

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
BACHARELADO INTERDISCIPLINAR EM CIÊNCIAS HUMANAS

Gisele Lopes dos Reis Simões

**MOVIMENTO CARTONERO: PLURALIDADE E MARGINALIDADE NA PRODUÇÃO
ARTESANAL DE LIVROS**

Artigo apresentado ao Bacharelado Interdisciplinar em Ciências Humanas, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel (Trabalho de Conclusão de Curso).
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Rogéria Campos de Almeida Dutra

Juiz de Fora
2019

DECLARAÇÃO DE AUTORIA PRÓPRIA E AUTORIZAÇÃO DE PUBLICAÇÃO

Eu, GISELE LOPES DOS REIS SIMÕES, acadêmica do Curso de Graduação Bacharelado Interdisciplinar em Ciências Humanas, da Universidade Federal de Juiz de Fora, regularmente matriculado sob o número 201373046A, declaro que sou autora do Trabalho de Conclusão de Curso intitulado MOVIMENTO CARTONERO: PLURALIDADE E MARGINALIDADE NA PRODUÇÃO ARTESANAL DE LIVROS, desenvolvido durante o período de Agosto de 2019 a Novembro de 2019 sob a orientação de ROGÉRIA CAMPOS DE ALMEIDA DUTRA, ora entregue à UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA (UFJF) como requisito parcial a obtenção do grau de Bacharela, e que o mesmo foi por mim elaborado e integralmente redigido, não tendo sido copiado ou extraído, seja parcial ou integralmente, de forma ilícita de nenhuma fonte além daquelas públicas consultadas e corretamente referenciadas ao longo do trabalho ou daquelas cujos dados resultaram de investigações empíricas por mim realizadas para fins de produção deste trabalho.

Assim, firmo a presente declaração, demonstrando minha plena consciência dos seus efeitos civis, penais e administrativos, e assumindo total responsabilidade caso se configure o crime de plágio ou violação aos direitos autorais.

Desta forma, na qualidade de titular dos direitos de autora, autorizo a Universidade Federal de Juiz de Fora a publicar, durante tempo indeterminado, o texto integral da obra acima citada, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação do curso de Bacharelado Interdisciplinar em Ciências Humanas e ou da produção científica brasileira, a partir desta data.

Por ser verdade, firmo a presente.

Juiz de Fora, ____ de _____ de _____.

Gisele Lopes dos Reis Simões

Marcar abaixo, caso se aplique:

Solicito aguardar o período de () 1 ano, ou () 6 meses, a partir da data da entrega deste TCC, antes de publicar este TCC.

MOVIMENTO CARTONERO: PLURALIDADE E MARGINALIDADE NA PRODUÇÃO ARTESANAL DE LIVROS

Gisele Lopes dos Reis Simões¹

RESUMO

Este artigo traz como objetivo apresentar o fenômeno das editoras cartoneras, reconhecidas pelo uso do papelão para a confecção de capas dos livros artesanais, e pela proposta alternativa ao mercado editorial convencional. A partir da história do livro impresso no Ocidente, o texto propõe-se a apresentar um breve panorama do movimento cartonero, ressaltando a ideia de *artesanía* – termo tomado de empréstimo da língua espanhola para designar o artesanato enquanto processo – como traço comum neste universo de grande heterogeneidade. Apoiando-se nas reflexões de Bourdieu sobre campo simbólico, capital cultural e capital social, procura igualmente evidenciar a ideia de marginalidade presente na concepção das editoras cartoneras, seja por se apresentar como movimento contra-hegemônico ao mercado editorial de produção em larga escala, seja por se destinar a autores e leitores de espaços periféricos das cidades latino-americanas.

PALAVRAS-CHAVE: Movimento cartonero. *Artesanía*. América Latina. Periferia.

RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo presentar el fenómeno de las editoras cartoneras, reconocidas por el uso del cartón en la confección de tapas de los libros artesanales, y por la propuesta alternativa al mercado editorial convencional. A partir de la historia del libro impreso en el Occidente, el trabajo se propone a presentar un breve panorama del movimiento cartonero, subrayando la idea de *artesanía* – término prestado del idioma español para designar el “artesanato” como proceso – como rasgo común en este universo de gran heterogeneidad. Apoyándose en las reflexiones de Bourdieu sobre campo simbólico, capital cultural y capital social, también busca resaltar la idea de marginalidad en la concepción de las editoras cartoneras, ya sea presentándose como un movimiento contrahegemónico al mercado editorial de producción a gran escala, o dirigiéndose a autores y lectores de espacios periféricos en ciudades latinoamericanas.

PALABRAS CLAVE: Movimiento cartonero. Artesanía. Latinoamérica. Periferia.

1. INTRODUÇÃO

Atribui-se a Johannes Gutenberg a invenção da imprensa, em 1440, na Alemanha. Porém a história do livro começa dois milênios antes. Passando pela escrita cuneiforme suméria em rochas na Mesopotâmia em 2100 a.C., pelas inscrições em carapaças de tartaruga na China de 1400 a.C., pelo papiro – a primeira forma de papel, feita do caule do junco – produzido no Egito e exportado para todo o Mediterrâneo, chegando à Grécia e à Roma.

Gutenberg não foi o primeiro a utilizar os tipos móveis. A impressão xilográfica foi usada na China no século XI e na Coreia no século XIII. Porém, apesar de produzir mais livros do que todo o restante do mundo já no século XV, a imprensa chinesa não revolucionou esse universo da mesma forma que a tecnologia utilizada por Gutenberg, devido à diferença de alfabeto e, conseqüentemente da quantidade de tipos utilizados em cada um, além da manutenção da valorização da arte escrita da caligrafia chinesa – arte social com grande prestígio, persistindo a ideia de cópia dos livros feita à mão –, em detrimento da arte da escrita no Ocidente após Gutenberg.

Entretanto, as inovações introduzidas a partir de Gutenberg, delimitadas e delimitadoras da aquisição de novas tecnologias na área de metalurgia e manufatura (além de colaborarem para o estabelecimento de uma padronização da escrita dos diversos idiomas “nacionais” da Europa, surgidos justamente no contexto da formação dos estados nacionais) não marcam o início ou o fim da história deste objeto – o livro com o papel

¹ Graduanda em Ciências Humanas pela Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF. E-mail: gisele.lrsimoes@gmail.com. Artigo apresentado ao Bacharelado Interdisciplinar em Ciências Humanas como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel. Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Rogéria Campos de Almeida Dutra.

como suporte – no continente em questão e, como consequência, nas colônias que em breve surgiriam (LYONS, 2011).

A Idade Média, que para alguns se encerra justamente no contexto da revolução cultural na qual Gutenberg é participante e influenciador, viu a manutenção de diversos materiais escritos da Antiguidade, por vezes acessando a Europa pela via de etnias e línguas árabes, como trabalhos de Platão, Plotino, Agostinho, os grandes pensadores árabes como Averróes e Avicena e, mais tardiamente, viu também florescer, devido à necessidade imposta pela grande força de coesão da Europa, a igreja romana, o exercício da elaboração de livros rituais (como os *libelli* e o *Ordos*) destinados às elites clericais e civis interessadas no tema. Também chegaram a circular, anteriormente a Gutenberg, livros de ficção como as fábulas de Arthur ou diários espirituais britânicos (LYONS, 2011).

É inegável e perceptível, contudo, que a circulação do material em questão – o livro impresso – estava muito restrita a um grupo extremamente reduzido, as pessoas alfabetizadas. Em uma sociedade feudal e agrária como era a da Europa pré-século XIII, o letramento e mesmo a alfabetização constituíam conhecimentos amplamente desnecessários e de caráter decorativo, mesmo entre clérigos – há relatos de muitos sacerdotes romanos que simplesmente colocavam os ritos escritos sobre os altares e os recitavam por memória, uma vez que eram incapazes de ler.

Tal elite também era portadora e fomentadora de recursos materiais que alimentavam a confecção dos livros medievais, com suas ricas e detalhadas caligrafias e iluminuras, além de materiais nobilíssimos, como o couro de borrego em lugar de papel ou as tintas de ouro em algumas pinturas. Isso significava, no contexto do mercado específico, que se esperava que os livros fossem valiosos – e caros. Por isso, as grandes bibliotecas da Europa ainda devem seu patrimônio a coleções privadas anteriores, de reis, bispos, catedrais, mosteiros ou, mesmo, príncipes das incipientes repúblicas italianas ou albanesas.

