante daquele dilema. A curadora-artista Clarissa Diniz foi quem pareceu tranquilizar, neste começo, ou apontar indícios a serem trilhados pelo grupo, como se pode verificar numa troca de emails logo após as primeiras incursões ao Morro da Providência, no Rio:

2012/5/24 fabio prestes cavenaghi <fabiopcavenaghi@yahoo.com.br>

Olá a todas, hoje foi um dia bem produtivo, Eu e Clarissa fomos a casa amarela e conseguimos conversar com uma aluna que achou a idéia bem interessante e se propôs a ajudar , logo em seguida pegamos um depoimento de um morador dono de um bar que contou histórias interessantes, depois fui com Clarissa no Barracão da Pimpolhos apresentei ela a algumas pessoas e segui sozinho para reunião do Forum Comunitário do

Porto.

Lucia e Clarissa, eu queria saber se a gente pode seguir em frente com esse assunto, " Remoções " porquê não podemos esquecer que estaremos apresentando esse livro na inauguração do Museu junto a Autoridades as quais estão na linha de frente desses abusos, como Despejos e Remoções, e sendo esse assunto muito sério estamos colocando em risco o Projeto Dulcinéia no Museu e juntamente o emprego de Clarissa,

eu sempre achei e acredito nisso, que meus trabalhos tenham que questionar as pessoas , criticar as autoridades, então dependendo de mim tocarei pra frente sem medo, mas preciso saber oq acham. Conversando com Carol responsável pelo Forum ela adorou a idéia e disse que podemos recolher os depoimentos que estão no Blog do Forum, para agilizarmos o processo, eu acho ótimo visto que todo trabalho que teríamos que fazer de entrevista ja foi feito e tenho o aval de Carol para utilizarmos o material... no mais é isso!

beijos a todos

Fábio Prestes.

Date: Thu, 24 May 2012 23:18:07 -0300
 Subject: Re: Notícias
 From: taniarego@gmail.com
 To: fabiopcavenaghi@yahoo.com.br
 CC: dulcineia.catadora@gmail.com; vacamococa@hotmail.com

Pois é Lucia e Clarissa, conversei com Fábio hoje e tivemos a mesma percepção da questão "remoção". É um questionamento político que o museu e a Dulcinéia estariam bancando. Eu, como o Fábio não temos nada a perder, ao contrário, queremos questionar esta atitude e acreditamos muito neste projeto. Hoje não fui aos encontros, mas amanhã e sábado estarei nos encontros com a Pimpolhos, Casa Amarela e Providência. Precisamos deste aval para seguir em frente. Desde o princípio Clarissa foi bem contundente da isenção do projeto curatorial do museu e inclusive da importância e oportunidade deste projeto acontecer agora para aproveitarmos a oportunidade da inauguração do MAR. Precisamos do aval de vocês e inclusive da presença opinativa na questão do projeto editorial deste livro. São várias questões a serem definidas. Vamos seguindo. Sempre e cada vez mais empolgada. Bjs

2012/5/24 Clarissa Diniz <vacamococa@hotmail.com>

Queridos,

se eu não puder experimentar a arte, e o museu, como espaços de pensamento crítico, emancipado, inventivo e libertário, vou mudar de profissão... Ou, no mínimo, não vou trabalhar no MAR.

Acreditem: Paulo e eu já passamos por poucas e boas enfrentando -- criticando -- instituições grandes, como por exemplo o Instituto Itaú Cultural (SP). Paulo, especialmente, é uma figura que enfrenta grandes brigas (contra o MinC, IPHAN, IBRAM, inclusive juridicamente). Assim, enquanto Paulo estiver à frente do Museu, teremos liberdade para tratar dos assuntos que nos pareçam urgentes, sempre com criticidade. Só não podemos ser irresponsáveis ou toscamente ingênuos, pois "criticar de dentro do sistema" exige um comprometimento diverso, mais hábil, sistêmico e com domínio grande de conhecimento acerca daquilo que se está a criticar. Por isso, precisamos falar "com causa", ou seja: precisamos reunir a voz de quem vive na pele a causa que estamos colocando em debate. Entendo que o MAR é um espaço que visa dar voz a esses "corpos com causa", e, sinceramente, acho que esse é o tipo de posicionamento que precisa começar de agora, já na fundação do museu -- não dá pra começar de forma domesticada, acreditando que depois será possível gerar entropia. É preciso começar tomando posição; a exposição O terreno e o (des)preparo é, como um todo, uma tomada de posição, e a participação do Dulcineia Catadora não poderia, a meu ver, ser diferente... (outros artistas serão igualmente críticos, a exemplo do USINA, que criticará ao mesmo tempo o Porto Maravilha e o Projeto Nova Luz, de SP)

No mais, é fundamental que tenhamos em mente que o que estamos oferecendo à Prefeitura do Rio não é um ataque, mas uma possibilidade de interlocução, de escuta. Se o governo tem dificuldade em ouvir a população (pelos mais diversos motivos, incluindo aí uma população que, muitas vezes, se cala), o MAR poderá ser um espaço que colabore para gerar esse diálogo, essa escuta em mão dupla. E esse é um dos papéis fundamentais dos museus: o de mediação cultural: fazer encontrar diferenças, ajudar a promover diálogos inesperados, e a partir daí efetivamente tomar parte na produção de subjetividade do tempo presente, no contexto que nos cerca. Se a arte não puder fazer isso, nem sei... Enfrentar problemas nesse percurso é normal; eles vão surgir, certamente. Só não podemos antecipá-los, e internalizar uma censura prévia. O momento agora é outro, de coragem e paixão...

Sigamos! :)

Um beijo, Clarissa

Em 25 de maio de 2012 00:11, Tânia Rêgo <taniarego@gmail.com> escreveu:

Clarissa, é com grande admiração e orgulho que recebo este seu email, confesso que entrei neste projeto específico "de para-queda", apesar de estar sempre envolvida com outros projetos do dulcinéia, e que a cada encontro nosso vejo com otimismo e entusiasmo as novas possibilidades que este projeto pode alcançar, não só de produtos, mas o mais importante, e que é a verdadeira vocação do Dulcinéia, de trocas e transposições. Fico muito orgulhosa de fazer parte deste pequeno núcleo e deixo muito claro minha completa vontade de colaborar e participar cada vez mais desta história.

Bjs

e

inté

Tânia

Tais emails como documentos de processo indicam dilemas que permaneceriam ao longo do trabalho, principalmente quando o coletivo se propõe a dar continuidade às atividades no Rio, após a inauguração do museu. Curioso notar que no email de Clarissa Diniz se vê o nome original da exposição curada por ela no MAR, “O terreno e o (des) preparo”, um nome de interpretação com margem bastante crítica que deu lugar a “O Abrigo e O Terreno”, mais poético e focado na questão da moradia. A curadora-assistente prega a liberdade e criticidade nas ações propostas pelo coletivo junto ao Morro da Providência, mas também alerta para irresponsabilidade ou atuação ‘toscamente ingênua’ ao criticar as políticas públicas na região. Neste mesmo momento, outros coletivos e artistas desenvolviam trabalhos no entorno do museu, se debatendo com as questões da desapropriação dos moradores antigos, construção de equipamentos urbanos de uso duvidoso. Enfim, o Museu estimulava os processos criativos antecipando uma possível crise que seu surgimento – e de todo o projeto Porto Maravilha – poderia gerar. Se a instituição estava antecipando, mediando ou se apropriando da crise e das vozes dissonantes é o que se veria mais tarde.

Eu estava em São Paulo, passei a cuidar mais de perto de algumas publicações do coletivo, fruto de chamada que o grupo tinha feito anteriormente, organizando lançamentos e acompanhando as oficinas no Glicério em momentos que Lúcia estava mais envolvida com o início das ações no Rio. Tentava me manter informada sobre o debate e propostas do que viria a ser o trabalho no MAR.

Cheguei a ponderar com Lúcia se teríamos continuidade, como seria intervir numa comunidade, despertar desejos, distribuir renda e, terminado o trabalho para o Museu, dar as costas; ou qual nosso real poder de ação diante de uma instituição patrocinada pelo governo e prefeitura do Rio e Fundação Roberto Marinho. Ou, mais que isso, os riscos de uma manipulação ou perda de autonomia de um trabalho até então independente e autossustentável.

Aquela era a primeira vez que o grupo recebia previamente recursos para desenvolver suas atividades. Normalmente, os recursos obtidos da venda dos livros voltavam para a produção de novos livros e compra de materiais, num ciclo em que não se gera lucro, mas suficiente para manter a produção artística em movimento e distribuir um adicional de renda às catadoras participantes do grupo.

Um debate que não se esgota no arte-ativismo é sobre os métodos de ação, suas continuidades e desdobramentos, o estabelecimento de ações efêmeras ou duradouras. Alguns artistas entendem o efêmero como tomada de posição, a obra se instala e desaparece, de forma que não é absorvida pelo sistema e pelas instituições. André Mesquita em “Insurgências Poéticas” (2011) ao compilar e refletir sobre ações de grupos arteativistas no Brasil e América Latina se pergunta sobre os horizontes das práticas dos coletivos e oferece como alternativa a volta aos princípios básicos do coletivismo.

“No momento atual em que os coletivos brasileiros estão repensando suas táticas, vivenciando episódios de crise, estagnação ou até institucionalização, recorrendo ao Estado neoliberal, circuito de arte e aos editais públicos para financiar e manter seus projetos, tal conjuntura requer preocupar-se menos com previsões arbitrárias ou submeter-se a ilusões e conformismos. A situação demanda novas estratégias de alteração deste quadro, reencontrando no impulso da autonomia e na clareza dos processos colaborativos a atuação em outros horizontes impossíveis”. (MESQUITA, 2011)

2- O Abrigo e O Terreno – O processo é a obra

Dulcineia Catadora fez parte da exposição inaugural do Museu de Arte do Rio com o nome de “O Abrigo e o Terreno”, de curadoria de Paulo Herkenhoff e Clarissa Diniz. Outras exposições tomaram o prédio – de uma arquitetura em conversa com o conceito da nova instituição. O Palacete Dom João VI, tombado e eclético, e o edifício vizinho, de estilo modernista, ligados por uma ponte suspensa. E da maneira como o museu se apresenta ao público, apreende-se: um lugar que promove uma leitura transversal da história da cidade, em movimento, seu tecido social, sua vida simbólica, conflitos, contradições, desafios e expectativas sociais, não ao museu como depósito de memórias e histórias oficiais. “Suas exposições unem dimensões históricas e contemporâneas da arte por meio de mostras de longa e curta duração, de âmbito nacional e internacional”, lê-se no site oficial.

“O Abrigo e o Terreno” instala-se no térreo da instituição com a participação de 44 artistas brasileiros, de modernistas a contemporâneos, com espaço importante para os coletivos artísticos. A montagem da exposição parece se orientar por um sentido de contaminação, trabalhos bastante próximos uns dos outros, novos nomes e consagrados, juntos, lembrando a ocupação de um espaço abandonado, cada um se instalando como convém, um convívio resultado de urgência – naquele caso estava clara uma mensagem urgente e pulsante.

A “obra” de Dulcineia Catadora se ergue sobre a parede branca do alto pé direito da casa, um muro de caixas de papelão repleto de livros e uma mesa onde os mesmos estão disponíveis para serem folheados. Ao lado da escultura de papelão, um monitor exhibe um vídeo sobre o trabalho no Morro da Providência, desde as primeiras incursões até a realização das oficinas de livros, mostrando de maneira didática o processo de criação desenvolvido. Na escultura de papelão vê-se que Lúcia Rosa dá materialidade à ideia do post “Transpor Muros” e constrói um muro de livros para transpor a realidade vivida pelos moradores da Providência. Aquele muro de livros também parecia adequado a um trabalho no Rio de Janeiro e sua alcunha de ‘cidade partida’ como ficou conhecida depois do livro de mesmo nome de Zuenir Ventura (1994) que expõe a divisão entre favela e asfalto, violência e maravilhas.



Fig 23 Transpondo muros com livros no Museu de Arte do Rio, MAR

Aqui a escolha da criação artística pode ter encontrado o momento exato ao longo do tempo ou aquela reflexão de meses atrás ter encontrado seu tempo de maturação.

Em *Redes de Criação*, ao tratar da relação do processo de criação com a memória e a cultura, Cecília Salles fala de imagens e anotações, num mundo privativo do artista, que será aproveitado, ou não, nas futuras obras.

