

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA E
LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA

FLAVIA BRAGA KRAUSS DE VILHENA

O ACONTECIMENTO ELOÍSA CARTONERA: MEMÓRIA E IDENTIFICAÇÕES

SÃO PAULO
2016

FLAVIA BRAGA KRAUSS DE VILHENA

O ACONTECIMENTO ELOÍSA CARTONERA: MEMÓRIA E IDENTIFICAÇÕES

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Letras

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. María Teresa Celada

São Paulo
2016

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Va Vilhena, Flavia
O acontecimento Eloísa Cartonera: memória e
identificações / Flavia Vilhena ; orientador María
Teresa Celada. - São Paulo, 2016.
204 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Letras Modernas. Área de
concentração: Língua Espanhola e Literaturas Espanhola
e Hispano-Americana.

1. cartoneras. 2. acontecimento. 3. memória. 4.
identificação. 5. discurso. I. Celada, María Teresa,
orient. II. Título.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Nome: VILHENA, FLAVIA BRAGA KRAUSS DE

Título: **O acontecimento Eloísa Cartonera: memória e identificações**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Letras

Banca Examinadora

Profa. Dra. María Teresa Celada (Orientadora)

Instituição: USP

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Profa. Dra. Cecilia Pacella

Instituição: UNC/Argentina

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Livre Docente Valdir Heitor Barzotto

Instituição: FE/USP

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. Pablo Fernando Gasparini

Instituição: USP

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Profa. Dra. Marisa Grigoletto

Instituição: USP

Julgamento: _____

Assinatura: _____

SUPLENTES:

Profa. Dra. Idalia Morejón Arnaiz (USP)

Profa. Livre Docente Claudia Rosa Riolfi (FE/USP)

Profa. Dra. Maria Zulma Moriondo Kulikowski (USP)

Profa. Dra. Suzy Lagazzi (UNICAMP)

Profa. Dra. Ana Cecília Arias Olmos (USP)

Pro Mateo: ele também um efeito do
acontecimento Eloísa Cartonera

AGRADECIMENTOS

Este trabalho só foi possível por ter um rio de gente ao redor, baita ajudando, dialogando e incentivando. Deixo nesta página meu mais gigante obrigada a algumas delas:

à professora Maite Celada, por todos estes anos de interlocução, por estar sempre procurando me ajudar a encontrar o melhor jeito de dizer o que eu queria falar. Por me ensinar tanto sobre a força quanto sobre o momento certo de cada palavra;

à professora Marisa Grigoletto e ao professor Pablo Gasparini, também pelas considerações feitas por ocasião do exame de qualificação desta tese, mas, sobretudo, por tanta generosidade com relação ao conhecimento;

ao professor Valdir Barzotto por estar sempre presente, sendo sempre pra toda obra. À professora Claudia Riolfi pelo presente que é sua alegria de quem trabalha pra caramba. Aos dois juntos, porque é bonito encontrar amor no meio do caminho da academia;

à professora Cecilia Pacella, por ter dito sim sem nunca ter visto minha cara, por tantos motivos em tão pouca Córdoba, porque é destes seres humanos movidos à paixão que conseguem contagiar quem chega perto, convocando a trabalhar;

à divertida des-dupla Ale y Osa, da Eloísa Cartonera, por la buena onda, por me ensinarem como é que se trabalha naquela oficina de buenos aires. Às cartoneras que procurei e às que encontrei pelo meio do caminho: a elas a inspiração, o fôlego, a alegria, a gratidão por compartilharem tanto;

5 mulheres, todas professoras: Andreza, Emari e Mariana, por se fazerem casa em São Paulo. Pamela, por me fazer sentir em casa em Buenos Aires. Natalita, por na distância me acompanhar e socorrer, sobretudo, com a finalização desta tese. É uma alegria saber que sempre existirão anjos no meio do caminho;

à instituição onde sou professora, Universidade do Estado do Mato Grosso, pelo afastamento concedido para que eu pudesse me concentrar na pesquisa. E aos alunos e grandes amigos que encontrei por lá, porque coisa boa é poder voltar pra casa e saber que tem gente te esperando;

aos colegas do grupo de estudo pelos quais passei: GEPPEP e LEDI, por me lembrarem em todas reuniões que conhecimento é uma coisa que se constrói entre todos;

e, finalmente, à CAPES, pelo apoio concedido para a realização de uma missão de estudos na Universidad Nacional de Córdoba em 2015.

RESUMO

VILHENA, F. B. K. (2016). *O acontecimento Eloísa Cartonera: memória e identificações*. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo: São Paulo.

Neste trabalho, a partir da Análise do Discurso de linha materialista, interpretamos a constituição e o funcionamento de Eloísa Cartonera como um acontecimento que ressoa na dimensão da memória discursiva, desatando uma ampla rede de filiações por identificação (cf. PÊCHEUX, 1990a). Nessa direção, começamos por analisar não só as condições de produção da aparição de Eloísa, na Buenos Aires de 2003, mas também os modos pelos quais o trabalho do *cartonero* – um sujeito social que surge com força nesse contexto histórico, marcado pela crise de 2001 – se inscreve no centro de produção desse coletivo, algo que ressoará posteriormente no funcionamento de outras cartoneras. Imediatamente, passamos a abordar aspectos do funcionamento de três cartoneras pioneiras – a própria Eloísa, Dulcineia Catadora em São Paulo e Yerba Mala em Cochabamba – interpretando que *o fazer* da primeira teria significado uma desestruturação-reestruturação de certas redes e trajetos (cf. PÊCHEUX, *ibidem*) no que se refere a práticas de publicação editorial.

Para trabalhar especificamente os modos pelos quais as cartoneras se representam e projetam – no dizer de si – seu trabalho nos debruçamos sobre os “manifestos”, escritos a convite pelas oito primeiras; às já mencionadas, somam-se outras cinco, a saber: Sarita, Animita, Mandrágora, La Cartonera e Yiyi Jambo. Esses textos foram publicados em “Akademia Cartonera: Un ABC de las editoriales cartoneras latinoamericanas” (BILBIJA & CARBAJAL, 2009). Na análise, primeiramente nos centramos no dispositivo paratextual que acompanha tais manifestos, abordando o que chamamos de “gesto de interpretação” – no interior de um processo de identificação – das editoras desta obra: nesse sentido, compreendemos o significante “manifiesto” como um índice da antecipação imaginária do lugar que as editoras projetam para os coletivos que são convidados a se manifestarem. Na sequência, nos detemos na análise do escrito pelas próprias cartoneras ao responderem a essa interpelação e analisamos algumas regularidades a partir de dois eixos: a interpretação das condições de produção por parte do sujeito do discurso e o modo como, nessas textualidades, se projeta ou antecipa a relação com a própria prática.

Como uma das conclusões, depreendemos que Eloísa retomaria a posição simbólica do cartonero e a resignificaria, sendo que isto parece operar como uma regularidade no funcionamento dos coletivos que estudamos. Cabe ainda observar que o trabalho das cartoneras, desse conjunto sempre em aberto, ganha reconhecimento em outros âmbitos e circuitos, graças ao gesto de interpretação formulado a partir da academia.

Palavras-chave: cartoneras, acontecimento, memória, identificação, discurso.

ABSTRACT

VILHENA, F. B. K. (2016). *The event Eloísa Cartonera: memory and identifications*. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo: São Paulo.

In this work, from the Discourse Analysis of the materialistic approach, we interpret the constitution and operation of Eloísa Cartonera as an event that resonates in the dimension of discursive memory, untying a wide network of affiliations identification (cf. PÊCHEUX, 1990a). In this direction, we begin by analyzing not only the conditions of production of the appearance of Eloisa, in Buenos Aires in 2003, but also the ways in which the work of cartonero - a social subject that arises with force in a historical context, marked by the 2001 crisis - falls within the production center of this collective, which later resound in the functioning of other cartoneras. Immediately, we began to address aspects of the operation of three pioneering cartoneras - Eloísa herself, Dulcinea Catadora in São Paulo and Yerba Mala in Cochabamba - interpreting that the making of the first would have meant a disruption-restructuring of certain networks and paths (cf. PÊCHEUX, *ibidem*) concerning some editorial publication practices.

To specifically work on the ways in which cartoneras represent and design themselves – in the speech itself - we look back on the "manifestations", written at the invitation by the first eight; those already mentioned, are added five others, namely: Sarita, Animita, Mandrágora, La Cartonera and Yiyi Jambo. These texts were published in "Akademia Cartonera: Un ABC de las editoriales cartoneras Latin American" (BILBIJA & CARBAJAL, 2009). In the analysis, first we focus on paratextual device that accompanies such manifestations addressing what we call "interpretation gesture" - within a process of identification - the publishers of this work: in this sense, we understand the significant "manifiesto" as an index the imaginary anticipation of the place that publishers design for the collectives are invited to submit comments. Following, we stop in the analysis written by cartoneras themselves to answer this interpellation and analyze some regularities from two axes: the interpretation of production conditions by the subject of the speech and how, these textualities, project or anticipate the relationship with the practice itself.

As one of the conclusions, we infer that Eloísa would take back the symbolic position of cartonero and it would resignify itself, and this seems to operate as a regular way in the

functioning of groups which we study. It should be observed that the work of cartoneras, of this set always open, gains recognition in other areas and circuits thanks to the gesture interpretation formulated by the academy.

Keywords: cartoneras, event, memory, identification, discourse.

RESUMEN

VILHENA, F. B. K. (2016). *El acontecimiento Eloísa Cartonera: memoria e identificaciones*. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo: São Paulo.

En este trabajo, desde el Análisis de Discurso de línea materialista, interpretamos la conformación y el funcionamiento de Eloísa Cartonera como un acontecimiento que resuena en la dimensión de la memoria discursiva, desatando una amplia red de filiaciones por identificación (cf. PÊCHEUX, 1990a). En esta perspectiva analizamos no solo las condiciones de producción del surgimiento Eloísa, en Buenos Aires, en 2003, sino también los modos por los cuales el trabajo *cartonero* –un sujeto social que surge con fuerza en ese contexto histórico, marcado por la crisis del 2001– se inscribe en el centro de la producción de ese colectivo, algo que posteriormente resonará en otras cartoneras. En seguida abordamos aspectos del funcionamiento de tres cartoneras pioneras –la propia Eloísa, Dulcinea Catadora en San Pablo y Yerba Mala en Cochabamba– interpretando que *el hacer* de la primera habría significado una desestructuración-reestructuración de ciertas redes y trayectos (cf. PÊCHEUX, *ibidem*) en lo que se refiere a prácticas de publicación editorial.

Para trabajar específicamente los modos por medio de los cuales las cartoneras se representan y proyectan su trabajo –en su propio *decir*– nos volcamos sobre los manifiestos escritos por las ocho primeras. A las tres ya mencionadas se suman otras cinco: Sarita, Animita, Mandrágora, La Cartonera y Yiyi Jambo. Estos textos fueron solicitados para ser publicados en “Akademia Cartonera: un ABC de las editoriales cartoneras latinoamericanas (BILBIJA & CARBAJAL, 2009). En el análisis, primero nos centramos en el dispositivo paratextual que acompaña tales manifiestos, abordando lo que llamamos “gesto de interpretación” –en el interior de un proceso de identificación– de las editoras de estas obras; comprendemos el significante “manifiesto” como un índice de anticipación imaginaria del lugar que las editoras proyectan para los colectivos invitados a manifestarse. Luego nos detenemos en el análisis de lo escrito por las propias cartoneras al responder a esa interpelación y analizamos algunas regularidades a partir de dos ejes: la interpretación de las condiciones de producción del sujeto del discurso y el modo como, en esas textualidades, se proyecta o anticipa la relación con la propia práctica.

Como una de las conclusiones, interpretamos que Eloísa retomaría la posición simbólica del cartonero y la resignificaría, lo cual operaría como una regularidad en el funcionamiento de los colectivos estudiados. Asimismo, cabe observar que el trabajo de las cartoneras, de ese conjunto siempre abierto, gana reconocimiento en otros ámbitos y circuitos gracias al gesto de interpretación formulado desde la academia.

Palabras clave: cartoneras, acontecimiento, memoria, identificación, discurso.

SUMÁRIO

Introdução	13
Capítulo 1: Condições de produção da primeira Cartonera	19
1. Aspectos da eclosão de uma crise	20
2. Aspectos da constituição de Eloísa: o <i>cartonero</i> no centro da produção	32
Capítulo 2: O fazer/ dizer de três cartoneras	44
1. As cartoneras: uma a uma	45
<i>Eloísa Cartonera</i>	46
<i>Dulcineia Catadora</i>	51
<i>Yerba Mala Cartonera</i>	54
2. O livro	58
2.1. A capa	62
2.2. A ficha catalográfica	67
2.3. A última página.....	72
2.4. A circulação: o mão a mão.....	76
3. Os encontros	79
Capítulo 3: Sobre o gesto de interpretação que incide sobre estes “manifestos”	85
1. O título	91
2. A capa	98
3. Dois textos: distância entre dois lugares.....	105
O “recuento” de Barilaro	105
A cartografia de Bilbija.....	111
Capítulo 4: As cartoneras em manifesto	116
1. A designação “manifestos”	116
2. O que se manifesta nesses “manifestos”	120
2.1. A leitura das condições de produção	121
2.2. A relação com a própria prática	129
Epílogo	137
Referências Bibliográficas	139
Anexo 1	144
Prólogo	144
Carto(n)grafía nómada de las editoriales cartoneras latinoamericanas	149
Y hay mucho más... ..	155
Anexo 2	162
Eloísa Cartonera	162
Sarita Cartonera	165
Animita Cartonera	169
Mandrágora Cartonera	176
Yerba Mala Cartonera.....	184
Dulcineia Catadora	192
Yiyi Jambo	198
La Cartonera	200

INTRODUÇÃO

Como este trabalho se propõe a analisar aspectos pertinentes ao funcionamento de algumas *cartoneras*, começamos por um princípio: a palavra cartonera é o feminino do substantivo masculino “cartonero” e, como veremos, o *cartonero*, nosso catador de papelão, é um sujeito social que surge com força na Argentina da crise de 2001.

A primeira cartonera surge, sob a forma de um *coletivo* – um modo de organização informal do trabalho –, na Buenos Aires de 2003. E começa a fabricar livros com capas de *cartón* – eis aí o significante matriz – isto é, com capas de papelão: assim, as recorta e as pinta com guache – envolvendo, nessa produção, os “cartoneros” que a ela vendem esse papelão coletado nas ruas. E também começa a comercializá-los em uma espécie de quitanda junto com frutas e verduras. Deste modo, propôs um formato de publicação e um modo de circulação diferentes daqueles já regularizados na memória do fazer e do publicar livros. Abandonou bem rapidinho a ideia de vender verduras, mas, ainda hoje – por uma iniciativa de 2016 – comercializa comida em sua “oficina”: mel, azeite de oliva, vinagre, vinho, granola, bolacha, mostarda e conserva de berinjela. E também creme dental, sabão em pó, em barra, amaciante, detergente. Todos estes itens são produzidos por membros de uma rede de cooperativas argentinas da qual Eloísa forma parte, porque em 2007 o coletivo se transformou, justamente, em cooperativa. Além de fabricar e vender seus livros nesta oficina-quase-armazém, possui uma “banca de jornais” na avenida Corrientes, perto da estação de metrô Uruguay, na qual não oferecem jornais ou revistas, mas, sim, vendem o que produzem.

Um ano depois do surgimento de Eloísa já existia Sarita Cartonera, em Lima. Outro ano mais e aparece Animita Cartonera, em Santiago. Ainda no fim de 2005 começa a funcionar Mandrágora Cartonera em Cochabamba e, no início de 2006, Yerba Mala Cartonera, também na Bolívia, mas em El Alto. E muitas foram as cartoneras que apareceram na sequência destas primeiras, sendo que, inclusive, duas surgem no interior de universidades públicas: La Sofia Cartonera, na Universidad Nacional de Córdoba, na Argentina, e Malha Fina Cartonera, na Universidade de São Paulo, instituição na qual desenvolvemos a presente pesquisa. Há quem diga que hoje existem mais de 300 espalhadas pelo mundo.

Muitas são, também, as galerias de arte que se propõem a dar visibilidade à proposta, os jornalistas que se dispõem a noticiar e publicitar o desenvolvimento do fenômeno, os estudiosos que projetam as cartoneras como um objeto peculiar, atraente e produtivo na reflexão sobre os fenômenos culturais e, ainda, os leitores que ao se depararem com um livro

cartonero se espantam ou se enchem de ternura, seja pela simplicidade ou pela precariedade do objeto. No interior desta série de identificações, reservamos um lugar especial aos bibliotecários que se propõem a classificar os livros cartoneros reconhecendo-lhes um lugar na catalogação e na prateleira, cuidando-os, colecionando-os e não permitindo que se misturem com as obras “não-cartoneras”. Por fim, nessa rede de filiações e identificações, interpretamos que entra o próprio trabalho que o leitor tem nas mãos e que materializa, em parte, a captura pela qual fomos pegos e que deu sustento a nossa pesquisa; nela buscamos compreender aspectos que consideramos fundamentais no modo de funcionamento de algumas cartoneras, sobretudo, no que se refere a sua relação com a primeira: Eloísa.

Nosso encontro com o fazer cartonero foi em 2009, na cidade de São Paulo, via Dulcineia Catadora, que naquela época trabalhava com um coletivo de grafiteiros; fomos tocadas tanto pela simplicidade da proposta quanto por sua potência. E se, como adiantamos, a primeira cartonera havia começado como uma quitanda que misturava verduras e livros, existiam cartoneras envolvidas em projetos de alfabetização tanto no Peru como nos Estados Unidos, existiam cartoneras em penitenciárias chilenas e bolivianas, existia uma cartonera “em portunhol” em Assunção; e também uma no Rio de Janeiro, que produzia livros com o auxílio de um mimeógrafo. E, logo de capa, já fomos com a fachada dos livros cartoneros.

Se é verdade que este trabalho surge a partir de uma identificação inicial – e, portanto, de uma captura e um certo deslumbramento –, é igualmente verdadeiro que também nos move um desejo heurístico de melhor conhecer este objeto. Desde o início suspeitávamos de algo: Eloísa teria realizado um gesto cuja energia não cessava na concretização de seu próprio projeto. De fato, existem gestos que reverberam, e reverberam. Em abril de 2011 conhecemos a oficina portenha. E continuamos entrando em contato com outras cartoneras, todas elas trabalhando de um modo bem diferente de Eloísa, mas reconhecendo que a portenha havia sido o começo de tudo. Um começo que, de nossa perspectiva, não cessava de produzir efeitos e, sobretudo, muito trabalho.

Entramos também em contato com o que já havia sido dito sobre as cartoneras e encontramos estudos realizados no interior do campo da comunicação, da antropologia e da literatura. Os pesquisadores que se debruçaram sobre o fenômeno o analisam preponderantemente de uma perspectiva que trata de descrever a aparição e o alastramento desses coletivos, de analisar alguns dos títulos publicados e os modos de comunicação destes – estabelecendo, por vezes, aproximações com movimentos filosófico-literários – e, inclusive, de relatar a própria experiência etnográfica nas cartoneras. Neste sentido, sentimos falta de

um trabalho que se propusesse a compreender o que uniria estes distintos coletivos sob o significante “cartonera”, na procura de interpretar aquilo que no gesto efetuado por Eloísa possibilitaria continuidades (e, também, por compreendermos esse processo no jogo da paráfrase e do deslocamento, descontinuidades) no interior do que vem se denominando “cartonera”, em uma acepção que ainda não foi dicionarizada, adotamos uma perspectiva, fundamentalmente, discursiva.

Objetivando analisar aspectos relativos ao funcionamento cartonero, apresentamos agora a rota a percorrer à luz da pergunta formulada: o que uniria os distintos coletivos sob o significante “cartonera”? Assim, nos propomos a mapear as condições de produção que fizeram com que surgisse ou fosse criada a primeira cartonera, fato que nos permitirá abordar essa constituição – a de Eloísa – e o funcionamento desse coletivo como um acontecimento que ressoa na dimensão da memória. Por meio dessa análise, detectaremos aspectos – mais regulares – com o quais, posteriormente, as cartoneras que surgem tendem a se identificar, filiando-se, e faremos uma projeção do fazer cartonero, já vinculada a seu dizer de si. Por fim, nos focaremos mais neste “dizer de si”, no caso, nos “manifestos”, escritos a convite, tal como passamos explicar. Na linha das identificações sobre a qual falávamos no início desta Introdução, é preciso que notemos o movimento realizado por Ksenija Bilbija e por Paloma Celis Carbajal, que não só se prontificaram a organizar um congresso intitulado “Libros cartoneros: Reciclando el paisaje editorial en América Latina”, ocorrido na Universidade de Wisconsin (Wisconsin-EUA) – instituição na qual ambas trabalham – entre 8 e 9 de outubro de 2009, mas também a organizar a obra “Akademia Cartonera: Un ABC de las editoriales cartoneras latinoamericanas” – livro no qual estão contidos os referidos manifestos, escritos por oito cartoneras a convite das duas organizadoras dessa obra. A análise do paratexto desse livro nos permitirá conhecer aspectos das condições de produção dos manifestos, além de nos possibilitar compreender o gesto de interpretação realizado por essas editoras ao interpelar as oito primeiras cartoneras a, justamente, se “manifestarem”.

Como lugar teórico, nos apoiamos no dispositivo conceitual propiciado pela Análise do Discurso de linha materialista por entendermos que ele nos fornece noções e fundamentos produtivos para compreendermos o fenômeno em questão, que interpretamos como sendo da ordem de um acontecimento que desata uma ampla rede de identificações por filiação, questões estas ou bem forjadas no interior da AD (como é o caso de "acontecimento") ou bem ressignificadas em seu interior através da apropriação de conceitos advindos da psicanálise (como é o caso de "identificação"). Com base em formulações de Orlandi (2004, p. 84-85),

entendemos que o gesto de interpretação do analista apresenta uma diferença quanto às possibilidades de interpretação: a mobilização do dispositivo teórico permite “descolar” dos sentidos que se apresentam, para o sujeito da linguagem e por efeito de um funcionamento ideológico, como evidências. Em nosso caso, também nos permitirá certos deslocamentos, necessários por conta da captura ou identificação que, como já dissemos, afeta nossa relação com o objeto aqui trabalhado. Por fim, no que se refere ainda ao dispositivo teórico, cabe observar que a interpretação que apresentamos neste trabalho é uma entre outras possíveis, já que o dispositivo teórico, apesar de nos afastar do efeito de evidência, não conseguiria garantir uma posição imparcial (impossível, diga-se de passagem) do analista com relação ao que se analisa (ORLANDI, *ibidem*).

No que tange ao modo como distribuimos nossa pesquisa, começamos por esclarecer que nosso primeiro foco de interesse para a consecução deste trabalho se centrava em uma análise dos textos escritos sob encomenda e designados como “manifestos”. Nestes termos, existiu um momento em que nossa identificação – e, conseqüentemente nosso interesse acadêmico – não se relacionava somente ao fazer das cartoneras, mas, sobretudo, às representações projetadas nestes textos. Por isso, podemos dizer que esta é uma pesquisa que foi idealizada de trás pra frente; acontece que, assim como existem leitores que preferem começar a ler um livro por seu final, existem escritores que idealizam suas narrativas a partir do desenlace que projetam para elas e pesquisadores, como neste caso, que primeiro pensam no último capítulo de sua tese.

Apoiando-nos em uma lógica do de trás pra frente, nosso quarto e último capítulo se centra em uma análise do dito pelas próprias cartoneras ao responderem à interpelação de que escrevessem um “manifesto”. Nesse sentido, em um primeiro momento, fazemos notar que esta palavra materializa o gesto de interpretação das editoras de “Akademia Cartonera”: interpretamos esse significante como um índice de toda a antecipação imaginária do lugar político que as editoras projetam para os coletivos que são convidados a se manifestarem. Já num segundo momento, nos propomos a analisar algumas regularidades nos modos como as cartoneras se representam a si mesmas a partir dessa interpelação. Esta análise, sem pretender-se totalizante, é realizada a partir de dois eixos formulados a partir de conceitos de Pêcheux (2010); a saber: a interpretação das próprias condições de produção do trabalho por parte do sujeito desse discurso e o modo como, nessas textualidades, se projeta ou antecipa a relação com a própria prática. Aproveitamos para esclarecer que todos esses manifestos estão disponíveis no Anexo II, ao final desta tese.

No terceiro capítulo, nos preocupamos em interpretar as condições de produção imediatas à aparição destes textos, concedendo destaque ao gesto de interpretação inscrito na própria interpelação que demanda a escrita de um manifesto. Assim, este capítulo se constrói sobretudo ao redor da análise de alguns elementos paratextuais da obra “Akademia Cartonera”, a saber: capa, título e textos introdutórios – estes últimos disponíveis no Anexo I, também ao final desta tese. No que tange a esta análise sobre os modos pelos quais se prepara um lugar na “ordem do discurso” para estes dizeres, notamos que a posição simbólica do sujeito do discurso que aí deixa suas marcas está fortemente afetada pelo lugar acadêmico a partir do qual fala.