O contexto social das tipografias segundo o modelo de Gutenberg, determinante para o sucesso de sua pretensão como publicador e impressor de obras, é justamente a de transição gradual para estados monolíngüísticos, a expulsão dos árabes da Europa (e necessidade de demarcação ideológica de “superioridade cultural”), a revitalização dos meios urbanos e do comércio internacional e o aquecimento do sistema bancário. Em função da delimitação de fronteiras claras entre os vários meios – nações, países, línguas, compradores, vendedores, estrangeiros, banqueiros, administradores, governantes, pensadores urbanos, desafiadores do *status quo* da igreja (vide Francisco de Assis, Wycliff ou Huss) – vê-se a necessidade de um meio de uniformização, divulgação, rápida distribuição e, até certo ponto, universalização de material escrito. O material escrito é, por assim dizer, mais necessário a um modo de vida urbano em relação a um campesino, e esta necessidade vai ao encontro do surgimento das tipografias européias (BURKE, 2002).

Entretanto, mesmo nesse contexto tipográfico da modernidade, o livro seguirá sendo um objeto destinado às elites, pois para a maioria dos habitantes urbanos, o letramento é desnecessário para o desempenho das atividades diárias e desencorajado pelas elites interessadas na manutenção do *status quo* (LYONS, 2011).

O que a Europa Moderna virá surgir serão os panfletos, a literatura panfletária, como é o caso dos materiais que circularam a partir da reprodução das teses luteranas. Panfletos ou folhetos são o núcleo de papel de um livro, correspondente até hoje à parte que requer menor número de horas de trabalho para sua confecção e por isto a mais barata. Faltam a um folheto ou panfleto ilustrações elaboradas, ou capa, ou uma encadernação cuidadosa. Muitos são, hoje, mormente grampeados, e outrora seriam apenas costurados com linha simples. No jargão comercial do mercado editorial de hoje, são os “plaquetes”, material visualmente e em termos de acabamento muito próximos do cordel. Os livros modernos seguiram como objetos relativamente caros e distantes do proletariado em geral, inclusive com assuntos que em nada diziam respeito ao cotidiano destas massas, percentualmente mais iletrada que os proprietários e capitalistas.

Somente o século XX, após as conquistas empreendidas graças à crítica do capitalismo pelos que leram as ideias do materialismo histórico, que circularam amplamente na forma de panfletos em suas formas originais, verá a popularização dos livros à grande massa de menor poder aquisitivo e finalmente alfabetizada e letrada graças ao estabelecimento de sistemas públicos e gratuitos de educação no final do século XIX e início do

século XX. Este material era – e é – chamado de *paperback*, e é o tipo de livro no qual a capa é feita com papel de gramatura alta, tipo cartolina, ao invés das tradicionais capas de madeira, cartão, couro dos livros chamados *hardcover* ou capa dura. Além do emprego desta tecnologia de impressão sobre o papel da capa, houve a aquisição de polímeros termoaquecidos para a junção das páginas interiores – o miolo – com uma espécie de cola plástica chamada de *hotmelt*. A exclusão dos processos de costura tanto do miolo quanto da capa significa a redução de horas de trabalho aplicadas, e redução dos custos de produção, com impacto direto no valor de comercialização dos livros resultantes.

Deve-se mencionar, também, que o século XX viu o fim da tecnologia tipográfica para impressão de miolos, substituída pelo off-set, no qual uma peça única corresponde a cada uma das páginas, poupando o tempo de trabalho da montagem das páginas com os tipos, pelo tipógrafo (profissional quase arqueológico nos dias de hoje) e a substituição do próprio off-set por tecnologias de impressão por cilindro magnético a quente, que é a tecnologia das máquinas de fotocópia ou impressoras digitais. Esta última mudança tecnológica abre espaço para impressão em larga escala em ambiente domiciliar ou micro-empresarial de papel de miolos, quando aliada à revolução digital e a ampla distribuição de materiais de processamento de texto através de computadores e suítes Office (Microsoft Office, Open Office, Neo Office...).

O material resultante desse tipo de impressão (a doméstica em larga escala) resulta mais caro que o mesmo trabalho em impressoras digitais de maior capacidade, que imprimem em folhas de até um metro quadrado de área e que gastam muito menos energia elétrica por página impressa. Além disso, são muito mais rápidas para os objetivos típicos daquela literatura panfletária da Idade Moderna, que seriam a ampla divulgação de ideias e a independência em relação aos “donos” do negócio, sendo esses os organismos sociais tutores da informação. Hoje, esses são os editores e conglomerados capitalistas do mercado de livros impressos ou digitais (LYONS, 2011).

É nesse contexto social da história do livro, em que confluem leitores em potencial, autores não publicados ou viáveis mercadologicamente, com papel em abundância e tecnologias de baixo custo disponíveis, que surgem as editoras cartoneras, que se diferenciam e identificam justamente por darem um passo além do *paperback*, ao imprimirem miolos adicionados de capas feitas com *cartón*, ou papelão reutilizado.

Em 2003 nasce na Argentina a *Eloísa Cartonera*, primeira editora cartonera, em meio à crise política e econômica – e, conseqüentemente, social – que assolava o país. Com o intuito de viabilizar seus projetos artísticos e literários, um grupo de artistas, juntamente com os catadores de papelão, cria a cooperativa pioneira que daria forma ao que vem a ser hoje o movimento cartonero, um fenômeno de caráter plural difundido principalmente na América Latina, mas que se alastrou por outros continentes, com o propósito de democratizar o acesso ao livro e à leitura, a possibilidade de autores e grupos diversos produzirem e divulgarem seus trabalhos, além de estimular o cooperativismo.

A experiência da utilização materiais e processos alternativos para a confecção de livros já se fazia presente em outras manifestações culturais anteriores. Podemos citar a literatura de cordel e a poesia marginal dos anos 1970 como exemplos de manifestações literárias não convencionais no Brasil, no sentido também de seus artistas e escritores se utilizarem de vias alternativas ao mercado editorial tradicional para a produção e divulgação de suas obras.

Além de ter o papelão como principal matéria-prima dos livros cartoneros, o fazer manual permeia todo o processo de criação. A partir do uso da palavra do espanhol *artesanía* – a qual sustenta sentido mais amplo que artesanato ao fazer referência justamente ao processo de fazer –, traçam-se características relevantes do movimento que une embaixo de um mesmo sobrenome grupos marginalizados que buscam resistir através de sua produção artística, também vinculada a muitos outros aspectos de seus contextos culturais e sociais. Especialmente na América Latina, o movimento cartonero ganha contornos políticos, ao dar voz a grupos marginalizados e denunciar tal marginalização².

² Destaca-se a atuação das editoras cartoneras nas manifestações populares em curso no Chile, especialmente na cidade de Santiago, cidade-sede do 7º Encontro Internacional de Editoras Cartoneras, ocorrido, como será tratado mais adiante, entre os dias 18 e 20 de Novembro de 2019. Como exemplo, pode-se citar a *La Grullita Cartonera*, que participou da manifestação conhecida como “La marcha

O presente trabalho tem por objetivo apresentar um breve panorama do movimento cartonero a partir da análise de trabalhos já publicados sobre o tema e buscar, com base em conceitos da teoria dos campos simbólicos de Pierre Bourdieu, situar as discussões sobre grupos e espaços de voz e resistência na literatura, ressaltando a ideia de *artesanía* – o artesanato enquanto processo manual – como principal fator de identidade cultural das editoras cartoneras, bem como suas características particulares.

2. DESENVOLVIMENTO

2.1 ARTESANIA, O ARTESANATO EM MOVIMENTO

Evandro Rodrigues (2011) define o movimento cartonero como um fenômeno literário, artístico, cultural, social, político e filosófico, de caráter transdisciplinar, híbrido, englobando temas e discussões relacionados a identidade cultural, sustentabilidade, preservação ambiental, patrimônio cultural, literatura, grupos e movimentos sociais e manifestações artísticas. Como transdisciplinar entende-se um modo de pensar, analisar, estudar ou observar determinado tema ou assunto de forma plural, como em uma foto panorâmica. Ao invés de observar o tema como em uma foto comum, que é um recorte, olhamos de uma maneira mais ampla, abrangente e diversa, podendo perceber detalhes que a imagem “convencional” não nos mostraria. A transdisciplinaridade rompe fronteiras entre diferentes áreas do conhecimento, possibilitando uma abordagem mais abrangente e mais integrada. A editora *Meninas Cartoneras*, na descrição de perfil em seu blog, apresenta uma breve elucidação relacionada à transdisciplinaridade do movimento: “O projeto no qual embarcamos é essencialmente literário. Mas também artístico. E ecológico. E social. E solidário. Sem reserva o consideramos um ‘projeto inteiro’”. [tradução livre]³

Por serem heterogêneas, sem regras que as delimitem, as editoras cartoneras são consideravelmente distintas entre si. Porém, trazem a forma artesanal de produção de livros como traço comum, o qual as distingue de outras editoras, assim como as identifica como pertencentes a um mesmo movimento. Utilizando-se do papelão como matéria-prima para a confecção das capas dos livros cartoneros, o fazer manual está presente neste fenômeno plural em seus diferentes formatos. Também se deve a esse fator as aproximações possíveis do movimento cartonero com a literatura de cordel e a poesia marginal.

