

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social

Frederico Ranck Lisboa

ERRAR COM PAPELÃO:
territorialidades e temporalidades em experiências cartoneras

BELO HORIZONTE

2024

Frederico Ranck Lisboa

ERRAR COM PAPELÃO:
territorialidades e temporalidades em experiências cartoneras

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação Social.

Área de Concentração: Comunicação e Sociabilidade Contemporânea

Linha de Pesquisa: Textualidades Midiáticas

Orientador: Prof. Dr. Phellipy Pereira Jácome

BELO HORIZONTE

2024

301.16	Lisboa, Frederico Ranck.
L769r	Errar com papelão [manuscrito] : territorialidades e
2024	temporalidades em experiências cartoneras / Frederico Ranck
	Lisboa. - 2024.
	169 f. : il.
	Orientador: Phellipy Pereira Jácome.
	Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas
	Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
	Inclui bibliografia.
	1. Comunicação – Teses. 2. Editoração – Teses.
	3. Editores e edições – Tese. 4. Literatura e sociedade - Teses.
	5. Livros – Teses. I. Jácome, Phellipy. II. Universidade Federal
	de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
	III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

FOLHA DE APROVAÇÃO

"Errar com papelão: territorialidades e temporalidades em experiências cartoneras"

Frederico Ranck Lisboa

Dissertação aprovada pela banca examinadora constituída pelos Professores:

Prof. Phellipy Pereira Jácome - Orientador
DCM/FAFICH/UFMG

Prof. Bruno Guimarães Martins
DCM/FAFICH/UFMG

Profª Ângela Cristina Salgueiro Marques
DCM/FAFICH/UFMG

Profa. Katia Viera Hernández
UNVM

Belo Horizonte, 15 de fevereiro de 2024.



Documento assinado eletronicamente por **Angela Cristina Salgueiro Marques, Professora do Magistério Superior**, em 15/02/2024, às 19:03, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Katia Viera Hernández, Usuária Externa**, em 15/02/2024, às 19:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Phellipy Pereira Jacome, Professor do Magistério Superior**, em 15/02/2024, às 19:45, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Bruno Guimaraes Martins, Professor do Magistério Superior**, em 15/02/2024, às 20:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3033190** e o código CRC **C63181A4**.

Àquelas e àqueles que dedicam seu tempo à criação de outros livros possíveis

AGRADECIMENTOS

Não se faz nada sozinho, muito menos uma pesquisa. São muitas as pessoas que me acompanharam e influenciaram nesse caminho, que abriram portas, cederam tempo, incentivaram, ajudaram.

Betania, minha esposa, companheira e parceira de jornada de vida. Um eterno lembrete da preciosidade do tempo que temos.

Minha mãe, Dagmar, e meu pai, Djedah, obrigado pelo apoio e incentivo absolutos.

Agradeço imensamente ao meu querido orientador, o professor Phellipy Jácome. Amigo e intelectual generoso e dedicado, uma grande inspiração para quem pretende seguir a carreira docente.

Às/aos colegas do Temporona - Coletivo de Ações em Temporalidades e Narrativas. Nossas discussões no grupo foram fundamentais para o desenvolvimento dessa pesquisa e da minha formação como um todo. Menção especial a Lucas, Bárbara e Ives, que tiveram participações diretas neste e outros trabalhos.

À turma do mestrado de 2022. As leituras e releituras compartilhadas nas disciplinas de projeto foram cruciais para o desenvolvimento deste trabalho. Menção especial ao amigo Eduardo.

Agradeço, ainda, à professora Ângela e Bruno, cuja leitura atenciosa na banca de qualificação foi importantíssima e motivadora.

Brenda, Gustavo, Matheus, Luana e Bessa, agradeço muito aos queridos amigos.

Um agradecimento especial a Sol Barreto, Gaudêncio Gaudério e Wendy Yashira, que disponibilizaram seu tempo para conversar comigo. E mais do que isso, tomam seu tempo para democratizar o acesso ao livro. Também agradeço às companheiras e companheiros da Plurinacional/Multinacional Cartonera, com quem aprendi muito nos encontros que participei.

*“No universo cartonero não há fronteiras, muros nem grades”
(Gaudério, 2017, p. 3)*

*“Que o papelão nos suporte, porque não vamos parar”
(Catapoesia, s.d, n.p.)*

RESUMO

A pesquisa busca compreender como experiências cartoneras — propostas editoriais que produzem livros costurados em capas de papelão — configuram distintas formas de territorialidades (Santos, 2006; Haesbaert, 2008; 2021) e temporalidades (Santos, 2013; Rancière, 2021b). As cartoneras se organizam de diversas maneiras e estão espalhadas pelo mundo, mas compartilham ideias de cooperação e enredamento, produção de sociabilidades outras e atuam por uma democratização radical da literatura, possibilitando a participação no universo da narrativa (Rancière, 2021b). Partimos do entendimento de que as cartoneras realizam práticas semelhantes aos errantes urbanos e lançamos mão da errantologia (Jacques, 2012) ao fundamentar nossa mirada. Para tal, percorremos diversas experiências e selecionamos duas como corpus para análises mais detalhadas, as editoras Catapoesia (Belo Horizonte, MG) e Vento Norte Cartonero (Santa Maria, RS).

Palavras-chave: Cartoneras; Errantologia; Democratização da Literatura; Territorialidades; Temporalidades

ABSTRACT

This research seeks to understand how cartonera experiences — editorial proposals that produce books sewn into cardboard covers — configure different forms of territorialities (Santos, 2006; Haesbaert, 2008; 2021) and temporalities (Santos, 2013; Rancière, 2021b). Cartoneras are organized in different ways and are spread around the world, but they share ideas of cooperation and entanglement, production of other sociability and work towards a radical democratization of literature, enabling participation in the universe of narrative (Rancière, 2021b). We start from the understanding that cartoneras carry out practices similar to urban wanderers and we use errantology (Jacques, 2012) to base our view. To this end, we wander through several experiences and selected two as corpus for more detailed analysis, the publishers Catapoesia (Belo Horizonte, MG) and Vento Norte Cartonero (Santa Maria, RS).

Keywords: Cartoneras; Wanderology; Democratization of Literature; Territorialities; Temporalities

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Biriguy e a arte do encontro	17
Figura 2- Livros Cartoneros	20
Figura 3 – O Universo dos Livros Cartoneros	31
Figura 4 – Experiências de multiterritorialidade com e pela internet	34
Figura 5 – Mapa de Letras de Cartón	36
Figura 6 – Capas e página 4 de livros de Catapoesia, Vento Norte Cartonero e Camaleoa Cartonera	51
Figura 7 – Catar, montar	70
Figura 8 – Antecedentes cartoneros	72
Figura 9 – Mapa conceitual metodológico	87
Figura 10 – Montar com Catapoesia	88
Figura 11 – Tia Tança, que não me sai da lembrança	91
Figura 12 – Montar com Vento Norte	94
Figura 13 – Damião e Zuca	98
Figura 14 – Registros de Catapoesia	104
Figura 15 – O Universo dos Livros Cartoneros. Aveiro, Portugal, 2023	106
Figura 16 – Gaudêncio Gaudério	109
Figura 17 – Vento Norte	113
Figura 18 – Vendas de Catapoesia	115
Figura 19 – Uma rede Cartonera	120
Figura 20 – Uma nova Cartonera	122

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ARG	Argentina
BA	Bahia
CHI	Chile
ESP	Espanha
MEX	México
MG	Minas Gerais
PAR	Paraguai
PE	Pernambuco
PER	Peru
POR	Portugal
RS	Rio Grande do Sul
SC	Santa Catarina
SE	Sergipe
UFSJ	Universidade Federal de São João del-Rei
Unicamp	Universidade Estadual de Campinas
URU	Uruguai
USP	Universidade de São Paulo
VEN	Venezuela

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
1. CAMINHOS CARTONEROS	16
2. ALGUMAS NOÇÕES FUNDAMENTAIS.....	32
2.1 Territorialidades e temporalidades.....	32
2.2 A vida dupla da cidade-texto.....	40
2.3 Democratização radical da literatura.....	43
2.4 Uma errantologia da pesquisa cartonera.....	48
3. PAPELÃO E LINHAS.....	62
3.1 O papel do papelão.....	62
3.2 Continuidade cartonera.....	73
4. FAZER CORPUS, FAZER MONTAGEM.....	81
4.1 Montar.....	81
4.2 Corporificando.....	88
4.2.1 Catapoesia.....	88
4.2.2 Vento Norte Cartonero.....	94
4.3 Itinerar.....	100
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	125
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	127
APÊNDICE A	132
APÊNDICE B	133
APÊNDICE C	150

INTRODUÇÃO

Essa pesquisa surge do meu encantamento com os livros cartoneros e se desenvolve a partir do acúmulo de encontros e leituras da minha trajetória como mestrando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais. Nossa proposta está ancorada nos estudos da área que lançam uma mirada historicizante para os processos comunicacionais (Ribeiro; Leal; Gomes, 2017), que ressaltam a centralidade da narrativa e suas relações espaço-temporais para o nosso campo.

Ao projetarmos o trabalho nesse sentido, colocamos essas experiências editoriais que produzem livros com capa de papelão dentro da nossa área de conhecimento, ao passo que *erramos* por diversos campos do saber e os *saqueamos*. Em tese defendida neste mesmo programa, Mafra (2011) aponta o *fazer nômade e saqueador* como premissa para o *como-fazer-pesquisa* em Comunicação — um campo dotado de certa *indisciplinaridade*, mas que exige a manutenção de nossa visada comunicacional para os fenômenos. Assim, deambulamos pelos mais diversos campos para fazer emergir nosso problema de pesquisa em comunicação: como experiências cartoneras configuram distintas formas de territorialidade e temporalidade e como suas escrituras propõem formas de direito à narrativa?

Assim, as narrativas — lugar privilegiado para essa abordagem historicizante (Ribeiro; Leal; Gomes, 2017) — ocupam um papel fundamental em nosso trabalho, tanto como objeto de análise como em sua própria possibilidade de emergência. Partimos da hipótese que as experiências cartoneras, essas práticas de produção editorial e de sociabilidades, permitem uma redistribuição do sensível, uma abertura ao universo da narrativa para aqueles que ficaram de fora, “sem parte” (Rancière, 2017; 2021b). Isso se dá, entre outras coisas que veremos mais adiante, pela utilização de materiais acessíveis (papelão, agulha e linha de costura, impressões baratas) e técnicas simplificadas de editoração — o manifesto de Eloísa Cartonera (2024, n.p.), pioneira deste universo editorial, sugere que “fabricar um livro cartonero é das coisas mais fáceis deste mundo”. Assim, essa produção de livros permite a escrituração de novas narrativas que não puderam se concretizar pelos meios convencionais — isso vale tanto para escritoras em busca de sua primeira publicação, quanto para pessoas privadas de liberdade, entre outros casos dos mais variados possíveis.

Para Ribeiro, Leal e Gomes (2017, p. 43), “pressupor a questão da narrativa nos estudos em comunicação é discutir a temporalidade e as convenções narrativas em regimes de historicidades precisos”. Deste modo, as possibilidades de constituição dessas formas,

operadas pelos modos de fazer livros e mundos das cartoneras, compõem nossa filiação primordial à Comunicação, a partir desse viés historicizante e também saqueador; sua justificativa, pela relevância dessas práticas em políticas da escrita (Rancière, 2017) e a desestabilização de *quem pode fazer livro*, da própria hierarquia das temporalidades (Rancière, 2021b) — que não deixa de ser uma ordenação espacial/territorial, já que “delimitar o tempo é, portanto, concomitantemente, uma forma de delimitar também o espaço (Haesbaert, 2021, p. 279).

As narrativas são também os objetos de análise da errantologia proposta por Paola Jacques (2012), assim como são os nossos. A autora trata das formas de estudar os errantes urbanos, aqueles que decidem se perder para experienciar a cidade de uma outra maneira e acabam por reconfigurar as relações espaço-temporais ordenadas da urbe. Pela efemeridade dos seus gestos, a urbanista compreende que as narrativas são o lugar de investigação desses sujeitos e suas práticas. Tomamos as cartoneras, tal qual o nosso *como-fazer-pesquisa*, por errantes pelo movimento da decisão de fazer uma coisa outra como tática desviante (Certeau, 2014), andar pelas brechas e construí-las. Como fazem essas experiências editoriais ao se reapropriar do lixo e possibilitar uma reconquista do tempo (Rancière, 2021b). Da mesma forma que nossa proposta de pesquisa em comunicação decide, com Mafra (2011, p. 99), por “abrir mão da terra para assumir que nosso lugar é no movimento do mundo” e “tomar emprestados os métodos de outros territórios, saqueando suas possibilidades sem, contudo, fincarmos raízes nos lugares onde eles forem gerados”.

Para tal, retomamos nossos objetivos de pesquisa. Por objetivo geral, visamos investigar, a partir de experiências locais, de que maneira as experiências cartoneras configuram distintas formas de territorialidade e temporalidade e como suas escrituras propõem formas de direito à narrativa. Já em relação aos objetivos específicos, temos: 1) compreender as possibilidades de democratização radical da literatura a partir das experiências cartoneras; 2) perceber traços comuns junto às especificidades das experiências cartoneras; 3) procurar pelas territorialidades desencadeadas pelo papelão na produção cartonera; 4) realizar aproximações entre a cidade moderna e a produção editorial; 5) aprofundar o entendimento sobre as possibilidades da errantologia para a pesquisa em Comunicação.

Nosso primeiro capítulo cumpre duas funções essenciais para esta pesquisa: funciona como uma apresentação necessária das experiências cartoneras ao mesmo tempo que insere o pesquisador nesse enredamento. Abordamos aqui o surgimento e o espraiamento do que chamamos de movimento/universo cartonero e indicamos as indagações que movem esta

pesquisa.

O segundo capítulo é um retorno ao título, no qual são apresentados os conceitos que guiam nossa investigação. Em sua primeira seção tratamos do que entendemos por territorialidades e temporalidades e porque acreditamos que essas questões fazem problema junto as cartoneras — para tal, dialogamos, principalmente, com as obras de Milton Santos (2006; 2013), Rogério Haesbaert (2008; 2021) e Jacques Rancière (2021b). Depois, explicamos o porquê da cidade cumprir um papel tão fundamental para a nossa mirada — a partir de Mario Margulis (2009) e Ángel Rama (2015). Na terceira seção apresentamos nossa ideia de democratização radical da literatura — com Rancière (2017; 2021b) e Gloria Anzaldúa (2000). Ao final do capítulo, lançamos mão de Paola Jacques (2012) para descrever as relações entre as cartoneras e a errância.

O terceiro capítulo trata da centralidade do papelão para nosso fenômeno. Em sua primeira seção, damos conta das apropriações deste material pelas editoras em seus modos de fazer livro e fazer mundo — aqui, apresentamos a ideia de tática de Michel de Certeau (2014). Na segunda seção propomos um diálogo junto a Tim Ingold (2012) e Antonio Candido (2000) para compreender como as relações entre materiais e forças estabelecidas pelas práticas cartoneras apontam para a formação de uma continuidade literária cartonera.

O quarto capítulo é onde operamos a delimitação do nosso corpus, as editoras Catapoesia (Belo Horizonte, MG) e Vento Norte Cartonero (Santa Maria, RS), e realizamos nossas análises. Ainda, apresentamos as amarrações metodológicas que iremos aplicar na construção das análises. A partir da errantologia (Jacques, 2012), nos alinhamos as propostas de narrar por relações e da montagem (Almeida Júnior; Jacques; Silva, 2020), do paradigma indiciário (Braga, 2008) e da catação e do saque para um *como-fazer-pesquisa* em Comunicação (Mafra, 2011).

1. CAMINHOS CARTONEROS

Era uma madrugada fria no centro histórico de São João del-Rei (MG), entre os dias 24 e 25 de julho de 2018, quando um encontro aleatório deu início — de alguma forma — a esta pesquisa. Naquela semana se realizava a 30ª edição do Inverno Cultural da Universidade Federal de São João del-Rei e a Rua da Cachaça era onde os encontros aconteciam. Possivelmente em um brinde com estranhos, conheci o jovem poeta David Biriguy¹ que, a certa altura da conversa, me convidou para participar da oficina que estava ministrando no evento, “Produção Literária Independente”. A oficina que consistia em *fazer um livro* coletivamente, do início ao fim, já tinha até começado naquela terça-feira (24), mas Biriguy frisou que não seria um problema eu iniciar no segundo dos quatro dias de atividades. E fui.

Aquela oficina rendeu um livro, como já era de se imaginar, chamado “(Des)conexões - Antologia Literária” (2018), um apanhado de textos tão diversos quanto era aquela turma. Também, rendeu uma amizade — Biriguy seguiu voltando ao Inverno Cultural e no ano seguinte hospedou-se em nossa casa. Ainda, instaurou um horizonte de possibilidades cujas linhas compõem a costura dessa pesquisa. Ali tive meu primeiro contato com o fenômeno das cartoneras — esse campo de grupos e práticas que se dá na interface entre livro e papelão.

Biriguy ministrou a oficina como coordenador de Lara Cartonera, editora que criou para publicar seus próprios textos. O nome da oficina não remetia às publicações cartoneras, mas estava previsto na ementa da atividade² que, após as fases de criação literária e diagramação, haveria uma “oficina de confecção de livros feitos com capas de papelão, nesta última, os participantes aprenderão as diretrizes básicas para a fabricação de livros artesanais”. Apesar das edições cartoneras terem sido abordadas, no fim das contas, não houve a confecção das capas em papelão — por uma questão de logística ou tempo de oficina — e o livro foi costurado em uma capa impressa em papel cartão. O livro autoral que Biriguy levou para vender no evento (e aquele que levaria no ano seguinte, como é possível ver na Figura 1) também não possuía capa de papelão, embora fosse publicado por sua editora Lara Cartonera. Então, abre-se uma questão: o que faz com que uma experiência editorial seja uma experiência cartonera?

¹ David Biriguy nasceu em 1995 e é natural de Belo Jardim (PE). Multiartista e autor de quatro livros, entre eles: “Poemas sem cabrestos” (2017) e “Submarino” (2019) — ambos publicados pela sua própria editora, Lara Cartonera. Para conhecer mais do artista: https://www.instagram.com/david_biriguy/. Acesso em: 25 jan. 2024.

² Disponível em: <https://invernoculturalmemoria.ufsj.edu.br/sobre/memoria/edicao-2018/guia-de-oficinas/243-literatura>, Acesso: 25 jan. 2024.

Figura 1 - Biriguy e a arte do encontro



Fonte: Montagem realizada pelo autor³

Para um primeiro momento, podemos recorrer ao básico: *cartón* em espanhol significa papelão, e *cartoneros* é como são chamados os catadores de materiais recicláveis em alguns países *hispanohablantes* do nosso continente. Assim, o papelão, a partir da sua interface com o livro, assume uma centralidade naquilo que podemos circunscrever como experiências cartoneras: editoras, projetos, coletivos e cooperativas — entre outras formas de

³ As três primeiras imagens são da oficina realizada no Inverno Cultural da UFSJ em 2018: o livro confeccionado; a turma; Biriguy, eu e o intérprete de LIBRAS (créditos: Thais Andressa). As três últimas imagens são dos livros que Biriguy me deu em 2018 e 2019, respectivamente (acervo pessoal).

organização e autodeterminação — que produzem livros com capas de papelão e outras formas de sociabilidade. Utilizamos *experiências* como termo guarda-chuva pois acreditamos que esta palavra parece dar conta das relações editoriais de um saber-fazer em trajetória, de empreitadas práticas inscritas no espaço e no tempo, e da própria heterogeneidade dessas configurações — afinal, quantas experiências são possíveis? O que podemos aprender com essas experiências? Como as reunimos e as estudamos?

Cada experiência cartonera diz de um modo singular de fazer livros e fazer mundos, mas elas compartilham de um corpo comum — cujo nome também não é pacificado. Podemos ver como *movimento cartonero*, termo adotado com maior frequência nesta pesquisa, assim como utiliza Ary Pimentel (2021) — professor do Departamento de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro e membro da editora Ganesha Cartonera. Em pesquisa de campo realizada por Oliveira et al. (2022), alguns sujeitos participantes disseram preferir *universo*, inclusive Gaudêncio Gaudério, da Vento Norte Cartonero (Santa Maria, RS), que tem uma entrevista utilizada neste trabalho, realizada por mim. Há, também, literatura que o descreve como rede (Braga, 2014). Em entrevista para esta pesquisa, Sol Barreto, coordenadora da Catapoesia, sugere “*diverso cartonero*”, pois, para ela, “universo” não daria conta da multiplicidade dessas experiências. No livro “Retalhos”, Gaudêncio Gaudério (2020, p. 22) reflete sobre as práticas cartoneras e elenca o que acredita ser alguns dos eixos primordiais que as atravessam, denotando as inúmeras entradas e saídas que essas experiências apresentam:

projeto inédito e criativo, fazer de caráter coletivo e de autogestão, reciclagem ecológica do papelão, dimensão artesanal do trabalho manual, estética singular das capas, espaço alternativo para publicar, forma mais simples e prática de editoração, lógica não mercantil, política de preços acessíveis, promoção das práticas de leitura, etc., e, em certos casos, a tarefa educativa através das oficinas.

Diante de tantos pressupostos e frentes de atuação, como são os produtos deste fazer editorial diverso e engajado? Suas publicações podem conter originais, reedições autorizadas por autores e autoras renomados, traduções, textos bilíngues, textos em língua de fronteira, reedições não autorizadas (piratas), trabalhos de escola, textos feitos por crianças, textos feitos para crianças, fotografia, prosa, escrita acadêmica e poesia. E onde estão os livros cartoneros? Podemos encontrá-los em bibliotecas comunitárias nas periferias de uma grande metrópole como Lima⁴, ou em casas de adolescentes do menor município em extensão do Brasil, Santa Cruz de Minas (MG)⁵; em panos estendidos pelas ruas dos bairros centrais de

⁴ Caserita Cartonera realiza um trabalho editorial que reivindica a memória de bairros periféricos da capital peruana e apoia iniciativas de bibliotecas comunitárias. Mais em: <<https://www.instagram.com/caseritacartonera/>>. Acesso em: 25 jan. 2024.

⁵ Faz teu Livro é um projeto cartonero ligado à Universidade Federal de São João del-Rei que realiza oficinas em escolas de cidades da região. Mais em: <<https://www.instagram.com/fazteulivro/>>. Acesso em: 25 jan. 2024.

Santiago (CHI)⁶, ou em uma loja-museu alocada no terceiro andar do Mercado Novo de Belo Horizonte⁷. Estão presentes, também, em saraus de literatura eletrônica no Peru⁸, escolas de Córdoba (ARG)⁹ e feiras infantis no interior da França¹⁰. Ainda, correm o mundo em exposições itinerantes¹¹ e compõem acervos de bibliotecas universitárias, como a da Wisconsin-Madison University, que possui mais de 1.900 publicações cartoneras catalogadas¹².

⁶ Rizoma Kartonera é uma editora chilena que publica originais mas também edições piratas, muito comuns no país, devido ao alto custo dos livros convencionais. Mais em <<https://www.instagram.com/rizoma.kartonera/>>. Acesso em: 25 jan. 2024.

⁷ Catapoesia é uma editora comandada por Sol Barreto com sede na capital mineira e no interior de São Paulo. Maioria de suas publicações são trabalhos realizados com jovens e mestres ligados a comunidades tradicionais. Mais em <<https://www.instagram.com/catapoesiaeditoracartonera/>>. Acesso em: 25 jan. 2024.

⁸ Lumpérica Cartonera é uma editora peruana que realiza, também, experiências em literatura eletrônica. Esta editora é uma das escolhidas como *corpus* deste trabalho, que contará também com uma entrevista com Wendy Yashira, coordenadora da editora. Instagram em: <https://www.instagram.com/lumpericaeditorial/>. A editora também possui Facebook: <https://www.facebook.com/profile.php?id=100063518738425>. Acesso em: 25 jan. 2024.

⁹ Amarillo, Rojo y Azul é considerada a “primeira cartonera escolar” do mundo. Coordenada pela professora Any Braga. Instagram: https://www.instagram.com/editora_amarilloroyazul/. Acesso em: 25 jan. 2024.

¹⁰ Editora cartonera de literatura infantil na cidade de Clermont-Ferrand, na França. Site: <https://www.cosettecartonera.com/>. Acesso em: 25 jan. 2024.

¹¹ A exposição O Universo dos Livros Cartoneros tem percorrido, desde 2020, bibliotecas de Espanha e Portugal. A mostra é curada por Gaudêncio Gaudério, da editora Vento Norte Cartonero (Santa Maria, RS). Enquanto escrevo, a exposição está na biblioteca de Pinhal Novo (PT): <https://web.facebook.com/photo/?fbid=631746582307178&set=pb.100064155243889.-2207520000>. Acesso em: 25 jan. 2024.

¹² É possível conferir os livros catalogados em: https://search.library.wisc.edu/search/digital?filter%5Bfacets%5D%5Bcollections_facet~Cartonera+Publishers+Collection%5D=yes. Acesso em: 25 jan. 2024.

Figura 2 - Livros Cartoneros



Fonte: compilação do autor¹³

A primeira cartonera do mundo dividia espaço com uma *verdulería* em Buenos Aires — um análogo às “fruteiras” dos gaúchos, e ao “sacolão” dos mineiros. “*Al principio vendíamos libros y verduras. Fuimos un suceso en la calle y en la prensa mundial. Diarios y radios de todos los países del mundo vinieron a fotografiarse con nosotros y ahí nos dimos cuenta que nuestros libros eran hermosos y que la gente los quería...*”¹⁴ (Eloísa Cartonera in Bilbija; Carbajal, 2009, p. 57). A pioneira brasileira funciona num ateliê junto a uma cooperativa de catadores no centro de São Paulo, debaixo de um viaduto. “Sem a participação dos catadores, o coletivo não teria sentido. O trabalho com o descarte significa muito mais para nós que a transformação do papelão em capas coloridas de nossos livros” (Dulcinéia Catadora, 2024).

As publicações de ambas circulam de maneira variada, “*en ferias, en algunas pocas librerías ‘de autor’, en los puestos de otras cooperativas con los que hacen intercambios; miel por libros; aceite por libros; mermeladas artesanales por libros*”¹⁵ (Yemayel, 2018, n.p.) — como é o caso da argentina Eloísa Cartonera, a cooperativa editorial que completa 20 anos em 2023 e é celebrada como a precursora deste movimento. A paulistana Dulcinéia Catadora, também circula/va seus livros de maneira incomum, como as intervenções “homem-placa” pelo centro da capital, jogando com a figura das pessoas-propaganda, muito comuns nas grandes metrópoles, “andamos pelas ruas com uma ‘capa’ de papelão pintada, onde

¹³ Montagem realizada a partir das páginas no *Instagram* de algumas cartoneras citadas no parágrafo anterior.

¹⁴ Tradução livre do espanhol: “No início, nós vendíamos livros e verduras. Fomos um sucesso nas ruas e na imprensa mundial. Jornais e rádios de todo o mundo vieram tirar fotografias com a gente e ali nos demos conta que nossos livros eram lindos e as pessoas os queriam”.

¹⁵ Tradução livre do espanhol: “em feiras, em algumas poucas livrarias ‘de autor’, em locais de outras cooperativas com quem fazem intercâmbio; mel por livros, azeite por livros, marmeladas artesanais por livros”.

penduramos nossos livros. Com megafone, declamamos poesias de autores que colaboram com o Dulcinéia. Isso causa uma perturbação, rompe com os acontecimentos esperados do cotidiano” (Dulcinéia Catadora in Bilbija; Carbajal, 2009, p. 148).

Fundado em 2007, Dulcinéia Catadora reúne pessoas com diversas trajetórias e tem como protagonistas trabalhadoras da reciclagem participantes¹⁶ que produzem as capas e também contam com livros próprios publicados¹⁷. O coletivo funciona junto a uma cooperativa de catadores, no centro de São Paulo, localizada debaixo do viaduto do Glicério. A iniciativa surge após a participação da artista brasileira Lúcia Rosa, uma das fundadoras do coletivo, na instalação-oficina realizada por Eloísa Cartonera, na 27ª Bienal de São Paulo (2006) — com o tema “Como Viver Junto”, uma máxima barthesiana¹⁸ que parece dizer muito sobre como as práticas cartoneras acabam por criar um *comum* a partir de sua heterogeneidade de práticas. Ambas experiências estão em atividade até hoje e povoam o imaginário do que é *ser uma editora cartonera*, são referência para muitas das outras que seguem surgindo e estão presentes em diversas produções culturais, jornalísticas e acadêmicas sobre o tema¹⁹.

A criação de Eloísa Cartonera, em 2003, na efervescente e caótica Buenos Aires do início do milênio, é considerada o marco inicial deste movimento editorial. Àquela altura, o escritor Washington Cucurto, o artista plástico Javier Barilaro e a escritora e artista plástica Fernanda Laguna criaram uma editora independente e diferente. Publicavam livros com textos impressos em seu ateliê de maneira amadora, costurados artesanalmente em capas de papelão pintadas à mão, com papelão comprado diretamente dos catadores, os *cartoneros*.

Compramos el cartón a los cartoneros que vienen a "la carto" con el cartón especialmente seleccionado. Ese cartón lo cortamos, lo pintamos y le pegamos el interior del libro, que imprimimos en nuestra Multilith 1250, (que lentamente estamos aprendiendo a manejar nosotros, no sin dificultades, pero con la firme convicción de conseguirlo cualquiera de estos días)...

*¡Y listo! Así de simple y bello es un libro cartonero...*²⁰ (Eloísa Cartonera in Bilbija;

¹⁶ Andreia Emboava, Maria Aparecida Dias da Costa, Emineia Santos e Agata Emboava. Disponível em: <https://www.dulcineiacatadora.com.br/>. Acesso: 25 jan. 2024.

¹⁷ As publicações podem ser visualizadas no catálogo do coletivo. Disponível em: <https://dulcineiacatadora.com.br/livros-e-artistas-books-and-artists>. Acesso em: 25 jan. 2024.

¹⁸ Inspirado no curso homônimo de Roland Barthes realizado no Collège de France entre 1976 e 1977. O curso está organizado em livro homônimo com edição traduzida para o português da Martins Fontes (1ª edição de 2003 e 2ª edição de 2013).

¹⁹ Além das que já foram citadas, outras aparecerão ao longo deste trabalho, mas destaco aqui a primeira e — até o momento, única — dissertação de mestrado sobre as cartoneras em nossa área. “Redes de comunicação no coletivo Dulcinéia Catadora e o arte ativismo do convívio”, de Ana Cristina D’Angelo Braga (2014), defendida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

²⁰ Tradução livre do espanhol: “Compramos o papelão dos catadores que vem à editora com o papelão especialmente selecionado. Esse papelão cortamos, pintamos e a ele colamos o interior do livro que imprimimos em nossa Multilith 1250, (que lentamente estamos aprendendo a utilizar, com dificuldades, mas temos a firme convicção de que conseguiremos qualquer dia desses)... E pronto! Que lindo e simples é um livro cartonero...”

Carbajal, 2009, p. 57).

O período ainda era de recuperação do *corralito* — medida econômica de governo que, em dezembro de 2001, congelou contas correntes e poupanças como maneira de responsabilizar a população pela dívida pública. A crise social, política e econômica desencadeou uma série de protestos que tiveram mais de trinta pessoas mortas pela polícia, além de cinco presidentes assumindo o país em doze dias. Devido à total instabilidade do país, fruto de “um quadro insustentável derivado do acúmulo de consequências de uma política neoliberal” (Vilhena, 2016, p. 26), muitos negócios fecharam, fazendo com que milhares de trabalhadores buscassem sua sobrevivência na coleta de materiais recicláveis nas ruas de Buenos Aires.

Nos gráficos abaixo, com dados do Instituto Nacional de Estadística y Censos (Indec), é possível perceber o tamanho da crise daqueles tempos. À esquerda, percebe-se o aumento do desemprego no país, que chegou à maior taxa da história argentina, com 21,5% na medição de maio de 2002. Também, nota-se o crescimento do número de pessoas “subempregadas”, com trabalhos normalmente informais e em busca de complementação de renda, chegando a 19,9% na medição de outubro de 2002. À direita, os altíssimos índices de pessoas em situação de pobreza — com recorde em outubro de 2002, na casa dos 57,5% — e indigência, com mais de um quinto da população nessas condições desde a medição de maio de 2002, sendo o maior índice aferido no mesmo mês no ano de 2003, com 27,7% das pessoas vivendo abaixo da linha da pobreza.

Gráfico 1 - Dados da crise argentina



Fonte: Instituto Nacional de Estadística y Censos (Indec)²¹

²¹ Dados retirados da seção “Estadísticas Historicas”, no site do Indec. Disponível em: <https://www.indec.gob.ar/indec/web/Institucional-Indec-InformacionDeArchivo> Acesso em: 25 jan. 2024.

Também, por óbvio, era um momento difícil para autores e artistas independentes. Os mercados editoriais nacionais na América Latina passavam por um período complicado, resultado dos processos de transnacionalização assumidos pela indústria cultural no chamado neoliberalismo. Segundo Canclini (2008), no período entre 1940 e 1970, muitas editoras foram criadas em diversos países do subcontinente, num processo de substituição de importações de livros. Porém, nas décadas seguintes, a maioria faliu ou foi comprada por grupos internacionais. O antropólogo recorda um caso, de 2002, a partir do suplemento literário do jornal *Clarín*, em que promissores autores argentinos seriam publicados na Espanha, mas sua filial local não os publicaria, pois a editora não garantia que as metas de vendas seriam cumpridas (Canclini, 2008). Tendo em vista que o mercado editorial opera em consonância com as demais dinâmicas transnacionais (Canclini, 2008), podemos dizer que a crise dos trabalhadores do livro na Argentina é a mesma dos altos índices de desemprego e pobreza, do aumento da miséria e da catação de lixo — da produção de pessoas e materiais descartáveis.

Eloísa Cartonera surge nesse contexto, que não era somente de crise mas também de resistências, “*por aquellos días furiosos en que el pueblo copaba las calles, protestando, luchando, armando asambleas barriales, asambleas populares, el club del trueque*”²² (Eloísa Cartonera, 2024, n.p). O sociólogo Mario Margulis (2009) descreve aquele momento como um período de apropriação imaginativa da cidade por parte das pessoas, pelo qual irromperam novas formas de solidariedade e apoio mútuo como resposta à situação, inclusive a criação de coletivos artísticos engajados, como é o caso de *Eloísa*. Com seu lema “*mucho más que libros*”²³, a editora sempre trabalhou com os catadores do bairro de *La Boca*²⁴, famoso por ser a casa do Club Atlético Boca Juniors, mas que, para além do turismo, é uma vizinhança bastante empobrecida, localizado nos limites da Ciudad Autónoma de Buenos Aires, na região sul da capital argentina²⁵. Entre as perspectivas de fazer algo diferente com práticas comprometidas socialmente, e publicar obras da literatura latinoamericana que consideram “*de los autores más bellos que hemos conocido en nuestra vida de trabajadores*

²² Tradução livre do espanhol: “por aqueles dias furiosos em que o povo dominava as ruas, protestando, lutando, armando assembleias de bairro, assembleias populares, o clube de escambo”.

²³ Tradução livre do espanhol: “muito mais que livros”.

²⁴ Eloísa Cartonera tem sua história muito ligada a *La Boca*, pois foi lá — mais precisamente na Calle Aristóbulo del Valle, 666 — que a cooperativa esteve por 13 anos e chegou a ser declarada um centro de interesse cultural do bairro pela casa legislativa de Buenos Aires. Mas, seu primeiro ateliê funcionava junto a uma *verdulería* — uma quitanda de frutas e verduras — em Almagro, bairro onde a cooperativa acabou retornando por motivos financeiros, em 2016, e funciona até hoje. Ver mais em Yemayel (2018), disponível em: <https://www.revistaanfibia.com/la-osa-poderosa-el-loisa-cartonera/>. Acesso em: 25 jan. 2024.

²⁵ Margulis (2009, p.98-99), ao tratar das desigualdades nas cidades e suas fronteiras internas, utiliza o exemplo de Buenos Aires, onde a região norte é povoada pela população mais rica ou de classe média com traços europeus, enquanto no sul se concentram uma maioria mais pobre, marginalizada e “mestiça”.

y lectores”²⁶ (Eloísa Cartonera, 2024, n.p), nasce a cooperativa editorial que inspira as demais cartoneras até hoje.

*Teníamos que encontrar alguna manera artística de que con libros y literatura, que era lo nuestro, pasara algo más. [...] Para poder editar sin capital a invertir, no nos quedaba otra que imprimir y vender-vender-vender, y que la impresión fuera muy barata, y que los libros se vendieran rápido. [...] Y ahí se le ocurre [a Cucurto] que podíamos hacer libros con tapa de cartón, comprarle el cartón a cartoneros, hacerlos artesanalmente con ellos, hacer miles hasta que sean millones, muy baratos*²⁷ (Barilaro in Bilbija; Carbajal, 2009, p. 35-36).

Seu catálogo é composto de obras cedidas por autores e autoras de renome, expoentes da literatura contemporânea e pessoas cuja primeira publicação se dá através de *Eloísa*, que desde o princípio também buscou a integração junto aos catadores. Ricardo Piglia, César Aira, Rodolfo Fogwill, Salvadora Medina Onrubia, Fabián Casas, Haroldo de Campos, Dalia Rosetti, Elsa Drucaroff e Carmén Olle são alguns dos nomes que integram o catálogo da cooperativa editorial junto da obra de Cucurto — que, segundo Piglia (in Garzón, 2008)²⁸, escreve a Buenos Aires das migrações latinoamericanas como Roberto Arlt e Armando Discépolo fizeram com as imigrações italianas e judias no século passado.

Washington Cucurto é o pseudônimo de Santiago Vega, escritor bonaerense nascido em 1973, na cidade de Quilmes, região sul da *Gran Buenos Aires*. Hoje, é um autor e agitador cultural conhecido no cenário da literatura contemporânea²⁹, mas, por sua escrita “questionar elementos dominantes do imaginário nacional problematizando, entre outros aspectos, a suposta homogeneidade populacional construída na base do ideal da ‘branquitude argentina’” (Campos; Alexandre, 2016, p. 24) acaba por se apartado do cânone literário do país. Seus textos não apenas desestabilizam o ideal de raça argentino³⁰, mas a própria figura de autoria, pois é “o próprio negro que decide falar de si mesmo” (Campos; Alexandre, 2016, p. 16). Em 1998, com 25 anos, quando teve seus primeiros contatos com a literatura através de um colega de trabalho na rede de supermercados Carrefour, onde era repositor de verduras, seu

²⁶ Tradução livre do espanhol: “dos autores mais belos que tivemos a oportunidade de conhecer em nossa vida de trabalhadores e leitores”.

²⁷ Tradução livre do espanhol: “Tínhamos de encontrar alguna maneira artística de que con libros y literatura, que era a nossa coisa, tivesse algo a mais. [...] Para poder editar sem capital a investir, não nos sobrava outro jeito além de imprimir, vender-vender-vender, e que a impressão fosse muito barata, e que os livros se vendessem rapidamente. [...] Assim lhe ocorre [a Cucurto] que poderíamos fazer livros com capa de papelão, comprar o papelão dos catadores, fazê-los artesanalmente com eles, fazer milhares até que sejam milhões, muito baratos”.

²⁸ Entrevista de Piglia à Raquel Garzón: *Elogio de la lentitud*. GARZÓN, Raquel. *Elogio de la lentitud*, Revista Ñ, Clarín, 25 de Enero de 2008. Disponível em: <https://piglia.pubpub.org/pub/zc7vuiv5/release/2>. Acesso em: 25 jan. 2024.

²⁹ Um de seus livros está publicado em português, “Coisa de negros” (2007), pela editora Rocco.

³⁰ Para mais sobre a obra de Cucurto e as relações entre literatura e raça na Argentina, ver Campos; Alexandre (2016).

primeiro emprego formal, foi ao lançamento de um livro de Juan Gelman. Dessa experiência, narrada como um movimento do estranhamento à familiaridade, Cucurto começa a escrever.

Nunca había visto tantas chicas bonitas todas juntas. No sabía qué hacer, si entrar o no. No veía a Maxi por ningún lado. Yo era un sapo de otro pozo. De pronto, escuché a lo lejos leer al poeta, yo estaba demasiado atrás; ni veía el escenario. Sólo escuchaba las palabras encadenadas, amor, pájaros, cielo, beso, cosas simples que yo nunca había oído decir así. Cuando me fui, en la puerta había una mesa con una pila de libros que se vendían. Agarré uno y miré la foto en la contratapa. Era el poeta que había leído esa noche, y ahí estaba el tipo en la foto, fumando, largando el humo como cualquiera. Parecía un hombre común, uno que me podía cruzar en la calle. Compré el libro de poemas, llegué a mi casa y empecé a leer. Todavía tenía la voz del tipo en mi cabeza. No pude parar; leí de corrido hasta el final. Al otro día llegué al supermercado y, ahí no más, del otro lado de las hojas que me daban para que controlara las cantidades de cajas de verduras y frutas que entraban a la verdulería, en la parte blanca de atrás, empecé a escribir: una oda a la zanahoria, una oda a la lechuga, odas que inventaba usando las palabras que le había oído recitar al poeta ³¹ (Cucurto in Yemayel, 2018).

Cucurto, que é o único remanescente da formação original de *Eloísa*, se entende mais como trabalhador do que como escritor, “*la literatura es un trabajo más, no hay que darle tanta importancia en sí misma porque por sí sola no vale ni explica nada*”³² (Cucurto in lavaca, 2008). Sua mirada está relacionada tanto com suas experiências pregressas ao ofício literário quanto à experiência cooperativa de Eloísa Cartonera (in Bilbija; Carbajal, 2009, p. 59), “*El cooperativismo nos mostró La Fuerza. Así, aprendimos todo lo que sabemos. Y ahora somos más*”³³. O cooperativismo faz parte, também, das experiências de organização dos trabalhadores da catação — como visto no coletivo *Dulcinéia*. Esse tipo de organização social auxilia os catadores a negociar junto ao mercado da reciclagem, corta atravessadores, implica em processos de aprendizagem coletiva e estimula valores comunitários e solidários (Souza, 2011). Em Eloísa Cartonera, a partir da compra do papelão com valor acima do mercado, criou-se uma relação entre os integrantes e os catadores — que eram convidados para a cooperativa editorial (Barilaro in Bilbija; Carbajal, 2009). Muitos passaram por *No hay cuchillo sin rosas*, o ateliê onde os livros são produzidos, mas apenas uma ex-catadora segue

³¹ Tradução livre do espanhol: “Nunca havia visto tantas meninas bonitas juntas. Não sabia o que fazer, se entrar ou não. Não via Maxi em lugar algum. Eu era um sapo de outro poço. Logo escutei de longe o poeta a ler, eu estava bem lá atrás; não conseguia nem ver o palco. Somente escutava as palavras encadeadas, amor, pássaros, céu, beijo, coisas simples que eu nunca havia ouvido assim. Quando fui embora, na porta tinha uma mesa com uma pilha de livros à venda. Peguei um e olhei a foto na contracapa. Era o poeta que havia lido essa noite, e ali estava o cara da foto, fumando, soltando fumaça como se fosse qualquer um. Parecia um homem comum, alguém que eu poderia cruzar na rua. Comprei o livro de poemas, cheguei em casa e comecei a ler. Ainda tinha a voz dele em minha cabeça. Não pude parar, li tudo até o final. No dia seguinte cheguei ao supermercado e, assim como quem não quer nada, do outro lado das folhas que me davam para controlar as quantidades de caixas de verduras e frutas que entravam na verduraria, na parte branca de trás, comecei a escrever: uma ode à cenoura, uma ode ao alface, odas que inventava usando as palavras que havia escutado recitar o poeta.”

³² Tradução livre do espanhol: “a literatura é um trabalho como qualquer outro, não tem porque dar tanta importância a ela em si mesma, porque por si só ela não vale e nem explica nada”.

³³ Tradução livre do espanhol: “O cooperativismo nos mostrou A Força. Assim, aprendemos tudo o que sabemos. E agora somos mais”.

até hoje integrando a cooperativa, Mirian “*La Osa Poderosa*” Soledad Merlo. Ainda que haja uma proposta prática de proximidade, é uma relação complexa que nem sempre se concretiza da maneira idealizada.

Como aponta Barilaro (in Bilbija; Carbajal, 2009), um dos fundadores da empreitada, assim que os catadores entravam para o projeto acabavam deixando de ser catadores. A junção entre escritores, artistas, editores e catadores em cooperativa também desestabilizava a forma de como nomear seus integrantes. Para a imprensa, “artistas cartoneros”; enquanto Cucurto entendia “trabalhadores do livro”; para Barilaro, “cocriadores” (Barilaro in Bilbija; Carbajal, 2009, p. 38) era a melhor definição. Federico — filho de *La Osa*, que já faz parte de Eloísa Cartonera há mais de 15 anos — também tem a sua resposta, “¿Sabés que les dice, él, a todos? *Que su mamá es artista*”³⁴ (La Osa in Yemayel, 2018). A ex-catadora se encontrou no novo ofício e se encantou com o percurso dos livros produzidos por ela e seus companheiros. “*Yo juntaba cartón antes, era cartonera, y ahora corto, pinto, armo los libros. Yo lo pinto acá, tranquila, en mi taller y después el libro tiene un mundo, porque él recorre. Uno no sabe en dónde va a aparecer algún día*”³⁵ (La Osa in Brant, 2018).

Não somente os livros de *Eloísa* correram o mundo, mas também sua proposta editorial, social, artística, literária e cooperativa. Assim como *Dulcineia* surge do encontro com *Eloísa*, outras tantas editoras assim nasceram. Em levantamento realizado por Mariana Mendes (2016), da Malha Fina Cartonera — vinculada à Universidade de São Paulo —, foram encontradas 112 cartoneras ativas distribuídas por 20 países e vestígios de outras 61 — sendo a maioria na América Latina e a Oceania o único continente sem registros de cartoneras³⁶. Hoje, com uma breve busca no Google e outras plataformas como Facebook e Instagram, é possível perceber que além deste número ser significativamente maior³⁷, as experiências seguem espalhadas por territórios marcadamente diversos e com histórias e formas de atuação bastante singulares. “*Por un lado me siento orgullosa porque fue algo que empezó acá en Buenos Aires. Empezó de nosotros y ahora hay por todo el mundo. Todo el mundo como que tomó nuestra idea y hizo su propia cartonera*”³⁸ (La Osa in Brant, 2018).

³⁴ Tradução livre do espanhol: “Sabe o que ele diz a todos? Que sua mãe é artista”.

³⁵ Tradução livre do espanhol: “Eu juntava papelão antes, era catadora, e agora corto, pinto, monto os livros. Eu pinto aqui, tranquila, em meu ateliê e depois o livro ganha o mundo, porque ele circula. Não se sabe onde ele pode aparecer qualquer dia desses.”

³⁶ Alguns anos após o levantamento citado, é possível encontrar vestígios de uma cartonera na Austrália. Disponível em: <https://www.etsy.com/au/shop/Carbonera> Acesso em: 25 jan. 2024.

³⁷ Para Ary Pimentel (2021), de Ganesha Cartonera, hoje seriam quase 300 editoras em atividade — mas não há um levantamento como em Mendes (2016) para trazer um número mais preciso.

³⁸ Tradução livre do espanhol: “Por um lado me sinto orgulhosa, porque foi algo que começou aqui em Buenos Aires. Começou da gente e agora tem por todo o mundo. É como se todo mundo tivesse tomado nossa ideia e feito sua própria cartonera.”

Que forças são essas que levam esse movimento adiante e, inclusive, a esta pesquisa? Que movimentos compõem esse movimento? De um encontro embriagado com um poeta e cartonero, minha vida e trajetória acadêmica foram afetadas de tal forma que, até hoje, segue reverberando. Ainda em 2018, ano do meu primeiro contato com as experiências cartoneras, junto de colegas da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ) criamos o *Faz teu Livro*. Vinculado à extensão universitária, o projeto trabalhava com a criação de livros cartoneros em escolas públicas da região, além da formação de educadores e membros da comunidade, acadêmica e externa, interessados nesse tipo de produção. A própria formação do projeto já levantou algumas questões sobre as diversas peculiaridades de cada experiência cartonera. Como verificado em trabalho anterior (Lisboa; Mendes, 2021), que buscou compreender a chegada do movimento desde sua fundação até o projeto extensionista, é possível traçar um fio — mobilizadas por encontros e oficinas — que passa por Eloisa Cartonera (Buenos Aires, Argentina), Dulcineia Catadora (São Paulo), Severina Catadora (Garanhuns, PE), Mariposa Cartonera (Recife, PE), Lara Cartonera (Belo Jardim, PE) e, enfim, Faz teu Livro (São João del-Rei, MG). Tais experiências englobam grandes centros e cidades menores, projetos universitários e cooperativas editoriais, coletivos com catadoras e editoras para autopublicação. Esses encontros produtores de novas experiências são fundamentais para esse espraiamento que abrange as mais diversas territorialidades.

Sobre a relevância desses momentos, Barilaro (in Brant, 2018) conta que, ainda no primeiro ano de *Eloísa*, logo após apresentarem seus livros em uma feira no Chile, foram procurados via *e-mail* por umas *chicas* peruanas que compraram algumas de suas obras. Elas perguntaram se poderiam fazer o mesmo em sua cidade — e a resposta foi clara: “*sí, por supuesto*”³⁹. Dessa maneira, em 2004, nascia Sarita Cartonera⁴⁰, em Lima, num contexto completamente diferente do portenho — tanto no sentido daquele momento de insurgência cultural que gestou a pioneira, quanto em níveis de leitura, índice que a Argentina ocupa a liderança com muita folga em nosso subcontinente.

Partimos siendo conscientes de la antítesis de nuestro contexto: Perú, país que ocupa los últimos lugares de comprensión lectora en América Latina, población analfabeta considerable, total desdén oficial por las culturas y lenguas nativas. Por otro lado, un pasado luminoso que aún perdura vivo y no sólo eso, sino una de las más importantes tradiciones poéticas de nuestro idioma a partir del siglo XX. Cuando surge Sarita, Lima vivía una inercia cultural fuerte. Un poco porque es una ciudad con circuitos culturales poco activos: casi no hay bibliotecas; había, en 2004, menos de veinte librerías formales en todo Lima (que tiene casi nueve

³⁹ Tradução livre do espanhol: “sim, claro”.

⁴⁰ Hoje, Sarita Cartonera não existe mais, mas foi a pioneira de um país que hoje é referência em experiências cartoneras e, em 2023, sediou seu III Festival del Libro Cartonero, com convidadas e convidados de diversas partes do mundo. Mais sobre o evento em: <https://www.ccincagarcilaso.gob.pe/actividades/iii-festival-internacional-del-libro-cartonero/>. Acesso em: 25 jan. 2024.