“Ao falarmos de seletividade da percepção e da memória, entramos em um outro tema relevante para se pensar a criação artística: o ato de decidir. As escolhas, aparentemente não conscientes, têm marcas de uma especialização do olhar e ganham certa clareza de seus caminhos nas releituras, por parte dos próprios artistas, de anotações e diários, por exemplo, nos momentos da retroatividade do processo” (SALLES, 2008, p. 77).

Para a abertura da exposição, em março de 2013, o coletivo conseguiu finalizar um total de 500 livros, sendo parte do volume *ProvidênciaS* e outra parte, menor, de *Soluções Providenciais*. O processo de feitura dos livros será tratado no próximo item deste capítulo.

Merece ainda reflexão a proposta política da exposição “O Abrigo e o Terreno”, sua forte conexão com o momento pelo qual passa o Rio de Janeiro – em profundo processo de gentrificação – e, em paralelo, a proposta estética e conceitual como um desdobramento importante do trabalho curatorial concebido por Paulo Herckenhoff desde a *Bienal da Antropofagia* (1998).

A exposição encontra seu lugar no térreo do MAR, lugar de fundação e base da casa. O texto escrito a quatro mãos – Clarissa Diniz e Paulo Herckenhoff - para inaugurar a mostra retoma “A Cidade do Homem Nu”, de Flávio de Carvalho, e o texto *Mineirinho*, de Clarice Lispector.

O texto retoma a criação de Flávio de Carvalho na década de 30, “Uma tese curiosa – a cidade do homem nu” em que o indivíduo do futuro” sem deus, sem propriedade e sem matrimônio” teria uma nudez coletiva, voltada ao autoconhecimento e produtora de energia vital.

Três décadas depois, Clarice parte da “nudez dilacerada” de *Mineirinho* – jovem brutalmente assassinado pela polícia numa ação vingativa perante os crimes que havia cometido – para falar de uma sociedade acovardada, que não assumira a nudez coletiva (e política) ansiada por Flávio de Carvalho.

Segue trecho do texto de apresentação da exposição importante pelas camadas de reflexão e conexão e, ao final, com a proposta da estética do convívio do coletivo Dulcineia Catadora:

Enquanto o antropófago quis projetar para o homem nu – “despido de seus tabus” – uma cidade que fosse capaz de “sublimar os seus desejos organizadamente (...), realizando o desejo coletivo, produzindo felicidade”, Lispector parte da dolorosa constatação de uma vida reprimida: “para que minha casa funcione, exijo de mim como primeiro dever que eu seja sonsa, que eu não exerça a minha revolta e o meu amor, guardados. Se eu não for sonsa, minha casa estremece”.

Enquanto a cidade do homem nu seria “dominada pelo centro de pesquisas (...), símbolo do desejo maravilhoso de penetrar o desconhecido”, em direção oposta, a sociedade exposta no conto O Mineirinho (1962) opta por fingir que “estamos todos certos e que nada há a fazer”, ignorando camadas eminentemente transformadoras da vida e das cidades: “eu devo ter esquecido que embaixo da casa está o terreno, o chão onde nova casa poderia ser erguida”, percebe a escritora.

Compreendendo que o terreno é protagonista na constante recriação da vida social – potência de coletividade sobre a qual se apoiam políticas de alteridade –, os artistas reunidos em O abrigo e o terreno lidam com as cidades, as políticas, os corpos e as subjetividades produzidos a partir dos jogos entre forças diversas – em especial, econômicas – que se conflitam e se aliam na criação e na destituição de territórios. Num momento histórico de significativas transformações sociais e urbanísticas (do que são índices os (des)preparos em curso para os megaeventos esportivos de 2014 e 2016), torna-se sobremaneira mais urgente a necessidade de elucidar os processos vivenciados pelas cidades brasileiras. Esforço esse que, no campo da cultura, passa por pensar (auto)criticamente os modos como artistas, instituições e outros agentes têm se inscrito, abordado e problematizado tais circunstâncias.

Dessa forma, num recorte transversal que estabelece diálogos e evidencia antagonismos e contradições, conjugam-se experiências tão diversas quanto a do escritório de arquitetura Quadra – responsável, na década de 1960, pelo projeto de urbanização da favela carioca Brás de Pina, que, coordenado por Carlos Nelson Ferreira dos Santos, assumia a não remoção dos moradores da comunidade como horizonte político, ético e estético – ou do coletivo Poética do Dissenso, que na mostra

realiza uma cartografia de cinco anos (2003-2007) da ação de artistas de todo o Brasil junto aos moradores dessa que foi a maior ocupação urbana da América Latina, a Ocupação Prestes Maia, em São Paulo, onde à época habitavam quase quinhentas famílias. Em consonância com a Quadra e com o Poética do Dissenso, outros artistas, arquitetos e iniciativas também apresentam suas preocupações face às dinâmicas de territorialização das cidades e aos direitos humanos – em especial, o direito à moradia –, explorando estratégias tão diversas quanto a cartografia, o vídeo, a fotografia e as intervenções urbanas e arquitetônicas, como Usina, Jorge Mario Jauregui, Sérgio Magalhães, Márcio Almeida, Lygia Pape, Montez Magno, E/Ou, Guy Veloso, Antonio Dias, Graziela Kunsch, Cildo Meireles, André Komatsu, Miguel Rio Branco, Oswaldo Goeldi, Maria do Carmo Secco, Adir Botelho, Antonio Manuel e Ivens Machado.

Na aproximação a tais problemáticas urbanas, o aspecto subjetivo – a um só tempo fértil e frágil, como evidenciado por Ana Maria Maiolino, Mira Schendel, Roberto Magalhães e Yuri Firmeza – surge como questão central. Para alguns artistas, **as relações de alteridade intensificadas pela arte tornam-se o modo de operação de seus trabalhos e intervenções sociais, como entrevisto na força política dos trabalhos de Claudia Andujar e Walter Carvalho ou, mais especificamente, como colocado na relação entre Paula Trope e o Projeto Morrinho e, de outro modo, pelo coletivo Dulcineia Catadora – para os quais o exercício de criação coletiva passa, necessariamente, pelo desenvolvimento de uma lógica econômica equitativa de circulação dos valores gerados pelo trabalho conjunto, visando evitar o processo de mais-valia do outro por vezes instaurado pela arte.** Mais adiante, também as possibilidades de participação – criativa, social, cívica – suscitadas pelas práticas artísticas são exploradas por artistas como Opavivará!, Rosana Palazyan, JAMAC, Lotes Vagos, Décio Vieira (que apresenta a maquete realizada por Lino, criança moradora da Rocinha), propositores de situações de encontro capazes de ativar reordenações políticas, econômicas e, sobretudo, sensíveis.

Noutra dimensão, as formas de percepção e sensibilidade criadas a partir de contextos socioculturais particulares – e muitas vezes economicamente vulneráveis, como as favelas – são investigadas e reinventadas esteticamente e politicamente por artistas como Hélio Oiticica, Raul Mourão, Ernesto Neto, Marepe, Bispo do Rosário ou Rochelle Costi, colocando-as em perspectiva diante de projetos ideológicos – como noutro sentido também o fazem Gilberto Freyre e Aluísio Azevedo –, históricos (como na

escrita de Carolina Maria de Jesus ou nas crônicas de João do Rio, ilustradas por Waltercio Caldas) e estéticos, como no diálogo com o programa moderno estabelecido pela obra de Ascânio MMM, de Lygia Clark e por Lucia Koch. Para esses artistas, a experiência estética é o terreno de potência que salvaguardaria a arte da instrumentalização ou conteudização do outro.

Pois, como colocado por Lispector, não apenas somos o outro como, mais adiante, “queremos ser o outro”: desejo de alteridade que não vislumbra estacionar-se em casas fracas, mas continuamente recriar abrigos que não ignorem ou abstraíam a existência do terreno. Terrenos estes cuja partilha social – a cidade – demanda desnudamento constante para que possamos, de um lado, compreender os processos de transformação que distintamente atingem a todos nós e, de outro, manter os poros abertos e a pele nua, tomando qualquer tiro também como um disparo contra o corpo coletivo.

Clarissa Diniz e Paulo Herkenhoff

Da apresentação se observa que a proposta era “desnudar” criticamente a vida das cidades, não apenas do Rio, e servir como antena crítica em relação às transformações sociais e urbanísticas e, ao mesmo tempo, dar voz aos que estão dispersos e distantes da voz hegemônica. Neste sentido, “O Abrigo e O Terreno” não hesita em se posicionar politicamente, reunindo um time de artistas para tratar e reinventar os temas das cidades, da moradia, das favelas, das relações de alteridade e intervenção social. Curioso que do processo de ação do Dulcineia Catadora tenha sido destacado o aspecto da distribuição equitativa dos ganhos entre os artistas, no Rio, os moradores da Pedra Lisa, em São Paulo, as catadoras do Glicério.

Crédito: revista NaBorda



Fig 24 - O Abrigo e o Terreno: multiplicidade de vozes sobre moradia e a cidade



Fig 25 Montagem expositiva de O Abrigo e o Terreno: urgência e contaminação

Há elementos em “O Abrigo e o Terreno” e no próprio projeto curatorial do Museu de Arte do Rio que permitem aproximações com a lendária Bienal da Antropofagia, de 1998, sob curadoria de Herkenhoff. Dez anos depois, em 2008, Paulo analisou o processo de construção desta 24ª Bienal de Artes de SP para a revista do Mestrado em Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina.

“Curadoria é produção de conhecimento, mas é também intimidade com cada obra de arte”, reflete o curador para quem a arte é um significante à espera de significados projetados pelo outro. “Eu, curador, também sou um outro, entre os outros”. (2008, p. 24).

Naquele 98, Herkenhoff organizou a mostra a partir do “Manifesto Antropófago”, de Oswald de Andrade (1928) se debruçando sobre as riquezas e contradições da história cultural do Brasil, reposicionando nossa cultura num então mundo recém-globalizado. Considera-se que a atividade curatorial ganhou fôlego a partir das contribuições de Herkenhoff nesta mostra. Ele optou por acabar com as representações da ordem geopolítica da Bienal, que seguiam o modelo dos pavilhões da Bienal de Veneza. Preferiu apostar no rizoma da cultura em tempo de integração acelerada. Era o tempo em que se começava a falar de globalização, sem se deter tanto em seus efeitos. Definiu também que o alvo da Mostra seria o público brasileiro, entre outros princípios curatoriais que revelou para a revista *Marcelina* e, em muito, coincidem e são expandidos no pensamento concebido para o Museu de Arte do Rio:

Alteridade curatorial (“são tantas as verdades”), imantação (des-hierarquizar espaços e obras), contaminação (peças brasileiras e estrangeiras em mesmas salas, fomentando trocas), gueto (concentração de energia em alta voltagem), pequenos gestos (espaços de reflexão e intimidade dentro de uma grande mostra), adversidade (fazer arte da adversidade e da precariedade como um meio de se enfrentar o canibalismo social).

Por fim, na mesma publicação, o curador adjunto da Bienal de 1998, Adriano Pedrosa, reflete que a escolha da antropofagia não lida com a morte, mas com a vida, com o inescapável e tão simples fato de que necessitamos do outro em nossa experiência existencial. (2008, p.51).

Quatorze anos depois, a antropofagia renasce em redobrada potência em “O Abrigo e o Terreno”, na convivência entre obras relacionais e processuais, artistas consagrados como Ana Maria Maiolino, Ernesto Neto, Marepe e Oiticica ao lado dos coletivos Opavivará, Dulcineia Catadora, Projeto Morrinho, entre outros, numa realidade remixada em alta voltagem de informações e urgências.

3 – Construção coletiva dos livros *ProvidênciaS*, *Soluções Providenciais*, *De lá Pra Cá De Cá Pra lá* e *Nós, Daqui*

O primeiro livro no Rio de Janeiro se desenvolveu quase naturalmente porque havia a sede inicial da coleta de materiais, textos, impressões, além das oficinas, capas pintadas, desenhos de crianças realizados em oficinas nas escadarias da favela. *ProvidênciaS* foi

quase fruto de um excesso de informação de quem chega pela primeira vez a um lugar que não é o seu. Também se constituiu a partir da necessidade de publicação de artigos que pudessem pensar aquele momento histórico das remoções no Rio de Janeiro com vistas aos jogos olímpicos e Copa do Mundo, a exemplo das experiências de gentrificação vividas por outras metrópoles que abrigaram os mesmos eventos. Era um livro-reportagem.