Artesanato é basicamente o resultado do trabalho manual do artesão. Atualmente, considera-se o artesanato tradicional parte do patrimônio cultural imaterial, por ser carregado de história e identidade de um determinado grupo ou região. Há também o chamado artesanato contemporâneo, mais comumente ligado à produção e destinado à venda. Adélia Borges (2001, pág. 21) defende em sua obra o conceito de artesanato adotado pela UNESCO em 1997:

“Produtos artesanais são aqueles confeccionados por artesãos, seja totalmente à mão, com o uso de ferramentas ou até mesmo por meios mecânicos, desde que a contribuição direta manual do artesão permaneça como o componente mais substancial do produto acabado. Essas peças são produzidas sem restrição de quantidade e com o uso de matérias-primas de recursos sustentáveis. A natureza especial dos produtos artesanais deriva de suas características distintas, que podem ser utilitárias, estéticas, artísticas, criativas, de caráter cultural e simbólicas e significativas do ponto de vista social.”

No documento-base do Programa do Artesanato Brasileiro, denominado “Base Conceitual do Artesanato Brasileiro”, artesanato

más grande de Chile”, ocorrida no dia 25 de outubro, com uma intervenção cartonera, expondo seus livros em varais, para que as pessoas pudessem ler os exemplares que desejassem (Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/B4D7BUTJ429/>>).

³ “El proyecto en el que nos hemos embarcado es en esencia literario. Pero también artístico. Y ecológico. Y social. Y solidario. Sin pudor le colgamos la etiqueta de ‘PROYECTO ÍNTEGRO’.” (Disponível em: <<https://www.blogger.com/profile/00858400052348446820>>)

“compreende toda a produção resultante da transformação de matérias-primas, com predominância manual, por indivíduo que detenha o domínio integral de uma ou mais técnicas, aliando criatividade, habilidade e valor cultural (possui valor simbólico e identidade cultural), podendo no processo de sua atividade ocorrer o auxílio limitado de máquinas, ferramentas, artefatos e utensílios.” (Base Conceitual do Artesanato Brasileiro, 2012, pág. 12)

O antropólogo argentino Nestor García Canclini defende a ideia de “estudar o artesanato como um processo e não como um resultado, como produtos inseridos em relações sociais e não como objetos voltados para si mesmos.” (CANCLINI, 1989, pág. 53) E é justamente da palavra “artesanía” (“artesanato” em espanhol) que discussões na área do design se apropriam do sentido de processo e não somente de produto acabado para tratar do fazer manual.

Angélica Oliveira Adverse e Maria Bernadete Santos Teixeira corroboram com a afirmação de Canclini ao enfatizarem a questão do processo envolvido no artesanato/artesanía:

“Entendemos “artesanía” como um modo de fazer, um aspecto intangível da nossa memória artesanal que propulsionam as experiências que compõem as nossas técnicas. Tais experiências não devem ser confundidas com nosso processo cognitivo ou perceptivo. Para nós, interessa observar as questões que tangenciam a preservação de memórias e tradições de um “saber-fazer” dos nossos modos de produção e criação.” (ADVERSE et TEIXEIRA, 2017, pág. 3).

Nesse sentido, de acordo com as autoras, o “modo de fazer” é primordial dentro da ideia de artesanato, relacionado intimamente com a ideia de artesanato tradicional. Neste trabalho, a palavra do espanhol incorporada ao português “artesanía” será utilizada para enfatizar o sentido de modo de fazer manual, o processo de confecção artesanal, o qual apresenta grande relevância no contexto das editoras cartoneras.

2.2 LUTAS, CONFLITOS E RESISTÊNCIA

Em 22 de Outubro de 2015, a então presidenta Dilma Rousseff sancionou a lei 13.180, a qual regulamenta a profissão de artesão, reconhecendo, dessa forma, a grande contribuição desse grupo de trabalhadores para a construção da identidade nacional como também para a economia do país. Segundo o Relatório de Gestão do Exercício de 2016 do SEBRAE, de acordo com dados do IBGE, o artesanato brasileiro tem crescido consideravelmente nos últimos 20 anos, movimentando cerca de R\$50 bilhões todos os anos, somente no território nacional, assim como é responsável pela renda de aproximadamente 10 milhões de pessoas (SEBRAE, 2017, pág 113). Apesar da regularização e de dados bastante expressivos, ainda há muito a ser feito para que a profissão de artesão seja realmente reconhecida e valorizada. O suporte para a formalização do negócio como microempreendedor individual, micro empresa ou cooperativa, a liberação de linhas de crédito especiais e a elaboração de planos de atuação em níveis tanto municipal e estadual quanto nacional são medidas que o Estado pode e deve tomar para subsidiar tal classe de trabalhadores.

Percebe-se, porém, que a desvalorização desse grupo remonta ao período da Revolução Industrial, quando o trabalho artesanal perde espaço para os produtos industrializados, com excedente de produção, consequentemente relegando o trabalhador artesão à marginalidade (FOLADORI, 2001, pág. 111). O termo marginalidade está ligado à condição de determinado indivíduo ou grupo que, por alguma característica, é excluído ou impossibilitado de participar de determinados espaços de protagonismo. Tais espaços não são somente geográficos e físicos, mas também, e principalmente, são sociais e culturais. Esta experiência de marginalidade pode estar presente em diferentes âmbitos sociais, e a produção da dissidência frente a uma forma de produção hegemônica também encontra desdobramentos no universo literário.

Entende-se literatura como uma manifestação artística – assim como a música, a pintura, a escultura, o teatro, o cinema – que tem como principal matéria-prima a palavra e como principal suporte o livro, podendo este assumir muitos formatos e tamanhos, tanto na versão impressa quanto em versões digitais e acessíveis a pessoas com deficiência, os quais proporcionam a inclusão cultural e social de grupos marginalizados.

Pierre Bourdieu considera a literatura um campo simbólico e define tal campo como um microcosmo social munido de regras e leis – e devido a isso, é dotado de certa autonomia –, ao mesmo tempo em que é influenciado por um espaço social mais amplo. O autor descreve campo como “o universo no qual estão inseridos os agentes e as instituições que produzem, reproduzem ou difundem a arte, a literatura ou a ciência.” (BOURDIEU, 2004, pág. 20). Seus agentes não são passivos, ao contrário, são esses que, com sua atuação e relação mútua, constroem determinado campo simbólico. De acordo com o autor, “os agentes (...) criam o espaço, e o espaço só existe (de alguma maneira) pelos agentes e pelas ações objetivas entre os agentes que aí se encontram.” (BOURDIEU, 2004, pág. 21).

Tal afirmação de Bourdieu dialoga com o conceito de cultura apresentado por Clifford Geertz, no qual este autor também faz referência à ação do indivíduo na construção da cultura (e/ou do campo), tendo como destaque a utilização do verbo “tecer”, o qual a meu ver remete ao conceito de *artesanía* utilizado neste trabalho:

“O conceito de cultura que eu defendo, e cuja utilidade os ensaios abaixo tentam demonstrar, é essencialmente semiótico. Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado.” (GEERTZ, 2008, pág. 5).

Bourdieu também ambienta o conceito de capital econômico em sua teoria, e elabora conceitos de capital cultural e capital social. Para Bourdieu, capital é uma forma de poder. Por meio do conceito de capital cultural, o autor trata dos “bens” que possuímos – como a competência no uso da língua tida como culta, por exemplo – e que serviriam como uma moeda (um capital) que favoreceria de alguma forma os agentes em um determinado campo. O capital social para Bourdieu é o conjunto de recursos ligados a um determinado grupo, que suscitem um sentimento de pertencimento, identificação. Pereira diferencia capital cultural e capital social da seguinte forma:

“Partindo de uma visão polimorfa, Pierre Bourdieu cunha os conceitos de capital cultural e capital social, os quais se relacionam às heranças culturais, possibilidades de acesso e inserção, assim como à intimidade com determinadas práticas, posturas, instituições, sujeitos, conhecimentos. Quando se refere ao capital cultural, trata da carga cultural que recebemos – principalmente na primeira socialização – e que permanece ao longo de nossa vida, dizendo de nossos gostos, posturas, de nossa relação e familiaridade (ou não) com certas práticas culturais. Já o capital social diz respeito principalmente às redes de relações às quais estamos ligados e que podem tornar possível ou facilitada nossa entrada em alguns campos, bem como contribuir para alcançarmos uma posição de maior prestígio ou poder nesses espaços.” (PEREIRA, 2015, pág. 9).