*millones de habitantes); había menos de diez galerías de arte formales en la ciudad; los colectivos contraculturales eran o inexistentes o prácticamente invisibles*⁴¹ (Sarita Cartonera in Bilbilja; Carbajal, 2009, p. 67)

De acordo com levantamento “El espacio iberoamericano del libro” (2012), do Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe (CERLALC), enquanto na Argentina havia uma população de 70% de “leitores de livros” — disparado com o maior índice, superior, inclusive, aos de Espanha (61%) e Portugal (57%) —, o Peru contava com apenas 35% de leitores, ficando a frente apenas do México, com 27%. Interessante pontuar que, nestes vinte anos desde *Eloísa*, esses dois países com os menores índices de leitura de livros têm se destacado como berço de inúmeras editoras cartoneras, sediando eventos como o Festival Internacional del Libro Cartonero⁴² — em Lima —, e o Encuentro Cartonero⁴³, em Cuernavaca (MEX). Aliás, foi de um intercâmbio entre as duas cidades que surgiu La Cartonera⁴⁴. Dessa maneira, podemos compreender como esse modo de fazer livros e mundos atua nas brechas, se prolifera em lugares que, à primeira vista, seriam improváveis para a expansão de um movimento editorial e literário. Isso se deve ao gesto de criar um público (Gaudério, 2020), atuar na democratização *radical* do acesso ao livro. Este ponto é evidenciado no manifesto da boliviana Mandrágora Cartonera, junto a outras questões que confluem na emergência das cartoneras, como aquele das crises:

La democratización y el acceso al libro constituyen los ejes centrales sobre los cuales nuestro proyecto buscó, desde el principio, llevar adelante una propuesta democrática y abierta a la libre expresión; supimos con certeza que un proyecto enmarcado desde estas dimensiones difícilmente podría constituirse en una alternativa competitiva, frente a la producción en serie de las grandes comercializadoras del libro. Pero debíamos atender a los grandes problemas de la exclusión social que, sobre todo a partir de los noventa con la implementación de los llamados ajustes estructurales impuestos por el Banco Mundial a lo largo y ancho de América Latina, dejaron a miles y miles de hombres y mujeres varados al costado de las aceras, condenados al flagelo de la desocupación, condenados a la

⁴¹ Tradução livre do espanhol: “Partimos sendo conscientes da antítese do nosso contexto: Peru, país que ocupa os últimos lugares de compreensão leitora na América Latina, população analfabeta considerável, total desdém oficial pelas culturas e línguas nativas. Por outro lado, um passado luminoso que ainda perdura vivo e não só, uma das mais importantes tradições poéticas do nosso idioma desde o século XX. Quando surge Sarita, Lima vivia uma forte inércia cultural. Um pouco porque é uma cidade com circuitos culturais pouco ativos: quase não há bibliotecas; havia, em 2004, menos de vinte livrarias formais em toda Lima (que tem quase 9 milhões de habitantes); havia menos de dez galerias de arte formais na cidade; os coletivos contraculturais eram ou inexistentes ou praticamente invisíveis”.

⁴² Em 2023, foi realizada a terceira edição do festival. Disponível em: <https://www.ccincagarcilaso.gob.pe/actividades/iii-festival-internacional-del-libro-cartonero/>. Acesso em: 25 jan. 2024.

⁴³ Evento organizado, em 2018, por uma equipe de pesquisadores de uma universidade inglesa dedicada ao tema das cartoneras. Disponível em: <http://cartonerapublishing.com/encuentro-cartonera/>. Acesso em: 25 jan. 2024.

⁴⁴ Fundada em 2008, esta cartonera se destaca por reunir, aos sábados, um grupo diverso de artistas e entusiastas que pintam as capas dos livros em mesa redonda. Seus 15 anos foram comemorados virtualmente no 158º encontro da Plurinacional Cartonera — grupo que se reúne, todas as terças-feiras, para trocas via videochamadas e que será abordado mais adiante no trabalho. Para a página da editora: <https://web.facebook.com/LaCartoneraEd>. Acesso em: 25 jan. 2024.

*voracidad deshumanizadora de las grandes urbes latinas*⁴⁵ (Mandrágora Cartonera in Bilbija; Carbajal, 2009, p. 105)

Mandrágora, por exemplo, é outro caso de uma cartonera que deriva de um encontro. A editora surge após uma visita de Barilaro a Cochabamba, em 2005 (in Bilbija; Carbajal, 2009, p.106), o que também nos diz como a experiência pioneira permeia tanto o imaginário como as práticas desse movimento que dela se espraizou. Para Gaudêncio Gaudério (2020), *Eloísa* trouxe os pressupostos basilares daquilo que se entende como o *fazer cartonero*, pois carrega consigo marcadores fundamentais e estratégicos para quem busca e/ou precisa *fazer livro* fora do circuito editorial convencional, principalmente nas pontas das crises do capitalismo.

Por isso, a observação essencial que se deve fazer aqui é a de que um projeto de tal natureza, marcado pelo emprego estratégico do papelão e de certas tecnologias de baixo custo para criar uma editora diferente, que publica o que bem lhe interessa sem licença de ninguém, com um esquema próprio de distribuição e vendas, *só poderia surgir num contexto em que a pobreza e miséria geram a inventividade para achar certas soluções práticas a demandas imediatas*. Daí a repercussão de uma ideia simples e concreta no resto dos países da América Latina, adotada logo em diversos lugares para desenvolver projetos de grupos e comunidades que aliam o literário ao cultural e social, e que dezesseis anos depois continuam se multiplicando com extrema vitalidade, *inclusive sendo assimilados por um crescente grupo de coletivos europeus para suas estratégias de ação perante a crise que também se vive por lá* (Gaudério, 2020, p. 23-24, grifos nossos).

O espraioamento para além do nosso subcontinente, dessas práticas inventivas elaboradas nas fissuras das adversidades comuns ao Sul Global, pode ser compreendido a partir do próprio alastramento das crises para os países dominantes. Para Rancière (2021b, p. 31), a *nova grande narrativa* — que emerge a partir da queda do Muro de Berlim — é aquela que tem a crise como “o estado normal de um sistema governado pelos interesses do capital financeiro e, em certo sentido, é apenas o nome dessa necessidade histórica chamada globalização, que ordena a destruição de todos os obstáculos ao triunfo do livre mercado”. Assim, a crise deixa de ser algo *só nosso*, ainda que siga nos acompanhando em intensidades variadas, e acaba sendo redistribuída globalmente — tendo como uma de suas faces mais

⁴⁵ Tradução livre do espanhol: “A democratização e o acesso ao livro constituem os eixos centrais sobre os quais nosso projeto buscou, desde o início, levar adiante uma proposta democrática e aberta à livre expressão; sabemos que um projeto marcado por estas dimensões dificilmente poderia constituir-se como uma alternativa competitiva frente à produção em série das grandes comercializadoras de livros. Mas devíamos atender aos grandes problemas da exclusão social que, sobretudo a partir dos anos 1990 com a implementação dos chamados ajustes estruturais impostos pelo Banco Mundial em toda a América Latina, deixaram milhares de homens e mulheres largados nas calçadas, condenados ao flagelo do desemprego, condenados à voracidade desumanizadora das grandes cidades latinas”.

evidentes a questão migratória, seja na travessia do Rio Grande⁴⁶ ou do Mar Mediterrâneo⁴⁷. Podemos, então, pensar que o avanço das crises como estado das coisas (Rancière, 2021b) repercute na própria expansão dessas técnicas desviantes de fazer livros e mundos que, de maneira acessível, promovem formas de ampliar o acesso ao universo da narrativa (Rancière, 2021b) pelas mais diversas territorialidades. A partir do catálogo (e locais) da exposição itinerante O Universo dos Livros Cartoneros, mostra organizada por Gaudêncio Gaudério que percorre bibliotecas ibéricas, podemos perceber tal multiplicidade, que inclui também 13 editoras europeias e duas estadunidenses entre as 67 com livros expostos.

⁴⁶ “Agentes da imigração dos EUA são orientados a empurrar crianças e bebês em rio na fronteira com o México”, em O Globo (20/07/2023). Disponível em: <https://oglobo.globo.com/mundo/noticia/2023/07/20/agentes-da-imigracao-dos-eua-sao-orientados-a-empurrar-criancas-e-bebes-em-rio-na-fronteira-com-o-mexico.ghtml>. Acesso em: 25 jan. 2024.

⁴⁷ “Quatro imigrantes são resgatados no Mediterrâneo; 41 podem ter morrido”, em Agência Brasil (09/08/2023). Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/radioagencia-nacional/internacional/audio/2023-08/quatro-imigrantes-sao-resgatados-no-mediterraneo-41-podem-ter-morrido>. Acesso em: 25 jan. 2024.

Figura 3: O Universo dos Livros Cartoneros



Fonte: imagem retirada do Facebook de Gaudêncio Gaudério

Assim, nos voltamos à diversidade de formas, espaços e tempos de produção e circulação que suscita a investigação que buscamos aqui, compreender as múltiplas articulações espaço-temporais que surgem dessas práticas. O avanço dessa travessia exige um retorno ao título do trabalho para explicitar o que *buscamos em* e o que *entendemos por* “Errar com papelão: territorialidades e temporalidades em experiências cartoneras”.

2. ALGUMAS NOÇÕES FUNDAMENTAIS

O presente capítulo apresenta uma série de conceitos e noções que aqui, mais do que apenas explicados, ganham força na construção desta pesquisa. Para tanto, realizamos um breve retorno ao título do trabalho: *Errar com papelão: territorialidades e temporalidades em experiências cartoneras*. Dissecando o título, caminhamos por alguns desses conceitos, que são trabalhados em diferentes seções do capítulo. Na primeira delas, trabalha-se com a ideia de *territorialidades e temporalidades* aliadas ao fazer cartonero. Em seguida, é abordada a centralidade da *cidade* nesta abordagem de pesquisa, que se apresenta em sua vida dupla — material e simbólica. Na terceira seção, a ideia de *democratização radical da literatura* ganha força, para pensarmos como as cartoneras contestam o estatuto de quem pode fazer livro. Já na última parte do capítulo, as relações entre as cartoneras e a *errância* surgem de modo que todos os outros conceitos ganhem corpo e produzam uma espécie de alicerce da pesquisa. Cada um desses conceitos e dessas noções surgem a partir de diferentes autores, autoras, escritores, escritoras, editoras, experiências e acontecimentos diversos em meio a uma multiplicidade do nosso universo de pesquisa. Para tanto, ao longo de cada seção é apontado com quem estamos nos aliando para um devido trabalho no campo da comunicação social.

2.1 Territorialidades e temporalidades

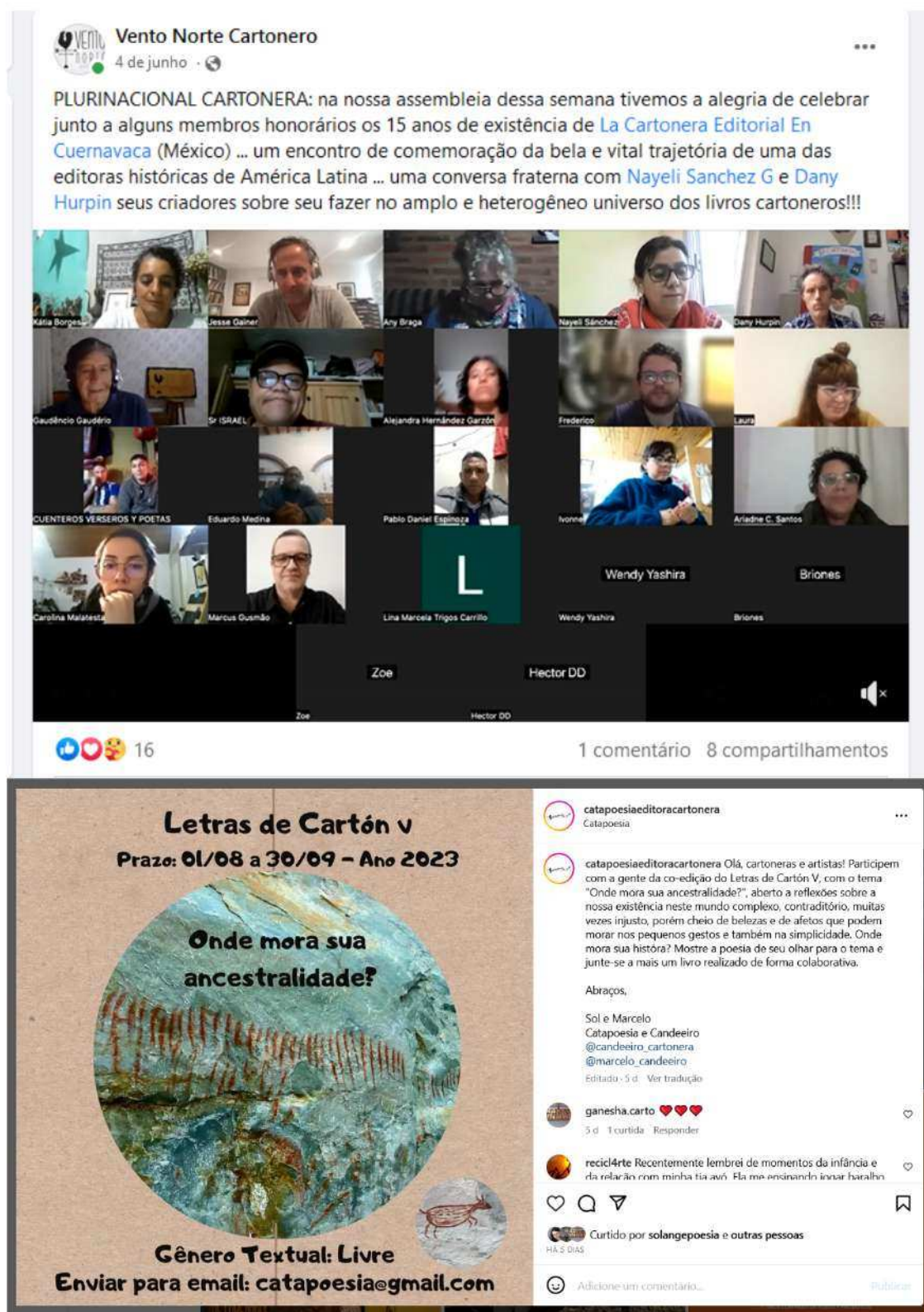
Primeiramente, por que o uso de *territorialidade* ao invés de *espacialidade*, já que às vezes nos referimos a relações/articulações *espaço-temporais*. Rogério Haesbaert (2021) ressalta que todo pensamento é geograficamente situado e a própria concepção de espaço e território não foge disso, assim como esta pesquisa. O autor retoma uma tradição latino-americana — a partir não só da academia mas, principalmente, das lutas sociais — da primazia do território sobre o espaço, este último tomado muitas vezes por um caráter absoluto e abstrato. Também, na própria apreensão do território de maneira distinta à matriz hegemônica europeia (e norte-americana) moderno-colonial, que compreende o território como uma categoria mais circunscrita aos poderes estatais e menos como um espaço praticado, um espaço vivido.

Dos movimentos sociais urbanos aos dos povos originários, invoca-se o território não como simples espaço “sob controle”, “de segurança física”, mas também como espaço de vivência e apropriação simbólica. [...] esses grupos de longa data transformam o espaço e elaboram territorialidades pautadas em um sentido distinto àquele de muitos grupos hegemônicos, o do território como território de vida (humana e não-humana), condição da própria existência do grupo (Haesbaert, 2021, p. 139).

Então, por que aqui lidamos com *territorialidades* ao invés de, simplesmente, *territórios*? Rogério Haesbaert (2008, p. 42) define o território como “espaço dominado e/ou apropriado [...] que só pode ser devidamente apreendido dentro de uma concepção de multiplicidade”. Já a territorialidade pode ser ampliada a uma dimensão imaterial “enquanto ‘imagem’ ou símbolo de um território, existe e pode inserir-se eficazmente como uma estratégia político-cultural, mesmo que o território ao qual se refira não esteja concretamente manifestado” (Haesbaert, 2008, p. 25). Por isso a compreensão das cartoneras como experiências errantes em certas territorialidades, pois lidam com a projeção imaterial do que entendemos por lixo, livro e os processos editoriais, os campos artístico e literário, a inclusive a própria cidade, fundamental para a ideia de errância em Paola Jacques (2012). Não pela ausência de territórios materialmente constituídos, mas porque relacionam-se com as imagens daquilo que seriam — ou *deveriam ser* — estes territórios materiais e simbólicos.

Dessa maneira, em suas errâncias, as cartoneras experienciam aquilo que podemos chamar de multiterritorialidade. “Provavelmente a maior contribuição de uma perspectiva (latino) americana sobre o território esteja na ênfase à multiplicidade de condições para a realização das relações espaço-poder —em outras palavras, a multiterritorialidade” (Haesbaert, 2021, p. 155). Tomando a relação espaço-poder como modos de territorialização com múltiplos atravessamentos e a territorialidade como forma de emergência das singularidades diante da multiplicidade (Haesbaert, 2021), a circulação das cartoneras entre territórios materialmente constituídos — suas práticas em bairros, escolas, prisões, universidades, povoados — e aqueles que se manifestam simbolicamente — o campo editorial (Bourdieu, 2018), o sensível (Rancière, 2021b) — permite engendrar uma série de territorialidades justapostas em uma experiência multiterritorial contaminada e contaminante.

Figura 4: Experiências de multiterritorialidade com e pela internet



Fonte: montagem realizada pelo autor a partir de *prints* de posts no Facebook e Instagram

Ainda, através da virtualidade, experimentam outras formas de multiterritorialidade, pois não só estão e circulam em territorialidades diversas, mas se encontram no espaço digital — uma experiência multiterritorial com outras possibilidades e velocidades. “Uma multiterritorialidade não apenas por deslocamento físico como também por ‘conectividade virtual’, a capacidade de interagirmos à distância, influenciando e, de alguma forma, integrando outros territórios” (Haesbaert, 2008, p. 49). Como movimento natural deste século e com propostas de cooperação para além-fronteiras, muito do enredamento do movimento aconteceu e acontece através da internet, como descrito por Braga (2014). Assim, entendemos a importância do digital por ser ponto de encontro entre as cartoneras — onde as cartoneras dizem de si, deixam rastros, ao mesmo tempo que também encontram seus pares. Essa experiência de multiterritorialidade pode ser vislumbrada nos encontros semanais da Multinacional Cartonera⁴⁸, que acontecem via *Zoom* desde 28 de abril de 2020 e reúnem membros de cartoneras e lutadores sociais interessados. Também, na própria concepção e realização da série de coedições colaborativas *Letras de Cartón*, como podemos ver no prefácio da primeira das quatro edições já realizadas:

"Letras de Cartón" surgiu de uma postagem na internet. A partir de uma comunicação virtual, o que é muito comum no universo das editoras cartoneras, uma vez distantes geograficamente umas das outras. Um post, uma visualização, um comentário, uma resposta, um diálogo, um projeto de editoração colaborativa de um livro cartonero cujo tema inicial seria o papelão - palavra-guia de quem lida diariamente com a instalação de textos neste suporte tão atraente, aparentemente nada artístico (Barreto; Barbosa in *Letras de Cartón*, 2019, p. 10).

A série é uma empreitada editorial anual organizada por Solange Barreto⁴⁹ (Catapoesia, Belo Horizonte, MG) e Marcelo Barbosa (Candeeiro Cartonera, Caruaru, PE) que já conta com quatro publicações temáticas — de 2019 a 2022, com chamada aberta para a edição de 2023, mas não houve lançamento registrado. Ao todo, 37 editoras de 11 países participaram da série que conta com textos de formatos e gêneros diversos, permeada por discursos autorreferentes sobre papelão e as práticas cartoneras. As publicações contam com edições de todas participantes, que as encadernam e as circulam a partir de suas especificidades — o que dobra a aposta dos livros cartoneros como únicos, pois para além das publicações de uma mesma editora se diferenciarem entre si pelas capas, quando o mesmo livro é produzido por várias experiências essa diversidade se materializa ainda mais.

⁴⁸ Gaudêncio Gaudério, de Vento Norte Cartonero, atua como coordenador do grupo, que já mudou de nomes algumas vezes, como Confederação Mundial Cartonera e Plurinacional Cartonera.

⁴⁹ A publicação também será abordada mais adiante em ensaio temático dedicado à Catapoesia.

Figura 5: Mapa de Letras de Cartón



Fonte: arte gráfica produzida pelo autor

O mapa produzido ratifica a multiplicidade dessas experiências, que se espalham por territorialidades muito distintas. As cartonerias estão presentes em grandes centros urbanos e pequenas cidades, nos interiores e nos litorais, no sul e no norte global. São geridas e experimentadas por povos e grupos sociais muito distintos entre si, que mesmo no cruzamento de suas semelhanças não deixam de lado suas singularidades. Sempre marcadas por seus fazeres específicos a partir das territorialidades onde estão inseridas, a experiência de multiterritorialidade (Haesbaert, 2008) exercida através da internet opera pela construção de um lugar onde as possibilidades e oportunidades se encontram para a concretização de algo novo (Santos, 2013), alterando as distâncias entre as cartonerias e o próprio tempo de produção. Assim, a internet também é tomada como um lugar de produção e experiência de territorialidades e temporalidades entre as cartonerias, que repercute em suas ações específicas nos territórios materialmente constituídos onde atuam.

Por isso, quando nos referimos a questões espaço-temporais, dizemos das territorialidades e temporalidades, pois, sempre geograficamente e historicamente situados, nos afiliamos à proposta de pensar um espaço de vivência e apropriação simbólica, inseparável do tempo. “Longe de uma entidade alheia ao movimento da história, portanto, o território é pleno de temporalidade” (Haesbaert, 2021, p. 222). Essa relação sempre irmanada do território e do tempo, para Haesbaert (2021), também é potencializada pelas colaborações do pensamento de(s)colonial (*sic*), a partir das cosmovisões de diversos povos originários de todo continente.

A partir dessa profunda consciência espaço-temporal de muitos povos originários, podemos afirmar que uma das grandes contribuições do pensamento descolonial é

justamente ler o espaço como essa densidade/multiplicidade de tempos acumulados e constantemente refeitos. Reler e refazer o tempo à luz do espaço presente, objetivando um novo futuro que em hipótese alguma abandona o passado, é uma das grandes ênfases da descolonialidade do poder (Haesbaert, 2021, p. 37).

Para compreender o que buscamos nas relações espaço-temporais para esta pesquisa, podemos recorrer àquele que, de acordo com Haesbaert (2021, p. 139), projetou o território “como a categoria analítica por excelência da Geografia, podendo até mesmo, por sua amplitude, confundir-se com o conceito de espaço geográfico”. Para Milton Santos (2013), o tempo, o espaço e o mundo são elementos indissociáveis e fundamentais para a compreensão do presente, ainda que, em nossa abordagem, não se pretenda como uma visão totalizadora. O autor entende o tempo como “o transcurso, a sucessão de eventos e sua trama”, o espaço como “o meio, o lugar material da possibilidade dos eventos” e o mundo como “a soma, que é também síntese, de eventos e lugares”, assim “a cada momento mudam juntos o tempo, o espaço e o mundo” (Santos, 2013, p. 38). O autor ainda refina sua noção de tempo, ao colocar em perspectiva que mesmo que os indivíduos convivam juntos em sociedade não praticam os mesmos tempos, destacando que os territórios, onde estes diversos tempos são praticados, são também sobreposições de sistemas e usos de tempos diversos. Por isso, para Santos (2013, p. 42), “talvez fosse mais correto utilizar o termo temporalidade em vez da palavra tempo”. Milton Santos (2006, p. 104) compreende as temporalidades a partir do eixo das coexistências, que se estabelece junto ao eixo das sucessões:

Em cada lugar, os sistemas sucessivos do acontecer social distinguem períodos diferentes, permitindo falar de hoje e de ontem. Este é o eixo das sucessões. Em cada lugar, o tempo das diversas ações e dos diversos atores e a maneira como utilizam o tempo social não são os mesmos. No viver comum de cada instante, os eventos não são sucessivos, mas concomitantes. Temos, aqui, o eixo das coexistências.[...] no espaço geográfico, se as temporalidades não são as mesmas, para os diversos agentes sociais, elas todavia se dão de modo simultâneo. Constatamos, de um lado, uma assincronia na sequência temporal dos diversos vetores e, de outro lado, a sincronia de sua existência comum, num dado momento. O entendimento dos lugares, em sua situação atual e em sua evolução, depende da consideração do eixo das sucessões e do eixo das coexistências.

A relação entre os eixos temporais das sucessões e das coexistências (Santos, 2006; 2013) nos é fundamental para aquilo que propomos e buscamos no que diz respeito às temporalidades. Assim, para nossas intenções de análise diante do fenômeno das experiências cartoneras, nos juntamos a Rancière (2021b) e nos debruçamos sobre o conflito entre os tempos, uma relação implicada e não pacificada entre essas temporalidades simultâneas. Assim, nos interessam as apropriações e produções de temporalidades produzidas e experienciadas pelas práticas cartoneras que, em seus modos de fazer livro e sociabilidade, desvelam e desestabilizam uma questão fundamental para a produção editorial/literária e da

própria reprodução do capitalismo. Ao refletirmos sobre quem pode fazer livro estamos dizendo, também, sobre quem tem direito ao narrar, sobre quem tem direito ao tempo. “Digo isso porque o tempo não é simplesmente uma linha tensionada entre dois pontos, passado e futuro, linha essa que podemos carregar de promessas ou despir, remetendo-a à própria nudez. *O tempo é também uma distribuição hierárquica das formas de vida*” (Rancière, 2021b, p. 18, grifo nosso).

Destacamos este lugar de discussão como um campo fértil para a pesquisa em Comunicação, a investida no “jogo dos tempos” a partir de uma mirada historicizante — que não é o trabalho histórico em si. Ribeiro, Leal e Gomes (2017, p. 42) propõem “uma ‘imaginação histórica’, uma maneira de perceber o mundo como universo histórico, descortinando as relações temporais, a forma como há nos fenômenos que observamos uma lógica temporal, uma apropriação e uma inserção no tempo” para a pesquisa em nossa área. Os autores partem da premissa que a relação entre passado, presente e futuro é ruidosa, não linear, sendo o *narrar* um modo de inserção e reconfiguração destes tempos.

O presente é vivo, portanto, porque é histórico, porque permite a reconfiguração constante do passado e do futuro. Todo narrar, todo esforço de configurar a experiência temporal – midiático inclusive – resulta, então, desse agir, se constitui como uma operação de produção de sentido, de configuração de mundos, a partir da proposição de uma experiência do tempo, ao configurar presente, passado e futuro (Ribeiro; Leal; Gomes, 2017, p. 39).

Assim como para Rancière (2021b) a reconquista do tempo está no gesto de narrar e se inserir no universo da narrativa, para Ribeiro, Leal e Gomes (2017, p. 43): “Contar uma história significa estar no mundo”. Dessa maneira, para esta pesquisa, tomamos a narrativa em sua complexidade, como a própria possibilidade de sua existência, seus modos de reconfigurar o sensível (Rancière, 2017) a partir de um fazer livros e mundos com papelão. A partir desse movimento, retornamos a Ribeiro, Leal e Gomes (2017), que entendem o acionamento da narrativa nos estudos da comunicação importante para “discutir a temporalidade e as convenções narrativas em regimes de historicidades precisos”. Esses regimes estão inscritos na distribuição hierárquica das formas de vida (Rancière, 2021b), relacionados à justaposição dos eixos temporais propostos por Santos (2006) que produzem acúmulos e indicam *quem* pode ocupar o tempo e, também, *onde* se pode ocupar o tempo.

Para Milton Santos (2006), essa distribuição está ligada diretamente à divisão do trabalho, que se estabelece tanto na sucessão do tempo histórico como na coexistência de tempos distintos. A partir daqueles eixos, cada lugar apresentará acúmulos de divisões de trabalho que são historicamente distintas, mas ocorrem de maneira simultânea. “É assim que, a partir de cada agente, de cada classe ou grupo social, se estabelecem as temporalidades (interpretações, isto é, formas particulares de utilização daquele tempo geral [...]) que são a

matriz das espacialidades vividas em cada lugar” (Santos, 2006, p. 89).

Podemos compreender que é a partir das consequências da divisão do trabalho que Rancière (2021b) propõe a ideia de uma hierarquia das temporalidades. Através do seu encontro com os manuscritos do marceneiro Gauny, aprendeu que “a linha de separação mais profunda é aquela que separa os que têm tempo dos que não o têm” (Rancière, 2021b, p. 34). O autor retoma a *Poética* de Aristóteles para elaborar a criação de uma realidade ficcional que se impõe como a narrativa comum do pensamento ocidental, aliada à questão da distribuição das ocupações na cidade da *República* de Platão — o que, de certa forma, expõe a dupla implicação entre o simbólico e o materialmente constituído, as relações entre a narrativa (o contar a história) e aquilo que seria a história em si (o desenrolar dos acontecimentos). Essa visão de mundo (e de contar o mundo) se caracteriza por dividir as pessoas que vivem no tempo dos acontecimentos e aqueles que vivem no tempo das coisas que se sucedem, separadas pela capacidade de ação e lazer — ou seja, pela sua posição na partilha hierárquica do tempo:

A hierarquia dos tempos que funda a racionalidade da ação humana corresponde a uma hierarquia de lugares que separa duas categorias de seres humanos. Há aqueles que vivem no tempo dos acontecimentos que podem ocorrer, o tempo da ação e de seus fins, que é também o tempo do conhecimento e do lazer. Da Antiguidade ao século XIX, esses foram designados como homens ativos ou homens do lazer. E há aqueles que vivem no tempo das coisas que acontecem umas depois das outras, o tempo encolhido e repetitivo daqueles chamados homens passivos ou mecânicos, porque vivem em um universo de meios simples e não tomam parte nem nos fins da ação nem no lazer, que é fim em si. A racionalidade do desdobramento horizontal do tempo repousa sobre uma hierarquia vertical que separa duas formas de vida, duas formas de ser no tempo, que poderíamos dizer simplesmente: a maneira dos que têm tempo e a dos que não têm (Rancière, 2021b, p. 21).

Essas posições na hierarquia das temporalidades são simbolicamente e materialmente distribuídas na divisão do trabalho, dos corpos e na própria divisão da cidade — que também ocupa uma posição central em nosso trabalho. O poema “Hablando de cartón”, de Sergio Fong (in *Letras de Cartón III*, 2021, p. 29), de La Rueda Cartonera (Guadalajara, MEX), ilustra a inscrição do espaço urbano nas narrativas cartoneras, ratificando a importância dessa territorialidade para nosso fenômeno:

*La ciudad es una caja
La vida
Un libro
Son continentes
Caminas la calle y
¿Qué encuentras?
Cartón desechado, cajas vacías, embalaje roto,
montañas de basura
Así topas a la banda con máscara de cartón por todos lados
Lo he dicho antes
Un libro de cartón es un buen empaque colorido*

*Para el alma impronta
De un ser que se desecha*⁵⁰

A cidade-caixa de Fong (2021) se apresenta como territorialidade (Haesbaert, 2008) percorrida material e simbolicamente. É na cidade que encontramos o papelão em abundância, principalmente naquelas onde a partilha desigual dos tempos entre os territórios (Santos, 2006) emerge como desigualdade — na produção de pessoas e materiais descartáveis. Dentro e contra essa cidade, o livro cartonero a toma em sua dimensão de caixa e se faz receptáculo dessa relação contaminada e contaminante. A urbe, a vida e o lixo fazem do livro de papelão “uma bela embalagem colorida, para a alma impressa de um ser descartável” (Fong in Letras de Cartón III, 2021, p. 29), uma possibilidade de inscrição e incorporação das narrativas de pessoas que não contam e não se têm em conta. Essa disputa dos corpos que podem habitar o tempo, o espaço e as narrativas têm na cidade um campo privilegiado para análise, principalmente para o fenômeno estudado. Dessa maneira, para o desenrolar desta pesquisa, tomamos como pista o surgimento das cartoneras ter se dado em uma grande metrópole latino-americana e, também, o fato de que a maioria dessas experiências se concentram neste subcontinente⁵¹, ainda que as cartoneras estejam espalhadas para além dele.

2.2 A vida dupla da cidade-texto

Apesar das experiências centrais do *corpus* de análise desta pesquisa estarem circunscritas ao território brasileiro, é pertinente recordar que a formação da cidade moderna latino-americana, do Ushuaia (ARG) ao Rio Grande (MEX), está ligada a uma experiência comum do colonialismo⁵². Embora haja especificidades entre os territórios, há também muitos pontos em comum na sua formação. Outra questão relevante, sobre a própria pertinência da cidade neste trabalho, parte da análise de que, mesmo sendo possível sua produção no âmbito rural⁵³, as experiências cartoneras estão diretamente ligadas à experiência urbana — tanto a existência do papelão e do catador (Carneiro; Corrêa, 2008;

⁵⁰ Tradução livre do espanhol: A cidade é uma caixa/ A vida / Um livro / São continentes / Caminha pelas ruas e/ O que encontra? / Papelão descartado, caixas vazias, embalagens rasgadas, / montanhas de lixo / Assim, tropeça pelas vias cobertas de papelão para todos os lados / Já disse isso antes / Um livro de papelão é uma bela embalagem colorida / Para a alma impressa / De um ser descartável.

⁵¹ Do levantamento de Mendes (2016), 98 das 112 editoras em atividade àquela altura estavam espalhadas por 15 países da América Latina

⁵² Lima e Cidade do México, por exemplo, eram duas importantes capitais de vice-reinado que respondiam à mesma coroa espanhola.

⁵³ Uma das editoras estudadas, Catapoesia (Belo Horizonte), se destaca por essa produção fora da cidade, com livros elaborados junto a comunidades tradicionais.

Souza, 2011) quanto da literatura dizem respeito à formação e atualização da cidade moderna (Rama, 2015).

Ángel Rama (2015) entende o território latino-americano colonizado como o terreno propício para o urbanismo ordenado sonhado na Europa, que se reivindicava universal. A partir das notórias devastações provocadas pelo modelo colonial, utilizaram-se da ideia de tábula rasa — desconsiderando as populações que aqui estavam — para construir a cidade que a Europa não conseguia ter, pois as cidades europeias já estavam lá, formadas organicamente. Aqui, os colonizadores lançaram mão do que Rama (2015, p. 32) chama de “cidade ordenada”, uma *cidade signo*, onde “a ordem deve ficar estabelecida antes de a cidade existir, para impedir assim toda futura desordem”. Dessa maneira, a formação da cidade moderna latino-americana já nasce com uma vida dupla, uma *cidade real*, submetida à materialidade das construções e destruições, e uma *cidade signo*, anterior e posterior à outra, pois justifica o que já foi feito e aponta para o que ela deve ser. “Antes de ser uma realidade de ruas, casas e praças, que só podem existir (e ainda assim gradualmente) no transcurso do tempo histórico, as cidades emergiam já completas por um parto da inteligência” (Rama, 2015, p. 34).

Para a manutenção da *cidade signo*, ordenadora da *cidade real*, tornou-se indispensável aos poderes vigentes — atravessando o tempo das coroas até à contemporaneidade — um grupo operador do simbólico, uma cidade dentro da cidade, “não menos amuralhada, nem menos agressiva e redentorista, que a regeu e conduziu. Trata-se daquela que creio que devemos chamar de cidade letrada” (Rama, 2015, p. 44). Este grupo forma “o anel protetor do poder e o executor de suas ordens: uma plêiade de religiosos, administradores, educadores, profissionais, escritores e múltiplos servidores intelectuais” (Rama, 2015, p. 44).

Os membros da cidade letrada eram/são os responsáveis pela *escritura*, que abarca tanto um documento de posse de uma terra quanto um livro publicado, que representa a sacralização de uma ordenação racionalizante — aquilo que é dado fé, aquilo que é válido. A palavra escrita “possuía rigidez e permanência, um modo autônomo que arremedava a eternidade” e desempenhava o papel de oposição à palavra falada, “que pertencia ao reino do inseguro e do precário” (Rama, 2015, p. 32). Dessa maneira, a primeira — considerada válida — diz respeito à ordenação da *cidade signo*, enquanto a segunda diz do cotidiano da *cidade real*. A relação entre palavra escrita e falada na atualização da língua e da vida na urbe, tal como o encontro entre ordenação e cotidiano nas avenidas e edifícios, são exemplos de como

a vida dupla da cidade encontra-se justaposta na experiência urbana, inscrevendo-se como um texto passível de leituras.

São múltiplas, então, as leituras possíveis. Podemos buscar a interpretação da cultura ao considerarmos a cidade como um texto infinito, um texto composto não somente pela configuração de edifícios, veículos e objetos, mas também por seus habitantes em movimento, suas práticas e itinerários, suas ações e a regulação delas pelos códigos que não são visíveis e evidentes⁵⁴ (Margulis, 2009, p. 96, tradução minha).

Mario Margulis (2009, p. 87, tradução minha e grifo nosso), a partir da sociologia da cultura, propõe que “desde seus sistemas significativos, do interesse pelos códigos que fazem possível a comunicação, a interação, o reconhecimento e a identidade, *podemos ler a cidade como se fosse um texto*”⁵⁵. Por ser não apenas funcional, mas comunicativa, podemos ler e interpretar a cidade como texto em sua vida dupla, material e simbólica, pelas marcas inscritas tanto pela vida cotidiana quanto pelo poder ordenador. Dessa maneira, Margulis (2009, p. 88, tradução minha) utiliza-se da ideia de uma “escritura coletiva”⁵⁶ para formação da cidade como texto, “decifrável em seus edifícios e ruas, na circulação e nos comportamentos [de seus habitantes]”⁵⁷. Essa justaposição de signos constitutiva da cidade aponta para “as marcas dos processos históricos — com seus conflitos e disputas — que deram origem a sua construção, incluindo as estratégias urbanísticas, as escolhas estéticas e as decisões políticas”⁵⁸ (Margulis, 2009, p. 88, tradução minha).

Em sua apresentação da cidade-texto, Margulis (2009) aproxima a urbe da língua, sendo ambas um reflexo da cultura: um mundo de significações compartilhadas, que se escreve tanto pelas práticas e usos de seus habitantes/falantes como pelas diferentes formas de poder que incidem sobre a cidade/língua. Como na construção das significações linguísticas — das palavras e significados, dos enunciados e dos discursos —, a cidade também expressa seu próprio sistema de signos. É por meio de suas articulações espaciais e itinerários, suas formas e usos — sempre impactado pelas forças que intervêm verticalmente em sua constituição — que se configura seu sistema de significação. “Através da modulação do espaço urbano, a cidade expressa — de maneira material e simbólica — a desigualdade

⁵⁴ No original: “*Son múltiples, entonces, las lecturas posibles. Se puede intentar la interpretación de la cultura a partir de la ciudad considerada como un texto infinito, un texto compuesto no sólo por la configuración de edificios, vehículos y objetos, también por sus habitantes en movimiento, sus prácticas e itinerarios, sus acciones y la regulación de éstas por códigos que no son visibles y evidentes*”.

⁵⁵ No original: “*desde el ámbito de los sistemas significativos, desde el interés por los códigos que hacen posible la comunicación, la interacción, el reconocimiento y la identidad, podemos leer la ciudad como si fuera un texto*”.

⁵⁶ A tradução literal do espanhol para “escritura” seria “escrita”, mas optamos por manter “escritura” devido ao seu sentido de maior pregnância e perenidade, de uma inscrição de longa duração.

⁵⁷ No original: “*descifrable en sus edificaciones, en sus calles, en la circulación, en los comportamientos*”.

⁵⁸ No original: “*las huellas de los procesos históricos - con su conflictividad y sus disputas - que han dado lugar a su construcción, incluyendo las estrategias urbanísticas, las elecciones estéticas y las decisiones políticas*”.

social, a diversidade dos grupos sociais que a habitam, as diferenças e os conflitos que os envolvem”⁵⁹ (Margulis, 2009, p.89, tradução minha). Assim como um texto, a cidade se abre a interpretações e experiencições diversas a partir de quem a lê e a escreve. “A mesma cidade, suas ruas, casas ou paisagens são percebidas e decodificadas de modo dissímil: poderia afirmar-se que cada um destes grupos imagina e vivencia uma cidade distinta. Haveria, então, de certa maneira, cidades paralelas e simultâneas, mas diferentes” (Margulis, 2009, p. 91, tradução minha).

Assim, as múltiplas leituras possíveis da cidade-texto nos auxiliam no aterramento de noções como as de tempo e temporalidade (Santos, 2006; 2013; Rancière, 2021b), território e territorialidade (Santos, 2006, 2013; Haesbaert, 2008; 2021) que trazemos para este trabalho — dando conta da multiplicidade e do acúmulo mútuo, da justaposição implicada nessas relações. De pronto, é importante afirmar que não buscamos aqui uma análise comparativa entre as cidades e suas experiências cartoneras, queremos é compreender como as cidades e as cartoneras escrevem umas às outras. O que as experiências cartoneras podem nos dizer dessa cidade material e simbólica? Como seus modos de fazer livro e sociabilidade fazem emergir a vida dupla da cidade-texto? Como as cartoneras se inscrevem nessa relação e como a cidade-texto também escreve essas experiências e seus livros?

Com isso, a vida dupla da cidade moderna e sua inscrição como texto também nos diz sobre o entendimento daquilo que enxergamos nas práticas cartoneras como democratização radical da literatura, uma redistribuição do sensível por políticas da escrita (Rancière, 2017), a partir de uma desestabilização da *cidade letrada* (Rama, 2015) — uma proposta de escrita pela vida (Anzaldúa, 2000), inscrita nas disputas pela *cidade real* e pela *cidade simbólica*, pelo direito ao tempo e ao espaço. Ainda, nos são muito caras para a compreensão da errância (Jaques, 2012) como uma experiência de oposição — pelas brechas — àqueles ordenamentos, uma forma de escrever a cidade e, também, livros.

2.3 Democratização radical da literatura

A partir do eixo de que todos podem fazer um livro — “*fabricar un libro cartonero, es de las cosas más fáciles de este mundo*”⁶⁰ (Eloisa Cartonera, 2024, n.p) —, as práticas cartoneras reivindicam o que chamamos aqui de *democratização radical da literatura*.

⁵⁹ No original: “*en sus articulaciones espaciales, en sus usos, formas y estéticas, el impacto de las fuerzas sociales que en ella intervienen y de sus pujas y contradicciones. A través de la modulación del espacio urbano la ciudad va expresando -en forma material y simbólica-la desigualdad social, la diversidad de los grupos sociales que la habitan, y las diferencias y la conflictividad que los envuelven*”.

⁶⁰ Tradução livre do espanhol: “fabricar um livro cartonero é das coisas mais fáceis deste mundo”.

Radical pois se inscreve na ideia de que, mais do que livros acessíveis para leitura, o movimento cartonero promove um acesso multidimensional à literatura — uma conquista do direito à escrita e à edição. Para iniciarmos nosso argumento, lançamos mão de um dos considerados patrono da comunicação brasileira, Luiz Beltrão (1980), que, ao tratar dos processos de formação dos sistemas de comunicação das sociedades modernas, assinala como a relação das populações com o livro atua como marcador social — logo, também diz respeito àquilo que indicamos como a *hierarquia das temporalidades* (Rancière, 2021b).

De um lado, as camadas da população que têm acesso ao livro, quer como leitores, autores ou editores, cuja situação econômica lhes permite educar-se em escolas e universidades, participando ativamente do processo civilizatório, mediante o recolhimento e debate de ideias e projetos que visariam conquista, consolidação e manutenção do poder e dos privilégios que sua capacidade política lhes conferiria. Do outro lado, as camadas sem condições de integrar-se em tal contexto, caracterizadas, no que nos interessa, pela impossibilidade de acesso ao livro, sequer na primeira categoria — a de leitor (Beltrão, 1980, p. 02).

Neste caso, Beltrão (1980) se refere ao contexto europeu de criação e proliferação da imprensa, mas o próprio ressalta que essa relação de distinção pelo acesso ao livro se intensifica, proporcionalmente, quanto mais desigual for a sociedade em questão — um fator comum à maioria dos países latinoamericanos. Aqui, as desigualdades são um dos extratos das relações de acúmulo da divisão do trabalho, tanto no tempo da sucessão quanto no tempo da coexistência (Santos, 2013). De acordo com o levantamento *El espacio iberoamericano del libro*, do Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe (CERLALC, 2012), apenas a Argentina possui um índice maior do que 51% de leitores de livro em nosso subcontinente. Como discorrido sobre a vida dupla da cidade moderna latinoamericana (Rama, 2015), a distinção pela palavra escrita é um projeto político antigo e bem sucedido neste pedaço de mundo — que não se encerra nas violências da colonização, mas acumula também os processos de formação dos Estados independentes, comandada por suas elites oligárquicas (Canclini, 2019), e que se atualiza de diferentes formas até hoje.

Como coloca Beltrão (1980), se a própria leitura é dificultada, as dimensões da escrita e edição costumam ser inalcançáveis para as populações marginalizadas — principalmente em países como os latinoamericanos. Dessa maneira, quais são as pessoas que podem escrever e editar um livro, realizar a curadoria do que pode ou não ser publicado? As cartoneras parecem atuar no tensionamento deste estatuto, pois suas práticas de democratização da literatura não se limitam à primeira esfera, mas desestabilizam propriamente a questão de *quem pode fazer livro*, um acesso à escritura e editoração, atuando naquilo que Rancière (2017) chama de políticas da escrita, uma possibilidade de redistribuição na partilha do sensível — que corresponde também a *quem pode ocupar o tempo*, da participação no

universo da narrativa ao insurgir contra a hierarquia das temporalidades (Rancière, 2021b).

Em Rancière (2017), entende-se por “partilha do sensível” a participação em um conjunto comum de significações e a divisão do que é próprio e atribuído a cada um naquilo que toca as configurações do sensível: aquilo que diz respeito aos regimes de dizibilidade e visibilidade. Assim, a escrita é uma ordem estética, por isso sempre política, “na medida em que é um modo de determinação do sensível, uma divisão dos espaços — *reais e simbólicos* — destinados a essa ou àquela ocupação, uma forma de visibilidade e dizibilidade do que é próprio e do que é comum” (Rancière, 2017, p. 8, grifo nosso). Dessa maneira, o filósofo francês⁶¹ indica que há uma distribuição dos corpos passíveis de *dizer, ser e se fazer ver* a partir da configuração do sensível. Essa divisão se manifesta, de maneira objetiva e incorporada, entre aqueles que têm tempo e aqueles que não têm (Rancière, 2021b). Assim, o autor aposta em uma reconquista do tempo como forma de emancipação, pois a partilha hierárquica do tempo não restringe aqueles que não o têm apenas à exploração do trabalho, mas também “lhes dá um corpo e uma alma, uma maneira de ser no tempo e no espaço, de mover os braços e as pernas, de olhar, de falar e de pensar adaptados a essa determinação” (Rancière, 2021b, p. 35).

A poeta e teórica chicana⁶² Gloria Anzaldúa (2000) questiona quem tem direito à escrita em seu ensaio *Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo*, publicado originalmente em 1981. Em seu texto, a autora pontua diversas contestações que surgem dessa divisão, da distribuição de corpos que podem e não podem escrever.

Quem sou eu, uma pobre chicanita do fim do mundo, para pensar que poderia escrever? Como foi que me atrevi a tornar-me escritora enquanto me agachava nas plantações de tomate, curvando-me sob o sol escaldante, entorpecida numa letargia animal pelo calor, mãos inchadas e calejadas, inadequadas para segurar a pena? Como é difícil para nós pensar que podemos escolher tornar-nos escritoras, muito mais sentir e acreditar que podemos! [...] Não nos dizem a nossa classe, a nossa cultura e também o homem branco, que escrever não é para mulheres como nós? (Anzaldúa, 2000, p. 230, grifo da autora).

A partir de um recorte de raça, classe e gênero, Anzaldúa (2000, p. 234) defende a escrita como forma de sobrevivência, a possibilidade de contar-se como tomada de poder,

⁶¹ Nascido em Argel, na então Argélia Francesa, no ano de 1940, Jacques Rancière se mudou com a família (também francesa) para a parte europeia do país em 1945. Ainda que nascido no continente africano, na então colônia que seria independente a partir de 1962, por pesquisa preliminar, seu local de nascimento parece mais um asterisco em sua biografia do que uma nacionalidade, por isso, *filósofo francês*.

⁶² Chicana/o é uma nomenclatura e autoidentificação reivindicada por populações mexicano-estadunidenses, ligada a um movimento social, cultural e identitário que surge na década 1960. Nascida no ano de 1942 em Harlingen, Texas, uma cidade às margens do Rio Grande, no extremo sul do território conhecido por Estados Unidos, Gloria E. Anzaldúa reivindica essa identidade e também é figura central na produção teórica e literária dos “Chicana/o Studies”, campo de estudos presente em diversas universidades do seu país natal. Anzaldúa também é referência nos estudos feministas e lésbicos.

sendo o ato de escrever “perigoso porque temos medo do que a escrita revela: os medos, as raivas, a força de uma mulher sob uma opressão tripla ou quádrupla. Porém neste ato reside nossa sobrevivência, porque uma mulher que escreve tem poder. E uma mulher com poder é temida”. Assim, Anzaldúa (2000) escreve como política de vida — sempre perigosa — e insiste na escrita como forma de recriar o mundo, reconfigurar o sensível — sendo sua renúncia uma possibilidade de morte material e simbólica. Uma política de escrita que visa quebrar as muralhas da cidade letrada descrita por Rama (2015), pela tomada da *cidade signo* a partir da *cidade real*, desestabilizando aquela distinção.

Por que sou levada a escrever? [...] Porque o mundo que crio na escrita compensa o que o mundo real não me dá. *No escrever coloco ordem no mundo*, coloco nele uma alça para poder segurá-lo. Escrevo porque a vida não aplaca meus apetites e minha fome. Escrevo para registrar o que os outros apagam quando falo, para reescrever as histórias mal escritas sobre mim, sobre você [...] Finalmente, *escrevo porque tenho medo de escrever, mas tenho um medo maior de não escrever* (Anzaldúa, 2000, p. 232, grifos nossos).

Nos interessa lançar mão de Rancière e Anzaldúa para essa pesquisa pois, ainda que sejam contemporâneos, partem de dois pontos bastante distintos — na própria partilha do sensível — para problematizar e afirmar uma ideia de políticas da escrita ou da escrita como uma política de vida. As experiências cartoneras dialogam diretamente com essas ideias, através de suas possibilidades de democratização radical da literatura — suas práticas de *fazer livro e escrever mundos* — atuam conscientemente na “escritura coletiva” (Margulis, 2009) das territorialidades como textos e proporcionam condições para reconfigurações na partilha do sensível. “A escrita é política porque traça, e significa, uma re-divisão entre as posições dos corpos, sejam eles quais forem, e o poder da palavra soberana, porque opera uma re-divisão entre a ordem do discurso e das condições” (Rancière, 2017, p. 8).

Esse direito de *dizer, ser e se fazer ver*, de contar-se, de assumir as próprias narrativas é, também, um direito ao espaço e ao tempo (Jácome, 2020). Se lidarmos com as condições para a existência de uma experiência cartonera, da leitura e da produção de seus livros, lidamos com um jogo de possibilidades e oportunidades para a sua realização, ligado àquela partilha hierárquica do tempo. Ainda que fazer um livro cartonero seja das coisas mais fáceis do mundo (Eloisa Cartonera, 2024), se as condições para aquilo acontecer ainda não existem, elas precisam ser criadas e a criação desse lugar se dá como forma de reconquista do tempo.

Se o universo é definido como um conjunto de possibilidades, estas pertencem ao mundo todo e são teoricamente alcançáveis em qualquer lugar, desde que as condições estejam presentes. O lugar é o encontro entre possibilidades latentes e oportunidades preexistentes ou criadas. Estas limitam as concretizações das ocasiões (Santos, 2013, p. 40).

Assim, as experiências cartoneras parecem ser criadoras deste *lugar* descrito por Santos (2013). A utilização de materiais acessíveis, relacionada a um fazer oficinairo e à busca por alianças entre pessoas com trajetórias diferentes, evidencia e contesta o estatuto de *quem pode fazer livro*, propondo uma literatura possível (Braga, 2014), instituindo um certo lugar de possibilidades.

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 suma 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* (Braga, 2014, p. 21, grifo nosso).

Essa multiplicidade de frentes abertas pelas cartoneras evidencia a divisão daqueles que tem direito a *ser, dizer e se fazer ver* (Rancière, 2017), uma disputa política através da escritura, da produção de livros, da escrita da cidade (Margulis, 2009) e da escrita pela vida (Anzaldúa, 2000). Assim, as cartoneras fortalecem saídas para quem ficou de fora da partilha do sensível fundadora da literatura, que Rancière (2017) ilustra com uma carta de Victor Hugo a um poeta proletário, dizendo que este escreveria mais que belos versos. “O que Hugo quer é separar os versos que são ‘somente’ belos versos — que são literatura — dos que são ‘mais’, quer dizer, menos que literatura” (Rancière, 2017, p. 19).