Fig. 26 - Crianças pintando as capas do livreto ProvidênciaS

O percurso do coletivo naquele momento, tanto em São Paulo como no Rio, apontava uma tendência para publicações documentais que pudessem abrigar relatos, memórias, histórias de forma colaborativa, como o livreto Catador (Cap II, 2). Diferente da prática vivida até ali, em que novos autores e outros já consagrados doavam seus manuscritos ou direitos de publicação de textos literários.

O lançamento de ProvidênciaS angariou poucos moradores num sábado chuvoso no Bar do Carlinhos, um dos entrevistados. Morador da Providência há 40 anos, Carlinhos vendia cerveja e petiscos, Fábio Prestes cantava seus raps, mas o público da

comunidade não compareceu. Estávamos eu, Lúcia, Tânia, Clarissa, Tati, os amigos do asfalto que pudemos levar e muita ansiedade.

Partimos atrás das crianças que fizeram os desenhos do livro, mas os pais as repreendiam e não deixavam sair conosco. O grupo ainda era estranho àquela comunidade.

No afã de criar e mobilizar e, de certa forma, acelerados com o prazo e a perspectiva de expor no Museu de Arte do Rio, o trabalho ainda era uma ação externa à comunidade, pontual. Havia uma urgência de registro daquele momento de tensão entre moradores e prefeitura, entre o projeto de um futuro de cidade e seu passado e raízes. No entanto, aquele material compilado, embalado em papelão – ainda que em oficinas realizadas com a comunidade – não tinha sido apropriado pelo grupo, a não ser por nós. Parecia uma ação superficial e inócua, tal como políticos em tempos de eleição ou ONGs que chegam e saem das comunidades com suas boas intenções.

O título foi pensado com o sentido da urgência, Providência, o nome da comunidade, ProvidênciaS, tudo o que precisa ser denunciado, feito, olhado, transformado. As versões do livreto passaram de mão em mão, todos os colaboradores deram suas sugestões e revisões, a multiplicidade de relações tecidas ao longo do processo de criação se fez presente até a etapa final da obra. Tati Rivoire, responsável pelo projeto gráfico, utilizou imagens dos pixos da Secretaria Municipal de Habitação – SMH – nas casas dos moradores da Providência. As letras que indicam o fim, a remoção, a sina daquela família serviam de pano de fundo para artigos, entrevistas, depoimentos e até uma sessão feita em conjunto com as crianças da comunidade, em que elas relatam suas brincadeiras, medos e projetos futuros. A obra final tentando dar conta de um movimento dinâmico, crianças e adultos, o presente e o futuro da favela e a necessidade da denúncia e reflexão.



Fig 27 - Capas do livreto ProvidênciaS, o primeiro do Dulcineia Catadora no RJ

O grupo voltou a se reunir entre si – integrantes do Dulcineia Catadora e colaboradores no Rio – para debater seus rumos e conexões com o Morro da Providência, o que se mostrava necessário. Pode-se voltar aqui aos conceitos da criação artística como processo levado a tendências, mas sujeito a incertezas, incansáveis alterações e aberto à introdução de ideias novas.

“O percurso criador mostra-se como um itinerário não linear de tentativas de obras, sob o comando de um projeto de natureza estética e ética, também inserido na cadeia da continuidade e sempre inacabado. É a criação como movimento, em que reinam conflitos e apaziguamentos. Um jogo permanente de estabilidade e instabilidade, altamente tensivo”. (SALLES, 2011, p. 35).

Eu tentei propor uma ação ‘de choque’ de circulação, em que o grupo com o qual já tínhamos relações no Morro da Providência pudesse circular pela cidade na Kombi que leva até o sopé da favela, produzindo livros, interagindo com o restante da cidade, especialmente a separatista Zona Sul. Na contramão, os sujeitos que experimentam a cidade de forma plena, em seus direitos de ir e vir e usufruem dos serviços públicos, seriam convidados a circular pela área do Porto e pela favela da Providência, processo mediado pelos livros cartoneros. Esta ideia de estabelecer fluxos de interação entre os diferentes não parecia a mais adequada `aquele momento em que nossa relação com o

grupo se mostrou frágil e superficial. No entanto, a ideia do ‘ir e vir’ e a proposta dos deslocamentos iria retornar futuramente no terceiro livro publicado no Rio, mas desta vez partindo de uma sugestão do próprio grupo de moradores. Naquele momento posterior à publicação de *ProvidênciaS*, o grupo decidiu por radicalizar a periodicidade das oficinas e a aproximação com o grupo de moradores da Pedra Lisa, parte do Morro da Providência mais carente e ameaçada fortemente pelas remoções. O blog da Catadora reflete sobre a experiência de *ProvidênciaS* de uma maneira mais positiva:

<http://www.dulcineiacatadora.blogspot.com.br/2012/10/dar-palavra-seu-direito-ao.html>



Fig 28 - O grupo de moradores da Pedra Lisa em ação: três livros subsequentes

No post, a prática exercitada no Rio se equivale a de São Paulo: abrigar vozes e devolver a palavra ao sujeito – seja o sujeito invisível da catação de papelão na Cooperativa do Glicério, ou o morador da Providência oprimido pela ameaça da remoção de sua casa. Outra reflexão interessante é a caracterização do processo de criação colaborativo: ele é desencadeado por um ‘contato virulento’ do qual na maioria das vezes nos preservamos.

“Lançar *ProvidênciaS* no Morro é comemorar a possibilidade de levar essa construção coletiva de conteúdos para outro espaço, o espaço da arte, é quebrar a invisibilidade, romper silêncios, mesmo cientes de

que este trabalho seja modesto em sua capacidade transformadora, mas incapazes de ficar calados, ou de construir muros de vidro que nos resguardem desse contato virulento , desencadeador de um processo de criação colaborativo”. (blog da Catadora, 2012)

Soluções Providenciais foi fruto da convivência mais intensa com o grupo de moradores da Pedra Lisa e de uma participação efetiva deste núcleo formado por Daiana, Gabriel, Maria Aparecida, Andriele, Letícia, Vanessa, Michele, Larissa, Mariana e Cláudia. Em oficinas semanais e com atividades feitas fora das oficinas, eles fotografaram as ‘gambiarras’ que encontravam pelo caminho, as soluções encontradas para sobreviver e resistir como a grade da churrasqueira usada como portão, tênis descartados nos fios de energia, o gato de energia, telas de proteção das casas, churrasqueira feita de pia velha, fitas plásticas para amarrar chinelo, a própria tenda por eles utilizada durante as oficinas de pintura dos livros e até imagens de como a pedra que soterrou muitos barracos na década de 60 virou telhado para mercearia e apoio para construção de outras casas, varais de roupa espalhados pela ladeira que dá acesso à favela, cortinas de pano, portinholas. Cada fotografia é acompanhada de um pequeno texto, também produzido pelo grupo da Pedra Lisa. Foi a primeira experiência de texto, iniciada com timidez, mas que chegou ao final do livro mantendo sua originalidade.



Fig 29 - Uma porta improvisada fotografada pelos moradores da Pedra Lisa

Na segunda parte do livro, um conto sobre os galinheiros dos moradores feito a partir de conversas com as crianças que tomam conta das galinhas. O relato foi feito pela artista Romina Lacerda. Acompanham os textos fotos dos galinheiros, um mapa mostrando como é feita a divisão dos galinheiros por moradores e suas localizações, além de fotos dos meninos com os bichos. O grupo de colaboradores se revezava novamente na condução das atividades e propunha visitas à Pedra Lisa, como a de Romina, das arte-educadoras do MAR, como Janaína Melo, responsável pela Escola do Olhar. Tentava-se estabelecer variação de atividades, envolvimento dos moradores e abertura para novos olhares e interações.

O arquiteto Marcos Rosa assina o artigo final deste segundo livreto “Oportunidades oferecidas pelas soluções providenciais”. Inspirado pelas gambiarras, Rosa faz uma reflexão sobre modelos de gestão participativa em comunidades, processos de organização, construção e adaptação a adversidades.

Soluções Providenciais contou também com o trabalho do rapper Fábio Prestes, da fotógrafa Tânia Rego, da curadora Clarissa Diniz, da documentarista Luciana Julião (vídeo), Tati Rivoire e do cineasta Thiago Ortman, perfazendo uma rede de criação complexa, tecida através de ações recíprocas, interesses diversos e convergentes. Ou como melhor define Pierre Musso, citado por Cecília Salles (2008), esses sistemas constroem obras e ao mesmo tempo as pessoas. “A conexão se dá por contato, contágio, aliança, em todos os lados e direções” (2008, p. 25).

A partir de alguns encontros com os meninos e visita ao galinheiro comunitário, Luciana Julião e sua equipe produziram o vídeo:

<http://www.youtube.com/watch?v=aBjKXiccGzw>

O vídeo traz um pouco do processo de criação deste segundo livro a partir de relatos dos integrantes do coletivo na Pedra Lisa. Eles falam sobre a dificuldade da escrita, sobre a descoberta dos improvisos da comunidade e sobre a experiência de trabalhar em conjunto. “Trabalhando em equipe é melhor, deu pra aprender alguma coisa, se dar bem com as pessoas, você erra menos, fica mais fácil quando você erra”, afirma Letícia no vídeo.

Sobre a pintura, atividade plenamente nova para a maioria do grupo, Vanessa diz que coloca sua vida e realidade quando está pintando as capas e Gabriel diz que “o livro é bom porque traz coisas da comunidade”. No processo de construção do conteúdo e capas do livro, os participantes refazem suas subjetividades, descobrem auto-estima e identificações com o lugar onde moram.

O vídeo aponta também indícios para a terceira publicação, ainda sem nome, mas pensada ali como a possibilidade de circularem pela cidade e receberem visitantes, num ciclo de idas e vindas – que sem se darem conta, já havia começado - perfazendo uma relação com a cidade de onde muitas vezes parecem distantes e excluídos. “A gente podia passear pela cidade e tirar fotos das coisas, conhecer outras coisas e pessoas”, diz Letícia.

Aqui cabe reforçar algumas características da Pedra Lisa. O morro onde funcionava uma pedreira nas décadas de 50 e 60 foi ocupado gradualmente. O único acesso é uma ladeira ao lado do estacionamento de uma empresa de ônibus. A correspondência dos moradores é toda entregue no bar que fica no sopé da ladeira. A Pedra Lisa é marcada ainda por uma tragédia. Em 68, operários da pedreira esqueceram dinamites que explodiram numa manhã, fazendo rolar uma pedra que soterrou barracos matando 40 pessoas. Corpos e barracos nunca foram desenterrados e a vida da comunidade seguiu sem apuração nem condenação de culpados. Para subir até a quadra da comunidade, onde foram realizadas as oficinas do Dulcineia Catadora, se passa ao lado da imensa pedra que foi contornada e hoje serve de teto para outras casas e uma mercearia. A história dramática da Pedra Lisa acabou entrando no quarto livro da série, o *Nós, Daqui*, com reproduções de notícias da época.

A feitura de *De Lá Pra Cá De Cá Pra Lá* começou com um passeio ao Corcovado, um dos monumentos turísticos mais conhecidos do mundo e inacreditavelmente inédito para o grupo artista da Pedra Lisa. Os ingressos foram conseguidos gratuitamente junto a empresa que explora o passeio e sete pessoas do grupo participaram da atividade. Um pouco ressabiados, em princípio, depois tiraram fotos com celular e se encantaram com a vista do alto, podendo localizar até mesmo a comunidade da Pedra Lisa, ao lado da Central do Brasil, bem visível de lá. Um ato simbólico de pertencimento à cidade. Eu posso ir ao Corcovado e de lá posso avistar minha comunidade, meu lugar, inserido no Rio de Janeiro.

No caminho para o Cristo, conversas sobre a cidade, dificuldades e oportunidades em relação a viver no Rio, como é ser um morador da Pedra Lisa.

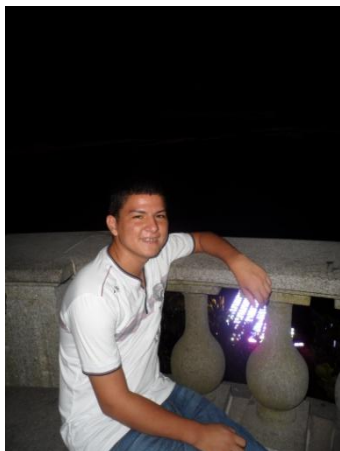


Fig. 30 – Gabriel no Corcovado



Fig 31 – Moradores da Pedra Lisa no Corcovado

Em outro final de semana, a visita foi a Chácara do Céu em Santa Tereza, com piquenique nos jardins e participação da socióloga Maristela Pessoa. No caminho, os

meninos foram instigados a fazer um mapa com palavras e sensações que tinham ao se deslocar da Pedra Lisa a Santa Tereza. O mapa foi reproduzido no livro, um caminho de palavras. As palavras como caminho para se chegar a outro lugar.

