

Outros lugares, novos sujeitos:

rearranjos sociais no coletivo
Dulcinéia Catadora

Luiza Abrantes da Graça | UFRGS

Realiza Mestrado Acadêmico em História, Teoria e Crítica de Arte no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, realizando uma pesquisa sobre trabalhos em arte de cunho colaborativo sob orientação da Prof.^a Dr.^a Maria Amelia Bulhões Garcia.

Resumo. As páginas a seguir discutirão, a partir de autores como Walter Benjamin, Michel Foucault, Hal Foster e Homi Bhabha, como se estabelecem e se apresentam em um trabalho de arte as relações entre o sujeito artista e o sujeito advindo de uma realidade marcada pela exclusão no coletivo Dulcinéia Catadora, que desde 2007 confecciona livretos em papelão dentro de uma cooperativa de material reciclável na cidade de São Paulo.

Palavras-chave. Dulcinéia Catadora, sujeito autor, *entre-lugar*.

Other places, new subjects: social rearrangement in the collective Dulcinéia Catadora

Abstract. The next pages will discuss, from authors like Walter Benjamin, Michel Foucault, Hal Foster and Homi Bhabha, how the relationship between the subject artist and subject of a reality, marked by the exclusion, are established and presented in work of art, in the case of collective Dulcinéia Catadora which, since 2007, manufactures booklets in cardboard inside of a recyclable material cooperative in São Paulo.

Keywords. Dulcinéia Catadora, subject author, *in-between*.



*No momento em que desejo estou pedindo para ser levado em consideração. Não estou meramente aqui-e-agora, selado na coisitude. Sou a favor de outro lugar e de outra coisa. Exijo que se leve em conta minha atividade negadora na medida em que persigo algo mais do que a vida, na medida em que de fato batalho pela criação de um mundo mais humano – que é um mundo de reconhecimentos recíprocos. (FRANTZ FANON, *Pele negra, máscaras brancas*)*

Em 2006, sob o título *Como viver junto*, a 27ª Bienal de São Paulo contou com a participação de projetos que pretendiam mesclar com potência arte e vida. Conforme a curadora Lisette Lagnado, tratava-se de uma mostra propositiva. O coletivo Eloísa Cartonera, da Argentina, desenvolveu dentro e fora do pavilhão da Bienal livretos com papel reciclável coletados por aqueles que, durante a mostra, também montaram diante dos espectadores da Bienal os objetos. O grupo argentino contou com a ajuda da artista Lúcia Rosa que firmou o contato dos artistas com o Movimento Nacional dos Catadores de Reciclagem. A Bienal acabou, mas alavancou a fundação, em 2007, da *cartonera*¹ paulistana Dulcinéia Catadora.

Sob um grande viaduto, o barulho de caminhões, ônibus e as buzinas dos carros ecoam dentro de uma pequena sala, onde cabe apenas uma estante, um gaveteiro, uma mesa e algumas cadeiras. Do lado de fora, toneladas de latinhas, plásticos variados e papelão, e esta pequena sala torna-se um oásis no meio do lixo.

Do papelão, umas das matérias prima do trabalho de 38 catadores de material reciclável integrantes da cooperativa Cooperglicério, na Baixada do Glicério, surgem livretos que integram hoje exposições de arte e coleções de arte contemporânea pelo Brasil. Dulcinéia Catadora não é apenas um coletivo que confecciona livros com papel reciclável, é um espaço para ecoar não só as buzinas da metrópole, mas as vozes dos trabalhadores do lixo. Composto por quatro mulheres, os livros lançados pela Dulcinéia Catadora perpassam o campo da editoração alternativa – buscando uma via outra, para além de editoras renomadas –, livros de artista e geração de trabalho e renda.

Fazendo pareceria principalmente com novos escritores e autores que de alguma forma encontrariam barreiras no mercado editorial, assim como a participação de artistas visuais², Dulcinéia Catadora produz as capas das obras literárias e visuais. Tendo como matéria prima parte do papelão coletado pela



Cooperglicério, os livros são envoltos pelo material descartado, ganhando cores e encadernação artesanal (Fig. 1). Para cada obra é feita algumas dezenas de tiragens e a renda é revertida às integrantes do coletivo.