Essa separação está no cerne, também, da vida dupla da cidade (Rama, 2015), daqueles que escrevem as leis e daqueles que as cumprem. Está também naquilo que Anzaldúa (2000, p. 233) descreve como mentira, “eles mentiram, não existe separação entre vida e escrita”. Está na decisão de Gauny de inserir a sua vida nas narrativas, na reconquista do tempo que ele e seus colegas de precariedade tinham ao escrever, como aquilo que Anzaldúa (2000) faz para colocar ordem no mundo.

Tudo começa com a própria decisão de narrar o que estava excluído do universo da narrativa, de mudar a maneira com que um trabalhador deve se servir de suas mãos e de suas palavras. *A decisão de escrever pressupõe uma ruptura ainda mais radical: para tomá-la, o carpinteiro precisava tomar o tempo que não tinha, e isso constituía não somente em retardar dar a cada noite a hora de dormir, mas em transgredir a linha de separação simbólica que coincide com o que há de menos suscetível a modificações na divisão empírica do tempo cotidiano*, ou seja, a linha que separa a noite do dia, o repouso do trabalho. Era precisamente essa barreira que seus irmãos tinham que fazer recuar a fim de ler e escrever, de se reunir e discutir os meios para quebrar a hierarquia dos tempos (Rancière, 2021b, p. 36-37, grifo nosso).

O gesto da *decisão* é importante para nossa pesquisa, a escolha de recontar o mundo está nas cartoneras e nos errantes (Jacques, 2012), pois são protagonistas de seus próprios

percursos — não são produtos exclusivos das condições de precariedade, mas escolhas por pensar experiências outras de viver e produzir, *escrever*. É preciso lembrar, com Anzaldúa (2000, p. 230) que esse gesto é atravessado por questões de gênero, classe e raça, “como é difícil para nós pensar que podemos escolher tornar-nos escritoras, muito mais sentir e acreditar que podemos! [...] Não nos dizem a nossa classe, a nossa cultura e também o homem branco, que escrever não é para mulheres como nós?”. Mas, como pontua a própria autora, a força dessa decisão, que também é um *fazer tempo*, “os problemas parecem insuperáveis, e são, mas deixam de ser quando decidimos que, mesmo casadas ou com filhos ou trabalhando fora, iremos achar um tempo para escrever” (Anzaldúa, 2000, p. 233).

Dessa maneira, levando em consideração que a escrita e a própria errância são gestos políticos e atravessados politicamente, partimos para a explicação do porquê da nossa *decisão* de tomar as cartoneras como errantes. Também, de pensar os gestos dessa pesquisa como tal.

2.4 Uma errantologia da pesquisa cartonera

Para tensionar as dinâmicas espaço-temporais produzidas e praticadas pelas experiências cartoneras, nos apropriamos daquilo que a urbanista Paola Berenstein Jacques (2012, p. 263) propõe por *errantologia*, a saber, um “estudo das errâncias, através das narrativas, na busca de melhor compreensão desse processo que se opõe, não de forma frontal, mas pelos desvios, ao processo de espetacularização das cidades”. A autora trata especificamente da cidade, sendo a errância uma experiência própria do meio urbano. Nossa proposta se desdobra a partir da ideia de que as práticas cartoneras são erráticas naquelas territorialidades (Haesbaert, 2008) que produzem e se inscrevem — sejam elas espaciais, subjetivas, editoriais, sociais, virtuais, comunicacionais, artísticas e, inclusive, urbanas.

Primeiramente, faz-se necessário compreender o porquê de entendermos as propostas cartoneras dessa maneira. Assim como os errantes, as cartoneras são produtoras de seus próprios percursos — não são produtos direto de nossas condições no sul global, mas escolhas por pensar experiências outras de viver e produzir. Nas palavras de Jacques (2012, p. 27), a experiência errática “é um exercício de afastamento voluntário do lugar mais familiar e cotidiano, em busca de uma condição de estranhamento, em busca de uma alteridade radical”. Assim, o errante é agente desta performance. Mesmo que haja condicionantes para se buscar este *jogo outro* na vivência da cidade, o errante não é colocado nesta situação, ele busca a diferença de maneira consciente. Como Eloísa Cartonera (2024, n.p) descreve sua história:

*algunos dicen somos un producto de la crisis, o, estetizamos la miseria, ni una cosa ni la otra, somos un grupo de personas que se juntaron para trabajar de otra manera, para aprender con el trabajo un montón de cosas, por ejemplo el cooperativismo, la autogestión, el trabajo para un bien común, como movilizador de nuestro ser*⁶³

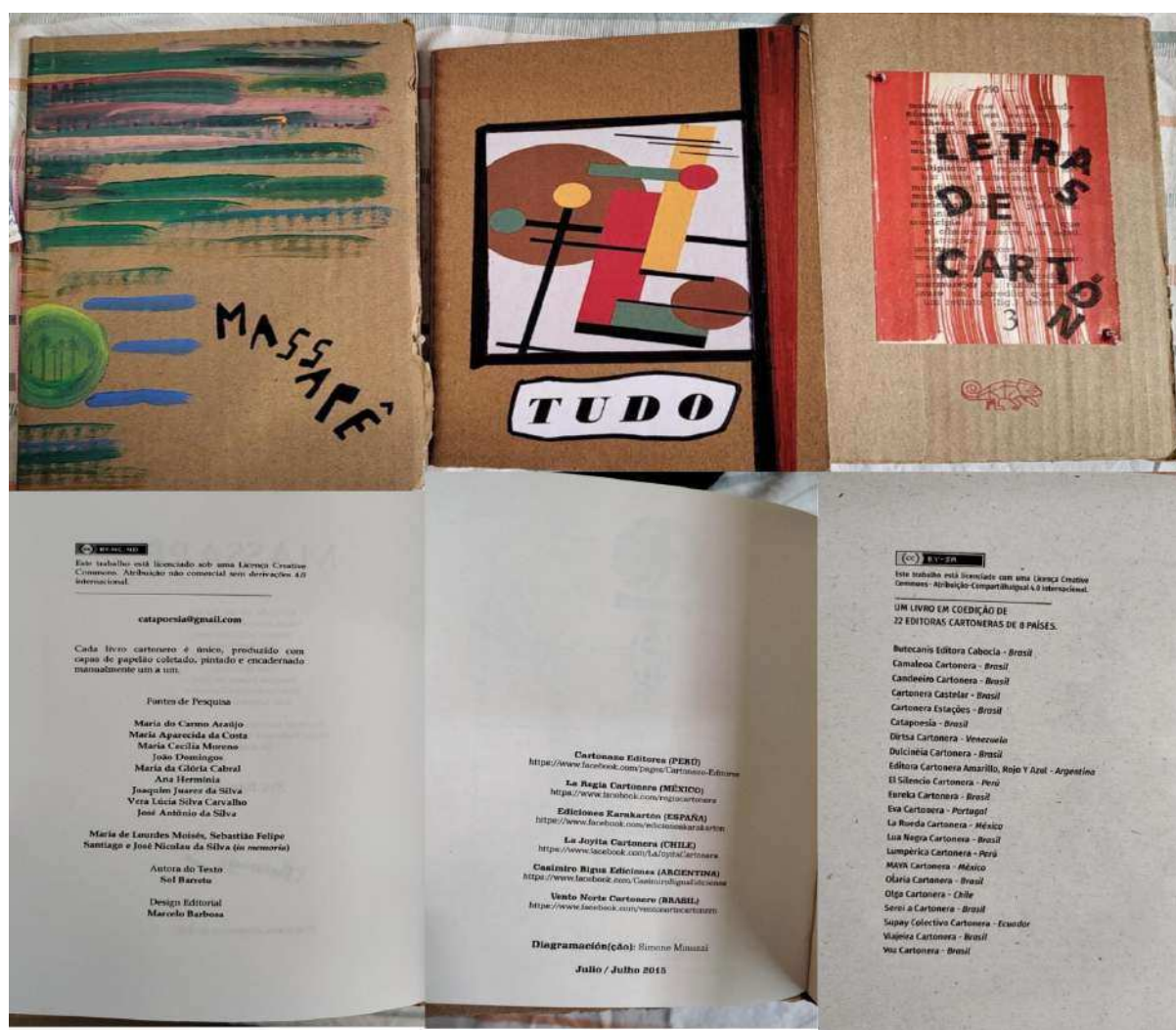
Se o errante se opõe ao ordenamento da cidade pelos desvios (Jacques, 2012), as experiências cartoneras o fazem de maneira semelhante para com aquelas territorialidades por onde atuam. Pelas brechas, as possibilidades cartoneras confrontam os processos editoriais tradicionais e as lógicas de produção capitalística, inclusive as de subjetividade, ainda que afetem e sejam afetadas por tudo isso. Fazendo referência ao pensamento de Deleuze e Guattari, Jacques (2012) entende a errância como experiências temporárias de alisamento de um espaço estriado, uma inscrição nômade em um espaço sedentário. Pela efemeridade de suas ações, a autora sugere pensar as narrativas errantes como maneira de perenização dessas experiências. Dessa maneira, é na investigação dessas narrativas que a pesquisa pode ser feita — ao mesmo tempo que, ao ser feita, também produz outras narrativas errantes, através de um fazer pesquisa errático. Assim, nossa investigação também se integra à trama textual que envolve as experiências cartoneras.

Para Jacques (2012), três dinâmicas processuais distintas permeiam o percurso errante: a *desorientação*, a *lentidão* e a *incorporação*. A primeira está ligada ao perder-se de propósito em busca da alteridade urbana, “enquanto toda a educação do urbanismo está voltada para a questão do se orientar, os errantes buscavam se desorientar e, ao se perder, encontrar os vários outros das cidades”; a segunda, sobre uma temporalidade outra na cidade, guiada pelo “tipo de movimento qualificado desses outros urbanos, dos homens lentos, que negam, ou lhes é negado, o ritmo veloz imposto pela modernidade”; a última diz respeito à “relação, ou contaminação, entre seu próprio corpo físico e o corpo da cidade, que se dá através da ação de errar pela cidade” (Jacques, 2012, p. 264). Tais dinâmicas caracterizam a errância ao se cruzarem constantemente com intensidades variadas e podem servir como eixos moventes e contaminados para a pesquisa pretendida. Aqui, as tomaremos como eixos para uma pesquisa errante, pois entendemos que elas podem *fazer caminhos* que nos ajudarão a uma melhor compreensão e apropriação daquilo que queremos investigar junto ao nosso fenômeno, que erra por certas territorialidades, que produz narrativas que desestabilizam a hierarquia das temporalidades. Estes eixos nos proporcionam refletir sobre o fazer pesquisa, o

⁶³ Tradução livre do espanhol: “Dizem que somos um produto da crise, ou que estetizamos a miséria. Nem uma coisa nem outra, somos um grupo de pessoas que se juntaram para trabalhar de outra maneira, para aprender com o trabalho um monte de coisas, por exemplo o cooperativismo, a autogestão, o trabalho para um bem comum como mobilizador do nosso ser”

fazer cartonero e as formas de materialização dessas práticas — sempre contaminadas e contaminantes.

Figura 6: Capas e página 4 de livros de Catapoesia, Vento Norte Cartonero e Camaleoa Cartonera



Fonte: montagem realizada pelo autor a partir de acervo pessoal.

Primeiramente, ligamos a *desorientação* ao fazer pesquisa, do pesquisador ao objeto. As experiências cartoneras e suas produções desestabilizam noções orientadas de práticas editoriais e sociabilidades. Como podemos ver na figura acima, seus paratextos editoriais apontam para essas relações, já que os livros cartoneros não costumam conter ISBN e suas capas muitas vezes trazem só o título da obra, sem editora e autoria — conteúdos “praticamente (senão legalmente) obrigatórios” (Genette, 2009, p. 27). Na página 4 do material apresentado na imagem acima, lugar da ficha catalográfica, percebemos também que as informações não se dão por “completo”. Por exemplo, nos livros *Massapê* e *Letras de Cartón III*, também apresentados na imagem acima, não há a data de publicação, e no livro *Tudo*, não há indicação de autoria — que é de Douglas Diegues, de YiYi Jambo Cartonera. O segundo e o terceiro livro ainda apontam para um fazer que é desestabilizador da produção editorial e também de sociabilidade, pois são coedições entre editoras parceiras, algo que não

é comum nas edições tradicionais e fala desse fazer colaborativo e coletivo — também presente, de alguma forma, em *Massapê*, produzido junto a uma comunidade rural na região de Piracicaba (SP). Esse fazer colaborativo e cooperativo diz daquelas práticas comuns que se espalharam de Eloísa Cartonera, uma abordagem também relacionada àquilo abordaremos sobre a *lentidão*, que diz respeito a uma outra apropriação das temporalidades.

Dessa maneira, o objeto exige uma abordagem diferenciada, desorientada, que procure caminhos diferentes para a pesquisa em produção editorial e sociabilidades, por exemplo. As práticas cartoneras sabem o que fazem e buscam pela alteridade em seus modos de fazer. Enquanto pesquisador, preciso buscar esses caminhos outros para melhor compreendê-las. Diante disso, um pesquisador-desorientado seria aquele que resolve perder-se de propósito pelas linhas da Pesquisa ao se fazer pesquisa. Ou seja, optar pelo rigor e não pela rigidez, pensar em metodologias que respeitem o trajeto, fazer pesquisa no percurso. Se quem pesquisa produz pesquisa e é produzido por ela, lançar mão da desorientação é como “se perder para se encontrar diferente, ou ainda para encontrar o diferente, o outro” (Jacques, 2012, p. 273).

Jacques (2012) enfatiza que o urbanismo volta-se a orientar as práticas da cidade, e a desorientação busca os outros da cidade. A pesquisa acadêmica se aproxima dessa ideia, inclusive pela etimologia da palavra método, do latim *Metá* (reflexão, raciocínio, verdade) e *hódos* (caminho, direção). Ainda que essa pesquisa não se pretenda uma pesquisa cartográfica, a pesquisa-desorientada se assemelha a proposta de um *hódos-metá*, como nas pistas do método da cartografia dispostas em Passos e Barros (2009, p. 17), cujo o desafio seria “o de realizar uma reversão do sentido tradicional de método – não mais um caminhar para alcançar metas prefixadas (*metá-hódos*), mas o primado do caminhar que traça, no percurso, suas metas”. Dessa maneira, o pesquisador-desorientado opta pela experiência da errância ao pesquisar e, assim como o pesquisador-cartógrafo, tem como seu campo o *entre*. “A errância é o entre, ou seja, é o próprio trajeto, o percurso, o itinerário. O errante é o itinerante, o ambulante, aquele que erra e se perde” (Jacques, 2012, p. 273).

Já a *lentidão*, para Jacques (2012), é pensada a partir de Milton Santos (1993), que a enxerga como a força dos fracos. Importante frisar que a *lentidão* errática não é a mesma do homem lento do geógrafo, mas uma apropriação das formas que estes últimos escrevem a cidade. Os homens lentos, para Santos (1993), são aqueles que operam num tempo diferente da velocidade que o capitalismo imprime no espaço urbano. Os mais pobres, que vivem em zonas opacas — não luminosas como os espaços atualizados e possuidores de infraestrutura —, desenvolvem uma arte de resolver a vida a partir da invenção. Para o autor, os homens e

as mulheres lentas carregam as formas de adaptação e invenção, particularmente ligados ao trabalho informal e itinerante. Portadores de um desconforto criador, acabam por inventar práticas de sobrevivência, resistência e insistência. Os catadores se enquadram nessa noção de Santos, pois, como em Souza (2011, p. 162, grifo do autor), “circulam, trabalham, vivem e *expressam suas táticas na escrita diária da cidade*”, desafiando a ideia de cidade pronta, de uma suposta racionalidade dos espaços luminosos, e convidam à reflexão sobre os percursos possíveis, criam zonas crepusculares. Essa apropriação desviante do tempo está presente também nas experiências errantes, que se apropriam das táticas dos Outros urbanos — aqueles que a cidade moderna busca invisibilizar, como são os próprios catadores (Jacques, 2012).

Assim como propomos a ideia da pesquisa desorientada, entendemos as práticas cartoneras como um fazer lento. Podemos relacioná-las a simbiose cartoneras-catadores proposta por Vilhena (2016). Para a autora, ambos compartilham de uma certa postura diante do mundo, a de “trabalhar na fronteira que separa o útil do inútil, questionando-a muito mais com seu trabalho que com suas palavras” (Vilhena, 2016, p. 43). Mas, da mesma maneira que os errantes desorientam-se voluntariamente, a sua lentidão também não se dá forçosamente. Para o caso cartonero, ainda que entendamos o seu surgimento a partir de um desconforto criador ligado à falta de acesso à velocidade do capitalismo — aqui, podemos pensar nos tempos do mercado editorial convencional —, a lentidão em seus processos editoriais e artísticos são também uma escolha. Suas práticas artesanais, de fazer junto, de oficinas, de cooperação, de criar sociabilidades e alianças possíveis. Se levarmos em consideração a diversidade das práticas cartoneras, percebemos que, ainda que se ligue a uma *falta*, se propaga muito mais como uma *doença*, à maneira que propõe Ranciere (2021b). O autor faz o uso deste termo ao trabalhar com aquilo que chama de *tempo de emancipação*, presente nas formas de apropriação do tempo na escrita do marceneiro Gauny e também em manifestações de ruas e ocupações — a suspensão do “tempo que urge” para a criação de um outro tempo. Este outro tempo seria

um outro tempo comum, nascido das brechas efetuadas no anterior. Esse tempo comum não é um tempo do sonho, que faria esquecer o tempo padecido ou projetaria um paraíso futuro, mas um tempo que se escande de outra maneira e se dá outros referenciais do passado que constrói para si uma memória e, assim, se cria até outros futuros. Redistribuindo os pesos de certos instantes e ligando-os de outras maneiras, esse tempo faz com que toda a distribuição do possível seja reconfigurada e, com ela, o poder daqueles que habitam o tempo (Ranciere, 2021b, p. 38–39).

As oficinas através das quais nos deparamos com práticas cartoneras são um bom exemplo dessa subversão do tempo, e acabam sendo uma prática comum neste universo. Para

Gaudêncio Gaudério (2020), há uma diferença entre ao menos duas vertentes do que se entende por “oficina” no meio cartonero, o que também ocorre com a sua versão hispanófila “*taller*”. Uma delas seria a reunião em grupo para pintar as capas, costurar, finalizar a produção de um livro que já está sendo feito, o que, para Gaudério (2020, p. 30), estaria mais para um “mutirão” — ainda que possa ser divulgado ou explicitado como oficina/*taller*. Em pesquisa de campo realizada com Eloísa Cartonera, Vilhena (2016) define a produção dos livros da cooperativa na perspectiva do *mutirão*, derivada da palavra *motirô* do Tupi-Guarani⁶⁴ — tomado como um fazer coletivo não hierarquizado, onde todos podem realizar qualquer tarefa através de ajuda mútua, muito praticada em bairros populares para erguer uma casa, por exemplo. “Entretanto, cumpre esclarecer que no mutirão não existiria uma mercadoria final, fato do qual a produção cartonera se afasta: se a produção cartonera é realizada nos moldes de um mutirão, é visando um produto final que, na sequência, vai ser tomado como uma mercadoria” (Vilhena, 2016, p. 49).

Para Gaudério (2020, p. 33-34), a outra vertente da oficina, cuja qual ele se filia, pressupõe uma dimensão lúdica aliada à experiência de “*hacer un libro que coloca cada participante como autor y artífice material del objeto*”⁶⁵. Dessa maneira, a forma de produção em *mutirão* de Eloísa Cartonera não é a mesma coisa que a *oficina* realizada por David Biriguy, de Lara Cartonera, que destaquei neste trabalho como início desta pesquisa. Mas há casos em que a palavra realmente é utilizada para as duas coisas, como na entrevista concedida a mim por Sol Barreto, de Catapoesia (Belo Horizonte, MG), presente dissertação — na qual ela trata por “oficina” tanto a confecção coletiva das capas de livros em produção, quanto experiências imersivas em escolas ou comunidades tradicionais.

Neste trabalho, quando nos referimos a *oficinas* nos aliamos a Gaudêncio Gaudério e a perspectiva que contempla um fazer mais completo. Ambas propostas atendem, contextualmente, a uma perspectiva de tempo de emancipação (Rancière, 2021b). No caso do mutirão, esse tempo pode ser voltado ao cooperativismo ou outras propostas de sociabilidade — como é o caso de *Eloísa Cartonera* e sua produção coletiva, do ateliê de Dulcinéia Catadora e o tempo dedicado pelas trabalhadoras da reciclagem na produção dos livros, ou nos encontros de sábado de La Cartonera de Cuernavaca (MEX), que reúne artistas e entusiastas para pintar capas. Ainda que em algumas circunstâncias haja um fim comercial,

⁶⁴ “Motirô: mutirão - reunião para fins de colheita ou construção (ajuda)”, no Dicionário de Tupi-Guarani disponibilizado pela Fundação Nacional dos Povos Indígenas (FUNAI). Disponível em: <http://biblioteca.funai.gov.br/media/pdf/Folheto43/FO-CX-43-2739-2000.pdf>. Acesso em: 25 jan. 2024.

⁶⁵ Tradução livre do espanhol: ‘fazer um livro que coloca cada participante como autor e artífice material do objeto’.

pode ser também um tempo outro de colaboração e convivência desestabilizante da hierarquia das temporalidades — a decisão de tomar esse tempo para si.

Esse fazer oficineiro das experiências cartoneras pode se relacionar com a ideia do *artífice* de Sennett (2019), da capacidade manual de *fazer bem as coisas*. Ainda que haja, em muitos casos, o desejo da realização de um trabalho bem feito em si e para si — um livro perfeitamente costurado, uma pintura maravilhosa na capa, o papelão cortado milimetricamente —, as práticas cartoneras parecem se preocupar mais com a possibilidade de passar esse conhecimento do fazer adiante. Mas, o artífice sennettiano e o cartonero compartilham o apreço pela cultura material — que diz respeito à produção das coisas, àquilo que o ser humano é capaz de fazer. O fazer para as cartoneras é de suma importância e assume um papel simbólico ligado a sua materialização no fazer livro. “Uma cartonera é, principalmente, um fazer. Um fazer usando o papelão. Um fazer histórias, um fazer poemas” (Barreto, 2023). Por isso, a produção coletiva através das oficinas e mutirões é tão central para a própria existência deste universo editorial.

Todavia, a proposta da oficina por completo pode aprofundar ainda mais essa dobra temporal. As oficinas que envolvem a produção de um livro em toda sua complexidade produzem a desestabilização do estatuto de *quem pode fazer livro* e, consequentemente, *quem tem direito ao tempo* num ato de *reconquista do tempo* (Rancière, 2021b) — principalmente quando realizadas por parcelas da população “sem parte” na partilha do sensível (Rancière, 2017). Um bom exemplo é a realização dessas atividades em espaços disciplinares. Oficinas como aquelas realizadas por Ucumari Cartonera em escolas peruanas⁶⁶, ou Amarillo, Rojo y Azul em Córdoba (ARG), e inclusive aquelas do Faz teu Livro em escolas do interior de Minas Gerais (Lisboa; Mendes, 2020; 2021). Também, das oficinas realizadas por editoras de Guadalajara (MEX), La Rueda Cartonera e Viento Cartonero, com mulheres privadas de liberdade⁶⁷, ou a própria experiência de Cuenteros, Verseros y Poetas, editora autogerida no *Pabellón 4* do *Complejo Penitenciario de Florencio Varela* (ARG) — que através de uma primeira “oficina” organiza seus próprios “mutirões”. Nestes contextos, aquela dimensão lúdica e a dupla realização de autoria e materialização do livro (Gaudério, 2020) soam como atirar “pedras no relógio para parar o tempo” — a anedota benjaminiana, contada por Rancière (2021b, p. 38), sobre os insurgentes de Paris em 1830. Assim, essa suspensão do

⁶⁶ “Editora Cartonera dedicada a gestão educativa de projetos editoriais cartoneros em escolas e comunidades, assim como à formação de leitores e escritores com o suporte pedagógico da sustentabilidade ambiental”. Disponível em: <http://ucumaricartonero.com/>. Acesso em: 25 jan. 2024.

⁶⁷ Videoreportagem disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6CffPnWhgME>. Acesso em: 25 jan. 2023.

tempo que urge é um marcador das oficinas cartoneras e de seu horizonte. “*Es que para quien vive inmerso en rutinas marcadas por la obligatoriedad y la libertad vigilada, sea una escuela o cárcel, el momento de relajar el espíritu sin imposiciones a cumplir resulta vital y liberador*”⁶⁸ (Gaudério, 2020, p. 34). Essas formas de apropriação do tempo também colocam questionamentos às formas industriais — desumanizadas, homogeneizadas e temporalmente aceleradas para um único fluxo, o comercial.

Dessa maneira, tomamos o *tempo de emancipação* (Rancière, 2021b) também como forma de emergência da *lentidão* para Jacques (2012) e Santos (1993). Milton Santos (1993) encontra na lentidão a força dos fracos, pois é o que os torna mais velozes na descoberta do mundo e garante uma mirada ao futuro. A lentidão é um tipo de movimento e, por mais rápidos que sejam, diz sobre a apropriação do tempo e não da velocidade deste movimento. Um exemplo disso é quando as cartoneras se encontram e se movimentam nas plataformas midiáticas *on-line* (Bicalho; Salgado; Jurno, 2016) — como *Facebook* e *Instagram* —, ou quando se reúnem semanalmente para conversas e anualmente para publicações coletivas, pois inscrevem seus tempos lentos em um território totalmente marcado pela velocidade. Assim, se apropriam desses espaços luminosos e o fazem um pouco mais opacos, ainda que operem em uma alta velocidade. A lentidão não diz de um grau de aceleração, mas de uma perspectiva que aponta para outras temporalidades, outras formas de existir, experienciar, produzir. Como aponta Jacques (2012, p. 287), sobre o errante urbano:

Os movimentos do errante urbano são do tipo lento, por mais rápidos que sejam, e a errância, nesse sentido, pode se dar por meios rápidos de circulação, mas continuaria sendo lenta. O estado de corpo errante é lento, mas isso não quer dizer que seja algo nostálgico ou relativo a um passado quando a vida era menos acelerada. Porém, essa lentidão também pode ser vista como uma crítica ou denúncia da aceleração contemporânea, da pressa que impossibilita a apreensão e reflexão mais vagarosa. Entretanto, a lentidão do errante refere a uma temporalidade que não é absoluta e objetiva, mas sim relativa e subjetiva, que significa outras formas de apreensão do espaço urbano, que vão bem além da “representação” meramente visual.

As relações entre lentidão e velocidade nos remetem a um aparente paradoxo quando pensamos em alguns aspectos das experiências cartoneras, que surgem também como pressupostos comuns a essas práticas. A lentidão como movimento fundamental das experiências cartoneras, por sua apropriação outra das temporalidades acumuladas nos processos editoriais convencionais, constrói a possibilidade de acelerar publicações — quando não constitui a própria possibilidade de existência delas. Seja como forma de autopublicação acessível ou pela circulação de textos que talvez não pudessem ser

⁶⁸ Tradução livre do espanhol: “para quem vive imerso em rotinas marcadas pela obrigatoriedade e liberdade vigiada, seja uma escola ou uma prisão, o momento de relaxar o espírito sem imposições a cumprir acaba por ser vital e libertador”.

constituídos de outra maneira, como a série de publicações *Palavras em Liberdade* da Vento Norte Cartonero, que reúne livros escritos por pessoas privadas de liberdade⁶⁹. Como (e *quando*, e *se*) estes livros seriam publicados em editoras convencionais?

Tenho a convicção de que a relevância de uma editora como a nossa reside, entre outras coisas, nas potencialidades que comporta, não apenas para que alguns autores inéditos possam publicar sem os trâmites costumeiros de uma editora comercial, para lançar obras de escritores com trajetória no cenário literário que se identificam com a proposta e brindam textos para serem integrados ao catálogo, ou, inclusive, para projetar livros que não se ajustam às convenções editoriais porque obedecem a outros princípios discursivos, *como também para que vozes e linguagens silenciadas tenham um lugar para sua expressão sem travas de nenhuma índole* (Gaudério, 2020, p. 54).

Ainda que possam haver outras possibilidades de publicação independente para essa demanda, as cartoneras têm cumprido este papel. Muito porque, através de uma proposição de outra lógica do livro, a relação das cartoneras com os dispositivos institucionais da edição se dá de maneira distinta àquele do campo editorial proposto por Bourdieu (2018) — as políticas de publicação não estão ligadas, necessariamente, ao literário-comercial, mais parecem atentar-se à ampliação do universo da narrativa (Rancière, 2021b). Seus modos de fazer lento desafiam e questionam as formas de produção e circulação de livros e de corpos, e de corpos que podem fazer livros. As cartoneras possibilitam que certos textos se constituam como tal e se incorporem como livro, e que estes corpos-livros circulem nas mais variadas territorialidades.

A partir disso, chegamos ao eixo da *incorporação*, que passa pelos modos ser e fazer que dão corpo ao movimento, entendido aqui pelo seu enredamento e pela própria produção do livro cartonero. Através da cooperação e relacionamento virtual entre as cartoneras, também pela construção artesanal de seus livros e seus processos de aceleração editorial. “A contaminação corporal leva a uma incorporação, ou seja, a uma ação imanente ligada à materialidade física, corporal, que também contrasta com uma pretensa busca contemporânea do virtual e do imaterial” (Jacques, 2012, p. 264). O caso das cartoneras é uma dupla contaminação entre o virtual e o artesanal, corpóreos.

Em Jacques (2012, p. 264), a *incorporação* diz respeito à corporeidade do Outro na cidades, “desses sujeitos corporificados e, sobretudo, a relação, ou contaminação, entre seu próprio corpo físico e o corpo da cidade, que se dá através da ação de errar pela cidade”. A autora lança mão das ideias da socióloga Ana Clara Torres Ribeiro para pensar o corpo-sujeito, em contraste ao corpo-produto, que em sua própria existência e materialidade contesta os processos de subjetivação da cidade-mercado — aquela que é fruto do urbanismo

⁶⁹ A coleção *Palavras em Liberdade* será melhor abordada no ensaio temático de Vento Norte Cartonero.

moderno. Aqui, lançamos mão de uma forma de incorporação das práticas cartoneras que traz consigo a multiplicidade de suas práticas, o acúmulo (Santos, 2006) e o conflito dos tempos (Rancière, 2021b), a vida dupla da cidade-texto (Rama, 2015; Margulis, 2009), o *corpo-livro-cartonero*.

A perspectiva de pensar um corpo-livro-cartonero é a mais ousada das apropriações aqui feitas. Ao corporificar um objeto não-humano, poderíamos dar a entender que negamos a proposta de Ana Clara Torres Ribeiro (2000), de uma renovação do humanismo, que ela chama de presentificado e efetivamente corporificado. Mas não se trata disso. O deslocamento proposto vai no mesmo sentido das torções realizadas por Jacques (2012, p. 266), “para evitar qualquer banalização e para potencializar uma reflexão teórica mais libertária, passar da categoria do observado (concreto/empírico) ao conceito (abstrato/filosófico)”. E disto realizamos nosso retorno. O corpo-livro-cartonero é resultado de todas as relações que o compõem e carrega as inscrições destes processos em seu corpo. O papelão pintado que envolve o texto literário unidos por uma costura nitidamente feita à mão. Tanto a falta quanto a dobra estão ali corporificadas neste produto contaminado pelos sujeitos, temporalidades e territorialidades que o tornam possível.

A circulação do corpo-livro-cartonero por territórios distintos modifica os sentidos de quem o percebe ao mesmo tempo que sua materialidade entrega o próprio movimento. A *falta* e a *dobra* emanadas deste corpo inscrevem seus trajetos possíveis. Num território luminoso, ele pode fazer com que aqueles acostumados à velocidade se recordem das zonas opacas, dos percursos dos homens lentos — para onde vai o papelão que embala uma televisão, quem lida com isso. Até mesmo a sua insistência pela dobra na falta, um livro envolto em papelão é algo realmente inventivo. Nos espaços opacos, o corpo-livro-cartonero pode remeter ao seu caráter luminoso, o da literatura — que devido aos processos de divisão do sensível (Rancière, 2017) se projeta como algo apartado das pessoas pobres. Claro que o papelão salta aos olhos, remete também aos seus processos específicos, mas aqui a dobra surge como possibilidade na falta.

Podemos exemplificar essa circulação incorporada entre espaços luminosos-opacos (Santos, 2013) ao pensarmos, por exemplo, livros cartoneros em uma feira literária e de artes gráficas — espaço por onde circulam, normalmente, pessoas com alta escolaridade e que, em maior ou menor escala, “tem parte” na partilha do sensível (Rancière, 2017), pertencem aos meios editoriais e literários. Sol Barreto (2023) conta que vende muito nas feiras voltadas às publicações independentes:

Em relação a elas [editoras independentes não-cartoneras], eu sinto que eu vendo bastante. Tem feira que é menos, tem feira que é muito mais. Porque a cartonera realmente chama atenção. Ela é diferente, ela é diversa, ela é algo que, às vezes, a pessoa vem e fala ‘nossa, eu nunca vi isso, que legal’.

Assim, nestes espaços, o papelão chama atenção por ser diferente. Enquanto em uma oficina numa escola pública, o livro cartonero pode aparecer, antes, como possibilidade de *fazer um livro* cujo suporte é o papelão (Lisboa; Mendes, 2020). Bem como um livro cartonero é interpretado e experienciado de maneira distinta entre um autor desconhecido em busca de publicar um original e um catador de materiais recicláveis em busca de sustento. Mas essa diferença também pode se dar entre dois autores e duas catadoras. Como em Gaudério (2020), há autores que demonstram um primeiro interesse em publicar dessa maneira “diferente”, mas, ao descobrirem que — em sua maioria e é o caso de Vento Norte — os livros cartoneros não possuem registro formal como ISBN acabam por desistir, enquanto outros se encantam pelas possibilidades. Outro caso é comentado por Mirian “*la Osa*” Soledad Merlo (in Yemayel, 2018, n.p), a única ex-catadora integrante de Eloísa Cartonera, que aborda a dificuldade de falar dos livros que ela faz com suas amigas catadoras:

yo se los muestro a mis amigas del barrio y no tienen idea. Lo miran raro, se aburren si les quiero hablar más. Cuando sos cartonero vos querés la platita para vivir el día, tener tu libertad, hacer lo que se te da la gana. [...] Yo les explico que es un libro que escribió un autor importante. Que lo nuestro, en la editorial, no es hacer un libro, así nomás. Que hay que pedirle permiso al escritor, comprar el cartón, recortar, pintar, hacer las impresiones, abrocharlas, llevar los libros, venderlos.⁷⁰

Assim, a circulação do livro cartonero sempre se dá de maneira incorporada e se engendra nas brechas e também as produz, desestabiliza as relações da *falta* e da *dobra*, mas nem por isso a relação se dá de maneira positiva. Mas, ao mesmo tempo, emergem como possibilidade de concretização como livro e outras sociabilidades, pois o *espraiamento* se mantém nessas brechas, há quem diga *sim*. Como “o estudo das relações entre o corpo-sujeito – corpo ordinário, vivido, cotidiano – e cidade, pode nos mostrar alguns caminhos alternativos ao processo de espetacularização das cidades contemporâneas” (Jacques, 2012, p. 298), o livro cartonero também mostra percursos possíveis em termos de relações entre

⁷⁰ Tradução livre do espanhol: “eu os mostro a minhas amigas do bairro e elas não fazem ideia. Olham de maneira estranha, se entediam se aborrecem se quero falar mais. Quando se é catador, você quer a grana para viver o dia, ter sua liberdade, fazer o que tiver vontade. [...] Eu explico a elas que é um livro que foi escrito por um autor importante. Que o nosso trabalho na editora não é fazer um livro assim de qualquer jeito. Que é preciso pedir permissão ao escritor, comprar o papelão, recortar, pintar, fazer as impressões, costurá-las, levar os livros, vendê-los”.

produção editorial e os territórios percorridos e praticados por estas experiências. Portanto, propomos uma errantologia da pesquisa cartonera, através das noções empregadas por Jacques (2012), experimentando as ideias de pesquisador-desorientado, fazer editorial lento e corpo-livro-cartonero. O que podemos tirar de nossa procura por caminhos inventivos no pesquisar? O que podemos aprender com as temporalidades praticadas pelos sujeitos do fazer cartonero? O que nos dizem as composições corporificadas dos seus produtos? Ainda, como elementos comuns da errância, estas dinâmicas interrelacionam-se e podem também intercambiar-se. Por exemplo, jogar com o pesquisador-corporificado, o fazer editorial desorientado e o livro-lento, ainda que tenhamos optado por traçar aquelas linhas, pois consideramos as que mais funcionam para percorrer os pontos cruciais de uma proposta de *errantologia da pesquisa cartonera* — o pesquisador, os modos de fazer destas experiências e os livros.

Para o avançar dessa pesquisa, retornamos à noção de errantologia da professora Paola Jacques (2012), que se debruça sobre as narrativas errantes, levando em consideração a efemeridade desses gestos — aqueles que dizem respeito ao alisamento do espaço estriado, o nomadismo sobre o sedentarismo, a oposição desviante ao ordenamento. Assim, “deslocamos a questão das errâncias urbanas, da experiência errática da cidade como possibilidade de experiência da alteridade urbana, para sua forma de transmissão pelos errantes, através das narrativas errantes” (Jacques, 2012, p. 20). Dessa maneira, tomamos as narrativas cartoneras como narrativas errantes, os lugares de perenização dessa experiência que erra pelas mais diversas territorialidades (Haesbaert, 2008). Assim, discursos autorreferentes presentes em suas publicações literárias e seus paratextos editoriais (Genette, 2009), posts em plataformas midiáticas *on-line* (Bicalho; Salgado; Jurno, 2016, p. 138) e entrevistas são lidos como narrativas errantes, são o lugar de nossa atenção.

Importante ressaltar que aqui não entendemos as narrativas através da narratologia, como forma de buscar na estruturação de um certo tipo de texto, mas próximos das concepções de narrativas caras à errantologia de Paola Jacques (2012), principalmente a partir de sua apropriação de dois autores. A narrativa — o relato — como tática, como prática, “esta arte de dizer que é uma arte de pensar e fazer” em Certeau (2014, p. 143), aliada à questão da *Erfahrung* em Walter Benjamin — a ideia de experiência compartilhada irmanada à narração. Assim, propomos a questão da narrativa como uma maneira de *dar forma* às práticas cartoneras, que aqui compreendemos como práticas errantes. “O relato é *diegese*, termo grego que designa narração: instaura uma caminhada (guia) e passa através (transgride)” (Certeau, 2014, p. 197) e “a palavra *Erfahrung* vem do radical *fahr* — usado

ainda no antigo alemão no seu sentido literal de percorrer, de atravessar uma região durante uma viagem” (Gagnebin, 1999, p. 58). Dessa maneira, nosso fazer pesquisa se propõe a percorrer — e se perder — por estes relatos.

Através dessas narrativas, temos pistas desses movimentos entre aquilo que lhes dá uma unidade e aquilo que diz de sua multiplicidade. Com elas, compreendemos que cada experiência cartonera tem suas características próprias relacionadas às especificidades locais e de seus sujeitos produtores, como vimos e veremos ainda mais, mas são atravessadas por algumas coisas em comum: uma certa postura diante do mundo, errante e contaminada; suas práticas de democratização radical da literatura, o direito não só de ler, mas de *fazer livro*; e o papelão, que funciona como o agregador mais óbvio para a composição deste corpo comum, como movimento ou universo, que corresponde ao ser e fazer cartonero. Todavia, veremos que até mesmo o papelão, aquilo que poderia ser um agente homogeneizante, é mais um fator que diz da heterogeneidade das experiências cartoneras. O papelão que é lixo, livro e muito mais.

3. PAPELÃO E LINHAS

3.1 O papel do papelão

Tão diversas quanto as formas de circulação dos livros são também os modos organizativos das experiências cartoneras: podem se reivindicar como coletivos, cooperativas, projetos sociais, projetos de extensão e/ou editoras. Ainda, por ser um movimento multifacetado, cada experiência se alia mais ou menos às possibilidades que emergem desse fazer. Conforme as especificidades, suas práticas podem se voltar mais para uma questão literária, seja pela publicação de originais ou via pirataria de clássicos; pedagógico, com oficinas de produção de livros em escolas ou formação de professores; artístico, seja por um maior cuidado com as capas, por uma circulação via intervenção ou até mesmo uma abordagem conceitual; ecológica, através do incentivo à reciclagem e um outro modo de ver o mundo; social, pelas possibilidades relacionais que surgem de seus modos de fazer.

Enfim, os processos de produção dos livros cartoneros envolvem tudo isso e, mesmo que em maior ou menor escala, estes eixos nunca são percorridos de maneira isolada e sempre estão vinculados a um fazer editorial. As cartoneras não fazem só livros, mas sempre fazem livros. Ainda que muitas não utilizem a alcunha de *editora*, aplicamos o termo durante o trabalho ao nos aproximarmos das reflexões de Ana Elisa Ribeiro (2023), no sentido de compreender este fazer como uma condição *sine qua non* das práticas cartoneras.

O que é um *livro* não está dado. O que é uma *editora* não está dado. O que é *editar* desliza, se desloca, se acomoda. Se uma *editora* só existe porque publica *livros*, podemos pensar. O livro (sic) como determinante, definidor, mina, nascedouro, inauguração, sopro, alento, também como objeto *sine qua non* (Ribeiro, 2023, p.48, grifos da autora).

A partir dessa perspectiva, podemos tomar o *slogan* de Eloísa Cartonera, “*mucho más que libros*”⁷¹, como chave fundamental para a nossa proposta — inclusive para a relação das cartoneras com o papelão. Fazer “muito mais que livros” ainda é fazer livros, é encarnar-se em livros — mas não só. Fazer “muito mais que livros” é também fazer “menos que livros”, como ilustrado em Rancière (2017), nas cartas de Victor Hugo ao poeta proletário. Assim, podemos pensar que o *slogan* da cooperativa editorial nos apresente sua condição do *entre* — livro, mais que livro, menos que livro. Essa condição está certamente também atrelada ao papelão, que esfumaça essas fronteiras. Nessa linha cinzenta, Gaudério (2020) traz à tona uma questão semântica — logo, política — no que tange à denominação dos produtos

⁷¹ Tradução livre do espanhol: “muito mais que livros”.

cartoneros. O autor e editor aborda a disputa entre *livros* e *cartoneras*, expressão que é utilizada no campo editorial para esse tipo de publicação:

Da minha parte digo que me recuso a empregar o adjetivo cartoneras como se fosse o equivalente do substantivo livros. Porque os que edito, publico, vendo e doo não têm jamais um estatuto menor dos que colocam em circulação para o consumo as editoras que podemos chamar de convencionais. A materialidade das capas não apaga nunca aquilo que é o cerne do que historicamente nas suas mais diferentes formas se chama de livro: um conteúdo textual e/ ou visual para ser lido e/ou visto. Penso que não devemos rebaixar o estatuto dos nossos livros em razão de querer ser fieis à raiz da palavra cartón. Sou cartonero porque lido com o papelão (cartón) na minha condição de editor cartonero há seis anos e me dedico a confeccionar livros cartoneros. E que me desculpem aqueles seres que se ofendem de forma mortal quando digo em tom cordial que a distinção semântica também é parte de uma tomada de posição no campo dos livros (Gaudério, 2020, p.14).

Quanto à nomenclatura destes produtos, firmamos pé com o autor. Da maneira que compreendemos nosso fenômeno, *cartoneras* são as *catadoras mulheres* em língua espanhola e/ou as experiências/editoras que produzem *livros cartoneros* — ou *publicações/edições cartoneras*, entendendo *publicações/edições* como sinônimos de *livro*. Já no que toca ao *endurecimento* do que é um *livro* não há necessariamente uma discordância, mas assumimos a posição deslizante, principalmente em relação ao livro cartonero e seu entrelugar editorial de “muito mais que” e “muito menos que” livro.

Há uma questão interessante entre as palavras “editorial” e “editora”, conforme suas línguas de origem. Em espanhol, editorial é tanto substantivo que define “empresa editora” como é também um adjetivo relativo a quem edita ou a uma empresa editora. Em português, editora é um substantivo que diz tanto da “empresa editora” quanto da pessoa que edita e é mulher — a professora Ana Elisa Ribeiro (2023) é uma das pesquisadoras que reflete sobre o tema, inclusive no texto citado, preferindo a definição de “mulheres editoras”, ao se referir às pessoas mulheres que editam.

Dito isso, voltamos a nos aliar a Gaudério (2020) ao acreditar que a materialidade das capas não apaga sua condição de livro e que ser cartonero é lidar com papelão (*cartón*) na condição de editor de livros. Assim, afirmamos que as experiências cartoneras lidam com livros, papelão e com a interface entre livro e papelão. Mas mesmo o papelão, que poderia ser um fator de homogeneização entre as experiências, acaba por ser um dos seus operadores da diferença. O papelão coletado é um material que não permite a uniformidade em si, já que não foi “feito para isso” — ser capa de livro — ele não permite que uma publicação seja igual a outra. Isso, somado aos processos artesanais de pintura, costura e acabamento das capas, ratifica a unicidade de cada produção. Para além da própria relação com a capa, a utilização e coleta do papelão para a produção dos livros também abarca as especificidades das

cartoneras. Ele pode ser coletado nos depósitos de supermercados; utilizado a partir dos próprios descartes residenciais ou escolares, prática comum quando são trabalhadas oficinas em escolas, pensando também numa conscientização sobre o material; comprado de catadores por um preço superior, como em *Eloísa* e outras tantas, inclusive Catapoesia, que também coleta em comércios; ou até mesmo a produção dos livros ser realizada diretamente por catadoras — como em *Dulcinéia*. Suas diferenças não se detêm apenas aos processos de coleta e apropriação desse material pelas cartoneras, pois, assim como as editoras, o próprio papelão têm suas trajetórias que podem ser abordadas pelos tempos de sucessão e de coexistência (Santos, 2013).

Coisa de Comunista - Daniel Rosa dos Santos

Temos todos a mesma origem, nosso destino é decidido no mesmo local, mas ainda assim temos nossas diferenças individuais - além das grupais. Depois de cumprido o nosso destino ficamos por conta do mundo, da sorte, o quem sabe de um destino final oculto que será revelado apenas depois de cumprirmos nossa missão primordial. Mas apesar de tudo, cada um é cada um, cada um tem sua índole. Eu tenho uma origem nobre desde a definição da minha missão. Veja, por exemplo, o caso de alguns dos meus parentes, transportam desinfetante, cloro, e outros produtos de limpeza para atacados de bairros periféricos - como se existisse um atacadão que não seja na periferia. Já a minha missão foi transportar eletrônicos - uma máquina fotográfica digital com filmadora, de uma marca famosa, para ser mais exato. Cumpri minha missão, vou pro lixo, deu pra mim. Já os parentes, o que posso dizer... Muitos são coletados para reutilização já no mercado. O que sou contra-cumpri minha missão quero descansar num lixão. Esse negócio de ir para reciclagem, de virar uma outra coisa, de ser outra coisa, não tem nada a ver comigo, sou um pouco ortodoxa, tipo, nasci pra isso, fiz isso, agora, o mundo que se foda, já fiz a minha parte, quero descansar em paz. Essa coisa de virar outra caixa de papelão não é pra mim. Ou então, pior, como um parente próximo que virou capa de livro. Pensa isso, capa de livro! Ora onde já se viu, livro feito com capa de papelão pintado. Só falta não ser vendido em livraria. Ou então, pior ainda, virar isolante térmico e cobertor de mendigo, eu não, Deus me livre. Isso é coisa de comunista, não é pra mim, sou conservadora, cumpri minha missão quero ir pro lixão (in Letras de Cartón III, 2021, p. 14-15)

Coisa de comunista, de Daniel Rosa dos Santos, da Butecanis Editora Cabocla (Camboriú, SC), conta a história de uma caixa de papelão — antropomorfizada — que embalou um material nobre e se propõe como distinta das outras. Ainda, quer que seu destino seja cumprido como *deve ser*, ir para o lixão, se opõe a um outro fim de vida, ou melhor, de sobrevida: a reciclagem industrial, o “cobertor de mendigo” e a capa de livro. Dessa maneira, podemos nos ater ao eixo da simultaneidade (Santos, 2013) ao compreendermos as possibilidades de destino dessas caixas, das inúmeras possibilidades que emergem do papelão em seu trajeto — seja lá para onde for e de onde veio. Já o lixão como destino

desejado, por ser uma caixa “conservadora”, serve para abriremos uma abordagem sobre as relações históricas da produção do lixo e da própria catação — ligada à formação da cidade em sua vida dupla (Rama, 2015).

A partir de uma mirada marxista, Carneiro e Corrêa (2008, p. 135) expõem que, “o que, na sociedade contemporânea, chamamos de ‘lixo’ nada mais é que o conjunto dos dejetos gerados pela produção e pelo consumo de mercadorias”. Assim, a partir das condições estruturais da reprodução social do capitalismo, no sentido de necessariamente precisar aumentar a produção e o consumo de mercadorias, os seus dejetos — o “lixo” — acompanham esse crescimento. Para Carneiro e Corrêa (2008, p. 137), a “acumulação indefinida de capital impõe a concentração espacial de um volume cada vez maior de processos de produção/consumo de mercadorias e, portanto, a *concentração espacial de um volume crescente de dejetos e derivados desses processos*”. Dessa maneira, *das consequências espaciais da reprodução social do capitalismo ao longo do tempo* (Carneiro; Corrêa, 2008) emerge a produção social da catação de lixo, territorializados e corporificados no lixão e nos catadores — marcados na divisão interna das cidades (Margulis, 2009) e na circulação dos corpos no espaço urbano (Santos, 2006; Jacques, 2012).

Em *Catadores de Lixo: Narrativas de Vida, Políticas Públicas e Meio Ambientes*, J. Amilton de Souza (2011) apresenta sua pesquisa, na área de História Social, sobre e com os catadores da cidade de Santo André, no estado de São Paulo. A cidade fica no chamado ABC Paulista, um dos pólos industriais mais densos e antigos do Brasil. Souza (2011, p. 68-69) situa os primeiros registros de catadores na cidade a partir da década de 1940, quando ocorrem mudanças estruturais diversas, inclusive no quesito lixo. Naquela época, o lixo deixa de ser algo da esfera privada — resolvido de maneira individual pelos moradores, desde o aterramento nos quintais às queimadas —, para ser responsabilidade pública, com os primórdios da coleta de lixo pública nas partes centrais da cidade e formação dos “lixões”.

Em sua tese de doutorado sobre o “Acontecimento Eloísa”, Flavia Braga Krauss de Vilhena (2016) situa na década de 1860 os primeiros registros dos predecessores dos *cartoneros* na cidade de Buenos Aires, um dos berços da industrialização na América Latina. Primeiramente, sua nomeação aparecia ligada ao material que coletavam, os “*metaleros*” catadores de metal e “*botelleros*” de garrafas — como depois viria a ser com *cartoneros*, de *cartón*. Mas antes de *cartoneros*, a figura dos catadores se consolidou popularmente no país por *ciruja*, que significa cirurgião — aquele que “luta pela vida do que pode ser aproveitado” (Vilhena, 2016, p. 42).

Santo André e Buenos Aires são exemplos interessantes dos processos de modernização do subcontinente latino-americano, da industrialização tardia mas acelerada (Canclini, 2019), da formação e da atualização das nossas cidades (Rama, 2015), e nos oferecem materiais para compreender as dinâmicas do ofício catador e dos trabalhadores da catação:

A atividade de catação envolve um grande número de pessoas que têm diversas trajetórias de vida, que sempre lutaram pela sobrevivência diária em diferentes atividades no passado e que agora se encontram nas ruas das cidades brasileiras na atividade de catar restos recicláveis para buscar a subsistência. Essa ocupação está ligada, de um lado, ao crescimento da indústria de descartáveis e, de outro, como uma alternativa e oportunidade para muitos desempregados que buscam nessas ações, sobrevivência (Souza, 2011, p.109).