Ao percorrer essa rota, nos convencíamos cada vez mais de que este caminho nos dizia pouco sobre o próprio funcionamento das cartoneras. Por isso, decidimos dar visibilidade ao nosso “estar” nas cartoneras (e “trabalhar junto”), a uma espécie de memória etnográfica, em boa parte efeito de minha identificação com o projeto cartonero. Durante nossas visitas a algumas das “oficinas” (especialmente a de Eloísa) e nossa participação em alguns dos encontros entre esses coletivos tivemos a possibilidade de conhecer bastante do referido funcionamento e elaboramos um diário de campo, em parte publicado no CD incluído como encarte desta tese.

Nesse sentido, no capítulo 2, damos protagonismo a essa perspectiva etnográfico-interpretativa, sempre aliada a nosso dispositivo teórico, focalizando observações – em muitos casos permeadas pelo próprio dizer dos integrantes dos coletivos – sobre rotinas do funcionamento do fazer de três cartoneras e abordando aspectos da composição do livro cartonero, bem como seu processo de produção e circulação.

Finalizando pelo começo, no capítulo 1, analisamos as condições de produção relativas a um determinado período histórico na Argentina: a crise de 2001 que, conforme os estudos que mobilizamos – fundamentalmente do campo da história –, seria um dos efeitos de um processo sócio-econômico complexo que abordamos a partir da ditadura militar dos anos 70. Por sua vez, um dos efeitos dessa crise teria sido a aparição de vários sujeitos sociais e a reestruturação dos modos de trabalho existentes; no interior destes rearranjos, Eloísa aparece como um coletivo, entre tantos outros, na Buenos Aires de 2003 e, em nossa interpretação, faz com que o trabalho do *cartonero* (um sujeito social que aparece de forma contundente justamente na crise de 2001), se inscreva em seu centro de produção. Este aspecto parece ser crucial na constituição da memória que ressoa no funcionamento dos outros coletivos (e, também, em suas representações) identificados com a proposta de Eloísa.

Como uma das considerações que vai se configurando ao longo do trabalho, depreendemos que um dos gestos efetuados por Eloísa permanece como regularidade no funcionamento das cartoneras que aparecem na sequência: trata-se da interpretação do lugar do *cartonero* que, na fila das identificações, acaba operando como uma posição simbólica. Outras considerações irão sendo registradas ao final de cada capítulo e, por fim, em um pequeno epílogo, com o qual damos uma conclusão possível para esta tese.

CAPÍTULO 1

CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO DA PRIMEIRA CARTONERA

A partir da perspectiva discursiva que aqui tomamos, um dos movimentos para compreender as condições de produção de um fenômeno como é, no caso, a criação de Eloísa Cartonera – a primeira nos moldes das que aqui analisamos – implica colocar tal acontecimento em relação com a memória discursiva. Assim, partimos do colocado por Pêcheux (2007, p. 50) e entendemos a memória “nos sentidos entrecruzados da memória mítica, da memória social inscrita em práticas, e da memória construída do historiador”. Nesse sentido, subdividiremos este capítulo em duas partes.

Na primeira, colocaremos em relação aspectos registrados pelos historiadores na tentativa de nos aproximarmos das condições de produção de Eloísa, tomando como base a auto-representação veiculada pelo próprio “manifesto” desta cartonera (BILBIJA & CARBAJAL, p. 57):

Eloísa Cartonera nació em 2003, por aquellos días furiosos en que el Pueblo copaba las calles, protestando, luchando, armando asambleas barriales, asambleas populares, el club del trueque, ¿se acuerdan del club del trueque? ¡Como pasa el tiempo de este lado de la tierra!
Por aquellos días, hombres y mujeres perdieron sus trabajos, y se volcaron masivamente a las calles en busca del pan para parar la olla, como se dice, y conocimos a los cartoneros.

Por considerarmos, a partir do colocado por seus fundadores, que Eloísa “nasce” no contexto de uma crise político-social muito específica, nos deteremos em aspectos relativos à eclosão dela: a que ocorreu na Argentina de 2001. Assim, colocaremos esse acontecimento em relação de sentidos com a memória construída pelos historiadores (cf. PÊCHEUX, 2010) e por estudiosos da área das ciências sociais, ressaltando que as associações que aqui realizaremos respondem ao agenciamento de interpretações recolhidas nessas leituras¹.

Como teremos ocasião de ver com base na reflexão elaborada principalmente por Santarcángelo e Pinazo (2008), Estenssoro (2003) e Escudé (2006), a crise à qual nos referimos foi ocasionada pelo esgotamento resultante do funcionamento da política econômica em vigência e, de modo mais geral, conforme Caviasca (2011), respondeu ao

¹ O movimento de análise que nos propomos, em certos casos, implicará que determinados dizeres, como campo das ciências sociais o da história, entrem em tensão com o próprio relato da Cartonera, registrado no manifesto que abordaremos no Capítulo 4 desta tese.

esgotamento de um ciclo de acumulação capitalista: o neoliberal. Nesse sentido, realizaremos um específico agenciamento de estudos provenientes tanto da área da história quanto das ciências sociais, registrando – sempre que possível – o campo disciplinar mais específico a partir do qual fala cada um dos autores mobilizados.

Já na segunda parte, nos concentraremos em alguns efeitos produzidos por essa mesma crise que se relacionam, sobretudo, com determinados aspectos do funcionamento social: assim, se, de um lado, abordaremos uma predominância de processos de “coletivização” nos modos de organização social, sobretudo a partir dos estudos de Giunta (2009) e de Palmeiro (2010); de outro, nos concentraremos na aparição do *cartonero* como um sujeito social de destaque no início do século XXI, que vincularemos a formas de trabalho já existentes, principalmente com base nos estudos de Dimarco (2007), Paiva (2008) e Perelman (2010). Este gesto será importante para compreender o funcionamento dessa cartonera porque, em nossa análise, como veremos, avaliamos que o cartonero – enquanto sujeito social – está posto no centro da produção de Eloísa, assumindo um lugar protagônico. Resta observar ainda, com relação a esta segunda parte, que, no caso, mobilizaremos autores sobretudo do campo da sociologia, da história da arte e da teoria literária o que nos permitirá a produção de novas relações a respeito da memória discursiva.

1. ASPECTOS DA ECLOSÃO DE UMA CRISE

Pensando em modos de compreender o contexto político-histórico do qual um dos efeitos foi a constituição da primeira cartonera em Buenos Aires, nos remeteremos ao início da ditadura militar, que tomou o poder na Argentina em março de 1976, instaurando um novo padrão de acumulação do capital, que se costuma chamar de valorização financeira, como pontuam Santarcángelo e Pinazo, a partir do campo da Economia Política (2008, p. 2). Assim, analisaremos aspectos relativos à ditadura militar, procurando nos familiarizar sobretudo com a política econômica que começa a se instaurar com força neste período, de modo que não vamos abordar este recorte temporal a partir de toda complexidade que ele implica.

Apoiando-nos na reflexão de Estenssoro (2003, p. 156), realizada no campo da Sociologia, teríamos a seguinte interpretação:

Com o golpe militar de 1976, inicia-se na Argentina a predominância do discurso neoliberal, protagonizado inicialmente pelo ministro Martínez de Hoz, e começa a

hegemonia das políticas de liberalização financeira e de reestruturação do capitalismo [²]. Ambas tiveram como consequência a conformação de grandes conglomerados com interesses nos principais setores econômicos. O desaparecimento de lideranças sociais (30 mil vítimas) fez parte da estratégia de controle social, associada ao incentivo desta ideologia contrária ao protecionismo, aos subsídios e à intervenção do Estado na economia.

Ainda segundo Santarcángelo e Pinazo (op. cit., p. 02), a equipe econômica da ditadura sustentava que os diferentes tipos de estímulo à substituição de importações, articulados por mais de três décadas, eram os principais responsáveis pela ineficiência do aparelho industrial argentino, por não estimularem a concorrência e a exportação. A partir desta hipótese, a forte proteção constituía a explicação última de um processo inflacionário que aparecia como o principal problema a ser solucionado. Deste modo, já em 1977 (ou seja, no segundo ano da ditadura), ainda segundo estes autores, o governo instrumentou uma “Reforma Financiera”. Nas palavras de Cibils e Cecilia Allami (2008) – a partir da economia política, o primeiro e como cientista social a segunda – tal reforma propunha romper com décadas de forte regulação do mercado financeiro e objetivava a liberalização do sistema financeiro local.

Tendo como base a teoria econômica neoclássica, esta reforma estava orientada a reduzir a participação e a intervenção do Estado no sistema financeiro, deixando que os mercados locais e internacionais atuassem com a maior liberdade possível. Somando-se a esta reforma financeira e, novamente apoiando-nos na linha de raciocínio de Santarcángelo e Pinazo (2008, p. 3), de modo complementar a ela, se implementou o “Plano de Reforma Arancelaria” que, mediante a eliminação de barreiras à importação, procurava fazer com que o país ingressasse no mercado mundial ao mesmo tempo que introduzia uma concorrência externa à produção doméstica. Assim, o período ditatorial representou um marco no que tange à queda da proteção à indústria nacional, fato que, como veremos adiante, redundará em altas taxas de desemprego. Além do mais, as medidas tomadas a partir de 1976 se traduziram na constituição de uma nova dívida externa, já que no período precedente, conhecido como peronista, ela havia sido liquidada. Com o término da última ditadura argentina, a restauração democrática (1983-1989) teve início – segundo a análise de Escudé (2006, p. 44) – em dezembro de 1983, como consequência do “fracasso” do governo militar, que este historiador interpreta em três níveis: econômico, medido também pela constituição e o aumento da dívida

² Convém notar aqui que, conforme exposto por Estenssoro (ibidem) em outro momento do trabalho que citamos, o período militar economicamente se opôs ao “protecionismo, aos subsídios e à intervenção do Estado na economia” característicos do período precedente. Também, convém esclarecer que o estudioso aborda as formas que o capitalismo assume na América Latina.

externa; político, quantificável sobretudo por suas violações dos direitos humanos; e bélico, materializado na decisão de invadir as Ilhas Malvinas e recuperá-las da Inglaterra. Por efeito da análise realizada por esse historiador, temos a seguinte avaliação sobre a transição democrática (ibidem, p. 44):

Así, el gobierno democrático asumió en medio de una severa crisis económica agravada por inflación, incertidumbre y especulación. A la deuda se sumaban un importante déficit fiscal y una economía estancada, cerrada e ineficiente, muy vulnerable a los ciclos externos. El Estado seguía técnicamente en *default* ya que solo pagaba los servicios de la deuda, que consumían los ingresos del fisco (...) Los pagos se refinanciaban, pero a cambio el FMI exigía la adopción de políticas orientadas al aumento inmediato de la capacidad de pago de esos servicios.

Dessa citação se depreende que o fim da ditadura argentina foi fortemente marcado pelo estancamento industrial que fez com que a economia de um modo geral passasse a estar muito dependente do capital externo, o que se traduziu em uma alta instabilidade. Baseando-nos ainda na interpretação elaborada por Escudé (ibidem), o período de restauração democrática se deu em meio a uma intensa crise econômica. Conforme anunciado inclusive no discurso de Alfonsín (a cara visível no poder executivo neste período histórico) à assunção à presidência, na conhecida frase “con la democracia no sólo se vota, sino que también se come, se educa y se cura”³, existiria uma preocupação inicial em se consolidar a democracia, já que ainda vigorava a ameaça de um golpe militar. Nesse sentido, cabem as palavras de Mazzei (2011, p. 13), historiador político:

la consolidación democrática no se completó durante la presidencia de Raúl Alfonsín. Las crisis castrenses de Semana Santa (1987), Monte Caseros (1988) y Villa Martelli (1988), el ataque del Movimiento Todos por la Patria (MTP) al regimiento 3 de infantería en la Tablada (1989), la activa participación de grupos “carapintadas” en los saqueos de mayo de 1989, e incluso los contactos del principal candidato opositor a la presidencia con líderes “carapintadas”, como el coronel Seineldín, muestran la persistencia de grupos civiles y militares que seguían apostando algunas fichas a la posibilidad de una reversión autoritaria.

Se, por um lado, nesta época ainda era necessário se opor a uma possível reversão autoritária, por outro, a questão econômica se apresentava de modo descontrolado; ainda de acordo com a interpretação deste período cunhada por Escudé (op. cit., p. 44), somente no fim do mandato de Alfonsín é que se tentou focar no controle da inflação.

³ Disponível em <<http://servicios2.abc.gov.ar/docentes/efemerides/10dediciembre/descargas/elecciones/asuncionpresi.pdf>>. Acesso em: 05 de janeiro de 2016.

Agotada una primera etapa en que Alfonsín intentó jugar una carta más confrontativa respecto de la deuda externa ilegítima, a mediados de 1985 se inauguró el Plan Austral, con devaluación, control de precios y salarios, y el lanzamiento de una nueva moneda. Hacia abril de 1988 éste había fracasado, comenzando entonces el deterioro que en 1989 habría de acelerar la entrega del poder al justicialismo de Carlos Menem con cinco meses de anticipación. La malhadada gestión radical comenzó con una deuda externa de US\$ 43.000 millones, que al momento de entregarse el poder a Menem había trepado a 63.000.

Com relação aos fatos referidos por Escudé, Shuster (2013, p. 45), do interior do campo da filosofia, também interpreta que o governo de Alfonsín se estabeleceu como um período da restauração democrática que acabou ocupando uma posição de refém do poder econômico-financeiro. Nesse sentido, observa (ibidem, p. 46):

Resulta interesante marcar que el período de Raúl Alfonsín (1983-1989) cayó presa de su incapacidad para controlar las variables económicas y, como se dijo, a los poderes económicos y financieros, tanto nacionales como internacionales.

Chamamos a atenção para o fato de que a falta de estabilidade financeiro-econômica que se fez sentir no governo da transição democrática – expressa, sobretudo, em elevadas taxas de inflação – foi grave a ponto de levá-lo a sair antecipadamente de seu cargo de chefe do executivo, ainda que se tenha convocado eleições democráticas para que o substituíssem em sua saída, como nos coloca Castellani (2013, p. 189), a partir do campo da sociologia.

Novamente apoiando-nos no colocado por Santarcangelo e Pinazo (2008, p. 11), Carlos Menem e o Partido Justicialista assumem o poder executivo, radicalizando o já iniciado na ditadura militar e dando início a uma das transformações mais profundas na história econômica argentina. Novamente com as palavras de Castellani (op. cit., p. 189):

Tras la crisis hiperinflacionaria de 1989 y la renuncia anticipada del presidente Raúl Alfonsín, se produjo un fuerte viraje en el accionar estatal en el marco de los lineamientos generales del llamado Consenso de Washington.

Com relação ao Consenso de Washington, Rangel e Garmendia (2012), cientistas políticos, observam que a busca de um modelo econômico aberto, estável e liberal se cristalizou em sua formulação, de 1989, cujas reformas políticas estavam baseadas em uma lógica de mercado caracterizada pela abertura e disciplina macroeconômica. Assim, ainda de acordo com Castellani (op. cit., p. 189), ao se alinhar às diretrizes deste consenso, o governo de Menem possuía

el objetivo explícito de lograr la estabilización de las principales variables macroeconómicas, superar el estancamiento relativo a la economía doméstica característico de los años 80, y “modernizar las relaciones mercantiles para incrementar la “eficiencia económica”.

Faz-se importante recordar que esta alteração no funcionamento do padrão de acumulação representava muito mais uma continuação da política econômica inaugurada com a ditadura militar, conforme observação de Santarcángelo e Pinazo (op. cit.), e de Estenssoro (2003). Nestes termos, visando dar prosseguimento a um processo já iniciado, Carlos Menem – segundo este último autor (ibidem, p. 158) – chega à presidência da Argentina em 1989 com uma firme proposta:

Menem implantou à risca o receituário do Consenso de Washington: fim das barreiras aos fluxos de capitais (não há controle dos capitais a curto prazo), privatizações (que renderam US\$ 31 bilhões até 1995), flexibilização do mercado de trabalho, cortes no orçamento social, independência do Banco Central, entre outras medidas.

Segundo a avaliação de Shuster (2013, p. 46), uma das principais consequências iniciais da implantação de tais medidas foi justamente o controle da inflação crônica: “Carlos Menem tuvo dos períodos presidenciales, gracias a que dio lugar a una reforma constitucional que le permitió la reelección”⁴. No primeiro (1989-1995), ainda de acordo com esse autor (ibidem), o mandatário produziu uma enorme transformação econômica:

concretó las privatizaciones de las empresas estatales, cambió el régimen de jubilación, avanzó en la flexibilización de las relaciones laborales, estableció la economía de libre mercado y controló la crónica inflación argentina.

Inclusive, nesse primeiro mandato, tudo levava a crer que a economia argentina estava em crescimento, sensação proveniente – ainda conforme Estenssoro (2003, p. 158) – da dolarização da economia e das baixas taxas de juros nos EUA:

O “milagre” do crescimento da economia no governo Menem deveu-se à recessão nos EUA e às baixas taxas de juros naquele país até 1994, que produziram a consequente migração dos capitais financeiros para os “mercados emergentes” (...) Evidente que a pré-condição para o sucesso dessa política eram as baixas taxas de juros nos EUA.

⁴ Antes da Reforma Constitucional de 1994, o mandato presidencial era de seis anos e não previa uma reeleição.

Do modo colocado por esse autor, o aparente crescimento econômico da Argentina, expresso como “milagre” (entre aspas), não estava vinculado a um crescimento real do setor industrial. Na verdade, em um processo correlato à falta de proteção à indústria nacional iniciada na ditadura militar, observamos, no que tange às taxas de (des)emprego que, segundo Santarcángelo e Pinazo (2008, p. 4), de 1976 a 1990 (período que inclui o início da ditadura militar e o primeiro ano do Governo de Menem), o emprego na indústria diminuiu em uma porcentagem de 45%. De acordo com esta interpretação, podemos avaliar que existia um claro projeto desarticulador no que se refere ao setor industrial no interior das políticas aplicadas tanto pela ditadura quanto pelo governo Menem.

Dado que a “sensação” de crescimento econômico no governo Menem estava atrelada à dolarização da economia e às taxas de juros estrangeiras – pois grande parte da população possuía poder de compra ainda que o país estivesse se desindustrializando de forma paulatina –, bastou, tal como observa Estenssoro (op. cit.), que as taxas de juros estrangeiras se elevassem para que o país começasse a sentir tanto o peso da desindustrialização como do aumento da dívida externa. Segundo as palavras do estudioso (ibidem, p. 158), as taxas

subiram de golpe em dezembro de 1994 (...) [apresentando] consequências recessivas na Argentina: o PIB se contraiu 7,6% entre 1994 e 1996. O custo de financiar o déficit público foi sustentado pelas exportações para o Mercosul, particularmente o Brasil, que mantinha o real apreciado e os juros altos. No entanto, apesar de conseguir um superávit primário durante esse período, o governo argentino assistiu impotente o aumento dos custos da dívida externa devido à apreciação do dólar e à nova alta dos juros internacionais.

Nesta citação, temos a consideração do fato de que, mesmo com o início do aumento das taxas em dezembro de 1994, Menem conseguiu se reeleger em 1995. Deste segundo mandato, ressaltamos que, por insistir na paridade cambial, exportar foi se transformando em uma tarefa cada vez mais difícil para a Argentina (ESTENSSORO, ibidem)

o governo argentino equivocadamente insistiu em manter a convertibilidade dólar-peso, devastando as exportações do país⁵. A pressão do FMI e do Tesouro Norteamericano para que continuassem as políticas de austeridade levaram a colocar os ativos da Argentina em liquidação.

A partir do que estamos articulando, a década de 90, do século XX, sob o governo Menem, ao representar um período de acirramento das políticas neoliberais para a Argentina

⁵ Estenssoro (idem), em seu texto está se referindo ao ano de 1998 e faz aqui uma comparação com o Brasil que, nesse mesmo ano, abandona a âncora cambial.

acabou por desembocar em uma quebra generalizada da indústria nacional. O grande número de desempregados oriundos das empresas falidas muitas vezes se prontificaram – não sem conflitos com os antigos patrões e o sistema vigente – a recuperarem a empresa na qual eram funcionários, reorganizando-as a partir da autogestão. Como nos apresenta o sociólogo Figari (2005, p. 01):

Con la profunda crisis de fines de los años 1990 se multiplican y complejizan las experiencias de empresas recuperadas por los trabajadores. En este contexto, la recuperación efectiva de la fábrica se da ante la urgencia de una solución para el desempleo inminente ocasionado por el progresivo achicamiento o vaciamiento de las empresas y la convocatoria a la quiebra, muchas veces fraguada por los dueños.

Adentrando-nos neste contexto das empresas recuperadas, fazemos valer a voz de Eduardo Murúa, dirigente do Movimiento Nacional de Empresas Recuperadas, para podermos ter uma ideia do que, no interior do âmbito trabalhista, representaram os sete primeiros anos dos 90 na Argentina. Diz ele (2001, p. 161), numa avaliação da situação no ano de 1997:

Se habían perdido casi todas las conquistas laborales, con cambios en las leyes que terminaban beneficiando al sector financiero. Con la modificación de la ley de quiebras del año 95 los trabajadores no sólo quedaban desempleados estructurales, sino también impedidos de cobrar la indemnización y sin ningún tipo de subsidio de desempleo.

O que estamos querendo destacar com os fatos até aqui mobilizados é que, com o avançar da década, a situação de crise na Argentina vai se agudizando em um processo que acaba desembocando em um quadro insustentável derivado do acúmulo de consequências de uma política neoliberal. O historiador Caviasca (2011, p. 12) se posiciona – tal como já adiantamos no início deste capítulo – do seguinte modo em sua interpretação sobre a crise de 2001:

No es posible comprender el estallido de la crisis en Argentina si no la encuadramos en el agotamiento de un ciclo de acumulación capitalista, el llamado “neoliberal”. La misma crisis que hoy sufren los países centrales estalló hace diez años (años más, años menos) en América latina.

Como vemos, de acordo com este historiador, a crise de 2001 não pode ser abordada como um fato “isolado” e “argentino”.

Cabe observar que, nesse espaço, ela inclusive representou a culminação de um processo complexo e nada linear que, no que se refere à mobilização popular, incluiu, por

exemplo, piquetes nem sempre bem articulados entre si e outros tipos de luta e manifestações de rua fragmentárias – tudo isso realizado ao longo de um extenso período de tempo.

A partir desse estado de coisas, Caviasca (ibidem) argumenta que, ainda que não em todos os países latino-americanos a crise econômica e a miséria generalizada tenham evoluído para um “estallido social”, tal como aconteceu na Argentina, na Venezuela, no Equador e na Bolívia, todas as nações sentiram os sinais de desgaste desta política: inflação, crescimento da pobreza, falta de emprego e uma dívida externa que não parava de crescer. Faz-se ainda interessante notar que os efeitos deste desgaste não estiveram circunscritos aos países subdesenvolvidos, já que em menos de dez anos atingiram, inclusive, os países europeus. Vejamos o que diz, nesse sentido, o próprio Caviasca (ibidem):

Así como la crisis mundial se fue desarrollando desde los países del “tercer mundo” hacia el primero, las consecuencias sociales del “modelo” aparecieron de “la periferia al centro” (no porque los cinturones de miseria que rodean a Buenos Aires no manifestaran su degradación rápidamente, sino porque la activación de la protesta social comenzó en el interior, en lugares donde los lazos de solidaridad horizontal estaban más afianzados).

Conforme continua expondo o historiador, se de um lado a crise primeiramente se fez notar nos países periféricos da economia capitalista, de outro, a reação a esta mesma crise também se fez presente primeiramente no interior da Argentina, para somente depois atingir a capital, em uma lógica a partir da qual a periferia começa a influenciar o que é tido como central. No segundo semestre de 2001 a situação se tornou ainda mais tensa e, dentre outras medidas, ressaltamos que se deu prioridade ao pagamento da dívida externa em detrimento do pagamento dos aposentados e dos servidores públicos. Já em outubro o desemprego desse mesmo ano foi recorde na quantidade de afetados: 4,8 milhões entre desocupados e subocupados, o que representava naquele momento 18,3% da população ativa⁶. A dívida pública chegava a 132 milhões de dólares em Buenos Aires e 160 milhões se incluirmos as províncias.