Também está presente na teoria dos campos simbólicos de Bourdieu a ideia de conflito. O campo é um lugar de disputa entre os agentes que dele participam, para manter ou alcançar determinada posição, a qual pode ser conquistada pela disputa de capitais específicos, valorizados de acordo com as características de cada campo. Segundo Pereira, Bourdieu afirma que o campo de produção cultural é constituído por relações de poder e, logo, por relações de forças, estratégias e interesses. Assim sendo,

“Pensar a partir do conceito de campo é pensar de forma relacional. É conceber o objeto ou fenômeno em constante relação e movimento. O campo também pressupõe confronto, tomada de posição, luta, tensão, poder, já que, de acordo com Bourdieu, todo campo “é um campo de forças e um campo de lutas para conservar ou transformar esse campo de forças” (BOURDIEU, 2004, p. 22-23).” (PEREIRA, 2015, pág. 5).

A literatura enquanto campo simbólico tem seus agentes, detentores de capitais culturais e sociais, e dentro do mercado editorial convencional, há autores consagrados e renomados; editores responsáveis pela seleção do que é “publicável” e publicado para a lógica do mercado; e pessoas que tem condição de arcar com a literatura como bem de consumo, em forma de livro, em qualquer formato que este possa assumir. Essas pessoas consumidoras de literatura detêm um capital cultural bastante relevante dentro do contexto do campo literário, pelo fato de o Brasil não ter uma sociedade leitora, por inúmeras razões, destacando-se a falta de estrutura nas escolas e de incentivo ao hábito de ler, caracterizando um duplo afastamento do livro e da literatura. Dessa

forma, há uma tensão envolvendo a manutenção do mercado editorial convencional, desempenhada pelos autores já conhecidos do público leitor, pelos editores que fazem a seleção dos autores publicados para um público específico.

Ainda utilizando a teoria de Bourdieu, um conflito se caracteriza pela busca de ocupação desse espaço simbólico pelos autores que não são publicados pelo mercado editorial tradicional, que não passam pelo crivo dos editores e, conseqüentemente, não chegam ao público leitor – e nem mesmo ao público não-leitor, o qual não se vê oportunizado de experimentar tal capital cultural, mas que, de alguma maneira, busca ter o sentimento de pertencimento ao ter sua história e realidade retratadas em forma de literatura. Ao buscar um caminho alternativo ao convencional, os grupos marginalizados, antes afastados dos espaços de protagonismo, neste caso na literatura, a partir da subversão da lógica do mercado editorial convencional, transformam o próprio campo simbólico de lutas em território de resistência, configurando assim mais uma forma de subversão. Dessa forma, o termo “marginal” é polissêmico, abarcando muitos significados distintos, constituídos pelo próprio uso do termo em diferentes contextos.

Concomitante à percepção do ser marginal, tecem-se as reações a este estado, como forma de se (re)colocar no centro ou como forma de relativizar a experiência ou percepção social de centralidade pela valorização simbólica da própria experiência de marginalidade como algo com um valor intrínseco a si mesma, ou seja, garantindo valor simbólico-experiencial à margem em certo detrimento do centro, e assim usurpando importância deste através de estratégia de subversão simbólica do tecido social.

Uma das primeiras estratégias de subversão das temáticas e autores à margem do mercado editorial brasileiro é a literatura de cordel. De origem portuguesa, a literatura de cordel surgiu como uma possibilidade de debate e crítica sobre a realidade social, política e até mesmo econômica. Ganhou força entre as décadas de 1930 e 1960, nos estados nordestinos de Pernambuco, Paraíba, Pará, Rio Grande do Norte e Ceará, tendo sido reconhecida como patrimônio cultural imaterial brasileiro em 2018. Baseada na oralidade e em elementos da cultura popular, a literatura de cordel é feita em versos e divulgada em formato de “folhetos”, pequenos livros com capas de xilogravura e grampeados, pendurados em barbantes ou cordas – de onde deriva seu nome –, vendidos em feiras livres e em bancas de revistas, por vezes pelos próprios cordelistas (os poetas do cordel). Distancia-se da literatura tradicional ao adotar temas populares, com linguagem coloquial, em tom de humor (NOGUEIRA, 2019).

Fora do eixo nordestino, outras estratégias se desenvolveram. Nas décadas de 1960 e 1970, a Poesia Marginal – ou também conhecida como Geração Mimeógrafo – buscou romper com os padrões estéticos da literatura. Os poetas marginais fabricavam seus próprios trabalhos no mimeógrafo – equipamento em que se utiliza estêncil, carbono e álcool para imprimir cópias bastante simples, de onde surge o nome pelo qual são conhecidos –, inspirados na Tropicália, na contracultura e no desbunde, com o intuito de subverter a língua culta, os temas recorrentes da época, o governo (no período de ditadura militar), mantendo-se “fora do sistema” (MATTOSO, 1982). Já a partir década de 1990, a palavra “marginal” assume novos traços e passa a representar um novo grupo de escritores, oriundos das periferias brasileiras, principalmente de São Paulo, tendo como temáticas a realidade da própria periferia, os problemas sociais que sua população enfrenta, a cultura do rap e do hip hop, sem preocupações com a norma culta (SILVA, 2018).

Utilizando-se dos slams – da expressão em inglês “poetry slams” (“batida da poesia”), apresentações em que os poetas declamam seus versos e competem entre si, e a plateia participa votando em seus preferidos – e das redes sociais, outros grupos como o movimento negro, o movimento feminista, a comunidade LGBTQ+ também se utilizam desse espaço, para tratar de exclusão social e preconceitos. O termo “literatura marginal” passa a ser utilizado como sinônimo de “literatura periférica”, feita na periferia e para a periferia (SILVA, 2018). Daniel Canosa pontua que a “Literatura de la periferia, de los suburbios, de los poblados, literatura de trinchera, de las minorías que encuentran en los libros de cartón un acto de resistencia cultural, una utopía que les permite caminar.” (CANOSA, 2017, pág. 23).

O movimento cartonero, nessa perspectiva, se aproxima da literatura de cordel, da literatura marginal, bem como das editoras artesanais e das editoras independentes em alguns pontos. O cultivo do conceito de “copyleft” (em contraposição a “copyright”, o direito do autor sobre a obra) é bastante comum entre as cartoneras, além de

algumas publicações dessas coletividades, principalmente os folhetos marginais, os cordéis e os livros cartoneros, não possuem ISBN – sigla em inglês para “International Standard Book Number” – sistema que identifica numericamente os livros de acordo com informações como título, autor, editora, edição (RODRIGUES, 2011, pág. 13). Os exemplares são confeccionados artesanalmente, com tiragens pequenas ou feitas sob demanda, de acordo com “êxito” de cada título, em contraste com as altas tiragens dos livros best-sellers, por exemplo. Esses grupos estão baseados na localidade, valorizando o contexto cultural e social (pessoas privadas de liberdade, com capacidades diferentes ou em situação de vulnerabilidade social) em contraste às ideias de globalização, homogeneização e generalização do mercado convencional. Além disso, publicam autores novos, esquecidos ou censurados, dando espaço para publicações mais diversificadas, como também se dá o oposto, já que a legitimação de algumas editoras tem relação com autores já renomados, os quais cedem os direitos de algumas de suas obras, no caso, para uma edição cartonera.

Contudo, as editoras cartoneras são, paradoxalmente, contra estruturais e dependentes da estrutura. Todas as agremiações citadas, cada uma a seu modo, dão passos de encontro ao mercado editorial tradicional. Apesar de serem manufaturas, dependem em níveis diferentes de algum tipo de maquinário, alguns mais outros menos tecnologicamente avançados. Mesmo que estejam em alguma medida à margem, atendem a um determinado setor do mercado e, em função do próprio porte de cada grupo, não universalizam seus autores ou títulos, atendendo a um nicho restrito e fidelizável no contexto das redes sociais. Apesar de se pretenderem alternativos, também se mantêm à margem, negando-se, de certo modo, algum papel de desafio à estrutura.

2.3 BREVE HISTÓRICO

A seguir, pretende-se apresentar um breve histórico do movimento cartonero, enfatizando o que Johanna Kunin denomina como a primeira geração de editoras cartoneras, as quais serão expostas em ordem cronológica de criação, juntamente com suas características.