Fig. 1. Capas produzidas por Dulcinéia Catadora. Fonte: <http://bacanasbooks.blogspot.com.br/2014/08/dulcineia-catadora-editora.html>

Em 2014, após ter publicado mais de uma centena de livros de poesia, contos, não-ficção, livros infantis, livros de artista e entrevistas, o coletivo tem a participação de Lúcia Rosa e as catadoras de material reciclável Eminéia Silva Santos, Andreia Ribeiro – também secretária e administradora da cooperativa Cooperglicério - e Maria Dias – presidente da cooperativa. Embora a confecção dos livros aconteça dentro de um espaço que não uma faculdade de Artes Visuais ou uma instituição outra da arte, Dulcinéia Catadora não se designa como um projeto social, mas como um coletivo. Não se denominam também como editora, mas como um trabalho que faz parte de uma rede de mais de trinta *cartoneras* espalhadas pela América Latina. Não é um projeto marginal, é um trabalho de arte que perambula pela instituição e a periferia, criando ruídos em ambos. A *desdenifiação* do trabalho perpassa, no coletivo, o campo autoral e a definição visual e conceitual de seu produto final, primeiro por não se tratar de uma editora e também, denominá-lo como um objeto de arte que, embora pertença a coleções de arte contemporânea e participe de exposições, é limitado olhá-la como um



objeto de arte apenas, pois desloca posições muito além do artista-espectador, redefinindo algumas posições de sujeitos (autores e não autores).

Por se autodenominar um coletivo e um trabalho pautado na colaboração, Dulcinéia Catadora se trata, primeiramente, de um trabalho que contraria a centralização do artista enquanto criador único de um objeto artístico e o público enquanto espectador passivo. Mas um olhar mais apurado diante dos objetos realizados pelo coletivo e conversando com as integrantes³, percebe-se que outras camadas são rompidas: o espaço de produção de arte, a maneira de expô-la, a definição do que se espera enquanto *objeto de arte* e, o que mais afeta esta análise, a possibilidade de emergir, através da reorganização de papéis sociais definidos, outras vozes, que não as já ecoadas nas instituições da arte.

Essa condição nos leva a pensar na conferência no Collège de France, em Paris quando, em 1969, Michel Foucault apresenta o esboço de uma tese⁴ a respeito do que ele questiona como *O que é um Autor?* Este ponto de interrogação acompanha toda a fala de Foucault e, mesmo nos dias atuais, ainda não se trata de um assunto definido. Questionar o que é um autor é colocar esta figura, intrínseca em nossa sociedade, em xeque. Foucault acredita no apagamento, ou na possibilidade de indiferença do sujeito portador deste *status* mas, para ele, esta é uma busca utópica entre os próprios autores. A tentativa de obter uma indiferença com relação ao autor é realisticamente “antes uma espécie de regra imanente, retomada incessantemente, jamais efetivamente aplicada, um princípio que não marca a escrita como resultado, mas a domina como prática.” (FOUCAULT, 2001, p. 268). Advindo de uma corrente de pensadores que também questionam tal *status*, como Roland Barthes, Althusser e Derrida, Foucault está inicialmente, questionando o *status* do *sujeito autor*:

[...] o nome do autor funciona para caracterizar um certo modo de discurso: para um discurso, o fato de haver o nome do autor, o fato de que se possa dizer “isso foi escrito por tal pessoa”, ou “tal pessoa é o autor disso”, indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma palavra que se afasta, que flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível, mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo *status*. (FOUCAULT, 2001, p. 273-74)