A modernização higienista fundadora dos centros urbanos da periferia do capitalismo marginaliza os trabalhadores do lixo, opera-se uma simbiose entre os catadores e o seu material de sustento, “representados no signo do sujo e imundo” (Souza, 2011, p.17), a incorporação daqueles processos de espacialização da reprodução social capitalista (Carneiro; Corrêa, 2008), são vistos como precarizados da paisagem urbana, da racionalidade capitalista, contrastam com “a estética e o fascínio da cidade progresso” (Souza, 2011, p. 78). Para este contraste, Carneiro e Corrêa (2008, p. 141) utilizam-se da ideia de “não cidade” para a caracterização desses espaços corporificados:

Seja em Santiago, Buenos Aires, Cidade do México, Belo Horizonte, Rio de Janeiro, seja na Cidade do Cabo o panorama é estruturalmente idêntico. E é nas “não cidades” da semiperiferia que se concentram não apenas os potenciais catadores de material reciclável, mas também os imensos depósitos de detritos originários da produção e do consumo de mercadorias realizado, em sua maior parte, pelas classes abastadas que, pela ação do Estado e do mercado imobiliário, reconstróem continuamente o *apartheid* social e geográfico.

Essa “não cidade” é o que Santos (2013) trata por *zonas opacas*, em contraste com as *zonas luminosas* da cidade, o espaço dos *homens lentos*, dos outros urbanos (Jacques, 2012), onde o acúmulo das relações de trabalho (Santos, 2006) se evidencia pela desigualdade. É também o lugar reservado aos “sem parte” na partilha do sensível (Rancière, 2017), cuja distribuição hierárquica dos tempos lhes dá um corpo e uma alma determinados à exclusão do universo da narrativa (Rancière, 2021b). Longe do determinismo, saídas são propostas para estes destinos estruturalmente condicionados e as cartoneras operam nesse sentido — ainda que pelas brechas, como os errantes (Jacques, 2012), e também sem pretensões e força política para uma transformação social totalizante.

A contragosto daquela conservadora caixa de papelão antropomorfizada do texto de Daniel Rosa dos Santos, que queria *cumprir seu destino no lixo*, as experiências cartoneras promovem táticas “desviacionistas”, no sentido empregado por Michel de Certeau (2014).

Assim como em *Coisa de Comunistas*, o papelão-capade-livro aparece como um desvio dos seus fins convencionais, Certeau (2014) retoma o uso da “sucata” como forma das classes populares “golpear” a ordem estabelecida. Para isso, traz exemplos de operários que se apropriam dos restos fabris para criarem arte dentro das próprias fábricas — desviando a utilização *devida* dos materiais, das máquinas e do *tempo* — como os “*bousillés*”⁷², criações dos trabalhadores franceses da indústria do vidro.

Acusado de roubar, de recuperar material para seu proveito próprio e utilizar as máquinas por conta própria, o trabalhador que “trabalha com sucata” *subtrai à fábrica tempo* (e não tanto bens, porque só se serve de restos) em vista de um trabalho livre, criativo e precisamente não lucrativo. Nos próprios lugares onde reina a máquina a que deve servir, o operário trapaceia pelo prazer de inventar produtos gratuitos destinados somente a significar por sua obra um saber-fazer pessoal e a responder por uma despesa a solidariedades operárias ou familiares. Com a cumplicidade de outros trabalhadores (que deste modo põem em xeque a concorrência fomentada entre eles pela fábrica), ele realiza “golpes” no terreno da ordem estabelecida (Certeau, 2014, p. 82).

A utilização desviante de materiais, assim como do consumo e outras questões relativas ao cotidiano, é o que Certeau (2014) entende como “táticas”, formas de resistências populares *contra* as (e *dentro* das) “estratégias” dos dominantes — as respostas cotidianas da *cidade real à cidade ordenada*, dos praticantes da urbe à *cidade letrada* (Rama, 2015). Assim como Milton Santos (1993) entende a lentidão como a força dos fracos pela sua maneira de interpretar o mundo como o Outro, para o historiador francês “a tática é a arte do fraco” (Certeau, 2014, p. 95) que resiste aos ordenamentos através de suas apropriações desviantes dos mesmos.

A tática não tem por lugar senão o do outro. E por isso deve jogar com o terreno que lhe é imposto tal como o organiza a lei de uma força estranha. Não tem meios para se manter em si mesma, à distância, numa posição recuada, de previsão e de convocação própria: a tática é movimento “dentro do campo de visão do inimigo”, como dizia von Bullow, e no espaço por ele controlado. Ela não tem, portanto, a possibilidade de dar a si mesma um projeto global nem de totalizar o adversário num espaço distinto, visível e objetivável. Ela opera golpe por golpe, lance por lance. Aproveita as “ocasiões” e delas depende, sem base para estocar benefícios, aumentar a propriedade e prever saídas. O que ela ganha não se conserva. Este não lugar lhe permite sem dúvida mobilidade, mas numa docilidade aos azares do tempo, para captar no voo as possibilidades oferecidas por um instante. Tem que utilizar, vigilante, as falhas que as conjunturas particulares vão abrindo na vigilância do poder proprietário. Aí vai caçar. Cria ali surpresas. Consegue estar onde ninguém espera. É astúcia (Certeau, 2014, p. 94-95)

Dessa maneira, podemos compreender as práticas cartoneras como “táticas” em Certeau (2014) a partir das apropriações que fazem do livro e do lixo, a partir da sua errância (Jacques, 2012) naquelas territorialidades (Haesbaert, 2008) que produzem e se inscrevem. Os livros cartoneros, por exemplo, não se pretendem como substitutos dos livros

⁷² Tradução livre do francês: estragados.

convencionais, nem reivindicam o seu fim. Suas práticas editoriais dizem daquela *decisão* de fazer algo diferente, das apostas em uma reconquista do tempo (Rancière, 2021b) visando desestabilizar a cidade letrada (Rama, 2015). As experiências cartoneras jogam o jogo do inimigo. “O que é que eles nos deram? Miséria, pobreza. O que é que lhes damos? Livros. Para que haja um outro caminho, uma outra porta, uma outra via pela qual seja possível passar” (Cucurto in Mariposa Cartonera, 2024, n.p.). Uma arte de fazer livros e mundos com o papelão — sucata —, ainda que nem todos produtos editoriais realizados por essas experiências sejam livros ou tenham capa de papelão.

Existem cartoneras que — também — publicam materiais com outros suportes para além do papelão, como as edições de Lara Cartonera já ilustradas no início do capítulo. Vilhena (2016, p. 36)⁷³ também apresenta exemplos que desestabilizam essa relação papelão-livro como condicionante para o que ela chama de “coletivos cartoneros”, citando Ediciones Cordelería Ilustrada⁷⁴ — que se identificaria como cartonera mas, diretamente de um *pueblo* de 2 mil habitantes na Espanha, publica/va brochuras em cordel — e Loquita Cartonera⁷⁵, da capital chilena, que também produz cadernos com caixas de leite para venda. A editora Cartonera do Mar⁷⁶ (Recife, PE) também tem produções com caixas de leite⁷⁷. A boliviana Yerba Mala Cartonera publica grande parte do seu catálogo de maneira digital e

⁷³ O trabalho de Flavia Braga Krauss de Vilhena, atualmente professora da Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT), é a primeira tese de doutorado brasileira sobre as cartoneras. “O Acontecimento Eloísa Cartonera: memória e identificações” foi defendida, em 2016, no Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP). Hoje, há uma pesquisa sendo desenvolvida no mesmo programa, por Ariadne Catarine dos Santos.

⁷⁴ Não encontrei registro da editora locada em Híjar, na província de Teruel, se denominar como cartonera, mas, como apontado por Vilhena (2016), Ediciones Cordelería Ilustrada participou do primeiro encontro cartonero na Europa, em 2013, como é possível ver em: <http://cordeleriailustrada.blogspot.com/2013/10/1er-encuentro-cartonero-en-espana.html>. Acesso em: 25 jan. 2024.

⁷⁵ Segundo sua descrição do Facebook, “Loquita Cartonera es una micro editorial de manufactura y reciclaje. Poesía/juguetes de papel/arte”. Coordenada por Yasmin Fauaz, “Periodista. Creadora de Loquita Cartonera, editorial de manufactura y libros objeto. Dedicada a los oficios del libro. A reciclar y recolectar”, a editora se mostra bastante inventiva nos formatos de suas publicações e produtos. Disponível em: <https://web.facebook.com/loquitacartonera/> e https://www.instagram.com/yas_fauaz. Acesso: 25 jan. 2024.

⁷⁶ Cartonera do Mar é coordenada por Bárbara Santos, Herminia Ferreira, Jéssica Lima, Juliana Albuquerque e Vanessa Araújo. Além de publicações independentes, realizam oficinas em escolas e eventos. Pela sua descrição no Facebook e postagens na plataforma existe desde 2014, mas não posta desde 2018 — porém, suas fotos de perfil foram atualizadas em 2022. Disponível em: <https://web.facebook.com/loquitacartonera/>. Acesso em: 25 jan. 2024.

⁷⁷ Ver em: <https://www.uninabuco.edu.br/noticias/movimento-cartonero-preservacao-ambiental-e-literaria>. Acesso em: 25 jan. 2024.

gratuita⁷⁸. Lumpérica Cartonera, de Lima (PER), também se dedica à literatura eletrônica⁷⁹. A curitibana Magnólia Cartonera⁸⁰ vende livros e cadernos com capas de papelão, zines, e-books e brochuras. La Sofía Cartonera, projeto extensionista vinculado à Universidad Nacional de Córdoba (ARG), tem uma coleção chamada “*Costureras*”⁸¹, que são publicações de teoria e crítica com capas de tecido, um trabalho que envolveu outro projeto da instituição junto a mulheres encarceradas. Cuenteros, Verseros y Poetas, uma cooperativa editorial que funciona dentro do Pabellón 4 da Unidad de Máxima Seguridad N° 23, em Florencio Varela, na grande Buenos Aires, combate *el Infierno* do sistema carcerário argentino *con libros de cartón*⁸² — e livros encapados de maneira convencional, como podemos ver no canto superior direito da montagem da Figura 7.

⁷⁸ Yerba Mala é a primeira cartonera da Bolívia, nascida em 2006 em El Alto, na região metropolitana de La Paz. Hoje a editora funciona em Cochabamba. Seu blog (<https://verbamalacartonera.blogspot.com/>) tem muitos registros de sua longa trajetória, onde é possível realizar a inscrição para sua newsletter. Muitas de suas publicações estão disponíveis em: <https://issuu.com/verbamalacartonera>. Acesso em: 25 jan. 2024.

⁷⁹ Instagram em: <https://www.instagram.com/lumpericaeditorial/>. A editora também possui Facebook: <https://www.facebook.com/profile.php?id=100063518738425>. Acesso em: 25 jan. 2024.

⁸⁰ Desde 2014, a editora mescla estilos de publicação e publica bastante conteúdo referente a editoras cartoneras e bibliotecas comunitárias. Disponível em: <https://www.magnoliacartonera.com/>. Acesso em: 25 jan. 2024.

⁸¹ Estão entre as obras da coleção “*Costurera*” textos de Walter Benjamin, Judith Butler, Edward Burke, Maristella Svampa, Nelly Richard e Viveiros de Castro. Disponível em: <https://lmdiarario.com.ar/contenido/195734/coleccion-costureras-una-materialidad-que-piensa>. Acesso em: 25 jan. 2024.

⁸² A cooperativa funciona dentro do pavilhão desde 2010, onde mais de vinte pessoas privadas de liberdade já publicaram contos, poemas e ensaios. Os livros produzidos são doados em restaurantes populares e para familiares de presos. Ver mais em: <https://cuenteros-verseros.com.ar/acerca-de/>. Acesso em: 25 jan. 2024.

Figura 7 - Catar, montar



Fonte: montagem do autor com imagens presentes nos links disponibilizados das cartoneras citadas acima

Se já afirmamos o papelão, assim como os livros, como condição *sine qua non* do fazer cartonero, como se explicam essas apropriações outras? Se o *cartón* é uma das possibilidades de unidade entre as cartoneras, como as experiências questionam, tensionam e ampliam sua utilização? Por isso, acreditamos que *o papel do papelão* para as cartoneras abarca sua dimensão material e imaterial, funcionando como uma certa territorialidade

(Haesbaert, 2008) experienciada e produzida pelas experiências cartoneras em sua composição como universo ou movimento, na criação de um corpo comum repleto de multiplicidade. Assim, o papelão é tomado pelas cartoneras em sua inscrição espaço-temporal sempre contaminada e contaminante.

*Aquí en la Tierra,
como en el cielo,
el cartón nuestro de cada día
El cartón es testigo de la historia,
es contenedor de historias
es hacedor de historias
tiene una historia
La vida pasa por el cartón,
La vida se plasma en el cartón
Al cartón venimos
y en el cartón estamos
Un libro,
de cartón,
es vida,
tiene vida.
Permanece,
nunca basura,
Eterno,
como la obra que contiene
El cartón nuestro de cada día*

Nayeli Sánchez G (in Letras de Cartón, 2019, p. 22)

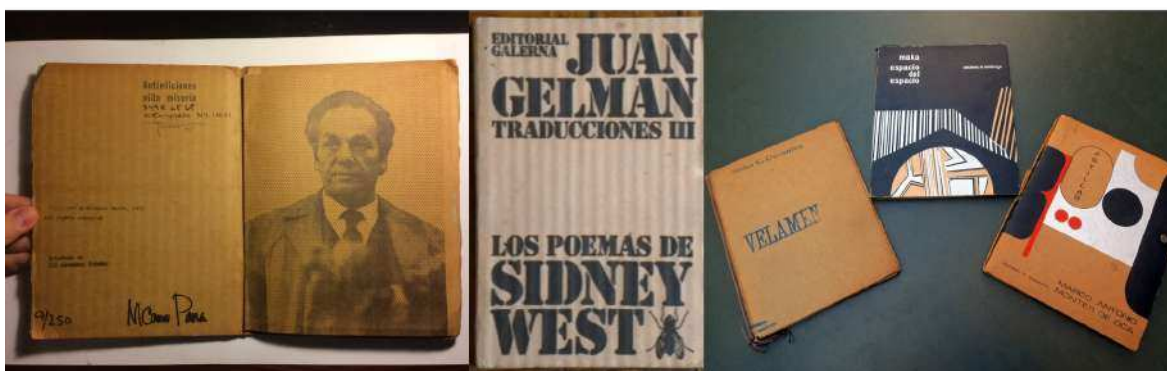
O poema de Nayeli Sánchez (2019, p. 22), integrante de La Cartonera (Cuernavaca, MEX), faz parte do primeiro livro da série “Letras de Cartón”. A partir do texto, podemos compreender essa inscrição espaço-temporal do papelão no imaginário cartonero, “a vida passa pelo papelão, a vida se incorpora no papelão / para o papelão viemos e no papelão estamos”. Ainda, as referências sacras ao papelão remetem a uma ideia de onipresença desse material que permeia as relações e práticas das experiências cartoneras, que possui um infinito em si mesmo e um infinito compartilhado por este universo através de toda sua potência — reivindicada material e simbolicamente.

Esse papelão *todo poderoso*, que é *testemunha da história, que tem uma história, que abarca e conta histórias* do poema de Nayeli Sánchez (in Letras de Cartón, 2019, p. 22) tem seus antecedentes em si mesmo — seja pela compreensão de sua produção social (Carneiro; Corrêa, 2008), seja pelo produto que ele embalou, vide reflexões da caixa conservadora no texto de Daniel Rosa dos Santos (in Letras de Cartón III, 2021, p. 14-15). A produção de livros com capas de papelão também.

É importante pontuar que os livros de Eloísa Cartonera não são as primeiras publicações literárias que se tem registro com este material como suporte. Inclusive, a ideia

de seus fundadores surge a partir do contato de Washington Cucurto com uma edição deste tipo. Mais uma vez, um encontro transformador do escritor com o poeta Juan Gelman — assim como aquele que o fez iniciar na escrita literária. O que mobilizou Cucurto a idealizar Ediciones Eloísa, a editora que se transformou na cooperativa editorial Eloísa Cartonera (Barilaro in Bilbija; Carbajal, 2009, p. 36), foi o contato com o livro “Traducciones III: Los poemas de Sidney West”, de Juan Gelman, publicado pela editora portenha Galerna (1969), em edição encadernada com papelão⁸³. A poeta argentina Elena Jordana, na década de 1970, também produziu algumas edições nestes moldes sob o selo Ediciones El Mendrugo, com textos de Octavio Paz, Iris Zavala e Marco Antonio Montes nos Estados Unidos, México e Argentina (Bilbija in Bilbija; Carbajal, 2009). Há também vestígios de outro selo nesse estilo, contemporâneo e localizado nos mesmos espaços, autores comuns e irmanada a El Mendrugo, chamado Antiediciones Villa Miseria⁸⁴, que publicou o livro “Los Profesores”, de Nicanor Parra, em Nova York, no ano de 1971⁸⁵, entre outros⁸⁶.

Figura 8: Antecedentes⁸⁷ cartoneros



Fonte: montagem realizado pelo autor a partir dos links informados.

Ainda que essas publicações do século passado compartilhem de semelhanças com aquelas que surgem a partir de Eloísa Cartonera, principalmente por serem encapadas em papelão, elas são consideradas experiências relativamente isoladas do que chamamos aqui de movimento ou universo cartonero. Podemos nos perguntar o porquê, já que também são

⁸³ Esta edição do livro pode ser encontrado para venda em: <https://www.abebooks.com/first-edition/Traducciones-III-poemas-Sidney-West-Gelman/3230829704/bd>. Acesso em: 25 jan. 2024.

⁸⁴ *Villa miseria*, em espanhol, é o mais próximo que poderíamos ter de “favela” em português.

⁸⁵ Imagem da capa do livro em: <https://twitter.com/emiliodelacerda/status/1088129919777943552>. Acesso em: 25 jan. 2024.

⁸⁶ Há um artigo no site da Graphic Arts Collection da Princeton University: <https://graphicarts.princeton.edu/2019/02/06/elena-jordana-and-ediciones-el-mendrugo/>. Acesso em: 25 jan. 2024.

⁸⁷ Para Gaudêncio Gaudério (2023), o antecedente das cartoneras no Brasil são as publicações da geração mimeógrafo e da poesia marginal, eram livros de auto-edição, livros que não tinham ISBN e que circulavam em espaços não-canônicos.

livros não convencionais e o *cartón* está lá. Para responder tal pergunta, propomos que a tomada do papelão em toda sua complexidade — em sua vida dupla, como aquela que compreendemos a partir da cidade-texto (Rama, 2015; Margulis, 2009) — é fundamental para a compreensão daquilo que entendemos como um corpo comum das cartoneras a partir daquilo que se *espraia* desde *Eloísa*. Assim, a exploração inventiva do papelão em suas dimensões simbólicas e materiais enquanto tática (Certeau, 2014) nos parece ser aquilo que *dá forma* (Ingold, 2012) ao que chamamos de movimento ou universo em suas práticas de fazer livros e mundos — que se expande na perspectiva da formação de uma continuidade literária cartonera, em diálogo com a obra de Antonio Candido (2000).

3.2 Continuidade cartonera

A constituição *material* da maioria das publicações ditas cartoneras se dá através de textos impressos de maneira barata em folhas dobradas como brochura, costuradas sob um pedaço de papelão cortado e pintado artesanalmente. Não é exatamente o livro que a maioria das pessoas imagina quando fecha os olhos. Ao mesmo tempo que, depois do primeiro estranhamento, não é tão difícil de aceitar que talvez seja sim um livro — afinal, nitidamente é um herdeiro do códice. O livro cartonero — e seu encantamento — parece se encarnar num certo movimento entre estranhamento e familiaridade, algo que não está exatamente dado e nos convida a participar, aquilo que o faz muito-mais-que-livro e muito-menos-que-livro. A multiplicidade de *forças* que envolvem seus processos de produção e circulação, suas formas de encarnação e incorporação estendem esse convite. As relações com o papelão e as pessoas catadoras de materiais recicláveis, com a literatura e o mercado editorial, com quem escreve, edita e lê — e quem as *pode* fazer —, tudo isso emerge na composição do que também chamamos de corpo-livro-cartonero.

Com Ingold (2012, p. 26), a partir dos escritos do artista Paul Klee, podemos compreender esse movimento naquilo que seria o *dar forma às coisas* — que está na vida e está na arte, “não busca replicar formas acabadas e já estabelecidas, seja enquanto imagens na mente ou objetos no mundo. Ela busca se unir às forças que trazem à tona a forma”. Em Klee (1973, p. 269), o *dar forma* está na essência de sua teoria da criatividade, sendo este processo muito mais importante que a própria forma:

A forma se define pelo processo de dar forma, que é mais importante do que a própria forma. A forma não deve ser considerada, em hipótese alguma, como algo a ser superado como resultado, como fim, mas como gênese, crescimento, essência. Forma como aparência é um espectro perigoso e maligno. O que é bom é a forma como movimento, como ação, como forma ativa. O que é ruim é a forma como imobilidade, como fim, como algo que foi tolerado, um livramento. O que é bom é

o dar forma. O que é ruim é a forma. A forma é o fim, a morte. Dar forma é movimento, ação. Dar forma é vida.⁸⁸

Com isso, Ingold (2012) propõe sua mirada, seu contraponto ao hilemorfismo, como uma ontologia que privilegia o *dar forma* ao invés da *forma*. Nossa abordagem aqui se alia a esta proposta, “seguir as forças e fluxos dos materiais que dão forma ao trabalho” (Ingold, 2012, p. 38). Tomar os processos que constituem o *fazer cartonero* em sua produção de livros e mundos como meio de pesquisa. Com Ingold (2012, p. 29), tomar essas produções como *coisas que vazam*, “sempre transbordando das superfícies que se formam temporariamente em torno delas”. Assim, acompanhamos o próprio Ingold (in Bell; Flynn; O’Hare, 2022, tradução minha) em suas reflexões sobre as cartoneras⁸⁹, na ideia de dar nova vida às palavras e ao papelão:

Imagine uma biblioteca acadêmica cujos livros, em um ato de desobediência, correm soltos, escapando de suas capas e espalhando seu conteúdo por toda parte. Imagine todo o papelão abandonado que foi esvaziado das mercadorias que antes continham. E imagine a alegria de todas as pessoas que nunca puderam pagar pelas mercadorias ou entrar na academia, quando descobrem que, costurando palavras fugitivas com papelão recuperado, poderiam dar nova vida a ambos. [...] prática coletiva das cartoneras não apenas cruza a fronteira entre arte e literatura, mas também tem o potencial de virar o mundo abafado das letras de cabeça para baixo.⁹⁰

Essa *virada de cabeça para baixo no mundo das letras* possibilitada pelas cartoneras se inscreve como tática (Certeau, 2014), pois cria mundos a partir daquele mundo *abafado* e ainda dentro dele. As cartoneras não se propõem como competidoras e aniquiladoras do mercado editorial, elas atuam nas brechas e as criam, produzindo seu próprio público através de suas práticas de acesso ao livro naquela multidimensionalidade apontada por Beltrão (1980). Gaudêncio Gaudério (2020, p. 54–55, grifo nosso) reflete sobre esse processo, que nos é muito cara para a proposta de *formação* de uma continuidade literária cartonera:

Em tal sentido, então, é importante dizer que nossa editora não se pensa como

⁸⁸ No texto de referência em inglês, traduzido do alemão: “Form is set by the process of giving form, which is more important than form itself. Form must on no account ever be considered as something to be got over with, as a result, as an end, but rather as genesis, growth, essence. Form as semblance is an evil and dangerous spectre. What is good is form as movement, as action, as active form. What is bad is form as immobility, as an end, as something that has been tolerated and got rid of. What is good is form-giving. What is bad is form. Form is the end, death. Form-giving is movement, action. Form-giving is life”.

⁸⁹ Em seu comentário sobre o livro “Taking Form, Making Worlds: Cartonera Publishers in Latin America” — pesquisa de fôlego mais recente sobre as cartoneras, realizada por pesquisadores ingleses e publicada pela University of Texas Press. O comentário está na contracapa do livro de Lucy Bell, Alex Ungprateeb Flynn e Patrick O’Hare (2022).

⁹⁰ No original, em inglês: “Imagine an academic library whose books, in an act of defiance, run riot, escaping their covers and spilling out their contents far and wide. Imagine all the cardboard, lying abandoned, having been emptied of the consumer goods it once contained. And imagine the joy of all the people who could never afford the goods or enter the academy, when they discover that by stitching fugitive words with salvaged cardboard, they could give new life to both. [...] the collective practice of cartonera not only crosses the frontier between art and literature, but also has the potential to turn the stuffy world of letters upside down”.

concorrente do mercado, seria ridículo ou infantil imaginar que teríamos força para isso, e nem é o que pretendemos; apenas buscamos arquitetar um espaço alternativo regido por interesses não utilitários nem pragmáticos, *um espaço no qual confluem nossos peculiares livrinhos e um público específico que aos poucos vai sendo criado, no qual, inclusive, tem pessoas com pouca ou às vezes nenhuma relação com o livro e a literatura.*

Este apontamento colocado pelo editor de Vento Norte Cartonero, da criação de um público, diz respeito à concepção de democratização radical da literatura que estamos empregando nesta pesquisa. Com a inscrição das experiências cartoneras em territorialidades diversas, aproximando o livro e a literatura de muitas pessoas apartadas da partilha do sensível (Rancière, 2017), suas práticas acabam sempre apontando para a expansão deste universo. Seja por suas publicações de baixo custo de produção e aquisição⁹¹, seu fazer oficina — que ao incentivar o *escrever*, através do *publicar*, também incentiva o *ler* —, ou até mesmo por questões paratextuais — a capa de papelão, os textos normalmente sob licenças de *Creative Commons* ou *Copyleft*, as co-edições entre editoras, a falta de ISBN na grande maioria das publicações, o livro e o fazer cartonero, indissociáveis, são um convite à leitura, à escrita e à edição. Esse convite à multidimensionalidade do livro acaba por ratificar a consolidação do *sistema literário* (Candido, 2000) como um todo, ao mesmo tempo que atua na *formação* de uma literatura outra — como lembra Michel de Certeau (2014), a tática está sempre inscrita dentro da estratégia, ela não tem o próprio, está sempre no Outro. Dessa maneira, as condições para *formação* de uma literatura cartonera estão relacionadas à existência prévia de um sistema literário.

Nossa proposição parte do diálogo — e apropriação tática, porque não — da obra do célebre crítico literário brasileiro, Antonio Candido. Na introdução de “Formação da literatura brasileira”, Candido (2000, p. 24) propõe a ideia de literatura como sistema, elencando alguns fatores que dariam coesão a este conjunto, localizado a emergência desse fenômeno “a partir dos meados do século XVIII, adquirindo plena nitidez na primeira metade do século XIX”. O autor não desmerece aquilo que veio antes, mas a partir de certos pressupostos, mas as toma como *manifestações literárias*, as separa do que seria *literatura*, considerada um “sistema de obras ligadas por denominadores comuns” (Candido, 2000, p. 23). Entre os elementos destacados para a formação da literatura como sistema estão:

a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns a outros. O conjunto dos três elementos dá lugar a um tipo de comunicação inter-humana, a literatura, que

⁹¹ Há uma discussão sobre o preço dos livros cartoneros, que nem sempre são vendidos a preços populares como prezaria uma certa *ética* cartonera. Mais adiante, abordaremos a questão da “circulação incorporada” dessas publicações, que pensa a presença desses livros de maneira sempre relacional.

aparece sob este ângulo como sistema simbólico, por meio do qual as veleidades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contacto entre os homens, e de interpretação das diferentes esferas da realidade (Candido, 2000, p. 23).

Baseado nos denominadores apontados por Candido (2000), nossa apropriação se dá na compreensão de que nosso fenômeno opera taticamente na formação de uma *continuidade literária* cartonera, sempre implicado na existência e consolidação da literatura como sistema — que está no campo da estratégia (Certeau, 2014), ligado ao ordenamento da cidade letrada (Rama, 2015). As cartoneras contam com um conjunto de produtores e receptores — ainda os criam incessantemente através de suas práticas de democratização radical da literatura. Quanto ao mecanismo transmissor, este se dá de maneira distinta àquele disposto em Candido (2000), mas existe e é a característica mais evidente do universo cartonero.

Diferentemente do conteúdo literário como fiador do sistema, o papelão funciona como linguagem em comum, através de sua apropriação material e simbólica. Ainda que existam propostas de aproximações em termos de conteúdo literário para as publicações cartoneras, principalmente em seu surgimento às margens do Rio da Prata (Cherri, 2013). Também, ao menos quatro dos cinco autores citados por Josefina Ludmer (2007)⁹² em seu ensaio “Literaturas pós-autônomas” fazem parte de catálogos de editoras cartoneras. Para a professora e crítica literária:

Essas escrituras não admitem leituras literárias; isto quer dizer que não se sabe ou não importa se são ou não são literatura. E tampouco se sabe ou não importa se são realidade ou ficção. Instalam-se localmente em uma realidade cotidiana para “fabricar um presente” e esse é precisamente seu sentido (Ludmer, 2007, p. 1).

Para este trabalho, não nos interessa um aprofundamento sobre este tema, já que não é este o mecanismo transmissor fiador do nosso fenômeno. Mas nos toca salientar que as publicações cartoneras também abarcam essas escrituras — assim como tantas outras. Inclusive, o papel do papelão como garantidor dessa unidade na multiplicidade é tão flagrante que acaba por esfumçar as relações de gênero literário e figura de autoria. Em uma biblioteca, por exemplo, o livro cartonero é, antes de tudo, um livro cartonero.

Com relação ao livro cartonero, gostaríamos de resgatar o fato de que nele opera um certo apagamento da individualidade da obra e/o do autor que culmina em um efeito de indeterminação [...] prevalecendo os sentidos do “livro cartonero” sobre os sentidos de “obra X, do autor Y”. Esse processo discursivo parece desembocar

⁹² A saber: Bruno Morales (Yerba Mala Cartonera, Cochabamba, BOL), Fabián Casas, Cesar Aira e Daniel Link (Eloísa Cartonera, Buenos Aires, ARG). Apenas María Sonia Cristoff não foi encontrada no catálogo da biblioteca de University of Wisconsin-Madison. Disponível em: https://search.library.wisc.edu/search/digital?filter%5Bfacets%5D%5Bcollections_facet~Cartonera+Publishers+Collection%5D=yes. Acesso em: 25 jan. 2024.

na produção de uma espécie de tipologia ou de gesto classificatório que se materializa no fato de que na Biblioteca de Wisconsin, no interior de sua lista de áreas temáticas, a classificação "Cartonera Book" aparece como "encabeçamento de matéria" (Vilhena, 2016, p. 84).

As próprias relações de autoria, e até mesmo de edição, são desestabilizadas no fazer cartonero de diversas maneiras, seja pelas vias da autopublicação, da pirataria, do *copyleft*, da participação em diversas etapas da produção do livro, de seu fazer oficinaireiro, entre outros. Então, se para Candido (2000) a integração de escritores ao sistema é aquilo que garante a *formação da continuidade literária*, para as cartoneras este elemento está em outro lugar.

Quando a atividade dos escritores de um dado período se integra em tal sistema, ocorre outro elemento decisivo: *a formação da continuidade literária*, - espécie de transmissão da tocha entre corredores, que assegura no tempo o movimento conjunto, definindo os lineamentos de um todo. É uma tradição, no sentido completo do termo, isto é, transmissão de algo entre os homens, e o conjunto de elementos transmitidos, formando padrões que se impõem ao pensamento ou ao comportamento, e aos quais somos obrigados a nos referir, para aceitar ou rejeitar. Sem esta tradição não há literatura, como fenômeno de civilização (Candido, 2000, p. 24, grifo nosso).

Durante os últimos vinte anos, algo permitiu que houvesse um conjunto de produtores, receptores e um mecanismo transmissor que garantiu, de fato, a formação e a continuidade cartonera — que ganha corpo como universo/movimento, nunca separado completamente do sistema descrito por Candido (2000). Nos interessa compreender como se dá esse *continuum* cartonero *apesar de e a partir de* sua multiplicidade — que emerge em suas apropriações diversas em temporalidade e territorialidades. O manifesto da editora YiYi Jambo Cartonera, a primeira cartonera paraguaia, notória por suas publicações em *portunhol salvaje*⁹³, tem algo a nos dizer desse processo espreado e “espraiante”, em movimento nos mais diversos territórios, fruto de crises, diferenças e invenção:

Que Yiyi Jambo y las demais kartoneras sigam brotando como flor de la bosta de las vakas fronterizas y de las crisis economicas y de las crisis de imaginacione, desde Kurepilândia⁹⁴ a Asuncionlândia, desde Bolilândia a Perukalândia, desde Nerudalândia a Mexicolândia, desde el mundo enkilombado de cualquier parte a la kapital mundial de la ficcion junto al lago azul de Ypakaraí... Non es necessário seguir saqueando a la naturaleza para hacer arte. Em medio a los detritos abundam cartón y otros residuos para el mambo invisible de lo visible

⁹³ Língua triple-fronteiriça, uma mistura de português, espanhol e guarani paraguaio, muito publicizada pelo poeta brasiguaiou Douglas Diegues, cofundador de YiYi Jambo e, mais recentemente, Editora de Los Bugres. Andrea Terra Lima (2013) produziu sua dissertação de mestrado sobre o tema, “Nos cruzamentos da selvageria : uma poética do portunhol”, defendida no Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

⁹⁴ *Curepi* é um termo em guarani que os paraguaios chamam aos argentinos, cuja origem remonta à Guerra de la Triple Alianza, conhecida no Brasil como Guerra do Paraguai. Mais em: <https://www.infobae.com/2009/09/09/471283-paraguay-que-los-argentinos-les-dicen-curepies/>. Acesso em: 25 jan. 2024.

*cartonerismo siga brotando sin repetirse a full...*⁹⁵ (YiYi Jambo in Bilbija; Carbajal, 2009, p. 161)

Pensemos, aqui, o que pode ser o “adubo” desse florescimento que não se repete *a full*? Quais os catalisadores desse movimento que, ao *passar a tocha adiante* de um canto a outro do continente (e do mundo), não segue uma linha reta mas parece criar novas linhas a serem percorridas? Nossa hipótese para aquilo que condiciona o fato de uma cartonera estar sempre anunciando a próxima, garantindo essa continuidade desviante, são suas práticas de democratização radical da literatura invocadas pela linguagem comum do papelão. Ao promover o acesso multidimensional ao livro (Beltrão, 1980), possibilita que pessoas “sem parte” na partilha do sensível possam disputar o universo da narrativa (Rancière, 2017; 2021b), golpear taticamente (Certeau, 2014) os muros da cidade letrada (Rama, 2015). É na aposta da criação de um público (Gaudério, 2020) a partir da apropriação desviante do papelão como possibilidade de escrita como política de vida (Anzaldúa, 2000), o direito a contar o mundo e participar do mundo. Dessa maneira, essas práticas estão sempre a *dar forma* (Ingold, 2012), garantindo a continuidade literária cartonera. Em diálogo com a obra de Klee, Deleuze (1999, p. 14) propõe: “não existe obra de arte que não faça apelo a um povo que ainda não existe”. As cartoneras apelam para esse povo por vir, criando seu público produtor e leitor através de um mecanismo inventivo e acessível — transmitido pelo *mosquito cartonero*.

Mosquito cartonero não conhece idade,
Fronteira, gênero ou nacionalidade.

Quando o bixo pega,
Corpo e alma entrega,
Papelão do lixo enrola,
Trajetória de vida rebola.

Mosquito cartonero desvela humanidade.
Abre portas, janelas, sempre deixa saudade.

Quando o bixo pega,
Imaginação emprega,
Lâmina de estilete amola,
Livros cantam quem viola.

⁹⁵ Tradução livre do *portunhol salvaje*: “Que YiYi Jambo e as demais cartoneras sigam brotando como flor da bosta das vacas fronteiriças e das crises econômicas e das crises de imaginação, desde Kurepilândia a Asuncionlândia, da Bolilândia a Preukalândia, da Nerudalândia à Mexicolândia, de qualquer parte de mundo aquilombado à capital mundial da ficção, junto ao lago azul de Ypacaraí... Não é necessário seguir saqueando a natureza para fazer arte. Em meio aos detritos, abundam papelão e outros resíduos para a invisível dança do visível, para o cartonerismo seguir brotando sem repetir-se por completo”. As referências aos locais “lândia” tendem a ser: Argentina, Paraguai, Bolívia, Peru, Chile e México.

Mosquito cartonero vai lhe pegar,
E quando na rua papelão você cruzar,
O seu olhar sempre fará brilhar (Letras de Cartón, 2019, p. 39).

O poema “Quando o bixo pega” de Alicia Cuerva, integrante da editora infantil francesa Cosette Cartonera⁹⁶, fecha a primeira edição de “Letras de Cartón”. O texto citado ilustra o papel fundamental do papelão na formação desse sistema cartonero, o seu fator de transmissão — o *mosquito cartonero*. O papelão como capa de livro *vaza* uma infinidade de coisas e acontecimentos. Assim como no poema e na pesquisa, o transmissor da continuidade editorial-literária cartonera — como se *mosquito* fosse — se dá quando, a partir do encontro com essa coisa, a “trajetória de vida rebola”. Para Ingold (2012, p. 38), “o (ou a) artista — assim como o artesão — é um itinerante, e seu trabalho comunga com a trajetória de sua vida. Além disso, a criatividade do seu trabalho está no movimento para frente, que traz à tona as coisas”. O *mosquito cartonero* como transmissor nos oferece uma metáfora importante para, com Ingold (2012, p. 38), lermos a criatividade “para frente”, cujo movimento se dá no imprevisto e “improvisar é seguir os modos do mundo à medida que eles se desenrolam, e não conectar, em retrospecto, uma série de pontos já percorrido” — um movimento de *juntar-se ao mundo*.

Ao compreendermos o *continuum* cartonero como esse movimento de criatividade *para frente*, que busca (e cria) um povo por vir ao juntar-se ao mundo, podemos situar este fazer próximo àquilo que Canclini (2016) chama de arte pós-autônoma⁹⁷. Para o autor, a arte pós-autônoma busca a invenção com o *fora* da arte, fugindo de algumas armadilhas de repetir movimentos de vanguarda que acabavam numa relação paradoxal de encapsulação-transgressão — que, ao transgredir o campo artístico de maneira ensimesmada acabavam por fechar o campo mais ainda.

Talvez as respostas para esta interrogação [da questão da transgressão na arte] não surjam do campo artístico, mas do que está ocorrendo ao intersectar-se com outros e tornar-se arte *pós-autônoma*. Com este termo refiro-me ao processo das últimas

⁹⁶ Página da editora na internet: <https://www.cosettecartonera.com/>. Acesso em: 25 jan. 2024.

⁹⁷ A ideia de “arte pós-autônoma” — desenvolvida por Canclini (2016) no livro “Sociedade Sem Relato: antropologia e estética da iminência”, cuja publicação original data de 2010 — parece se dar numa continuidade de algumas propostas presentes no clássico “Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade” — publicado pela primeira vez em 1989. Estão em sua obra mais famosa as proposições sobre um fazer artístico não-ensimesmado, preocupado com os contextos, na figura do que o autor chama de “artista liminar”, assim como uma problematização da autonomia dos campos artísticos, principalmente na América Latina e a sua “condição pós-moderna” (Canclini, 2019). Não encontrei uma conexão direta com a proposta de “literaturas pós-autônomas” em Ludmer (2007), ainda que ambas compartilhem de diversos pontos, além de estarem situadas temporalmente próximas. A questão em Ludmer (2007) é mais circunscrita no que diz respeito ao texto literário, enquanto a proposta de Canclini (2016) parte de práticas artísticas de maneira mais amplas — mais próximo das inquietações de uma terceira autora argentina, Florencia Garramuño, que trata da “inespecificidade” na estética contemporânea, em seu livro “Frutos Estranhos” (2014, Editora Rocco).

décadas no qual aumentam os deslocamentos das práticas artísticas baseadas em *objetos* a práticas baseadas em *contextos* até chegar a *inserir as obras nos meios de comunicação, espaços urbanos, redes digitais e formas de participação social onde parece diluir-se a diferença estética* (Canclini, 2016, p. 24).

Deleuze (1999, p. 2) pontua que as ideias se dão em domínios específicos, pois trata-se de ter uma ideia “em pintura, ou de uma idéia em romance, ou de uma idéia em filosofia, ou de uma idéia em ciência”, e não ideias em geral. Também aponta que os encontros entre os domínios se dão nos espaços inventivos em comum. Na medida em que o movimento cartonero é um espaço de ideias comum a diversos domínios — como arte, e produção editorial, e literatura, e comunicação — acaba sendo um desencadeador de encontros múltiplos. Ao juntar-se ao mundo com suas práticas específicas aglutinadoras de *domínios* (Deleuze, 1999), *contextos* (Canclini, 2016), *linhas* (Ingold, 2012; Deleuze; Guattari, 2011), o universo cartonero segue *em movimento*, o sistema cartonero segue *em formação*.

Como lidar com os movimentos desse movimento? Com esse universo em constante expansão? O que fazer frente à multiplicidade que nosso fenômeno apresenta, uma certa condição micélica (Ingold, 2012) ou rizomática — à medida que “o rizoma se refere a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga” (Deleuze; Guattari, 2011, p. 43) —, que diz do emaranhado dessa malha (Ingold, 2012) que é a vida, o mundo, as coisas? Como seguir essa pesquisa? Precisamos definir os caminhos que queremos seguir, diante de nossas possibilidades, para nos implicarmos em como as experiências cartoneras fazem problema em territorialidades e temporalidades a partir de suas políticas da escrita.

4. FAZER CORPUS, FAZER MONTAGEM

4.1 Montar

Sendo o número de experiências cartoneras maior que uma centena, seria impossível investigá-los durante o tempo de um mestrado. Além disso, pelos modos de proliferação do movimento, o trabalho nunca estaria pronto se buscássemos abarcar a todas, tendo em vista que o “surgimento de novas editoras é muito rápido e enquanto escrevo não há como prevê-lo” (Lima, 2013, p. 60). Por isso, estabelecemos uma relação indiciária entre aquilo que nos parece ser importante para a compreensão de nosso fenômeno e algumas experiências que podem nos proporcionar as pistas que precisamos. Assim, para os fins desta pesquisa, a partir das possibilidades que se desenham, escolhemos duas experiências cartoneras para produção do *corpus* de análise: *Catapoesia* (Belo Horizonte, MG) e *Vento Norte* (Santa Maria, RS). Com elas, nos debruçando sobre aquilo que chamamos de narrativas errantes, a partir de Jacques (2012).

Catapoesia é uma experiência cartonera itinerante, nascida no interior de São Paulo e hoje sediada em Belo Horizonte, que se descreve como “editora cartonera que edita livros com capa de papelão formando coletivos de artistas e de jovens para pesquisar, coletar e produzir conteúdo em comunidades rurais, revelando autores anônimos”⁹⁸. Coordenada por Solange Barreto, trabalha em diversas frentes, com projetos em comunidades quilombolas, escolas, autopublicação e, também, coordena a série *Letras de Cartón*, com livros editados entre diversas cartoneras do mundo. Ainda, sua loja no Mercado Novo de Belo Horizonte conta com um espaço de memória, um mini-museu, que exhibe artesanatos e publicações cartoneras. Acreditamos que essa experiência nos ajuda a compreender um fazer itinerante, em movimento, perceber as conexões do urbano e do rural em suas produções, do presencial e do virtual, e sua relação com a contestação desviante contra a colonialidade do saber.

Por sua vez, *Vento Norte Cartonera* é sediada em Santa Maria, Rio Grande do Sul, e liderada por “Gaudêncio Gaudério”, Fernando Villarraga, professor da Universidade Federal de Santa Maria. Suas atividades se notabilizam pela figura de Gaudêncio, que organiza uma exposição cartonera itinerante reunindo publicações de todo canto do mundo, chamada *Universo dos Livros Cartoneros*. Também, sua página no *Facebook*⁹⁹ funciona como agenda e lugar de memória de diversas cartoneras, com publicações quase diárias sobre atividades afins acontecendo pelo globo. Ainda, coordena a atual *Multinacional Cartonera*¹⁰⁰, grupo que

⁹⁸ Texto retirado de sua descrição no *Facebook* em: <https://www.facebook.com/catapoesia>. A editora também possui *Instagram*: <https://www.instagram.com/catapoesiaeditoracartonera/>. Acesso em: 25 jan. 2024.

⁹⁹ Sua página no *Facebook*: <https://www.facebook.com/ventonortecartonero>. A editora também possui *Instagram*: <https://www.instagram.com/gaudenciogauderio/>. Acesso em: 25 jan. 2024.

¹⁰⁰ Antiga *Confederação Mundial Cartonera* e *Plurinacional Cartonera*.

se reúne semanalmente de maneira *on-line* para realização de trocas entre as editoras. Assim, em seus itinerários, essas experiências brasileiras são peças importantes para entender processos de enredamento e cooperação cartonera na atualidade, assim como a produção de acervos possíveis, lugares de memória e encontro.

Para a coleta de dados, muitas frentes são abertas. Entendemos que nosso fenômeno híbrido e errático exige uma abordagem múltipla, que comporte suas especificidades e também alinhada à nossa proposta de pesquisa errante. “O errar, ou seja, a prática da errância, pode ser pensado como instrumento da experiência de alteridade na cidade, ferramenta subjetiva e singular – o contrário de um método cartesiano” (Jacques, 2012, p. 23). A cidade, aqui, como pesquisa — por onde nos perdemos propositalmente e jogamos os jogos que se apresentam em suas possibilidades, *catando* vestígios do que pode nos interessar.

Uma delas é a busca por seus vestígios nas plataformas midiáticas *on-line*, como *Facebook* e *Instagram*, as considerando como lugar de memória — como em Bicalho, Salgado e Jurno (2016). Os autores partem da premissa de que as plataformas midiáticas *on-line* são lugares de memória, “uma vez que são fruto do desejo humano de produzir lugares onde a memória possa existir” (Bicalho; Salgado; Jurno, 2016, p. 138) — sendo essas plataformas espaços virtuais onde as cartoneras contam de si e se encontram, parece profícuo uma análise nesse sentido. Como movimento deste século e com propostas de cooperação para além-fronteiras, muito do enredamento do movimento aconteceu e acontece através da internet, como descrito em Braga (2014). Em discursos autorreferentes, também é possível perceber a força do virtual para o movimento, como vimos na concepção e realização da série “Letras de Cartón” — que também é fonte importante para nossa análise como já vem sendo demonstrado. Assim, entendemos a importância do virtual por ser ponto de encontro entre as experiências cartoneras — onde as cartoneras dizem de si, deixam rastros, ao mesmo tempo que também encontram seus pares. Ainda, percorremos exemplares de livros cartoneros, objeto privilegiado de pesquisa, pois são os produtos comuns das cartoneras ao mesmo tempo que revelam suas especificidades.

Também, utilizamos de entrevistas semi-estruturadas¹⁰¹, que foram utilizadas para discussão e debate em oficina de produção de livros cartoneros realizada por mim para o projeto de extensão Narrativas Intermitentes, coordenado pelo professor Phellipy Jácome, Bruna Batista e Prussiana Fernandes. As entrevistas são importantes para a compreensão de alguns pontos, como a trajetória das editoras e de que maneira se dão suas práticas editoriais e de sociabilidade, por exemplo. Também, como ato de contar-se, como abertura às

¹⁰¹ Roteiro presente no Apêndice A.

narrativas propostas por pessoas envolvidas com as experiências cartoneras analisadas, assim, de narrativas errantes a serem estudadas a partir da errantologia (Jacques, 2012). Com as entrevistas podemos acessar seus discursos acerca daquilo que entendemos como o fazer lento das cartoneras e, a partir delas, serão produzidos ensaios temáticos que serão percurso de nossa pesquisa *desorientada*.

Apresentada a proposta conceitual-metodológica dos eixos errantes e o *corpus* de análise, propomos uma última amarração metodológica para o desenrolar dessa pesquisa em desenvolvimento. É importante tomar esses modos de fazer pesquisa em retrospectiva, pois esses gestos já estão sendo ensaiados no desenvolvimento dos capítulos que precedem estas explicações. Este movimento passa por apropriações da proposta de *narrar por relações* (Almeida Júnior; Jacques; Silva, 2020) aliada a alguns procedimentos e provocações metodológicas da tese de doutoramento “Vestígios da Dengue no Anúncio e no Jornal: Dimensões Acontecimentais e Formas de Experiência Pública na (da) Cidade”, de Rennan Mafra (2011), defendida neste programa de pós-graduação.

Do trabalho de Mafra (2011), nos interessa particularmente o processo de coleta das materialidades como *catação* e seus apontamentos sobre *como-fazer-pesquisa* em comunicação. Para Mafra (2011, p. 99-100), a pesquisa em nosso campo exige um método que dê conta “a) da vitalidade da comunicação, b) de um fazer nômade e saqueador, e c) de um objeto que vai apresentando suas dobraduras aos poucos, na medida em que a pesquisa caminha e ganha aprofundamentos”. Para o seu trabalho, Mafra (2011) se filia ao paradigma indiciário (Ginzburg, 1989; Braga, 2008) e ao estudo de caso (Braga, 2008), que podem, também, nos ser úteis ao propormos o método de narrar por relações (Almeida Júnior; Jacques; Silva, 2020) para esta pesquisa.

Braga (2008, p.75) entende que os estudos de caso e o paradigma indiciário de Carlo Ginzburg (1989) compõem um modelo ajustado às necessidades da área, a partir de “uma dupla preocupação, de construção do campo comunicacional por desentranhamento de seu objeto, diretamente no âmbito da sociedade, e de busca de espaço no qual se desenvolvam articulações entre realidades específicas e geração teórica”. Podemos dizer que o estudo de caso, para Braga (2008), confere uma capacidade de análise das especificidades de objetos singulares para a produção de conhecimentos transversais a partir do levantamento de indícios — o que permite, mutuamente, o movimento de recorte e ampliação das análises e das inferências.

Ao fazer um estudo de caso, o pesquisador que o inscreve em reflexões sobre o campo perguntará que lógicas interacionais são relevantes para seu funcionamento; e como essas lógicas se relacionam com processos sociais outros que caracterizam o fenômeno. Para poder perceber tais relações, será preciso inferir, através do exame de indícios pertinentes para isso, o que é propriamente comunicacional e o

que deriva de circunstâncias sociais de outras ordens, «modulando» a comunicação (Braga, 2008, p. 87).

Diante da discussão apresentada por Braga (2008), da Comunicação como disciplina indiciária, Mafra (2011) propõe a seleção das materialidades a serem analisadas em sua pesquisa como *catação*. Assim, corresponde a um método indiciário de seleção de materialidades, caracterizado por um “rigor flexível” (Ginzburg, 1989, p. 179), a partir de relações não necessariamente palatáveis em um primeiro momento. Tanto no desenvolver de nossa pesquisa como em Mafra (2011), a *catação* se debruça sobre *textos que nos dizem alguma coisa* e que parecem que, ao serem investigados, podem nos dizer outras tantas.

Ao voltarmos nossa atenção a estes fragmentos da realidade, nos proporcionam outros indícios de textualização a partir, inclusive, da própria experiência de *catação*, de modo a questionar por “quais outros textos ligados a minha experiência emergiam quando acionados pelos indícios coletados [...] quais sentidos, aparentemente negligenciáveis, insurgiam em tensão, durante a caçada da leitura” (Mafra, 2011, p. 128). Assim, o próprio corpus se expande e se junta a outros textos. As experiências cartoneras falam de si e das outras.