A experiência dos garotos-artistas na abertura do Museu de Arte do Rio também fez parte do conteúdo. Fotos da turma cheia de orgulho diante do muro de livros montado na sala expositiva, um pouco das expectativas e sensações de terem adentrado, pela primeira vez, um museu de artes e como artistas participantes da mostra.

Interessante notar que a maioria das meninas, senão todas, queriam tocar nas obras. O conhecimento é mediado pelo toque em suas vivências. Os vídeos e obras interativas chamavam mais a atenção. E a todo o tempo faziam registros em seus celulares, mesmo na frente da parede que exibia um vídeo.



Fig. 32 Daiana posa em frente à obra do coletivo no MAR.

Na mão dupla, a Pedra Lisa recebeu a apresentação do Trio Capitu, um grupo de música de câmara formado por musicistas do Teatro Municipal do Rio. A quadra da comunidade amanheceu com forte barulho de uma obra na laje de um morador que, aos poucos, cedou ao silêncio para quase uma hora de concerto. O grupo também foi resistente no começo. – Tia, aqui a gente gosta de funk, ninguém vai ter paciência pra concerto. Mas a plateia compareceu, formada pelo grupo de artistas, crianças atentas,

alguns poucos moradores e inusitados dois policiais da UPP. Ao final, fizeram perguntas, ouviram explicações sobre os instrumentos oboé, flauta e fagote.



Fig 33- O Trio Capitu se apresenta na quadra da Pedra Lisa, mesmo local das oficinas



Fig 34 - A fagotista Débora experimenta a pintura no papelão

O livro agregou relatos, imagens e impressões sobre estas três experiências, o passeio ao Corcovado, o passeio a Chácara do Ceú em Santa Tereza e a apresentação do Trio Capitu. Outra atividade desenvolvida foi uma espécie de roda viva, uma conversa orientada por um saco de palavras relativas a cidade, ao deslocamento, ao pertencimento, ao dia a dia, a vida no Rio de Janeiro. Os diálogos foram transcritos para o livro e colocados em justaposição aos artigos da declaração popular dos direitos humanos elaborados por Frei Betto. “O ato criador tende para a construção de um objeto em determinada linguagem, mas o percurso é intersemiótico” (SALLES, p. 82)

Duas páginas do livro de Paulo Freire “Educação como Prática da Liberdade” foram copiadas para esta publicação. Quando ele explica sobre as palavras geradoras e usa como exemplo a palavra FAVELA. O Dulcineia Catadora assume aqui talvez seu livro mais explicitamente político/pedagógico, com conteúdo que dialoga diretamente com o processo de educação, clamando por uma educação completa e discutindo os modelos educacionais vigentes e a inexistência de uma política cidadã. .

Assina o artigo final o produtor cultural e pesquisador Gilberto Vieira que relembra as proposições de Hélio Oiticica “Propor-Propor” no reconhecimento das favelas e periferias como os lugares do devir cidade.

Falando sobre o fracasso do atual modelo de ensino da literatura em Literatura em Perigo, Todorov (2007) acaba dizendo do fracasso do modelo educacional que tal como a literatura está desligado do mundo, não trata de formar leitores da vida e das coisas.

A escola, como visto na roda viva proposta aos moradores da Pedra Lisa, é o lugar distante, de coisas chatas e obrigatórias. É apenas uma forma de se garantir o Bolsa Família. Numa das oficinas de pintura de capas, uma professora de artes da escola que alguns integrantes do grupo frequentam decidiu participar. Ela nunca tinha ido a Pedra Lisa e ficou bastante impressionada com a experiência. Para os meninos, receber a professora no espaço deles foi motivo de orgulho e até de exibirem mais capricho nas pinturas deste dia. Os livros aqui como mediadores de encontros.

Nós, Daqui parte de um desejo e de um medo de Lúcia Rosa. Um desejo de perpetuar a memória dos moradores da Pedra Lisa e um medo de nunca mais encontrá-los, dadas as ameaças de remoção. Pode-se dizer que é um livro com a autoria mais delineada em seu propósito e conceito – da própria artista Lúcia Rosa – em que a participação do grupo

foi fotografar moradores e preencher questionários sobre suas vidas na comunidade, além da manufatura dos livros em papelão.

Nós, Daqui faz pensar o conceito de autoria no coletivo. Se os livros anteriores foram abraçados por diversos colaboradores diretamente, se *Soluções Providenciais* foi uma experiência radicalmente participativa dos moradores da Pedra Lisa em fotos, texto e capas, o que dizer sobre uma decisão e construção mais individual da artista Lúcia Rosa?

Se pensarmos a autoria no ambiente da rede de criação, podemos dizer que o próprio sujeito tem a forma de uma comunidade. “O sujeito é múltiplo, uma combinação de relações com outros, práticas entrelaçadas e mutáveis. Podemos pensar um conceito de autoria na interação entre o artista e os outros. A autoria se estabelece nas relações, nas interações”. (SALLES, p.52).

Apesar de Lúcia Rosa assumir a dianteira do livro *Nós, Daqui*, essa abordagem de autoria dialoga com o conceito de criação em rede e seu aspecto relacional, ou seja, envolve muitas mediações, influências, inferências, de modo que o resultado do livro não pode ser dissociado de todas as relações anteriores.

Cada integrante do grupo da Pedra Lisa recebeu 20 questionários com a incumbência de buscar moradores da comunidade que pudessem preencher perguntas simples, como quando se mudou para a Pedra Lisa, tem parentes aqui e quais as coisas importantes aconteceram em sua vida desde que veio morar aqui. Cada questionário foi remunerado em 2 reais, mais dinheiro do que o grupo costumava ganhar nas oficinas. Muitos preencheram os questionários sozinhos, inventando respostas e querendo rapidamente o pagamento pelo trabalho.

Também foi dada ao grupo uma câmera digital para fazer fotos dos entrevistados. O resultado final não agradou Lúcia, nem as fotos nem os questionários. Ela mesmo cuidou de percorrer casas em busca de moradores-personagens para seu livro. E o resultado do livro também foi de estranhamento pelo grupo. Acharam estranhas as fotos em primeiríssimo plano de seus rostos e não se reconheceram no trabalho final.

O livro traz também um importante resgate histórico da tragédia da Pedra Lisa. Trata do soterramento dos moradores na década de 60 a partir de entrevistas com moradores mais

velhos que se lembram do ocorrido e replica notícias de mais de um jornal com o relato do caso.

Este quarto livro encerra a série de trabalhos cujo tema foi o Morro da Providência e a comunidade da Pedra Lisa, todos de caráter colaborativo e financiados pelo Museu de Arte do Rio, que recebeu mais de 500 exemplares para compor a exposição “O Abrigo e o Terreno”, em cartaz de março a julho de 2013.

As perguntas agora eram diferentes dos dilemas do início do trabalho do coletivo em terras cariocas: o Dulcineia Catadora continuará suas atividades no Rio de Janeiro? Somos Dulcineia no Rio ou somos outro grupo? Qual será o grupo da Pedra Lisa e de colaboradores dispostos a participar? Como financiar sem o apoio do MAR? Qual a participação do MAR nesta continuidade, se é que existiria este plano da instituição em relação aos artistas participantes da mostra inaugural que realizaram intervenções sociais nas comunidades vizinhas. Elaborei uma entrevista para a curadora-assistente de O Abrigo e o Terreno, Clarissa Diniz (ver íntegra no ANEXO IV) que sintetiza algumas das novas dúvidas.

Considerações finais

A observação do trajeto poético do grupo Dulcineia Catadora permite a reflexão sobre algumas características dos coletivos artísticos contemporâneos, bem como sobre o atual estado das práticas arte ativistas.

Verifica-se que os modos de atuação usufruem de aspectos inaugurados pela cultura digital e das transformações trazidas para o campo da arte e da comunicação.

Projetos poéticos cada vez mais colaborativos, com uso maior ou menor de tecnologia, com a preocupação de uma construção horizontal, sem liderança— nem sempre tão efetiva e linear – não apenas abertos ao acaso como fortemente valendo-se do acaso. Valorizando o que se apresenta instantaneamente como elemento modificador ou agregador de ações artísticas.

A atuação em rede torna-se mais evidente, com os artistas interagindo em diferentes obras e buscando uma espécie de obra infinita, em constante modificação. As conexões entre artistas e/ou grupos coletivos em sintonia ou que se mostram abertos a trocas e experiências em rede. O coletivo como potência convergente e não grupo fechado (MIGLIORIN, 2012).

Sobre o arte ativismo podemos dizer de uma atuação instantânea no mundo que aí está: ações possíveis na paisagem urbana, sejam intervenções, participações em manifestações, o ambiente urbano como paisagem e matéria-prima para ações artísticas/políticas. A cidade é o espaço a ser ocupado e transformado.

As propostas estão cada vez mais atentas a problemas das cidades: solidão, trânsito, violência, consumo excessivo, trabalhos insatisfatórios e exploradores da força de vida, perda das subjetividades e da dimensão simbólica da vida. Se antes havia uma preocupação com uma proposta política ou ideológica, presente no discurso ou nas ambições dos artistas, hoje o propósito está em deslocar sentidos por alguns instantes ou oportunidades, clamando atenção para determinadas situações mais ou menos urgentes. No caso do Dulcineia Catadora, as intervenções urbanas chamam para o lixo, para o

catador de papelão invisível nas cidades, para a literatura e o direito à palavra ao alcance de todos, para um pouco de cor e diversão no homogêneo do concreto.

As editoras cartoneras, arrisco, inauguram um texto cultural dos mais significativos, com sua capacidade de amear ações, mobilizar indivíduos e construir redes de trocas que se espalham rapidamente, unindo bairros, vizinhanças, cooperativas, autores, leitores, grupos e alargando fronteiras na América Latina e outros continentes.

A partir do encontro periódico com tantos diferentes repertórios para pintar capas de papelão e montar livros, qual arcabouço de memória é possível construir? Como se estabelece a comunicação e o convívio nesta circunstância que acaba tornando o livro uma parte, mas não todo o processo criativo? Durante estes encontros, o que esquecemos e o que lembramos? Nestas idas e vindas construímos uma cultura cartonera? As perguntas se inspiram na definição de cultura proposta por Iuri Lotman (1998, p. 157) e Jerusa Ferreira (2003) de que cultura é memória. Ela se dirige contra o esquecimento, tornando-se um mecanismo de conservação, transmissão e elaboração de novos textos. (SALLES, 2008).

Em outra aproximação teórica, as editoras cartoneras tendem a se manifestar da interação entre três elementos: estética (arte), trabalho e política, num paralelo à semiose, a constante movimentação do signo em suas categorias: sentimento/sensação, ação/confronto, interpretação/síntese intelectual.

Se pensarmos a composição das ações do coletivo Dulcineia Catadora é perceptível a grande valorização da convivência de diferentes. Olhar o outro na sua radical e insondável diferença, numa relação de trabalho e respeito. Enquanto ouço o outro e trabalho junto dele, trocando pincéis, me construo, nos construímos, em um movimento sem começo nem fim, porém constante, como um projeto que será. As relações são o porvir e sua potência está no fazer coletivo. Ou, nas palavras de Félix Guattari, a subjetividade se dá pela alteridade. (GUATTARI, 1992).

Continuidade e horizontes – Protagonismos, os confrontos e antagonismos como parte do ativismo

Antes que as considerações finais se transformem em demonstrações edificantes, é pertinente lembrar que as oficinas no Morro da Providência, na Pedra Lisa, continuaram por mais algum tempo, mas foram interrompidas devido à falta de interesse e

comprometimento do grupo, confrontos entre si, situação de violência e insegurança na comunidade, bem como ausência de um líder ou articulador que pudesse pensar formas de financiamento e continuidade do projeto. O Museu de Arte do Rio encerrou os aportes financeiros assim que o trabalho encomendado foi entregue (para a exposição inaugural) e tanto a curadora Clarissa Diniz como as arte-educadoras deixaram de se envolver com as oficinas ou outras atividades relacionadas ao trabalho do Dulcineia Catadora no Rio.

O Museu promoveu um debate com vários artistas participantes da exposição “O Abrigo e O Terreno” pouco antes do término da Mostra. Alguns trechos podem ser conferidos na internet: http://www.youtube.com/watch?v=ccqO_ywk1cY

A instituição deu espaço para vozes críticas em relação ao resultado da exposição, mas praticamente encerrou ali a relação com os coletivos e artistas participantes.