Assim sendo, o *autor* é um *sujeito de status*, cujo discurso se sobressai sobre os demais e que, assim, nem todos sujeitos desfrutam de tal *posição autoral*. Foucault inicia sua fala com a interrogação “Que importa quem fala?” (2001, p. 264). Questionando a tradição que iniciou nas descobertas da Ciência e depois em



textos e imagens, a autoria, tão amplamente buscada e exaltada entre cientistas – por terem realizado uma nova descoberta, por exemplo –, e buscada também por escritores e pintores como marca de uma personalidade de escrita e forma, polemizar a ainda existência da autoria é também polemizar o *status* deste sujeito central que profere aos outros. Um sujeito torna-se autor devido a uma série de mecanismos que determinam e articulam discursos e que celebram alguns nomes como autores. Todavia, estes egos podem ser rearranjados e é justamente este possível outro lugar do sujeito autor, possivelmente descentralizado, que Foucault detecta e apresenta na conferência. A função autor “não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar a vários egos, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar.” (2001, p. 280).

Pensar a *morte* do autor é, sobretudo, analisar este vazio deixado. Este lugar agora estaria vago e é necessário pensá-lo então como uma potencialidade para funções outras. A morte do autor pode ser levada para a busca por coletividade. Embora as capas dos livros feitos por Dulcinéia Catadora sejam diferentes entre si e embora cada participante tenha sua particularidade (nas cores, na composição), estas diferenças não são apresentadas para quem lê os livros e manuseia as capas:

[...] essa relação da escrita com a morte também se manifesta no desaparecimento das características individuais do sujeito que escreve; através de todas as chicanas que ele estabelece entre ele e o que ele escreve, o sujeito que escreve despista todos os signos de sua individualidade particular; a marca do escritor não é mais do que a singularidade de sua ausência [...]. (FOUCAULT, 2001, p. 269)

É necessário, para o Foucault, repensar este *status* do autor como uma posição para além de sua forma, com um olhar mais direcionado às suas posições sociais. Torna-se ultrapassado analisar uma obra a partir de seu valor expressivo ou a partir de suas transformações formais, mas agora como um sujeito autor e uma obra se inserem e se articulam dentro de uma determinada cultura e a modificam de algum modo. Assim sendo, Foucault inverte o questionamento feito quanto ao *sujeito* que se torna autor: antes de perguntar como a liberdade de criação, pode-se dizer, de um sujeito pode modificar situações, ou lhes dar sentidos outros, talvez seja necessário levantar outro questionamento:

[...] segundo que condições e sob que formas alguma coisa como um sujeito pode aparecer na ordem dos discursos? Que lugar ele pode ocupar em cada tipo de discurso, que funções exercer, e obedecendo a que regras? Trata-se, em suma, de retirar do sujeito (ou do seu substituto) seu papel de fundamento originário, e de analisá-lo como uma função variável e complexa do discurso. (2001, p. 287)



Embora Dulcinéia Catadora se autodenomine como um *coletivo*, ela não se formou a partir de um grupo composto por catadoras de material reciclável apenas, mas teve seu início a partir da ideia da criação de uma *cartonera*, proposta esta vinda de uma artista visual e tradutora que tem sua história longe dos viadutos e carrinhos de coleta de material descartado. Lúcia Rosa circula, através da Dulcinéia, não só no campo das artes visuais e da literatura, mas também em um espaço que não pertence ao seu universo, ou seja, universo dos catadores de material reciclável. É um coletivo não por trabalharem – somente – em conjunto, mas por buscarem *driblar* o caráter de centralização de sujeitos, não havendo a assinatura da Lúcia Rosa enquanto artista e/ou proponente e Andreia, Maria e Eminéia como participantes. Todas são autoras das capas para os livros, cada qual com sua particularidade cromática e compositiva, embora sejam traços não apresentados. Dentro da Dulcinéia Catadora o autor é o coletivo. Embora todo o contato do grupo com espaços da arte seja realizado por Rosa, ela, por sua vez, busca descentralizar sua posição de artista visual dentro daquele espaço de criação e coloca as mulheres catadoras neste espaço também central, de ponto de partida. A morte do autor, dentro da Dulcinéia Catadora, é *buscada* com o rompimento total da centralização de qualquer sujeito.