A história do movimento cartonero tem início em Buenos Aires, Argentina, em agosto de 2003. Em meio à crise econômica e política que assolava o país desde os últimos anos do século XX⁴, o escritor Washington Cucurto (pseudônimo de Santiago Vega) e os artistas plásticos Javier Barilaro e Fernanda Laguna se reúnem para tornar possível a publicação de suas obras, tornando-as mais acessíveis, tanto em sua confecção quanto em sua distribuição. A partir do *cartón* (“papelão” em espanhol) – material barato, abundante e, a princípio, destinado à reciclagem – e sem a burocracia e os altos preços de editoras convencionais, surge a *Eloísa Cartonera*, uma cooperativa de trabalho gráfico, editorial e de reciclagem. Com o slogan “más que libros” e tendo como principais objetivos a democratização do livro, o incentivo à leitura, à criação artística e literária originais, da experiência entre artistas, catadores de papelão e escritores – que envolve a escrita do texto, passando pela confecção da capa de papelão, pintada ou feita da colagem de papéis coloridos ou letras recortadas de jornais e revistas, ou bordada, até a costura do miolo na capa, também feita à mão, num fazer coletivo – surge o movimento artístico, literário, social e político que se espalharia pela América Latina, chegando às Américas Central e do Norte, e atravessaria oceanos, chegando à Europa, à África e à Ásia.

Nesse quadro, faz-se importante ressaltar que a palavra “cartonero” remete ao material utilizado na confecção dos livros, como também aos catadores de materiais recicláveis, dos quais muitas editoras – destacando-se aqui *Eloísa Cartonera*, *Sarita Cartonera* e *Dulcinea Catadora* – adquirem o papelão utilizado em suas publicações. A relevância de se apontar para essa classe de trabalhadores está no fato de serem figuras importantes não somente no processo de produção dos livros, assim como muitos destes trabalhadores fazem parte de associações e cooperativas que publicam seus próprios escritos. A palavra faz relevante alusão ao principal material utilizado pelas editoras cartoneras, do mesmo modo que aponta para este grupo de pessoas marginalizado e silenciado, ambos ressignificados, o primeiro pela arte das capas e da própria literatura que contém, enquanto o último ganha seu direito de se expressar através das cartoneras.

⁴ A crise política e econômica que se instalou na Argentina a partir de 2001 carrega consequências negativas anteriores, tanto do período de ditadura militar, quanto do modelo econômico neoliberal – adotado também em outros países da América Latina, não alcançando resultados satisfatórios (SINGER, 2002, pág 111).

Na América Latina, é a partir do contato dos fundadores da argentina *Eloísa Cartonera* com diversos outros grupos que o fenômeno se multiplica. Canosa, em sua investigação sobre o contexto plural das editoras cartoneras, aponta a relevância dessa editora para o surgimento e propagação do movimento cartonero, como também ressalta as especificidades dos selos e sua importância neste contexto:

“Existen en diversos países, luego del impacto provocado por Eloísa Cartonera, la generación de numerosas cooperativas cartoneras, hijas de una realidad que representa nuevos modos de promover la lectura y de combatir la desigualdad. Es interesante detenerse en las particularidades que ofrece cada agrupación. Desde el punto de vista editorial es posible admitir que Eloísa Cartonera ha facilitado un formato de trabajo, bajo un criterio estético, cuya marca registrada es el tono abigarrado y profuso de colores e imágenes. Muchas otras cartoneras han copiado el formato pero agregando variables en la utilización de técnicas y estilos, logrando una identidad propia con los mismos elementos de producción.” (CANOSA, 2017, pág. 18).

Em 2004, surgem três cartoneras. A *Sarita Cartonera*, idealizada por Milagros Saldarriaga, nasce em Lima, no Peru, com objetivo inicial de tornar viável a difusão de jovens escritores, a maioria poetas, os quais viam suas possibilidades de publicação somente em revistas – o formato livro era destinado a autores renomados. Passou a promover também oficinas de leitura, levando adiante uma política de capacitação do leitor, criam uma oficina de leitura sob a sigla L.U.M.P.A (Libros, un modelo para armar), em que os leitores tinham a oportunidade de escrever sobre suas experiências de leitura e confeccionar um livro a partir dessa leitura criativa e participativa. A *Mandrágora Cartonera*, idealizada pelo teólogo e filósofo Iván Castro Aruzamen, em Cochabamba, na Bolívia, é concebida como um projeto social comunitário sem fins lucrativos, com o intuito de promover literatura, educação e direitos humanos a grupos “de risco”. Juntamente com um conselho editorial formado por professores de literatura, comunicadores sociais e artistas locais, o propósito é oferecer suporte ao sistema educativo, cultural e social, buscando melhor remuneração para os “thawis” (catadores de papelão) – que participam da confecção dos livros –, difundir a literatura latino-americana e boliviana e promover a leitura literária. E a *Jakembó Ediciones*, idealizada pelo escritor e editor Cristino Bogado, em Assunção, no Paraguai. A palavra “jakembó” em yopará – uma língua híbrida urbana que mescla espanhol e guarani – designa uma brincadeira infantil de sorte conhecida no Peru como “yankembó”. Cristino Bogado (um dos idealizadores da *Yiyi Jambo*, também do Paraguai) tem a interlíngua, a literatura indígena e a literatura erótica como principais recursos veiculados em seus livros cartoneros.

Em 2005, surge a *Animita Cartonera*, em Santiago, no Chile. Tal nome faz referência aos oratórios localizados em pequenas grutas, ornamentados com cruz e flores, sendo estes lugares de veneração religiosa. Seu catálogo de publicações é dividido em três linhas: a de pesquisa e resgate patrimonial, a de literatura infantil e do que denomina-se “literatura experimental”. Os responsáveis por esta cartonera estão relacionados com os catadores de papelão como também com os cuidadores das “animitas”, já que têm em comum a colaboração voluntária, sem fins lucrativos e com o intuito de cuidar do espaço que ocupam, diversificando assim as ações que participam.

Em 2006, a *Yerba Mala Cartonera* é a segunda editora a surgir na Bolívia, na cidade de La Paz, idealizada pelos escritores Darío Luna, Crispín Portugal e Roberto Cáceres. Além do objetivo de tornar a literatura e o livro mais acessíveis de diversas formas, esta cartonera se dedica a integrar um tipo de literatura contracultural, marginal, valorizando a noção de reciclagem tanto no sentido estético quanto no ambiental.

Em 2007, surge a *Dulcinéia Catadora*, primeira editora cartonera do Brasil, idealizada por Lúcia Rosa e Peterson Emboava, vinculado ao Movimento Nacional dos Catadores de Recicláveis, a partir de um trabalho coletivo ministrado por Javier Barilaro, integrante da *Eloísa Cartonera*, na 27ª Bienal de São Paulo, ocorrida em 2006, que teve como tema “Como viver junto”. Também em 2007, surge a *Yiyi Jambo*, a segunda cartonera do Paraguai, idealizada pelo escritor Douglas Diegues⁵ e pelo pintor Amarildo García. As capas de seus livros têm

⁵ Douglas Diegues é um poeta brasileiro e o idealizador do *portunhol salvage*, interlíngua que mescla o português, o espanhol e o guarani, como também um dos fundadores da *Yiyi Jambo*. A experiência com *Yiyi Jambo* deu origem a 3 das 6 editoras cartoneras que surgiram no Paraguai em 2004.

influência da cultura indígena, incluindo em seus trabalhos bordados típicos paraguaios, como o ñanduti, e costuras com fios confeccionados com fibras vegetais por grupos de mulheres indígenas do Chaco paraguaio.

Já em 2008, surgem a *La Cartonera* em Cuernavaca, no México, idealizada por Raúl Silva, que se destaca pelo vínculo com artistas plásticos, os quais ilustravam as capas feitas de papelão com obras originais a um preço acessível; a *Santa Muerta Cartonera*, também no México, idealizada por Hernández Montecinos e Yaxkin Melchy Ramos; a *Matapalo Cartonera*, da cidade de Riobamba, no Equador. Em todos esses casos, os contatos entre membros das editoras Eloísa e Sarita permitem comunicar ideias que ultrapassam as fronteiras, tem estreita relação nessa influência com a presença de Washington Cucurto de Javier Baliraro, conservando os objetivos da editora pioneira.

Também em 2008 surge a segunda editora cartonera argentina, a *Barco Borracho Ediciones*, que tem os mesmos objetivos que sua irmã pioneira, mantém a idéia de publicar o que Canosa chama de “literatura periférica”, criando as capas dos livros com papelão (as quais são consideradas verdadeiros “quadros artesanais”) e dando espaço para a publicação de divulgação de autores desconhecidos de diversos países latino-americanos.