Mesmo com o diálogo constante com os moradores da Pedra Lisa em relação à natureza do trabalho, a ausência de um líder era considerada estranha por eles: “Você tem o dinheiro, precisa mandar, gritar e decidir. Se não, alguém te dá uma surra e ainda rouba seu dinheiro”, disse Maria Aparecida, uma das integrantes do grupo, moradora da Pedra Lisa, quando mediei uma oficina. Ao mesmo tempo, a morte de um traficante provocou uma volta aos tempos pré-UPP. Os comparsas do líder morto ordenaram o fechamento do comércio em toda a região que circunda a Central do Brasil em represália. Dias depois o policiamento foi reforçado na comunidade, repleta de policiais armados com metralhadoras. Eles revistavam bolsas de algumas pessoas.

Os integrantes do grupo cobravam mais dinheiro, dizendo que ganhavam pouco pela pintura e montagem dos livros, que o trabalho deles não estava sendo valorizado. Entendem o trabalho a partir das relações de trabalho tradicionais, ainda que os mediadores insistam para a ausência de lucro, líderes, patrão etc

Fazendo o paralelo com a atuação do coletivo em São Paulo, percebe-se que esta é uma proposta que exige tempo e vontade. O Dulcineia Catadora se desenvolve com o que se apresenta pela frente, condições adversas, limites, imposições, confrontos e antagonismos como parte do arte ativismo. O percurso é sempre longo e a conquista de autonomia de um grupo é um processo com idas e vindas. No caso das vindas, outros

grupos se apresentam ou são encontrados no caminho e o coletivo começa novamente o trabalho de ‘contágio pelo vírus cartonero’.

O pensamento de Jacques Rancière ilumina o debate sobre continuidade das ações arte ativistas:

“As artes nunca emprestam às manobras de dominação ou emancipação mais do que lhes podem emprestar, ou seja, muito simplesmente o que têm em comum com elas: posições e movimentos dos corpos, funções da palavra, repartições do visível e do invisível. (RANCIÈRE, p. 26).

8 – Referências bibliográficas

AZEVEDO LIMA, L. **Dulcinéia Catadora: O fazer do livro como estética relacional**. Akademia Cartonera. CD de artigos. Wisconsin, EUA, 2009

BEY, Hakim. **TAZ: Zona Autônoma Temporária**. São Paulo: Conrad, 2001.

BILBIJA, Ksenija; AkademiaCartonera: **A Primer of Latin American Cartonera Publishers**. University of Wisconsin: Parallel Press, 2009.

BOURRIAUD, Nicolas; tradução Denise Bottmann. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins, 2009.

COOPERGLICÉRIO, **Catador**. Editora São Paulo: Dulcineia Catadora, 2012.

CRUZ, A. et al. **De Lá Pra Cá De Cá Pra Lá**. Rio de Janeiro: Dulcineia Catadora, 2013.

CRUZ, A. et al **Nós, Daqui**. Rio de Janeiro: Dulcineia Catadora, 2013

CRUZ, A. et al. **Soluções Providenciais**. Rio de Janeiro: Dulcineia Catadora, 2013.

DANGELO, A. C.. **Por Um Fio de Papelão**. Revista Fórum, São Paulo, junho, 2009. Disponível em http://www.revistaforum.com.br/blog/2011/09/por_um_fio_de_papelao/

DANGELO, A. C. **Faça Humor, Não Faça Guerra**. Revista Página 22, edição 31, junho, 2009. Disponível em <http://www.pagina22.com.br/index.php/2009/06/faca-humor-nao-faca-guerra/>

DOWNING, John D. H. **Mídia Radical, Rebeldia nas Comunicações e movimentos sociais**. São Paulo: Editora Senac, 2004.

FERREIRA, Jerusa Pires. **Cultura das Bordas**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

FERREIRA, Jerusa Pires. “**Clio en la encrucijada**”. *Entretextos. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*. No 6, 2005.

FERREIRA, Jerusa Pires. “**Un encuentro con Arón Gurévich**”. *Entretextos. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*. Nº 8, 2006.

FERREIRA, Jersus Pires. “**Os Ofícios Tradicionais. Cultura é Memória**”. Revista da USP, No 29, São Paulo, 1996.

FLUSSER, Vilém; tradução Murilo Jardelino da Costa. **A escrita. Há futuro para a escrita?**. São Paulo: Annablume, 2010.

FURTADO, Beatriz; LINS, Daniel (Org); **Fazendo Rizoma: pensamentos contemporâneos**. São Paulo: Hedra, 2008.

GUATTARI, Félix. **Caosmose**. São Paulo: Editora 34, 2ª edição, 2012.

HARVEY, David... et. al. **Occupy**. São Paulo: Boitempo: Carta Maior, 2012.

HILLMAN, James; tradução Gustavo Barcellos e Lúcia Rosenberg. **Cidade & Alma**. São Paulo: Studio Nobel, 1993.

LOTMAN, Iuri; **La Semiosfera I - Semiótica de la cultura y del texto**. Org. Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra, 1996.

MARCELINA, **Revista do Mestrado em Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina**. São Paulo: ano 1, número 1, 2008.

MESQUITA, André. **Insurgências Poéticas – Arte ativista e Ação Coletiva**. São Paulo: Annablume, 2011.

MIGLIORIN, C. . **O que é um coletivo?**. In: André Brasil. (Org.). Teia - 2002/2012. 1ed.Belo Horizonte: Teia, 2012, v. 1, p. 307-316. Disponível em: http://www.academia.edu/2451138/O_que_e_um_coletivo

MORAN, Patrícia. **Notas sobre criação audiovisual, redes sociais e web**; São Paulo: Cinusp, 2011.

MORIN, Edgar. **O Método 4 – As ideias**. Tradução de Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulina, 1998.

PARENTE, André (org.). **Tramas da Rede**. Porto Alegre: Sulina, 2004.

PIGLIA, Ricardo. Tradução Heloisa Jahn. **O último leitor**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PRESTES, F. **Providência**. Rio de Janeiro: Dulcineia Catadora, 2012.

RANCIÈRE, Jacques; tradução Mônica Costa Netto. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: EXO experimental org; editora 34, 2009.

ROLNIK, Suely. **Subjetividade em Obra: Lygia Clark Artista Contemporânea**, 2002.

ROLNIK, Raquel et al. **Cidades Rebeldes: Passe Livre e as Manifestações que Tomaram as Ruas do Brasil**. São Paulo: Boitempo: Carta Maior, 2013.

ROSA, L. **Projeto Dulcineia Catadora**, Revista Agulha, Fortaleza, mar/abr 2008. Disponível em <http://www.revista.agulha.nom.br/ag62rosa.htm>

SAFATLE, Vladimir. “**Amar uma ideia**”. Em D. HARVEY et. Al (orgs.) Occupy.; tradução João Alexandre Peschanski... et al.). São Paulo: Boitempo: Carta Maior, 2012.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado** – Processos de criação artística. 4. ed. São Paulo: Annablume, 2009.

_____. **Crítica genética** - Fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação. 3. ed. São Paulo: Educ, 2008.

_____. **Redes da criação** – Construção da obra de arte. 2. ed. São Paulo: Horizonte, 2008.

SALOMÃO, Waly; Hélio Oiticica. **Qual é o parangolé e outros escritos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

TRAINOR, J. “**Como Viver Junto**” foi um desafio incontestável para modelos de bienal baseados em representações nacionais. Revista Trópico, 2006. Disponível em <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2843,1.shl>

TZEVETAN, Todorov. Tradução Caio Meira. **A Literatura em Perigo**. São Paulo: Difel, 2009.

VENTURA, Zuenir. **Cidade Partida**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ANEXOS

ANEXO 1 - Entrevista com Peterson Emboava – fotógrafo, ex-integrante do Dulcineia Catadora na sua primeira formação, participou da oficina na Bienal de SP que deu origem ao coletivo

Como foi o chamado para participar do Dulcineia Catadora?

Tudo começou quando eu estava trabalhando com meu pai na cooperativa de catadores. Eu estava dando um tempo porque não tinha nada que fazer. Era o que meu pai fazia, eu tinha terminado os estudos e tinha que fazer alguma coisa. Parado não dá. Tinha a Lúcia conversando com o pessoal da Eloisa, ir a Bienal e tal. Foi um boato. Alguém chegou na cooperativa dizendo que precisava de pessoas para fazer alguns livros. Eu não sabia que era Bienal. A ideia é aprender a fazer os livros de papel reciclado e ensinar na cooperativa como fazer. Eu estava interessado no dinheiro, eram 40 reais por dia, eu ganhava no máximo 160 reais por mês na cooperativa trabalhando muito muito muito. Os caras falando de projeto de arte, eu não tava nem aí, quando falou 40 reais por dia foi meu primeiro interesse. Esse boato ficou uma semana na Cooperativa, quem vai, fiquei com medo porque eu nunca tinha ido na bienal, nem no parque do Ibirapuera. Um dia eu fui porque chegou alguém e disse que ia levar a gente lá, juntou eu e mais três pessoas e fomos no embalo. Chegando lá eu encontrei aquele mundo louco dos argentinos, aquele prédio imenso com gente fazendo arte, coisas que eu nunca tinha visto na vida, um mundo que eu não fazia parte. O primeiro dia que cheguei lá e fui contratado pra participar eu vi a Lúcia, mas não cheguei a conhecê-la, eu sou tímido, então eu sabia que tinha que fazer alguma coisa lá dentro e no final ia ganhar um dinheiro. Pra mim a princípio era só mais um trabalho. Eu não admirava o feito, o papelão, a capa, a matéria prima de livros, novos autores, como arte, para mim era uma coisa de louco. Eu cheguei num lugar que eu nunca tinha conhecido, pessoas falando enrolado, não entendia espanhol, só ouvia falando 'tapas, tapas tapas'. Foi devagar, foram deixando a gente se adaptar ao ambiente, ao trabalho e chegando aos poucos. Era muita bagunça e muita informação chegando ao mesmo tempo para não assustar. É isso mesmo. Tem que ter certo cuidado para trabalhar com catadores, moradores de rua. Ela (Lúcia) foi chegando, me incentivou a desenhar, já desenhava em casa, com tinta na bienal foi a primeira vez. Javier (Barilaro) também me ajudou bastante, cada passo foi me deixando à vontade para abrir a mente, abrir as portas para o conhecimento, para o aprendizado.

Era um revezamento, era para ficar uma semana cada filho de catador. Eu acho que eles gostaram de mim, a Lúcia, o Javier, comecei a enxergar o que estava fazendo. Comecei a caprichar mais, viram que eu poderia ficar mais um tempo para aprender um pouco mais e mais pra frente passar adiante. Ao invés de uma semana fiquei 14 dias. As outras pessoas foram saindo e eu fui ficando. Um certo dia, o Javier tinha que ir embora, a Maria também e eles chegaram em mim e perguntaram se eu tinha interesse em ficar com a Lúcia para tocar até o final.

Quando acabou a Bienal, como foi a proposta de continuar?

O Javier mencionou sobre um grupo irmão no Brasil. Mas não era uma coisa que eu acreditava. O que eu tava vivendo era passageiro. Não imaginei o que ia virar como na Argentina, no Paraguai, não imaginava que eu ficaria, iniciaria junto com a Lúcia um grupo aqui. A gente escolheu o nome juntos, fizemos uma votação. Eu vi que a Lúcia estava bastante entusiasmada. Eu pensava, eu to ganhando dinheiro, vamos tocar, até então, para mim eu tava conhecendo um pouco de arte, outras figuras de fora do país. Tudo que pudesse me adiantar e prolongar para mim estava bom, eu aceitei, eu queria prolongar a sensação da Bienal, era muito boa, pessoas reconhecendo seu trabalho. Igual ter fama, para mim não era grande coisa o que eu fazia, mas outras pessoas olhavam e gostavam. Tanto elogio que eu achava que era loucura. Eu queria prolongar. A Lúcia em orientou, disse que não ia ser esse dinheiro que ia entrar quando acabasse a Bienal, não vai ter essa movimentação sempre de gente comprando livros, vamos ter que trabalhar e tal. Para mim era mais um detalhe, eu queria era continuar. Na segunda semana, a Andreia (Emboava, prima, catadora) chegou e ficou quase até o final. Tinha uma menina, Cintia, e uma outra que não me lembro. Tinha outras que iam só pra zuar, não respeitava, mesmo não sendo nosso mundo. Era ignorante não só na cultura, mas na educação.

Quando você viu o projeto além da questão financeira?