O grifo na palavra *buscada* aponta que esta ausência de autoria é, ainda nos dias atuais, um estado de criação e participação *ainda* almejados. Não é um aspecto indiferente dentro de uma obra, mas o artista, ao detectá-lo e buscar rompê-lo, dissolve, em primeira instância, sua própria posição dentro de um sistema com um histórico de sobreposição de discursos: do discurso do intelectual sobre o discurso do proletariado ou do artista institucionalizado perante o outro cultural.

O historiador e crítico de arte Hal Foster, em 1996, reatualiza o emblemático texto *O autor como produtor*, de Walter Benjamin, mais de meio século depois de sua publicação e apresenta as características e armadilhas do que ele chama *virada etnográfica/antropológica* na arte. Em 1934, Benjamin – a partir de uma visão marxista – questiona o papel do artista dentro de um sistema de relações pautados na produção e sugere que o trabalho de arte, ou melhor, um trabalho advindo de um *autor* deveria não só questionar as relações sedimentadas entre burguesia, proletariado e sistemas de produção, mas, além disso, modificar de forma ativa estas engrenagens. Para Benjamin, o poeta⁵ não tem autonomia sobre sua posição, uma vez que ele deve escolher um dos lados: o escritor burguês que escreve para fins de entretenimento – embora este não reconheça tal postura –, e o escritor progressista se que coloca junto às lutas do trabalhador e “orienta a sua



atividade em função do que for útil ao proletariado na luta de classes.” (2012, p. 129). Na análise de Foster, este autor, no final do século XX não atenderia mais às demandas do proletariado, mas aos outros culturais, às pessoas advindas das margens, da periferia.

Ao questionar a posição do artista como um sujeito que busca reformular sua posição dentro de um dado sistema, Benjamin, assim como *O que é um autor?*, de Foucault, suscitam debate ainda hoje. Embora as dicotomias políticas sejam mais dissolvidas na atualidade (ser de esquerda ou ser de direita, pertencer à burguesia ou pertencer ao proletariado), o incentivo dado por Benjamin no final de seu texto ainda é a busca de muitos artistas: “Talvez tenha chamado a vossa atenção o fato de que as observações que estou a ponto de concluir imponham ao escritor apenas uma única exigência, que é a *reflexão*: refletir sobre sua posição no processo produtivo.” (2012, p. 144). É justamente esta reflexão que acompanha a prática de Rosa que, embora não se trate na busca de rompimentos na produção e nem mesmo exista a exigência de uma tomada de posição dicotômica, precisando ela aderir ao centro ou à margem – uma vez que o coletivo circula em ambas os espaços – ela demonstra consciência de sua própria posição dentro destes dois lugares, da instituição da arte e daquele espaço afastado – geograficamente e realisticamente – de espaços artísticos institucionalizados.

Benjamin e Foster apontam, cada um à sua época, as armadilhas que surgem quando um sujeito, já denominado autor, adentra em um espaço que não pertence à sua realidade e lida com sujeitos que não os de seu convívio social. Se por um lado, segundo a avaliação de Benjamin, os jornais soviéticos⁶ tornaram-se lugares para múltiplas vozes e foi uma ferramenta para que alguns tornarem-se sujeitos autores e, de modo contrário, para a intervenção e o possível fracasso do ativismo alemão tenha havido uma sobreposição de discursos, quando intelectuais julgaram ser mais aptos a falar pelo proletariado, é vital o debate não somente do material produzido após estas intervenções sociais mas, primordialmente, como estas relações são firmadas.

Em conversa com Lúcia, Maria, Andreia e Eminéia, as quatro estiveram presentes. Lucia manifesta a todo momento a consciência sobre esta herança colonizadora que existe do intelectual sobre o público não especializado – aparecendo também nas relações entre artistas e não-artistas – que advém de uma tradição de colonização secular. O branco, intelectual sobrepõe seu discurso sobre o outro cultural, geralmente, conforme aponta Foster, *de cor*, e o artista se assume enquanto um *mecenato ideológico*, ou seja, como alguém que se habilita a falar



pelos outros. Contrariando esta lógica, durante a conversa, todas as integrantes estiverem presentes, havendo diálogo entre as quatro integrantes e as pessoas de fora.