A partir de 2009, ano em que Kunin (2013) identifica com o surgimento de uma segunda geração, há uma multiplicação exponencial de editoras cartoneras. Canosa afirma que, de 2003 até setembro de 2017 (quando seu trabalho foi publicado), havia conhecimento de 280 editoras cartoneras em todo o mundo. O intuito do levantamento desses dados apresentados – assim como deste trabalho –, no entanto, não pretende ser algo definitivo e exaustivo, já que o movimento é dinâmico e, devido ao constante contato entre os selos e a difusão de suas práticas através de oficinas, por exemplo, o número de novas iniciativas aumenta, de forma orgânica, sem que haja algum tipo de controle (ou necessidade para tal). Cabe também destacar a importância da internet, dos blogs e das redes sociais, como o Facebook e o Instagram, para a manutenção do contato entre as editoras, assim como para a divulgação de seus trabalhos para um público mais amplo.

Kunin ressalta, ainda, que não há uma hierarquização entre as editoras cartoneras. Sua relação é horizontal, de diálogo amistoso e cooperação mútua, proporcionando vínculos que culminam na organização de oficinas, eventos e até mesmo trabalhos compartilhados:

“Ninguna editorial ha sentido ninguna imposición (ni tampoco una guía, en algunos casos) de parte de la primera o de las primeras a la hora de crear una nueva iniciativa. Se ha permitido que la creatividad local funcione en cada caso. Como dijo Ximena Ramos de Animita: ‘nadie te enseña a hacer una cartonera. Una cartonera se hace en la marcha’.” (KUNIN, 2013, pág. 14).

2.4 ESPECIFICIDADES DAS EDITORAS CARTONERAS

O fenômeno cartonero pode ser analisado como um grande guarda-chuva, que abarca selos com características e objetivos comuns, os quais evocam à pioneira *Eloísa Cartonera*, bem como se diferenciam ao adotar posturas relacionadas a cada contexto social. Ksenija Bilbija assim pontua as particularidades das cartoneras:

“Cada una de las comunidades editoriales cartoneras diseminada por la matriz Eloísa Cartonera está en relación con contextos específicos en los que la circulación del producto – el libro – impacta la creación de nuevas identidades sociales. Cada una maneja distintas estrategias de producción y distribución, manteniendo así la necesaria coherencia interna dentro del ámbito local, mientras irrumpe en el mundo de las editoriales transnacionales que constituyen y moldean el espacio global según las pautas diseñadas por el libre mercado. La producción de lo local, discutida por el crítico cultural Arjun Appadurai, supone la creación de los sujetos locales que, en el caso de los sellos cartoneros, inscriben sus identidades en los libros hechos de un cartón que originalmente sirvió para transportar las cajas de los detergentes, vinos, chocolates y cualquier otro producto que necesitaba un traslado eficiente. Como ellos mismos se vieron reciclables y reciclados – siendo originalmente trabajadores en industrias que no pudieron competir en el libre mercado – el rescate del cartón de la basura urbana y su resignificación sirve como un indicio de que su identidad comunitaria no está

encapsulada. A través de una brillante idea, mucho esfuerzo y persistencia, el reciclaje del cartón dio paso al reciclaje cultural y social.” (BILBIJA, 2009, pág. 11).

O movimento cartonero consegue romper barreiras geográficas, culturais e sociais, quando se propõe a não se limitar a um único objetivo ou a assumir uma única característica, predominando a pluralidade e a diversidade. A seguir, apresentam-se perfis de cartoneras que ilustram a diversidade cultural presente no movimento cartonero, ressaltando a relevância de suas características singulares.

A *Seis Puntitos Cartonera Braille* surgiu em 2013, se originou da *Casimiro Biguá Cartonera*, da cidade de Puerto Madryn, na Argentina. É a primeira editora cartonera que se dedica à publicação de livros no método Braille⁶, destinados a pessoas cegas ou com capacidade visual reduzida. Para tal, contam com o suporte e assessoramento da Biblioteca Braille/Parlante Alfredo Palácios.

A cartonera *Ediciones Pelo Malo*, de Panamá, faz intervenções poéticas pelas ruas, incluindo a leitura de poesias e contos curtos publicados em livros cartoneros em transportes públicos.

A *Me Muero Muerta Ediciones* foi criada por duas escritoras, Liliana Cabrera e María Silvina Prieto, detentas do Centro Federal de Detenção de Mulheres – U31 – de Ezeiza, em Buenos Aires, Argentina, em 2013. A editora, formada por um coletivo feminino, vai além da produção de livros cartoneros, como também promove atividades multimídia, todas elas ligadas de alguma forma à produção artesanal.

A primeira editora cartonera da Espanha, a *Meninas Cartoneras* (inativa no momento), foi fundada em 2009, com trabalho voltado a mulheres vítimas de violência de gênero, desenvolvido no Centro de Mulheres Migrantes *Ayaan Hirsi Ali*, com o intuito de oferecer atenção psicossocial, orientação para trabalho e assessoria jurídica para mulheres espanholas e imigrantes, principalmente do Magrebe – região do noroeste da África que compreende regiões do Marrocos, Argélia e Tunísia – que se encontram em situação de risco social, buscando prevenir sua exclusão.

Algumas editoras brasileiras podem ser mencionadas para ilustrar tal diversidade das cartoneras. Pode-se citar a *Malha Fina Cartonera*, editora vinculada à Universidade de São Paulo (USP), idealizada por alunos do curso de Letras para a difusão de literatura hispano-americana, com a contribuição de professores e escritores, alguns já conhecidos no mercado editorial convencional, como Júlian Fuks.

A editora *Olho d'Água Cartonera* é um projeto de extensão idealizado pela professora Carmen Roselaine de Oliveira Faria, desenvolvido pelo Departamento de Biologia, aprovado pela Pró-Reitoria de Extensão da Universidade Federal Rural de Pernambuco, com o objetivo de incentivar a leitura, a produção de conteúdo local e confecção de livros artesanais com materiais reutilizáveis e de baixo custo.

A *Magnólia Cartonera*, sediada na cidade de Curitiba, no Paraná, nasceu em 2014 da experiência de Daniele Carneiro e Juliano Rocha com o projeto Bibliotecas do Brasil, de incentivo à leitura e de criação de bibliotecas comunitárias. Sua publicação mais recente, “Sobre livros cartoneros”, de agosto de 2019, apresenta ao leitor todos os passos para se produzir um livro cartonero, desde a escrita até a venda e divulgação, enfatizando o processo de confecção manual.

2.5 ENCONTROS

Dentro do contexto das editoras cartoneras, destacam-se também os eventos realizados com o intuito de difundir e divulgar as iniciativas cartoneras, bem como para que estas possam trocar experiências e conhecer as

⁶ O método Braille é um sistema tátil de leitura e escrita modificado por Louis Braille no século 19, que simplificou de 8 para 6 pontos. O sistema Braille não é um idioma e sim um alfabeto, com o qual letras, pontuação, números, símbolo matemáticos, entre outros, podem ser representados. Geralmente consiste em células de seis pontos em alto relevo e a presença ou ausência de pontos de cada posição permite a codificação dos símbolos, determinando a qual letra corresponde (Disponível em: <<https://www.facebook.com/pg/6puntitoscartonera/about/>>). A *Me Muero Muerta Ediciones* também se dedicou a realizar trabalhos com esse método.

diversas realidades possíveis dentro do mesmo movimento. Apresentam-se, a seguir, alguns exemplos relevantes.

O congresso intitulado "*Libros cartoneros: Reciclando el paisaje editorial en América Latina*", promovido pela Universidade de Wisconsin-Madison – EUA, ocorreu em 8 de Outubro de 2009 e contou com a participação das editoras cartoneras pioneiras de Argentina, Brasil, Paraguai, Bolívia, Peru, México e Chile. Canosa aponta como principal objetivo do evento propiciar um encontro entre estudantes e pesquisadores com membros das editoras cartoneras. Interessante frisar que o primeiro evento significativo referente ao movimento cartonero aconteceu em um país que não faz parte das primeiras gerações de cartoneras, como também não compartilha das realidades sociais, políticas e culturais de dos países latino-americanos. Canosa assim descreve sobre o evento:

“El propósito del congreso fue reunir a la comunidad académica con miembros de varios proyectos editoriales cartoneros, ofreciendo talleres sobre la temática a los asistentes de la Feria del Libro de Wisconsin, y contactos entre la comunidad cartonera. Pero básicamente instaló el impacto de este movimiento a nivel internacional, dando cuenta de la necesidad de nuevas opciones para los lectores que no pueden acceder a las ofertas del mercado editorial. Las cooperativas cartoneras ya eran parte de la realidad cultural de numerosos países, y un ejemplo concreto de inclusión social. En este espacio se compartieron trabajos académicos de Ksenija Bilbija, Paloma CelisCarbajal, Djurja Tracovich y Johana Kunin, así como de otras universidades de Estados Unidos, propiciando una toma de conciencia sobre la existencia de lo que Aurelio Meza denomina un supuesto ‘movimiento cartonero’.” (CANOSA, 2017, pág. 28).