Para o autor, ao tomarmos os “textos¹⁰² como fragmentos urbanos na e da urbe, entendemos, primeiramente, que não há como separar a *catação* dos textos da nossa experiência de cidade” (Mafra, 2011, p. 128). Aqui, tomamos a cidade como territorialidade atravessada pela produção editorial — sendo a própria existência das experiências cartoneras um indício dessa relação — e a *catação* como método adequado para a coleta de materiais. Afinal, não existiria livro cartonero sem *catação*, sem catadores e catadoras. Dessa maneira, o gesto de *catar* materialidades para a composição desta pesquisa — que ocorre desde os primeiros capítulos — é também uma maneira de aproximação entre o fazer pesquisa e o nosso fenômeno. A partir da obra de Benjamin (2015, p. 70) sobre Baudelaire, podemos entender esse movimento como o passo comum do poeta e do trapeiro, do saque à cidade em “suas deambulações na busca de rimas”, no “parar constantemente para recolher o lixo em que tropeça”. Catar aquilo que seja capaz de desviar nossa atenção (Mafra, 2011).

A *catação* é, também, a chave para nossa proposta de narrar por relações — uma escrita que assume “o fragmento, o intervalo e, também, a imaginação – capacidade psicofísica, sensível e engendradora de mundos” (Almeida Júnior; Jacques; Silva, 2020, p.

¹⁰² Aqui, o autor se refere a textos sobre a experiência da dengue, entendida como uma experiência urbana. Defendo que as experiências cartoneras também são experiências na e da urbe — por isso a centralidade da cidade nessa pesquisa. As práticas (e políticas) editoriais (e de escrita) cartoneras estão estreitamente ligadas aos acúmulos, excessos, faltas e “táticas” (Certeau, 2014) de experiências da e na cidade.

26). Em aliança com a obra de Walter Benjamin e Aby Warburg, principalmente sobre suas premissas sobre o método da montagem, os autores propõem que:

narrar por relações constituir-se-ia, primeiro, no engendramento dos intervalos que ganham importância com a montagem de fragmentos heterogêneos; e, segundo, no reconhecimento da imaginação enquanto motor fundamental ao gesto de colocar-se diante de uma zona intervalar, a fazer emergirem nexos e compreensões outras a respeito da história, tanto do ponto de vista de quem constrói a narrativa quanto de quem a ela dá uso (Almeida Júnior; Jacques; Silva, 2020, p. 26).

Diante de um fenômeno marcado pela multiplicidade — e com uma mirada atenta às questões das temporalidades e territorialidades — entendemos que esse tipo de montagem se anuncia como um método possível para construção e apresentação de nossa pesquisa. Para Jacques (2018, p. 221), “pensar por montagens seria atentar, respeitar ou, ainda, provocar heterocronias. Esse choque de tempos heterogêneos que explicita uma coexistência temporal conflituosa, de temporalidades mais complexas ou mesmo impuras”. Assim, em nossa proposta, articular os fragmentos catados — variados, de *posts* e descrições em plataformas midiáticas *online* até textos e paratextos de livros publicados pelas cartoneras estudadas, passando por manifestos e entrevistas de membros — no jogo da montagem, que:

não busca qualquer unidade e pretende mostrar a própria complexidade ao acentuar diferenças e ao misturar, colocando lado a lado, numa mesma superfície [...] diferentes tipos de fragmentos, documentos, textos ou imagens, ou detalhes de diferentes tempos e campos do conhecimento e, a partir do choque entre suas diferenças, nos fazem compreender outros nexos possíveis, não mais baseados em semelhanças, mas sim na própria diversidade e heterogeneidade (Jacques, 2018, p. 217).

Se os fragmentos dão conta da materialidade justaposta e sobreposta em montagem, a abertura a outros nexos possíveis a partir dessa composição de temporalidades — e territorialidades — heterogêneas se dá pelo intervalo e pela imaginação. O intervalo é o *entre*, onde as novas relações acontecem, onde se estabelecem as “associações recém-estabelecidas, os choques ou tensões, as conexões inesperadas, outras constelações imprevistas, provocativas de uma série de inversões [...] e sobrevivências na compreensão do que se procura entender e narrar a partir do que se monta” (Almeida Júnior; Jacques; Silva, 2020, p. 34). É no intervalo que devemos procurar pelos *movimentos do movimento* cartonero, como uma cartonera anuncia a próxima como se dão as continuidades e descontinuidades entre uma cartonera e outra, é ali que podemos encontrar a formação desse corpo que é comum e é diverso. O intervalo é, aqui, o condutor da imaginação. Assim, quem narra por relações “procede a partir da atenção que se dá aos espaços existentes ‘entre’ os fragmentos justapostos e do exercício imaginativo ao posicionar-se diante desses espaços, na

sugestão e proposição de relações anteriormente não estabelecidas” (Almeida Júnior; Jacques; Silva, 2020, p. 34).

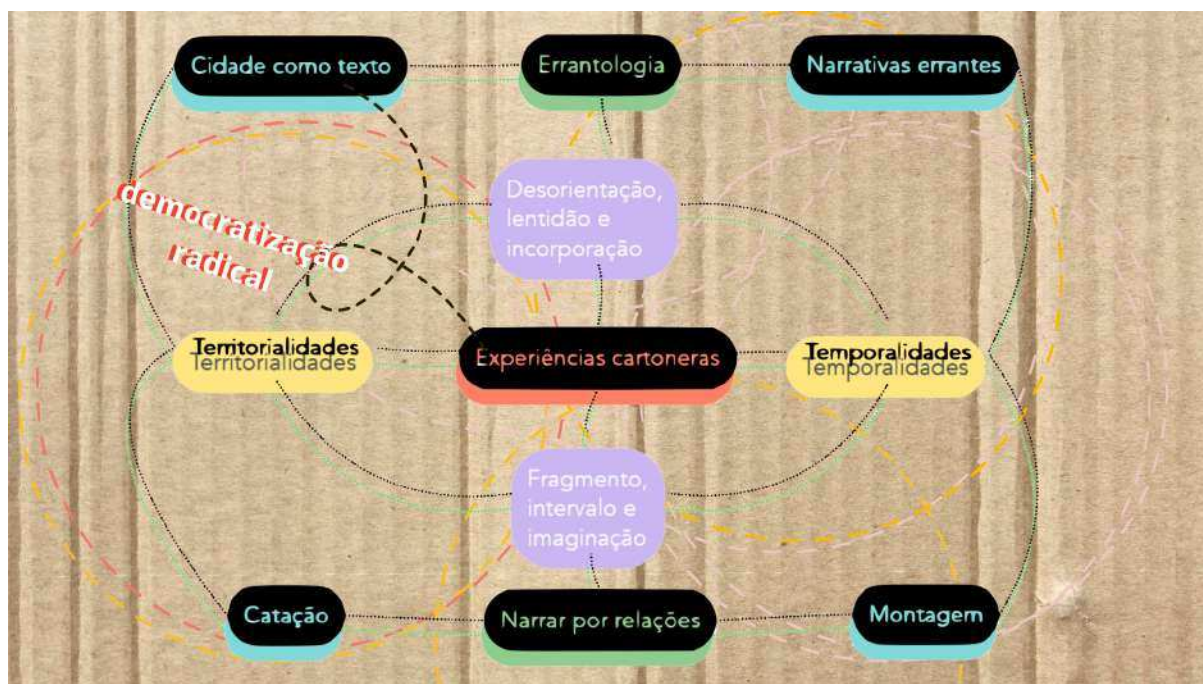
Assim como no contexto de crise e insurreição da Buenos Aires do início século XXI — quando originou-se a primeira cartonera — os métodos de protesto e expressão eram imaginativos (Margulis, 2009, p. 103), a imaginação se faz fundamental em nosso método de pesquisa. “Narrar por relações é a proposição da própria imaginação enquanto operação tática errante que movimenta a construção relacional dos tempos” (Almeida Júnior; Jacques; Silva, 2020, p. 39). A imaginação tanto permite a produção de imagens pensadas e articuladas a partir da relação entre imagens outras na montagem, como está profundamente ligada ao fazer cartonero, pois pode ser considerada como “mecanismo inventivo e capacidade produtiva que se expande desde o campo do pensamento até o campo da práxis” (Almeida Júnior; Jacques; Silva, 2020, p. 41). Dessa maneira, a imaginação tem dupla vida, como elemento metodológico de *como-fazer-pesquisa* ao narrar por relações, tal como força motriz do próprio objeto estudado. “A imaginação movimenta a fertilização da própria ciência errante, nômade, como motor que anima a concatenação de novos nexos e sentidos moventes, potentes, desestabilizadores, provocadores de rachaduras no que se considerava consolidado” (Almeida Júnior; Jacques; Silva, 2020, p. 41).

Assim, em consonância com o referencial teórico acionado e ajustado às demandas do nosso objeto, acreditamos que as apropriações metodológicas propostas dão conta dos apontamentos colocados por Mafra (2011, p.99-100) para a pesquisa em comunicação, tendo em vista o movimento de pesquisa em comunicação como um fazer saqueador. Propomos nesse projeto diversas pilhagens conceituais-metodológicas, acumulamos saberes dos campos do urbanismo, da história, da geografia, da sociologia, da antropologia, da história da arte, da crítica literária e, inclusive, da comunicação. A noção de saque está ligada a um contrabando de ideias entre fronteiras disciplinares, adequando — sem perder o rigor — essas perspectivas à vitalidade da pesquisa em comunicação, suas miradas e objetos moventes.

Diante disso, propomos um narrar por relações entre as cartoneras escolhidas através da catação indiciária de fragmentos dispostos em uma montagem — tendo em vista a emergência dos intervalos acionados e desencadeados pela imaginação. Tecendo, assim, novas narrativas errantes a partir do estudo das narrativas errantes encontradas e produzidas pelas experiências cartoneras estudadas, no intuito de responder nossa pergunta de pesquisa e aquelas que se apresentaram durante o percurso.

Abaixo, segue um mapa conceitual-metodológico — *sempre inacabado* — que foi, ao mesmo tempo, guia e fruto do caminhar desta pesquisa.

Figura 9: mapa conceitual-metodológico



Fonte: arte gráfica realizada pelo autor

A seguir, apresentamos as experiências escolhidas como *corpus* e os caminhos que optamos por percorrer por cada uma delas.

4.2 Corporificando

4.2.1 Catapoesia

Figura 10: Montar com Catapoesia



Fonte: montagem realizada pelo autor a partir de prints

*Catapoesia tem seu nome pautado no respeito aos catadores de papelão e também à ação de <<catar>> a poesia do cotidiano encontrada nas histórias, nas memórias, nas imagens, nos poemas e, principalmente, nas ruas das cidades e das comunidades em que passa*¹⁰³

Catapoesia nasce em retrospectiva, já era antes de ser como tal. Criada no interior de São Paulo, a editora surge como projeto de democratização de leitura e escrita de uma Organização não Governamental (Ong) chamada Trilhas da Serra, no município de Serra Negra (SP), com a criação da biblioteca comunitária Trilhas da Palavra¹⁰⁴. Ainda que inicie sua produção com capas de papelão apenas em 2009, após Solange Barreto participar de uma oficina ministrada por Lúcia Rosa, co-fundadora de Dulcinéia Catadora, a criadora considera *Catapoesia* cartonera desde o ano da fundação do projeto, 2008 — quando trabalhava com os jovens atendidos pelo Ponto de Cultura a partir de escritas coletivas em livros encapados por papel cartão.

Sol Barreto fazia parte de um projeto junto à Ong supracitada que se chamava Trilhas de Cultura e Meio Ambiente. Era um Ponto de Cultura, inscrito nas políticas públicas criadas no período que Gilberto Gil comandou o Ministério da Cultura (2003-2008), cuja proposta era de fazer arte com sucata, trabalhando na biblioteca local o incentivo à leitura com os jovens da região. Com três anos de execução (2008-2010), apenas na segunda metade do projeto que o papelão — anteriormente utilizado para outras questões, como produção de cenários em atividades teatrais-literárias — surge como possibilidade de capa de livro. Sol acompanhava o trabalho de Lúcia Rosa com Dulcineia Catadora através dos textos de Gilberto Dimenstein na Folha de S. Paulo — jornal que a biblioteca tinha assinatura — e, em 2009, viu que haveria uma oficina com a artista e foi participar. “Eu acompanhava e ficava *nó, como que é com papelão?* Queria ver como que costurava e fazia. A gente fazia os livros com papel cartão”, disse Sol Barreto (2023) em nossa entrevista:

Quando eu conheci a Lúcia, eu falei, ‘nossa, era tudo que eu queria’, usar papelão também pro livro e pra esses materiais que estava gerando na oficina, na biblioteca. Então a gente vai abraçando essa causa por um processo, uma coisa vai puxando a outra. Também a importância da leitura, porque se eu não tivesse visto na Folha de S. Paulo, eu nunca iria saber das cartoneras, não iria me interessar em ser uma cartonera.

A primeira ação como Catapoesia foi a realização de um trabalho com as crianças da Comunidade Quilombola do Mato do Tição, em Jaboticatubas (MG). Com a perspectiva da

¹⁰³ Texto presente no marcador de página dobrável que recebi junto dos livros de Catapoesia quando conheci Sol Barreto presencialmente, em 2022, no Mercado Novo de Belo Horizonte.

¹⁰⁴ Para saber mais da biblioteca comunitária e da Ong: <https://ongtrilhasdaserra.wordpress.com/trilhas-da-palavra/>. Acesso em: 25 jan. 2024.

valorização dos mestres da história oral junto ao desenvolvimento da autonomia dos jovens, foi elaborado e publicado o livro “Tia Tança, que não me sai da lembrança...” (Catapoesia, 2010). A partir da experiência bem sucedida no *Matição* (como também é conhecida a comunidade¹⁰⁵), foram criados projetos para produção de livros cartoneros com coletivos juvenis de comunidades tradicionais a fim de fomentar a escrita, a leitura e a memória. Para a proposta de buscar e contar essas histórias através do fazer cartonero, se fazia necessário circular, catar histórias — a origem do nome da editora.

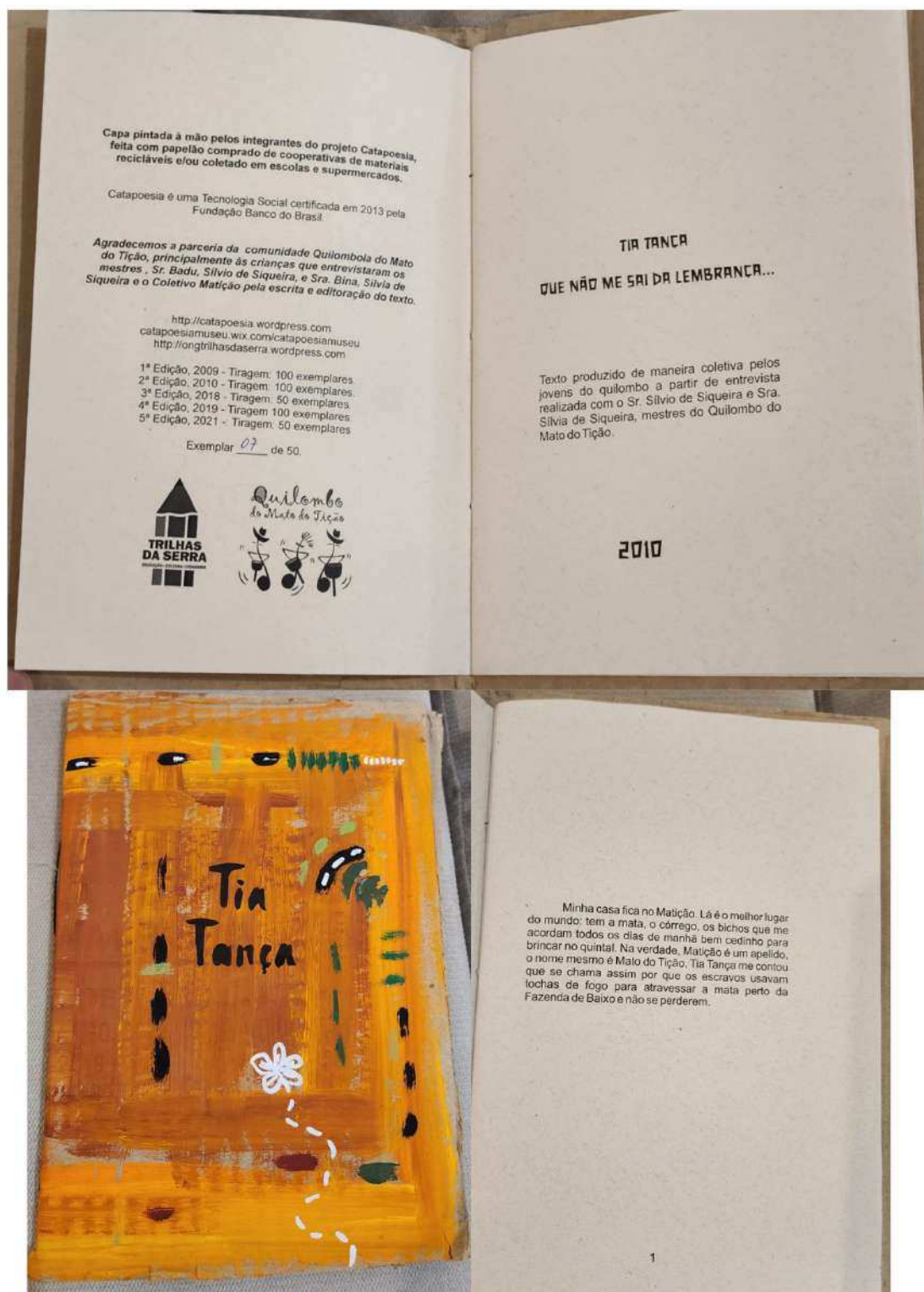
para que as pessoas as conhecessem, era necessário “catá-las”, “buscá-las”, daí a origem do nome “Catapoesia”, que nada mais é do que “catar a poesia do cotidiano”, registrá-la e transformá-la em textos para compor os livros de baixo custo para que a democratização do acesso se desse de maneira natural e inovadora (Catapoesia, 2024, n.p.).¹⁰⁶

Os movimentos de Catapoesia nos remetem a ideia do narrador sucateiro (Gagnebin, 2006, p. 54), que não mira em sua catação de histórias “recolher os grandes feitos”, mas “apanhar tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação, algo que parece não ter nem importância nem sentido, algo com que a história oficial não sabe o que fazer”. Se o trapeiro, o catador de sucata e de lixo, é “esta personagem das *grandes cidades modernas* que recolhe os cacos, os restos, os detritos” (Gagnebin, 2006, p. 53, grifo nosso), o trabalho dessa cartonera aponta para a existência da vida-dupla da cidade-texto (Margulis, 2009), recolhe os restos da cidade letrada (Rama, 2015), dos “sem-parte” na partilha do sensível (Rancière, 2017).

¹⁰⁵ Especial realizado pela Fundação Centro Brasileiro de TV Educativa (FUNTEVÊ), “Matição: uma comunidade iluminada”, em 1989. Direção de Glória Moura. “A série 'Nascentes Negras da Música Brasileira' tem o objetivo de resgatar as comunidades de quilombos atuais no Brasil que mantêm ainda as comemorações e tradições dos antepassados. Este programa focaliza a comunidade de Matição em Minas Gerais, tratando das duas festas principais ‘Santa Cruz’ e ‘São João’”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iHGmv-T30zU>. Acesso em: 25 jan. 2024.

¹⁰⁶ Disponível em: <https://catapoesia.wordpress.com/historico/>. Acesso em: 25 jan. 2024.

Figura 11: Tia Tança, que não me sai da lembrança... (2010)



FONTE: Montagem com imagens do livro Tia Tança (2010)

Catapoesia é uma experiência cartonera itinerante, com sede em Belo Horizonte (MG) e em Piracicaba (SP), com produções realizadas em diversos lugares. Destacam-se os trabalhos com comunidades tradicionais, como “Homenagem ao Senhor Elifa” (Catapoesia, 2011), realizado com jovens da Aldeia Sumaré, no Território Xakriabá em São João das Missões (MG), além da já citada “Tia Tança” (Catapoesia, 2009). Esse fazer cartonero descolado dos centros urbanos, com histórias e figuras de autoria que transpassam as próprias políticas editoriais independentes também presentes nas cartoneras, de autores “fora do mercado”, é uma das características mais marcantes da unicidade de *Catapoesia*.

Devido a suas especificidades, suas práticas foram acompanhadas e estão presentes em “*Taking Form, Making Worlds: Cartonera Publishers in Latin America*” (Bell; Flynn; O’Hare, 2022) — livro recentemente publicado pela University of Texas Press, resultado de uma pesquisa desenvolvida, entre 2017 e 2020, por investigadores do Norte Global e apoio de universidades e fundos do Reino Unido. Os autores descrevem o fazer literário da editora como desobediência epistêmica e prática decolonial (Bell; Flynn; O’hare, 2022, p. 125-126), com seus livros realizados em parceria com comunidades tradicionais, valorizando seus “mestres de raiz”.

A metodologia¹⁰⁷ para a produção destes livros envolve a reunião de jovens interessados nas comunidades, que participam de formações sobre questões comuns aos livros cartoneros (produção textual, edição em *softwares*, encadernação e pintura das capas), com o complemento de noções de “Memória e História Oral”. Os jovens escolhem o tema e a história a ser trabalhada no livro, o que inclui as pessoas que serão entrevistadas para a produção do material, normalmente os mais velhos — os “mestres de raiz”.

O *modo de fazer livro* de Catapoesia, de fato, estabelece uma outra política da escrita, no sentido de Rancière (2017), na qual há uma reconfiguração dos corpos passíveis de *dizer*, *ser* e *se fazer ver*, projetando outros corpos no universo da narrativa (Rancière, 2021b). No caso de *Catapoesia*, mais do que os sem-parte na partilha do sensível, a escrita se dá em um processo coletivo e intergeracional entre aqueles fora-do-mundo, que recuperam o próprio corpo na construção de uma relação matricial com a terra (Ferdinand, 2022). Ainda, surgem questionamentos com a relação do papelão com essas comunidades, já que esse material — assim como a própria literatura — está relacionada à formação e atualização da cidade moderna (Rama, 2015) e os processos de reprodução social do capitalismo (Carneiro;

¹⁰⁷ Disponível em: <https://catapoesia.wordpress.com/noticias-3/>. Acesso em: 25 jan. 2024.

Corrêa, 2008). Também, como essas relações com o papelão em diferentes territorialidades configuram uma justaposição de temporalidades conflitantes — por exemplo, os tempos urbanos e rurais, da escrita e da oralidade.

Outra questão relevante a ser abordada é a participação na organização de Letras de Cartón, que possui chamada para a quinta edição. Essa edição cooperativa e colaborativa tem muito a nos dizer das formas em que se estabelecem as relações de incorporação (Jacques, 2012) dessas práticas enredadas virtualmente e que resultam em livros físicos, diz da emergência das experiências em multiterritorialidade (Haesbaert, 2008) do nosso fenômeno. Nos aponta também, para o papelão — em sua apropriação material e simbólica — também como uma territorialidade por onde essas experiências erram, uma territorialidade também múltipla, que sugere para além do papelão físico, o papelão virtual como lugar de encontro.

Tal qual fole de uma forja
Sopra o fogo das cambonas
E nas frinças dos galpões
Entoam vozes de cordeonas

Te chamam vento Aragano
Conhecedor de caminhos
Mas a terra da alegria
É tua morada, é teu ninho

Se um dia eu pudesse ter
A força que têm os ventos
Iria varrer dos pagos
Tantos descontentamentos

Vai chover daqui tres dias
Previsão que ninguém erra
Pois chegou o Vento Norte
Rebojando ao pé da serra

Trouxe em seu canto campeiro
A estridência das cigarras
Bordonenado no alambrado
Melodias de guitarras

Sopra forte, Vento Norte
Antes que essa chuva caia
Quero ver a chinoquinha
Segurar a sua saia¹⁰⁸

O vento norte é um vento bastante característico que atinge a região central do Rio Grande do Sul, e afeta Santa Maria com bastante frequência, principalmente no inverno. É “veloz, quente e seco. Carrega folhas, bagunça o cabelo, fecha e abre portas e janelas”, mas especialistas lembram que, apesar de quente e seco, ele anuncia a chuva e uma frente fria¹⁰⁹. O imaginário desse sopro *bagunçante*, que *reboja ao pé da serra* da antiga Freguesia de Santa Maria da Bôca do Monte, e pode durar até 100 horas, inspira o nome da editora do cidadão latino-americano Gaudêncio Gaudério.

O vento norte, aqui em Santa Maria, é aquele vento no inverno, quente, muito quente. Estamos com 5°C ou 6°C e a temperatura dispara para 30°C. Fica aquele ‘zzz zzz’ o dia todo. Tem o folclore de que as mulheres ficam histéricas e os homens ficam piores. Acho tão bonito. É o que caracteriza Santa Maria, o vento norte (Gaudério, 2023)

Gaudêncio Gaudério é o pseudônimo do professor de literatura da Universidade Federal de Santa Maria, Fernando Villarraga. O coordenador de Vento Norte Cartonero se

¹⁰⁸ Vento Norte, 1985. Composição de Airton Pimentel e Dirceu Alves Abrianos, interpretada por Eracy Rocha. A canção ficou em 3º lugar na 5ª Coxilha Nativista, realizada em Cruz Alta, Rio Grande do Sul, 1985. Disponível em: <https://youtu.be/eX1y2eJikwO?si=ZCPdn1LtL-anT8Oz>. Acesso em: 25 jan. 2024.

¹⁰⁹ “Pesquisadores da UFSM investigam o fenômeno do vento norte em Santa Maria”. UFSM, 2022. Disponível em: <https://www.ufsm.br/midias/arco/pesquisadores-da-ufsm-investigam-o-fenomeno-do-vento-norte-em-santa-maria>. Acesso em: 25 jan. 2024

destaca como uma figura importante para o enredamento das cartoneras em suas possibilidades de composição de um corpo comum. Gaudêncio produz lugares de encontro, seja em sua página no Facebook onde divulga atividades de cartoneras espalhadas pelo globo, na coordenação informal da rede Multinacional Cartonera, na exposição itinerante Universo dos Livros Cartoneros ou em suas oficinas em escolas da região. Assim como diversas experiências, esta é tanto produtora de encontros quanto produto deles:

Certa feita, um amigo estava andando pela Calle Corrientes (Buenos Aires), onde tinha uma banquinha da Eloisa Cartonera. Viu uns livros estranhos, diferentes, comprou dois e deu pra mim. Quando vi esses livros, aquela coisa tão feia, por favor [risos]. Ai eu fiquei com curiosidade, fui atrás, Um tempo depois, em 2013, fui a Bogotá. Sou colombiano, e também venezuelano e brasileiro. Fui visitar meu pai em Bogotá e me informei que tinha uma editora cartonera lá [Amapola Cartonera]. Procurei ainda naquelas páginas amarelas (lista telefônica), aquele calhamaço. Me informei, consegui o contato, me atenderam de maneira maravilhosa. Passei duas tardes com eles. Me explicaram toda sua concepção, maneira de trabalhar, público, critério de edição. Voltei a Santa Maria convicto que queria ser cartonero (Gaudério, 2023).

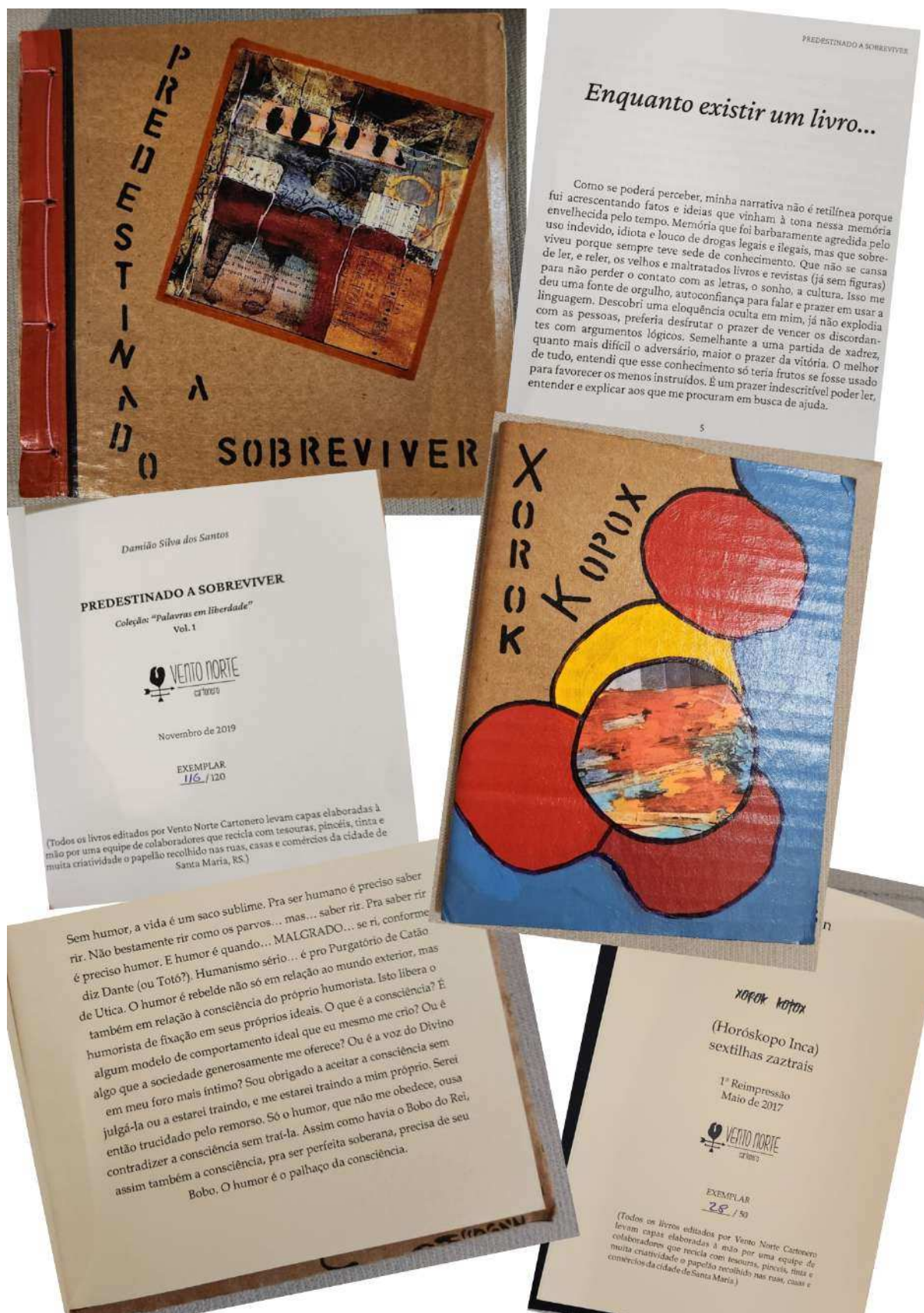
Em seu retorno à Boca do Monte, reuniu um grupo de alunos próximos e criou Maria Papelão, editora responsável pela publicação de 6 títulos. Em 2014, encerra-se a primeira experiência e inicia-se uma nova. “No dia que saí de Maria Papelão, criei Vento Norte Cartonero” (Gaudério, 2023). De lá pra cá, foram outros 29 títulos publicados pelo novo selo, com textos variados, de poetas da Geração Mimeógrafo como Zuca Sardan e Nicolas Behr a pessoas privadas de liberdade, como Damião Silva dos Santos, que conta com duas publicações por Vento Norte.

Essa cartonera nos instiga a percorrer suas formas de produção de encontros e arquivos possíveis, aspecto muito relevante para as implicações espaço-temporais das cartoneras. Seus movimentos implicam na produção e perenização daquilo que tomamos por narrativas errantes (Jacques, 2012), construindo possibilidades de incorporação desses gestos efêmeros. Suas andanças físicas e virtuais também nos trazem diversas questões.

Por exemplo, suas páginas no Facebook, da editora e do pseudônimo, acabam por configurar experiências de memória — pontos de encontro onde as cartoneras podem se encontrar na relação ruidosa de passado, presente e futuro (Ribeiro; Leal; Gomes, 2017). Em Bicalho, Salgo e Jurno (2016), os autores apontam para o uso das chamadas plataformas midiáticas *on-line* como forma de produzir arquivos e, sempre implicado nas relações sociotécnicas e algorítmicas, estabelecem um lugar onde a memória pode ser acionada. Em suas postagens, são anunciadas ações de cartoneras de diversos campos do mundo, seja de eventos que irão acontecer ou que já aconteceram. Pela configuração destas plataformas, que

nos pedem “o que está acontecendo agora” mas distribuem seu conteúdo reunido através de um “feed”, o registro desses anúncios se dá como arquivo que pode ser acionado como memória. Por lá, através da decisão de Gaudério sobre o que deve ser lembrado ou esquecido, podemos conhecer a multiplicidade das práticas cartoneras em sua inserção e produção de distintas territorialidades e temporalidades.

Figura 13: Damião e Zuca



Fonte: montagem com os livros Predestinado a Sobreviver (2019) e Xorok Kopox (2017)

O coordenador de Vento Norte também organiza a exposição Universo dos Livros Cartoneros, que tem percorrido bibliotecas de Portugal e Espanha, no que ele compreende como uma “aventura pelos sertões ibéricos” dessas produções. Assim, os corpos-livros-cartoneros circulam também em outras dimensões para além das vendas, por exemplo. O que essa aventura pode nos dizer também dessa produção de tempos e espaços? Outro ponto importante é sua atuação na chamada Multinacional Cartonera. O grupo contempla membros de diversas editoras e projetos ligados a lutas sociais, e tem se reunido semanalmente, via Zoom, desde abril de 2020. Esse espaço virtual configura um importante lugar de encontros, onde as cartoneras debatem suas práticas e recebem convidados de outras áreas ligadas àqueles pressupostos que unem essas experiências. Assim, nos parece que essa figura coopera para a constante atualização do corpo comum das cartoneras, o que ele chama de universo.

Além do livro *Retalhos* (2020), já citado neste trabalho, no qual Gaudério reflete sobre as práticas cartoneras, nos chama atenção uma série de livros que compõem seu catálogo: *Palavras em Liberdade*, “uma coleção que reúne narrativas de caráter autobiográfico escritas por pessoas privadas de liberdade”. Atualmente, são quatro volumes: *Predestinado a Sobreviver*, de Damião Silva dos Santos (2019), que cumpre pena em Santa Maria (RS); *Apesar de Tudo*, de Viviane da Conceição Lima (2019), e *Tudo por Hoje*, de Monique Ariel (2019), ambas reclusas em Criciúma (SC); e *Duplamente Presa*, de Isilda Anjos Bernardo (2022), encarcerada no Estabelecimento Prisional de Guarda (Portugal). Além da coleção, Vento Norte ainda conta com um livro de poesias de Damião Silva dos Santos, “*Sobrevivendo no Hospício*” (2018), e uma reunião de contos infantis dos parceiros de Cuenteros, Verseros y Poetas, “*O Guarda Roupa Mágico*” (2017). Essas publicações corroem a “mentira” da separação entre vida e literatura (Anzaldúa, 2000), trazendo outros corpos ao universo da narrativa (Rancière, 2021b) — sendo a narrativa um gesto de estar no mundo e reconfigurador de presente passado e futuro (Ribeiro; Leal; Gomes, 2017).

4.3. ITINERAR

O errante não vê a cidade somente de cima, a partir da visão de um mapa, mas a experimenta de dentro; ele inventa sua própria cartografia a partir de sua experiência itinerante (Jacques, 2012, p.24).

Tomar a itinerância como caminho para nossa proposta analítica se apresenta como um movimento paradigmático e necessário à pesquisa — à escrita desta dissertação. Afinal, diante da condição rizomática (Deleuze; Guattari, 2011) que o fenômeno das cartoneras manifesta, não é possível capturar suas linhas como um todo. Assim, traçamos linhas a perseguir com as nossas montagens e remontagens: o *decalque* se faz incontornável. A representação aqui não se torna um problema, mas se dá como possibilidade. “O decalque já traduziu o mapa em imagem, já transformou o rizoma em raízes e radículas” (Deleuze; Guattari, 2011, p. 31). Ainda que em contraste, o mapa e o decalque — ligado ao pensamento arborescente — não são compreendidos em uma simplificação de opostos maniqueístas, mas por composições passíveis de entrecruzamento. Assim, a partir das práticas itinerantes das experiências que compõem o *universo cartonero*, com o evidente intuito escriturário de uma dissertação de mestrado, chegamos ao que Deleuze e Guattari (2011, p. 32) tomam por *impasse* — por isso a necessidade de “religar os decalques ao mapa, relacionar as raízes ou as árvores a um rizoma”.

Tal como Jacques (2012) persegue os errantes a partir de suas narrativas, diante da efemeridade de seus gestos — e impossibilidade de captura —, é através delas que buscamos a itinerância das experiências cartoneras estudadas. Com elas recriamos, remontamos, representamos suas “próprias cartografias” (Jacques, 2012, p. 24) em novas narrativas. O que veremos neste subcapítulo é a uma das possibilidades de entrada e saída daquilo que podemos tomar como o *itinerar* em Catapoesia e Vento Norte Cartonero.

Ao tratarmos as experiências cartoneras como errantes em certas territorialidades, destacamos a esfera da *decisão* (de errar), permitir-se e engendrar-se pelos caminhos do *entre* — como aquela condição de fazer mais-que-livro/menos-que-livro em suas práticas editoriais, por exemplo. Essa condição se dá através dos fluxos, dos trânsitos, dos movimentos propostos pelas cartoneras em seu fazer livros e mundos — e ao juntar-se a eles e com eles. “A errância é o entre, ou seja, é o próprio trajeto, o percurso, o itinerário. O errante é o itinerante, o ambulante, aquele que erra e se perde” (Jacques, 2012, p. 274). Esses trajetos operados pelas cartoneras se dão de maneira heterogênea e suas diferenças e semelhanças se dão por intensidades variadas. Para as editoras escolhidas neste trabalho,

podemos pensar seus movimentos específicos — que demarcam suas próprias peculiaridades.

Catapoesia, por exemplo, foi fundada no interior de São Paulo, junto a uma ONG, para trabalhar com jovens em contexto rural e comunidades tradicionais e hoje tem sua sede na capital mineira: uma loja-museu-biblioteca no Mercado Novo de Belo Horizonte — centro comercial e cultural “revitalizado”, lugar que evidencia disputas espaciais e temporais de projetos de *cidade*¹¹⁰. Em Catapoesia, podemos destacar seus trânsitos entre o rural e o urbano, suas relações entre a Serra Negra (SP) e a capital mineira, sua produção e circulação difusa entre comunidades tradicionais, o Mercado Novo e as feiras de edições independentes — um movimento que acompanha, também, a história da coordenadora da editora. Em nossa entrevista, Sol Barreto (2023) ratifica o caráter itinerante do seu projeto, ligando essa proposta com a importância do seu entendimento de *território*, das relações que fomenta desde a infância com outras territorialidades para além do urbano:

A Catapoesia tem essa itinerância, que eu acredito que as outras não têm tanto, ou muito pouco. O território para mim é, na verdade, eu coloco como uma questão de projeto de vida. Desde pequena, eu frequentava muitas comunidades culturais, porque meu pai levava a gente para uma cidade chamada Barra Longa (MG), ele não nasceu lá, mas morou lá. Ele nasceu em Rio Doce e foi morar em Barra Longa. Então, eu fui criada assim, com festas populares. A gente frequentava festas nas ruas. Roça, gado, rio, mata, tudo isso sempre foi muito presente na minha vida, sempre tive esse pé na roça. Apesar de ter nascido aqui [Belo Horizonte] e morar aqui, sempre estive na roça e sempre me encantou.

Essa relação se acentua quando chega à Universidade Estadual de Campinas para cursar pós-graduação no Instituto de Estudos da Linguagem. Por lá, descobriu que não queria seguir a profissão que imaginava — “é engraçado, foi a Unicamp que me fez desistir da carreira acadêmica” —, ao passo que aquela experiência a encaminhou por outras *veredas*. “Eu entrei no universo de Guimarães Rosa, fui ficando fascinada pelas roças, por aquilo tudo”. Através da literatura rosiana, Sol Barreto retorna aos caminhos da infância, mas a partir de um novo lugar. Quando criança, a carência das coisas que “a cidade proporcionava” se mostrava como falta, “eu tinha aquela coisa dentro de mim, aquelas pessoas das roças não têm ‘nada’, a não ser elas mesmas. [sem livros ou TV] Era só bate-papo, em torno da fogueira, em torno do fogão a lenha, batendo papo nas cozinhas. Na verdade isso é riquíssimo”. Assim, a narrativa rosiana parece ser a fiadora de um retorno a uma outra roça — que é e não é a mesma da infância de Sol — ao instaurar o sertão [a roça] e sua gente a

¹¹⁰ Ver mais em: **Nícia Beatriz Monteiro Mafra e Candice Vidal e Souza**, «O Mercado Novo: transformações e composições no espaço urbano de Belo Horizonte, Minas Gerais.», *Ponto Urbe* [Online], 25 | 2019, posto online no dia 26 dezembro 2019, consultado o 23 novembro 2023. URL: <http://journals.openedition.org/pontourbe/6936>; DOI: <https://doi.org/10.4000/pontourbe.6936>

partir de uma complexidade que permite *fazer ver* a proposta espacial de Porto-Gonçalves (2002, p. 230), da tríade relacional território-territorialização-territorialidade:

O território é uma categoria espessa que pressupõe um espaço geográfico que é apropriado e esse processo de apropriação –territorialização– enseja identidades –territorialidades– que estão inscritas em processos sendo, portanto, dinâmicas e mutáveis, materializando em cada momento uma determinada ordem, uma determinada configuração territorial.

Ao tomarmos a proposição do geógrafo brasileiro, queremos destacar os processos de significação e apropriação espacial que não cessam de reconfigurar os territórios de maneira material e simbólica. Desse modo, a *roça* — depois do contato com a obra de Guimarães Rosa — torna-se outra, ainda que esteja repleta daquela anterior, das memórias de infância e das próprias condições materiais, embora ambas também sejam condições bastante mutáveis no espaço e no tempo. Em “João Guimarães Rosa: a ficção à beira do nada”, Jacques Rancière (2021a), um leitor e entusiasta da obra rosiana, nos dá pistas de como sua literatura reconfigura aquele entendimento da falta, do próprio “nada” relatado por Sol, para aquilo que a coordenadora de Catapoesia entende por “riquíssimo”:

Ser habitante do sertão é saber que todo indivíduo é um pesquisador de sua própria vida, um ser habitado por palavras e ficções, um condutor de palavras e ficções. O escritor do sertão é aquele que radicaliza essa função de guia das ficções criando formas narrativas e formas linguísticas que atravessem o território inteiro da língua para unir as invenções mais puras dos místicos aos estribilhos ou provérbios da sabedoria popular (Rancière, 2021a, p. 23).

Para o filósofo do além-mar, o escritor mineiro seria um dos grandes da ficção moderna, com sua obra marcada pela forma de reorganizar a dupla temporalidade fundadora da *realidade ficcional* aristotélica — uma escrita que utiliza (e *inventa*) recursos “para tornar visível a linha ao mesmo tempo radical e quase imperceptível que reúne e separa ao mesmo tempo duas formas de experiência: a experiência do tempo que passa e a experiência do tempo em que acontece alguma coisa” (Rancière, 2021a, p. 21). Assim, o sertão — lugar do *nada* no tempo dos acontecimentos — e sua vida apresentam-se dignos de ficção, dignos de habitar o universo da narrativa (Rancière, 2021b).

O movimento de Sol entre as roças da infância, a rosiana e aquelas por onde ela irá circular para *catar histórias*, demonstra aquilo que Candido (2011) entende como fator humanizador da literatura. Para o autor, “a produção literária tira as palavras do nada e as dispõe como todo articulado”, assim, “a organização da palavra comunica-se ao nosso espírito e leva, primeiro, a se organizar; em seguida, a organizar o mundo” (Candido, 2011, p. 179). A relação dialógica entre Sol e as roças é reconfigurada pela e para a literatura — aqui tomada de maneira ampla e universal, “a possibilidade de entrar em contacto com

alguma espécie de fabulação”, ou a própria impossibilidade de alguém “passar as vinte e quatro horas do dia sem alguns momentos de entrega ao universo fabulado” (Candido, 2011, p. 176). Dessa maneira, a jornada itinerante de Sol, em busca de histórias a serem contadas — e escritas, e editadas, e publicadas —, parte da busca de organizar a si e organizar o mundo. Primeiro, a compreensão de que as histórias existiam e circulavam à sua maneira, depois a proposta de realizar uma outra circulação através do gesto escriturário da publicação em livro cartonero — uma outra incorporação, tendo em vista as disputas hierárquicas entre a palavra falada e a palavra escrita (Rama, 2015).

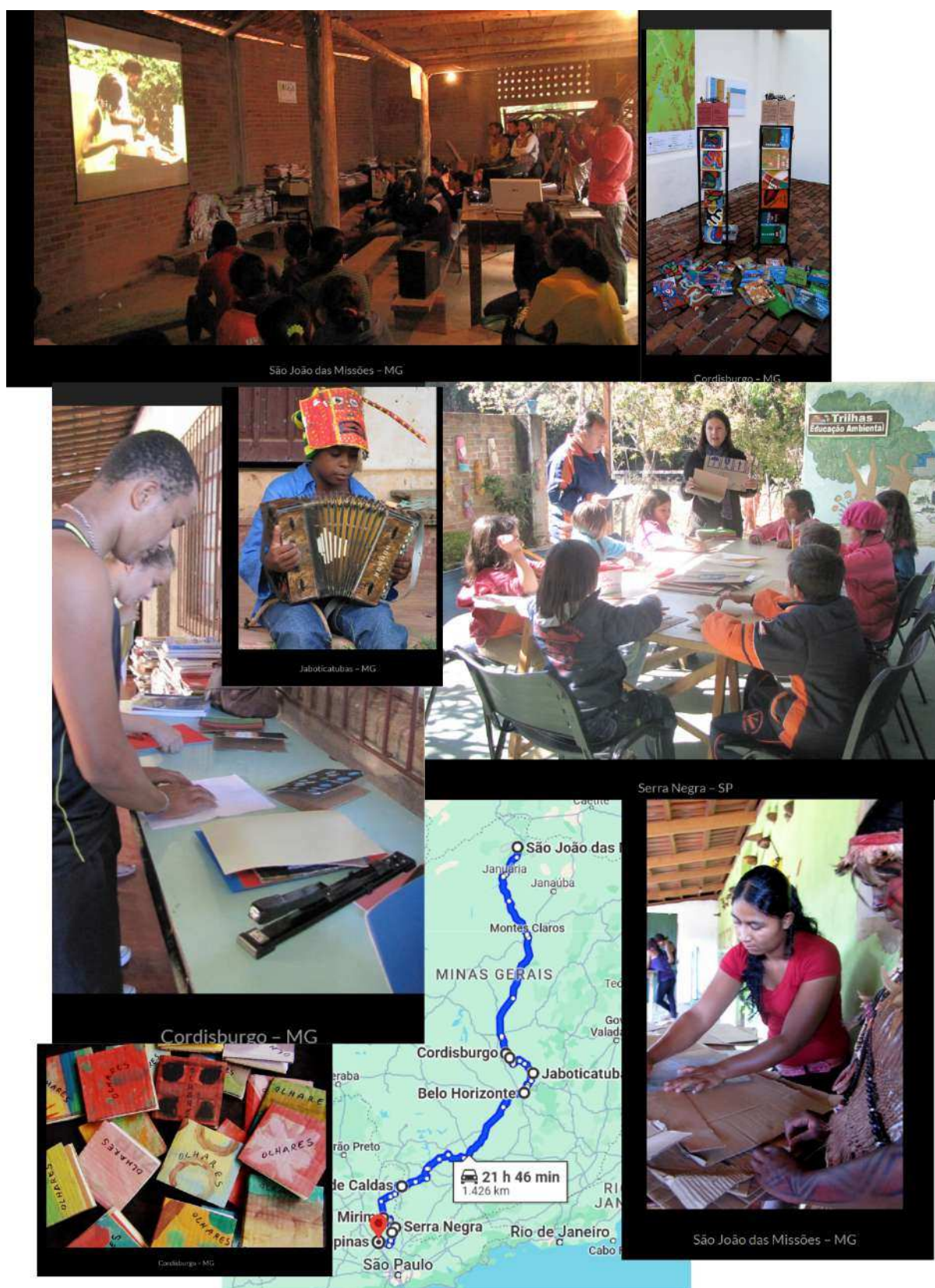
Se eu quiser seguir essa linha de ir atrás de pessoas que querem contar a própria história, eu vou atrás dessas pessoas longínquas, né, que estão longe mesmo desse acesso, porque elas não tem “nada”, só a comunidade. Ao mesmo tempo era um projeto de vida, comecei a conhecer outros lugares e, ao mesmo tempo que eu conhecia esses lugares, eu fazia meu trabalho. Eu unia o útil ao agradável. Para mim, era muito essa troca, eu vou conhecer seu lugar, viver junto com você um tempo, a gente se escuta e, se vocês toparem, a gente faz algo junto. E os lugares eram maravilhosos, além do território físico, né? As matas, a natureza, as comidas, as casas — que são tradicionais —, o jeito de fazer as festas, o jeito de fazer a medicina tradicional. Você vai vendo de tudo um pouco. Fui ficando fascinada e pensei: não quero mais só trabalhar em escola. Você vai sendo itinerante mesmo (Barreto, 2023).

Assim, Sol e Catapoesia rodaram por diversos lugares para fazer livros, ouvir e contar histórias. Com produções em Minas Gerais, com quilombos da Região Metropolitana de Belo Horizonte e diversos povoados no norte do estado; e em São Paulo, principalmente na região da Serra Negra. Desde 2011, por exemplo, participam das Semanas Rosianas¹¹¹ em Cordisburgo (MG), terra de Guimarães Rosa. No site da editora, é possível encontrar registro de atividades em pelo menos dez municípios — que em uma rota¹¹² de norte a sul somam 1.426 km — São João das Missões (MG), Cordisburgo (MG), Araçai (MG), Jaboticatubas (MG), Belo Horizonte (MG), Poços de Caldas (MG), Mogi Mirim (SP), Serra Negra (SP), Amparo (SP) e Campinas (SP).

¹¹¹ Disponível em: <https://www.cordisnoticias.com.br/2018/10/catapoesia-completa-10-anos.html>. Acesso em: 25 jan. 2024.

¹¹² Rota meramente ilustrativa, disposta no Google Maps. Disponível em: <https://abre.ai/iGZ5>. Acesso em: 25 jan. 2024.