Sempre teve a questão financeira, feiras de livros, dinheirinho a mais. Mas ali eu comecei a dar valor ali, a insistência de mexer no papelão, e pintar e trabalhar com aquilo e as pessoas elogiando. Meio que ali mesmo na Bienal. Não foi um momento só, foram vários momentos com pessoas te elogiando, abrindo a mente. O que eu tinha não era auto-estima, era baixa estima. Acho que era meio o ego. Como se fosse a escola, você não gosta de estudar, mas as pessoas vão te incentivando, vão falando 'olha é

assim, não são coisas que você acha que vai levar pra sua vida'. Insistir, insistir, insistir acaba entrando na sua vida e você começa a aprender. Eu comecei a prestar atenção na tinta, nos contrastes, a tomar gosto por isso, comecei a ver o lado bonito. Comecei entrar na loucura também, foi onde comecei a gostar, das oficinas, não só pelo dinheiro, mas era uma terapia, me relaxava me alegrava, ouvindo a cumbia, a Lúcia gostava de ouvir os Tribalistas (risos), vai passando o tempo, por mais que fossem melodias tristes, eu ouvia num ambiente que era alegre, chegava meio cabisbaixo, meio triste e já ficava alegre, melhorava. Quando acabou a Bienal a gente não tinha muito pra onde ir. Durante a Bienal o Movimento Nacional dos Catadores chegou a visitar o projeto Eloisa na Bienal e a Lúcia já tava conversando com eles para um espaço dentro da cooperativa. Sempre foi a ideia da Lúcia ter um ateliê aberto, a ideia dela sempre foi dentro da cooperativa de catadores. Fazendo e dialogando para ensinar e aprender, trocar experiência. Acabou que fomos para um espaço na Baixada do Glicério, da cooperativa mesmo. Um espacinho até legal, mas não tinha muita estrutura, às vezes alagava, pingava muito, não vingou. O (Gilberto) Dimenstein achou legal o projeto e convidou para instalar dentro do Projeto Aprendiz. Era outro nível também. A gente foi pra cooperativa sem estrutura nenhuma, apesar de a sala ser grande. Chegamos no Aprendiz e tinha um monte de gente, coisas acontecendo, mais um mundo que eu não conhecia. O mundo de projetos culturais, mais um mundo que eu tava conhecendo. O projeto ficou lá muito tempo. Acho que eu devo ter ficado um ano ou dois. Eu graças a deus fiquei pouco tempo na cooperativa (ajudando o pai) e a proposta era voltar. Só que não aconteceu isso. Não era muita grana, mas conta. 14 dias trabalhando na Bienal ganhando 40 reais por dia e ainda pagavam o lanche, o almoço, era 40 reais livre! Dava mais que o triplo que eu ganhava um mês surrado trabalhando na cooperativa levantando 5 da manha e indo dormir 9 da noite. Isso na Bienal. Quando fomos pro Aprendiz, caiu para 30 reais, tirava o lanche e a passagem, então ainda valia mais a pena que trabalhar na cooperativa. Eu não levava jeito pra catador, sou fraco, ganhei dor nas costas no período que fiquei lá e experiências que eu não quero mais na vida, comer em albergue, comida que não era feita com amor. Já tinha concluído os estudos. Foi através do Aprendiz que eu conheci a fotografia. E conversando com a Lúcia, sempre me incentivando, ela dizia 'o projeto não é pra fins lucrativos, uma hora pode acabar, deixo na mão de vocês'. Então perguntando o que eu queria fazer, tinha o lance de multiplicar, mas também podia não girar mais. O dinheiro que entrava era da venda dos livros. Então ela sempre dizia para gente não contar com o dinheiro do projeto. Eu falava sobre

artes plásticas ou fotografia. Ela disse 'Não te aconselho a fazer artes plásticas é um mercado cruel, tem que estudar muito, viver de arte é difícil. Eu mesma preciso ter outra atividade. Fotografia tá ligada a arte'. Foi através dos conselhos dela também que comecei a pender mais pra fotografia. No Aprendiz foi onde eu acabei conhecendo a Imagem Mágica, meu único curso de fotografia na vida, durou cinco meses. Era um curso legal, tratou desde pinhole até o digital. Então fiquei alternando fotografia e o projeto, fazia uns freelas de assistente de laboratório em escolas e tal. Fiquei um ano nessa historinha aí. Daí você me indicou pro estúdio do Bruno (onde ele trabalha até hoje) e a moça do curso de fotografia também me falou dessa oportunidade. Então comecei a trabalhar profissionalmente.

Qual trabalho você mais gostou dos tempos do ateliê no Aprendiz?

Aquele que fizemos no Sesc quando veio um pessoal da Argentina participar, cada um ficou em um Sesc diferente. Teve o lance da troca de experiências, convivências, eu fiquei com o Juan. Foi um trabalho que eu já tava mais solto. Como tivemos que nos dividir, a gente teve que ficar em lugares diferentes, eu tive que ficar responsável pelo Sesc Itaquera, pela produção dos livros de lá. A Lúcia ficou Santa Cecília. Eram oficinas de livros. A gente entrou com o objetivo de fazer uma instalação no espaço cedido pelo Sesc, a gente foi compondo frases, desenhos, abriu oficinas para crianças pintarem e levarem os livros pra casa. Foi um trabalho sacrificante, nunca tinha trabalhado com tanta criança, mas foi gostoso porque eu tinha que administrar , qual título fazer, qual era bom para criança, qual para adolescente. As atividades estavam sob minha responsabilidade. Tinha uma meta também que o Sesc já tinha contratado e ia doar para todos os participantes do evento. Tinha esse compromisso de cada um para cumprir a tiragem. A brincadeira virou trabalho sério. Todas as viagens que fiz com Lúcia, Carlos (Rosa, colaborador) foram especiais. Sempre gostei bastante.

Quais são as características principais do Dulcineia Catadora? O que é importante para o trabalho?

A característica que eu mais admiro do Dulcineia é a expansão daquela 'salinha ou daquela oficininha'. Quando a gente olha de longe acha que é pequeno, mas com o passar do tempo, mostra para cada um que participa que não é só aquilo, é maior que aquilo, é além. Tem o lance da multiplicação, o Dulcineia chega com uma ideia simples e essa história é uma bagagem que o coletivo traz para as pessoas como conhecimento.

No dia-a-dia a pessoa percebe coisas que não perceberia se não estivesse lá. O mais importante é esse lance da troca de conhecimento e todo esse processo desde o catador ir lá buscar o papelão ou o vendedor da loja que joga o papelão lá e o Dulcineia escolhe o papelão com carinho e tem aquele contraste: o catador precisa ganhar dinheiro, o projeto precisa porque quer valorizar o papelão o catador, valorizar o caminho até o livro final. Não por dinheiro. Mas por reconhecimento, para mostrar que pode ir além.

ANEXO 2 – Entrevista com Ana Luiza Fonseca - criadora da feira gráfica Tijuana, projeto da Galeria Vermelho (SP), parceira na distribuição dos livros do coletivo Dulcineia Catadora

O que te atraiu no trabalho do Dulcineia Catadora para que o chamasse a participar da Feira Tijuana? Como conheceu e quais foram as participações do coletivo em exposições, feiras e outros eventos na Galeria Vermelho? Destacaria algum trabalho/livro e por que.

A Editora Dulcineia Catadora está no Tijuana desde que abrimos o espaço, em 2007. Os livros da Dulcineia Catadora já estavam incluídos no contexto de livros de artista que o Tijuana abrange, mas quando a editora passou a convidar artistas para desenvolverem projetos, a ligação se fortificou. Com isso, a presença da Dulcineia ficou mais intensa no Tijuana, com lançamentos, espaço na feira de arte impressa, entre outras parcerias.

Você conhece e/ou acompanha o trabalho de manufatura dos livros que serão vendidos ou expostos? Sente-se parte da rede de colaboradores do coletivo? Como?

O Tijuana tem o privilégio de acompanhar alguns projetos editoriais pela proximidade que temos com a editora. Sinto-me colaboradora na divulgação do coletivo.

Há uma percepção do trabalho para além do produto final livro, livro de artista? Como pensa hoje o lugar da arte?

? poderia me reenviar essa questão?

Qual o papel da instituição galeria de arte em um momento histórico e social em que a arte propõe experimentar durações e encontros, diálogos e vínculos mais que uma obra como resultado final?

Vejo que as galerias tem que participar desse questionamento, com propostas que desafiem a ideia de que Arte se resume à esse “resultado final”, e é um conceito muito mais abrangente. O Tijuana é resultado de um questionamento, por exemplo. Nasceu por uma necessidade da galeria de mostrar obras que não pertencem ao cubo branco, mas, sim a uma produção que, por seu formato e fragilidade, acaba ficando dentro das gavetas, e nunca é exposto ao público. Essa produção precisava de um espaço que pensasse nas especificidades desses trabalhos, tanto expositivas quanto comerciais. E aí veio o Tijuana.

ANEXO 3 – Entrevista com Arruda, poeta, teve o livro 23 publicado pelo coletivo Dulcineia Catadora, colaborou em intervenções e eventos

Como foi a experiência de publicação do livro 23 pelo coletivo Dulcineia Catadora? Por que esta escolha? E como seu deu o processo, você se envolveu com a fabricação do livro, como foi o contato com as cooperadas do Glicério?

Primeiramente conheci o trabalho das Cartoneiras da Argentina, isso há uns 5 anos, antes da publicação do meu primeiro livro " As menores distâncias podem levar uma vida" pelo selo Edith. Depois de algum tempo, conheci o trabalho da Dulcineia, moro ao lado da Mercearia São Pedro e me encantavam os livros de papelão pendurados no varal. Passou o tempo e fui conhecendo as publicações. Tive um primeiro contato com a Lucia Rosa quando o Coletivo lançou um livro de Haicais da minha mãe, a poeta Eunice Arruda. Daí a Lucia, acho que através da minha página Folha de Arruda no facebook, foi conhecendo minha produção poética e me fez o convite da publicação do 23 poemas de arrudA.

Num primeiro momento não tive contato com as cooperadas. Até que no lançamento do livro, na Casa das Rosas, conheci a Maria. A partir daí, comecei a encomendar os livros, primeiramente com a Lucia, depois diretamente com as cooperadas e ir a Cooperaglicério

buscá-los. Essa aproximação, de ver o lugar, conhecer as pessoas que fazem os livros, como elas trabalham, o dia-a-dia delas com a reciclagem, me aproximei. Passei a sentir o livro mais vivo. Me senti mais parte dele. Até hoje é assim, encomendo os livros com a Maria e a Andréa. Gosto de ir lá, na fonte. É tudo muito verdadeiro. A poesia e a arte convivendo com o que nós chamamos de "lixo".

A ideia de fazer a capinha do CD da Canções Velhas com papelão surgiu desse relacionamento com o Dulcineia? Qual o simbolismo do papelão neste trabalho e das relações tecidas com o grupo?

Sim. A ideia do cd Canções Velhas é inspirada no trabalho da Dulcinéia. Inclusive dedicamos no disco uma música chamada Dulcinéia [Peri Pane letra e música] para o coletivo. No momento de gravarmos o disco, vivendo toda essa mudança de formatos e distribuição de conteúdo pela internet, achamos nessa forma artesanal uma maneira de dar um significado ao objeto CD. Sendo que o Peri Pane já caminha há algum tempo por esse lance da reciclagem, com sua performance Homem Refluxo, que fez 10 anos em 2013. Para isso, convidamos o artista plástico Rafael Gentile, que já nos acompanha desde o início do Canções, em 2008. Ele trabalha com estêncil, fez as artes das capas e criou o modelo do cd, amarração, etc, sempre tendo como base o trabalho da Dulcineia. Foi ele quem criou a sereia da capa do CD, que foi o flyer do nosso primeiro show, em 2008 e acabou virando o símbolo do nosso trabalho. Pegamos o papelão na rua, na casa dos amigos, por aí. Isso também é muito legal. Dar uma nova vida a um material que teria sei lá que destino. E também o fato de nos reunirmos para fazermos as capas tem sido muito gratificante, recentemente fizemos uma Oficina de Capas - coordenada pelo Rafael, seguido do show. As pessoas levavam os CDs que elas mesmo pintaram para casa.

Já a intervenção “O que te Toca” no Sesc Santana envolveu uma ação instantânea de encontros entre a banda, as cooperadas, a Lúcia, eu, outros poetas publicados pelo coletivo e o público. Qual sua percepção desse tipo de trabalho?