Na sequência do governo Menem, Fernando de la Rúa, então presidente da República Argentina, juntamente com seu ministro da economia, Domingo Cavallo, atendendo ao desejo do capital financeiro, tentam evitar a falência do sistema bancário, evitando, para isso, a fuga de todo o capital aí concentrado. Assim, em uma tentativa de desacelerar tanto a fuga de divisas quanto a crise que já se agigantava, restringem, em 3 de dezembro de 2001, a saída de

⁶ De acordo com INDEC “Tasas de actividad, empleo, desocupación y subocupación correspondientes al total de aglomerados urbanos desde 1974 en adelante”. Acesso em: 04 de janeiro de 2014.

dinheiro de todos os bancos. Esta medida, como registra Estenssoro (2003, p. 158), ficou conhecida pelo nome de *corralito*⁷

Em 2000, com o estouro da “bolha” da Nasdaq, ocorre o fim do boom da economia norte-americana e uma conseqüente deterioração da economia mundial, que dependia deste crescimento econômico nos EUA, pois todas as outras regiões já estavam em recessão. Na Argentina, o risco país continuava subindo e as expectativas prognosticavam um default cada vez mais inevitável. O FMI, tipicamente, exigiu do governo um déficit zero como condição para novos empréstimos. Houve uma corrida aos bancos na Argentina e instituiu-se o *corralito*, para evitar saques maiores e a quebra do sistema financeiro nacional. Porém, estima-se que nos meses que antecederam a crise, os dez principais bancos retiraram aproximadamente 27 bilhões de dólares do sistema financeiro argentino, comprometendo-o.

O *corralito* foi implementado objetivando fazer com que o cidadão comum se responsabilizasse pela dívida pública. No entanto, como avalia Sevares (2002, p. 22), a partir do campo da sociología, essa medida significou um fracasso:

la imposición del corralito fue un suceso clave: por una parte, demostró que el país no solo no atraía nuevos capitales sino que no podía retener los que ya tenía, lo cual significaba que era imposible mantener el sistema de libre convertibilidad de cada peso a un dólar. Por otra parte, contribuyó a profundizar la recesión y la crisis fiscal, acelerando la muerte del sistema cambiario vigente.

Como vemos, tal medida não só não foi capaz de dar uma solução ao problema da falta de investimentos e fuga do pouco dinheiro existente, como ajudou a agravar a situação de descontentamento generalizado, o que, segundo Estenssoro (2003, p. 158), foi a gota d’água para a população de um modo geral porque o “descontentamento popular tornou-se rebelião e transformou a crise econômica em crise política”.

Tal crise política precipitou um estado de coisas não só instável como violento, que reivindicava a invenção de alguma outra situação político-econômica, como também aparece descrito por Sevares (op. cit., p. 95):

El 13 de diciembre de 2001 comenzaron los saqueos en la ciudad de Rosario y la central General de los Trabajadores llamó una huelga contra las restricciones bancarias. Los asaltos a supermercados llegaron a varios puntos del país y pronto

⁷ A palavra “*corralito*” poderia ser traduzida ao português como “*cercadinho*” ou “*chiqueirinho*”: uma espécie de móvel quadrado no interior do qual os bebês podem ficar resguardados, devido à altura da rede ou cerca que os “protege”. Na Argentina da época que abordamos, funcionou como designação da medida econômica que somente permitia a retirada de 250 pesos (ou 250 dólares) do banco por pessoa e por dia.

llegaran a Buenos Aires. De la Rúa decretó estado de sitio, pero ya era demasiado tarde; el 19 y 20 de diciembre, miles de personas salieron a manifestarse a las calles en todo el país y hubo violentos enfrentamientos con la policía, durante los cuales murieron 35 personas. El presidente De la Rúa renunció, lo que agudizó la crisis política. El nuevo presidente, Adolfo Rodríguez Saá, declaró el “no pago”, esto es, la suspensión del pago de una parte de la deuda; posteriormente se cancelaría el pago al FMI. Rodríguez Saá duró sólo siete días en el poder; fue reemplazado por Eduardo Duhalde, que en enero de 2002 anunció la devaluación y la flotación cambiaria; el dólar pasó de uno a tres pesos, miles de personas perdieron sus ahorros y en junio de 2002 la pobreza alcanzaba a 51.4% de la población.

De acordo com este último depoimento, o estado de alvoroço social, que incluía roubos, assaltos e atos considerados de vandalismo, começaram no interior, em Rosário, onde – tal como observa Caviasca (2011) – as relações horizontais estavam mais solidamente estabelecidas. Ao chegar a Buenos Aires, como relata o próprio historiador (ibidem), a sublevação sofreu violenta repressão da polícia, ocasionando mais de trinta mortes, sem contar os gravemente feridos. Mas a polícia não conseguiu conter a manifestação, que foi tão contundente que fez com que o Presidente da República fugisse da Casa Rosada em um helicóptero, renunciando ao cargo (cf. CAVIASCA, ibidem). De acordo com o relato registrado em La Haine⁸, uma mídia independente de inspiração libertária:

“Que se vayan todos, que no quede ni uno solo” era la consigna que más se escuchó aquellos 19 y 20 de diciembre de 2001, cuando el pueblo argentino, luego de una larga noche neoliberal, le dijo basta a una clase política corrompida que en una década dilapidó gran parte del capital social acumulado durante un siglo. Un 20 de diciembre Fernando de La Rúa, entonces presidente de la República Argentina, huía en helicóptero por los techos de la Casa Rosada, mientras un pueblo entero, tomaba las riendas de su destino como nación enfrentando la represión de un Estado de Sitio declarado que no pudo frenar la rebeldía popular.

Assim, se muitos livros de história insistem em descrever este episódio como um evento triste na história argentina, contando inclusive com a morte de 39 manifestantes (algumas fontes apontam mais, outras menos, mas todas ultrapassam os 30 mortos, sendo que algumas inclusive ultrapassam os 40), esta publicação anarquista acredita que exista muito mais motivos para comemorar a vitória que para lamentar o episódio, já que este estalo foi responsável por fazer rachar toda a estruturação político-econômica que atravessava o funcionamento da sociedade argentina até então, como continua interpretando esta mídia:

El liberalismo burgués quedó girando, aturdido, en medio del humo espeso de los neumáticos quemados y los incendios callejeros (...) El resultado de la rebelión

⁸

Disponível em: <<http://www.lahaine.org/index.php?p=33223>>. Acesso em: 12 de março de 2014.

popular de masas, aunque insuficiente, fue exitoso. El 19 y el 20 de diciembre fueron días felices. A pesar de que la represión radical-peronista (...) dejó como saldo alrededor de 30 compañeros asesinados, estos dos días de rebelión no fueron "tristes" como titularon al unísono los diarios del poder. Fueron días de alegría y de entusiasmo popular.

A partir da narrativa até aqui tecida, adotaremos esta data emblemática, 19 e 20 de dezembro de 2001, como o ponto nodal no qual algo se transformou na história argentina, ainda que saibamos que esta data seja também a culminação de um processo.

De acordo com a historiadora Svampa (2013, p. 21),

diciembre de 2001 tuvo numerosos significados y una enorme productividad política: implicó un punto de inflexión en la historia argentina reciente, la apertura a un nuevo escenario político y el corrimiento del límite de lo posible.

Não podemos perder de vista, segundo esta mesma estudiosa, que é a primeira vez que um povo em luta consegue derrubar um governo, ao menos na Argentina. Em 12 dias se sucederam cinco Presidentes da República. Não obstante o movimento popular de resistência, o *corralito* seguia – somente era permitido retirar duzentos e cinquenta pesos por semana ou duzentos e cinquenta dólares – e a paridade cambial, como já adiantamos, também havia caído por terra. Ainda segundo a historiadora (ibidem, p. 24), tratou-se de uma crise, noção com relação à qual observa:

es el concepto que inmediatamente nos viene a la mente cuando hablamos de lo ocurrido durante 2001-2002. Sin duda, la crisis de la cual se hablaba no era puntual sino generalizada, de múltiples dimensiones, esto es, una crisis a la vez financiera, económica, social, política y cultural.

De acordo com os autores neste capítulo mobilizados, a crise que se faz coincidir com últimos dias de 2001 foi não só abrangente, mas, sobretudo, generalizada. Nas palavras de Pérez (2013, p. 1), cientista social,

Toda crisis – en este sentido de urgencia y promesa – es además un momento de alta performatividad de la palabra política, que deja de circular por el sentido regulado de la institucionalidad establecida y se abre como un nombre del porvenir colectivo.

Aproveitando essa reflexão, a partir de uma perspectiva discursiva, julgamos produtivo retomar as observações formuladas por Pêcheux (2007, p. 50): segundo o estudioso, um acontecimento – da ordem do real história – pode escapar à inscrição, não chegando a se inscrever na memória, ou pode ser absorvido por esta, como se não tivesse ocorrido; no

entanto, se se inscrever – ou, melhor, se atingir essa inscrição – esta pode se expressar de diferentes modos e redundar em diversos efeitos. Dessa perspectiva, interpretamos que a crise – ou a série de acontecimentos que esta implica – guardaria a capacidade de transformar os sentidos já existentes e em circulação, propiciando rupturas e a instauração de novas séries de sentidos na memória discursiva⁹; de fato, ela constitui um momento no qual isso se torna possível (e provável), tanto pela instabilidade dos sentidos quanto pela força do(s) acontecimento(s). No decorrer do presente capítulo, esta projeção será retomada e mobilizada, pois nos permitirá compreender melhor os sentidos da constituição e do funcionamento da primeira cartonera.

Retomando, agora, a linha de raciocínio seguida por Pérez (op. cit., p. 3), na Argentina destes meses, três vínculos sociais essenciais foram desarticulados, a saber: aquele que implica a circulação de dinheiro, pela proliferação das pseudomoedas provinciais e nacionais; o da propriedade, pelo espectro dos roubos e saques generalizados e pela confiscação de depósitos (o *corralito*); e o relacionado à autoridade política, desarticulação esta que se materializou na conhecida consigna “Que se vayan todos” que, inclusive, desafiou o estado de sítio decretado.

Nesse contexto, frisa Pérez (2013), em 2 de janeiro de 2002, pela primeira vez, a Argentina deixou de pagar um vencimento da dívida externa, declarando moratória. Se os funcionários públicos e os aposentados estavam com seus salários atrasados para que a dívida pudesse ser paga até então, a agitação popular fez com que este estado de coisas já não fosse possível. Assim, ao mesmo tempo que acontecia a movimentação da população nas ruas, se produzia uma rachadura na organização econômica do país.

Ainda pela voz de Caviasca (2011, p. 24) vamos percebendo a brutal transformação sofrida pela sociedade argentina neste espaço de tempo: “El hambre golpeó a la puerta de la clase media como un espectro; el espejo de una familia pequeño burguesa argentina ya no fue el burgués sino la familia cartonera (una nueva ocupación que se masificó esos meses)”¹⁰. E,

⁹ Para compreender aspectos do funcionamento da “memória discursiva”, nos embasamos – tal como iremos registrando – em formulações de Achard (2007) e de Pêcheux (op. cit.). Com relação a esse conceito, este último autor observa (idem, p. 50): “Memória deve ser entendida aqui não no sentido diretamente psicologista da ‘memória individual’, mas nos sentidos entrecruzados da memória mítica, da memória social, inscrita em práticas, e da memória construída do historiador”.

¹⁰ O que o autor destaca nesta argumentação é que, de um modo geral, a classe média argentina, por uma urgência do real, precisou abrir mão de alguns valores e práticas, já que se deparou com a necessidade de recorrer a modos de sobrevivência até então não cogitados, como a coleta de materiais descartados que poderiam ser reciclados.

como acrescenta o próprio historiador, se por um lado a crise transformou o retrato da sociedade argentina, por outro também revelou (ibidem, p. 30)

la capacidad de reacción y autoorganización de la sociedad. En ese sentido, diciembre de 2001 abrió a la posibilidad de pensar en la dinámica de lo social desde una nueva clave, a través del análisis de los procesos, no solo de descomposición, sino también de **recomposición de los lazos sociales**, mediante el surgimiento de nuevas formas de solidaridad. Ciertamente es que, finalmente, no hubo recomposición política desde abajo, pero el tejido social organizativo cambió (grifos nossos).

Ao abrir a possibilidade de pensar na dinâmica do social desde uma outra chave, a sociedade, ainda de acordo com Caviasca (ibidem, p. 31), acaba por “adquirir um *ethos* militante”¹¹ que

recorrerá todas las experiencias importantes de la década; estará presente en las asambleas barriales, en las fábricas recuperadas, en los colectivos culturales, en el periodismo alternativo, en la educación popular, en los movimientos socioambientales, en fin, en los nuevos delegados de base.

Se a representação política começou a perder a credibilidade a partir de dezembro de 2001, conforme expresso pelo grito constantemente repetido “Que se vayan todos”, a questão política se espalhou pelas calçadas, pelo cotidiano e pela arte, como passaremos a ver imediatamente.

2. ASPECTOS DA CONSTITUIÇÃO DE ELOÍSA: O *CARTONERO* NO CENTRO DA PRODUÇÃO

Nesta segunda parte de nosso capítulo, como já adiantamos, analisaremos os modos pelos quais a situação política (alguns de cujos aspectos apresentamos no item anterior) opera constitutivamente nos modos de organização social aqui em questão; ou, como diríamos com base nas reflexões de Pêcheux (2007) sobre memória que acabamos de mobilizar, abordaremos algumas das diversas formas de inscrição da crise ou dos acontecimentos que ela implica no funcionamento dessa sociedade. Como observa Giunta (2009, p. 54), o que se sucedeu à queda de Fernando de la Rúa transformou a paisagem de Buenos Aires de uma forma bastante inusitada: as ruas do centro financeiro mais se pareciam a trincheiras, e a

¹¹ Como veremos na segunda parte deste capítulo, a crise político-social, como já adiantado pelas palavras de Caviasca não somente será responsável por desestruturação, mas também implica uma nova estruturação da sociedade em diferentes âmbitos.

ocupação das praças e avenidas pelos cidadãos fez do espaço urbano um âmbito de manifestações e assembleias.

Na dimensão do trabalho, ainda conforme essa estudiosa (ibidem, p. 54), as cooperativas foram se transformando em um fenômeno cada vez mais presente e, por isso, no âmbito do artístico, o protesto se misturou com a criatividade. Segundo a historiadora, a ironia, o humor e a busca de novas formas para fazer visível o eixo das novas demandas se democratizou, e a arte saiu para a rua e se transformou em mais um modo de reivindicação. Neste contexto (cf. ibidem), um dos efeitos mais fortes do impacto da crise na organização das artes visuais foi a emergência dos “coletivos”; e, nesse sentido, a oficina foi trocada pela rua e, por um tempo, se chegou a ter a impressão de que o artista individual desapareceria, submerso no meio de tantos e tantos coletivos. Assim, conclui a estudiosa (ibidem), o que houve foi uma coletivização da prática artística.

Ainda na esteira de seu raciocínio (ibidem, p. 55), a debilidade institucional que seguiu à crise potencializou as estratégias colaborativas que já existiam e incentivou outras novas. Assiste-se a uma mudança de paradigma que, inclusive, também pôde ser analisada no circuito internacional de arte: uma tendência a se usar materiais pré-existentes, uma prática a qual Bourriaud (2007), numa reflexão elaborada a partir do campo da filosofia sobre a arte, denomina “pós-produção” e que se incrustou com maior força em um contexto no qual a reciclagem deixou de ser uma opção para constituir uma necessidade imperativa. Assim, ainda de acordo com Giunta (2009), se os artistas que requeriam insumos importados para suas obras sabiam que a arte que até esse momento vinham fazendo iria se diluir quando suas reservas de material se esgotassem, na primeira década do milênio, o artista argentino foi convocado a assumir uma postura acorde à realidade circundante e com responsabilidade social. Ainda conforme a estudiosa (ibidem, p. 55), inspirando-se na organização social vigente (a das assembleias, dos piquetes, das organizações de bairro, das fábricas reconstruídas) o trabalho individual começou a se organizar de modo coletivo, fazendo reverberar o político no artístico:

después de 2001 en la Argentina la figura del artista individual, trabajando en la soledad de su estudio, se disolvió con el renovado llamado de la responsabilidad social, materializada en distintas formas de solidaridad. Su legitimidad se inscribió en el colectivo. Por un tiempo, varias coordinadas parecieron indicar que, para ser reconocido como emergente, el artista tenía que pertenecer a un grupo que vinculase su acción a la escena pública y al reclamo social, es decir, que formase parte de la reorganización de los lazos comunitarios que se tramaban desde las asambleas barriales y las ocupaciones de fábricas. Es verdad que los colectivos existían antes del 19 de diciembre, pero durante 2002 y 2003 se multiplicaron reiterando sus agendas, sus objetivos, sus formas de organización.

Desse modo, os coletivos se multiplicaram e foram se transformando e se resignificando enquanto trabalhavam a todo vapor. Por este motivo, a partir de agora, nos deteremos em compreender um pouco melhor essa modalidade de organização e funcionamento, já que foi a assumida inicialmente por Eloísa (antes de passar a ser uma cooperativa¹²), e pelos que se identificaram com os sentidos estabelecidos por essa primeira cartonera.

Para compreendermos melhor o que seria um coletivo¹³, começamos com as palavras de Migliorin (2012, p. 02), pesquisador da área de comunicação e cultura que se concentrou em sua definição:

Às vezes é preciso começar pelo óbvio. Um coletivo é mais que um. Certo, acho que até aí há consenso – por mais que um sujeito sozinho possa ser muitos. Entretanto, ao colocarmos assim, restam outras variáveis importantes. Um coletivo é mais que um e é aberto. Essa é uma primeira característica que evita que tratemos os coletivos como um grupo, como algo fechado, melhor seria dizer que um coletivo é antes um centro de convergência de pessoas e práticas, mas também de trocas e mutações. Ou seja, o coletivo é aberto e seria, assim, poroso em relação a outros coletivos, grupos e blocos de criação, comunidades.

A primeira característica de um coletivo – seria mais que um e se constitui como um conjunto aberto – nos permite diferenciá-lo dos grupos que se representam e funcionam como algo fechado. Um coletivo é ele próprio uma rede, mas também é apenas um ponto de uma outra rede maior; deste modo, se conecta com o exterior, mostrando-se muito inclinado a “trocas e mutações” – isto é, não somente aberto, mas propenso às potencialidades. Nesse sentido, o próprio Migliorin (ibidem) acrescenta: “Um coletivo não faz unidade, mas é formado por irradiação dessa intensidade, um condensador, agregador de sujeitos e ideias em constante aproximações, distanciamentos, adesões e desgarramentos”. Desse modo, a

¹² De acordo com o narrado por Barilaro (BILBIJA & CARBAJAL, 2009, p. 41), um dos artistas plásticos fundadores de Eloísa, a transformação do coletivo em cooperativa estaria intrinsecamente relacionada com a entrada de María Gómez – ainda hoje, uma de suas sócias – e implicaria, de sua perspectiva, certos efeitos positivos na organização do trabalho (e, sobretudo, na distribuição do dinheiro). Vejamos o que ele mesmo diz:

Ya antes del viaje a San Pablo [2007] se había integrado a Eloísa María Gómez, que vino como estudiante de Comunicación Social y se quedó. (...) Su persistencia logró algo muy importante: que Eloísa se convirtiera en cooperativa, eliminando la división entre artistas y escritores, que no cobrábamos un peso, y trabajadores, que cobraban un dinero por hora, que obviamente se traducían en el esquema jefes-empleados, aunque deformado en este caso, ya que los “jefes” lo éramos porque cobrábamos en valor simbólico y no en dinero. Eso implica a su vez que no se haga hincapié en los nombres individuales sino en el del grupo, que todos hagamos todas las tareas.

¹³ Nos esforçamos por compreender o que seja um coletivo porque acreditamos que, mesmo tendo se transformado em uma cooperativa, Eloísa Cartonera mantém em seu funcionamento muito das características denominadas como sendo próprias do coletivo.

intensidade que une o coletivo é, ao mesmo tempo, uma tensão que o desestabiliza; entretanto, tal tensão não constitui um aspecto negativo, justamente porque se caracteriza como o alicerce a partir do qual o coletivo se erige. Resta ainda observar que a intensidade da junção vem justamente dessa tensão. Assim, por definição, continua Migliorin (ibidem, p. 03)

um coletivo está sempre em estado de crise, uma vez que seus membros não se articulam em função de uma institucionalidade, de um contrato ou de uma posição na cadeia produtiva, mas por conta de uma afinidade que se concretiza em ações em tempos variados. Um filme, um roteiro, uma obra, uma ideia. A crise constante é assim determinada pela heterogeneidade necessária e pelas múltiplas velocidades que constituem um coletivo.

Eloísa seria, assim, uma decorrência de formas de coletivização da arte e, conforme Giunta (2009), um efeito da crise. Com base nessas duas conclusões e na série de observações até aqui mobilizadas, a partir de uma perspectiva discursiva, gostaríamos de dizer que esse coletivo conservaria em sua constituição a memória da crise. E é justamente a partir dessa interpretação que passaremos a nos deter em uma apresentação na qual já analisamos aspectos que consideramos estruturais no funcionamento de Eloísa e que pensamos que se (des)continuam no das demais cartoneras.

No site de Eloísa¹⁴, o coletivo se auto-define mediante uma projeção que inclusive, como veremos imediatamente, é colocada em oposição com antecipações formuladas por outros: como um grupo de pessoas que se juntaram para trabalhar de outra maneira, mas que podem hoje dizer que são um produto do trabalho. Assim, teríamos a categoria “trabalho” como central na definição desse coletivo:

A principio del 2003, cuando comenzamos con Eloísa Cartonera, no podíamos imaginar un presente más lindo. Comenzamos con la crisis de esos años, como 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 (...) Hoy podemos decir que somos un producto del trabajo, y queremos que nuestro trabajo sirva para todos. Haciendo libros, o en el futuro haciendo otras cosas, ese es el espíritu de nuestro emprendimiento, hacer de nuestro trabajo una experiencia, un lugar, que les sirva a muchos compañeros más.

A invenção de Eloísa retoma a designação de uma figura social muito presente na crise de 2001 (e quase representativa desta): a do cartonero, o “catador de papelão”. Acreditamos

¹⁴ Disponível em: <<http://eloisacartonera.com.ar/historia.html>>. Acesso em: 08 de agosto de 2015.

que essa retomada não funciona apenas com relação ao termo, mas a um modo de trabalho e à série de relações que este implica, como iremos mostrando. Além disso, pelo fato de combinar esse substantivo comum com um nome próprio (Eloísa) e pelo fato de que muitos coletivos viriam se identificar com esse modo de trabalho e tomariam para si o nome “cartonera”, podemos afirmar que o substantivo comum passa a operar como próprio, funcionando quase como um sobrenome.

Nesse sentido, nos perguntamos o que uniria os distintos coletivos sob o significante “cartonera”. Há quem defenda que a única coisa que existe em comum entre todos eles seria a capa de papelão¹⁵, como argumenta Jorge Plata, escritor e editor, a partir de uma série de entrevistas que realiza a diferentes cartoneras¹⁶:

puedo decir que lo único que comparte cada editorial cartonera con este nombre es que trabajan con el cartón para hacer las portadas y contraportadas de sus libros, y párenle de contar¹⁷.

Gostaríamos de revisar esta interpretação¹⁸ e, para tanto, começamos por trazer a versão de Palmeiro (2010, p. 203), que produz um deslocamento a respeito da afirmação segundo a qual o aspecto central da memória de trabalho instaurada pelo funcionamento de Eloísa seja a matéria-prima a partir da qual confecciona seus livros:

Eloísa ensaya también un modo alternativo de socialización entre clases sociales distantes y reactivas entre sí y promueve la creación de vínculos solidarios. La clave de esta operación, independientemente de sus limitaciones y posteriores transformaciones, estaba desde un comienzo en **la producción como eje**: el trabajo y no la mercancía que de él emerge es el punto de encuentro (...) (grifos nossos).

Sublinhamos, então, que Palmeiro argumenta que Eloísa fez da produção o seu eixo. A partir do deslocamento operado pela estudiosa, gostaríamos de nos debruçar sobre a figura do

¹⁵ Chamamos a atenção para o fato de que, no âmbito da academia, ainda não existem trabalhos que tenham se debruçado sobre esta questão.

¹⁶ Disponible en: <<http://melimelo.com.mx/el-arte-de-comprar-carton-y-editar-libros/>>. Acesso em: 13 de abril de 2015.

¹⁷ “Digo que a única coisa que compartilha cada editora cartonera com este nome é que trabalham com papelão para fazer suas capas e contra capas, e parem de falar/inventar” (tradução auxiliar nossa).

¹⁸ Sabemos que, por exemplo, Ediciones Cordelería Ilustrada não confecciona livros com capa de papelão, mas se considera uma editora cartonera e, inclusive, participou do Primer Encuentro Cartonero en Europa, realizado em outubro de 2013. Além disso, Loquita Cartonera, por exemplo, em Santiago, também fabrica cadernetas com caixas de leite longa vida, fato que já rouba a exclusividade que alguns conferem ao papelão e ao próprio livro para definir o que caracteriza os coletivos cartoneros.

cartonero pelo fato de que intuímos que tem um papel importante no funcionamento dessa cooperativa.