Figura 14: Registros de Catapoesia



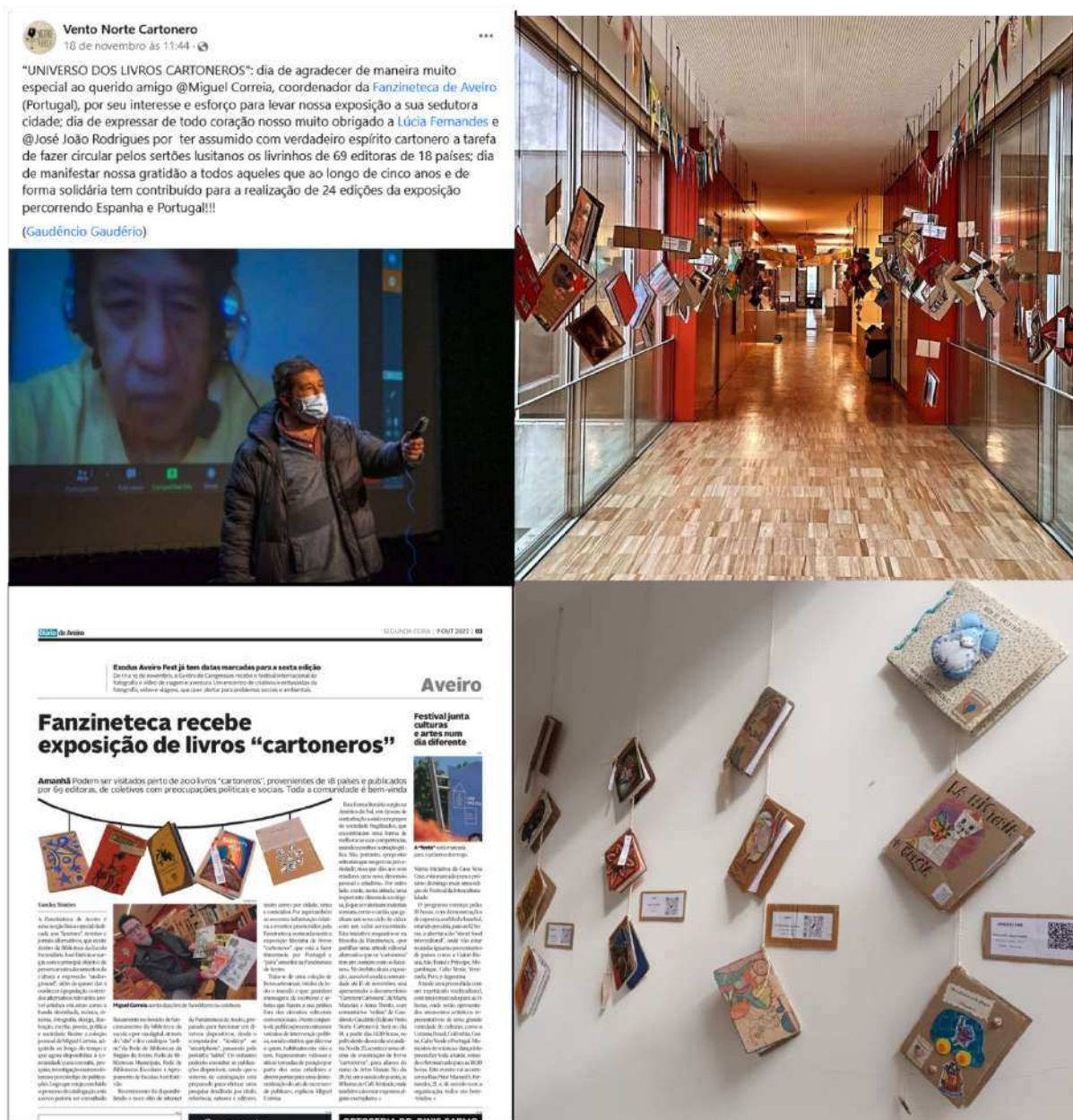
Fonte: montagem com imagens do site de Catapoesia e rota das cidades listadas

Vento Norte também desenha deslocamentos complexos em suas trajetórias e práticas junto de seu coordenador, Gaudêncio Gaudério — um pseudônimo que também se desdobra em movimento entre este e aquele, o professor Fernando Villarraga Eslava. Nascido na Colômbia, graduado na Venezuela, vive no Brasil há quase 40 anos. Por aqui, realizou sua pós-graduação em Campinas e hoje leciona há mais de duas décadas em uma universidade brasileira localizada a 250 km da fronteira com o Uruguai e a 300 km da passagem do rio de mesmo nome, cuja travessia leva à Argentina — onde realizou seu estágio pós-doutoral, na primeira década do milênio, na Universidad Nacional de Córdoba. Ainda que, em entrevista realizada, Gaudêncio assumia viver em um *destempo* — alegando certo feitiço analógico — compreende sua presença na *internet* como um dos traços marcantes das suas práticas cartoneras na atualidade: “curiosamente a minha circulação agora é muito pela virtualidade”. Essa notoriedade virtual de Gaudério se dá por algumas frentes ocupadas pelo *cartonero*: sua página e a de Vento Norte no *Facebook*, onde são registradas atividades de diversas editoras do mundo; a coordenação (não formalizada) da Multinacional Cartonera, grupo que reúne diversos participantes e entusiastas das cartoneras em encontros semanais desde 2020; e a curadoria da exposição Universo do Livros Cartoneros, que circula pelos “sertões ibéricos” desde 2018.

Uma coisa que costumo dizer é ‘eu sou cartonero’, eu não ‘estou cartonero’. Eu sou cartonero porque tenho uma convicção. Sou também um cartonero raro nesse sentido. Tenho o projeto, cuido da exposição que também demanda tempo — onde vai ser a próxima, o dia da inauguração eu falo, uma pequena oficina — e tenho um grupo virtual [Multinacional Cartonera] que, a rigor, é a única rede cartonera, que você pôde conhecer (Gaudério, 2023).

O coordenador de Vento Norte Cartonero é crítico às noções de rede cartonera e movimento cartonero, pois compreende que ambas as ideias dizem de ações articuladas. “Uma coisa é você ter relação, mas a rede aplica uma ação conjunta, uma articulação. Você tem, sim, diálogos”, por isso prefere a ideia de universo, “me parece que contempla mais a diversidade, a heterogeneidade de concepções e práticas desse fazer livro com papelão” (Gaudério, 2023). Dessa imagem que se origina o nome de sua exposição itinerante.

Figura 15: O Universo dos Livros Cartoneros. Aveiro, Portugal, 2023.¹¹³



Fonte: Facebook de Vento Norte Cartonero

Desde 2018, com um hiato pandêmico de 2020 a 2022, foram realizadas 24 edições da exposição Universo dos Livros Cartoneros, percorrendo, principalmente, os “sertões ibéricos”. Vinte cidades já receberam a mostra, algumas em mais de uma ocasião, em espaços variados — universidades, bibliotecas escolares, livrarias independentes, espaços culturais etc.. Em Portugal: Lisboa, Viseu, Coimbra, Espinho, Castelo Branco, Gouveia,

¹¹³ Gaudêncio Gaudério ao fundo, em videochamada; Print de matéria no jornal Diário de Aveiro, de 9 de outubro de 2023; à direita: fotos dos livros expostos na Fanzineteca de Aveiro.

Tondela, Lousã, Beja, Covilhã, Guarda, Porto, Setúbal, Morágua, Vila Nova de Poiares, Alcáçovas e Aveiro; Vigo e Madrid, na Espanha; e Porto Alegre, no Brasil. A exposição surge de um contato de Gaudêncio com um poeta espanhol que Vento Norte publicou¹¹⁴ após os dois se conhecerem pela *internet*. O escritor era amigo de Vasco Silva, editor português responsável por inúmeras publicações de/sobre Fernando Pessoa¹¹⁵, que intermediou o contato entre os dois. O renomado editor português se encantou com as publicações cartoneras que recebeu de Gaudêncio e propôs uma exposição na prestigiosa Biblioteca Nacional de Portugal:

Mandei uns quatro ou cinco livros para ele [Vasco Silva] e ele ficou encantado. *Minhas edições são caprichadas, bem cuidadas*. Em algum momento ele me disse: ‘Fernando, você não teria interesse em montar uma exposição para a Biblioteca Nacional de Portugal?’ E eu, com todos meus preconceitos, pensei, ‘na Biblioteca Nacional de Portugal? *Será que vão aceitar livros com capas de papelão, livros que não tem ISBN...*’. Eu falei, sim, claro. Quinze dias depois, me responde que está confirmado e que querem montar a primeira exposição aqui na Europa. Selecionei livros de 27 editoras de nove países. Não pude ir na abertura, depois estive lá, fiz uma fala e uma visita guiada. *O que eu menos pensava e imaginava é que a exposição ia se tornar itinerante*. Primeiro veio uma moça de Viseu e falou que queria levar para lá. Então começou a circular. E quando eu estive em Lisboa, duas pessoas de Vigo foram da Espanha até Lisboa para escutar minha fala e conhecer os livros cartoneros. Uma delas era encadernadora profissional e hoje tem uma editora cartonera, Nomelibro Nilointento¹¹⁶. Elas também disseram que queriam levar a exposição para Vigo (Gaudério, 2023, grifo nosso).

Assim, a exposição começa a circular e também acaba por projetar Gaudêncio como uma figura central para a atualização do enredamento cartonero, o que desloca a própria atuação da editora para outras territorialidades — tanto no sentido de uma internacionalização física com as exposições, mas na própria ênfase da virtualidade em seu fazer. Este período coincide, também, com a pandemia de Covid-19, o que tensionou ainda mais suas atividades para o virtual. Assim, Vento Norte Cartonero e seu coordenador deslocam o eixo de suas andanças, os bares e feiras da cidade deixam de ser o itinerário comum para novas experiências multiterritoriais, ainda que haja aquela reivindicação de um destempo.

Em Haesbaert (2008, p. 37), a *internet* se projeta como “aparato tecnológico-informacional à nossa disposição, de uma multiterritorialidade não apenas por

¹¹⁴ Pablo Javier Pérez López: O mistério do ofício (Vento Norte Cartonero, 2016).

¹¹⁵ Livros com participação de Vasco Silva na Biblioteca Nacional de Portugal. Disponível em: https://bibliografia.bnportugal.gov.pt/bnp/bnp.exe/q?mf=226983&qf_AU==SILVA%2C%20VASCO%2C%201958-. Acesso em: 25 jan. 2024.

¹¹⁶ Facebook de Nomelibro Nilointento, disponível em: <https://web.facebook.com/nomelibronilointento>. Acesso em: 25 jan. 2024.

deslocamento físico como também por ‘conectividade virtual’, a capacidade de interagirmos à distância, influenciando e, de alguma forma, integrando outros territórios”. Com as medidas de isolamento social, mudam as formas de circulação das produções — de livros e mundos — da editora, anteriormente muito atrelada a Santa Maria e sua vida ordinária:

A editora se tornou referencial na cidade, por ser a única. Circulamos pelo boteco Cristal e feiras. Mas com a pandemia, ela [a editora] perdeu um pouco essa visibilidade, o que também tem sido difícil de reatar, até por questões pessoais. Depois da pandemia as coisas mudaram. A gente não podia circular muito. Mas, curiosamente, tenho muita projeção pela internet e, fundamentalmente, pela questão da exposição. Sem querer querendo, me tornei famoso em Portugal e Espanha, agora muita gente me conhece. ‘Vai ter a fala de Gaudêncio Gaudério de Santa Maria, Rio Grande do Sul’ e aí faço minhas intervenções. Se não tivéssemos redes sociais, a situação seria muito diferente (Gaudério, 2023).

Importante frisar que a multiterritorialidade não é uma experiência necessariamente ligada ao virtual, nem nova, pois “toda relação social implica uma interação territorial, um entrecruzamento de diferentes territórios”, a grande questão é que temos uma diversidade maior “de territórios/territorialidades com os/as quais podemos ‘jogar’, uma velocidade (ou facilidade, via Internet, por exemplo) muito maior (e mais múltipla) de acesso e trânsito por essas territorialidades elas próprias muito mais instáveis e móveis” (Haesbaert, 2004, p. 344). Por exemplo, a própria condição migrante de Fernando nos aponta para essa experiência de multiterritorialidade. Ao sair da Colômbia, passar por Venezuela e viver no Brasil, não há um desterro — no sentido da destruição daquela experiência territorial outra —, mas “um movimento complexo de territorialização, que inclui a vivência concomitante de diversos territórios — configurando uma multiterritorialidade” (Haesbaert, 2008, p. 20). As formas de apropriação territorial do migrante, do estrangeiro, colocam uma justaposição de experiências no sentido de uma vivência multiterritorial — desde preocupações com o que acontece em sua terra natal até trazer consigo um outro jeito de ver a vida. Como em Canclini (2020, p. 61), o estrangeiro é “também aquele que tem um segredo: sabe que existe um outro modo de vida, ou existiu, ou poderia existir” — ainda que para o autor, a noção do estrangeiro não diga respeito necessariamente à condição territorial, comportando também as “estranheidades não territoriais”.

Ao tomarmos a questão da territorialidade à maneira que trazemos para a errância cartonera, de uma projeção territorial imagética e imaterial, o próprio fluxo entre Fernando e Gaudêncio se apresenta como forma de lidar com a multiterritorialidade. Ao propor uma separação entre a pessoa e o professor Fernando do editor e cartonero Gaudêncio, sem deixar de ser nem um nem outro, estabelece-se um percurso no *entre*. Diferentemente do ofício

acadêmico, ligado à institucionalidade, o fazer cartonero a evita. “Não circulo por espaços institucionais, sejam eles a universidade ou as livrarias” (Gaudério, 2023). Mas a própria circulação e possibilidades de Gaudêncio e Vento Norte se dão *com* Fernando, numa relação contaminada e contaminante. Quando trabalhou com Damião para suas publicações, “na penitenciária ia como professor Fernando”; em seus aprendizados para se tornar um editor, “os critérios de edição, alguns deles me foram dados pela minha formação acadêmica e profissional”; e até mesmo para conseguir manter o seu fazer cartonero sem financiamento externo, para manter a autonomia e a autogestão — tomadas como dois princípios fundamentais —, quando há necessidade “Fernando empresta alguma grana para Gaudêncio e, em algum momento, Gaudêncio paga para Fernando. Tenho meu livro de contabilidade bem atualizado” (Gaudério, 2023).

Figura 16: Gaudêncio Gaudério



Fonte: foto de perfil de Gaudêncio Gaudério no Facebook

Gaudêncio *Gaudério*, o pseudônimo escolhido para as andanças cartoneras aponta para outros movimentos interessantes. “Ser cartonero implica ter consciência da realidade na qual surgimos. Eu digo claramente, nós somos filhos de uma crise mas as crises na América Latina são constantes, sempre estamos dentro de uma crise” (Gaudério, 2023). Gaudêncio entende a atuação das cartoneras como uma atuação política e atenta à realidade fundadora deste fazer, as crises latino-americanas. A partir das *payadas/pajadas*¹¹⁷, Casaroto Filho (2019, p. 496) desenvolve a noção do *gaudério* como o *dândi dos pampas*, deslocando a ideia do dândi cosmopolita baudelairiano, “o dândi dos pampas, acima de tudo, rebela-se contra o status da espoliação próprio da América Latina [...] Encilhado sobre o seu cavalo, o dândi dos pampas pensa a si mesmo e o contexto onde está inserido de maneira a contestar as injustiças”. Em sua apropriação da icônica figura do gaudério, desde sua morada sul-rio-grandense, podemos tomar a ideia do *dândi dos pampas* para seu fazer cartonero com Vento Norte por uma jornada pela ampliação do universo da narrativa (Rancière, 2021b) àqueles que o acesso ao livro em sua multidimensionalidade foi negado (Beltrão, 1980). Como no imaginário do pampa como o mundo, “no universo cartonero não há fronteiras, muros nem grades”¹¹⁸, sua proposta visa quebrar as barreiras simbólicas impostas pela cidade letrada (Rama, 2015), infiltrando-as com os mundos da cidade real através da palavra escrita, pela fruição da literatura como direito (Candido, 2011).

O que nós procuramos é democratizar a escrita e a leitura. Incentivar que outras pessoas possam escrever, expressar algo em relação ao mundo. Isso para nós é fundamental. É um gesto pequeno, é um gesto mínimo. Mas há uma pequena contribuição de caráter mais simbólico para esse processo de democratização da palavra. O livro sempre foi um objeto feito de poucos para poucos (Gaudério, 2023).

A partir da fala do coordenador de Vento Norte, reforçamos a ideia do fazer cartonero como prática de democratização radical da literatura. Podemos pensar essa possibilidade como uma inscrição tática, no sentido de Certeau (2014), de jogar o jogo do outro. Rama (2015) ressalta a palavra escrita como braço fundamental do poder ordenador no território ocupado pelos colonizadores no que chamamos hoje de América Latina — o que podemos ler junto a Certeau (2014) como uma função estratégica dos grupos hegemônicos. Assim, o papel das cartoneras em publicar livros “de autores que se não fossem essas editoras não teriam como circular”, como de “uma pessoa privada de liberdade ou situações similares”, e fazer com que “essas vozes circulem através da palavra escrita” (Gaudério, 2023), é jogar o jogo

¹¹⁷ Tipo de poesia de improviso dos campos do Cone Sul, a análise do autor traz obras de Atahualpa Yupanqui (ARG) e Jayme Caetano Braun (RS).

¹¹⁸ Frase de Gaudêncio Gaudério que abre o prefácio da edição de Vento Norte Cartonero do livro “O Guarda Roupas Mágico” (2017), de Cuenteros, Verseros y Poetas.

do outro — mas não nos mesmos termos. “A ideia fundamental do fazer cartonero é essa, a de começar a produzir um tipo de livro outro, sob uma outra lógica, a lógica não comercial. Para que essas vozes, esses sujeitos, essas linguagens outras tenham sua projeção” (Gaudério, 2023). Tal qual o *dândi dos pampas*, que “só pode ser sensível à medida que também calculista. Não um calculismo burguês, que se volta ao lucro, mas o cálculo de uma arte que sabe em que - politicamente - a sua forma está implicada” (Casaroto Filho, 2019, p. 506).

As propostas de autonomia, autogestão, publicar vozes apartadas da cidade letrada (Rama, 2015) — sem-parte na partilha do sensível (Rancière, 2017) — são um exercício de trilhar caminhos próprios dentro de uma ordenação pré-estabelecida. Como o dândi dos pampas, “senhor em terra de senhores de terras” (Casaroto Filho, 2019, p. 506). Como os errantes urbanos de Jacques (2012, p. 27), que “alisam” temporariamente o espaço “estriado” das cidades, cuja potência transformadora de seus gestos permanece nas narrativas. No caso das cartoneras, essas narrativas se inscrevem, fundamentalmente, na forma livro — tomando para si o valor da palavra escrita e perenidade da escritura, que Rama (2015) aponta como forma de subjugação da cidade letrada contra os habitantes da cidade real. E os livros cartoneros, assim como seus produtores, também traçam seus itinerários.

O tipo de recepção e projeção que os textos das editoras cartoneras podem ter, isso é imprevisível, a gente não sabe. Às vezes faço algumas especulações no sentido de que um livro tem muito mais leitores que o número de exemplares. Um livro cartonero é emprestado, circula de mão em mão entre outros leitores [...] E há uma outra questão em relação à circulação dos livros. A gente como cartonero troca muitos livros entre cartoneros. Também doo muitos livros a pessoas com menor poder econômico, isso faço sem nenhum problema (Gaudério, 2023).

A circulação dos livros cartoneros se dá por inúmeras maneiras, seja pela exposição itinerante organizada por Gaudêncio, pela presença em feiras (gráficas, de artesanato, bienais de literatura e arte, regionais e até mesmo de verdura, como fez a pioneira Eloísa), pelas trocas e empréstimos entre cartoneros, doações e, claro, as vendas. “Uma editora cartonera deve ter um sentido: o de publicar livros a preços baratos” (Gaudério, 2023). Vento Norte Cartonero vende seus livros a R\$ 18 e 25 R\$. “Durante muito tempo os livros foram vendidos a R\$ 10, depois os custos se elevaram e foi a R\$ 12, e aí depois, sobretudo no governo desse senhor nefasto [Bolsonaro], elevei a R\$ 15. Os custos de papel e impressão se elevaram muito e então decidi R\$ 18 e R\$ 25” (Gaudério, 2023). Catapoesia vende por R\$ 20, em média, ou R\$ 25 — com algumas exceções mais caras devido a costura ou necessidade especial da publicação, como impressões coloridas. “O valor democratiza a leitura, deixa um preço acessível, acho isso importante. Esses dias fui comprar um livro infantil para dar de

presente, de uma editora convencional, e estava custando quase R\$ 70, fiquei horrorizada” (Barreto, 2023).

A média dos preços dos livros das duas cartoneras citadas é semelhante, mas seus modos de editoração, publicação e circulação tem suas similaridades e diferenças. Hoje, Vento Norte vende, basicamente, pela *internet*, com seu catálogo enviado a partir do contato nas redes sociais. Antes da pandemia, os lançamentos eram realizados no bar Cristal e Gaudêncio frequentava feiras de artes gráficas e artesanato da cidade. Para os autores publicados, fica disponível uma cota de 20% dos exemplares produzidos, e a seleção dos textos está relacionada ao gosto do editor, mas também atenta a publicações de figuras marginalizadas pela sociedade:

Os títulos publicados são um pouco circunstanciais. Hoje tenho consciência que preciso dar uma atenção especial a esses materiais produzidos por pessoas que são vozes silenciadas historicamente. Isso é prioritário para mim hoje [...] O livro não tem registro ISBN, trabalhamos com licenças livres. A gente recebe o material mas o material não pertence a editora. Se quiser publicar de outra maneira ele tem total liberdade. Desde o princípio, ficou estabelecido que a nossa relação com os escritores seria diferente. Seriam materiais que eles escolhiam para ser publicados e que a partir disso receberiam uma retribuição em exemplares. Estabelecemos 20% das edições para o autor. Normalmente são edições de 150, 120, 100 exemplares (Gaudério, 2023).

Quanto às edições em si, em sua materialidade, Vento Norte se difere da maioria das cartoneras. “Se você comparar os livros que eu elaboro e com um livro comercial o livro meu não deixa nada a desejar. Eu trabalho com papel pólen, o tipo de diagramação, cuido muito da capa, uma boa costura (Gaudério, 2023). Não se considera alguém com habilidades para pintura, então realiza suas capas com colagens temáticas relativas ao conteúdo dos livros, depois as capas são envernizadas. “Acho que sou uma das poucas cartoneras que trabalha com gráfica” (Gaudério, 2023). Além da impressão profissional, Gaudêncio busca parceiros para a realização de uma diagramação cuidadosa, se considera muito exigente quanto a isso.

Eu tenho muito cuidado com a edição. A gente tem que ter respeito com o autor, seja ele quem for. Um poeta reconhecido, como Zuca, ou uma pessoa privada de liberdade, como Mônica ou Viviane. O que me interessa muito é a diagramação, que seja uma diagramação boa. Se o livro é colado ou costurado, que se abra bem, que o leitor possa abrir o livro com toda a tranquilidade, são questões fundamentais. Que o visual do livro seja sedutor ao leitor. Questão de espaçamento, tipo de fonte, que são fundamentais em qualquer edição (Gaudério, 2023).

Figura 17: Vento Norte



FONTE: imagens retiradas do Facebook de Vento Norte Cartonero

Segundo Sol Barreto (2023) publicações de Catapoesia são vendidas, principalmente, em seu espaço no Mercado Novo de Belo Horizonte, nas feiras que participa e em sua loja virtual¹¹⁹. Atualmente, Sol publica textos seus, de pessoas convidadas e algumas que a procuram para publicar — de maneira voluntária. “A gente não trabalha com direitos autorais, a gente fala ‘olha, é um projeto social, a gente vende pra manter essa coisa viva,

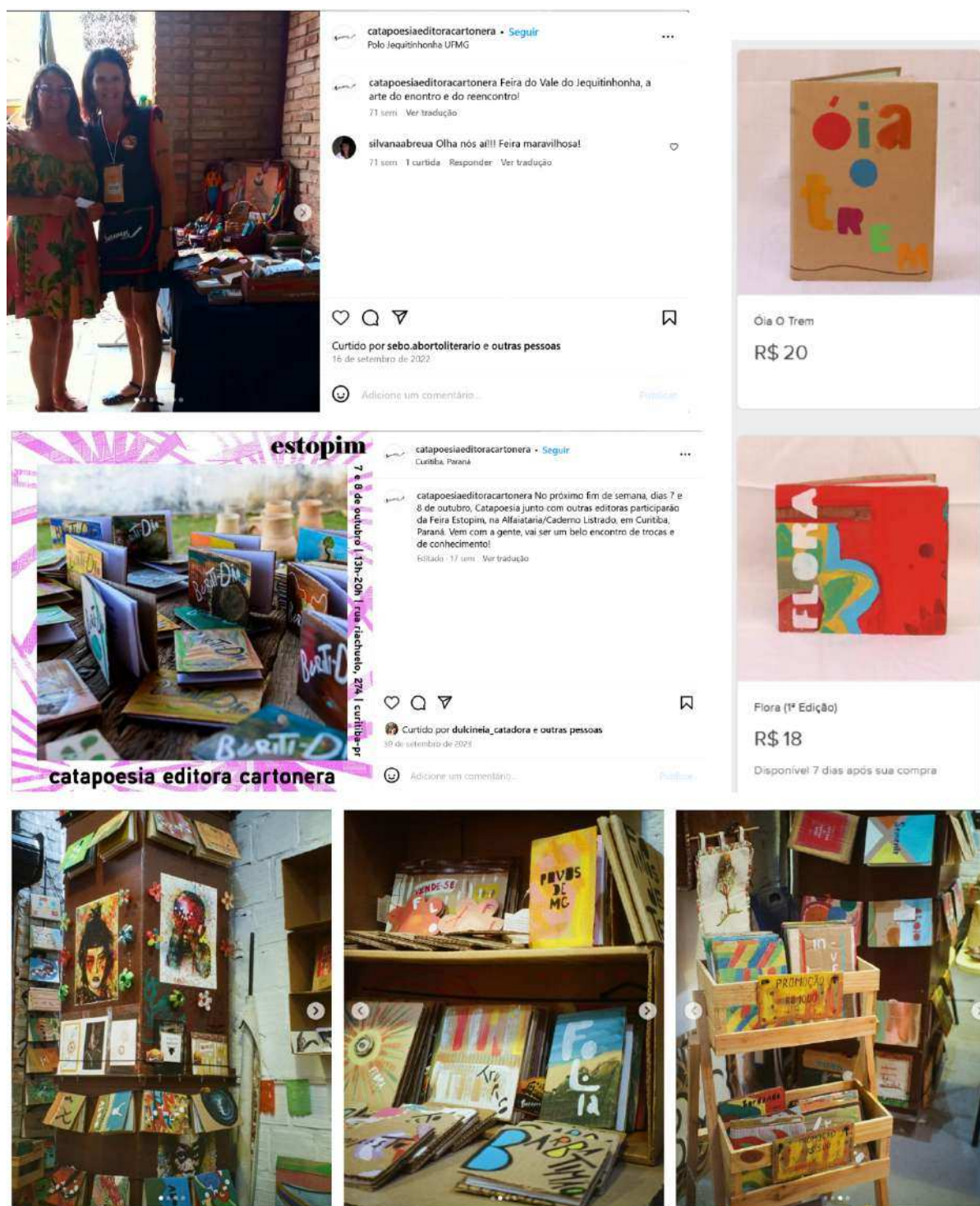
¹¹⁹ Disponível em: <https://catapoesia.mercadoshops.com.br/>. Acesso em: 25 jan. 2024.

essa chama’ e não tem como a gente obter lucro como uma editora convencional. Então, normalmente as pessoas que abraçam estão abraçando a causa” (Barreto, 2023). Dos diversos livros produzidos ainda nos tempos de ONG, quatro são comercializados, com a renda dividida com a comunidade que produziu o livro junto da editora:

Quando a gente começou a comercializar [a editora, num geral], eu entrei em contato com a comunidade, para perguntar se poderia comercializar o livro, e a gente dividir. Ai ficou essa porcentagem da venda, que também nem é muita coisa, porque a gente não vende a rodo. Os que eu escolhi comercializar, que não são muitos desses trabalhos todos, são o Tia Tança, o Homenagem, o do Seu Toco, e do Seu Manoel, uns quatro só. Eu sempre mando ainda um dinheiro quando vende, ficou acordado assim (Barreto, 2023).

Catapoesia é uma das cartoneras que “fica de casa, imprimindo folha por folha, pega lá o programa do computador, arrasta aqui e ali, vai na mão, arruma imagem, folha por folha, depois pega tudo e vai dobrar manualmente”. As impressões são caseiras, feitas em papel sulfite comum, alguns livros são seriados com numeração e as capas costumam ser pintadas. “Eu me vejo um pouco nesse *entremeio*, na arte com o artesanato, com o trabalho manual” (Barreto, 2023, grifo nosso). Assim, essa condição do *entremeio* é o próprio lugar do catar histórias e fazer livros de Catapoesia. “Na errância não se anda de um ponto a outro, a errância está no próprio percurso, nos entres e erros dos caminhos” (Jacques, 2012, p. 273). Esse narrar que destaca o fazer manual, artesanal, é também um elogio à lentidão errante (Jacques, 2012), como é o elogio à catação — fazer algo num outro tempo, ver as coisas de outra forma, aproveitar o tempo e os materiais de uma maneira outra.

Figura 18: Vendas de Catapoesia



Fonte: montagem a partir de prints do Instagram da editora e de sua loja online

Apesar de suas diferenças, ambas apontam para uma *circulação incorporada*. Ao retomarmos a ideia de uma publicação que é livro, muito-mais-que livro e muito-menos-que livro, as edições cartoneras carregam consigo outra lógica de produção que vaza a partir da sua materialidade. Suas narrativas literárias, materializadas na forma livro, são acompanhadas de muitas coisas que lhe dão um sentido próprio. Mas isso não é uma especificidade das produções cartoneras:

A obra literária consiste, exaustiva ou essencialmente, num texto, isto é (definição mínima), numa sequência mais ou menos longa de enunciados verbais mais ou menos cheios de significação. Contudo, esse texto raramente se apresenta em estado nu, sem o reforço e o acompanhamento de certo número de produções, verbais ou não, como um nome de autor, um título, um prefácio, ilustrações, que nunca sabemos se devemos ou não considerar parte dele, mas que em todo caso o cercam e o prolongam, exatamente para apresentá-lo, no sentido habitual do verbo, mas também em seu sentido mais forte: para torná-lo presente, para garantir sua presença no mundo, sua “recepção” e seu consumo, sob a forma, pelo menos hoje, de um livro (Genette, 2009, p. 9).

A passagem de Genette (2009) que abre “Paratextos Editoriais” nos mostra a diversidade de elementos que compõem uma obra literária que, muitas vezes, é tomada em si mesma, sem considerar os chamados *paratextos* que a dão sentido. Todavia, o que nos parece diferencial nos livros cartoneros é que a sua composição desvela, nos *faz ver*, os elementos que a dão sentido como obra contaminada e contaminante. Um livro cartonero é, antes de tudo, um livro cartonero — como nas formas de catalogação em bibliotecas que vimos em Vilhena (2016). As licenças livres e a não utilização de ISBN são alguns fatores que paratextualmente confrontam os direitos de autoria e a indexação no próprio campo editorial tradicional, mas é através do papelão que o livro cartonero se torna *presente no mundo* como tal.

*El cartón tan noble. / Un día es un castillo, / un fuerte, / un barco pirata que viaja por los mares más bravos. / Otro es cobijo de la lluvia para un perro, / una aventura / para un gato. / El cartón puede invitar a una aventura espacial / y a viajar entre / planetas / y estrellas o ser un plato de comida caliente en casa del / reciclador. / El cartón cuenta historias, / vidas, / viajes, / empresas, / sueños, / luchas / El cartón tan noble*¹²⁰ (Massey in Letras de Cartón III, 2021, p. 28).

Esse papelão, que pode ter sido tanta coisa antes de virar capa de livro, *conta histórias* junto das histórias que ele embala e, ao embalar essas histórias, acaba por produzir outras — em uma relação contaminada e contaminante, de ressignificação da obra e do próprio papelão. Com as dinâmicas errantes de Jacques (2012), podemos tomar a presença do papelão

¹²⁰ Poema de Zoë P Massey, integrante da editora El Silencio Cartonera, localizada em Punta Hermosa, litoral sul de Lima (Peru). O texto faz parte do livro Letras de Cartón III (2021). Tradução livre do espanhol: “O papelão tão nobre. / Um dia é um castelo, / um forte, / um barco pirata que viaja / pelos mares mais bravos. / Outro dia é refúgio da chuva para um cachorro, / uma aventura para um gato. / O papelão pode convidar a uma aventura espacial / e viajar entre planetas / e estrelas ou ser um prato de comida quente na casa do / reciclador. / O papelão conta histórias, / vidas, / viagens, / empresas, / sonhos, / lutas. / O papelão tão nobre”.

como capa aquilo que torna presente o livro cartonero no mundo em sua *incorporação*; que *desorienta* as noções daquilo que pode o “lixo” e o “livro”; e, através de seu fazer *lento* — de sua produção por outra lógica, que mescla a desaceleração do artesanal com a aceleração de cortar atravessamentos burocráticos da produção editorial convencional — reconfigura as possibilidades de quem pode *fazer livro*, acessar o universo da narrativa (Rancière, 2021).

A partir de nossa mirada historicizante para os processos comunicacionais, com Ribeiro, Leal e Gomes (2017) podemos entender esse desvelar incorporado das publicações cartoneras como formas de *descortinar as relações temporais* desse fazer, desse produto. Com Jacques (2018), compreendemos que o livro cartonero se apresenta como uma montagem de tempos heterogêneos. Sua composição nos remete à formação da cidade letrada na América Latina, às disputas pela palavra escrita e ao valor da escritura (Rama, 2015); às formas de reprodução social do capitalismo, da cidade moderna, da produção de pessoas e materiais descartáveis (Carneiro; Corrêa, 2008; Souza, 2011); à crise que nasceu Eloísa Cartonera e às crises eternas deste subcontinente (Gaudério, 2020; 2023); à necessidade da formação da literatura como sistema (Candido, 2000) para que seja possível uma continuidade literária desviante; às dificuldades do acesso ao livro nos países periféricos (Beltrão, 1980); às possibilidades de reconquista do tempo (Rancière, 2021b) — de se tomar o tempo para *fazer livro*.

A reconquista do tempo para as produções cartoneras, essa produção do tempo de emancipação (Rancière, 2021b), é mobilizada de maneira multiplicadora através das oficinas. “Há uma questão que precisamos insistir, que é o trabalho das oficinas. Ser cartonero sem realizar as oficinas seria uma atividade muito limitada” (Gaudério, 2023). Sol Barreto tem anos de produção itinerante de livros em escolas, comunidades tradicionais, povoados rurais e também segue realizando oficinas e mutirões para confecção de livros em seu espaço no Mercado Novo de Belo Horizonte. Gaudêncio Gaudério (2023) já ministrou oficinas “em praticamente todas as escolas de Santa Maria e região”, também em diversos países, como Argentina, Chile, Espanha, Portugal e Uruguai — onde pôde realizar uma oficina para homens e mulheres privadas de liberdade, em uma penitenciária na cidade de Salto.

Minhas oficinas são para fazer livros. Cada participante faz um livro. Há uma parte inicial da produção textual, sempre trabalho com cinco palavras-chave, dependendo do lugar cada entidade escolhe as palavras. Aí eles escrevem na primeira parte. Na segunda parte fazemos as capas e depois colamos e costuramos os livros. Cada um sai com seu livrinho feito na oficina (Gaudério, 2023).

Dessa maneira, quando tratamos da circulação do livro cartonero, não nos detemos apenas à primeira esfera do acesso ao livro — a leitura —, mas uma circulação da edição e da

escrita. Uma produção itinerante, que se inscreve nas temporalidades e territorialidades mais diversas, e que quanto mais anda, mais caminho tem pela frente. Como já discorrido neste trabalho, grande parte das cartoneras nasceu de uma oficina. Mas não se restringe a isso, pois nem todo mundo que participa de uma oficina precisa iniciar sua própria editora cartonera — não faria o menor sentido. Porém, essa circulação de livros e pessoas — e pessoas publicadas em livros e livros sendo publicados por pessoas — continua expandindo o universo cartonero, criando seu próprio público:

Em tal sentido, então, é importante dizer que nossa editora não se pensa como concorrente do mercado, seria ridículo ou infantil imaginar que teríamos força para isso, e nem é o que pretendemos; apenas buscamos arquitetar um espaço alternativo regido por interesses não utilitários nem pragmáticos, um espaço no qual confluem nossos peculiares livrinhos e um público específico que aos poucos vai sendo criado, no qual, inclusive, tem pessoas com pouca ou às vezes nenhuma relação com o livro e a literatura (Gaudério, 2020, p. 54-55).

Dessa maneira, as cartoneras trabalham na formação de sua continuidade literária (Candido, 2000). Importante frisar que ela não se dá de maneira paralela à literatura dominada pelas editoras ditas convencionais, pois acaba que esse público de receptores e produtores formado pelas cartoneras também se credencia — em intensidades variadas, seja por possibilidades de publicação ou de leitura — à participar desta territorialidade letrada. “Eles [os livros convencionais] são mega importantes, não excludo eles, porque eles são as nossas bases de tudo” (Barreto, 2023). Assim, o fazer cartonero em suas andanças atua taticamente (Certeau, 2014) com a palavra escrita, joga o jogo e realiza seus desvios. As cartoneras não pretendem implodir a cidade letrada (Rama, 2015), querem quebrar seus muros. Seu fazer é consciente das suas limitações, sabem que não é possível derrubar tudo de uma só vez, mas criam brechas que possibilitam a ampliação do universo da narrativa (Rancière, 2021b) — seja por jovens autores em busca de sua primeira publicação, pela produção de livros com crianças e adolescentes de escolas públicas, pelas edições escritas por pessoas privadas de liberdade, pelo trabalho coletivo de escrita e memória com comunidades tradicionais.

Vejo também que as cartoneras são resistência, são memória, memória de uma sociedade que excluiu algumas memórias. Uma sociedade que tem uma memória oficial, criada por um grupo hegemônico e que excluiu essas outras memórias. Essas memórias são importantes e elas precisam ser mostradas (Barreto, 2023).

Como o narrador sucateiro benjaminiano (Gagnebin, 2006), as cartoneras possibilitam a reunião de narrativas deixadas de fora das memórias oficiais. Dessa maneira, *com e para além* da produção de livros, também realizam outros gestos para disputar e produzir essas outras memórias, memórias próprias desses Outros e memórias desse universo editorial —

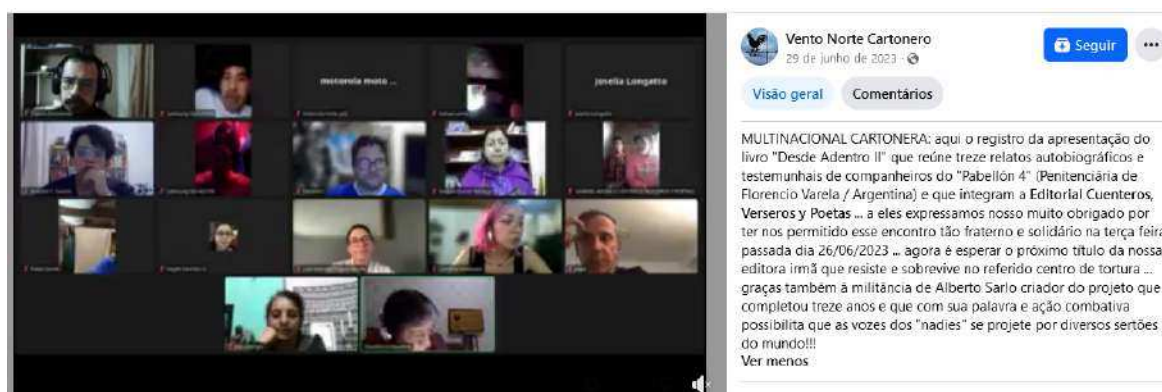
que também solidificam as perspectivas de uma continuidade literária cartonera. A partir do fazer cartonero, nos perguntamos agora, como é possível não somente mostrar essas memórias mas garantir sua perenidade e acesso. Se tomamos as cartoneras como errantes em certas territorialidades, cujos gestos são possíveis de ser capturados via suas narrativas (Jacques, 2012), como fazer com que essas narrativas perdurem no tempo e no espaço? Como garantir que essas práticas de produção de livros e mundos sigam proporcionando encontros e o universo expandindo?

Como vimos na crítica de Gaudério (2023) sobre as perspectivas de rede e movimento, devido a uma não articulação conjunta mas apenas diálogos, algumas tentativas se apresentam para tentar organizar — ou, ao menos, fortalecer vínculos —, e a internet é fundamental para estas tentativas. Para o coordenador de Vento Norte, algo mais semelhante a uma rede, uma articulação cartonera, seria o grupo virtual Multinacional Cartonera, que já trocou de nome inúmeras vezes — desde seus primeiros encontros em abril de 2020. “Digo sempre, os nomes são de brincadeira [já foi Confederação Mundial Cartonera, Plurinacional Cartonera etc.], é para a gente parecer importante (Risos). O fazer cartonero está ligado a isso, ao divertimento, brincamos com o nome” (Gaudério, 2023).

Participam das reuniões semanais pessoas ligadas a cartoneras, a outras atividades sociais e comunitárias e, também, à pesquisa acadêmica. Nos encontros que participei, pude conhecer companheiros de Brasil, Argentina, Uruguai, Chile, Peru, Equador, Colômbia, México e Estados Unidos; companheiros privados de liberdade, professoras e professores de ensino básico e superior, artistas, agitadoras e agitadores culturais, pessoas editoras e escritoras, pessoas ligadas aos mais diversos nichos de lutas sociais.

Se as cartoneras têm uma dimensão social, nos interessa também dialogar com outros projetos de caráter social, comunitário. Você viu, companheiras que têm trabalhado com pessoas que entregaram armas na Colômbia, ex-combatentes das Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia (FARC). Você nem imagina os tantos companheiros que já participaram, como companheiros indígenas da Guatemala que lutam contra as mineradoras. Jesse (Jesse Gainer, professor na Texas State University e coordenador da Aquifer Cartonera) é importantíssimo, um cartonero muito preocupado com fluxos migratórios. Está com um grupo de imigrantes de Ásia, África e América Latina ensinando inglês. *São as outras dimensões dos projetos cartoneros, pois é isso que nos diferencia de qualquer outra editora, seja convencional, independente* (Gaudério, 2023, grifo nosso).

Figura 19: uma rede cartonera



Fonte: Facebook de Vento Norte Cartonero

Os encontros acontecem via Zoom, mas são também registrados no Facebook de

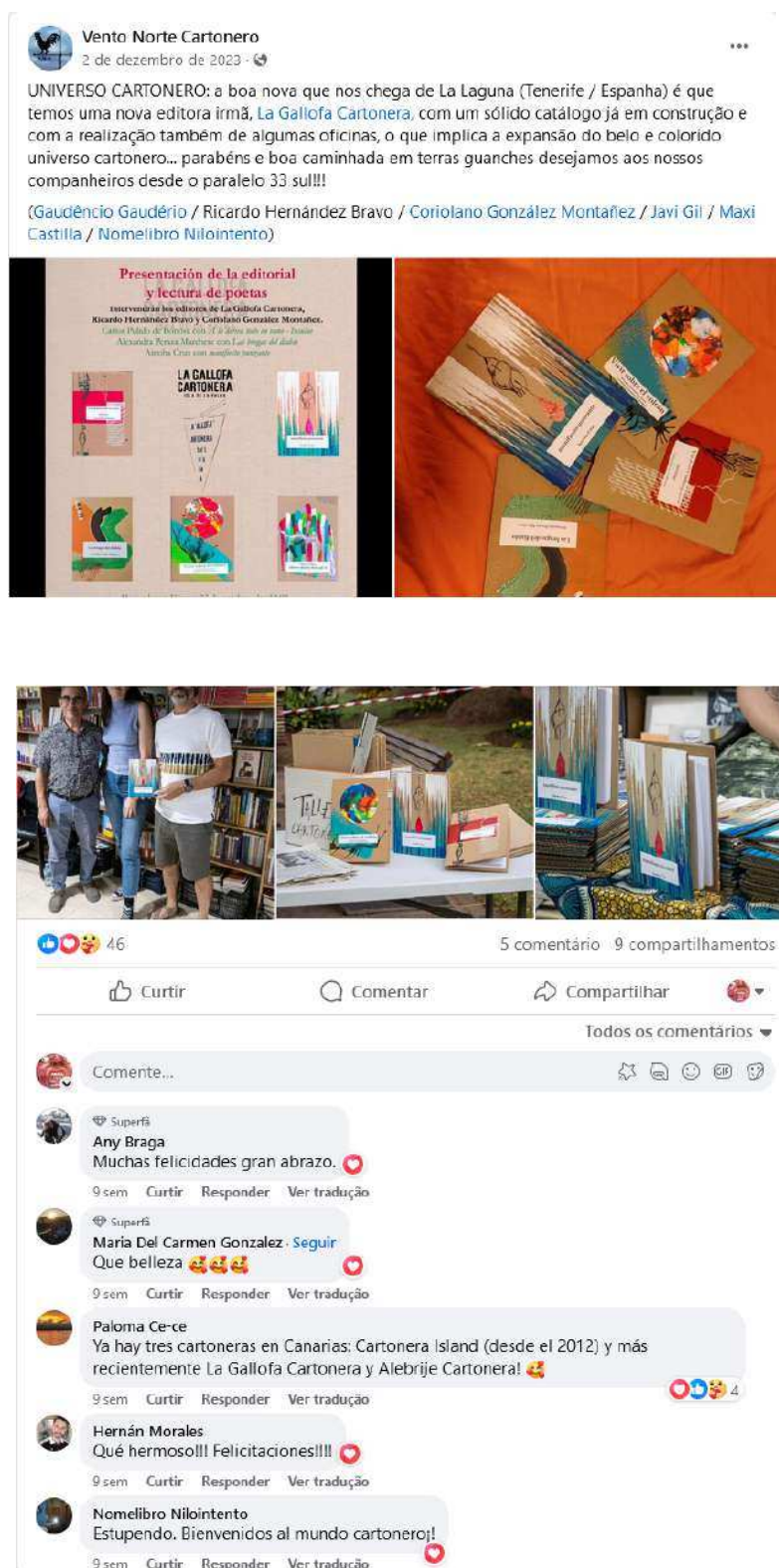
Vento Norte Cartonero. Como na figura acima, podem ser postagens com fotos, marcando o acontecimento, e também podem ser em vídeos — com a reunião em questão postada na íntegra, como esta do dia do lançamento de *Desde Adentro II*, dos companheiros de Cuenteros, Verseros y Poetas (Florencio Varela, ARG). De caráter não pessoal, essas e outras postagens na página da editora reforçam essa ambiência como possibilidade de receber arquivos produzidos a serem acessados como memória — neste caso, uma memória coletiva desta rede cartonera e do próprio universo cartonero.

Os momentos que selecionamos, editamos e compartilhamos em rede reafirmam a ideia de que não há memória espontânea, ou seja, para que a memória seja acionada, há algo que a aciona. Para lidarmos com o esquecimento e promovermos a lembrança, criamos arquivos, ou seja, registros que nos fazem lembrar aquilo que escolhemos lembrar ou preferimos não esquecer (Bicalho; Salgado; Jurno, 2016, p. 138).

Dessa maneira, as redes sociais se fazem importantes não apenas para as cartoneras interagirem diretamente, mas também como um lugar de memória — onde é possível acessar os arquivos produzidos para serem recordados. Bicalho, Salgado e Jurno (2016) recordam que estas memórias são mediadas por atores humanos e não humanos, como os algoritmos do *Facebook*, cuja lógica não é inteiramente revelada. Ainda que se jogue no escuro, Gaudêncio Gaudério é um que aprendeu a jogar com as interações humanas e não humanas da rede do grupo Meta. Com isso, realizada todo um procedimento para suas postagens, que incluem, ainda, a divulgação de atividades de cartoneras mundo afora:

Tem sido estratégico, pois, sabendo trabalhar o *Facebook*, ele permite uma divulgação constante, uma presença constante em muitos espaços virtuais. Eu procuro alimentar as páginas constantemente, dou pequenos intervalos para que certas publicações circulem mais. Mas como o *Facebook* tem uma ferramenta que te diz quem viu, quem não viu, quantas pessoas foram atingidas, eu tenho aprendido a usar essa ferramenta (Gaudério, 2023).

Figura 20: uma nova cartonera



FONTE: Facebook de Vento Norte Cartonero

Na figura acima, podemos ver um pouco das práticas de utilização do *Facebook* por Vento Norte e, também, como a interação entre as cartoneras acontece nas postagens e o tipo

de informação que circula. Any Braga (Amarillo, Rojo y Azul — Córdoba, ARG), Maria Gonzalez (Corazón Reciclado — Necochea, ARG) e Nomelibro Nilointento (Vigo, ESP) saúdam a nova cartonera registrada pela página. Paola Ce-ce é Paloma Celis Carbajal — bibliotecária, curadora e pesquisadora da New York Public Library¹²¹ —, que relata que agora já são três cartoneras nas Ilhas Canárias (ESP). O caráter duplo, da instantaneidade e do memorial, das plataformas midiáticas *on-line* (Bicalho; Salgado; Jurno, 2016) permite essa mistura de produção de arquivo e interação — que dependem, como já dito, de mediações humanas e também não humanas. Dessa maneira, os gestos que realizam as atualizações e a produção de arquivo são os mesmo, sua condição está mais ligada à própria temporalidade do acesso a estas postagens. Em nossa entrevista, Sol Barreto (2023) comenta a relevância da *internet* e plataformas midiáticas *on-line* para saber não só o que se passa com cada cartonera, mas também com seus territórios de atuação:

É pela internet que a gente se mantém atualizado umas das outras, por causa da distância territorial. Às vezes até a gente fica sabendo de contextos políticos dos países, acho isso super importante também. Então, lá no Peru, a gente sabe o que tá acontecendo, na Venezuela, na Argentina, porque eles vão publicando ações paralelas às cartoneras, de luta, de engajamento político, social, cultural, a gente fica sabendo também. Às vezes nem pelo telejornal, nem pela internet [portais] a gente viu, mas eles já tão divulgando, isso é muito importante.

Assim, as mediações humanas e não humanas que permitem os espaços de encontro, interação e acionamento de memória nas plataformas midiáticas *on-line* pelas cartoneras incluem esses diversos movimentos — entre a escolha das postagens e as formas de recepção e interação. Mas também permitem que as cartoneras escrevam/reescrevam seus territórios e contextos, suas cidades como texto (Margulis, 2009), inscrevendo narrativas que seus pares não saberiam de outra maneira — inclusive sobre as próprias práticas. Como em Terzaghi (2018, p. 89), “*el uso de internet ha servido también en la construcción de un imaginario global sobre el fenómeno de las editoriales cartoneras*”¹²². A partir desse imaginário construído, tanto as pessoas já envolvidas com o universo cartonero podem encontrar seus pares, trocar experiências, saber das novidades e, até mesmo, entender um pouco da própria produção, mas também podem ser acessadas por um público novo. “Hoje em dia, muita gente conhece Vento Norte, o que é um projeto cartonero, o que é o universo cartonero, graças ao Facebook” (Gaudério, 2023).

Como vimos durante o trabalho, a *internet* cumpre papel fundamental para uma série de práticas que acabam por criar um corpo comum possível entre as cartoneras, servindo para

¹²¹ Disponível em: <https://www.nypl.org/staff-profiles/paloma-celis-carbajal>. Acesso em: 25 jan. 2024.

¹²² Tradução livre do espanhol: “o uso da internet também tem servido para a construção de um imaginário global sobre o fenômeno das editoras cartoneras”.

uma espécie de “autoconhecimento” coletivo e, também, para espalhar o próprio universo cartonero para quem nunca teve contato. Mas a virtualidade em si não sustenta a continuidade literária cartonera, seu espraiamento incessante, sua criação de públicos (Gaudério, 2020). Para Sol Barreto (2023), essa continuidade depende de uma presença forte dos livros cartoneros dentro das bibliotecas públicas, comunitárias e escolares, reforçando o valor das publicações cartoneras diante das convencionais:

Quanto mais a gente difundir as cartoneras é melhor, e o principal meio é a biblioteca. Para essa democratização do acesso, os projetos de incentivo à leitura dentro das próprias bibliotecas, colocar as cartoneras como tão importantes quanto os livros convencionais — não tirando o mérito dos livros convencionais, mas colocá-las no mesmo nível, se isso não for feito, não tem sentido ser uma cartonera.