A virada antropológica/etnográfica na arte tornou-se inevitável após artistas perceberem, nos anos 1960 e 1970, que seria limitado olhar a arte apenas em termos espaciais (museus, galerias) e os espectadores enquanto pessoas exteriores às obras. Era urgente reconhecer novos espaços e subjetividades outras que a arte estaria alcançando. Esta busca pela descentralização do sujeito e a arte adentrando outras áreas do conhecimento, como a antropologia – e a sociologia, a psicanálise – é chamada, por Néstor Canclini (2012) de *arte pós-autônoma*. Esta virada antropológica dentro da arte, o fim de sua autonomia enquanto forma, passa por um processo de deslocamento das práticas artísticas baseadas em objetos para, agora, práticas baseadas em contexto, inserindo as obras nos meios de comunicação, redes digitais e, que mais importa aqui, como forma de participação social:

Ao analisar de que maneira se comportam aqueles que fazem arte, expõem-na, vendem-na, criticam-na ou a recebem, percebemos que está ocorrendo algo mais que um giro linguístico e sociológico ou antropológico na arte. Estamos em meio a um giro *transdisciplinar, intermedial* e *globalizado* que contribuiu para redefinir o que entenderíamos por arte tanto no Ocidente moderno como no Ocidente pré-global. (CANCLINI, 2012, p. 45)

O coletivo, ao confeccionar livros que ultrapassam objetos puramente formais para serem (somente) expostos em museus, mas apresentando também uma preocupação quanto à realidade social de três integrantes do coletivo ao vender os livros e a venda ser repartida entre elas, pressupõe um olhar realista diante da vida das catadoras de material reciclável. Foster acredita que muitas vezes o trabalho do artista-etnógrafo não avança porque este não enxerga a realidade do outro social, “que o outro, aqui pós-colonial, lá proletário, está de alguma forma na realidade, na verdade, não na ideologia, porque ele é socialmente oprimido, politicamente transformador e/ou materialmente produtivo.” (2014, p. 163).

Os deslocamentos provocados por Dulcinéia Catadora acontecem não somente ao reposicionar sujeitos outros como autores que, conforme elabora Foucault, encontram espaço fecundo para o surgimento de autoria – que é o sistema da arte – como também propõem deslocamentos dentro das próprias instituições da arte. Na 31ª Bienal de São Paulo (2014), sob o título *Como imaginar coisas que não existem*, o coletivo participou da instalação RURU, do grupo *ruangrupa* da Indonésia. Dulcinéia não expôs livros para serem vistos, mas propôs, dentro



da instalação do grupo indonésio, uma oficina com os espectadores da mostra (Fig. 2). Hal Foster acredita que, para modificar um dado sistema (como o sistema hermético do museu), o artista/etnógrafo deve justamente operar dentro dele, reconfigurando-o *in loco*. Entretanto, para Rosa, é necessário que este deslocamento aconteça de fora (partindo da cooperativa e da pequena sala onde se confecciona os livretos, local onde as três mulheres trabalham diariamente) para assim descolar-se para o museu. A cooperativa acaba por ser um espaço da arte. São locais como este, fora do circuito, regido sob normas que não as da instituição da arte – e suas heranças europeias, elitistas – que muitos artistas contemporâneos têm se infiltrado.



Fig. 2. *Workshop* do coletivo Dulcinéia Catadora na instalação *RURU*, do grupo *ruangrupa*, em outubro de 2014 na 31ª Bienal de São Paulo. Fonte: <https://www.facebook.com/pages/Dulcinéia-Catadora/374496155931841?fref=ts>

Pensar estes locais que pertencem à margem como espaço para arte e as pessoas, advindas de uma realidade de exclusão como autoras, é olhar para estas fendas, ou melhor, para estes espaços e estas pessoas dos quais a arte feita dentro das instituições muitas vezes não alcança, como interstícios a serem afirmados enquanto potencialidades culturais perante o olhar do sujeito branco e eurocêntrico. É essencial antes destacar: não se trata da legitimação da cultura deste sujeito que pertence à uma realidade de desigualdades pelo sujeito branco, europeu, mas a possibilidade de enxergar a própria história e o próprio sistema da



arte *a partir* deste outro cultural. É esta inversão de paradigmas a busca de autores advindos da vertente pós-colonial, como o indiano Homi Bhabha:

O presente não pode mais ser encarado simplesmente como uma ruptura ou um vínculo com o passado e o futuro, não mais uma presença sincrônica: nossa autopresença mais imediata, nossa imagem pública, vem a ser revelada por suas descontinuidades, suas desigualdades, suas minorias. (BHABHA, 1998, p. 23)

Dulcinéia Catadora cria fendas dentro de instituições da arte – levando para esses espaços não somente projetos com respingos relacionais, por se tratarem de oficinas ou trabalhos *work in progress* – mas, principalmente, ao creditar sujeitos de realidades marcadas pela marginalização não mais como temas para obras a serem executadas por *sujeitos autores*, mas estas pessoas agora como sujeitos também autores. As fendas também ocorrem no caminho contrário, quando um trabalho de arte não é apenas uma ocupação ou entretenimento para pessoas em situação de vulnerabilidade social, mas uma via para andar por outros espaços, como o sistema da arte. Trabalhos como o do coletivo estremecem a opacidade e a ideia de universalização muitas vezes pretendida na sociedade e cria o que Bhabha chama de *entre-lugares*.

Estes *entre-lugares* conferem a estes espaços e a estas pessoas o *status* de autor, de lugar potente, de um também ponto inicial para se escrever a história. A lógica pós-colonial, assim como a linha de pensamento buscada por Michel Foucault anos antes, não é o abandono da cultura e da história a partir dos sujeitos brancos, europeus, mas a recusa desta hegemonia de discursos. A igualdade autoral – ou horizontalidade – entre as catadoras e a artista visual não é uma relação dada, é antes uma consciência e tentativas constantes de romper heranças, indo contra, a todo instante, o curso natural das relações.

¹ São livros feitos a partir de material descartado após forte crise econômica na Argentina, em 2001. Dulcinéia Catadora faz parte de um grupo de *cartoneras* latino-americanas que conta também com Eloísa Cartonera (Argentina), Sarita (Peru), Yerba Mala (Bolívia), Yiyi jambo (Paraguai), entre outras.

² Participaram da publicação de livros de artistas nomes como: Elida Tessler, Paulo Bruscky, Fabio Moraes, Maira Dietrich, entre outros.

³ Em dezembro de 2014 fui à cooperativa Cooperglicério conhecer o coletivo Dulcinéia Catadora e conversar com suas integrantes.



⁴Foucault deixa claro em seu texto que não se trata de uma tese finalizada. Sua fala é uma exposição do que, na época, ele estava captando a respeito dos paradigmas sobre autoria.

⁵ Benjamin se dirige a poetas e autores no geral.

⁶ Benjamin exemplifica esta posição do sujeito que modifica o processo produtivo com os jornais soviéticos, como o *Die Zeitung (O Jornal)*, que abria espaço para que leitores contribuíssem com textos. Em contraposição, critica a corrente política-literária *ativismo alemão*, que sobrepujaram seus discursos sobre o discurso do proletariado, por se julgarem mais aptos.

Referências

BENJAMIN, W. *Magia e técnica: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BHABHA, Homi. *O local da Cultura*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 1998.

CANCLINI, Néstor García. *A Sociedade sem Relato: Antropologia e Estética da Iminência*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

FOSTER, Hal. *O Retorno do Real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FOUCAULT, Michel. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Coleção Ditos e Escritos III*. Rio de Janeiro e São Paulo: Forense Universitária, 2001.

ROSA, Lúcia. *7 anos de Dulcinéia: O jogo do é-não-é – Divagações sobre a prática colaborativa do coletivo Dulcinéia Catadora e seus entrelaçamentos com a literatura*. São Paulo: Dulcinéia Catadora, 2013.

Catálogo:

27ª Bienal de São Paulo: *Como Viver Junto*. São Paulo: Fundação Bienal, 2006.

Artigo recebido em fevereiro de 2015. Aprovado em maio de 2015.