Primeira Feira do Livro Cartonero, em 2011, em Assunção, no Paraguai, foi o primeiro evento organizado por autores, pesquisadores e artistas locais – e não agentes externos ao movimento, como no evento ocorrido nos EUA – e teve como propósito impulsionar um diálogo fluido com diversos setores da sociedade, ao mesmo tempo dar visibilidade ao trabalho realizado pelas cartoneras em toda a América, como potencializadoras de leitura em nível popular como também propiciadoras de uma criação inclusiva, dentro da perspectiva de uma economia solidária, ecológica e sustentável. A programação contou especialmente com uma intervenção estética multidisciplinar tendo como argumento os livros cartoneros, com preços a partir de 10 mil guaranis paraguaios (aproximadamente 6 reais brasileiros). Participaram desse evento os seguintes selos: *Katarina Cartonera*, do Brasil; *Caracoles y Kurupies* e *La Propia Cartonera*, do Uruguai; *Yerba Mala Cartonera* e *Mandrágora Cartonera*, da Bolívia; *Eloísa Cartonera* e *Ñasaindy Cartonera*, da Argentina; *Cizarra Cartonera*, do Chile; *Yiyi Jambo* e *Felicita Cartonera*, do Paraguai.

Em 2013, o *Primeiro Encontro Internacional de Editoras Cartoneras*, organizado pela Biblioteca de Santiago, no Chile. Encontro este que ocorre desde então anualmente e é um dos principais eventos de selos cartoneros existentes. No site da Biblioteca de Santiago, a postagem sobre os encontros internacionais enfatiza que mais que um evento, são “una línea de trabajo, estudio y difusión de la Biblioteca de Santiago en torno a estas experiencias y producciones editoriales.”⁷ A sétima edição do Encontro Internacional ocorreu nos dias 18, 19 e 20 de outubro de 2019, em meio a manifestações populares, iniciadas devido ao aumento da taxa do transporte público. Outras demandas se somaram a esta reivindicação principalmente do movimento estudantil e ganhou grande adesão popular rapidamente.

No Brasil, além do evento onde se deu o primeiro contato de Lúcia Rosa com Javier Barilaro, o qual deu origem à *Dulcinéia Catadora*, ocorreu entre os dias 1 e 23 de Setembro de 2018, concomitantemente em Garanhuns, Lagoa dos Patos, Goiana, Recife e Olinda (PE) e São Paulo (SP), a primeira edição do *Festival Internacional Cartonera*, que contou com a presença de Washington Cucurto (*Eloísa Cartonera*), Olga Sotomayor (*Olga Cartonera*, editora cartonera chilena) e Alicia Cuerva (*Cosette Cartoncycllette*, editora cartonera francesa), além de 20 editoras de toda a América Latina, expondo suas publicações, com oficinas, palestras englobando diversos temas do universo cartonero.

⁷ Disponível em: <<http://www.bibliotecasantiago.cl/fomento-lector/ediciones-independientes/2-uncategorised/60-encuentro-de-editoriales-cartoneras>>

2.6 OUTROS ÂNGULOS

A ideia de sustentabilidade está presente no movimento cartonero sob diversas perspectivas. O fato de as editoras utilizarem o papelão como matéria-prima em suas publicações remete ao princípio dos 3Rs: reduzir, reutilizar e reciclar, conceitos relacionados à política de gestão de resíduos sólidos. Reciclar é colocar algo novamente na cadeia de produção, transformando-o em uma peça nova, com uma nova função. Por exemplo, o plástico ao ser reciclado pode virar garrafa pet. Reutilizar, como o próprio nome indica, é ressignificar um determinado material, dando-lhe nova função, sem que este volte para o ciclo de produção “industrial”. Por exemplo, transformar papelão em capa de livro. Reduzir está intimamente ligada à questão consumo. Saber quem fez determinado produto e conhecer parte do processo criativo suscita a consciência ambiental. Pensar quem produz o que, como e quanto se consome. A importância de repensar hábitos de consumo e como lidar com os resíduos é de extrema urgência, segundo os especialistas. A quantidade de lixo produzida é muito grande. E não existe fora (LIMA et MACIEL, 2019, pág. 4).

A noção de sustentabilidade também está relacionada à economia solidária, que se baseia num conjunto de ações ligadas à produção, distribuição e consumo de bens e serviços, sob a forma de autogestão. A economia solidária tem por objetivo autonomia do trabalhador e a democratização econômica, valorizando os negócios locais e os pequenos produtores, com base em preços justos, buscando igualdade e mais qualidade de vida para seus participantes. (SINGER, 2002, pág. 113).

Muniz Jr. apresenta o conceito de bibliodiversidade como sendo “diversidade cultural aplicada ao mundo do livro”, fazendo referência à concepção de biodiversidade. Apesar de estar relacionada à questão cultural, também abrange as dimensões étnicas, raciais e de gênero. A bibliodiversidade também faz alusão à incorporação de livros cartoneros em bibliotecas, as quais, diante dos avanços tecnológicos e da diversidade de publicações, ampliam suas possibilidades, abarcando mídias variadas. Canosa contribui para essa reflexão ao tratar dos trabalhos desenvolvidos por cartoneras com grupos indígenas, enfatizando o trabalho conjunto e horizontal, sem hierarquizações:

Una biblioteca con libros cartoneros locales (cuyo sentido traza un hilo que va de la tradición oral a la edición cartonera) tiene por objetivo un anhelo tal vez utópico: la búsqueda de representatividad en los acervos bibliográficos. Cuando las culturas prescindien de la grafía para compartir un saber, dicho tratamiento requiere una construcción circular y horizontal desde la noción de “nosotros”, una concepción que pueda representar aspectos de una realidad compleja desde la interdisciplinariedad y la producción conjunta de conocimiento. (CANOSA, 2017, pág. 69).

“Apesar de suas especificidades, todas as editoras cartoneras, no Brasil, América Latina e Europa, têm algo em comum: o emprego do papelão reutilizado usado na confecção das capas dos livros. Esse é o elo principal que as liga a um movimento artístico-literário, social e político.” (LOBO e ALMEIDA, 2017, pág. 60). Indo além dessa afirmação, o fator que une as editoras cartoneras é o fazer manual e coletivo, a *artesanía*.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A primeira editora cartonera nasce em 2003 na Argentina a partir da iniciativa de escritores e artistas plásticos de tornar suas publicações literárias viáveis e acessíveis, em diversos níveis. Juntamente com os “cartoneros” – os catadores de papelão – o objetivo é alcançado, com a impressão do miolo dos livros em uma impressora simples e utilizando o papelão na confecção das capas. É a partir desse trabalho conjunto, de forma artesanal, que surge a *Eloisa Cartonera*. Rapidamente, e de maneira orgânica, a ideia se estende por toda a América Latina, como também por países das Américas Central e do Norte, chegando à Europa, à África e à Ásia, dando origem ao movimento cartonero, fenômeno caracterizado por seus membros como literário, artístico, cultural, social, político, ecológico e solidário, com forte caráter transdisciplinar.

O fazer artesanal é uma forte característica das editoras cartoneras. A palavra em espanhol *artesania* foi utilizada ao longo do trabalho para enfatizar a ideia de processo – e não somente de produto – que a palavra em português “artesanato” não denota da mesma maneira.

Fazendo uso dos conceitos de capital cultural, capital social e campo simbólico de Pierre Bourdieu, analisam-se os espaços que diversos grupos marginalizados conseguem ocupar e os conflitos que conseguem combater através da literatura, definida por vezes como “marginal”, mas que, assim como o próprio movimento cartonero, não pode ser delimitada por um conceito que é, em si, plural, como evidencia Glauco Mattoso (1982).

A partir da apresentação de um breve histórico e das características distintivas de algumas cartoneras, pode-se perceber a diversidade desse fenômeno. As editoras cartoneras carregam características comuns entre si, porém suas motivações e seus objetivos são orientados de acordo com o contexto social e cultural em que estão inseridas.