Começamos por observar – com base no diário de campo mencionado na Introdução desta tese, que terá um papel central na articulação de boa parte de nosso capítulo 2 – que Eloísa compra o papelão dos cartoneros (a um preço mais alto que o pago pelas cooperativas de reciclagem) que, atualmente, são vários e que passam pelo ateliê, negociando em cada ato de compra-venda o preço do papelão. A compra do papelão aos cartoneros, inclusive, já se registra no relato do “nascimento” de Eloísa Cartonera – várias vezes contado e (re)inventado. Se diz que Cucurto, um dos fundadores do projeto, compra um pedaço de papelão de um cartonero que dele se aproxima, sem saber o que faria com a aquisição; nesta versão da história, o projeto teria um início marcado pela compra da matéria-prima, a princípio, sem utilidade evidente. Depois de mais de 10 anos de início do projeto, Alejandro Miranda, componente da cooperativa, faz o seguinte depoimento, em um vídeo de 2014¹⁹: “Al cartón nosotros lo pagamos un poco más que el precio que ellos consiguen, generalmente”. Segundo o que se narra e o que vivenciamos no ano de 2015 no interior da oficina, podemos afirmar que a cooperativa estabelece um forte laço com os cartoneros que lhe fornecem matéria-prima, e um aspecto fundamental desse vínculo, que se caracteriza por ser também afetivo, passa por valorizar o material coletado pelo catador de papelão.

Fazemos notar, também, que a cooperativa convoca os cartoneros para que trabalhem em seu ateliê, os envolvendo na produção mesma, convite ao qual estes respondiam de forma mais regular na primeira fase de funcionamento da cartonera e de modo mais eventual, posteriormente²⁰; assim, se no princípio Eloísa contava com a participação de alguns catadores de papelão²¹, é preciso dizer que a maioria não permaneceu e, hoje em dia, Mirian Merlo, a Osa, é a única pessoa que antes de trabalhar na cooperativa, trabalhava como cartonera²².

¹⁹ O vídeo está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iNS3bkL7JHQ>>. Acesso em: 12 de junho de 2015.

²⁰ De qualquer forma, é preciso dizer que, ao passarmos pela oficina, sempre é bem provável encontrarmos algum cartonero pintando ou contando alguma história, ainda que não faça parte da cooperativa.

²¹ Como narra Barilaro em *Akademia Cartonera* (BILBIJA & CARBAJAL, 2009, p. 37): “Al tener un lugar físico, y un poco de capital de Fer, pudimos llamar a cartoneros para que hicieran los libros junto a nosotros, lo que queríamos desde un principio (...) Fue creciendo la cantidad de integrantes, David trajo a sus hermanos Daniel y Alberto; vino también su amigo Gastón Trotta; se sumó Augusto, el borracho de la cuadra”. (Esclarecemos que ao dizer Fer, Barilaro se refere a Fernanda Laguna, uma das três cofundadoras do projeto, tal como detalharemos no capítulo 2.)

²² Com relação à participação dos catadores de papelão no projeto, também já havia observado Palmeiro (ibidem, p. 201) que

Considerando estes dois fatos (o da compra de papelão a partir de sua valorização e o envolvimento dos cartoneros no próprio processo de produção), nossa intuição de que o cartonero assume um papel protagônico no interior desta cooperativa ganha ainda mais corpo se levarmos em conta a análise feita por Paiva (2008), que possui um trabalho específico sobre o cartonero: como já adiantamos, em Buenos Aires, ainda que não se tenha muitos registros sobre a coleta informal de materiais recicláveis, sabe-se que esta se intensificou com a crise econômica, social e política que abordamos no primeiro item deste capítulo. Neste cenário de transformação, que é também um cenário de empobrecimento geral da população e forte comoção social, aparecem, segundo Paiva (*ibidem*, p. 97), novos sujeitos sociais e, destes, a cientista social menciona quatro: os “caceroleros”, os “assembleístas”, os “piqueteiros” e os “cartoneros”²³. E, segundo a estudiosa (*ibidem*), somente os últimos aparecem no espaço público “sem o objetivo de fazer qualquer reivindicação política”: aparecem para colocar em funcionamento estratégias de sobrevivência que lhes permitissem driblar o processo de empobrecimento ao qual foram subjugados na década menemista dos anos 90.

Nesse sentido, fazemos a leitura de que o surgimento e o funcionamento de Eloísa Cartonera é efeito de circunstâncias impostas pela crise: nesse encontro de individualidades no qual se dá vazão a soluções que se alimentam de aspectos da própria crise, inaugura-se uma forma de trabalho coletivo. Assim, não só aparece como um efeito da crise de 2001, tal como a própria figura do cartonero, assumindo este significante para que também nomeie seu projeto, mas, sobretudo, mantém em sua posição simbólica muito daquela que regularmente ocupa este sujeito social²⁴.

Buscando compreender um pouco da memória convocada pela figura do cartonero, nos dedicaremos, a seguir, a colocar essa figura em relações de sentido com a do “ciruja”²⁵ na

Las tapas de Eloísa Cartonera están hechas de cartón comprado a los cartoneros a cinco veces su valor en el mercado, y están ilustradas por los propios cartoneros que con esta actividad llegaban a ganar varias veces más de lo que obtenían cartoneando y vendiendo lo recogido por kilo.

²³ Esclarecemos que “cartonear” refere a todo o trabalho feito pelo cartonero, no seu perambular pela rua. Os “paneleiros”, os “assembleístas”, os “piqueteiros” e os “catadores de papelão” (tradução auxiliar nossa).

²⁴ Apontamos esta posição neste capítulo para que no capítulo 2 e 4 possamos mostrar alguns de seus indícios.

²⁵ Decidimos conservar em espanhol as palavras “cirujeo”, “ciruja” e “cartonero” para preservar na materialidade destes significantes a força de suas condições de produção, relacionadas a processos históricos vividos na Argentina desde o início do século passado. No decorrer desta reflexão esperamos esclarecer quais são estes processos históricos. Por agora, adiantamos: o “cartonero”, como já dissemos na Introdução desta tese, seria nosso “catador de papelão”. “Ciruja”, no princípio do século passado era a pessoa que vivia da coleta de materiais que poderiam ser reaproveitados. Fazemos notar que, na atualidade, “ciruja” é uma palavra que circula

cidade de Buenos Aires. De acordo com Perelman (2010, p. 375), que realiza um estudo no campo da antropologia social, seria de 1860 a primeira notícia do que podemos considerar os antecedentes do trabalho do “cartonero”, que antes se subdividia em especificações tais como “ropavejero”, “metalero”, “botellero”²⁶ etc²⁷. Com o tempo, estas designações foram perdendo sua especificidade – relacionada à natureza do material coletado – para se reunirem sob a figura do “ciruja”, primeiro, e, do “cartonero” depois.

Se, ainda a partir das pegadas deixadas por Perelman (ibidem), o primeiro local habitado por pessoas dedicadas à coleta e venda de resíduos do qual se tem registro em Buenos Aires foi o “Barrio de las Ranas” também conhecido como “Barrio de las Latas”²⁸, localizado na zona sul de Buenos Aires. Este se estabeleceu ao redor de “La Quema”²⁹, que se instalou no final do século XIX, e era habitado por pessoas que viviam do que aí coletavam. Recebia o nome de “Barrio de las Ranas” pela quantidade de rãs que aí existia e o de “Barrio de las Latas”, como explica Paiva (2008, p. 97), pelo material com o qual os moradores do lugar construía suas casas. É deste bairro que surgem as primeiras definições dos sujeitos sociais denominados “cirujas”.

Também, nesta mesma época, surgiu a denominação menos difundida, “ranero” ou “ranada”. Segundo a análise filológica retomada por Dimarco (2007, p. 07), também a partir de estudos realizados no campo da sociologia, a utilização da expressão “rana”, própria do lunfardo da cidade de Buenos Aires, tem muitas acepções, entre as quais encontramos tanto pessoa relacionada “ao Barrio de las Ranas”, como a de sujeito “avisgado, astuto, pícaro”³⁰. Além destas acepções, a autora encontra outra vinculada à ideia de delinquência, de modo que “ranero” se liga também a sentidos próximos ao delito: “Habitante do bairro denominado Las Ranas da cidade de Buenos Aires, localizado durante os primeiros anos do século XX nas proximidades do Parque Patrícios, embarcado geralmente na vida delitiva”.

com conotação negativa, assim, pode se referir às pessoas que vivem nas ruas, não trabalham, não constituem família, andam maltrapilhos, são “desleixados” e possuem “hábitos de higiene duvidosos”. Por fim, “cirujeo” é a atividade exercida pelo “ciruja” a princípios do século passado: esta atividade consistia em coletar coisas que ainda servem no meio daquilo que já está destinado ao lixo. Essas elaborações foram feitas com base nos registros de Perelman (2010), Dimarco (2007) e Paiva (2008), além da interlocução que mantivemos com habitantes de Buenos Aires e Córdoba na tentativa de entender tanto os termos quanto as relações que a eles se associam.

²⁶ Nossa tradução seria: “o catador de roupa velha, o catador de metais e o catador de garrafas”.

²⁷ Essa notícia, segundo o próprio Perelman (ibidem), aparece mencionada em documentos oficiais, as chamadas “Memorias Municipales”.

²⁸ As respectivas traduções seriam “Bairro das Rãs” e “Bairro das Latas”.

²⁹ “La Quema” era o nome de um lixão a céu aberto, lugar no qual, originariamente, se “queimavam” os resíduos de toda Buenos Aires.

³⁰ Tradução auxiliar nossa: “esperto, sagaz, malandro”.

O que Dimarco (ibidem) argumenta a partir deste estudo é que praticamente desde o momento em que surgiu este modo de subsistência, o “cirujeo”, os “cirujas” foram vinculados à ideia do delito, do proibido, do indesejável, sofrendo, como vemos, desde sua aparição, perseguição por parte das autoridades públicas.

Ainda a partir do colocado por Perelman (2010, p. 378), em 1899 haviam 40.000 desempregados em Buenos Aires. Mesmo assim, tinha início a projeção de um imaginário de que Buenos Aires era uma cidade na qual “não trabalha quem não quer”. Inclusive, por esta época, se apresentou um projeto de lei de repressão à “vagância” contra operários desocupados ou em greve. De um lado tínhamos muitas pessoas que não cabiam nas relações de trabalho formal, de outro, a projeção imaginária de um país no qual o trabalho é pleno e para todos. Nesse sentido, Dimarco (2007, p. 07) observa que as pessoas que viviam do “cirujeo” contradiziam o imaginário de que Argentina era um país no qual “todos tinham trabalho”³¹ Por isso é também importante mencionar que em 1911 se tentou suprimir “La Quema” e a afastaram para o limite da cidade: tanto ela como seus habitantes se viam afetados pelas representações a que normalmente está associada ao lixo: a sujeira, a pestilência, a contaminação, o perigo e a putrefação.

A partir das relações que estabelecemos, que nos permitem afirmar que o trabalho do ciruja ressoa no do cartonero, vamos percebendo que no contexto argentino em questão – mas reconhecendo que o que nos leva a dizer vale para o funcionamento de outras sociedades –, tanto o lixo como as pessoas que se relacionam com ele mediante formas de vida e trabalho terminam suscitando reprovção, rechaço e sendo delegadas às margens e periferias. Ancorando-nos agora na reflexão realizada por Bauman (2012, p. 43), o conhecido sociólogo que também se debruçou sobre o tema, temos que na sociedade de castas da Índia “só os intocáveis [ou seja, os das castas mais baixas] podem tocar as coisas intocáveis”, no caso, o lixo; segundo sua argumentação, nas sociedades ocidentais presenciamos um processo muito semelhante: as pessoas que trabalham com o lixo acabam recebendo as mesmas representações concernentes a ele, como já havíamos adiantado pela voz de Dimarco (ibidem). E o sociólogo ainda agrega (BAUMAN, ibidem) que nossa sociedade não prepara seus cidadãos para lidar com seus próprios resíduos, por isso estes reproduzem enunciados tais como: “o lixo tem que ser jogado no lixo”, tal como se escuta por aí.

³¹ No sentido de “trabalho formal”, como acabamos de antecipar, acepção que se relacionava no fim do século XIX a um contexto de industrialização do país.

Conforme Dimarco (2007), desde sempre, os “cirujas” e os “cartoneros” desenvolveram o papel perturbador de colocar em xeque os critérios de demarcação entre o útil e o inútil nas sociedades modernas que, segundo Bauman (op. cit., p. 44) estabeleceram, também desde sempre, uma “guerra contra a ambivalência”. Como continua argumentando o sociólogo, não existem elementos úteis ou inúteis por si mesmos, mas a suposta “utilidade” aparece a partir de um “desenho humano” que sem cessar ou se cansar realiza o trabalho de delimitação entre o aceitado e o recusado, entre o dentro e o fora do mundo humano; deste modo, não seria devido à diferença entre os produtos úteis ou inúteis que a fronteira apareceria, mas é a fronteira mesma que institui essa diferenciação. De acordo com as palavras do próprio autor (ibidem, p. 43),

los basureros son los héroes olvidados de la modernidad. Un día sí y otro también vuelven a refrescar y a recalcar la frontera entre normalidad y patología, salud y enfermedad, lo deseable y lo repulsivo (...) dicha frontera precisa una vigilancia permanente y una diligencia constantes, ya que es cualquier cosa menos “una frontera natural”.

Se os lixeiros (“formais”/“oficiais”) são os heróis da modernidade, afirmamos – juntamente com Dimarco (ibidem, p. 14) – que os cartoneros são – e nós acrescentaríamos: como “anti-heróis” – os críticos de tais fronteiras, já que com seu trabalho interrogam, sem falar ou se propor a tal, os critérios desta demarcação. Nas palavras de Dimarco (ibidem, p. 14):

estes trabajadores se introducen de ese otro lado de la frontera de un modo que, creemos, en lugar de reforzarla (como los héroes-basureros), a su modo, la cuestionan. Simplemente, no aceptan que algo sea inútil por el hecho mismo de que haya sido destinado al tacho de la basura, que se haya decretado su inutilidad y, así, su acta de defunción.

De acordo com essa linha de raciocínio, o questionamento da fronteira não se daria por um afrontamento ou questionamento (cf. DIMARCO, ibidem), mas sim, por uma ação: introduzindo-se do outro lado da fronteira e desrespeitando o diagnóstico de inutilidade que pesa sobre determinados objetos. Na sequência, continua com sua interpretação sobre o trabalho dos “cirujas” (DIMARCO, ibidem):

Una infinidad de objetos de características sumamente diferentes son “rescatados” de ese destino trágico y definitorio (...) para su devuelto a la vida útil, muchas veces con una utilidad diferente a la que habían tenido en el pasado.

Assim, não só resgatariam objetos já considerados inúteis, restituindo-lhes a vida, mas, também, os ressignificariam, conferindo-lhes outra serventia. Por esta capacidade de resgatar à vida o que já estava condenado à morte, lhe parece que a palavra ciruja é mais certa que a palavra cartonero:

En este sentido, la palabra “ciruja” cada vez menos utilizada en su reemplazo por “cartonero”, tenía la claridad de aludir directamente a esta cuestión: se los llamaba cirujas en alusión a la analogía médica con “cirujano de la basura”.

De acordo com esta comparação, o “ciruja”, como cirurgião do lixo, teria uma responsabilidade similar à do cirurgião médico: enquanto este luta pela vida de quem ainda vive, aquele luta pela vida do que ainda pode ser aproveitado, utilizado.

A partir da trilha percorrida para filiar o cartonero a uma memória, passamos a cunhar o sintagma “cirujas/cartoneros”, porque pensamos que nos permite compreender melhor a figura e o papel do cartonero. Em nossa interpretação, este – com a série de representações ambivalente que suscita (derivada provavelmente do fato de que são cirurgiões do lixo e trabalham na fronteira, desconstruindo-a) – funciona como símbolo de resistência³² sobretudo diante dos universos logicamente estabilizados e homogêneos (cf. PÊCHEUX, 1990a) tão caros à modernidade: observamos que desde a aparição do ciruja existe um esforço por fixá-lo em representações que o vinculam à delinquência e à marginalidade; entretanto, tais tentativas nunca foram completamente exitosas, sendo que mais recentemente, inclusive, existe uma série de representações que relacionam o catador de papelão à reciclagem e à conscientização ambiental – uma série de sentidos tratada como positiva na contemporaneidade.

Por todos os fatos e interpretações colocados em relação – mediante o específico agenciamento que fizemos de uma série de leituras no segundo item deste capítulo – interpretamos que o que permanece como memória à qual as outras cartoneras se filiam não seria, então, a relação com o papelão ou com o catador de papelão, como alguns interpretam³³. De uma perspectiva discursiva, a partir das formulações de Achard (2007) o que parece, por efeitos de uma regularização³⁴, criar memória – instaurando séries de sentido que interrompem as já estabelecidas e às quais os coletivos que, na sequência, se congregam como “cartoneras” tendem a se filiar – seria a relação do “cartonero”, como “ciruja”, com o mundo.

³² Resistiram, conforme mencionado e tal como registra Perelman (2010), a muitas expulsões e proibições na cidade de Buenos Aires.

³³ Lembremos da citação que fizemos, nesse sentido, do escritor Jorge Plata.

³⁴ Segundo Achard (2007, p. 16) “A regularização se apoia necessariamente sobre o reconhecimento do que é repetido. Esse reconhecimento é da ordem do formal, e constitui um outro jogo de força, este fundador.”

Esta relação é uma interpretação do papel desenvolvido pelo catador de papelão: o que fazem os catadores é trabalhar na fronteira que separa o útil do inútil, questionando-a muito mais com seu trabalho que com suas palavras, afirmação esta que alicerçamos na sequência deste trabalho.

Encaminhando nosso capítulo no sentido de conferir-lhe um efeito de fechamento, amarraremos aqui algumas pontas: se de um lado interpretamos que a eclosão da crise de 2001, derivada em boa parte de um complexo processo que abordamos com o início da ditadura militar, é da ordem de uma (des)continuidade, por outro, entendemos que, entre a série de acontecimentos que desata, faz surgir de forma massiva e contundente, na paisagem urbana portenha, o sujeito cartonero. Tal acontecimento, a partir de nossa interpretação, se inscreve na criação e no funcionamento de Eloísa. O que argumentamos é que esta também se relaciona com o aparecimento do sujeito cartonero no interior de uma crise específica. Nestes termos, de nossa perspectiva, retoma a posição simbólica do “cartonero”, como um ofício que opera na fronteira entre “o útil” e “o inútil”, entre “o que serve” e “o que não serve” (o limpo e o sujo). Assim, no seu funcionamento, se conserva uma memória que por sua vez, como veremos, ressoará no funcionamento das cartoneras que aparecem na sequência.

Nesse sentido, uma interpretação que aqui começamos a esboçar, é que o fazer entrelaçado ao dizer da primeira cartonera implica uma ruptura com certa memória do que seja publicar um livro, ao colocar em circulação novos sentidos e interferir em certas rotinas. O fato de que outros sujeitos, identificados com o fazer de Eloísa, se sintam convocados a se reunirem em coletivos nos indicia que a própria cartonera, por marcar uma desestruturação/reestruturação de certas redes e trajetos (PÊCHEUX, 1990a, p. 56) que tendem a se regularizar pela própria retomada e repetição de outras cartoneras, funcionaria como um acontecimento na dimensão da memória discursiva, especificamente, no que se refere à produção, publicação e modos de circulação de livros. E são estas justamente as questões que passamos a abordar no próximo capítulo.

CAPÍTULO 2

O FAZER/ DIZER DE TRÊS CARTONERAS

Neste capítulo nos aproximaremos de nosso objeto buscando abordar alguns aspectos que consideramos fundamentais no fazer cartonero. Para tanto, realizamos uma incursão em algumas cartoneras e construímos, como já adiantamos na Introdução desta tese, um corpus experimental constituído, fundamentalmente, por um diário de campo – e por alguns registros fotográficos – no qual realizamos anotações que aqui, em parte, mobilizaremos em prol de conhecer aspectos das diversas práticas realizadas por essas cartoneras³⁵. Desse modo, como analistas do discurso, retomamos um gesto do campo da etnografia, no qual a escrita de um diário se mostra como prática regular. Dentro do específico agenciamento que aqui faremos de fragmentos do nosso ao colocá-lo em relação com outros dizeres, iremos desenvolvendo nosso gesto de interpretação sobre aspectos do funcionamento das cartoneras.

A memória etnográfica (registrada no referido diário) prevalecerá no primeiro item deste capítulo, no qual nos aproximaremos de três cartoneras pioneiras: Eloísa, Dulcineia Catadora e Yerba Mala, a partir da experiência e da memória de *ter estado* nesses espaços e, em alguns casos, de ter *trabalhado junto*. Nas seções seguintes, também estará presente, embora não de modo tão central. Assim, no item 2 – dando continuidade a esse processo de compreensão, fundamentalmente, do fazer de cada cartonera – abordaremos aspectos do paratexto (GENETTE, 2009) dos livros por elas produzidos e, para tanto, partimos de uma interpretação inicial: um livro cartonero ao carregar em seu corpo o lixo resgatado das ruas traria uma história que não necessariamente se relaciona com a obra objeto de publicação. Nesse sentido, atenderemos às singularidades de quatro aspectos relativos aos livros das cartoneras já apresentadas no item 1, sendo os primeiros três de ordem paratextual: a) a capa dos livros escolhidos (um de cada uma dessas cartoneras), b) a ficha catalográfica, c) a última página – um espaço no qual se registra uma lista de títulos e/ou autores publicados –, e d) aspectos relativos à sua circulação. Essa análise nos permitirá conhecer um pouco mais esse objeto, o livro, pois nos permitirá detectar marcas no interior do discurso do paratexto, reconhecendo sempre que apenas estaremos pinçando três casos de um universo maior, no qual o trabalho cartonero se dá na filiação a uma memória mediante retomada e repetição, mas também por deslocamento (e, em cada caso, pela conseqüente diferença) – o que

³⁵ O diário foi escrito entre o português e o espanhol, línguas com as quais estabeleço uma relação muito forte, e está disponível – como já antecipamos – em um cd, no encarte colado na contracapa desta tese.

contribui a que insistamos em reconhecer a especificidade de cada cartonera. Por isso, embora nosso dizer às vezes possa beirar um efeito de “generalização” (parecendo que faz referência ao universo de “todas e cada uma das cartoneras”), insistimos em dizer que trabalhamos com base no conhecimento de algumas delas e, sobretudo, da primeira: Eloísa. Cabe dizer ainda quanto à organização deste capítulo, que no último item, muito vinculado a essa circulação da qual teremos já falado, analisaremos os modos pelos quais diversas formas de “encontros” significam (n)o fazer cartonero.

Como já foi antecipado, então, boa parte das observações, saberes e dados serão mobilizados com base nas anotações registradas em nosso diário de campo e colocadas em relação, de um lado, com o próprio dizer das cartoneras sobre seu trabalho (em forma de documentários, vídeos, entrevistas, informações veiculadas nos respectivos sites e respectivos “manifestos”, dentre os principais); e, de outro, com alguns estudos teóricos que se mostram produtivos para nosso trabalho de interpretação. Por fim, irão se entrelaçando ao nosso dizer os registros fotográficos, fundamentalmente, os realizados por nós durante esse *estar* nas cartoneras visitadas e aqui focalizadas³⁶.

1. AS CARTONERAS: UMA A UMA

As cartoneras costumam serem batizadas com nomes femininos. Algumas realmente têm nomes próprios, nomes de mulheres: Eloísa Cartonera, Dulcineia Catadora, Sarita Cartonera, Olga Cartonera, Aida Cartonera, Julieta Cartonera, La Sofía Cartonera, La Verónica Cartonera, Isidora Cartonera, Benicia Cartonera, My Lourdes Cartonera, Katarina Cartonera, La Aparecida Cartonera, La Cecilia Cartonera, Mama Dolores Cartonera, Rosalita Cartonera, Yvonne Cartonera, Carmela Cartonera, Severina Catadora. E existem também um tanto de outras cartoneras cujos nomes são substantivos femininos: Malha Fina Cartonera, Yiyi Jambo, Yerba Mala Cartonera, Mandrágora Cartonera, Animita Cartonera, La Cartonera, La Joyita Cartonera, Loquita Cartonera, Santa Muerte Cartonera, Nicotina Cartonera, Meninas Cartonera, La Rueda, La Vieja Sapa, Cieneguita Cartonera, Sereia Cantadora, Infinita Cartonera, La Verdura Cartonera, Ratona Cartonera, Efímera Cartonera, La Fonola Cartonera.

³⁶ Quando a foto não for nossa, a fonte aparecerá devidamente registrada.