Essa preocupação com a perenidade e a própria circulação dos livros cartoneros também está no seu espaço no Mercado Novo de Belo Horizonte, que “representa o três em um: a memória, a venda de livros e a biblioteca em si. A loja tem cumprido o seu papel de ensinar, de encantar” (Barreto, 2023). Com isso, cria um espaço que serve como arquivo para acessar as memórias do projeto e, mais do que isso, compartilhar com quem frequenta o lugar e se sente curioso pelos livros e demais objetos que Catapoesia dispõe em sua loja.

Já as formas de criar acervos possíveis para uma memória cartonera operada por Vento Norte Cartonero se dão de maneira física e virtual, como a exposição itinerante e sua página no *Facebook*, além dos registros da Multinacional Cartonera. Tudo isso é também uma preocupação com as próprias formas de *ser* cartonero. “Temos que entender que, como não são projetos comerciais, parecem se tornar também projetos muito transitórios. Por isso surgem muitas editoras e muitas desaparecem” (Gaudério, 2023). Tão fácil quanto pode ser a criação de uma cartonera, pode ser também seu fim. Por isso, seu trabalho de registro e divulgação se faz tão relevante para a continuidade cartonera.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir de nossas andanças pelo universo cartonero, acompanhando suas narrativas, nos parece que a grande potencialidade dessas práticas de fazer livros e mundos está em sua força escriturária. Aquilo que chamamos de democratização radical da literatura é o grande eixo das reconfigurações espaço-temporais engendradas nas práticas cartoneras. Esse fazer contagiante, contaminado e contaminante — um convite a participar do universo da narrativa — se mostra de diversas maneiras, a partir das especificidades de cada experiência.

O trânsito errante entre a cidade letrada e a cidade real, os campos editorial e artístico, a virtualidade e as ruas é direcionado a novas formas de acesso à literatura em sua multidimensionalidade. Circulação de livros baratos, edições acessíveis de serem produzidas e novas vozes passíveis de serem publicadas, as cartoneras produzem — à sua maneira — uma redistribuição do sensível, uma ampliação das partes nessa divisão, uma quebra dos muros da cidade letrada.

As oficinas são o grande propulsor da expansão do universo cartonero, com a formação de públicos novos, possibilitando outros tipos de contato com o livro — que é muito-mais-que livro e muito-menos-que livro. Ao mesmo tempo que as formas de se produzir arquivos são fundamentais para a própria consolidação desse universo, dispositivos para acionamento da memória, de autoconhecimento.

A formação da cidade moderna e sua atualização dizem muito do excesso do papelão e da literatura como forma de distinção social. Como podemos ver, as cartoneras não se restringem apenas aos núcleos urbanos, mas também realizam produções no âmbito rural, com comunidades tradicionais e também nos públicos excluídos do urbano — sejam crianças de escolas públicas, sejam pessoas privadas de liberdade.

O papelão se mostra fundamental para as práticas cartoneras, tanto em sua composição material e sua possibilidade como capa, mas também é apropriado simbolicamente. As narrativas cartoneras apelam para o papelão de diferentes modos, sendo que ele acaba por assumir uma condição de ubiquidade neste universo editorial — o que nos leva a imaginar uma territorialidade própria cartonera, esse lugar comum das experiências.

Assim, esse fazer escriturário — como o de Catapoesia e Vento Norte — de materializar mundos através de livros, soma-se a uma espécie de ética compartilhada entre as experiências e é aquilo que forma esse corpo comum tomado por movimento, diverso ou universo. Iniciativas de pensar e praticar outros mundos possíveis através da democratização radical da literatura, para que novas vidas possam ocupar espaços e tempos que as foram

negados — sendo a perenidade da palavra escrita através do livro sua força tática de sobrevivência material e simbólica.

Com seus tempos lentos, produções desorientadas e incorporadas, pautadas pela decisão de fazer algo diferente daquilo que “deveria” ser um livro, as cartoneras nos apontam para uma certa relação histórica dos errantes com as expressões artísticas. Enquanto a errantologia, por suas formas flexíveis de construir o conhecimento a partir das narrativas, também se mostra pertinente para o nosso campo *indisciplinar* da comunicação social.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA JR., D.; JACQUES, P.; SILVA, R. Narrar por relações: O fragmento, o intervalo, a imaginação. IN: JACQUES, P.; PEREIRA, M.; CESAROLI, J. (orgs.). **Nebulosas do pensamento urbanístico**. Tomo III Modos de narrar, Salvador : EDUFBA, 2020, p.24-49.
- ANZALDÚA, G. "Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do Terceiro Mundo". Trad. Édina de Marco. **Revista Estudos Feministas**, v. 8, n. 1, pp. 229-236, 2000.
- BARRETO, S. [Entrevista concedida a] Frederico Ranck Lisboa, realizada em março de 2023. Apêndice B desta dissertação, p.132-148.
- BICALHO, L.; SALGADO, T.; JURNO, A. Poéticas da ubiquidade: a construção do tempo e da memória em plataformas midiáticas on-line. **Revista UFMG**, Belo Horizonte, v. 23, n. 1 e 2, p. 134-153, jan./dez. 2016.
- BOURDIEU, P. Uma revolução conservadora na edição. **Política & Sociedade** - Florianópolis - Vol. 17 - Nº 39 - Mai./Ago. de 2018. p. 198-249, 2018.
- BELL, L.; FLYNN, A.; O'HARE, P. **Taking Form, Making Worlds: Cartonera Publishers in Latin America**. Austin: University of Texas Press, 2022.
- BELTRÃO, L.. **Folkcomunicação: a comunicação dos marginalizados**. São Paulo: Cortez, 1980.
- BILBILJA, K; CARBAJAL, P.. **Akademia Cartonera: Un ABC de las editoriales cartoneras en América Latina**. Madison: Parallel Press/University of Wisconsin–Madison Libraries, 2009.
- _____. **Akademia Cartonera: Un ABC de las editoriales cartoneras en América Latina - Artículos académicos, Catálogo de publicaciones cartoneras y Bibliografía**. Madison: Parallel Press/University of Wisconsin–Madison Libraries, 2009b.
- BRAGA, Ana Cristina D'Angelo. **Redes de comunicação no coletivo Dulcineia Catadora e o arte ativismo do convívio**. 2014. 128 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014.
- BRAGA, J.L.. Comunicação, disciplina indiciária. **Revista Matrizes**, São Paulo, ano 2, n. 2, p. 73-88, abr. 2008
- CAMPOS, J.; ALEXANDRE, M.. Literatura negra argentina: reflexões a partir de alguns aspectos da obra de Washington Cucurto. **ABEHACHE**, v. 1, p. 10-26-26, 2016.
- CANCLINI, N. G. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2019.
- _____. **Latino-americanos à procura de um lugar neste século**. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- _____. **A Sociedade sem Relato: Antropologia e Estética da Iminência**. São Paulo: Edusp, 2016.
- _____. **O Mundo Inteiro Como Lugar Estranho**. São Paulo: Edusp, 2020.
- CANDIDO, A. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. Vol 1. 6 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

_____. O Direito à Literatura. In: CANDIDO, A.. **Vários Escritos**. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2011. p. 171-193.

CARNEIRO, E.; CORRÊA, P.. A produção social da catação de lixo. In: KEMP, V.; CRIVELLARI, H.(org.). **Catadores na cena urbana: construção de políticas socioambientais**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008. p. 133-154.

CARTONERAS. Direção de Isadora Brant. 2018. (15 min.), son., color. Legendado. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DTqfmY0usRQ&t=71s>. Acesso em: 25 jan. 2024.

CASAROTO FILHO, C. M. (2019). O dândi dos pampas. **Palimpsesto - Revista Do Programa De Pós-Graduação Em Letras Da UERJ**, 18(29), 490–508.

CATAPOESIA. **Manifesto**. Belo Horizonte: Catapoesia, s.d.

CERLALC. **El espacio iberoamericano del libro**. Bogotá: Celalc-Unesco, 2012.

CERTEAU, M. **Invenção do cotidiano: Artes de fazer**. Vol. 1. 22ª ed. São Paulo: Vozes, 2014.

CHERRI, C. L. Poliéticas e tecnologias do “eu” nos arredores do Rio da Prata (1966-2012). Um dispositivo para ler Washington Cucurto, Fabián Casas y Fernanda Laguna. **Caracol**, São Paulo, v. 1, n. 5, p. 266-298, 2013.

DELEUZE, G. O ato de criação. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 27 jun. 1999. Caderno Mais!. Disponível em: https://lapea.furg.br/images/stories/Oficina_de_video/o%20ato%20de%20criao%20-%20gilles%20deleuze.pdf. Acesso em: 25 jan. 2024.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**, vol. 1. 2011. ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

DULCINEIA CATADORA (São Pauli). **O coletivo Dulcinéia Catadora**. Disponível em: <https://dulcineiacatadora.com.br/>. Acesso em: 25 jan. 2024.

ELOISA CARTONERA (Buenos Aires). **Historia**. Disponível em: eloisacartonera.com.ar/. Acesso em: 25 jan. 2024.

GAGNEBIN, J. M.. **História e narração em Walter Benjamin**. Ed. 2. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GAUDÉRIO, G. in CUENTEROS, VERSEROS Y POETAS. **O guarda-roupa mágico**. Santa Maria: Vento Norte Cartonero, 2017.

_____. **Retalhos**. Santa Maria: Vento Norte Cartonero, 2020.

_____. [Entrevista concedida a] Frederico Ranck Lisboa, realizada em maio de 2023. Apêndice C desta dissertação, p.149-168.

GENETTE, G. **Paratextos editoriais**. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

GINZBURG, C. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. 4ª reimpressão. p. 143-180.

GONÇALVES, C. W. P.. Da geografia às geo-grafias: um mundo em busca de novas territorialidades. **La Guerra Infinita: Hegemonía y terror mundial**. Buenos Aires: CLACSO, 2002. p. 217-256.

HAESBAERT, R. **O mito da desterritorialização**: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

_____. Território e Multiterritorialidade: um debate. **GEOgraphia** (UFF), v. 17, p. 19-45, 2008.

_____. **Território e descolonialidade**: sobre o giro (multi)territorial/ de(s)colonial na América Latina ». Buenos Aires: CLACSO, 2021.

INGOLD, T. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 25-44, jan./jun. 2012.

JACQUES, P. **Elogio aos errantes**. Salvador: EDUFBA, 2012.

_____. Pensar por montagens. In: JACQUES, Paola B.; PEREIRA, Margareth da S. (Org.). **Nebulosas do pensamento urbanístico**. Salvador: EDUFBA, 2018, p. 206-235.

KLEE, P. **Notebooks volume 2**: the nature of nature. Londres: Lund Humphries, 1973.

LAVACA. La Mano Negra. In: *lavaca*. Buenos Aires, 29 set. 2008. Disponível em: <https://lavaca.org/mu18/la-mano-negra/>. Acesso em: 25 jan. 2024.

LUDMER, J. Literaturas pós-autônomas. **Ciberletras** - Revista de crítica literaria y de cultura (CUNY), n. 17, julho, 2007. Artigo reproduzido em Sopro - Panfleto Político-Cultural, nº 20, Desterro, 2010. Traduzido por Flávia Cera. Disponível em: <http://culturaebarbarie.org/sopro/outros/posautonomas.html>. Acesso em 25 jan. 2024.

LETRAS DE CARTÓN. Belo Horizonte: Catapoesia, 2019.

LETRAS DE CARTÓN 20VINTE. Belo Horizonte: Catapoesia, 2020.

LETRAS DE CARTÓN III. São Paulo: Camaleoa Cartonera, 2021.

LIMA, Andrea Terra. **Nos cruzamentos da selvageria**: uma poética do portunhol. 2013. 80 f. Dissertação (Mestrado) - Curso do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2013.

LISBOA, F.; MENDES, J. **Costurado em papelão**: travessias cartoneras de Buenos Aires a São João del-Rei. In: XIII Encontro Nacional de História da Mídia, 2021, Online. Anais do XIII Encontro Nacional de História da Mídia, 2021.

_____. **Produção do Livro Cartonero como Prática em Folkcomunicação**: Projeto Faz teu Livro. In 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2020, Online. Anais do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2020.

MANGUEL, A. **Uma história da leitura**. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

MAFRA, R. **Vestígios da dengue no anúncio e no jornal**: dimensões acontecimentais e formas de experiência pública na (da) cidade. 2011. 354 f. Tese (Doutorado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Universidade Federal de Belo Horizonte, Belo Horizonte, 2011.

MARGULIS, M. **Sociología de la cultura: conceptos y problemas**. Buenos Aires: Biblo, 2009.

MARIPOSA CARTONERA. **Fenômeno Cartonero**. Disponível em: <https://www.mariposacartera.com.br/site/movimento-cartonero/>. Acesso em: 25 jan. 2024.

MENDES, M. **As Cartoneras pelo Mundo**. 2016. Disponível em: <https://malhafinacartera.wordpress.com/2016/05/11/as-cartoneras-pelo-mundo/>. Acesso em: 25 jan. 2024.

OLIVEIRA, L., SOUZA, B. ., DOREA, I. ., & ARAÚJO, L. . (2022). Práticas de democratização da literatura: uma etnografia digital de editoras cartoneras latino-americanas. **PragMATIZES - Revista Latino-Americana De Estudos Em Cultura**, 12(22), 520-550.

PASSOS, E., BARROS, R. A cartografia como método de pesquisa-intervenção. In: PASSOS, E., KASTRUP, V., ESCÓSSIA, L. **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

PIMENTEL, A. Editoras cartoneras e a literatura fora do cânone: um olhar crítico para as margens do mundo editorial. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, [S.L.], n. 62, p. 1-14, abr. 2021. FapUNIFESP (SciELO).

RAMA, A. **A cidade das letras**. São Paulo: Boitempo, 2015.

RANCIÈRE, J. **Políticas da escrita**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2017.

_____. **João Guimarães Rosa: a ficção à beira do nada**. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2021a.

_____. **Tempos modernos: arte, tempo, política**. São Paulo: N-1 Edições, 2021b.

RIBEIRO, A. C. T. **Sujeito corporificado e bioética: caminhos da democracia**. In: Revista Brasileira de Educação Médica, V.24, N.1, jan./ abr. 2000.

RIBEIRO, A. E.. **Como nasce uma editora**. Belo Horizonte: Entretantas, 2023.

RIBEIRO, A.P. G.; LEAL, B.; GOMES, I. A historicidade dos processos comunicacionais: elementos para uma abordagem. In: MUSSE, C. F.; VARGAS, H.; NICOLAU, M.. **Comunicação, mídias e temporalidades**. Salvador: EDUFBA, 2017. p. 37-57.

SANTOS, M. **Metrópole: a força dos fracos é seu tempo lento**. v. 4, n. 7, p. 7-12, 1. Ciência & Ambiente, jul./dez. 1993.

_____. **A Natureza do Espaço Técnica e Tempo, Razão e Emoção**. São Paulo: Edusp, 2006.

_____. **Técnica, espaço, tempo**. São Paulo: Edusp, 2013.

SENNETT, R. O Artífice. Rio de Janeiro: Record, 2019. E-book.

SOUZA, J. A. **Catadores de lixo: narrativas de vida, políticas públicas e meio ambiente**. Jundiaí: Paco Editorial, 2011.

TERZAGHI, Valeria Lepra. **Editoriales Cartoneras en América Latina: Poéticas, políticas y pedagogías**. Tesis presentada con el objetivo de obtener el título de Magíster en Educación Artística en el marco del Programa de la Maestría en Educación Artística – Mención Bellas Artes de la

Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, Rosario, 2018.

VILHENA, Flavia Braga Krauss de. **Acontecimento Eloisa Cartonera**: memória e identificações. 2016. Tese (Doutorado em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

YEMAYEL, Mónica. La Osa Poderosa de Eloísa Cartonera. Website Revista Anfibia - UNSAM. Disponível em: <https://www.revistaanfibia.com/la-osa-poderosa-eloisa-cartonera/>. Acesso em: 25 jan. 2024.

APÊNDICE A

ROTEIRO DE ENTREVISTA SEMI-ESTRUTURADA

- Como surge a editora cartonera da qual você faz parte?
- Como acontece a curadoria das publicações, a decisão sobre o que publicar?
- Como são feitos os livros de vocês? Quem participa? Onde são produzidos? Quais os processos empregados para a produção?
- Como é feita a circulação dos livros? São vendidos? Onde? Quanto custam os livros?
- Por que publicar como cartonera e não de outra maneira?
- Qual a relação da editora com o papelão? Como é coletado?
- O que define uma experiência cartonera para você?
- Como pessoa participante de uma cartonera, você se sente em parte de algo maior? Como você descreveria esse algo maior?
- Como se dão as relações com outras cartoneras?
- Você destacaria algumas cartoneras, em particular, que inspiram suas práticas? Por que?
- O que uma cartonera poderia fazer para deixar de ser cartonera? Qual o possível limite de práticas?
- Como você descreveria a relação da sua cartonera com a cidade na qual ela está inserida?
- Além de produzir livros, que outras atividades você destacaria nas práticas da sua cartonera?
- Como avalia a importância da internet para as cartoneras? Que tipo de atividade você destacaria nesse ambiente?
- De que maneira você compreende a atualização das cartoneras durante estes 20 desde o surgimento de Eloísa?
- O que você espera do futuro das cartoneras? Até quando e onde podem existir?

APÊNDICE B

ENTREVISTA COM SOLANGE BARRETO

Realizada em março de 2023, por Frederico Ranck Lisboa.

Frederico: Sol, como você conheceu as cartoneras e iniciou a Catapoesia?

Sol Barreto: Eu tinha na Biblioteca a assinatura da Folha de São Paulo. Eu conheci a Lúcia pela Folha de São Paulo. E ela, antes dela ter mudado pra Cooperifa, ela usava a sala do Gilberto Dimenstein emprestada, que era um jornalista super renomado da Folha de São Paulo, que criou um projeto bacana lá em São Paulo, que é o bairro-escola. E ele, por causa disso, divulgava muito as coisas dela. Daí eu conheci assim as ações dela: ela fazia ações na rua, divulgando a cartonera e eu acompanhava. Aí, no final de 2009, eu fui fazer a oficina com ela. Eu já acompanhava e ficava “nó como que é com papelão”? Queria ver como que costurava e fazia. Mas a gente considera 2008, que foi um dos primeiros livros da biblioteca no papel cartão. A gente fazia os livros com papel cartão, e aí fui conhecer a Lucia Rosa no ano seguinte, nessa oficina em São Paulo.

A gente sempre se comunicava, ela sabia o que acontecia comigo, porque ela acompanhava pelas redes sociais. Ainda não tinha *Facebook* direito, essas coisas não, mas a gente tinha tipo um blog, aí eu mandava pra ela “olha, tá acontecendo isso, a gente fez isso...” e ela parabenizava. Aí também mandava as coisas que ela tava fazendo, e depois eu fui ficar próxima dela mesmo no projeto dos ingleses [Cartoneras Publishing], que foi 2018.

F: Como você vê essa interação entre as cartoneras?

S: É, porque as cartoneras são muito interativas entre elas, todo mundo sabe o que tá acontecendo uma com a outra. Pode não estar próxima territorialmente, mas a gente se percebe o tempo inteiro, pela divulgação e tudo mais né... E assim, lógico que eu, por exemplo, tenho mais contato com umas diretamente do que com outras, mas a gente sabe o que está rolando aí pela América Latina, pela Europa. Agora mesmo, Eva Cartonera [Lisboa, PT] lançou um livro e eu participo com um texto, vai ter uma *live* dia 25 (de março de 2023).

Ela já participou da nossa *live* do Letras de Carton, todo ano ela manda texto — a Helena, de Portugal. A gente está sempre se convidando pra alguma coisa e está sempre rolando algo.

F: Podemos aproveitar para você falar, então, da importância da internet para as cartoneras contarem com esse sentimento comum.

S: A internet, pra nós, principalmente pela distância territorial, é onde a gente se sustenta, é a nossa base de sustentação, no plano de se acompanhar o que uma editora está fazendo ou deixando de fazer. Às vezes a gente até percebe assim, Marcelo [Candieiro Cartonera], por exemplo, lá em Caruaru, tem vezes que ele some, dois, três meses, aí ‘nossa o que será que tá acontecendo com Marcelo?’, aí eu vou lá, ‘Marcelo, aconteceu alguma coisa?’, ‘Ah não tô dando um tempo mesmo, daqui a pouco eu volto’. Porque ele acumula trabalho, família, essas coisas né. Então é pela internet que a gente se mantém atualizado uma das outras, por causa da distância territorial. Às vezes até a gente fica sabendo de contextos políticos dos países, acho isso super importante também. Então, lá no Peru, a gente sabe o que tá acontecendo, na Venezuela, na Argentina, porque eles vão publicando ações paralelas às cartoneras, de luta, de engajamento político, social, cultural, a gente fica sabendo também. Às vezes nem pelo telejornal, nem pela internet a gente viu, mas eles já tão divulgando, isso é muito importante.

Outro ponto importante da internet é para a produção textual, não só pras editoras, mas na questão de buscar materiais que sejam base. Eu uso muito a internet pra pegar textos, ou imagens, que sejam motivos pro meu trabalho na cartonera. Às vezes eu vou dar uma oficina, eu vou buscar na internet algo do dia, o que está acontecendo e levo como mote para a gente escrever aquele texto. Também para a produção em grupo, de uma convidar a outra, de uma fazer texto para outra, ou de uma fazer um livro em comum, como é o caso de Letras de Cartón — que a gente faz uma dedicatória [para as relações da internet].

E é pela internet que a gente é descoberto também nesses estudos científicos que estão surgindo pelas universidades, essa sistematização científica que eu considero super importante. Nunca corri atrás disso, mas a pesquisa científica veio atrás da gente, já é acho que a quinta. Já teve monografia, já teve trabalho de mestrado, teve trabalho dos meninos lá da Inglaterra. Tem aí uma em Diamantina que fez também. Então, pra gente essa formalização científica enriquece, e dá autoridade pra gente também, de ser, e se fortalecer nesse meio né.

F: Você entende essa relação das cartoneras como movimento, universo?

S: Eu e Marcelo [Candieiro Cartonera] conversamos muito até para o entendimento de algumas terminologias, quando fizemos o Letras de Cartón. Eu discordei da ideia de ‘universo cartonero’, pensei ‘será que não é *diverso cartonero*? porque um universo é um só’. Diverso dá ideia de mais, de um conjunto. Pensamos no complexo de galáxias, de estrelas: cada cartonera sendo um pontinho e tal, mas assim, eu acho que é tão diverso, cada cartonera é única no seu fazer, na sua pesquisa, no seu projetar o livro. Não tem como você falar, criar um estatuto, falar ‘toda cartonera é assim’, porque não é.

Eu conheço cartonera, por exemplo, que vai na gráfica, imprime e põe a capa de papelão. Isso é um tipo de cartonera pra nós. Tem cartonera que fica de casa, imprimindo folha por folha, pega lá o programa do computador, arrasta aqui e ali, vai na mão, arruma imagem, folha por folha, depois pega tudo e vai dobrar manualmente. Então tem uma diferença né, de ser totalmente artesanal, totalmente a mão, de pessoas que vão na gráfica. É cartonera? É, porque está usando a capa de papelão, mas não tem assim aquele caráter tão artesanal, do que as que são caseiras mesmo. A gente também colocou isso no nosso seminário quando lançamos o Letras de Cartón em 2019, que a gente fez um encontro de todo mundo que participou. Lá a gente colocou algumas dessas reflexões nossas.

F: Quando você fala em *diverso cartonero*, para ressaltar as especificidades de cada uma, o que você entende como ponto comum entre elas? O que é uma cartonera para você?

S: Ah, pra mim, o que é uma cartonera? Uma cartonera é, principalmente, um fazer. Um fazer usando o papelão, em primeiro lugar. Um fazer histórias, um fazer poemas. Um fazer, vamos dizer, um texto verbal, como a gente fala na linguística e, acoplar esse texto num papelão. Mas além disso, ser uma cartonera, em primeiro ponto, é um trabalho de resistência muito grande, porque a gente tá trabalhando esse conteúdo com pessoas que não tem nome reconhecido socialmente, e que a gente tem que convencer essa pessoa que é importante a fala dela, a voz dela, ela tem um conhecimento. Isso eu estou dizendo no nosso caso, mas eu acredito que na maioria das cartoneras. Então eu vejo também que as cartoneras são resistência, são memória, memória de uma sociedade que excluiu algumas memórias. Uma sociedade que tem uma memória oficial, criada por um grupo hegemônico e que excluiu

essas outras memórias. Essas memórias são importantes e elas precisam ser mostradas. Então eu vejo as cartoneras como resistência, memória, cultura, além dessa base ser o papelão. E logicamente eu enxergo como uma obra de arte, porque cada livro é único, cada peça é uma peça. Tem gente que fala até em livros de artista.

Alguns livros, depois de um certo tempo, não desde o início né, eles passam a ser numerados, então cada exemplar é único, tá ali pelo número que a gente coloca. Então uma pessoa leva o número um, a outra leva o número dois, a outra leva o número três. Antes eu nem pensava nisso, mas depois eu achei interessante, porque também a pessoa fala ‘nossa, o meu livro é o vigésimo livro dessa coleção’ e a gente lança cem e depois às vezes nem lança mais né, então fica muito assim. Eu vejo como obra de arte também.

F: Como é feita a curadoria para as publicações da Catapoesia? Até mesmo a mudança, quando deixa de ser a partir da ONG para trabalhar como editora, vendendo os livros. Também, a Catapoesia é um coletivo?

S: Vamos voltar lá atrás. Primeiro eu nem achava que eu era uma cartonera, uma editora, com esse nome, editora. Por que que eu não achava? Porque como eu tinha um incentivo de edital, os livros estavam praticamente todos vendidos. Porque assim, eu tinha um custo que eu colocava no edital para fazer os livros, eu tinha um custo que eu também colocava no edital que era pra essa curadoria, essa coordenação. O custo de distribuir, dividir o dinheiro desse edital com as pessoas que iam me responder, os mestres, os coordenadores locais das comunidades. Então estava tudo pago, tudo de acordo, o dinheiro dava pra todo mundo, estava tudo dividido. Aí quando a gente lançava o livro, a gente lançava numa comunidade, e o livro ficava ali, ele não saía dali. Ficava um exemplar na biblioteca, e a gente não ia vender o livro, né. Então esse era o primeiro ponto. Eu não achava que eu era cartonera por causa disso. Mas eu fazia os livros com capa de papelão.

Bom, aí quando eu precisei comercializar é que veio essa interrogação. E aí em 2018, o pesquisador da Inglaterra questionou isso também. Ele falou assim ‘então, mas você é ou não é cartonera? Você se acha cartonera?’ falei assim ‘Agora eu tô até me achando, porque eu vou ter que vender né’ e quando a gente vende a gente passa a ter um nome, editora né’. Tanto que ele questionou ‘mas você não usa editora, você usa só Catapoesia’, porque na verdade era Projeto Catapoesia, não era um Projeto Editora Catapoesia né, era um projeto de dentro da

biblioteca. Então, realmente eu não me via, não me preocupava com a venda de livros, com sobrevivência, porque estava tudo certinho no edital. Bom, esse era um ponto.

Aí de 2016 pra cá, que são sete anos, não tem muito tempo né. Foram oito anos desse jeito e sete anos pensando na venda. É que a gente começa a se preocupar. Bom, a curadoria vem assim, de 2016 pra frente, porque antes, eu chegava numa comunidade em parceria. Sempre assim, quando é numa comunidade, tem essa parceria, de contactar o líder comunitário, falar do projeto e a pessoa aceitar ou não.

Mas a Catapoesia tem algo que é muito sintomático assim, que acontece sempre: eu tô numa, eu vou pra outra, de uma forma fácil assim, enquanto estou terminando um, surge outro, porque às vezes eu me encontro com um líder comunitário em algum lugar, ou de alguma forma, normalmente é fisicamente, e a pessoa fala pra mim ‘ah, minha comunidade precisa disso’, às vezes eles citam que precisam de projeto de leitura, literatura. Eu pego e falo ‘olha, tem a Catapoesia, que é uma editora, que a gente coleta histórias’ se vocês quiserem a gente pode fazer uma parceria, e buscar recursos pra isso’ e ‘ah que legal, vamos fazer sim’. Aí acaba que, como eu já tenho esse contato com a comunidade, eu corro atrás dos recursos. Isso lá 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, eu ia e corria atrás do recurso e já ia pra comunidade. Então eu saía de uma e pulava pra outra. Eu saí do Quilombo do Mato do Tição (Jaboticatubas, MG), fui pra terra indígena Xakriabá (São João das Missões, MG), fui pro Quilombo do Capão (Juscelino Kubitschek, MG), depois pro Quilombo do Espinho (Gouveia, MG). Eu ia pulando de uma pra outra, porque, principalmente os quilombolas, eles tem os encontros de quilombos, e a gente lançava os livros e aí fazia contato.

Eu trabalhava muito com as instituições sociais da cidade, tipo CRAS, CAPS, trabalhava com pessoas especiais, com pessoas em liberdade assistida, ou adolescentes também que davam trabalho, então a gente juntava pra fazer os livros. Também tinha esse lado de trabalhar com grupos dessas instituições e trabalhar também com as comunidades diretamente. Bom, como os livros não eram comercializados, ficava tudo na comunidade, e guardava um pra biblioteca.

Quando a gente começou a comercializar [a editora, num geral], eu entrei em contato com a comunidade, para perguntar se poderia comercializar o livro, e a gente dividir. Aí ficou essa porcentagem da venda, que também nem é muita coisa, porque a gente não vende a rodo. Os

que eu escolhi comercializar, que não são muitos desses trabalhos todos, são o Tia Tança, o Homenagem, o do Seu Toco, e do Seu Manoel, uns quatro só. Eu sempre mando ainda um dinheiro quando vende, ficou acordado assim.

No mais, como entrou essa parte de comercialização, eu passei a convidar pessoas pra fazer textos e também comecei a publicar alguma coisa minha, até pra facilitar, não ter que ficar pedindo às pessoas, tem alguns textos que são meus. Mas, por exemplo, chega ali na loja, agora que eu abri a loja tem um ano, chegam pessoas aqui ‘ah eu tenho texto’, a gente analisa e vê se é viável publicar aquele texto, porque às vezes são muitos, muitas páginas. As pessoas às vezes trazem imagens coloridas muito grandes, muito pesadas, então não é viável a gente publicar, porque a gente faz uma coisa bem artesanal mesmo, bem simples.

E eu to abrindo para grupos de terceira idade. Eu tenho um trabalho de 12 anos em Cordisburgo, que é a terra de Guimarães. Então, além de trabalhar com mestres e mestras, eu trabalho com grupos. Tem um grupo de terceira idade, às vezes eu convido uns artistas. Eu vou convidando pessoas, essas pessoas vão aceitando ou não. Mas assim, a parte comercial é voluntária. A gente não trabalha com direitos autorais, a gente fala ‘olha, é um projeto social, a gente vende pra manter essa coisa viva, essa chama’ e não tem como a gente obter lucro como uma editora convencional. Então, normalmente as pessoas que abraçam, estão abraçando essa causa mesmo. Tem pessoas que dizem ‘pode publicar meu texto, não tem problema’.

Quando chega alguma coisa eu vou avaliando o tipo de texto que, se tem literariedade, se tem um conteúdo legal para ser comercializado também e as pessoas gostarem. Normalmente eu escolho. Lá em Serra Negra tinham mais três pessoas que trabalhavam comigo na biblioteca, a gente lia e escolhia juntos. Como eu voltei pra cá, ficou aquela coisa um pouco meio solta no início, depois veio a pandemia, na pandemia quase que falei ‘ah vou parar, não vou mexer mais, não sei o que’ e acaba que ficamos eu e Taís. O Zé Antônio [seu companheiro] agora tá dando uma mão, e tem a filha do Zé Antônio, lá de Piracicaba, que está fazendo ciências sociais, ela tá junto também, pra mexer lá na parte de São Paulo. Mais ou menos os quatro que estão na curadoria dessas escolhas.

F: Como você vê a relação de Catapoesia e as cartoneras com o mercado editorial convencional? Entende como alguma forma de concorrência?

S: Então, assim, eu nunca penso nessa coisa de concorrência, assim, não é algo que está na minha cabeça, porque sempre trabalhei em grupo. Eu não *tô* trabalhando há 15 anos com grupo, eu *tô* trabalhando há 30 anos com o grupo, eu fui professora 30 anos. Então sempre trabalhei com muita gente junta, alunos em sala de aula, grupos. Então assim, essa coisa do grupo, ela acaba tirando a concorrência da cabeça da gente.

Mas assim, a primeira vez que eu fui numa feira, foi uma feira de livro, uma bienal que foi em Poços de Caldas, em 2013. Eu tinha poucos livros, não tinha editado muita coisa. Tinha levado bastante o Fósforo, que é um poeminha que eu coloco dentro da caixinha de papelão de fósforo. Fui convidada e resolvi participar. Serra Negra fica bem próximo de Poços de Caldas. Vou ver se os livros são vendáveis, se vende livro com capa de papelão. Nem essa ideia eu tinha né. Cheguei lá e vendi tanto, mas eu vendi tanto! Era tanta novidade, porque era tudo editora convencional, e o povo via a Catapoesia assim e nossa, era um arteiro no meio daquele negócio. A gente vendeu bastante, e tinha muita editora convencional que eu não sei se venderam tanto ou não, mas devem ter vendido, porque a feira é muito lotada, né.

Bom, foi um momento que eu vi assim que vendia, mas como eu estava no trabalho social, eu continuei, não fiquei indo recorrentemente para as feiras né. Mas eu sabia que iria vender. Hoje, então, se você me perguntar, eu vou muito em feira ainda, apesar de estar aqui na loja e tal, eu vendo muito. Às vezes tem editoras independentes nas feiras que eu vou hoje, são mais de editoras independentes até do que de editoras convencionais. Em relação a elas, eu sinto que eu vendo bastante. Tem feira que é menos, tem feira que é muito mais. Então, eu vejo assim, eu não sinto que eu to tirando deles. Porque a cartonera, ela realmente chama atenção, ela é diferente né, ela é diversa, ela é algo que, às vezes a pessoa vem ‘nossa, eu nunca vi isso, que legal’ igual eu falei aqui da Colher de Pau, eu conto a história e tal, ‘nossa que legal, não sei o que’ a pessoa se encanta por aquilo. É diferente de você pegar um livro lá da Companhia das Letras, que está publicado num jornal, numa revista, se fala na televisão, se dá uma entrevista, faz uma resenha. A pessoa chega lá ‘eu quero esse livro’ Torto Arado – aí vou lá, pega o livro, leva e compra, porque já sabe o que tá levando. Aqui não, se você não contar essa história, a pessoa não vai levar. Tem que contar a história da colher de pau, pra pessoa entender porque que tem um boneco que é colher de pau, porque eu fiz um manifesto, então essa parte é muito envolvente. Então, eu não posso, por exemplo, não ir, porque se eu falo, ‘vai Fred, vai lá pra mim’, você não vai saber contar a história daquele livro como eu

conto, porque é a história que está sendo vendida, a pessoa se encanta depois que você fala. Esse processo todo que está sendo vendido na verdade, né.

Então, eu não me vejo com concorrentes, por isso eu não fico muito com esse pensamento, porque o que eu faço é único, não me gabando assim, é eu contar sobre a colher de pau, ninguém faz isso. É uma ideia que surgiu por causa de um movimento, de uma proibição, que eu fui lá e envolvi as pessoas e a gente fez. Essa história desse processo para nós, ela é muito importante e eu faço questão de contar, porque senão eu não vendo. E hoje, nossa maior circulação dos livros são em feiras, aqui no mercado e um pouco na internet.

F: Você até contou um pouco sobre isso, mas por que publicar como cartonera e não de outra maneira?

S Primeiro assim, a ideia da sucata pra nós sempre foi muito importante. A gente fez um projeto de ponto de cultura em São Paulo e era assim, nosso projeto de ponto de cultura ele se chama, Trilhas de cultura e Meio Ambiente, onde a gente trabalhava com sucata para fazer cultura, fazer arte né. Então, como incentivo a leitura da Biblioteca eu trabalhava com teatro de animação, então, esses bonecos que você vê pendurado aí, parte são do teatro de animação, e eles são todos feitos com sucata, ou sucata de pano, retalho que a gente pegava. Aí a gente mandou esse projeto e era assim, não sei se você sabe sobre os pontos de cultura do Ministério da Cultura. Os Pontos de Cultura é um projeto que surgiu com Gilberto Gil no governo Lula, e ele deu uma verba pra gente trabalhar por três anos com um projeto. Essa verba era em torno de 120 mil, liberando 40, 50 mil por ano. Se você dividir por 12 meses não dá nada né, e a gente tinha que trabalhar. Então, como nosso projeto era na biblioteca, eu fiz o projeto da seguinte forma: vamos trabalhar o incentivo à leitura usando a sucata. Então no primeiro ano a gente fez um treinamento lá com as crianças de Serra Negra, nas escolas, onde a gente conscientiza sobre o papel da sucata e tal e, depois, eles assistiram uma peça a partir de um livro de literatura.

Então, no primeiro ano, a gente levava as crianças, falava sobre a importância da reutilização de materiais e dava um exemplo e, no último ano a gente ia comprar um material, era o terceiro ano né, pra fazer o papel reciclado e a gente usar esse papel em livros também na biblioteca, porque a gente já vive trabalhando com oficinas de produção de texto na biblioteca. Aí surgiu a ideia da cartonera para esse último ano, que era justamente o ano de

2010. Em 2009 eu fiz a formação com a Lúcia Rosa e em 2010 eu já ia aplicar os livros cartoneros como finalização do projeto de ponto de cultura e, daí que surge a ideia de uma editora dentro da biblioteca, que foi esse processo do edital dos pontos de cultura. A gente estava finalizando o terceiro ano. Então, por que eu quis ser uma Cartonera? Eu fui sendo levada pela sucata, mas isso também teve um motivo, porque é tudo muito história né. Meu marido, que faleceu, ele trabalhava numa empresa, numa cidade ali próxima. Essa empresa precisava de certificação da ISO 9000, e ele fez um projeto de educação dentro da empresa para poder se certificar. Eu fui coordenadora desse projeto também, na parte de educação ambiental, e a empresa passa a ser responsável pela coleta seletiva da cidade. Aí o que acontece, tinha muito material e os funcionários da empresa responsáveis pela coleta seletiva, eles separavam muita tampinha, muito papelão, separavam coisas que eles achavam que ia para a biblioteca, para o teatro, então tinha essa facilidade também.

Eu fazia teatro, tem um livro que se chama Valentina, que é uma menina que mora na favela e os pais são catadores de papelão e ela se sente uma rainha, porque ela imaginava um castelo, e o castelo que ela imaginava era feito com caixa de papelão, e a gente fez esse teatro, a gente construiu um castelo com várias caixas de papelão e tal, então a gente não usava só pro livro, usava pros cenários também. aí quando eu conheci a Lúcia, eu falei, “nossa, era tudo que eu queria né”, usar papelão também pro livro e pra esses materiais que estava gerando na oficina, na biblioteca. Então a gente vai abraçando essa causa por um processo, uma coisa vai puxando a outra, e também por leitura né, porque se eu não tivesse visto na Folha de São Paulo, eu nunca iria saber das cartoneras, não ia me interessar em ser uma cartonera.

F: O papelão utilizado hoje, como é coletado?

S Então, ele vem de três fontes hoje. Eu sempre procuro de onde eu tô um ponto de algum catador de papelão. Então lá no Jaraguá tem uma senhorinha que recolhe, tem umas caixas específicas, principalmente caixas do tamanho e do formato de A4 aberto, A5 quando dobram. Ela já separa pra mim e eu compro na mão dela antes dela levar pra esses pontos de reciclagem. Uma fonte é essa, algum catador de papelão, sempre com essa ideia de parceria, de procurar, de conversar, de bater papo.

Outro jeito que eu faço é: estou no supermercado, vejo umas caixas legais, às vezes eu gosto de pegar caixa que tem rótulos legais também, código de barra, uma coisa pra gente incrementar... eu vou lá no supermercado e pego, chego em casa e já desfaço a caixa e tal e

já guardo aquele papelão ali. É um meio também dele não ir pra sucata do supermercado né, sempre pensando em minimizar isso aí.

A hora que a coisa aperta muito, eu vou no centro de reciclagem e já encomendo, tipo assim, eu preciso de 100 capas desse tamanho aqui. Aí eu pago mais pra pessoa cortar a capa pra mim, porque eu não vou ter tempo de ficar lá no manual, porque sou eu que produzo mesmo, eu e a Thaís, minha filha, e quando a gente vai pintar as capas a gente junta um grupo, convida, às vezes vem aqui, às vezes vem em casa, às vezes eu to lá em Piracicaba. Tem umas pessoas que abraçam o projeto lá, eu até levo as capas pra gente pintar.

F: Como participante de uma cartoneira, você se sente parte de algo maior?

S: Então, eu vejo algo realmente simples em ser uma cartonera, em ser algo diferente, diferenciado de outras pessoas, não de outras cartoneras. As cartoneras cada um vai ter o seu processo de pesquisa, de edição, cada uma vai ter o seu nome. Tem cartonera que tem direitos autorais, tem cartonera que não, tem cartonera que costura, tem cartonera que faz na gráfica, tem de todo tipo. Não dá pra interferir nisso, né. A gente imprime em casa, por exemplo. Mas eu me sinto diferenciada por continuar fazendo do meu jeito, da minha forma. Continuo colaborando com essas pessoas que estão querendo falar e não tem voz, que não tem apoio pra essa voz aparecer né.

F: Para você, quando uma cartonera deixa de ser cartonera?

S: Quando ela está em um molde, em um padrão de uma editora convencional, aí eu penso que ela está fugindo um pouco, totalmente né. Eu penso assim, olha, uma cartonera pra mim, a principal diferença dela é ela não ser uma editora convencional. Então, no momento que ela vai lá, coloca um direito autoral, que ela vai na gráfica, que ela começa a reproduzir uma editora convencional, pra mim ela já está fugindo desse padrão, ela só está usando o papelão pra ser uma cartonera, ela ta concorrendo no mercado com uma editora convencional, então, eu acho que ela está fugindo, na minha cabeça funciona assim. A Lúcia mesmo já relatou que teve livro dela que foi a leilão por não sei quantos mil, porque o cara comprou e pôs em um leilão na internet e não sei o que, como um livro de artista, e foi indo, foi indo, vendeu um padrão lá em cima né. Ela tem livro publicado de Manoel de Barros, de várias pessoas famosas, então, ela se coloca muito pra esse lado artístico. É o perfil dela, a gente tem que

respeitar. Agora, eu me vejo um pouco nesse entremeio, na arte com o artesanato, com o trabalho manual.

F: Qual o preço médio das publicações de Catapoesia?

S: A gente mantém uma média mesmo, na faixa de R\$20 para baixo, o preço médio, porque tem livro que a gente gasta mais, porque os livros de Letras de Cartón eu gasto mais, porque tem parte que eu vou precisar da gráfica, porque eu não tenho uma impressora colorida, isso já é um gasto a mais para nós. Às vezes, o trabalho da capa, às vezes a gente só pinta. Eu mesmo não tenho muita preocupação em fazer uma capa figurativa, com desenho. Por exemplo, em La Cartonera (Cuernavaca, MEX), eles se reúnem todo sábado, é só artista, é só desenho assim, eu vi presencialmente, nossa! Eu queria aprender a desenhar desse jeito, mas nem tempo a gente tem pra isso.

Os que a gente considera especiais, que são esses que a gente faz essas convocatórias, que realmente dão um trabalho maior de convocar, de escolher, de selecionar, então a gente cobra um pouco mais caro. Os nossos livros não têm tantas páginas, eles têm conteúdo. Às vezes eu falo assim, gente, tem uma coisa que eu considero muito, que é, às vezes a pessoa entra aqui né, ela pega esse livro, e... ela faz assim ó, ela já leu o livro todo, ela não vai nem levar né, porque já leu, é tudo rapidinho né. Aí ela, nossa que legal, que interessante, aí começa a perguntar, aí eu começo a explicar pra ela, ‘isso são saberes que foram incorporadas, a gente fez uma pesquisa em uma comunidade quilombola’, então eu vou falando, falando... aí que ela leva, ela começa a levar outros, e vai procurar outras coisas e vai levando.

Outra coisa que diferencia o preço, também, é a costura. Tem que costurar a capa, tem que ser fixa, meu braço até dói, mas assim, a costura japonesa também é bem mais trabalhosa um pouquinho, a outra que é mais simples, essas costuras também. Com os meninos na escola era grampeado ou colado, não tinha trabalho nenhum, mas assim, eu gosto de mostrar a costura, de conversar com os outros sobre, então a média é esses R\$ 20 para baixo, ou R\$25. O valor democratiza a leitura, deixa um preço acessível, acho isso importante. Esses dias fui comprar um livro infantil para dar de presente, de uma editora convencional e estava custando quase R\$70, fiquei horrorizada.

F: Você poderia falar sobre o processo de produção de Letras de Cartón?

S: Letras de Cartón surgiu bem assim, eu tirei uma foto, estava fazendo um recortes de papelão, eu tirei uma foto, publiquei e escrevi um verso sobre o papelão, porque o papelão que eu estava mexendo era uma caixa de remédios, aí eu peguei essa coisa do remédio e eu falei que o papelão que me curava, mais ou menos assim. Não era o papelão na verdade, é a arte no geral, a arte cura as pessoas, papelão é cura, essa coisa do remédio. Aí eu me lembro que eu estava até no ônibus, o Marcelo [Candeeiro Cartonera] viu isso daí e me chamou ‘Sol, vamos fazer um livro? Vamos fazer uma coisa com essa ideia que você teve? Vamos fazer uma convocatória, a gente convida as editoras, quem quiser participar, participa’. Aí falei: ‘tudo bem, vamos pensar em uma ideia e a gente vai amadurecendo’. O primeiro tema a gente pensou no papelão mesmo, para a gente ver o que as pessoas pensam. Isso foi se fortalecendo e a gente foi chegando em um acordo de fazer um primeiro e vendo no que que dava. Então o primeiro não foi a convocatória, a gente convidou os editores diretamente. O segundo a gente postou na internet a convocatória, já era no ano da pandemia, a gente tentando se nortear, era sobre solidariedade e tal, então vamos fazer. Depois veio o terceiro que foi o tema da morada, o papelão como moradia. Aí no quarto, a gente convocou sobre memórias de mercado. E esse ano já vai para o quinto. Então é isso, surgiu dessa forma, informalmente, dessas inquietações, em um projeto coletivo mesmo de convidar e interagir com outros editores de outros lugares.

F: Você destacaria algumas cartoneras em particular que inspiram seu trabalho?

S: Ah, tem... eu gosto bastante do trabalho da Lúcia [Dulcinéia Catadora], eu admiro muito, mesmo, ela realmente admira o meu trabalho, por estar em comunidades. Ela foi a grande inspiradora para eu seguir, né, retomar. Eu gosto bastante do trabalho do Marcelo [Candeeiro Cartonera], de Caruaru (PE), ele é bem seletivo nos textos que publica, apesar dele não ter muita publicação, eu tenho todos os livros dele. Gosto muito do trabalho do Sergio Fong [La Rueda Cartonera, Guadalajara, MEX] ele também é inspirador, os textos dele detém muita coisa. Da Eva Cartonera, de Portugal, são mulheres trabalhando com as cartoneras, elas também tem umas minúcias, sabe, uns textos, umas escolhas, ela está sempre chamando para participar junto. Gosto muito do trabalho que a Any [Amarillo, Rojo y Azul] de Córdoba (ARG) faz nas escolas. Gosto muito do trabalho dela. Eu trabalhei dez anos antes de me aposentar, com livros na escola, então, eu acho muito massa quem trabalha nas escolas, porque incentiva os meninos a serem autores. A Kátia [Eureka Cartonera, Andaraí, BA).

Eloisa Cartonera [Buenos Aires, ARG] eu não posso deixar de fora, também é uma inspiração. Conheci pessoalmente todo mundo, todo mundo muito gente boa.

F: Como a Catapoesia lida com a questão do território? Tanto essa mudança de São Paulo para Minas Gerais, quanto a relação com as comunidades.

S: A Catapoesia tem essa itinerância, que eu acredito que as outras não têm tanto, ou muito pouco. O território para mim é, na verdade, eu coloco como uma questão de projeto de vida. Desde pequena, eu frequentava muitas comunidades culturais, porque meu pai levava a gente para uma cidade chamada Barra Longa (MG), ele não nasceu lá, mas morou lá. Ele nasceu em Rio Doce e foi morar em Barra Longa. Então, eu fui criada assim, com festas populares. A gente frequentava festas nas ruas. Roça, gado, rio, mata, tudo isso sempre foi muito presente na minha vida, sempre tive esse pé na roça. Apesar de ter nascido aqui [Belo Horizonte] e morar aqui, sempre estive na roça e sempre me encantou.

Quando eu começo o trabalho, foi a Unicamp que me fez desistir de ser acadêmica e fazer o meu doutorado dessa forma, não queria mais ser acadêmica. Eu fui para a Unicamp, cheguei lá e muita teoria, muita coisa. Eu entrei em um universo de Guimarães Rosa, fui ficando fascinada pelas roças, por aquilo tudo. Eu quero é roça, eu vou ficar na roça um tempo, depois eu vejo o que eu faço. Então, essa questão de território de perceber as pessoas de tão distantes, de tão sem nada sabe, assim, não tinha um livro, não tinha uma TV, não tinha nada que a cidade proporcionava. Eu tinha aquela coisa dentro de mim, aquelas pessoas das roças não têm ‘nada’, a não ser elas mesmas. [sem livros ou TV] Era só bate-papo, em torno da fogueira, em torno do fogão a lenha, batendo papo nas cozinhas. Na verdade isso é riquíssimo. Mas eu ficava sempre pensando quando eu ia ficava pensando na condição dessas pessoas.

Aí quando eu entrei nessa coisa de investigar comunidades de ver projetos dentro dessas comunidades eu entendi que se eu quiser seguir essa linha de ir atrás de pessoas que querem contar a própria história, eu vou atrás dessas pessoas longínquas, né, que estão longe mesmo desse acesso, porque elas não tem “nada”, só a comunidade. Ao mesmo tempo era um projeto de vida. Comecei a conhecer outros lugares e, ao mesmo tempo que eu conhecia esses lugares, eu fazia meu trabalho. Eu unia o útil ao agradável. Para mim, era muito essa troca: eu vou conhecer seu lugar, viver junto com você um tempo, a gente se escuta e, se vocês toparem, a gente faz algo junto. E os lugares eram maravilhosos, além do território físico, né?

As matas, a natureza, as comidas, as casas — que são tradicionais —, o jeito de fazer as festas, o jeito de fazer a medicina tradicional. Você vai vendo de tudo um pouco. Fui ficando fascinada e pensei: não quero mais só trabalhar em escola. Você vai sendo itinerante mesmo.

Eu fui pulando de uma para a outra, tanto que tinha vezes que eu mesma oferecia, chegava e falava: olha tenho esse projeto assim, vamos fazer aqui, eu consigo verba, consigo um dinheiro e tal. Vamos pensar assim, vamos pegar o contato e saía de um projeto e já partia para outro. Eu estava mesmo querendo conhecer, aí vai indo. Olha, eu fiz isso no Ceará, eu fiquei um ano e meio indo para o Ceará, no Crato, uma região riquíssima no Cariri, fiz uma parceria com os meninos lá ficava indo todo mês para lá. Eu fiz isso em vários locais em SP, aqui em Minas nem se fala. Tanto lugar que rodei, inclusive Norte de Minas todo, os quilombos daqui da grande BH e eu fui rodando e rodando. Eu ainda vou, não acabou, continuo indo, só que em menor proporção, depois que tive problemas de saúde, falei que ‘você tem que manejar agora, né’, fazer uma coisa mais regrada. Antes era às vezes em um dia em um lugar, daí três dias estava em outro, daí eu estava em outro, daí eu estava em outro, sabe, fazia umas coisas emendadas. Mas agora não, eu formulo, vou mais devagar.