Minha percepção deste trabalho é a riqueza do encontro. Todo encontro que me chega através da poesia me traz gratidão. Sair do etéreo para a convivência real. Perceber minha poesia como ofício que pode ser compartilhada com outras pessoas, outros

artistas, outras formas de arte. A poesia é meu jeito de conversar com o mundo. E quando ela me aproxima das pessoas, do trabalho coletivo, me sinto grato. Muito grato. Eu sou poeta, mas gosto mesmo do circo. Limpar o chão, carregar as coisas, dividir histórias. E falar poesia. No azul das manhãs ou na madrugada fria.

Ah importante também: você entende o trabalho como ativismo político, poético ou qualquer outro? A relação trabalho/política/arte acha que está presente nestas ações (publicações, intervenções etc)?

Nunca associei minha poesia com ativismo político. Tenho inclusive uma certa resistência com essa questão. Escrevo por uma necessidade vital. O trabalho da Dulcineia tem esse caráter social. O que compreendi sobre isso foi a questão das relações humanas. De conviver com mundos tão próximos que, às vezes, nos parecem distantes. A questão das relações humanas, de evoluir nesse convívio seja sim, talvez, uma forma de política. Como já disse, com esse trabalho me sinto "incluído". Estar na Cooperglicério, fazer o show lá, conviver com as catadoras. Isso me faz sentir parte da sociedade que vivo. E gosto sempre de contar como os livros são feitos, por quem. Talvez isso caiba lá em cima, mas o lance de cada capa ser uma é uma coisa mágica.

ANEXO IV - Perguntas para uma possível entrevista com a curadora da exposição O Abrigo e o Terreno, Clarissa Diniz

Quais os motivos e sentimentos te levaram a buscar o Dulcineia Catadora para a exposição O Abrigo e o Terreno no MAR? (como foi seu conhecimento do trabalho do coletivo)

Você acredita na coparticipação do curador no processo de criação do artista/coletivo pelo fato de ter integrado os encontros e oficinas do Dulcineia Catadora no Morro da Providência. Como pensa essa relação curador/artista, museu/curador/artista

O Dulcineia nasceu em uma Bienal – Como Viver Junto – em 2006 – a partir da oficina em conjunto com o Eloisa Cartonera, uma bienal política em que se começava a explorar as propostas artísticas coletivas. Sete anos depois o coletivo integrou a exposição inaugural do MAR na mostra O Abrigo e o Terreno, que discute a cidade, as formas de se morar e ocupar o espaço público.

Você vê uma trajetória entre as duas grandes mostras que justifique a inserção do coletivo e as discussões contemporâneas de arte e política?

Muitos dos questionamentos e reflexões trazidos na exposição *O Abrigo e O Terreno* lançaram luz sobre temas e situações que colocaram uma interrogação sobre a própria existência do museu ou do projeto Porto Maravilha (remover o passado para dar lugar ao novo). Receber este embate é parte da proposta do MAR? Institucionalizar um debate não o enfraquece em prol do poder vigente e suas decisões unilaterais impostas?

Como estabelecer uma relação horizontal em uma região tão oprimida e marcada pelas diferenças sociais, de renda, educação? (relação MAR/centro da cidade/região do Porto/Morro da Providência e comunidades vizinhas)

Qual o poder de intervenção/proposição da arte numa favela?

ANEXO V- Release do Dulcineia Catadora sobre o lançamento do livro *ProvidênciaS*, o primeiro livro colaborativo realizado no Rio de Janeiro

Livro colaborativo traz memórias, relatos e imagens do Morro da Providência

*Proposta do coletivo Dulcineia Catadora em conjunto com moradores da primeira favela do Rio, **ProvidênciaS** será lançado no dia 13 de outubro e faz parte da exposição *O Abrigo e o Terreno*, que integra projeto do Museu de Arte do Rio – MAR*

Após seis meses de visitas, convivências, oficinas e pesquisas, será lançado no próximo dia 13 de outubro o livro colaborativo ***ProvidênciaS – relatos, fotos e memórias sobre o Morro da Providência***. O lançamento está marcado para as 16h, no Bar do Carlinhos 70 (***veja abaixo Como Chegar***), e contará com apresentação do Projeto Prestes e roda de capoeira comandada por Eron César Santos. Os livros serão distribuídos gratuitamente.

Convidado para participar da exposição ***O Abrigo e o Terreno***, que integra o Projeto Arte e Sociedade no Brasil, do Museu de Arte do Rio - MAR, o coletivo Dulcineia Catadora propôs um trabalho que articulasse o entorno do novo museu, com inauguração programada para novembro. As primeiras buscas levaram os integrantes do coletivo ao Morro da Providência, local diretamente afetado pelas obras que estão sendo realizadas na Zona Portuária.

Faz parte do projeto Porto Maravilha, por exemplo, a construção do teleférico, obra bastante adiantada e que provocou a remoção de várias casas na favela. O processo de remoção não deve parar por aí. Um total de 832 casas em todo o Morro da Providência foi marcado pela Secretaria Municipal de Habitação (SMH) para serem removidas e a incerteza e o medo rondam o destino desses moradores. A especulação imobiliária e a

transformação da paisagem das grandes cidades – no caso do Rio de Janeiro, especialmente, com vistas aos grandes eventos esportivos que irá receber - é uma questão crucial e que precisa vir à tona.

As idas ao Morro começaram em maio deste ano com visitas a pontos que são referência, como o Centro Cultural Casa Amarela, onde as crianças são estimuladas a ler e palco de saraus e oficinas de fotografia com Maurício Hora. Os primeiros encontros com moradores e as assembleias do Fórum Comunitário do Porto, sob articulação da professora Isabel Cardoso, aproximaram o coletivo Dulcineia Catadora da situação vivida pela população. Os moradores recebem avisos de remoção de suas casas porque a prefeitura da cidade afirma estarem em situação de risco. A 'nova vida' prometida pelo poder público está em bairros a mais de 50 Km de distância.

Vários moradores, como Maria Aparecida Teixeira, 50 anos, que representa os moradores da Pedra Lisa, Nélcio de Oliveira, 63 anos, que há anos está à frente da bateria mirim MEL do Futuro e é profundo conhecedor da história da Providência e defensor dos direitos dos moradores, deram depoimentos e entrevistas definitivos para o conteúdo do livro *ProvidênciaS*, com 40 páginas.

Cartonera RJ

O coletivo montou artesanalmente 250 livros na comunidade com a participação de aproximadamente 30 moradores da Pedra Lisa, parte da favela em que praticamente todas as casas estão marcadas para remoção. As oficinas aconteceram também ao lado da Capela Nossa Senhora da Penha, com crianças que costumam brincar por lá e, ao notarem a chegada do grupo, logo se aproximavam, se acomodando nos degraus da escada que leva à parte mais alta do morro, para pintar as capas de papelão reciclado com guache.

Este é o primeiro de uma série de livretos com capa de papelão que serão feitos no local para tratar de aspectos políticos, sociais e culturais. A expectativa é de continuidade do trabalho e até mesmo da criação de um núcleo editorial "cartonero" no Morro da Providência para fazer parte dos mais de 80 núcleos irmãos agora espalhados pelo mundo.

Iniciado em 2007, o coletivo Dulcinéia Catadora funciona hoje dentro da Cooperglycério – Cooperativa de Catadores de Materiais Recicláveis do Glicério - no centro de São Paulo e reúne catadores de papelão, entre profissionais de diversas áreas. O papelão que chega é selecionado para ser pintado pelos catadores com capas únicas. Os livros são montados e costurados dentro da cooperativa.

Em seu trabalho de resistência, o coletivo se une a escritores conhecidos e não conhecidos, a poetas marginalizados, dá voz àqueles que não têm inserção no mercado editorial, descobre catadores que escrevem e, com intervenções urbanas, provoca momentos de reflexão crítica entre os passantes que atravessam a cidade automaticamente, chamando atenção para o descarte e o invisível. Os livros são vendidos por valores simbólicos e a renda obtida é partilhada entre os catadores.

AGENDA

Lançamento do livro: ProvidênciaS

Dia : 13/10/2012

Horário: 16h

Local : Bar do Carlinhos 70 – Morro da Providência – Rio de Janeiro
(após o Largo do Cruzeiro, próximo à descida para o Santo Cristo)

Como chegar:

Situado entre Gamboa e Santo Cristo, o acesso ao Morro da Providência se faz pela Ladeira do Barroso até a Praça Américo Brum.

Pode-se ir de táxi (ou mototáxi) até a praça, que fica ao pé da escada, e lá um representante do coletivo acompanhará até o local do evento.

Saiba Mais sobre o coletivo Dulcineia Catadora: www.dulcineiacatadora.com.br

ANEXO VI - Release de lançamento do livro Catador, em São Paulo

Cooperativa dos Catadores da Baixada do Glicério (SP)

lança no dia 8 de dezembro livro colaborativo CATADOR

Publicação traz relatos e imagens realizados pelos catadores cooperados; lançamento será na sede da Cooperaglicério com pocket show “Canções Velhas Para Embrulhar Peixes”

No dia 8 de dezembro a partir das 15h será lançado o livro CATADOR – Uma história da Cooperativa dos Catadores da Baixada do Glicério (Cooperaglicério). O lançamento será na sede da cooperativa e contará com o pocket show "Canções Velhas Para Embrulhar Peixes" com Peri Pane, arrudaA, Marcelo Dworecki e Otávio Ortega. Os livros serão distribuídos gratuitamente.

CATADOR é um livro colaborativo, feito com a participação de catadoras artistas que fazem parte do coletivo Dulcineia Catadora. Elas entrevistaram pessoas que tiveram um papel importante na história da cooperativa do Glicério, pintaram as capas dos livros de papelão e fizeram a montagem de cada um deles.

Cada livro contém uma pintura inédita feita por crianças filhos de catadores e/ou que moram na região do Glicério. A cooperativa existe desde 2006 melhorando o programa de coleta seletiva da cidade de São Paulo com o trabalho de 36 cooperados que vão para as ruas com seus carrinhos coletar material que pode ser reciclado.

Se não fosse o trabalho de cooperativas como o Glicério o volume de lixo no aterro sanitário da capital paulista seria insustentável. O trabalho dos catadores é ainda fonte de renda para muitas famílias na região central da cidade.

Leia a apresentação do livro CATADOR:

CATADOR é um livro de relatos, memórias e imagens sobre a Cooperativa do Glicério. Escolhemos esse nome porque valorizamos nossa profissão e temos orgulho dela. As pessoas mostram indiferença e até faltam com o respeito quando veem uma carroça no meio do trânsito, e queremos acabar com isso, porque contribuimos para a limpeza da cidade, nos organizamos em cooperativas para o trabalho gerar renda e podermos sustentar nossas famílias.

Com o apoio de outros profissionais do coletivo nós selecionamos o conteúdo do livro. Os cooperados entrevistados contaram um pouco de nossa história, os problemas que enfrentamos, conquistas e o que esperamos no futuro. Também tivemos a contribuição de pessoas que representam a comunidade e desenvolvem projetos com a Cooperglicério. Montamos os livros com capas de papelão pintadas com guache - esta é nossa arte.

Os desafios são muitos, mas, se tivermos apoio do governo e de instituições privadas, poderemos acreditar num futuro melhor para nossos filhos e toda a sociedade. (Maria, Andreia, Eminéia e Elisângela)

SAIBA MAIS:

<http://www.cooperglicerio.org.br/>

<http://www.dulcineiacatadora.com.br/home.html>

AGENDA – CATADOR – Uma história da Cooperglicério

DIA: 8 DE DEZEMBRO

HORÁRIO: 15 às 18h

LOCAL: COOPERATIVA DO GLICÉRIO - Rua Teixeira Leite,140 - Baixo Viaduto Glicério - Liberdade - São Paulo – SP

SHOW: Canções Velhas Para Embrulhar Peixes

GRÁTIS

ANEXO VII – Máximas cartoneiras retiradas dos manifestos escritos por elas em Akademia:

LA CARTONERA (MÉXICO)

Fazemos livros que nos inventam.

Nossos livros não dormem nas bodegas, são museus ambulantes.

YIYI JAMBO (PARAGUAI)

Os blocos carnavalescos cartoneros superam a crise de imaginação transnacional.

Transformar papelão em vida, em arte, em pão.

A alegria do papelão é uma ficção que existe.

DULCINEIA CATADORA (BRASIL)

Acreditamos que a experiência estética seja um ato coletivo. Coletivo e individual caminham juntos, não se anulam as expressões individuais. O coletivo reúne as riquezas e a diversidade das expressões e criações individuais.