Por este motivo, assim como Don Juan tomou as mulheres uma a uma³⁷, resolvemos também nos aproximar aqui de Eloísa, Dulcineia e Yerba Mala, uma a uma. Eloísa é o nome de um amor, inventado ou não, mas, certamente, não correspondido. Dulcineia é o nome de uma catadora de papelão da cidade de São Paulo. Yerba Mala já é um nome mais programático, lembremo-nos de que “nunca muere”.³⁸ Em consonância com o fato das cartoneras consistirem em projetos tão díspares entre si, fazemos notar que as três trazem uma proposta política singular para o contexto dentro do qual funcionam. E vamos a *Eloísa Cartonera*, a primeira a ser inventada, lá no bairro de Almagro, na cidade de Buenos Aires.

Eloísa Cartonera

La Boca, Buenos Aires, 18 de fevereiro de 2015, na oficina de Eloísa Cartonera: Federico, com seus quase dois anos sai correndo do ateliê pela calçada. Sua mãe, a Osa, começa a gritar para que ele volte. E eu saio correndo atrás dele, trago ele pra dentro no colo. Alejandro vai cortar um calhamaço de folhas na guilhotina, Federico quer ficar perto. Alejandro tenta afastá-lo: “fuera, fuera”. La Osa diz embravecida: “Él no es ningún perro para que lo tratés así”. Pego ele no colo outra vez e ficamos brincando até que a guilhotina deixe de representar um perigo naquele sobe e desce hipnotizante para uma criança. Fede se aproxima da bancada onde estamos pintando, bastam três pinceladas para que ele derrube o pote de água onde lavamos os pincéis: “¡Ya basta!” – grita forte la Osa, batendo o pincel na mesa e espirrando todo o guache em mim. O Federico chora. Mais uma vez, mais uma vez ele está chorando. “Hoy no es tu día, Fede”, - Alejandro tenta consolar a criança. “Mirá, ¡¡¡viene una tormenta!!!” – anuncia la Osa. Chove, chove muito forte lá fora. (Fragmento de nosso diário de campo).

Nasce em 2003, na cidade de Buenos Aires³⁹. Reza a lenda que Javier Barilaro, um dos artistas plásticos co-fundadores do projeto, teria se apaixonado por uma boliviana cujo nome era Eloísa⁴⁰. Cucurto teria dito algo como: “Eu já sei como você pode conquistá-la: vamos colocar o nome dela na nossa editora”. O resultado foi que a modelo se sentiu insultada com a “homenagem”, ficou brava e foi embora para sempre. “No sé, creo que ella no cachó la onda”⁴¹, avaliava Cucurto em uma mesa redonda, em Córdoba, em setembro de 2015, na qual se falava sobre a produção editorial de começo dos anos 2000.

³⁷ Cf. Seminário 20, de Lacan.

³⁸ O refrão extensamente conhecido é “yerba mala nunca muere”.

³⁹ E, como sempre comenta la Osa, Eloísa é a mãe de todas as outras cartoneras.

⁴⁰ Como aparece no manifesto do Eloísa Cartonera: (BILBIJA & CARBAJAL, 2009, p. 57).

Era verano, Cucurto y Javier Barilaro hacían unos libritos de colores y poesía: Ediciones Eloísa; por aquella bella dama descendiente de bolivianos que conquistó el corazón de Javier Barilaro y luego se fue. ¡Gracias Eloísa! Porque con tu belleza cautivaste al compañero que después diseñó tantos libros como verdes hojas en primavera.

⁴¹ “Não sei, acho que ela não entendeu o espírito da coisa” (tradução auxiliar nossa).

Quem vai saber o que é brincadeira e o que é verdade? Washington Cucurto é o pseudônimo de Santiago Vega, um escritor inventor do “realismo atolondrado”, segundo ele próprio. Juntamente com Fernanda Laguna – artista plástica assim como Barilaro – integravam o trio idealizador da primeira cartonera do mundo.

Barilaro e Fernanda Laguna já não participam ativamente dos trabalhos desenvolvidos pela cartonera, ainda que tenhamos encontrado o Barilaro no ateliê mais de uma vez. Mas Cucurto sim. Hoje, Eloísa é uma cooperativa de trabalho que se chama: Cooperativa de Trabajo Gráfico Editorial y de Reciclado Eloísa Cartonera Ltda. Conta com 5 sócios: Cucurto, María, Celeste, Osa y Alejandro. O Cucurto, como dissemos, está desde sempre. A María era uma estudante de Trabajo Social, chegou para fazer um trabalho sobre Eloísa, nunca mais foi embora. Os irmãos da Celeste eram “cartoneros” e participaram do projeto em seu início; através deles foi que chegou até a oficina. A Osa conta que era uma coletadora de materiais recicláveis que, ao princípio, aparecia para vender o papelão. Um dia, pediu para usar o banheiro do ateliê: foi ficando, ficando, ficando, até que tomou coragem de trocar o carro com o qual coletava material reciclável pela oficina. Outro dia, deixou de viver na província para alugar uma casa do lado do ateliê. O Alejandro é um chileno que se mudou para a Argentina em 2008; foi conhecer o projeto e, desde então, começou a trabalhar nele. Ele também mora na mesma rua do ateliê.

A oficina está instalada a uma quadra do estádio do Boca Juniors, no meio do caminho para chegar até Caminito, um procurado destino turístico portenho. Calle Aristóbulo del Valle, 666. Seu ateliê se encontrava aberto oito horas por dia em 2012, já em 2015 estão trabalhando das 14h às 18h30, ou 19h, às vezes até às 22h.



Foto 1 – mesa de trabalho no ateliê de Eloísa Cartonera em 2012

Em 2012, em uma visita esporádica que fiz à cartonera, María era quem atendia os clientes, os estagiários e os jornalistas. Ela havia levado a filhinha para a oficina. Alguém nos disse que mora bem pertinho do ateliê; questão de somente atravessar a rua. Em 2015, minhas visitas ao ateliê se intensificaram, conseguindo sempre me entrosar na equipe e no trabalho: pude nesta ocasião conhecer melhor o modo como os componentes se organizavam e trabalhavam: os horários, a agenda, os ritmos, as rotinas e as relações. Com Osa e Alejandro pude compartilhar do trabalho, do descanso, da tristeza de quando o Federico fica doente, da irritação de quando ele não para de derrubar tudo e desembesta a chorar, da chipa paraguaia comprada em Caminito, o mercadinho da esquina. Mas, o que mais dividimos foram histórias: da infância, de famosos, da velhice, das armadilhas do amor, de abandonos e de velórios.

Pude perceber que seu ritmo de trabalho é determinado pela demanda sempre variável: há dias em que os componentes da cooperativa precisam trabalhar manhã, tarde e noite (e, inclusive, domingos) para dar conta da agenda, como ficou registrado em nosso diário de campo:

Uma professora passa para ver se a encomenda dela está pronta: 10 títulos da La Tortuga Gigante, do Quiroga, para trabalhar com seus alunos. Alejandro pede que ela volte no dia seguinte, porque eles ainda não tinham conseguido fazer o prometido (07/10/15).

Conforme combinado, a professora volta no dia seguinte e a encomenda estava terminada, mas só porque a Osa havia ido ao ateliê trabalhar sozinha durante a manhã para confeccionar estes livros:

a Osa tinha feito uma caixinha para guardar os livros e tudo. Nela estava escrito: Eloísa Cartonera. A professora fica muito-muito-contente e vai embora toda serelelepe. Precisamos terminar uma encomenda grande para que Cucurto a leve para Mendoza. Vamos pintando os livros sem que as letras estejam secas, vamos colando livros sem que a pintura esteja seca, tudo rápido-rápido-rápido. Saímos do ateliê depois das nove da noite. Vamos levar os livros até o quiosco da Avenida Corrientes para que o Cucurto os pegue no dia seguinte (07/10/15).

A partir dos trechos citados, queremos fazer notar que aquilo que Eloísa Cartonera produz hoje é, literalmente, para ontem; sendo que o esquema de trabalho a partir do qual funciona se parece muito mais a um *mutirão* que uma linha de produção. “Mutirão” é uma palavra do português brasileiro que vem do tupi “motyrõ” e que significa “trabalho em comum” com fins de colheita ou construção. Originalmente também se relacionava com o trabalho no campo e com a construção de casas populares; no mutirão todos se ajudam

mutuamente sem hierarquias, sendo que quem já sabe e conhece o trabalho, ensina para aquele não sabe. Este modo de produção não visa à obtenção de lucro. Em nosso caso, todos os integrantes do que aqui estamos considerando um mutirão cartonero podem realizar todas as tarefas necessárias para a confecção de qualquer que seja o produto final. 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 mercadoria⁴². Com relação à posse dos meios de produção, estes são propriedade dos próprios componentes da cooperativa, de modo que não existe reprodução do esquema patrão/trabalhador-empregado ou chefe/demais funcionários; como consequência, tampouco existe o sobretrabalho que irá redundar na mais-valia da qual o patrão se beneficia.

Com relação à matéria prima utilizada, como já adiantamos no primeiro capítulo, Eloísa Cartonera compra o papelão dos catadores que passam pela oficina. Miguelito seria o mais fiel dos catadores, como nos conta a Osa:

“Ahí viene Miguelito”, anunció la Osa. “Oooh, qué bien”, exclama Alejandro. “Estamos necesitando cartón”. “Miguelito es nuestro cartonero oficial”, me explica ella. Empiezan a contar las cajas que trajo Miguelito, eran 15 (20/02/15).

Como registramos em nosso diário de campo, Alejandro explicava, ao relatar um episódio do dia anterior, que costumam pagar mais pelo papelão do que vale no mercado:

Alejandro le cuenta a la Osa que ayer compró el cartón de una chica que nunca había visto. Estaba justo cerrando el taller, cuando pasó una chica petiza, con el carro lleeno de cartón, y el hijo arriba de todo. Empezó a separar el cartón y le explicó a la chica que allí pagan más por el cartón, pero hay que traer buen cartón (21/02/15).

Neste momento, por algum motivo, Alejandro começa a me contar que Miguelito era o cartonero mais fiel que tinham, reforçando o que já havia sido dito pela Osa e explicitando um pouco de sua própria relação com os cartoneros:

Los cartoneros son un poco como los marineros. Te dicen que van a volver, que te van a traer el cartón, ‘esperáme bañadito que ya vuelvo’, y nunca más vuelven. Pero Miguelito es un cartonero distinto. Tiene un carro pequeño, así, de supermercado, y

⁴² Ressaltamos o fato de que o esquema do mutirão na produção cartonera é uma característica que permanece nos outros coletivos que conhecemos, sendo que – como veremos neste trabalho – as filiações ao trabalho cartonero acontecem, como já dissemos, na retomada e na repetição e, também, no deslocamento e na diferença.

con este carro pequeño ya nos trajo toneladas de cartón. Él junta todo en una habitación de su casa y después lo vende todo. No sé, Miguelito es un cartonero muy distinto. ¿Ves que se viste bien? Está siempre muy bien arreglado, en el invierno está con su chaqueta de cuero. Y también es responsable, si dice que viene, viene. Miguelito y Raimundo son nuestros cartoneros más fieles. Pero Raimundo tiene algún problema, algún problema en la cabeza, que no sabemos cuál es. Pero igual tiene un buen sentido del tiempo, tiene responsabilidad para el trabajo, siempre pasa a la misma hora.

Pelo o que vivenciamos em Eloísa, existem fortes laços afetivos entre as pessoas da oficina e os catadores de papelão, o que se nota pelos presentes que circulam de um lado a outro, o que se nota pela alegria com que chegam no ateliê, o que se nota pelo fato de que passam por aí inclusive quando não têm papelão para vender. Raimundo é um dos cartoneros que visitam a oficina, é brasileiro, nasceu no Espírito Santo, disse que mora na Argentina porque se apaixonou por uma moça de Salta, há mais de trinta anos. Raimundo chega sempre rindo, sempre falando em português, já que nunca aprendeu a falar em espanhol. A Osa só faz é rir do Raimundo, porque não entende nada do que ele diz. E ela se diverte: “Qué risa este negrito...”



Foto 2 – Federico no carro do Raimundo (22/10/15)⁴³

⁴³ Nesta foto, Federico, filho da Osa, depois de reclamar “Estou muito cansado de trabalhar”, resolve descansar no carro de Raimundo.

Miguelito, o suposto cartonero oficial, também chegava rindo. Chegava para falar da vida, para falar da (falta de) saúde do pai, para falar de política. Aparecia para ficar um pouco, para dizer que não tinha papelão para vender. Como pude vivenciar neste mesmo ateliê, existe uma relação bastante visceral entre a figura do cartonero e a oficina. María Gómez, em um vídeo⁴⁴ explica que os cartoneros dos quais compram o papelão já sabem qual é aquele que em Eloísa se busca:

Ya hay un montón de cartoneros que siempre vienen y seleccionan el cartón especialmente, pues el cartón tiene que estar limpio, tiene que ser de corrugado simple, de un solo corrugado y preferentemente tiene que ser colorido o... no cartón solo marrón, tiene que tener algo porque así es más lindo (...) Ellos nos seleccionan lo que a nosotros nos sirve (...) Ellos no van a traer nunca ni un cartón grueso, ni un cartón sucio, ni nada.

María faz questão de enfatizar que os cartoneros já conhecem a cooperativa e sabem muito bem do que o ateliê gosta e precisa. Como vamos ver, essa estreita relação entre os cartoneros e a cartonera vai ser radicalizada por Dulcineia Catadora: de Buenos Aires, aterrissamos em São Paulo.

Dulcineia Catadora

Cooperativa do Glicerio, perto da Liberdade, São Paulo: Chove muito. Um grafiteiro, o Mundano, grafitando em uma combi: “O meu trabalho é honesto, e o teu?” E em uma pilastra: “Orgulho de ser catador”. Um homem da cooperativa grita: “Fazer pintura, Maria! Fazer pintuuura.” Um cachorro gigante, quase um urso, chamado Leão, dorme embaixo da mesa onde vamos trabalhar. Ele não acorda em nenhum momento, inclusive quando ratazanas bem grandes passam perto dele. Com a chuva, alguns seres se acalmam e outros se inquietam. Por conta de algumas goteiras no barracão, trabalhamos dentro de uma salinha. Fazia frio, fazia chuva, faziam livros (12/03/2013)

Dulcineia é a namorada idealizada e provavelmente não realizada de Dom Quixote. Dulcinéia é também o nome de uma catadora concreta de papelão em São Paulo; ela é maranhense. Uma outra mulher, Lúcia Rosa, foi a primeira faísca, e também a mais forte, responsável pela ignição do coletivo. Ela, muitas vezes, é chamada também de Dulcineia, tamanha sua imersão no trabalho do grupo.

⁴⁴ Neste vídeo, Cesar Aira entrevista a María Gómez. Disponível na própria página do Eloísa Cartonera: <http://eloisacartonera.com.ar/videos.html>. Acesso em: 01 de agosto de 2015 (transcrição nossa).

Lúcia estabeleceu seu primeiro contato com as cartoneras via Eloísa, por ocasião da 27ª. Bienal de Artes de São Paulo, ocorrida em 2006, cujo tema era “Como viver junto”, de curadoria de Lisette Lagnado. Como a Lúcia era uma artista plástica que já trabalhava com papelão, foi convidada por Barilaro para trabalhar com o coletivo argentino durante os dois meses de Bienal. O objetivo era não apresentar o trabalho feito, mas sim expor o trabalho sendo feito. Assim, trabalharam exatamente como fazem no dia-a-dia, confeccionando livros na frente dos visitantes. Povoaram todo o espaço por eles ocupados com objetos feitos de papelão, como vemos na foto seguinte⁴⁵:



Foto 3 – Eloísa Cartonera e Dulcineia Catadora na 27ª. Bienal de Artes de São Paulo, em 2006

Desde então Dulcineia começou a funcionar em São Paulo. Primeiramente com um grupo de grafiteiros, o que de certo modo deu o tom do seu trabalho. Depois de alguns anos, o grupo sofreu uma diáspora e, se reorganizou ao redor de três mulheres catadoras de papelão: Andréia Ribeiro Emboava, Eminéia Santos e Maria Aparecida Dias da Costa, além da própria Lúcia Rosa. Deste modo, a cartonera, ao deixar de estar congregada ao redor dos grafiteiros e passar a estar reunida ao redor das catadoras, vivencia um salto na cadeia produtiva, na linha de produção mesma, pois – devido ao fato de as mulheres trabalharem na Cooperglícério, Cooperativa de Materiais Recicláveis do Glicério – deixa de comprar o papelão.

A proposta foi sendo cada vez mais refinada e, hoje em dia, existe uma aposta não só na confecção do livro, mas também em sua idealização. Assim, já contam com quatro livros autorais, livros idealizados por estas mulheres: 1) o *Catador*, que conta a história da Cooperativa; 2) um livro-objeto pensado a partir de fotografias tiradas pela Maria, uma das

⁴⁵ Disponível em: http://congresoartes.com.ar/portaforma/?page_id=392. Acesso em: 23 de abril de 2014.

participantes do projeto, chamado *Por-sobre*; 3) o *Cicatrizes, Sampas e Olhares Urbanos*, três livretos de fotografias tiradas por Constança Lucas. Neste caso, sobre as fotos, as integrantes do grupo colaram palavras despertadas pela imagem; 4) contam, ainda, com um livro chamado *Passagens*, idealizado por Andreia Emboava e realizado por todas as componentes do coletivo.

Remontam a uma terça-feira, cinco de março de 2013 minhas anotações: para chegarmos até a cooperativa, devemos descer na estação de metrô Liberdade, que fica na linha azul da malha metroviária de São Paulo. De lá, devemos descer a ladeira São Paulo. Com a diáspora da crackolândia impulsionada oficialmente pelo governo do estado, não são poucos os que estão fumando crack por aqui. Muitos moradores de rua nesta ladeira que é o caminho mais próximo para chegarmos à Cooperativa, na Rua Teixeira Leite, 140. Muitos meninos me chamando: “Ô, tia!” Eu não olho e caminho com o passo firme. Lentidão espessa. As pessoas andam à toa pela rua e me parece que não querem chegar a nenhum lugar. As pessoas me olham. Eu finjo que não olho para ninguém atrás dos meus óculos de sol. Em uma região coalhada de cooperativas de reciclagem, a do Glicério é a única formal, me diz um guarda de trânsito, para quem eu peço informação já embaixo do viaduto homônimo. Neste ponto espacial, já não existe lentidão. As pessoas não estão sequer em movimento. Muitos homens dormem, algumas mulheres em pé, carrinhos de catadores estacionados. Em contraposição, os carros passam em alta velocidade e fazem muito ruído bem perto das pessoas que estão quase em silêncio. As calçadas, quando existentes, são muito inóspitas ao pedestre.

Chegando no local de trabalho, uma verdadeira oficina, que acontece no meio dos amontoados recicláveis, encontro a Lúcia e dois professores norte-americanos. Ela me diz: “Pensei que não viesse mais!” E ri. Eu também rio e me explico. Ela acrescenta: “Ah, imaginei que tivesse se perdido...” E emenda: “Temos visita hoje”, me apresentando aos professores. Hoje o grupo se reuniu contente para terminar uma encomenda para a exposição “O abrigo e o terreno”, que está acontecendo no MAR, Museu de Arte do Rio, dividindo o mesmo prédio da exposição com Aleijadinho, Oiticica e Lygia Clark. A Lúcia também conta alegre que o Museu de Arte Contemporânea da USP comprou alguns exemplares cartoneros. Eu noto e comento algumas mudanças físicas no livro cartonero, em comparação com a última oficina da qual havia participado, quando ainda trabalhavam em Pinheiros, com os grafiteiros: “Nossa, ficou super bonita esta primeira folha fluorescente!” A Lúcia vai explicando: “Ah, foi uma criação de quando a gente foi fazer um livro infantil: eu poderia

usar tecido, mas eu não gosto de usar tecido porque o pessoal confunde com artesanato, daí eu fico muito brava”.

A Lúcia também esclarece que, agora, com as catadoras, o pagamento funciona de modo diferente que com os grafiteiros do ateliê de Pinheiros. Lá eles ganhavam 30 reais por dia, o que ela acha mais legal. Mas aqui as mulheres se reúnem quando podem, nos intervalos entre um trabalho e outro. Então, livro feito é livro recebido. “Daí eu fico com os livros, às vezes demora um ou dois meses pra vender. Às vezes eu tomo na cabeça, mas é assim mesmo.” Os professores norte-americanos encomendam um exemplar de cada título do *Dulcineia Catadora*. Nesta ocasião, totalizavam 96. Que trabalheira!

Na sequência, uma foto da cooperativa: nela, Andreia, a Lucia e a Maria no primeiro plano, confeccionando os livros.



Foto 4 – Tarde de trabalho na Cooperglicério (05/03/2013)

Diferentemente de *Dulcineia*, *Yerba Mala* não compra o papelão dos catadores, de modo que os próprios trabalhadores do coletivo o coletam pelas ruas de Cochabamba.

Yerba Mala Cartonera

Te imagino como te imaginé siempre, como el soñador de El Alto cargando sus quimeras hechas cartón. Invitando a algún ciudadano taimado a ser parte de

ese imposible mundo del sin sentido (alguna vez algun cholo ilustrado te dijo que tu propuesta no construía un norte literario).
Gabriel Llanos⁴⁶

Yerba Mala foi fundada em uma cidade chamada El Alto, por Crispín Portugal, Roberto Cáceres e Darío Manuel Luna. El Alto é também a mais jovem e a segunda mais populosa cidade da Bolívia. Em um documentário sobre a cartonera⁴⁷, seus fundadores explicam o porquê do nome eleito. Como nos explica, Darío Manuel Luna⁴⁸:

Como la yerba nunca muere y los libros conllevan en el fondo algo que jamás va a morir, son trascendentes. Por esa misma razón, nosotros nos hemos reunidos y hemos planteado si se podría llamar la editorial Yerba Mala Cartonera, Yerba Mala.

Antes de ser uma cidade, El Alto era o bairro mais pobre de La Paz⁴⁹. Yerba Mala Cartonera não só foi a primeira editora desta cidade, como surgiu com um ideal de democratização da leitura. Vejamos o que dizem seus fundadores na sequência do mesmo documentário, pela voz de Crispín Portugal:

Constituirnos también en un ente, digamos, de acceso fácil, ya que la yerba es una planta que crece en cualquier parte, en cualquier espacio. De ahí que pretendemos articularnos con esa idea de no a las restricciones de ninguna índole, sino de llegar absolutamente a todos. Y el libro creemos no debería ser, no debería constituirse en un privilegio de unos cuantos, sino que absolutamente todos debemos tener acceso al libro, sin la mediación de ninguna índole tampoco y mucho menos del dinero (ibidem).

Nesta intenção declarada de democratização da literatura, existe uma percepção de que as grandes editoras conseguem chegar a todas as partes, mas não atingem todos os públicos, como se explicita aqui para um “tú”, tomado como genérico, pela palavra de Beto Cáceres⁵⁰:

⁴⁶ Em um texto intitulado “Así imagino tu muerto”, publicado em *¡Cago Pues! & Recuerdos de sus amigos*, obra editada como homenagem póstuma a Crispín Portugal.

⁴⁷ Idealizado e concretizado pelo coletivo Yerba Mala conjuntamente com o Colectivo 7, uma produtora de filmes e documentários, localizada entre as cidades de Buenos Aires e Barcelona.

⁴⁸ Disponível em <https://vimeo.com/12527550>. Acesso em: 22 de novembro de 2015.

⁴⁹ Segundo Virginia Ayllón, uma escritora publicada por Yerba Mala, em entrevista no documentário do coletivo:

No se olviden que El Alto es una ciudad muy joven, es la ciudad más joven del país, pero antes ¿qué era El Alto? Era el barrio más pobre de la ciudad de La Paz. Y ustedes saben que quienes han empezado a reciclar las cosas en nuestras ciudades antes del discurso medioambientalista han sido los pobres”. Disponível em <http://vimeo.com/12417522>. Acesso em: 11 de janeiro de 2016.

⁵⁰ No mesmo documentário já citado. Disponível em <https://vimeo.com/12711927>. Acesso em: 12 de janeiro de 2016.

En una editorial grande puedes publicar y te la pueden colocar en cualquier lado, pero siempre llega a un público determinado, ¿no? Y hay autores también que además que les pagan muy bien, también ceden sus obras para que sus obras puedan llegar a gente que no puede acceder a estos libros.

Segundo o depoimento dos próprios fundadores da Yerba Mala, a cartonera não só tem como objetivo explícito a democratização da literatura, como também se propõe a ver o mundo de uma outra forma, como prossegue o próprio Cáceres:

En este sentido, de alguna manera estás llegando a gente que no accedía a esto y estás democratizando también ¿no? Estás pudiendo ser un poco más equitativo con la cultura y con la forma de mirar el mundo también ¿no?