F: Com a pesquisa, a gente vai vendo que as cartoneras estão muito ligadas ao urbano, pela própria questão do papelão, do excesso nas cidades. Como é essa relação nos distritos rurais, nas comunidades tradicionais?

S: Tem muito menos excesso, mas tem papelão. Vou te dar uns exemplos, já teve caso de eu ter que levar papelão, teve comunidade que não tinha mesmo, não tinha como arrumar. Até tinha, mas era tão difícil que eles catavam duas, três aí não conseguiam mais. O outro jeito era essa coisa do papelão, da menina da Cosette Cartonera [FRA], que falava da mosca do papelão em um dos livros. Ela fala que a mosca do papelão vai te morder, quando morde a pessoa fica só catando papelão, né, até no meio da rua. Teve comunidade que a mosca mordeu e vão para o supermercado atrás, no posto de saúde atrás de caixa de remédios.

Teve casos na comunidade indígena que, além do posto de saúde, a escola e os poucos mercadinhos locais também iam guardando as caixas, mas sempre muito pouca, só para complementar, ainda precisava levar. Antes eles queimavam esse lixo, e aí não queimavam mais, então também foi legal o envolvimento com a causa, a gente vai envolvendo as pessoas desde o início do projeto. E realmente quando eu falo para você, voltando um pouquinho em

uma pergunta que você fez, de me achar diferente, é nessa questão mesmo, de ser itinerante, de que as outras a maioria não é, a maioria trabalha ali no seu território.

Outro ponto talvez é essa questão do rural, que a maioria das cartoneras é urbana, está em grandes centros. Eu vejo esse diferencial, inclusive foi esse diferencial que fez com que os ingleses me escolhessem para participar do projeto.

F: E como é a relação aqui no novo espaço, no Mercado Novo?

S: Eu tinha muita vontade de fazer esse espaço três em um, que contasse um pouco da história pelos objetos que enfeitam. Como eu sempre ia para a feira com os livros, não levava algumas peças. Esses objetos que estão aqui, ficavam na biblioteca e lá se envolviam com as peças, aí eu vim morar aqui de volta, guardei tudo em umas caixas de papelão. Não vou jogar fora, só vão jogar fora quando eu morrer. Meu filho falava que tenho mania de pobreza, pelo apreço a essas coisas das comunidades, aí eu comecei a levar ele e até hoje ele fica emocionado, ele passou amar, sabe, as pessoas e os locais. Então, estar no mercado representa aquela vontade de mostrar mesmo. Às vezes o pessoal chega na loja e quer comprar alguma coisa, mas tem coisa que não está à venda, que tem memória afetiva das oficinas que realizamos.

A loja representa uma memória da biblioteca, inclusive com os livros convencionais, porque eles são mega importantes, não excludo eles, porque eles são as nossas bases de tudo. A loja representa o três em um: a memória, a venda de livros e a biblioteca em si. A loja tem cumprido o seu papel de ensinar, de encantar. Era isso mesmo que queria, tanto mesmo que a minha sócia, às vezes entram amigas dela aqui que são bem assim, né... “nesse mercado, tá faltando isso aquilo, limpar, colocar placa”, é você tá querendo que o mercado vire shopping. Aqui é mercado, aqui é mercado popular, não é shopping, aí a pessoa fica meio assim... Eu quis alugar a loja por causa de toda sua arte urbana que já existia. Então a própria memória do Mercado eu deixei aqui, sabe, foi o picho, esses lambes que estavam aqui, antes eu que vinha aqui com as meninas e fazia intervenção com giz. É um projeto que eu tenho com as meninas, de intervenção urbana nas ruas de BH, e depois a gente vinha para o Mercado fazer aqui em cima, era só escombros, não tinha nada, bem antes da pandemia.

F: Como você descreveria as atividades da Catapoesia para além de publicar livros?

S: Então, a Catapoesia faz muita coisa. A gente faz alguns saraus de vez em quando, a gente lê os livros, os próprios textos nossos. As oficinas são recorrentes, mesmo em Belo Horizonte, eu faço bastante. Às vezes eu tô fazendo aqui na loja, fazendo com pouquinha gente, porque aqui não cabe. Esvazio essa mesa, coloco quatro banquinhos aqui a gente faz aqui a oficina de pintura de capas. Já fiz também de produção de textos. Em Piracicaba a gente tem sarau, tem a oficina de pintura de capa, encontros para produzir os livros. O projeto do giz de cor eu considero que é uma extensão da Catapoesia porque, por exemplo, a gente pega os livros daqui para escrever as poesias na rua, né.

Palestras, igual aquela da CEFET, sempre tô indo. Vai ter agora em bibliotecas comunitárias e escolas públicas de BH, eu participo com os livros da Catapoesia. Essa coisa de palestras, esses projetos que eu mesmo faço há anos, vai ter uma oficina cartonera também organizada pela prefeitura dia 30 (de março de 2023), vou participar da festa do livro pela UFMG de quatro dias, então é assim, isso aí não para. Feira de livros.

F: Como é a relação de Catapoesia com as redes sociais?

S: Desde o *blog* tem essa facilidade para a divulgação. As redes sociais são muito importantes para divulgar aquilo que a gente tá fazendo, a visibilidade é bem maior, né. Eu não consigo publicar diariamente alguma coisa, mas sempre tô publicando. A coisa da divulgação também é bem importante, os contatos aparecem pela internet. É nesses contatos os convites para participar de palestras, de uma oficina, é tudo pela internet, é sistematização.

E tem outra coisa. Uma vez eu estava em uma cachoeira, estava com meu HD na mochila. Tomei um escorregão e molhou ele. Com isso, eu perdi muita coisa das comunidades, principalmente fotografias e vídeos. Foi a internet que me salvou, porque algumas coisas eu tinha publicado no *Facebook* e tal. Até isso da questão do registro que você faz, porque o *Facebook* tem isso de guardar os álbuns, guardar as fotos. Hoje eu não uso muito ele, mas foi o que me salvou. E claro, a internet fica cada vez mais potente na própria aproximação entre as cartoneras.

F: Como você vê o futuro das cartoneras?

S: O futuro das cartoneras, para mim, o meu sonho, é entrarem nas bibliotecas também, sabe. Não só comercializar os livros, mas elas serem acessíveis e serem mostradas principalmente no Brasil, principalmente para as bibliotecas de crianças, para que tenha essa conscientização de que eles podem fazer o próprio livro, que elas possam contar a própria história. Os livros estão em Londres, em algumas bibliotecas universitárias, em Portugal pela Helena [de Eva Cartonera, que trabalha na Biblioteca Nacional de Portugal] a gente tá lá, em Nova York pela Paloma [Paloma Celis Carbajal, uma das organizadoras da publicação Akademia Cartonera, de 2009], a gente também tá lá. Esses locais que a gente vê que tem um pensamento mais engajado e são pessoas que estão dentro das próprias bibliotecas, elas já tem essa conscientização de levar. Apesar de serem bibliotecas universitárias, não estarem em bibliotecas escolares, nem comunitárias, nem em bibliotecas públicas, mas já estão em algumas, o que é um avanço. Eu vejo assim, para mim, as cartoneras só podem existir no futuro se elas lutarem para que elas também sejam visíveis, sabe, assim, tanto quanto as pessoas a quem está dando visibilidade. O que adianta eu ir lá, pegar um mestre, que detém o conhecimento da medicina tradicional, escrever a história dele, escrever o que falou e tal, e daqui a pouco ninguém tá sabendo porque só fica aqui.

Quanto mais a gente difundir as cartoneras é melhor, e o principal meio é a biblioteca. Para essa democratização do acesso, os projetos de incentivo à leitura dentro das próprias bibliotecas, colocar as cartoneras como tão importantes quanto os livros convencionais — não tirando o mérito dos livros convencionais, mas colocá-las no mesmo nível, se isso não for feito, não tem sentido ser uma cartonera.

Um dos caminhos é pela biblioteca, não é só para a venda. Tem muita gente que compra pela capa, tem isso também: ‘vou levar, essa capa é bonita, olha que legal’, não compra para ler. Às vezes eu fico pensando isso, as pessoas comprem porque a cartonera é diferente, é pintada a mão, é bonita, é enfeitada, não sei o que, mas a leitura em si, não. Então, do que vai servir ser uma cartonera se não para as pessoas lerem, para as pessoas saberem das cartoneras, que elas são tão importantes quanto a literatura tradicional, mesmo, o futuro tem que ser esse, senão não resolve, né.

APÊNDICE C

ENTREVISTA COM GAUDÊNCIO GAUDÉRIO

Realizada em maio de 2023, por Frederico Ranck Lisboa.

Frederico: Gaudêncio, como surge Vento Norte Cartonero?

Gaudêncio Gaudério: Certa feita, um amigo estava andando pela *Calle Corrientes* (Buenos Aires - ARG), onde tinha uma banquinha da Eloisa Cartonera. Viu uns livros estranhos, diferentes, comprou dois e deu pra mim. Quando vi esse livro, aquela coisa tão feia, por favor [risos]. Aí eu fiquei com curiosidade, fui atrás. Um tempo depois, em 2013, fui a Bogotá (COL). Sou colombiano, e também venezuelano e brasileiro. Fui visitar meu pai em Bogotá e me informei que tinha uma editora cartonera lá [Amapola Cartonera]. Procurei ainda naquelas páginas amarelas (lista telefônica), aquele calhamaço. Me informei, consegui o contato, me atenderam de maneira maravilhosa. Passei duas tardes com eles. Me explicaram toda sua concepção, maneira de trabalhar, público, critério de edição. Voltei a Santa Maria convicto que queria ser cartonero.

Me reuni com um grupo de alunos próximos a mim e criamos, em setembro de 2013, a Maria Papelão. Ela durou um ano. Conseguimos publicar seis títulos. Aí começamos a realizar oficinas cartoneras sem saber o que era, sem saber o sentido, mas começamos. Depois de certo tempo, começaram a aparecer algumas tensões internas e eu decidi sair. Maria acabou. No dia que saí de Maria Papelão, criei Vento Norte Cartonero.

O Vento Norte, aqui em Santa Maria, é aquele vento no inverno, quente, muito quente. Estamos com 5°C ou 6°C e a temperatura dispara para 30°C. Fica aquele ‘zzz zzz’ o dia todo. Tem o folclore de que as mulheres ficam histéricas e os homens ficam piores. Acho tão bonito! É o que caracteriza Santa Maria, o vento norte.

Estou nessa caminhada há nove anos com Vento e um ano com Maria Papelão. Meu nome fora é Fernando. Fernando tem um livro cartonero, sobre os cursos de letras. Gaudêncio tem um livro chamado *Retalhos* (2020). Sou o único cartonero que publicou um livro sobre o fazer cartonero. Os outros livros que temos são pesquisas, de caráter acadêmico. Não me coloquei no papel de pesquisador, é um livro de alguém que está fazendo.

F: Poderia citar algumas cartoneras que você tem mais proximidade?

G: O encontro de 2014-15, na Biblioteca de Santiago (CHI), me ajudou muito a conhecer as diversas propostas. Conversei muito com La Cartonera de Cuernavaca, Dany e Nayeli. Outras pessoas que tenho bom diálogo é Sergio Fong, de La Rueda, um militante desde o tempo da contracultura, dos 1970. E com Israel, de Viento Cartonero. Os dois têm feito um trabalho maravilhoso nas penitenciárias do estado de Jalisco.

Outra relação que tenho muito boa é com Alberto Sarlo [Cuenteros, Verseros y Poetas, Florencio Varela, ARG]. Tenho muito diálogo, temos feito muitas atividades juntos. Em algum momento conheci o projeto Quijote para la Vida, um projeto que se desenvolve num lugar de muita pobreza econômica em Lima (PER). Na pandemia, criaram Sancho Cartonero. Eles tem uma rádio comunitária virtual, R19 Quijote Radio. Temos feito programas ali, com pessoas privadas de liberdade e que passaram pela prisão.

F: Conta um pouco da sua relação com as pessoas privadas de liberdade e suas publicações.

G: Eu conheci um sujeito na penitenciária de Santa Maria. Passou 32 anos por tráfico. Foi um defensor público que entrou em contato comigo, que recebeu uns poemas e não sabia se eram bons ou ruins, para ver se consegui publicar em algum lugar. Aí fui conhecer o Damião, fui com o Cássio. Assim, terminei publicando o primeiro livro, Odisseia no Hospício (2018). Já havia publicado, também, um livro dos companheiros do Pabellón 4/Cuenteros, Verseros y Poetas [O Guarda Roupa Mágico, 2017].

Depois criou-se esse vínculo, visitava, levava alguns livros e aí fiz uma provocação um dia “e aí, Damião, quando você vai escrever a sua história?”. E ele, “Não, Seu Gaudêncio, sempre fui bandido, a quem vai interessar essa história?”. A mim me interessa, eu disse.

Depois de um tempo me ligaram da prisão, que Damião havia dito que “a encomenda estava pronta”. Aí fui e já estavam prontos os manuscritos. Quem está na cadeia não perde um centímetro de folha. Aí publiquei a primeira autobiografia, “Predestinado a Sobreviver” (2019).

Aí uma moça que trabalhou comigo desde a graduação, mestrado e doutorado e foi trabalhar em um Instituto Federal em Santa Catarina, me contou que começou um projeto na prisão de Criciúma (SC). Disse que tinha duas moças que estavam conversando com ela e que estavam escrevendo suas histórias. “Você tem que vir para conhecer elas”. Aí decidi publicar as autobiografias delas¹²³.

Ano passado, entraram em contato comigo, um pessoal de Portugal, se eu tinha interesse em publicar uma história de uma cigana que estava pagando pena em Guarda¹²⁴, próximo da fronteira com Espanha. E agora temos quatro textos de autobiografias. Aí são quatro, mais o de poemas de Damião e os contos dos companheiros de Cuenteros.

Palavras em Liberdade¹²⁵, o quinto, reúne textos de pessoas privadas ou ex-privadas de liberdade. O primeiro texto que recebi é de um companheiro do Rio, “Memória do Cárcere”, que era do Comando Vermelho. Ele já esteve com a gente em uma reunião. Teremos contribuições de México, Brasil, Chile e Argentina. Textos de diferentes gêneros falando sobre liberdade.

F: Como é realizada a curadoria das publicações?

G: Desde Maria Papelão, ficou muito claro o seguinte, eu teria duas frentes de trabalho. Como editor, editar livros. Como editora cartonera, realizar oficinas, optando, principalmente por espaços públicos, sobretudo escolas, mantendo sempre dois princípios fundamentais, a autonomia e a autogestão. Não recebo e não aceito financiamento de ninguém. Tem que ser autossustentável através da venda dos livrinhos.

Uma aluna minha na época estava começando a escrever narrativa. ‘Você não tem nada aí Luiza? Passa para mim’. Aí publicamos “Tempo Embalado para Apodrecer” (Luiza Casanova, Maria Papelão, 2014). O título original era ruim, mas acredito que o título sempre está no texto e achei a frase “tempo embalado a vácuo para apodrecer”, achei fantástico. Vendemos quase 400 (quatrocentos) livros. Não circulo por espaços institucionais, sejam eles

¹²³ Apesar de Tudo, de Viviane da Conceição Lima (2019), e Tudo por Hoje, de Monique Ariel (2019).

¹²⁴ Duplamente Presa, de Isilda Anjos Bernardo (2022).

¹²⁵ O livro está para ser lançado ainda nos primeiros meses de 2024.

a universidade ou as livrarias. O lançamento foi no boteco mais democrático de Santa Maria [Cristal]. O dono sempre foi muito solidário [Rafael]. Tinha um aluno que estava com uma biografia, e publicamos “Estilhaços de Rodolfo Walsh” (Iuri Müller, Maria Papelão, 2014). Em muitas capas colocamos arames, vermelho intenso, manchas, estilhaços.

Também publicamos dois autores da geração mimeógrafo, com quem tínhamos relação. “Voe no zeplin”, do mestre Zuca Sardan, e “Água em Pó”, do poeta Nicolas Behr, este um amigo pessoal — o mais novo da geração. Acho importante pontuar que os antecedentes dos livros cartoneros no Brasil não é Eloísa e nem a literatura de cordel. O antecedente mais imediato aqui, pra nós, é a poesia marginal. Eram livros de auto-edição, livros que não tinham ISBN e que circulavam em espaços não-canônicos.

Assim, os critérios sempre foram muito acidentais, não tinha uma linha definida. Mas sempre com a ideia de publicar vozes novas, através de um sistema que facilitasse para eles. O livro não tem registro ISBN, trabalhamos com licenças livres. A gente recebe o material mas o material não pertence a editora. Se quiser publicar de outra maneira ele tem total liberdade.

Desde o princípio, ficou estabelecido que a nossa relação com os escritores seria diferente. Seriam materiais que eles escolhiam para ser publicados e que a partir disso receberiam uma retribuição em exemplares. Estabelecemos 20% das edições para o autor. Normalmente são edições de 150, 120, 100 exemplares. E seguem os mesmos critérios para Vento Norte.

Ao longo desses nove anos, já publiquei 29 livros com Vento Norte e seis com Maria. O meu fazer já conta com 35 títulos. Inicialmente, de maneira um pouco acidental, como comentei. Mas, principalmente, a partir da descoberta do projeto de Cuenteros, Verseros y Poetas, percebi que era necessário produzir outro tipo de vozes. Aí foi que comecei a me abrir, também um pouco acidental, por ter sido procurado por um defensor público do Estado, com os poemas de Damião.

Aí vi a importância de todo o trabalho de elaboração, visitar Damião na cadeia, explicar para ele o que era uma editora cartonera, o que era um livro cartonero. Conhecer o autor como um sujeito que transformou a palavra escrita na sua tábua de salvação. Ele é voraz, ele tem que escrever vorazmente, ele tem que transformar tudo em palavras. A apresentação do livro foi

também muito importante. Devo reconhecer que o diretor dessa cadeia na época, um sujeito jovem e muito aberto, nunca me colocou qualquer trava, pelo contrário. Na penitenciária ia como professor Fernando. Só se houver uma questão de segurança, mas nunca tive limitação. A apresentação foi fundamental para isso. Todos os funcionários da penitenciárias compraram um exemplar. Os carcereiros comprando o livro de Damião e ele dando autógrafos, colocando alguma dedicatória.

Procuro um equilíbrio entre alguns textos que são mais literários, mas também questões circunstanciais. Um dos livros que publiquei foi da experiência da pandemia. Tem participação de Portugal, Itália, Rússia, companheiros privados de liberdade e uma cartonera de Venezuela. Textos muito variados mas girando na experiência pandêmica.

Há uma linha que tento seguir, que a cartonera seja um espaço para divulgar vozes que historicamente têm sido silenciadas e, de acordo com as circunstâncias, publicar alguns poetas que me interessam, como Nilson um poeta próximo de Marcos (Licuri Livros Artesanais). Gosto muito da poesia de Nilson.

Tenho duas coleções, Palavras em Liberdade, que são essas quatro autobiografias. e E tenho outra que é uma pequena homenagem ao meu poeta favorito, João Cabral de Melo Neto, que tem um livro “Uma Faca Só Gume”. Criei o “Uma Faca Dois Gumes”, um poemário em português e outro espanhol. Só duas edições por enquanto. Um poeta do Rio Grande do Norte e uma Chilena. Outro tem Nilson, da Bahia, e uma de Dirtsa Cartonera (Venezuela). Sou a única cartonera que faz isso.

Fui eu quem inaugurou as coedições. No encontro de Santiago (CHI), quando conheci Dany e Nayeli (La Cartonera), perguntaram se eu não teria interesse de publicar Mario Bellatin. Um escritor mexicano de origem peruana, um dos grandes nomes da literatura latinoamericana, publicado nas maiores editoras em língua espanhola, mas que tem produzido alguns textos que só permite que cartoneras publiquem. Editei um livro dele com Dulcineia Catadora, Underwood Portátil. A primeira edição foi de Sarita (Lima, PER), depois La Cartonera de Cuernavaca (MEX). Depois foi Vento Norte e Dulcineia.

E como eu entendo a coedição? Temos o mesmo texto impresso em diversos lugares. Foi a primeira coedição que eu fiz. Depois, com Douglas Diegues, reunimos seis editoras para

fazer a publicação de “TUDO”. Depois, de um professor da USP de literatura espanhola [Wilson Alves-Bezerra], o livro chamado “Malangue Malanga”. Essa coedição participaram 15 editoras cartoneras. Algumas não imprimiram os livros. Eu inaugurei as coedições. Ninguém tinha feito isso dessa maneira. Depois Catapoesia e o companheiro de Pernambuco seguiram essa linha com Letras de Cartón.

F: Poderia falar um pouco da exposição Universo dos Livros Cartoneros?

Essa exposição circula pela Europa. Eu publiquei um poeta espanhol que descobri pela internet, e morava em Lisboa. Ele tinha contato com um editor português, um dos maiores de Portugal dos últimos 30 anos, um sujeito que tem editado muitos sujeitos e o que mais tem obras publicadas de Fernando Pessoa, Vasco Silva. Quando encontrei Pablo para entregar os livros, pedi que enviasse alguns para seu amigo, mas não pôde, mas entrei em contato com ele. Mande uns quatro ou cinco livros para ele e ele ficou encantado. Minhas edições são caprichadas, bem cuidadas. Em algum momento ele me disse “Fernando, você não teria interesse em montar uma exposição para a Biblioteca Nacional de Portugal?”. E eu, com todos meus preconceitos, pensei, ‘na Biblioteca Nacional de Portugal? Será que vão aceitar livros com capas de papelão, livros que não tem ISBN...’. Eu falei, sim, claro. Quinze dias depois, me responde que está confirmado e que querem montar a primeira exposição aqui na Europa. Selecionei livros de 27 editoras de nove países. Não pude ir na abertura, depois estive lá, fiz uma fala e uma visita guiada. Mas o que eu menos pensava e imaginava é que a exposição ia se tornar itinerante. Primeiro veio uma moça de Viseu e falou que queria levar para lá. Então começou a circular. E quando eu estive em Lisboa, duas pessoas de Vigo foram da Espanha até Lisboa para escutar minha fala e conhecer os livros cartoneros. Uma delas era encadernadora profissional e hoje tem uma editora cartonera, Nomelibro Nilointento. Elas também disseram que queriam levar a exposição para Vigo. A exposição circulou também em Portugal e aí veio a pandemia e parou. Quando começou a diminuir a intensidade, duas pessoas decidiram organizar um roteiro para a exposição. Hoje, estamos na 21ª edição. Cinco anos atrás, 27 editoras de 9 países. Agora são 69 editoras de 18 países.

O critério foi que fosse o mais amplo possível e bem representativo do universo cartonero. Aí não tenho restrições. Uma coisa são minhas divergências com certos cartoneros. Cada editora pode participar com até três livros. Logo, deve ser setenta e poucas editoras. O acervo inicial

foi o meu, depois levei mais livros, com outros esquemas que mandassem diretamente para Lisboa. Uma companheira de Eva Cartonera é bibliotecária por lá.

A rigor, sou o único que conseguiu essa façanha, graças ao apoio solidário. A exposição não conta com financiamento, o único custo que se tem é sempre o transporte que é muito barato. As pessoas que se encarregam de falar com as entidades, abrir os espaços. Geralmente faço uma fala na abertura, pela internet. Já fiz até uma oficina cartonera virtual.

F: Como seus livros são produzidos? É só você na editora? Como é o processo?

Os títulos publicados são um pouco circunstanciais. Hoje tenho consciência que preciso dar uma atenção especial a esses materiais produzidos por pessoas que são vozes silenciadas historicamente. Isso é prioritário para mim hoje. Mas não posso abandonar a coleção Faca Dois Gumes com poetas de língua espanhola e brasileiros.

Acho que sou uma das poucas cartoneras que trabalha com gráfica. Como Santa Maria é uma cidade pequena, perto da universidade já conhecia uma gráfica que o pessoal faz xerox, os painéis, etc. Fui lá e conversei com o dono, uma pessoa jovem, e começamos a ter esse relacionamento. Eu levo o material, eles imprimem. Inicialmente eu colava, pois não conhecia as técnicas de costura. Desde o início eu sabia que queria fazer edições de 150 exemplares. Maria e Vento foram coletivos, professor e alunos mas sem hierarquia. Mas faz sete anos que eu faço tudo.

Uma coisa importantíssima: eu tenho muito cuidado com a edição. A gente tem que ter respeito com o autor, seja ele quem for. Um poeta reconhecido, como Zuca, ou uma pessoa privada de liberdade, como Mônica ou Viviane. O que me interessa muito é a diagramação, que seja uma diagramação boa. Se o livro é colado ou costurado, que se abra bem, que o leitor possa abrir o livro com toda a tranquilidade, são questões fundamentais. Que o visual do livro seja sedutor ao leitor. Questão de espaçamento, tipo de fonte, que são fundamentais em qualquer edição. Não gosto de manchas pretas. Tem que ter um bom espaçamento e uma boa fonte.

Com Maria tínhamos uma pessoa que sabia diagramar. No início de Vento Norte também tinha uma pessoa, mas ela saiu. A partir daí, comecei a procurar alguns colaboradores bem pontuais, geralmente estudantes do curso de Produção Editorial (UFSM), que colaboram com muita vontade e entusiasmo. Nunca tive problema de encontrar diagramadores. É um trabalho estratégico. O aspecto, a presença do livro na sua edição, impressão, depende da diagramação.

A outra questão são as capas. Inicialmente, se faziam mutirões, pois éramos quatro ou cinco. Quando eu fiquei sozinho foi um tremendo problema pra mim. Eu não sei desenhar, eu sou uma nulidade. O que eu fiz? Eu preciso resolver isso de alguma maneira. Você deve conhecer o *Pinterest*. Eu caço imagens que podem ser adequadas ao texto de um livro, mando imprimir as imagens e faço colagens. As capas ficam bonitas com a colagem. Temas como o carcerário, procura por prisões, fotos em preto e branco.

Uma coisa que é importante e me diferencia de muitos cartoneros é: eu não trabalho com qualquer papelão. Eu fui descobrindo qual papelão teria uma textura boa e uma firmeza, que me permitisse fazer uma boa capa. Uma capa que fosse durável, não se desmanchasse, e encontrei isso.

Eu faço todo o processo. Eu cato, eu corto, eu elaboro as capas, eu costuro, eu monto o livro, eu vendo. Eu sou o editor, eu penso o livro, tudo. O trabalho de capas é fundamental porque ele tem que seduzir. A capa desperta um tipo de interesse e quando a pessoa abre e vê o tipo de diagramação, se surpreende. Uma questão que eu gosto de corrigir é, os livros cartoneros não são livros artesanais, eles têm capas artesanais. Se você usa um computador isso não tem nada de artesanal.

F: Como é realizada a venda dos livros?

G: Pergunta importante porque faz parte da concepção do que é uma editora cartonera. Desde o começo decidi usar uma entidade cartonera, não usar meu nome pessoal e profissional (Fernando). Sempre foi em apresentações no boteco, aqui no Cristal, sem maior parafernália. Deixo os livros lá, as pessoas veem e compram. Participei de feiras de artes gráficas também aqui em Santa Maria, mas que não existe mais. Também percebi que era possível vender através da internet. Tem algumas distribuidoras de livros de São Paulo e do Rio que vão atrás da produção das editoras cartoneras e compram, para eles revenderem, sobretudo, para universidades norte-americanas.

Às vezes passam seis meses sem comprar nada, de repente chegam e compram bastante. Uma vez fiz uma venda de quase mil reais. O preço que dou para eles é o que faço para qualquer pessoa, o preço que eles cobram eu não pergunto e não me interessa. Eles têm negócios e entendo que também tem que ter lucro para eles.

Desde o começo eu queria que os livros fossem acessíveis, por isso tinha de ser um preço bem baixo. Durante muito tempo os livros foram vendidos a R\$ 10, depois os custos se elevaram e foi a R\$ 12, e aí depois, sobretudo no governo desse senhor nefasto, elevei a R\$ 15. Os custos de papel e impressão se elevaram muito e então decidi R\$ 18 e R\$ 25. Se você comparar os livros que eu elaboro com um livro comercial, o meu livro não deixa nada a desejar. Eu trabalho com papel pólen, o tipo de diagramação, cuido muito da capa, uma boa costura. E há uma outra questão em relação à circulação dos livros. A gente como cartonero troca muitos livros entre cartoneros. Também doo muitos livros a pessoas com menor poder econômico, isso faço sem nenhum problema.

Mas a pandemia me criou muitos problemas, tenho muitos livros acumulados. As pessoas deixaram de comprar livros. O que eu faço para manter a autogestão? Então, em algum momento, Fernando empresta alguma grana para Gaudêncio e, em algum momento, Gaudêncio paga para Fernando. Tenho meu livro de contabilidade bem atualizado.

Alguns livros têm mais saída, às vezes por circunstâncias locais, ou dependendo do autor. O livro do Francisco Alvim, que é outro grande poeta dos anos 1970. Esses velhos são muito despojados (Risos). Chico, ele me obrigou a chamar de Chico se não me chamaria de Seu Gaudêncio. Muito amigo de Zuca, são autores que têm publicações nas maiores editoras do

Brasil. Ele também teve carreira diplomática. Um privilégio, uma honra ter ele, Zuca, Mario Bellatin, João Almino — também embaixador.

O livro tem diversas maneiras de circular. Alguém compra. Aqui tinha uma feira de artesãos, eu participava muito. Eu ia lá, montava minha banquinha com o pessoal que vendia empadas, roupas, brinquedos. Claro, também tem a falta de tempo. Demanda muito trabalho. Eu sempre tenho que ter um estoque de caixas de papelão prontas para serem cortadas, a elaboração das capas, a montagem dos livros. Leva tempo para costurar, para ficar bem ajustado, para ficar bonito, e colocar o livro em circulação.

Uma coisa que costumo dizer é ‘eu sou cartonero’ eu não ‘estou cartonero’. Eu sou cartonero porque tenho uma convicção. Sou também um cartonero raro nesse sentido. Tenho o projeto, cuido da exposição que também demanda tempo — onde vai ser a próxima, o dia da inauguração eu falo, dou uma pequena oficina — e tenho um grupo virtual que, a rigor, é a única rede cartonera — que você pode conhecer. É um grupo raro. Temos três anos, 22 de abril de 2020 a primeira reunião, e até agora temos 157 reuniões semanais, na mesma dinâmica que você viu ontem.

F: Por que publicar como cartonera? Por que ser cartonero?

Devo dizer o seguinte, há uma espécie de romantização do que foi e do que é Eloisa Cartonera. Tem algumas coisas mal explicadas e mal contadas. De qualquer maneira, é uma editora histórica, fundadora de algo diferente, de como pensar, de fazer o livro de maneira diferente. Nasce naquele momento de crise que você já conhece, mas temos que contextualizar. Argentina, Uruguai, um pouco o Chile e um pouco o México, tem toda uma tradição editorial fortíssima e tem um público leitor. É só passar por Calle Corrientes (Buenos Aires) que se vê.

Essa maneira de dar uma resposta à crise que eles viviam, tem um motivo original e tem um valor histórico. Só que acho que ficou como um modelo para o resto da sua história, ela não se renovou. Quando a ideia cartonera começou a se espalhar pela América Latina é que começa a ter algumas transformações. O ser cartonero, pra mim, na América Latina, implica ter consciência da nossa realidade. Nesse sentido é que procuramos que os espaços editoriais sejam também espaços de projeções de outras vozes. Mas não só isso, também que outros

jovens autores possam também ter um espaço para publicação de suas obras sem ter que seguir todo um ritual tradicional.

Agora temos também um mercado enorme de editoras independentes. A diferença entre nós e eles, é que as editoras independentes cobram para publicar e nós não cobramos absolutamente nada. Então, ser cartonero implica ter consciência da realidade na qual surgimos. Eu digo claramente, nós somos filhos de uma crise, mas as crises na América Latina são constantes, sempre estamos dentro de uma crise. Dois, três anos de pandemia, junto a essa troça que ocupava um cargo político e aqui estamos, sobrevivemos.

Essa consciência que me leva a pensar o meu fazer exatamente como um fazer que implica um reconhecimento ao diverso. Tenho no catálogo um livro de uma travesti chilena, o “Manifesto Horrorista”.

Há uma questão que precisamos insistir, que é o trabalho das oficinas. Ser cartonero sem realizar as oficinas seria uma atividade muito limitada. Eu, por questões pessoais, por viajar muito, acho que é isso uma coisa muito minha, já ministrei oficinas em diversos países. Argentina, Chile, Uruguai, Espanha, Portugal e Brasil.

Você é gaúcho, sabe, entraram em contato comigo de Salto (URU). Uma unidade penitenciária. Me convidaram para ir um dia, mas não tinham recursos, que podiam me oferecer hospedagem e comida. Aí peguei meu carro e fui a Salto e ministrei uma oficina muito rica. Era época da Frente Ampla e estavam desenvolvendo uma política prisional diferente. Cheguei lá e achei que era uma oficina para o setor masculino, mas quando comecei a oficina e começaram a entrar mulheres e não entendi nada. Perguntei a um monitor da instituição ‘são familiares das pessoas detidas?’, e não, eram mulheres da ala feminina da cadeia. Acho que nenhum outro cartonero teve essa oportunidade de dar uma oficina mista para homens e mulheres privadas de liberdade, no mesmo espaço.

Eu já fui em praticamente todas as escolas de Santa Maria e região, porque me sinto bem. Minhas oficinas não são para fazer capas. As capas dos livros de Vento Norte quem as faz sou eu. Eu não uso oficinas para fazer capas para Vento Norte. Minhas oficinas são para fazer livros. Cada participante faz um livro. Há uma parte inicial da produção textual, sempre trabalho com cinco palavras-chave. Dependendo do lugar cada entidade escolhe as palavras.

Aí eles escrevem na primeira parte. Na segunda parte, fazemos as capas e depois colamos e costuramos os livros. Cada um sai com seu livrinho feito na oficina.

O que nós procuramos é democratizar a escrita e a leitura. Incentivar que outras pessoas possam escrever, expressar algo em relação ao mundo. Isso para nós é fundamental. É um gesto pequeno, é um gesto mínimo. Mas há uma pequena contribuição de caráter mais simbólico para esse processo de democratização da palavra. O livro sempre foi um objeto feito de poucos para poucos.

F: O que é uma cartonera para você?

G: Uma editora cartonera deve ter um sentido: o de publicar livros a preços baratos. Livros que sejam, preferencialmente, de autores que se não fossem essas editoras não teriam como circular. Uma pessoa privada de liberdade ou situações similares. A ideia é que essas vozes circulem através da palavra escrita. O tipo de recepção e projeção que os textos das editoras cartoneras podem ter, isso é imprevisível, a gente não sabe. Às vezes faço algumas especulações no sentido de que um livro tem muito mais leitores que o número de exemplares. Um livro cartonero é emprestado, circula de mão em mão entre outros leitores. A ideia fundamental do fazer cartonero é essa, a de começar a produzir um tipo de livro outro, sob uma outra lógica, a lógica não comercial. Para que essas vozes, esses sujeitos, essas linguagens outras tenham sua projeção.

F: Por que *universo cartonero* e não *movimento cartonero*?

G: A ideia de movimento dá a ideia de ser uma ação articulada. É uma ação editorial mas não articulada. Por isso prefiro a ideia de universo, me parece que contempla mais a diversidade, a heterogeneidade de concepções e práticas desse fazer livro com papelão. Se fala muito de rede, mas eu não conheço nenhuma. Uma coisa é você ter relação, mas a rede aplica uma ação conjunta, uma articulação. Você tem sim, diálogos.

Uma rede seria a Plurinacional Cartonera, que já mudou de nome muitas vezes. Depois da participação da Pouic Cartonera (Ayacucho, PER), que é hoje a única editora que publica em língua originária, em quíchua e espanhol, um companheiro falou que deveríamos mudar para plurinacional, devido às inúmeras nações participantes. Digo sempre, os nomes são de

brincadeira [já foi Confederação Mundial Cartonera, Multinacional Cartonera etc.], é para a gente parecer importante (Risos). O fazer cartonero está ligado a isso, ao divertimento, brincamos com o nome.

Acho que o surgimento das cartoneras se dá junto com o surgimento da virtualidade. Isso se tornou numa ferramenta muito valiosa para esse contato inicial entre esses projetos espalhados pela América Latina. Os encontros que se organizam na Biblioteca de Santiago têm sido fundamentais para esse conhecimento direto entre os sujeitos do universo cartonero. Participei em 2014-15. Sou extremamente crítico, não gosto do formato. Assisti ao encontro no Peru agora e acho de uma pobreza absoluta. Gostei do de São Paulo (realizado pelos pesquisadores ingleses em 2018) que foi um encontro de cartoneras para pensar as nossas práticas. Se montaram mesas com três ou quatro, mas todos na roda, e todos podiam fazer intervenções. Foi um momento de muita troca.

Esse formato que cada um chega para contar sua história mas não há nenhuma discussão, não me agrada. Mas esses encontros de Santiago foram muito importantes para isso que se chama rede, para estabelecer o contato. E acho que quase nunca ultrapassou disso, do contato. Acho que quem tem produzido esse diálogo sou eu. Digo isso de maneira bem tranquila, porque é um grupo cartonero que se manteve por 157 reuniões semanais. Por outro lado, temos realizado programas com os companheiros de Peru, do Quijote para la Vida, R19. Temos feito as apresentações dos livros dos companheiros de Cuenteros.

Por isso digo, que o que se entende por rede — o contato entre cartoneras — não é rede. Quando se pensa em rede, haveria uma articulação para atividades comuns. Hoje, todos nós nos relacionamos por esses aparelhos como este aqui. A pandemia nos forçou a buscar essas ferramentas e a descobrir todas as potencialidades desses encontros virtuais. Tanto é que ainda sobrevivemos, e vivemos. Você viu ontem, são quatorze, quinze companheiros.

Se as cartoneras têm uma dimensão social, nos interessa também dialogar com outros projetos de caráter social, comunitário. Você viu, companheiras que têm trabalhado com pessoas que entregaram armas na Colômbia, ex-combatentes das Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia (FARC). Você nem imagina os tantos companheiros que já participaram, como companheiros indígenas da Guatemala que lutam contra as mineradoras. Jesse (Jesse Gainer, professor na Texas State University e coordenador da Aquifer Cartonera)

é importantíssimo, um cartonero muito preocupado com fluxos migratórios. Está com um grupo de imigrantes da Ásia, África e América Latina ensinando inglês. São as outras dimensões dos projetos cartoneros, pois é isso que nos diferencia de qualquer outra editora, seja convencional, independente.

F: Como você vê a importância da internet para as cartoneras?

G: Foi um mecanismo que permitiu essa aproximação. Como o fazer cartonero nasce na América Latina, e as distâncias são enormes, nem sempre podemos encontrar. Conheço muitos companheiros somente pelas redes sociais. Fundamental para essa aproximação entre companheiros de diversos lugares.

Tem permitido uma certa fluidez de diálogos e elaboração de projetos comuns. Eu tenho muita admiração e respeito pelo projeto de Alberto com Cuenteros. Onde eu puder eu falo, divulgo o que ele e os companheiros fazem. Foi a partir disso que eu comecei a insistir com os companheiros do México, Sergio [La Cartonera] e Isra [Viento Cartonera]. Aí começamos a dialogar, em algum momento tivemos uma mesa na Universidade de Austin (TX). Foi através desse contato que tive contato com Alberto. Isso permitiu que o livro de Alberto, que não encontrava onde publicar na Argentina devido a perseguição, tivesse a primeira edição no México, organizado pelas editoras cartoneras mexicanas. Não fosse essa rede teríamos o quê? Mandar uma carta? Acho que não teria dado certo. As coedições que organizei foram graças a virtualidade, é rápido, é direto, você faz uma chamada. Tem permitido a aproximação e o acompanhamento pela América Latina e Europa, principalmente.

Muitas cartoneras acham que tem que colocar os livros nas redes. Eu não faço isso. Eu sou um sujeito que vive num destempo, de maneira proposital. O Agamben tem um texto sobre a contemporaneidade. Ele diz que não usa celular. Eu também não uso celular, ele está em um destempo, uma falta de sincronia com o tempo estando no próprio tempo. Mas também não escapamos disso, estamos aqui no computador.

F: O que é aquilo que une as publicações cartoneras entre si? Por exemplo, na exposição, o que permite que os livros estejam lá.

G: Há um pressuposto equivocado de que todos os cartoneros pensamos o livro cartonero da mesma maneira, eu acho que não é assim. A segunda questão é que alguns cartoneros têm uma preocupação, supostamente, apenas literária e não fixam posições em seus próprios contextos políticos sociais. Ao mesmo tempo, eu não determino quem deve existir. Não tenho autoridade para isso. Parto do pressuposto de que cada editora tem que ter sua autonomia. Define os critérios de acordo com a realidade e seus contextos.

As concepções são parte da lógica de um fazer. Somos seres humanos diversos. O que interessa mostrar nas exposições são as potencialidades do fazer cartonero, que o público possa ver. Você vê o pessoal da terceira idade mexendo com os livros. Pretendo mostrar que o universo cartonero é muito amplo, muito heterogêneo, e que há muitas maneiras de se pensar e realizar o livro cartonero. Isso implica uma potencialidade. Por onde a exposição vai passando, vai se realizando atividades, o que determina muitas vezes na elaboração de livros cartoneros. As divergências que posso ter com outras cartoneras não podem me levar a quem pode colocar limite em participar.

O que me interessa é que o livro se apresente como o que eu entendo como livro cartonero em sua concepção: não deve ter ISBN, porque temos que ter outra lógica do livro. Tem que estar ligado à licença livre, que possa ser reproduzido por outros, sem direito a propriedade privada sobre o livro. Essas questões básicas que estão presentes nos livros têm que estar lá.

F: Poderia destacar algumas editoras que admira?

G: Gosto muito de La Cartonera de Cuernavaca, De La Rueda, de Sergio Fong, e Viento Cartonero de Isra. Eles se movimentam muito. Acompanhando o *Facebook* deles você percebe, estão numa escola, numa cadeia. São militantes cartoneros.

Gosto muito de La Biznaga (Cajeme, MEX), uma cartonera que tem uma dimensão social, comunitária. História de Cajeme, autores de Cajeme, fazem convocatórias. O padeiro, a professora, o sujeito do supermercado escrevem um texto e reúnem em um livro. As vozes da comunidade se fazem presente através dos livros. O trabalho deles é belíssimo.

Gosto muito do trabalho de Ucumari (Peru), por isso escrevi um texto sobre. No Chile, algumas que me identificava não trabalham mais. Uma delas, Izzy Cartonera, de um companheiro de serviço social, que realizou muitos trabalhos em penitenciárias de Santiago e Valparaíso. Segue indo às penitenciárias. Optou por outro tipo de trabalho, pirateiam qualquer livro e os vendem a preços muito baratos, já que no Chile o livro é muito caro.

Eva Cartonera, de Lisboa (PT), que trabalha com a questão da memória de artesãos, de produtores de colher de pau, algumas relações musicais. Gosto muito. Fui muito próximo de Marcelo (Candeeiro Cartonera, Caruaru, PE) e reconheço que seu trabalho é muito fundamental. Wellington de Mariposa (Recife, PE) também. O trabalho de Dulcinéia tem outro caráter. É muito importante a participação de Andréia, Maria, companheiras catadoras. Um trabalho belíssimo, importantíssimo.

No universo cartonero você tem que estar muito atento ao que os outros fazem. Dialogo muito. Cada vez que aparece alguém diferente, faço contato e tal. Não conhecia da Argentina, Corazón Reciclado, e fui atrás, hoje já está na exposição. Manobra Editorial, do Chile, também. Esse é um pouco o meu espírito, ir agregando os companheiros que têm esses projetos que avalio importantes.

F: Como você enxerga a questão da oficina para as cartoneras, para o seu fazer cartonero?

Nós, em português, temos duas palavras-chave: a oficina e o mutirão. O mutirão, quando fazíamos na Vento Norte, era especificamente para elaborar capas para livros de Vento Norte. As oficinas, eu penso de maneira diferente, como uma dinâmica que permite mostrar o que é um livro cartonero e como realizar esse livro cartonero. A grande maioria das cartoneras quando falam de oficinas/*talleres*, estão falando da elaboração de capas, de capas para editoras. Isso é uma diferença básica entre o que eu faço e o que os outros fazem. Para mim, é incentivar a produção textual e plástica, a elaboração do livro — o participante escreve, pinta, costura e leva seu livro. Muitas vezes quando se fala em oficina, se fala em capa, não se faz um trabalho de produção textual. Mas acho que são vitais de qualquer maneira, porque incentivam a expressão plástica das pessoas. Não se estabelecem limites, fronteiras. Às vezes se dá uma referência, etc.

La Cartonera (Cuernavaca, MEX) realiza seus *talleres* todo sábado. E no caso, também é o que acontece com as de Guadalajara (Jalisco, MEX). Esses *talleres* também possibilitam a criação de comunidade. As pessoas que se reúnem na Casa El Spencer (Cuernavaca, MEX) aos sábados são como uma comunidade. Nem todos são artistas plásticos, mas muitos são. Se reúnem como grupo que na verdade é uma comunidade. Esse momento de compartilhar a criatividade, de construir esses vínculos afetivos. Um é biólogo, outro químico, outro artista plástico, outro cineasta. Mesmo o que vejo com as de Guadalajara, que é a criação de comunidade.

As oficinas têm essa importância de democratizar as linguagens expressivas, seja a linguagem escrita ou a linguagem plástica. Mas temos que entender que, como não são projetos comerciais, parecem se tornar também projetos muito transitórios. Por isso surgem muitas editoras e muitas desaparecem. Eu morei em Aracaju (SE), fui professor convidado na UFSE. Se organizou uma editora, Chita Cartonera, publicaram 4 livros e desapareceram. No caso de Maria ou Vento Norte, eram meus alunos e uma hora saem da cidade.

Algumas sobrevivem como La Cartonera, ou Yerba Mala (Cochabamba, BOL), que é muito interessante. Está agora em uma 4ª ou 5ª geração de editores. O projeto tem sido dado para uma outra e uma outra. Muitas das cartoneras históricas desapareceram, a única que permanece é Eloísa, Yerba Mala, talvez CartoPirata do México também.

F: Poderia falar da relação de Vento Norte com Santa Maria?

G: A editora se tornou referencial na cidade, por ser a única. Circulamos pelo boteco Cristal e feiras. Mas com a pandemia ela [a editora] perdeu um pouco essa visibilidade, o que também tem sido difícil de reatar, até por questões pessoais. Depois da pandemia as coisas mudaram. A gente não podia circular muito. Mas, curiosamente, tenho muita projeção pela internet e, fundamentalmente, pela questão da exposição. Sem querer querendo, me tornei famoso em Portugal e Espanha, agora muita gente me conhece. ‘Vai ter a fala de Gaudêncio Gaudério de Santa Maria, Rio Grande do Sul’ e aí faço minhas intervenções. Se não tivéssemos redes sociais, a situação seria muito diferente.

F: Conta um pouco da sua atuação nas redes sociais, das suas páginas no *Facebook*.

Ela é estratégica. Eu era muito resistente. Quando Marcus (Licuri Livros Artesanais, Salvador, BA) me convidou para ter uma reunião [do que viria a ser a Plurinacional Cartonera] eu disse que esse negócio não é comigo, mas me chamou de novo e participei. Comecei a participar e me tornei o coordenador do grupo. Ninguém me elegeu, mas terminei me convertendo em tal.

Aprendi a utilizar essa ferramenta. O *Facebook* de Gaudêncio Gaudério e Vento Norte publicam o mesmo. Pode perceber que não tem publicações de índole pessoal, mas relacionadas ao fazer de Vento Norte e antes de Maria Papelão. Tem sido estratégico, pois, sabendo trabalhar o *Facebook*, ele permite uma divulgação constante, uma presença constante em muitos espaços virtuais. Eu procuro alimentar as páginas constantemente, dou pequenos intervalos para que certas publicações circulem mais. Mas como o *Facebook* tem uma ferramenta que te diz quem viu, quem não viu, quantas pessoas foram atingidas, eu tenho aprendido a usar essa ferramenta.

Uma questão fundamental é que a página de Vento Norte não é exclusiva de Vento Norte. Gosto muito de estar divulgando outros projetos, outras publicações de editoras irmãs. Quando tem alguma atividade de Cuenteros, eu publico. Quando Sergio Fong vai realizar uma atividade, também. Sempre vai encontrar alguma referência. Nos últimos anos também a questão da exposição. Publico o cartaz, as fotografias que me mandam. Hoje em dia, muita gente conhece Vento Norte, o que é um projeto cartonero, o que é o universo cartonero graças ao *Facebook*.

O *Instagram*, para ser sincero, não vejo muita graça. Acho muito limitado, mantenho mas não sei porque. Não me convence. Tenho descoberto que quando você não publica uma fotografia pessoal a postagem não tem impacto. Se coloco uma foto minha com alguma coisa cartonera tem maior publicação.

No *Facebook* já tive algumas postagens que atingiram 5 mil pessoas. Isso sem pagar para divulgar. Quando se divulga algo de Cuenteros, isso é compartilhado por muita gente, atinge muitas pessoas em diversos lugares da América Latina e Europa. Tenho certa noção do ritmo das publicações, certos espaçamentos, certas intensidades, tipo de publicação. Se você faz

uma publicação de 50 fotografias, vão olhar uma ou duas fotografias, nunca as 50. Coisas que a gente vai descobrindo na prática, como também ser editor. Se aprende a ser editor.

F: Como tem sido esse aprendizado de ser editor?

G: No meu caso, sou leitor há muito tempo e também sempre gostei de ver as edições. Mas os critérios de edição, alguns deles me foram dados pela minha formação acadêmica e profissional. Como você deve editar um texto de uma pessoa que não tem o domínio da cultura letrada? Se eu não tivesse estudado, em uma época da minha vida, a questão do testemunho da América Latina, o testemunho com ou sem mediador, eu acho que não teria tanta clareza quanto ao tipo de edição que fiz de Damião e das companheiras de Criciúma.

O mínimo de intervenção no texto. O desafio para mim é respeitar a identidade verbal do sujeito que elaborou o texto, e isso implica o mínimo de intervenção. Se tem erros gramaticais, são parte da identidade verbal desses sujeitos. Não vou ajustar o texto à norma culta para que o texto seja algo que não é. Para mim, isso é uma espécie de adulteração da identidade do sujeito.

Tem coisas que você tem que intervir. Quando não há a noção de utilização de um ponto ou uma vírgula, essas questões são problemáticas para o texto no momento da leitura, pois vai aparecer muito caótico, pouco ordenado. Certas intervenções a gente tem que fazer, mas cuidando para não adulterar nada da expressão original.

Não faço nenhuma alteração do texto sem autorização do autor. Em algumas situações, pode ser que o autor tenha o domínio da escrita. Damião não tem formação escolar, mas aprendeu a ler e escrever, escreve muito bem. Ele me colocou uma condição para a publicação dos seus textos, que não podia alterar uma vírgula. Nas companheiras de Criciúma eu fiz, mas pedi a permissão. Mas trocar uma palavra por outra, aí seria o meu texto ou ajustar o modelo que seria o meu, ou de uma pessoa letrada, isso não faria sentido.

Essa questão da edição. Dos títulos, por exemplo, por ser leitor, dá pra ver que o título é literário ou não literário. São coisas que a própria prática vai te dando. Mas não fiz curso de editor. Claro, tenho a minha condição de leitor e professor de literatura na universidade. Mas a gente também aprende a ser editor, a pensar em projetos, o que posso fazer. Se o mundo é diverso, você precisa traduzir isso em seu catálogo como editor. Esse livro da pandemia é

bastante heterogêneo, tem textos de pessoas privadas de liberdade, de um músico da Nova Zelândia, da Rússia, muito variado.

Fui o primeiro cartonero a publicar um poemário em português e outro em espanhol. O primeiro a fazer coedições grandes, elaborei o texto e a diagramação e aí cada um imprime como quiser. Isso sim uma rede, no sentido de uma edição.