Não consideramos a arte como uma produção para um mercado. Atuamos fora da curadoria e das mãos controladoras das instituições, além das câmeras de vigilância dos tradicionais espaços que compõem o circuito da arte.

YERBA MALA (BOLÍVIA)

Sem entender totalmente a diferença entre sonho e vigília ou entre ficção e realidade, não compartilhamos posturas que tomam a escrita como um mundo independente e isolado do real.

Falamos da capacidade humana do baile, do descobrimento do fogo e do derretimento das geleiras pesadas de incompreensão e desumanidade.

ANIMITA CARTONERA (CHILE)

Muitos outros poderão tomar este projeto como ponto de partida para uma fonte de cultura que fomente a leitura, a criação e a participação da sociedade; que gere movimento real e não somente mostras em galerias, cafés literários e bibliotecas.

SARITA CARTONERA (PERU)

Nos sentimos mais cómodos nas fronteiras não definidas, as dos enriquecimentos mútuos.

Não acreditamos em dogmatismos, o que nos permite mudar de rumo quando nos dá vontade e sem culpa.

ELOISA CARTONERA (ARGENTINA)

Fabricar um livro cartonero é uma das coisas mais fáceis do mundo. Que o trabalho é uma fonte de alegria foi nosso maior descobrimento. Acreditamos que temos que voltar a terra, nos reconciliarmos com ela e com o trabalho. A terra e o trabalho podem fazer do barro a mais bonita escultura.

ANEXO VIII - Íntegra da conversa com moradores da Pedra Lisa para o livro “De Lá Pra Cá De Cá Pra Lá”

Conversa com moradores da pedra lisa a partir de um saco de palavras. Cada participante tira uma ou mais palavras ou escolhe sua própria palavra. Uma conversa sobre ir e vir, sobre morar, sobre o Rio de Janeiro, sobre o Morro da Providência, Copa do Mundo, sonhos e muito mais.

Participantes da Pedra Lisa: Andriele, Letícia, Gabriel, Andressa, Larissa, Maria Aparecida, Daiana, Vanessa e Mariana

Participantes do Dulcineia Catadora: Ana e Mônica

MORRO DA PROVIDÊNCIA

Andressa – É um lugar pobre com pessoas humildes. Mas que querem ser alguém na vida. Ser alguém na vida é trabalhar, batalhar pra ser quem você quiser. Eu sonhava em ser policial. Eu desisti desse sonho porque os policiais prenderam meu pai. Meu pai mereceu ser preso, mas fiquei com raiva, não gostei. Daí desisti desse sonho. Agora vou fazer curso do Senai e administração de empresas para ver se consigo ser alguém na vida. Gosto do Rio de Janeiro porque é lindo, tem várias praias, consigo passear em vários lugares, saio pra curtir. Na praia a gente vai se tem passagem de ônibus. Passo o dia na praia, vejo Malhação e vou dormir.

POLÍTICA

Gabriel – Tem muita gente que critica, mas não participa.

Ana - A gente conversar aqui sobre a Pedra Lisa, sobre a vida na cidade, sobre isso tudo pode ser um jeito de fazer política também.

Andressa – Chega um político aqui oferece isso e isso e aquilo, nada disso vai acontecer, toda vez é assim. O povo daqui concorda, acredita em gente que não vai fazer nada pela gente. Se eu tiver condição de fazer alguma coisa pelo pessoal daqui eu faço.

Mariana – A gente elege eles porque eles falam que vão fazer e acontecer. Depois acontece totalmente o contrário. Quem tem culpa disso? Porque a gente tá acreditando na palavra deles. O prefeito quer deixar o Rio de Janeiro bonito, só isso que ele sabe fazer.

IR E VIR

Gabriel – É ter passe livre. Poder ir em todo lugar.

Andressa – É poder entrar e sair de onde bem entender. Aqui, por exemplo, quando tinha os bandidos outra pessoa de outra área que não fosse do Comando não podia entrar. Se entrava era capaz de não sair nunca mais. Hoje em dia não. Todo mundo pode entrar e sair. Melhorou mas num certo ponto. Porque entra quem quer e muitas vezes dá briga. Antes eles não deixavam virar bagunça.

Larissa – Eu quando passeio na cidade acho que sou carioca mesmo.

SONHO

Daiana – Meu sonho é ser desenhista porque eu sei desenhar. Mas as vezes eu faço uns desenhos muito feios. Vou ter que estudar.

Maria Aparecida – Meu maior sonho é ter uma casa. Pra viver bem com meus filhos. Porque hoje eu to naquela casa ali e amanhã eu posso estar num lugar que não tem nada a ver comigo. Eles estão querendo demolir as casas e eu não sei qual o meu destino. Meu destino só a Deus pertence.

EU TENHO ORGULHO DE...

Daiana – Eu tenho orgulho de ser negra. Porque se eu nasci assim eu tenho que aceitar do jeito que eu sou.

Larissa – É uma raça que vem de muitos anos.

Gabriel – Mas não tem branco branco e preto preto. Todo mundo é misturado.

Andressa – Hoje a gente vê um preto juiz, um preto delegado.

Vanessa – Mas também tem os pretos que quando sobe de vida esquece da origem. Fica rico, sobe na cabeça, acha que agora é melhor do que o resto. Meu namorado é angolano, ele tá fazendo faculdade e quer ficar comigo assim mesmo. Eu não tenho nada pra oferecer a ele.

Gabriel – Mas se você for ficar com um homem ou uma mulher por causa do dinheiro, e quando o dinheiro acabar?

CIDADE

Gabriel – É um lugar. É um lugar de todo mundo.

Vanessa – Mas a gente quer ir num lugar não pode porque não tem dinheiro. É pra poucos. Tem lugar que a gente quer ir e não pode entrar porque tá mal vestido. Deveria ser pra todos, mas não é.

Larissa – Vai ter a Copa de 2014. Estão fazendo um monte de coisas na cidade porque todo mundo vai vir pra cá. Estão fazendo uma maquiagem pra Olimpíada, pra Copa. Pro povo de fora ver como é o Rio de Janeiro. Mas depois vai voltar tudo como era antes. Só os gringos que têm dinheiro é que pode ir.

Andressa – O dinheiro que tão investindo aí em obra, em Maracanã, por que não investe no pessoal da favela?

Letícia – O prefeito tá fazendo o teleférico porque vai dar dinheiro.

Larissa – Uma metade vê de um jeito, outra metade vê de outro. Como é que vai fazer?

Ana – Mas o prefeito quem elege é a gente né? A gente vai lá, cobrar, fiscalizar, ver o que tá fazendo? A gente não tem esse hábito, né, de se organizar.

Vanessa – O pessoal tá querendo tirar a gente daqui, ir lá pra Sepetiba, esses lugares, a gente vai fazer o que lá? Eu não tenho dinheiro pra pagar passagem todo dia pra cidade.

Andressa – Eles falam do aluguel social. R\$ 500 por Mês, onde vai arranjar um lugar bom, uma casa boa com dois quartos, sala cozinha e banheiro com esse dinheiro hoje em dia? Onde uma pessoa pobre pode alugar uma casa boa no asfalto?

Vanessa – Eu acho que tudo tá ficando cada dia mais caro, mais impossível.

Andressa – Eu acho que a gente tem é que estudar e trabalhar pra cidade ser da gente também. Porque tem muito pobre que não quer nem saber de estudo, fica jogando o tempo fora.

Vanessa – Eu parei de estudar porque todo ano eu ficava grávida.

FUTURO

Ana – Tem uns cinco meses que eu to morando no Rio de Janeiro . Eu tenho muitos sonhos com relação a esta cidade, quero um futuro bem bacana.

VONTADE

Mariana – Eu tenho vontade de fazer tanta coisa, cara. Vontade pra mim significa ter força. Tenho vontade de ganhar o mundo e não voltar nunca mais.

CULTURA

Andriele – Aqui é todo mundo sem cultura.

CORCOVADO

Letícia – É muito bom, lá de cima você vê tuuuuudo da cidade. Dá até pra ver a lagoa.

Ana – Sabia que a gente achou o Morro da Providência lá de cima? Um amigo nosso achou a Central do Brasil e do lado a comunidade.

COPA 2014

Mariana – Eles tão focando muito nesse negócio da Copa e tão esquecendo dos hospitais, sabia? Vai num hospital pra você ver. Além de ficar quatro horas pra ser atendida, depois fica mais oito lá. Estão esquecendo literalmente dos hospitais. Aí os turista que vem e passa mal quem vai ficar ferrado são eles.

PEDRA LISA

Mariana – A Pedra Lisa não faz parte da Providência. Pedra Lisa é Pedra Lisa, Providência é Providência. A gente inclui só porque a Providência fica em volta e a Pedra Lisa fica dentro.

Maria Aparecida – Aqui na Pedra Lisa o pessoal não tem organização. Se a gente tivesse organização a gente tinha uma associação dos moradores. Quando acontece de uma pessoa ser líder e começa a receber algum benefício para melhorias na comunidade algumas pessoas têm olho grande, aqueles pessoas que não pensam no outro e quer vencer sozinho, começa a falar que o presidente (da associação) tá roubando, tá fazendo a casa dele. Mas ele não sabe que o presidente tá ali na associação mas tem um trabalho digno. Nós temos que unir porque o povo unido... Eu não fico de boca fechada, eu vou até a reunião no Morro da Providência e falo. As pessoas não têm coragem de falar abertamente. Eu falei com o Eduardo Paes, perguntei pra ele qual o melhoramento que ele vai fazer pra nós.

Ana – E se o próximo livro tivesse Pedra Lisa no título?

Daiana – Ai tomara.

Maria Aparecida – Nós temos que assinar Pedra Lisa. O nome de cada um que tá fazendo os livros. Daí as pessoas vão pegar e dizer: - Puxa, que livro bonito, quem fez? E tá lá, Aparecida, Andriele...

Vanessa – Pedra Lisa também tem cultura.

Larissa – Pedra Lisa e suas artes.

Mariana – Arte e cultura da Pedra Lisa.

Larissa – A Pedra e suas Culturas.

Andriele – E a Lisa fica onde? rs

Mariana – Pedra Lisa esquecida.

Letícia – Ei, põe um ponto de exclamação, Pedra Lisa existe!

Larissa – Ah, legal!

Letícia – Depois vira até uma música. Ei! Pedra Lisa Existe!

Daiana – O Fábio (Prestes) faz a música.

ANEXO IX - Projeto apresentado ao Sesc para a Virada Cultural 2013 – Intervenção O Que Te Toca

VIRADA CULTURAL 2013 - DULCINEIA CATADORA

PROPOSTA:

Intervenção do coletivo na área de convivência, consistindo em duas ações:

1. O QUE TE TOCA?

Sábado, 18 de maio 19 h, 21 h, 23 h, domingo, 19 de maio, 01 h, 12 h, 14 h, 16 h

Duração de uma hora.

Quatro integrantes do coletivo, usando capas de papelão, circularão pela área de convivência e abordarão os passantes com a pergunta: *O que te toca?* pedindo que respondam por escrito, em cadernos que estão fixados às capas de papelão.

Conceito norteador da intervenção, realizada no Largo da Batata e no Parque D. Pedro:

Tocar, mover adiante, motivar, comover, interessar, relacionar-se são alguns dos significados possíveis desse verbo. O trabalho tem por título essa pergunta — a proposta é desencadear uma criação coletiva e privilegiar o processo de troca entre pessoas com origens e formações diversas (N. Bourriaud). A pergunta *O que te toca?* é feita a pessoas em diversos locais da cidade, pontos de ônibus, filas, barracas de camelôs.

O primeiro ponto escolhido foi o Largo da Batata, Pinheiros. O local é servido por linhas de ônibus que ligam vilas da periferia da zona oeste e sul e a região do centro expandido da cidade. As pessoas são convidadas a escrever suas respostas em um livro com capa de papelão.

O Que Te Toca? reflete os principais pontos que fundamentam o trabalho desenvolvido há seis anos pelo Dulcinéia Catadora. O coletivo reúne artistas, catadores e escritores. Na oficina, pintam-se capas de livros. As capas são feitas de papelão comprado de catadores. Autores, tanto novos quanto consagrados doam contos e poesias para “publicação”. Também são incluídos textos de pessoas que o coletivo “descobre” pela Internet, ou entre a população em situação de rua.

A pintura, as trocas, as interações entre colaboradores e participantes da oficina, leituras, tudo faz ressaltar:

1. o processo de criação coletiva;

2. a troca entre pessoas com experiências de vida, contribuindo conjuntamente para a construção de significados;
3. o respeito à diversidade;
4. a inclusão.