Fazemos notar que este objetivo que vai se radicalizar na fala de Crispín Portugal neste mesmo documentário, quando defende que “outras formas de pensar podem ser e têm que ser respeitadas”:

El proyecto se ha prestado a contradecir muchas formas de concebir la literatura y esto ha generado más de una actitud o respuesta hostil hacia el proyecto y de alguna manera hacia la gente que forma parte de este proyecto. Pero creo que esto ha fortalecido nuestro compromiso, ha fortalecido nuestra convicción de entender y comprender que otro mundo es posible, que otras formas de pensar también pueden ser y tienen que ser respetadas. Tenemos muchísimo, muchísimo que recorrer. Yo creo que apenas hemos empezado, hemos iniciado un proceso que tiene que seguir adelante y que siento que de alguna manera, si alguno de nosotros piensa, o está diezmado de las facultades para continuar este recorrido, creo que hay muchísima gente que viene detrás de nosotros y que esto no va a morir, no va a morir jamás.

Talvez o próprio Crispín se sentisse sem condições para tal empreitada quando fez esta declaração. Dia 18 de julho de 2007, ainda antes de que este documentário estivesse finalizado, se suicida tomando veneno para ratos e deixando uma nota dizendo “siempre he pensado en morirme, menos un día como hoy”.⁵¹ Entretanto, outras pessoas já vinham atrás, não deixando que o coletivo morresse. Claudia Michel já se havia integrado ao grupo. Passado um tempo, ela muda de cidade ao resolver viver em Cochabamba e trabalhar em um centro cultural: a partir de seu trabalho, começa a recrutar pessoas e a convocar atividades relacionadas à cartonera. Como os componentes que ficaram no El Alto se envolveram em

⁵¹ Como nos relata o próprio blog de Yerba Mala Cartonera. Disponível em <http://yerbamalacartonera.blogspot.com.br/2007/07/el-crispn.html>. Acesso em: 24 de novembro de 2015.

projetos pessoais, Yerba Mala começou a se organizar e a se fixar em Cochabamba. No coletivo, atualmente, tomam parte Lourdes Saavedra, Claudia Michel e Roberto Oropeza. Lourdes é psicóloga e professora universitária, Claudia é uma animadora cultural, e Roberto é economista e também professor universitário, além de radialista.

Nas duas vezes que visitamos Yerba Mala, a oficina funcionava na Avenida Oquendo, 371, dpto. 2A, já em Cochabamba. Um apartamento muito bonito, com vista para o Cristo da Concordia, em um bairro bastante bem estruturado, que o pai de Claudia Michel deixou para que suas filhas pudessem morar e estudar nesta cidade. Sua família é toda de Sucre. Da primeira vez que fomos visitar a cartonera, o apartamento todo, todo com piso de madeira resplandecente, pertencia ao coletivo.

Fizemos neste dia uma k'oa para os negócios e relações em geral, especialmente para aquelas que se relacionavam ao Brasil e abertura de caminhos: eles iriam publicar um livro de um brasileiro de Belo Horizonte neste ano. Uma k'oa é um ritual que se alinha à cultura andina: consiste em um emaranhado de ervas e doces com muitos símbolos referidos ao amor, ao dinheiro, à prosperidade, ao sucesso, que é queimado juntamente com carvão vegetal. De fato, é uma oferenda que pode ser comprada com muita facilidade pelas calçadas de Cochabamba. “Hacer una k'oa” significa queimar esta oferenda dedicando-a à Pachamama enquanto se mentaliza o objetivo a ser alcançado e as conquistas obtidas; conversamos enquanto nossa k'oa se queimava lentamente.

Da segunda vez que visitamos esta cartonera, estava com mais três colegas da universidade. A cartonera ainda estava no mesmo apartamento, mas já reduzida a um cômodo apenas. Os outros haviam sido alugados para um grupo de designers. Neste dia, Lourdes, uma das componentes do coletivo, nos ensinou a todos ali presentes como fazer um livro cartonero e também diferentes técnicas para a produção da capa. Neste mesmo dia, à noite, a Lourdes nos convidou e nos acompanhou até uma praça para que pudéssemos tomar parte de uma cerimônia coletiva: era 21 de junho de 2012, nossa visita justo calhava com o solstício de inverno. Na manhã seguinte, Lourdes nos apresentou um pouco de alguns aspectos culturais de sua cidade, o que nos confirma a posição dessa cartonera que, de alguma forma, interpretamos que seja correlativa de uma preocupação literária (ainda que nessa preocupação não se construa nenhum norte literário, como advertia a epígrafe deste subitem) de Yerba Mala, como inclusive se enuncia em seu documentário pela voz de Crispín Portugal:

Yerba Mala es una forma de hacer explotar y de valorar lo boliviano. De leer por otros códigos de literatura, no solamente de una cultura occidental, o si tú quieres

inglesa, o espanhola, o lo que sea, europea ¿no? Digo algo así general sin querer estigmatizar a nadie ¿no? Pero nos afirmamos nosotros con la literatura de Yerba Mala para poder mostrar la realidad que existe también en estos lados de Latinoamérica.

Neste ponto, antes de passar a abordar “o livro”, gostaríamos de observar, a partir da apresentação das cartoneras, que percebemos que existem diferentes modos dos componentes relacionarem-se entre si, com o trabalho, com o entorno e com o próprio papelão, derivados, em nossa interpretação, do espaço – inexoravelmente atravessado pela história e, portanto, pela alteridade e a diferença – que cada uma delas se instala, se constitui e funciona. Entretanto, pese às singularidades ou especificidades que as caracterizam, notamos que trazem a memória, sob a forma do fazer, do mutirão como modo de produção preferencial e, também, levando em conta reflexões formuladas no primeiro capítulo deste texto, da relação do *cirujeo* com o mundo.

2. O LIVRO

Ao começarmos a falar sobre o livro cartonero, abordaremos primeiramente os modos pelos quais os componentes destes coletivos projetam imaginariamente o produto de seu fazer. Cucurto, em um depoimento⁵², argumenta que esse livro acaba por criar uma conexão especial com seu leitor:

Son libros que gustan mucho, son libros muy atractivos, muy económicos, muy simpáticos y que se relacionan con la gente de una forma especial que uno no [lo] sabe ¿no? La gente ve, le gusta. **El libro** tiene que ser una buena noticia, ¿no? Tiene que potenciar algo positivo en las personas. Muchas veces nos encontramos **los libros** muy bien hechos, muy bien impresos, muy interesantes, con cartulinas y eso de colores... Sin embargo son libros que no conectan con la gente, porque son caros, porque son muy elitistas, porque hablan de temas que a nadie le importa. Entonces la idea es un poco recuperar el libro ¿no? Hacer con que el libro sea una buena noticia en tu vida (...) Me parece que **nuestros libros** son una rebuena noticia ¿no? Son libros económicos que generan en la gente algo lindo⁵³ (grifos nossos).

Como destacamos, há neste excerto uma triangulação entre três sintagmas “el libro”, “los libros” e “nuestros libros”. No interior desse jogo de representações, o livro, “**tem que ser uma boa notícia**”: a marca de modalidade deôntica vai na direção de enunciar uma suposta

⁵² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wmMcyIcqBfo>. Acesso em: 23 de julho de 2015. (Transcrição nossa. Deixamos entre colchetes um fragmento que se apresenta opaco para realizar a mesma.)

⁵³ O prefixo “re-”, que aparece na expressão “**rebuena noticia**”, possui o valor de intensificação e, assim, a expressão poderia ser traduzida por “muito boa notícia”.

essência que não parece confirmada “muchas veces” em “los libros”. Em compensação, na oposição marcada pelo “sin embargo”, fragmento que sublinhamos, aparecem “nuestros libros”, materializando essa ideia que teria sido perdida por “los libros”.

De acordo com este depoimento, o ponto mais importante do livro cartonero é o de se relacionar “con la gente de una forma muy especial”, conectando-se com as pessoas. Já “los libros” – que são “muy bien hechos, muy bien impresos, muy interesantes, con cartulinas y **eso** de colores”⁵⁴ – não atingiriam a especial conexão com as pessoas como a conseguida por parte dos objetos referidos pelo sintagma “nuestros libros” em: “Me parece que nuestros libros son una rebuena noticia”, como finaliza Cucurto, produzindo um efeito de criação de *identidade* a partir do possessivo de primeira pessoa do plural e de uma aproximação ao que projeta que seja a essência de “el libro”.

Nesse mesmo jogo de representações projetadas com relação ao livro cartonero pelo leitor, a identificação (ou a “conexão”, nas palavras de Cucurto) é tanta⁵⁵ que o manifesto da Yiyi Jambo (BILBIJA & CARBAJAL, 2009, p. 161), escrito em portunhol selvagem, acaba por animar este objeto, conferindo-lhe traços mais bem próprios dos seres humanos:

Libros de Yiyi Jambo Cartonera tienen ojos, labios, nariz, sexo y piernas, hablan por si solos como animalitos post-humanos, pero... non tengan miedo, los libros de Yiyi Jambo ellos non muerdem... (...) Los libros cartoneros caminan con suas propias piernas onda ESCOLA DE SAMBA por la calle Palma de la Post-Hystória.

Neste ponto, cabe observar que, ainda que os livros cartoneros sejam representados como especiais e capazes de uma maior conexão com as pessoas a ponto de serem representados com traços próprios dos seres humanos, eles são confeccionados a partir de parâmetros bastante simples, já que o livro cartonero conta com uma capa de papelão na qual existe uma intervenção manual, sendo preciso antecipar que muitos são os materiais que

⁵⁴ Com o fragmento “y eso”, que destacamos nesta retomada, se faz referência com certa imprecisão a uma série maior, não especificada, que poderia ser compreendida, em português, como “e tudo isso”: cartulinas, outros tipos de materiais ou papel, algo que o sujeito do discurso não se dispõe a nomear com precisão porque não é de seu interesse, porque não é seu foco, etc.

⁵⁵ Dando força à argumentação de Cucurto sobre o fato de que o livro cartonero criaria uma conexão especial com seu leitor, encontramos que Elizabeth Cárdenas, integrante do Joyita Cartonera (11/10/14) nos declara que da primeira vez que viu um livro cartonero se emocionou: “Era tan lindo el libro que tuve ganas de abrazarlo y agradecerle a la amiga que me lo presentó. (...) Y me pareció un gran trabajo de hacer un libro, como objeto, que se pareciera al libro, a la narrativa misma.” Lembramos que Elizabeth fazia questão neste então de enfatizar o fato de que a capa cartonera se relaciona com o conteúdo, combinando com ele e o anunciando. Para ela, o trabalho manual realizado na capa de um livro cartonero já era um aquecimento de motores para aquilo que o livro veiculava.

podem ser usados em sua produção: guache, tecido, adesivos, papel higiênico, barbante, massa de modelar, recortes de revistas.

Em contraposição a esta capa feita de modo artesanal, o miolo não costuma ser escrito à mão: os livros costumam ser impressos ou fotocopiados, como explica María em um vídeo do próprio site de Eloísa⁵⁶:

Todos los libros tienen el mismo formato sí (...) tenemos un pequeño sistema de trabajo muy sencillo, tenemos una chapa para cortar el cartón, es todo manual. Lo único que no es completamente manual es la impresión, pero la hacemos con una imprenta que también es semi manual y es un sistema de trabajo muy sencillo que cualquiera lo puede hacer (transcrição nossa).

Pensando em uma possível evolução no objeto fruto do fazer cartonero no ateliê de Eloísa, cabe evocar uma cena por nós presenciada: uma universitária norte-americana que estava visitando a cartonera⁵⁷ pergunta se houve mudanças significativas no modo de fazer os livros desde o começo do projeto. Alejandro, um dos sócios da cooperativa, responde, referindo-se à capa: “La verdad que no. Al principio, la pintábamos a mano y ahora usamos el stencil.”⁵⁸; e com relação ao miolo do livro, acrescenta: “Antes usábamos la fotocopia, y ahora estamos con la impresora”. Por fim, conclui:

Pero no ha cambiado mucho. Es una tapa de cartón doblada al medio. El resto es historia (27/07/15).

Chamamos a atenção para o fato de que o miolo do livro não é feito artesanalmente e sua confecção pressupõe o uso e o trabalho de uma máquina, o que nos leva a observar que não se trata de um objeto totalmente artesanal. Não obstante, também é preciso reconhecer que a intervenção manual atravessa o livro como um todo: seja em sua colagem, ao grampeá-lo ou costurá-lo no momento de sua compaginação – e, ainda, seria necessário observar que existem muitos modos de encadernação e de costura: costura simples, copta, grega, japonesa.

Para que melhor possamos nos aproximar de um livro cartonero, selecionamos três, que consideramos representativos do trabalho destes coletivos: um de Eloísa Cartonera, *El caso Malarma*, de Alan Pauls, publicado em 2005; outro de Dulcineia Catadora, *Auto-retrato aos 90 anos e outros poemas* de Manoel de Barros em edição bilíngue, cuja tradução foi feita

⁵⁶ Disponível em <http://eloisacartonera.com.ar/videos.html>. Acesso em: em 07 de julho de 2015.

⁵⁷ Cabe observar que é frequente universitários e outros curiosos no ateliê de Eloísa.

⁵⁸ Sobre o modo de fazer a capa, o leitor encontrará esclarecimentos no item correspondente, ainda neste capítulo.

por Douglas Diegues com a colaboração de Bernarda Acosta e Cristian De Nápoli, e que foi publicado em 2007. E, ainda, um livro de Yerba Mala publicado em 2011, “Lullaby”, de Lourdes Saavedra, integrante do coletivo. Como já antecipamos, nos deteremos, sobretudo, em alguns elementos do paratexto: a) capa, b) ficha catalográfica e c) última página.

De acordo com Genette (2009, p. 17), o essencial de um paratexto seria seu “aspecto funcional”, e explica:

Essencial, porque, ao que tudo indica e salvo exceções pontuais que encontraremos aqui e ali, o paratexto sob todas as suas formas, é um discurso fundamentalmente heterônimo, auxiliar, a serviço de outra coisa que constitui a sua razão de ser: o texto.

Em contrapartida ao posto por Genette (ibidem), de um modo geral, notamos que o livro cartonero retoma rotinas da prática de publicação de livros, no entanto, especialmente no que se refere ao paratexto, opera importantes deslocamentos. Nesse sentido, falaremos aqui, em primeiro lugar, de uma redução dos elementos paratextuais, já que esse livro não costuma contar com prefácio, índice ou ainda alguma opinião valorativa sobre a obra, na quarta capa. Como já foi antecipado ao citar a fala de integrantes das cartoneras, a capa seria o elemento paratextual mais importante do todo, muitas vezes inclusive superando em destaque o próprio conteúdo da obra, como observa Palmeiro (2010, p. 203) ao sentenciar que muitos foram os que se deixaram capturar pela estranheza do projeto em fazer livros com capas de papelão. Tanta é a importância conferida à capa de papelão que Diego Mora, um pesquisador da área de literatura latino-americana, na abertura do III Encuentro Internacional de Editoriales Cartoneras⁵⁹, ao propor uma análise do que chamou de catálogo cartonero, avaliou: “Algum dia alguém teria que abrir um livro cartonero para ver o que existe dentro dele.”

E isto nos permite acrescentar, com relação ao deslocamento que observamos a respeito de uma memória nas práticas de publicação de livros, que existe uma espécie de *corte*, se levamos em consideração a formulação de Genette (2009), ao afirmar que o paratexto – do qual a capa faz parte – seria um texto auxiliar. O que notamos no caso cartonero é que haveria uma relativa *descontinuidade* entre o corpo paratextual e a obra publicada no interior do livro. Esta afirmação também tomará corpo na análise de duas das três fichas catalográficas aqui em questão, e da última página dos livros abordados. Por isso, às partes do paratexto vamos.

⁵⁹ Este encontro foi realizado em Santiago de Chile entre os dias 02 e 04 de outubro de 2015, na Biblioteca de Santiago.

2.1. A capa

Cabe dizer que começaremos pela capa e contra-capas do livro de Eloísa, nas quais se entrecruzam as materialidades significantes (LAGAZZI, 2009) de modo particular, como podemos ver:

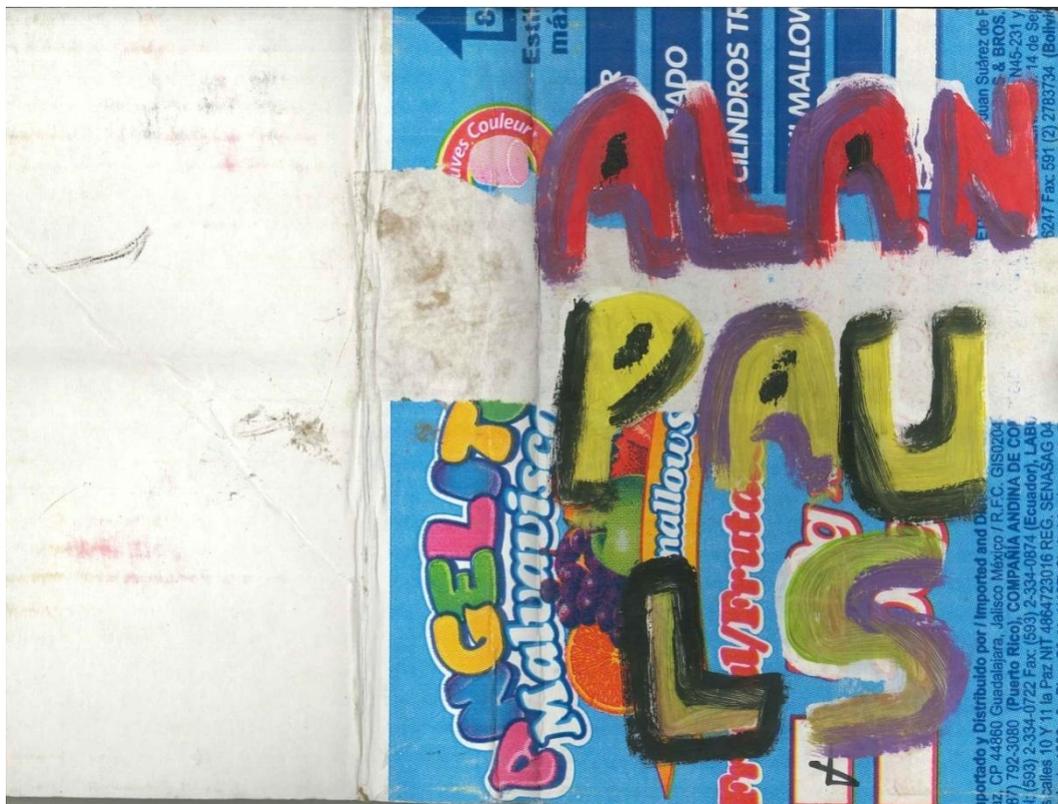


Imagem 1 – capa e contracapa do livro escolhido de Eloísa Cartonera

No trabalho realizado por Eloísa se escolhe deixar à mostra as imagens, os dizeres e as cicatrizes do papelão que se transforma em capa. Inclusive, diríamos que esta é uma das regras implícitas no processo de produção de livros desta cooperativa, já que não existe – nunca – a preocupação em se esconder a história do papelão que passa a ser capa.

Em uma sequência temporal na produção de um livro cartonero, a primeira intervenção a ser feita neste ateliê é pintar o que vai escrito na capa: com um stencil se escreve parte do título da obra ou parte do nome do autor, em uma ação que chamam de “blanquear”. Esta ação consiste em aplicar o stencil sobre a capa ainda sem nenhuma pintura, com tinta branca – e, por isso o nome é “blanquear”, para, posteriormente, se pintar a capa. Muitas vezes, como é o caso da capa aqui escolhida, somente se pinta o próprio dizer deixado pelo stencil.

O stencil é uma técnica que, como descrita por Giunta (2009, p. 208), uma historiadora da arte, seria “sencilla: placas de radiografía, cutter, aerosoles e ideas”. Seu desenvolvimento histórico, ainda segundo Giunta,

tiene hitos señalados por los primeros gafites políticos que acompañaron la Revolución Francesa, la propaganda cubada del fascismo, el Mayo Francés, los primeros tags en nueva York (...) El motivo de la más reciente y más febril actividad de los stencileros fue la crisis de 2001. Entonces la ciudad cambió, la ocuparon los cacerolazos y los bancos dejaron de ser transparentes para rodearse con murallas provisionarias: sobre ellas avanzaron los stenciles imprimiendo imágenes que recorren temas y registros culturales heterogéneos (ibidem, p. 208).

Também observamos nesta capa e contracapa que os livros de Eloísa não apresentam nenhum indício do modo através do qual a capa se fixa no miolo do livro: nesta cartonera o miolo tem suas folhas grampeadas e, posteriormente, o colam – com cola branca, escolar – à capa. Destacamos que o livro não conta com nenhuma indicação de seu conteúdo na lombada, além de não trazer o nome da obra em sua capa: o que lemos é somente o nome do autor. Fazemos ainda notar que somente a capa é pintada – como o papelão nesta parte do livro era branco, a contracapa permaneceu desta cor. Como veremos, nos casos das outras duas cartoneras também se pinta a contracapa.

No que se relaciona às capas dos livros de Dulcineia Catadora, notamos que elas costumam ser totalmente pintadas, além de serem costuradas e não coladas como as de Eloísa. Vejamos o exemplar escolhido:



Imagem 2 – capa e contracapa escolhida de Dulcineia Catadora

Podemos notar nesta imagem algo que já anunciamos: diferentemente dos livros de Eloísa, os livros de Dulcineia são pintados tanto na capa como na contracapa e o stencil com o nome da obra é aplicado depois da pintura feita, por cima desta pintura. No caso de Eloísa, as letras são as primeiras a serem pintadas. No caso de Dulcineia, a aplicação do stencil não necessariamente é feita com tinta branca. Gostaríamos também de chamar a atenção para o fato de que a capa de Dulcineia, ainda que confeccionada com papelão também coletado em via pública, não apresenta nenhuma marca de história pregressa do papelão: trata-se um papelão totalmente marrom⁶⁰ e em perfeitas condições, como se houvesse sido comprado em uma papelaria.

Na sequência, a capa e contracapa de Yerba Mala Cartonera:

⁶⁰ Lembramos que, neste mesmo capítulo, mobilizamos uma fala na qual María, de Eloísa, dizia que os cartoneros já sabiam que não deveriam trazer papelão totalmente marrom.



Imagem 3 – capa e contracapa escolhida de Yerba Mala Cartonera

Esta capa, por sua vez, é totalmente pintada com uma só cor e o miolo é grampeado juntamente com ela⁶¹. As intervenções consistem em duas colagens e um contorno feito com caneta hidrocor. Esta capa foi confeccionada com um papelão não totalmente marrom, mas os dizeres trazidos por este papelão foram colocados para dentro do livro, ponto no qual se afasta das escolhas feitas por Eloísa, como se pode ver nesta imagem, que também mostra a página de rosto do livro em questão:

⁶¹ Fazemos lembrar que o livro de Eloísa tem seu miolo grampeado, mas este é colado à capa, e não grampeado à ela.

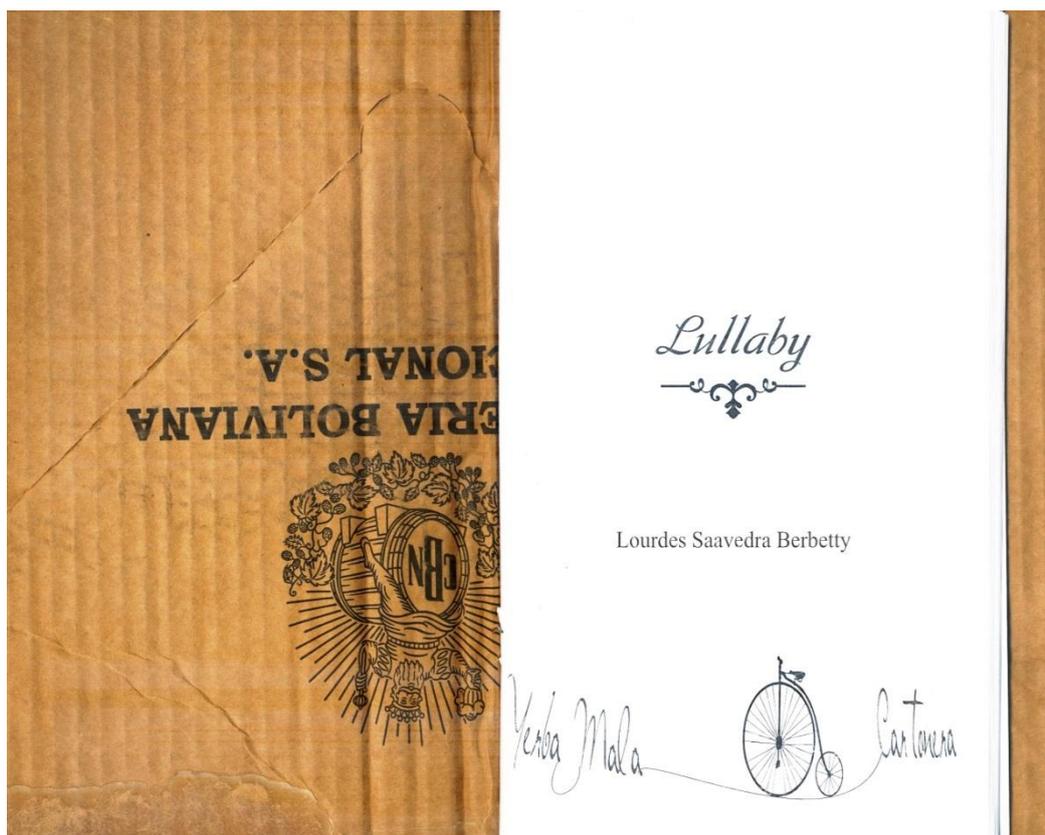


Imagem 4 – Página de rosto do livro escolhido de Yerba Mala Cartonera

Comparativamente, os únicos traços que parecem alinhavar as três capas escolhidas se referem aos materiais utilizados: papelão e guache, já que as técnicas se diferenciam muito de cartonera para cartonera. Somando-se a este fato, notamos que as três cartoneras não utilizam a quarta capa para fazer comentário algum sobre o publicado, função que costuma ser atribuída a esta parte do livro.