O fazer manual está presente tanto na editora cartonera baseada em uma cooperativa de catadores de material reciclável, os quais produzem livros com seus próprios escritos, passando pela cartonera dos chamados “livros de artista”, com projetos editoriais rebuscados, até a cartonera universitária, com publicações de renomados autores do cenário literário de determinado país, que buscam – tanto editora quanto autores –, de alguma forma, subverter o paradigma do mercado editorial convencional.

Johanna Kunin (2013) associa o movimento cartonero a um sobrenome, pertencente a muitas editoras cartoneras, distintas entre si. Além do uso do papelão como principal matéria-prima, o fazer manual é o fator de identidade cultural que define tais editoras como pertencente a este movimento tão heterogêneo. Essas editoras também abrem a possibilidade de a literatura ser produzida e mais do que consumida, ser experimentada, seja na feitura dos livros ou na leitura desses, por um público que pode ser considerado num primeiro momento desinteressado pela arte em geral, mas que por meio dela, em sua multiplicidade, encontra espaço de expressão e identificação social e cultural.

4. REFERÊNCIAS

ADVERSE, Angélica Oliveira; TEIXEIRA, Maria Bernadete Santos. **A artesanía como experiência mnemônica no design.** In: Revista Transverso, ano 4, n. 4, p. 88-101, dez. 2016. Disponível em: <<http://revista.uemg.br/index.php/transverso/article/view/2495>>. Acesso em: 23 ago. 2019.

BILBIJA, Ksenija; CARBAJAL, Paloma Celis (Ed.). **Akademia Cartonera: Un ABC de las editoriales cartoneras en América Latina.** Artículos académicos, Catálogo de publicaciones cartoneras y Bibliografía. Parallel Press /University of Wiconsin-Madison Libraries, 2009. Disponível em: <<http://www.meiotom.art.br/AkademiaCartoneraArticles.pdf>>. Acesso em: 04 dez. 2018.

BORGES, Adélia. **Design + artesanato: o caminho brasileiro.** São Paulo: Terceiro Nome, 2011.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

_____. **Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico.** São Paulo: UNESP, 2004.

BRASIL. Lei nº 13.180, de 22 de outubro de 2015. Dispõe sobre a profissão de artesão e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2015/lei/l13180.htm>. Acesso em: 22 out. 2019.

BRASIL. Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior. Secretaria de Comércio e Serviços. **Base Conceitual do Artesanato Brasileiro.** Brasília, SCS: 2012. Disponível em: <<https://manosdeartesanato.files.wordpress.com/2013/06/base-conceptual-del-artesano-brasileiro.pdf>>. Acesso em: 02 set. 2019.

BURKE, Peter. Problemas causados por Gutenberg: a explosão da informação nos primórdios da Europa moderna. In: **Estudos Avançados**. São Paulo, vol. 16, no. 44, p. 173-185, 2002. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/eav/issue/view/733>>. Acesso em: 17 nov. 2019.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Las culturas en el capitalismo**. Cidade do México: Editorial Nueva Imagen, 1989.

CANOSA, Diego. **Editoriales cartoneras: el paradigma emancipatorio de los libros cartoneros en contextos de vulnerabilidad social**. IN: V Encuentro Internacional de Editoriales Cartoneras, Santiago de Chile, 2017. Disponível em: <http://eprints.rclis.org/32049/>>. Acesso em: 27 jun. 2019.

CARNEIRO, Daniele; ROCHA, Juliano. **Sobre livros cartoneros**. Curitiba: Magnólia Cartonera, 2019.

FOLADORI, Guillermo. **Limites do desenvolvimento sustentável**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP; São Paulo: Imprensa Oficial, 2001.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte, Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

KUNIN, Johanna. **La multiplicación de las editoriales cartoneras latinoamericanas: análisis de un caso de apropiación/es de sentidos**. Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires: 2013. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/328734173_La_multiplicacion_de_las_editoriales_cartoneras_latinoamericanas_analisis_de_un_caso_de_apropiaciones_de_sentidos>. Acesso em: 27 jul. 2019.

LIMA, Andréa Terra. **A estética do (in)desejável: uma margem catadora**. Trabalho de Conclusão de Curso, UFRGS, Porto Alegre, 2009. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/21494/000737338.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 04 jul. 2019.

LIMA, Jéssica Alcântara; MACIEL, Inês Maria Silva. **Editoras cartoneras: uma ideia sustentável**. In: Interfaces Comunicacionais do XXIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, 2019. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/sudeste2019/resumos/R68-1386-1.pdf>>. Acesso em: 04 jul. 2019.

LOBO, Andréa Maria Carneiro; ALMEIDA, Marcelo Henrique Barbosa de. Por um mundo por vir: os livros cartoneros e a nova face da literatura marginal na América Latina. In: **Imaginário!** Paraíba, n. 13, p. 47-61, dez. 2017. Disponível em: <https://marcadedefantasia.com/revistas/imaginario/imaginario11-20/imaginario13/imaginario13.pdf>>. Acesso em: 21 ago. 2019.

LYONS, Martyn. **Livro: uma história viva**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2011.

MATTOSO, Glauco. **O que é literatura marginal?** São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

MUNIZ JR. José de Souza. **O grito dos pequenos: independência editorial e bibliodiversidade no Brasil e na Argentina**. São Paulo: Balão Editorial, 2010.

NOGUEIRA, Antonio Gilberto Ramos. Literatura de Cordel: folclore, coleção e patrimônio imaterial. In: **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 72, p. 262-275, abr. 2019. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rieb/n72/2316-901X-rieb-72-262.pdf>>. Acesso em: 19 nov. 2019.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **Retrato de época: poesia marginal: anos 70**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

PEREIRA, Elaine Aparecida Teixeira. **O conceito de campo de Pierre Bourdieu - possibilidade de análise para pesquisas em história da educação brasileira**. In: Revista Linhas. Florianópolis, v. 16, n. 32, p. 337–356, set./dez. 2015. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/linhas/article/view/1984723816322015337/pdf_97>. Acesso em: 01 nov. 2019.

RODRIGUES, Evandro. **Trajetos Kartoneros**. 2011, 167 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, 2011. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/95501>>. Acesso em: 08 abr. 2019.

Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (SEBRAE). **Relatório de Gestão do Exercício de 2016**. Belo Horizonte – fevereiro de 2017. Disponível em: <http://www.sebrae.com.br/Sebrae/Portal%20Sebrae/UFs/MG/Sebrae%20de%20A%20a%20Z/Relatorio_Gestao_2016_Sebrae_MinasDEF.pdf>. Acesso em: 25 set. 2019.

SILVA, Maurício Pedro da. **Ultrapassando limites, desfazendo fronteiras: a literatura marginal brasileira e suas práticas na contemporaneidade**. In: Iberoamérica Social, jun. 2018. Disponível em: <<https://iberoamericasocial.com/ojs/index.php/IS/article/view/244>>. Acesso em: 16 set. 2019.

SINGER, Paul. **Introdução à Economia Solidária**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2002.

Animita Cartonera. Blog. Disponível em: <<https://animitacartonera.wordpress.com/>>. Acesso em: 27 set. 2019.

Biblioteca de Santiago. Site. Disponível em: <<http://www.bibliotecasantiago.cl/fomento-lector/ediciones-independientes/2-uncategorised/60-encuentro-de-editoriales-cartoneras>>. Acesso em: 18 set. 2019.

Barco Borracho Ediciones. Blog. Disponível em: <<https://locosolo.wordpress.com/about/>>. Acesso em: 01 nov. 2019.

Magnólia Cartonera. Instagram. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/B45CbItDZbE/>>. Acesso em: 17 set. 2019.

Mandrágora Cartonera. Blog. Disponível em: <<http://mandragoracartonera.blogspot.com/2007/03/proyecto-cartonero.html>>. Acesso em: 09 nov. 2019.

Meninas Cartoneras. Blog. Disponível em: <<https://www.blogger.com/profile/00858400052348446820>>. Acesso em: 25 set. 2019.

Malha Fina Cartonera. Site. Disponível em: <<https://malhafinacartonera.wordpress.com/2015/12/09/quem-somos/>>. Acesso em: 27 jun. 2019.

La Grullita Cartonera. Instagram. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/B4D7BUTJ429/>>. Acesso em: 27 out. 2019.

Primeira Feria de Libros Cartoneros. Facebook. Disponível em: <<https://www.facebook.com/notes/vicenta-del-paraguay/primera-feria-del-libro-cartonero/166525680077461/>>. Acesso em: 11 out. 2019.

Seis Puntitos Cartonera. Facebook. Disponível em: <<https://www.facebook.com/pg/6puntitoscartonera/about/>>. Acesso em: 4 nov. 2019.