Ao pensarmos discursivamente a linguagem, sabemos, a partir de Orlandi (1983), que seu funcionamento se assenta na tensão entre processos parafrásticos e polissêmicos. A paráfrase representaria, com relação à memória discursiva, um retorno aos mesmos espaços do dizer e se colocaria, deste modo, do lado da estabilização, constituindo uma certa memória do dizer. Em contrapartida, a polissemia, ao jogar com o equívoco, representa o deslocamento, a diferença.

Em nossa leitura, os livros cartoneros funcionam no interior de um jogo entre paráfrase (repetição) e deslocamento, e a capa entra nesse jogo de modo específico. Como vimos, os dados que tradicionalmente costumam ser registrados na capa de um livro (e que constituem a memória do que esta venha a ser) aparecem condicionados à técnica empregada: no caso de Eloísa temos somente o nome do autor; já no livro de Dulcineia, um trecho do título da obra; e, no de Yerba Mala, nome de autor e título.

2.2. A ficha catalográfica

Já no que se refere à ficha catalográfica, observamos que existe paráfrase, mas que esta também aparece em tensão com o deslocamento. No caso de Eloísa ela é exatamente a mesma para todos os livros, já que faz parte do que nessa cartonera se designa como “primera hoja” e que é idêntica para todos os títulos⁶². Acima da caixa dentro da qual se encontra essa ficha, temos uma celebração temporal relacionada ao trabalho que fazem: “2003 – 2013: diez años fabricando libros de cartón”. Já no interior da caixa, encontramos uma descrição – que se reitera em todos os casos – que não se refere ao interior do livro, mas sim, à sua capa, ao trazer uma referência ao material com o qual foi confeccionada, bem como a sua procedência: “Tapa hecha con cartón comprado a los cartoneros en la vía pública”. Imediatamente, há uma referência ao trabalho – tanto ao manual quanto ao que se refere à impressão – que envolve sua produção e ao local no qual se dá esta mesma produção: “Cortado y pintado a mano e impreso en la cartonería ‘No hay cuchillo sin rosas’, Aristóbulo del Valle 666, República de La Boca, Ciudad de Buenos Aires”⁶³. Dado que esta é a única ficha catalográfica existente, todos os livros recebem a etiqueta de que sua primeira edição foi em 2012, a partir do seguinte enunciado: “Primera Edición en la Colección Nueva Narrativa y Poesía Sudaca Border, año 2012”, inclusive os que foram publicados antes de 2012, tal como é o caso do livro aqui em análise, de 2005, como podemos ver em sua página de rosto:

⁶² Nessa cartonera, os livros são compaginados, têm suas folhas colocadas na ordem correta e, na sequência, é incluída uma “primera hoja”, totalmente branca por fora que, por dentro, ao ser dobrada, aparece, de um lado, contendo uma ficha catalográfica e antes da página de rosto (como se pode ver na imagem 5). De outro, se transforma na última página do livro, na qual se registra uma lista com os nomes de outros títulos publicados, conforme analisaremos no próximo ponto deste subitem (2.3).

⁶³ A palavra “cartonería” designa o local, a oficina onde são desenvolvidos os trabalhos da cartonera.

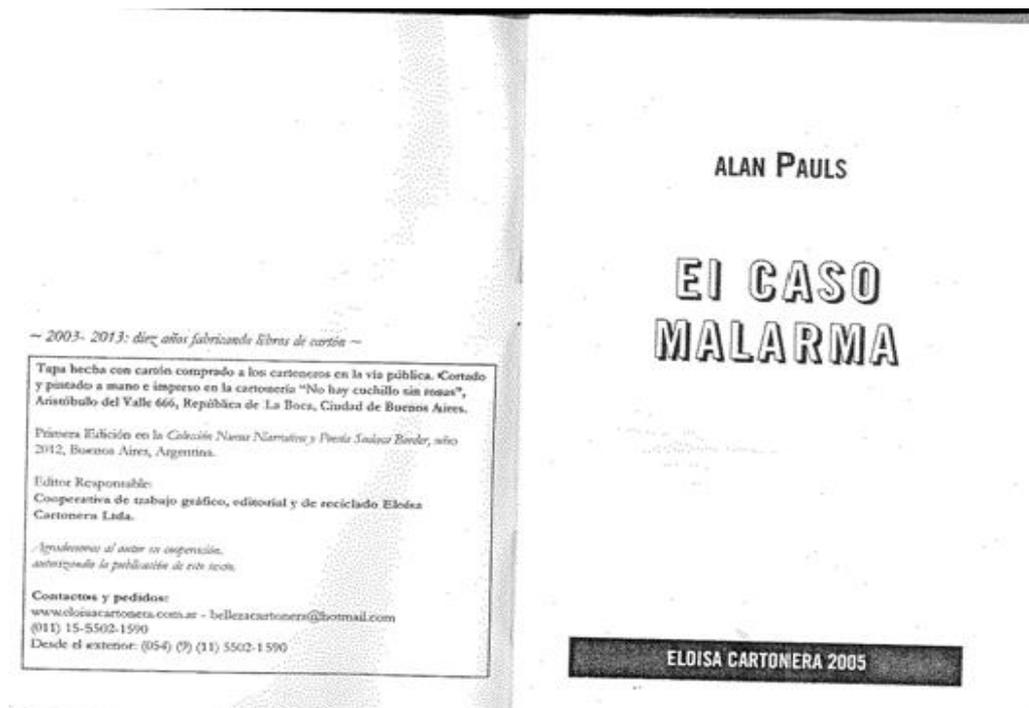


Imagem 5 – ficha catalográfica e folha de rosto do livro escolhido de Eloísa

De fato, dentro da ficha que abordamos, esse fragmento que, em teoria, se relacionaria especificamente com a obra publicada (sem fazer dêixis a respeito do próprio paratexto: algo que encontramos na especificação da qual é objeto a capa, por exemplo)⁶⁴ funciona de modo equívoco afetando a caracterização do referente.

Também notamos, no interior dessa mesma ficha, que a figura da editora responsável é suplantada pela figura jurídica do sujeito coletivo representado pela cooperativa: “Cooperativa de trabajo gráfico, editorial y de reciclado Eloísa Cartonera Ltda”. Chamamos a atenção, inclusive, para o apagamento do nome das individualidades daqueles envolvidos no processo de produção deste livro (autor da capa, tradutor, entre outros), a partir da inscrição nessa ficha de um sujeito coletivo que se reatualiza, na sequência, mediante uma marca de primeira pessoa do plural: “**agradecemos** al autor”. Nesta referência – mesmo que indireta – à obra, marca-se uma espécie de “vínculo afetivo” e, quando colocamos esse registro em relação com a ausência em outras partes do paratexto, do registro dos direitos autorais, produz um efeito de afirmação de “relações de cooperação (ou cooperativas)” que dariam sustento à publicação.

⁶⁴ A outra referência à obra, ainda no interior da ficha, é: “Primera edición en la colección Nueva Narrativa y Poesía Sudaca Border, año 2012, Buenos Aires, Argentina”.

A observação que realizamos nos permite afirmar que no texto dessa ficha do livro que abordamos opera um desequilíbrio entre o que “se diz sobre a capa” e o que “se diz sobre a obra”, tendo o primeiro dizer, como já antecipamos, marcas de determinação que respondem a uma perífrase, cujo procedimento é uma especificação sobre materiais (“tapa hecha con cartón”), modos de trabalho (“cortado y pintado a mano e impreso en la cartonería”) e atos de compra-venda (“con cartón comprado a los cartoneros en la vía pública”). Já no “dizer sobre a obra”, observamos a ausência – dentro da linha de memória estabelecida pela publicação de livros por parte de editoriais – do registro de nome do autor, do título do livro, do número de edição, do ano de publicação, dentre outros. Essa ausência se reitera em outras partes que integram o paratexto, como vimos, por exemplo, no caso da capa.

Nesse sentido, se pensarmos que a ficha catalográfica é um espaço atravessado por um certo “juridismo” (registro do nome do autor; do número da edição; do reconhecimento das diversas autorias: a da tradução, a do prefácio, etc.; do ISBN, dentre outros dados) e por procedimentos que tendem a uma certa estabilização lógica dos sentidos (PÊCHEUX, 1990a) – já que fornecem informações necessárias para a identificação de um livro e, inclusive, para sua localização no interior de uma biblioteca –, podemos afirmar que o efeito de indeterminação produzido por essa série de aspectos desemboca em um modo de significar o livro que acaba privilegiando o fato de que ele faça parte de uma “classificação” ou de uma “tipologia”. Assim, cada livro responderia ao sintagma “livro cartonero” muito mais do que à individualização da publicação de “um título de um autor”, pois em seu paratexto operam apagamentos que passam a afetar a relação “autor-obra”⁶⁵. Como notamos, a ficha catalográfica, em consonância com outros elementos paratextuais, funciona numa certa descontinuidade com relação ao interior do livro.

No caso de Eloísa, a reiteração “indiscriminada” da mesma (em todas as publicações) produz um efeito de sentido especial, ao culminar numa espécie de paródia de “los libros” – retomando o sintagma de Cucurto abordado na introdução deste item 2 – e até de caricaturização do que seja uma ficha catalográfica. Tomando como base formulações de Bakhtin (1974)⁶⁶ sobre a paródia, segundo as quais esta implica “impugnação” e “homenagem” – diríamos que, dessa forma, cada livro dessa cartonera homenagearia “el libro” e impugnaria “los libros”.

⁶⁵ Estes apagamentos parecem reforçar projeções sobre o livro cartonero tais como: “livro de todos e para todos”.

⁶⁶ Nas referências bibliográficas, por se tratar de uma edição em espanhol, consta como Bajtin (1974).

Também em um processo de paráfrase e deslocamento, a ficha catalográfica do livro escolhido de Dulcineia Catadora, aponta em direção ao processo de confecção da capa e não à obra publicada para, na sequência, reconhecer o pertencimento a uma rede iniciada por Eloísa: “O coletivo Dulcinéia Catadora integra a rede latino-americana de cartonaria iniciada por Eloísa Cartonera (Argentina)”.



Imagem 6 – ficha catalográfica do livro escolhido de Dulcineia Catadora

Num claro deslocamento a respeito das fichas catalográficas de Eloísa e Dulcineia, a presente no livro de Yerba Mala Cartonera traz indicações sobre a obra à qual se refere, tal como o nome do autor e o ano de publicação:

© Lourdes Irma Saavedra Berbetty 2011
© Editorial Yerba Mala Cartonera 2011.
Proyecto social cultural y comunitario sin fines de lucro.
yerbamalacartonera@gmail.com
http://yerbamalacartonera.blogspot.com
Tel. 72262533, 73719741, 70727847

Proyectos análogos: Eloisa Cartonera (Argentina), Sarita Cartonera (Perú), Ediciones la Cartonera (México), Animita Cartonera (Chile), Dulcinea Catadora (Brasil) y muchos más en casi 20 países.

Impreso en: Imprenta "Magda I" Av. Oquendo 371 Cochabamba
Derechos exclusivos en Bolivia
Impreso en Bolivia

*Esta publicación ha sido posible gracias al apoyo desinteresado de
Magda Rossi*

Imagem 7 – ficha catalográfica do livro escolhido de Yerba Mala Cartonera
Observe-se que nela também se registra uma menção aos direitos⁶⁷ relativos à obra: “Derechos exclusivos en Bolivia”. De acordo com a explicação de um dos integrantes sobre a ficha catalográfica do coletivo em um documentário sobre esta cartonera:

En esta primera parte están todos los créditos, y está también el registro del depósito legal que lo hemos, o sea, vamos a registrar a la cámara del libro para hacer un depósito legal y para poder publicarlos ¿no?

A possibilidade de publicação nesta enunciação está estreitamente vinculada à existência de um depósito legal, algo que não se registra na ficha catalográfica de Eloísa e de Dulcinea. Interpretamos que, em certa medida, esta marca que encontramos de modo específico no caso de Yerba Mala possa ser colocada em relação com o contexto caracterizado por uma representativa indústria de livros piratas, em uma situação bastante diferente da de Buenos Aires e da de São Paulo⁶⁸.

⁶⁷ Lembramos que a ficha catalográfica de Eloísa, por exemplo, somente contava com um agradecimento ao autor por sua cooperação ao autorizar a publicação do texto.

⁶⁸ Como chamamos a atenção a partir de um relato de Virginia Ayllón, autora publicada pelo coletivo em questão, neste mesmo documentário, a indústria pirata de livros na Bolívia funciona exatamente como uma prova contra o argumento de que ninguém lê: “Se juega mucho en Bolivia a decir que en Bolivia nadie lee. Pero nada más que tú andas a ver lo que son los libros piratas... Pero si son piratas es para que alguien compre, es decir, hay una demanda.” E, imediatamente após esta fala, aparece uma tela preta, escrita em branco, que permanece

Somando-se à preocupação que o coletivo tem para que as publicações de Yerba Mala não sejam interpretadas como piratas, notamos também que na posição do sujeito discursivo que enuncia nessa ficha há uma preocupação maior com a obra publicada no interior do livro, o que nos leva a pensar que neste caso o paratexto se apresente num grau de maior continuidade com relação a ela. Talvez, pela preocupação com o conteúdo do livro que aí se materializa, esta seja a única cartonera que possui todo seu catálogo disponível na internet, em formato issuu⁶⁹. Interpretamos que essa série de aspectos possa ser explicado pelas condições de produção que se referem à invisibilidade à qual historicamente tem sido submetida a literatura boliviana como um todo, dentro do contexto maior da literatura latino-americana.

2.3. A última página

Também no que se refere à última página do livro cartonero, notamos que existe um gesto de retomada de certas práticas “editoriais” de publicação, segundo as quais, na *orelha* de “los libros” (como diria Cucurto) regularmente se registram os outros títulos ou autores da coleção. E, ao selecionarem algumas de suas publicações, nos oferece uma entrada a parte de seu catálogo. Como veremos no caso das últimas páginas das três cartoneras que abordamos, existe no recorte de seus catálogos uma proposta de publicação exclusiva de livros latino-americanos (algo que cada um desses coletivos afirma ou no site, ou no manifesto ou por outros meios), o que já nos indica uma opção política na constituição dos mesmos.

por alguns segundos, com o seguinte dizer: “En Bolivia existe una importante industria paralela de libros pirateados. Yerba Mala no forma parte de ella.”

⁶⁹ O catálogo completo desta cartonera está disponível em: <http://issuu.com/yerbamalacartonera>. Acesso em: 17 de novembro de 2015.

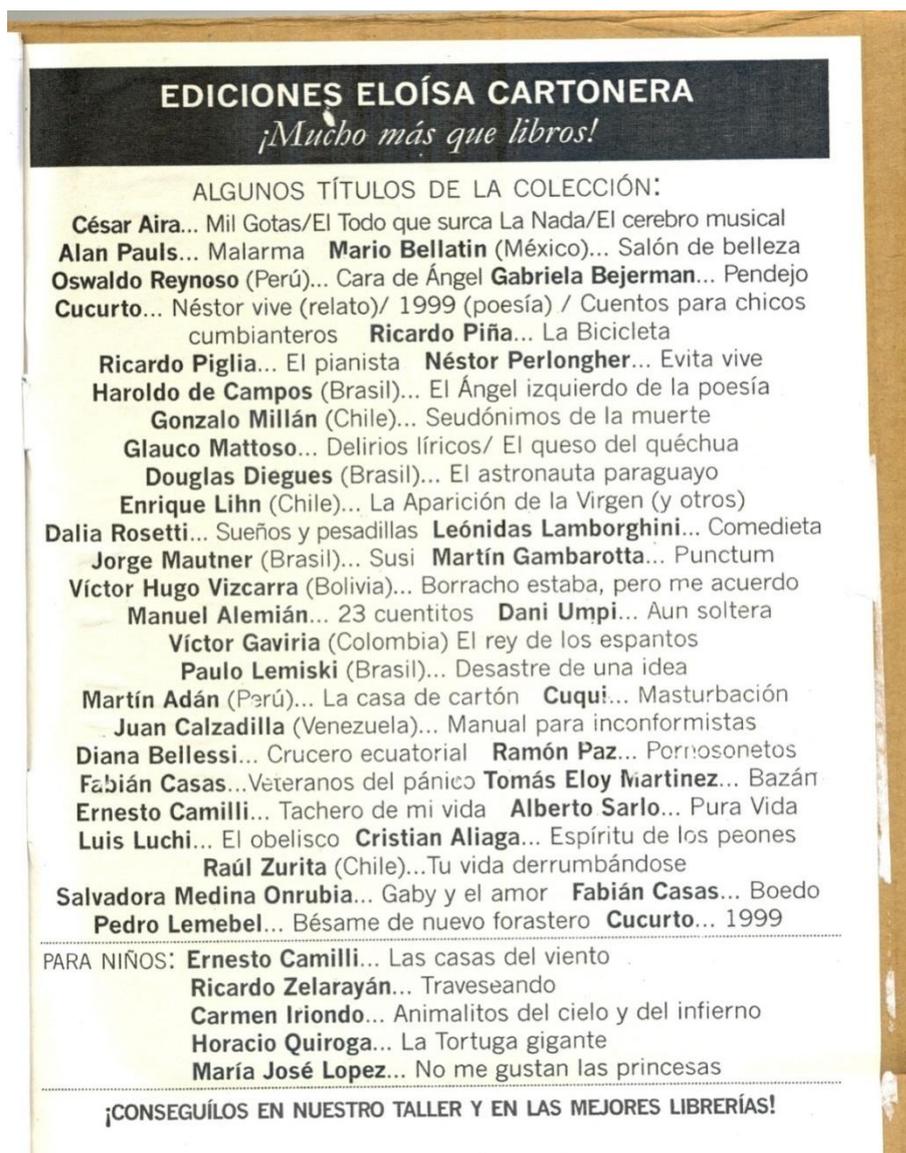


Imagem 8– última página dos livros de Eloísa Cartonera

No caso da última página dos livros de Eloísa, notamos que ela é idêntica para qualquer que seja a obra, já que faz parte da folha que funciona como “primera hoja” e como “última hoja”, da qual já falamos ao analisar a ficha catalográfica de um de seus títulos publicados. Também o livro produzido por Dulcineia Catadora traz uma última página na qual se registra outros autores também publicados pelo coletivo. Esta seção se inicia com um enunciado interpelador: “Leia também”, em caixa alta, seguido de uma lista de nomes, como vemos:

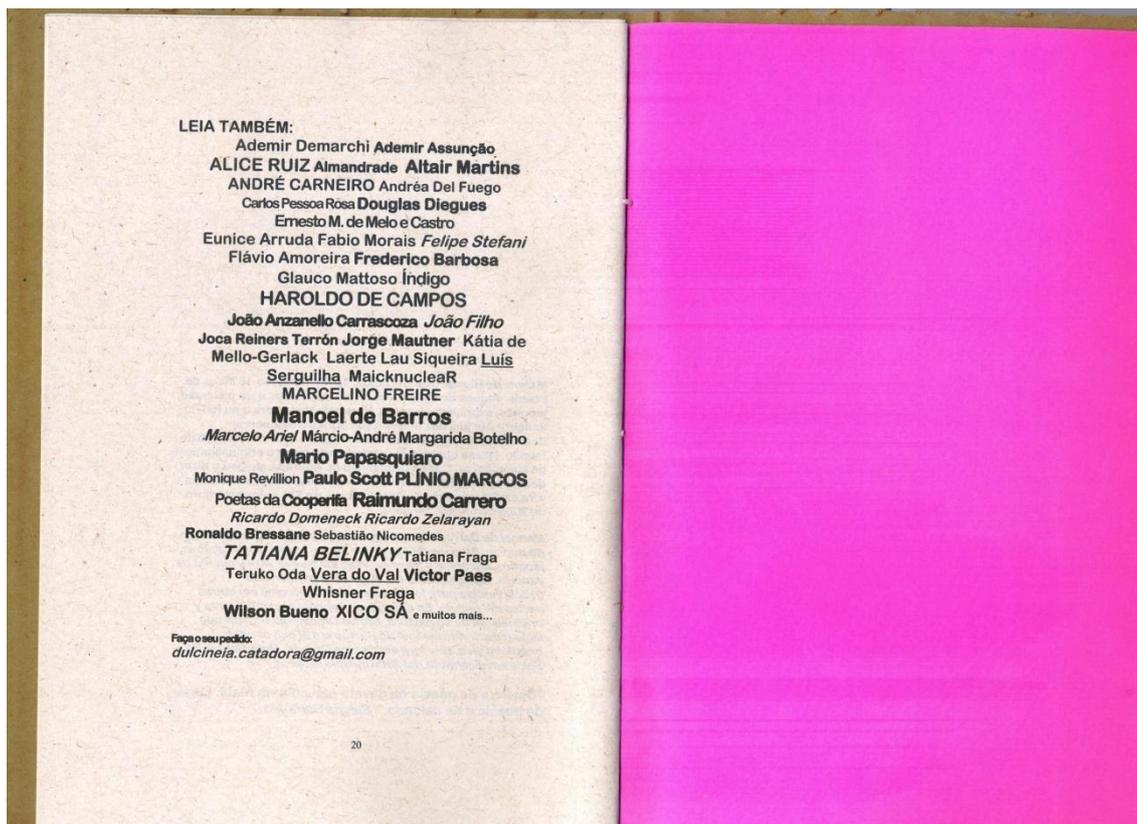


Imagem 9 – última página do livro escolhido de Dulcineia Catadora

Neste caso, notamos um predomínio de autores brasileiros dentro do conjunto de latino-americanos, sendo que somente Mario Papasquiario e Ricardo Zelarayan não pertencem ao primeiro conjunto⁷⁰.

Por fim, da lista de parte do catálogo de Yerba Mala, somente Fernando Iwasaki, Gabriel Pantoja, Santiago Roncagliolo e Washington Cucurto não são bolivianos, mas são latino-americanos e, igualmente, foram publicados também por outras cartoneras, como já havíamos notado no caso de Dulcineia Catadora. Note-se que há uma introdução que convida a ler em diferentes situações e, inclusive, nela se materializa, representações sobre a leitura:

⁷⁰ Fazemos notar que os títulos destes autores publicados por Dulcineia haviam sido publicados anteriormente por outras cartoneras.



Imagem 10 – última página do livro escolhido de Yerba Mala

Com relação à *descontinuidade* da qual vimos falando, a última página de Eloísa que – tal como acontecia com a ficha catalográfica – é exatamente igual para qualquer que seja essa obra, confirma tal efeito. Ao mesmo tempo, é preciso observar algo a mais: essa folha acaba contextualizando, nos três casos, o título publicado, no interior de uma linha de edição⁷¹, no entanto, para nós parece prevalecer mais o efeito de sentido segundo o qual as últimas páginas das três obras aqui em questão funcionam como um índice de que o respectivo livro é só mais um dentre todos os títulos publicados pela cartonera, reiterando sentidos que já observamos. Mais uma vez, a singularidade de cada obra estaria afetada pela singularidade da capa de papelão e, deste modo, cada livro seria um livro entre outros livros cartoneros.

Como em parte já havíamos adiantado, em nossa interpretação inicial, a capa de papelão estaria albergando, além de todo o refugio da sociedade capitalista (que é material, mas é, sobretudo, humano), também o modo de produção responsável pelo produto que o

⁷¹ Sobre esta linha de edição, convém observar que, apesar de muito heterogênea entre os coletivos e, ao mesmo tempo, marcada por singularidades em cada um deles, notamos que as três cartoneras aqui em questão somente publicam autores latino-americanos, parte deles como resultado da prática dos concursos literários.

leitor tem nas mãos. Assim, a singularidade da capa termina afetando o que em “los libros” funciona como obra, singular, de autor, também singular. Em consonância com esta linha de raciocínio, nossa interpretação é que os modos de circulação do livro reatualizem em outra instância os sentidos já veiculados pelo modo de produção preferencial que aparece condensado, sobretudo, na capa do livro cartonero.

Sobre seus moldes de circulação nos deteremos a seguir.

2.4. A circulação: o mão a mão

Poderíamos começar observando que os livros cartoneros circulam tanto por lugares historicamente conferidos ao livro, como por espaços menos consagrados – como bancas de jornais, feiras, eventos de caráter artístico e até em manifestações de caráter político.

Desde o início do projeto da primeira cartonera, Eloísa, mesmo que não explicitamente declarado, notamos uma aspiração a fazer com que o livro alcance outros públicos que não os visados tradicionalmente. Cabe aqui ressaltar que, ainda que o primeiro lugar de funcionamento e trabalho da cooperativa tenha sido uma galeria de arte, Cucurto propõe no mesmo local o funcionamento de uma “verdulería”, como temos no depoimento de Barilaro⁷²:

El gran envión para el proyecto fue cuando se decidió Fernanda [⁷³]. En junio, el ArteBA, la feria de galerías de arte de Buenos Aires, vendió varias obras, y se le ocurrió poner otra galería, pero más underground todavía que Belleza (y se ven fotos, podrían darse cuenta que B y f no era justamente overground), para que expusieran artistas de renombre mezclados con artistas de la calle, de villas, marginales y raros, pero con talento. Nos pidió que la ayudáramos y nos dijo que podríamos hacer los libros ahí mismo. Cucurto propuso agregarle una verdulería. Así es que abrimos No hay cuchillo sin rosas, y ahí sí empezó Eloísa con todo. Al traer un lugar físico, y un poco de capital de Fer, pudimos llamar a cartoneros para que hicieran los libros junto a nosotros lo que queríamos desde un principio.

Em nossa interpretação, a proposta de se vender verduras juntamente com os livros se relaciona com a recepção buscada para os livros cartoneros. Mesmo que o primeiro objetivo tenha durado pouco, notamos que com o passar do tempo existe uma manutenção do esforço em se ultrapassar os circuitos tradicionais de circulação do livro. Como La Boca, o bairro onde funcionou o ateliê até princípios de 2016, não é muito central, a cooperativa resolveu comprar uma banca na avenida Corrientes, perto do número 1400:

⁷² “Y hay mucho más” (em: BILBIJA & CARBAJAL, 2009, p. 37).

⁷³ Como antecipamos no item 1 deste capítulo, Fernanda Laguna é uma das fundadoras de Eloísa Cartonera.

A primeira sentença desta citação poderia ser compreendida em português como: “O grande empurrão para o projeto foi quando Fernanda se decidiu.”.

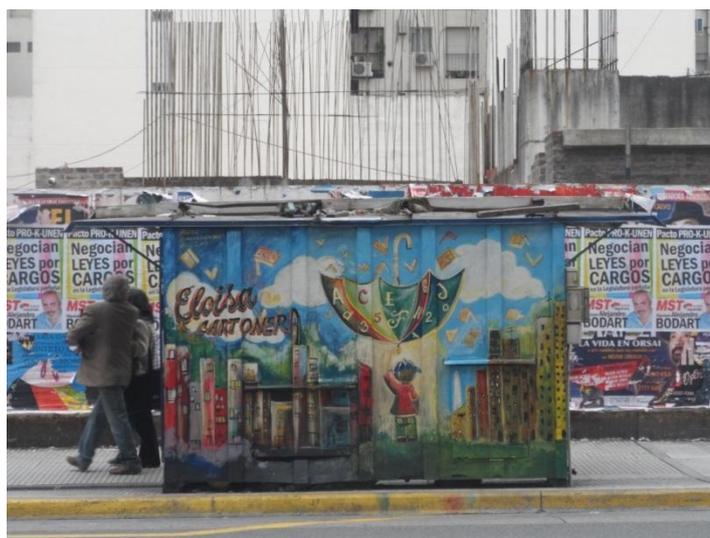


Foto 5 – Banca de Eloísa Cartonera na Avenida Corrientes, 2012

Também vendem-se aí livros do Cucurto publicado por outra editoras, cds de uma banda punk chamada “Eterna Inocencia” cujas capas são pintadas no ateliê do Eloísa, sob encomenda. Quando perguntamos para o Ricardo Piña – um dos sócios da cooperativa no início de 2015, mas também um de seus autores – quem eram as pessoas que paravam na banquinha da Corrientes para comprar os livros, ele riu e respondeu: “De todo. De locos a enfermos.” (diário de campo, 27/02/2015).

Cucurto, em um vídeo⁷⁴ no qual vários integrantes de Eloísa falam sobre o trabalho que realizam, comenta as modalidades de venda dos livros:

La venta... se vende en el local, acá en la cartonería, si no se venden en actos públicos, en manifestaciones, en eventos culturales, en algunas librerías de la ciudad (eh...) y por pedido, en las distintas provincias del interior del país y, bueno, de mano a mano también, la idea es siempre personalizarlos, y que la gente conozca a los trabajadores, quienes somos, lo que hacemos, como los propios fabricantes, entonces, se establece un vínculo entre el que lo hace y el que lo recibe... Y esto genera un montón de cosas que creo que son lo más interesante del proyecto.

Apoiando-nos no excerto, podemos perceber que existe um esforço em ressignificar o que seria uma pequena transação de compra e venda do livro, focalizando o “contato” e

⁷⁴ Disponível em <http://cuc.edu.mx/blog/editorial-independiente-de-eloiisa-cartonera/>. Acesso em: 21 de novembro de 2014. Transcrição nossa.

estabelecendo “um vínculo entre quem o faz e quem o recebe”. Este processo constituiria aquilo que é “o mais interessante do projeto”, tal como avalia Cucurto. Para ilustrar um pouco os modos pelos quais fazem com que seus livros circulem, trazemos a seguinte foto, na qual podemos ver María Gómez representando Eloísa Cartonera, com uma banquinha em uma manifestação da Plaza de Mayo, em 2011:



Foto 6 – cedida por Eloísa, manifestação na Plaza de Mayo – Buenos Aires, s/d

E, na foto seguinte, quatro componentes da mesma cooperativa, na Plaza de Mayo:



Foto 7 – cedida por Eloísa. Da esquerda para a direita: Ricardo Piña, Mirian Merlo (la Osa), Washington Cucurto e Alejandro Miranda, na Plaza de Mayo – Buenos Aires, 24 de março de 2010.

De sua parte, Dulcineia Catadora, pela boca de Lúcia Rosa, inclusive nega a existência de uma prática de circulação e distribuição do resultado de seu trabalho. Como ela comenta em uma entrevista⁷⁵

A gente não tem a prática da circulação e distribuição. É uma coisa pequena: os livros são divulgados pelas feiras de publicação independente (como a Tijuana e a Feira Plana), mas a maior parte das vendas é feita por e-mail.

Ainda que aí se enuncie que não exista uma prática consolidada no que tange à sua circulação e distribuição, como temos notado em sua prática e também como relatado em seu “manifesto”, a circulação tanto dos livros quanto do fazer cartonero para este coletivo deve se dar no espaço público, perturbando a rotina e o automatismo de nosso cotidiano:

Acreditamos que devemos ir para as ruas, o lugar por onde transita o catador de papel. É no espaço público que nos vemos atuantes no contexto social e político (...) Divulgamos a literatura e alto e bom som. Literatura para todos, poesia nas praças públicas, pelas ruas, para quem quiser ouvir. E também procuramos provocar discontinuidades na realidade, dando espaço para que os sujeitos envolvidos reconstruam sua subjetividade. Em certas intervenções, apenas fazemos uma pergunta, deixando o interrogado livre para interpretá-la e nos dispomos a ouvir e a anotar sua resposta. Esse momento mais que aproxima o público dos integrantes do coletivo: propicia uma troca rica de conteúdos (BILBIJA & CARBAJAL, 2009, p. 148).

A partir da série de fatos postos em relação, concluímos que o “mão-a-mão”, como modo de trabalho que caracteriza a circulação cartonera, opera como uma reatualização do modo de produção que atravessa o funcionamento cartonero, a saber, o mutirão.

3. OS ENCONTROS

Tanto o fazer como o produto cartonero tem se mostrado como possível ignição de muitas paixões – por falar assim do que compreendemos como um processo de identificação (PÊCHEUX, 1990a, p. 56). Interpretamos que toda paixão seja da ordem de um encontro e, a partir de nossa experiência cartonera, nos damos conta de que o encontro é um acontecimento de bastante relevância neste fazer, sendo que discursivamente pode ser analisado ao menos

⁷⁵ Disponível em <http://circuito.sescsp.org.br/dulcineia-catadora/?o=redessescsp>. Acesso em 03 de agosto de 2015.

em dois sentidos: no sentido de uma identificação e na tentativa de construção de uma identidade.

Ao primeiro sentido vamos: em muitas de suas narrativas fundacionais, os nascimentos cartoneros aparecem descritos justamente como o resultado de um encontro⁷⁶. Começando com a própria narrativa de gestação de Eloísa Cartonera, realizada no respectivo manifesto (BILBIJA & CARBAJAL, 2009, p. 57) temos o relato que nos remete a certa fundação mítica, de que seu estabelecimento se dá como consequência de um encontro extra-literário:

Era verano, Cucurto y Javier Barilaro hacían unos libritos de colores y poesía: Ediciones Eloísa; por aquella bella dama descendiente de bolivianos que conquistó el corazón de Javier Barilaro y luego se fue. ¡Gracias Eloísa! Porque con tu belleza cautivaste al compañero que después diseñó tantos libros como verdes hojas en primavera.

De acordo com o narrado, temos um encontro amoroso que falha logo de saída na fundação de Eloísa Cartonera. Mesmo assim, Barilaro, animado e “prendido”⁷⁷ pelo encontro com a Eloísa, “bella dama descendiente de bolivianos”, começa a desenhar livros como se fossem verdes folhas na primavera, o que revela que o encontro amoroso não falhou, justamente porque intensificou o ritmo de trabalho daquele que por esse encontro foi tocado. Fazemos notar, também, que Barilaro aparece como protagonista do relato registrado no manifesto de Mandrágora Cartonera (em BILBIJA & CARBAJAL, ibidem, p. 106), dois anos depois, em um caminhar conjunto na cidade de Cochabamba, Bolívia:

En el año 2005, cuando Javier Barilaro vino a Cochabamba, iniciamos nuestro caminar (...) Nuestro trabajo se centró en los orígenes en los chicos de la calle, pero muy temprano entendimos que las migajas de un trabajo estético-literario no era sino una lágrima en medio del mar de sufrimiento de esas capas excluidas y marginadas.

⁷⁶ Gostaríamos ainda de chamar a atenção que, como já observado por Kunin (2013), antropóloga que realizou um estudo sobre os coletivos, os encontros não necessariamente se dão com a primeira cartonera:

Eloísa Cartonera, la primera, se originó en Argentina en 2003: la idea de lo que implica hacer una editorial de estas características fue re-territorializada en América Latina, Europa, Asia y África. Pero la pionera no ha sido la única que “inspiró” al resto. A través de este caso se ve cómo los procesos de multiplicación no necesariamente son unilineales ni uni-nodales, sino que se caracterizan por la multiplicidad de líneas multiplicadoras así como de nodos multiplicadores.

Disponível em: https://www.academia.edu/3852453/La_multiplicaci%C3%B3n_de_las_editoriales_cartoneras_latinoamericanas_an%C3%A1lisis_de_un_caso_de_apropiaci%C3%B3n_es_de_sentidos. Acesso em: 26 de novembro de 2015.

⁷⁷ E aqui queremos nos aproveitar do significante em língua espanhola, inexistente em língua portuguesa, “prendido” que nos remete a uma série de sentidos distintos no interior do mundo hispânico e, em nossa interpretação, possíveis de serem lidos no estado de Barilaro: “preso, privado de liberdade, atado a uma pessoa”, “aceso, ligado, entusiasmado” e “com os sentidos alterados por alguma substância”.

Como indica o relato, ainda que o caminhar seja conjunto, os propósitos eram distintos⁷⁸, já que nessa cartonera existiu primeiramente uma intenção de trabalho com crianças em situação de rua, um propósito assistencialista que não aparece no manifesto de Eloísa, tampouco em suas ações.

De sua parte, Sarita Cartonera aparece como protagonista na germinação de La Cartonera, como vemos nesta sequência discursiva (BILBIJA & CARBAJAL, *ibidem*, p. 171):

En mayo de 2007, en Lima, Perú, en el taller de Sarita Cartonera, se hizo una pregunta: “¿Por qué no hacen una cartonera en Cuernavaca?” Eran las editoras Milagros Saldarriaga y Tania Silva quienes nos señalaron sutilmente la estrella polar, esa estrella que es un camino para la revelación de otros mundos. Así se plantó la semilla, nos entusiasmó la idea de crear libros cartoneros, y nos dimos a la tarea de conocer aquellas formas hermanas de los países del Sur. Indagamos cómo trabajaban, cuáles eran sus intuiciones, sus actores, sus caminos, su dialéctica y todo lo demás. Fueron los libros de Sarita, sin embargo, nuestros primeros contactos con el mundo de la edición cartonera. Asombros que nos cautivaron. Con la naturalidad de un nacimiento, nueve meses después de aquella invitación, en febrero de 2008 llegó a este mundo La Cartonera, sin seguro de vida, sin beca, sin mecenas, sin otro ímpetu que el de concentrarse en la misteriosa experiencia de nacer.

Como vamos depreendendo a partir de nosso gesto de leitura, se o deparar-se com uma cartonera ou cartonero acaba sendo significado como da ordem de um encontro, este não seria um encontro qualquer. Seria um encontro “cativante”⁷⁹, como aparece no manifesto do Eloísa em “¡Gracias Eloísa! Porque con tu belleza cautivaste al compañero que después diseñó tantos libros como verdes hojas en primavera”, e também no manifesto de La Cartonera: “Fueron los libros de Sarita, sin embargo, nuestros primeros contactos con el mundo de la edición cartonera. Asombros que nos cautivaron.” Chamamos a atenção para o fato de que o verbo “cautivar” possui duas direções semânticas predominantes: uma se relaciona ao atrair, seduzir e inspirar e outra se relaciona ao fazer-se prisioneiro, encerrar-se em cativo. De nossa parte, interpretamos que se o verbo “cautivar” é responsável como inspiração para o trabalho

⁷⁸ Como analisa Kunin (2013) no texto já citado em nota:

Asimismo se puede afirmar que a pesar de que las primeras cartoneras fueron “inspiradoras” de las que siguieron, no hubo un proceso de replicación pasivo en lo que refiere a las formas y significaciones relacionadas con la creación y desarrollo de una editorial cartonera. Los procesos de movimiento de las ideas han dado como resultado adopciones con adaptaciones locales – apropiaciones –, distintas en cada caso: cada iniciativa trabaja de manera distinta, asignándole sentidos diferentes a sus prácticas y discursos.

⁷⁹ Interpretamos que este seja um encontro no qual algo deixa de falhar, deixa de se desencontrar (e para de não se escrever), como formula Lacan no **Seminário 20**.

cartonero, por outro, temos que este trabalho aparece em uma manifesta e reconhecida interpelação ideológica de se fazer prisioneiro de um determinado modo de trabalho.

Também Lúcia Rosa – como já antecipamos, idealizadora-integrante de Dulcinea Catadora em São Paulo – entende seu encontro com o fazer cartonero nos moldes de uma identificação:

Eu acho que o caminho vai se a gente se deixa levar sem racionalizar muito ou sem pensar muito... A gente vai, no fundo, no fundo buscando aquilo que a gente mais gosta pra preencher... E foi até meio casual que eu encontrei este projeto, quando fiz essa parceria com a Eloísa Cartonera, foi uma coisa meio que aconteceu e acabou sendo um resgate em termos de eu voltar a me dedicar à literatura e foi uma coisa muito feliz. E é por isso que eu me envolvo tanto e acabei abandonando o autoral né? De repente eu tenho um projeto que trabalha com literatura, que trabalha com o social, eu sempre trabalhei dessa forma, e que é um projeto que é artístico né? Que é um trabalho que rompe com aquela estética tradicional que não me agrada nada⁸⁰.

Existe em seu relato uma manifesta identificação inicial que a leva a declarar o abandono do trabalho autoral anteriormente realizado. Assim como aparece na sequência, essa identificação acaba por desembocar discursivamente em um sentimento não só de completude, mas também de felicidade:

Então pra mim foi uma conquista muito grande. Eu acho que eu fui buscando esses caminhos e foi uma felicidade eu ter encontrado isso e eu acho que de alguma forma completa né? Me completa muito. (idem).

A partir de uma identificação inicial que acaba por vir à tona nos moldes de uma paixão e também tendo como base o que vivenciamos em nosso *ter estado* em algumas cartoneras, temos percebido que é comum a prática da mútua visita. Nesse sentido, poderíamos dizer que seus integrantes se comportam muito mais como amigos que se visitam que como “concorrentes”: desta forma, o efeito gerado é que se comprazem no trabalho e na aprendizagem conjunta – o que constitui uma outra forma de identificação.

Em um processo paralelo às identificações, assumidas por diversos integrantes dos coletivos, com o fazer cartonero, encontramos as tentativas de consolidação de uma identidade, que já seria o segundo sentido atribuído à palavra “encontros” nesta parte de nosso trabalho. Talvez na esteira de fazer com que estes sejam contínuos e cada vez mais cativantes,

⁸⁰ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=EMBvvpwQ33O8>. Acesso em: 30 de março de 2015.

existiram até agosto de 2016 quatro encontros cartoneros internacionais, todos eles contando com o impulso e o apoio da paixão bibliotecária: o primeiro realizado na Universidade de Wisconsin, nos dias 8 e 9 de outubro de 2009, que apresentou como um de seus resultados – tal como antecipamos na Introdução deste trabalho – a coletânea de manifestos que analisaremos nos capítulos 3 e 4. Entretanto, este primeiro encontro não entra para a contagem oficial, como poderemos observar imediatamente, e acabou por ficar conhecido como o encontro de Wisconsin, ou em espanhol: “el encuentro de Wisconsin”.

O “Primer Encuentro de Editoriales Cartoneras” foi realizado na cidade de Santiago, Chile, em 17 e 18 de maio de 2013. Já o “Segundo Encuentro de Editoriales Cartoneras” também realizado em Santiago, ocorreu entre 09 e 11 de outubro de 2014. Ambos foram levados a cabo na Biblioteca de Santiago. Sinalizamos, ainda, que o terceiro ocorreu entre 02 e 04 de outubro de 2015 e o quarto já tem data para os dias 30 de setembro e 1 e 2 de outubro de 2016. Gostaríamos de fazer notar neste ponto o encabeçamento exercido por bibliotecários na organização destes eventos. Se o Encontro de Wisconsin contou para sua organização com a participação determinante da bibliotecária Paloma Celis Carbajal, os encontros realizados no Chile, na Biblioteca de Santiago, somente puderam ser realizados pelo esforço conjunto de cinco bibliotecários, aqui listados em ordem alfabética: Alexis Ruiz, Olga Sotomayor, Raúl Hernández, Sergio Rodriguez e Valentina Soto. Assim, teríamos que os Encontros Cartoneros também seriam frutos de uma paixão metonímica por parte de distintos bibliotecários pela produção do fazer cartonero: os livros.

Neste momento, chamamos a atenção primeiramente para o fato de que o próprio ato de se organizar um encontro de editoras cartoneras⁸¹ dentro do contexto em questão representa, segundo nossa interpretação, um desejo ao menos de auto-conhecimento e de fortalecimento de certa identidade cartonera, assumido por muitos coletivos. Cesarea Antonioletti, integrante do Vieja Sapa Cartonera, finalizou sua apresentação no II Encuentro de Editoriales Cartoneras, em Santiago, pedindo: “Fortalezcámonos, compañeros” e foi aplaudido por todos os presentes.

Neste ponto, concluimos o capítulo retomando a ideia de que o discurso – e as práticas ou, como preferimos dizer, *o fazer* – de Eloísa, a primeira cartonera, teria significado uma desestruturação-reestruturação de certas redes e trajetos (cf. PÊCHEUX, 1990a, p. 56) a respeito de uma memória de como publicar livros, sobretudo no que se refere às práticas de

⁸¹ Atentemo-nos para a migração do substantivo cartonera para a composição “editoriales cartoneras”.

publicação editorial ou ao que se conhece como indústria cultural do livro. Um aspecto fundamental, levando em conta o que já discutimos no primeiro capítulo, é o fato de que nesse fazer se reatualiza a relação de *cirujeo* com o mundo. E, também, esse gesto de Eloísa, por seu funcionamento, teria convocado uma série de filiações, por identificação e, desse modo, outras cartoneras no mundo, com suas especificidades, já se integraram e continuam se integrando a essa linha de trabalho.

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 – como vimos ao abordar a relação do paratexto com o respectivo título publicado⁸² – pelo qual acabam prevalecendo os sentidos do “livro cartonero” sobre os sentidos de “obra X, do autor Y”. Esse processo discursivo parece desembocar 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”.

Por fim, aproveitando a relação com Wisconsin e, com relação aos encontros cartoneros, o último aspecto abordado no presente capítulo, fazemos notar que no primeiro – justamente, o Encontro de Wisconsin – as cartoneras foram convidadas pelas organizadoras a escreverem um manifesto: sobre este pedido e sobre as produções decorrentes nos deteremos a partir de agora.

⁸² A análise de livros de cartoneras específicas, vistos um a um, nos dá mais base e mais elementos para realizar uma afirmação aqui que parece referir-se a uma regularidade que perpassa o fazer de outros coletivos.

CAPÍTULO 3

SOBRE O GESTO DE INTERPRETAÇÃO QUE INCIDE SOBRE ESTES “MANIFESTOS”

Por ocasião do Encontro de Wisconsin, ao qual acabamos de fazer referência ao encerrar o capítulo anterior, intitulado “Libros Cartoneros: Reciclando el paisaje editorial en América Latina” (cf. capítulo 2), as cartoneras participantes foram convocadas, sob a forma de um convite, tanto a escreverem um manifesto como a selecionarem imagens representativas do trabalho desenvolvido por cada coletivo. Este congresso foi realizado entre 08 e 09 de outubro de 2009 na Universidade de Wisconsin-Madison. Abaixo, podemos ver o cartaz do evento, elaborado por Javier Barilaro, um dos fundadores de Eloísa Cartonera.



Fazemos notar que este evento acabou por ter um “resultado antecipado”, que consiste em um livro intitulado “Akademia Cartonera: Un ABC de las editoriales cartoneras en América Latina”, para usarmos a própria definição dada por Carbajal no respectivo prólogo (BILBIJA & CARBAJAL, 2009, p. 11). Esta obra foi organizada pela própria Paloma Carbajal – mexicana radicada nos Estados Unidos e bibliotecária da Universidade de Wisconsin – e por Ksenija Bilbija, professora de literatura, especialista em estudos culturais, gênero e memória pós-traumática, nascida na antiga Iugoslávia⁸³.

Como declara Carbajal nesse mesmo prólogo (BILBIJA & CARBAJAL, *ibidem*), o propósito da publicação era:

⁸³ Tais informações estão disponíveis no próprio site da Universidade de Wisconsin: <http://spanport.lss.wisc.edu/?q=node/78>. Acesso em: 31 de julho de 2015.

documentar la pauta que estas editoriales están marcando en el ámbito cultural, editorial y literario. Este libro ha sido el fruto de un esfuerzo colectivo no sólo de las personas que han aportado los diecinueve textos sino también de todas las personas voluntarias que han ayudado en la traducción y la edición del manuscrito. Su título quiere seguir la tradición unificadora de las editoriales cartoneras de usar el apellido “cartonera”.

O livro, então, está composto por oito “manifestos”, fruto do convite feito às cartoneras participantes (Eloísa, Sarita, Animita, Mandrágora, Yerba Mala, Dulcinea, Yiyi Jambo, La Cartonera) que aparecem – como antecipamos – acompanhados das imagens por elas concedidas. Foram escritos em espanhol, português e portunhol, e, todos eles foram traduzidos ao inglês. Tais manifestos são precedidos por um prólogo – parte do qual acabamos de citar – e dois textos que funcionam a modo de prefácio: um de Ksenija Bilbija, qualificado, nesse prólogo (BILBIJA & CARBAJAL, *ibidem*, p. 12), como “introducción que explora los orígenes y la evolución de cada una de las ocho editoriales cartoneras que han participado en este libro” e um de Javier Barilaro, classificado, também no prólogo (BILBIJA & CARBAJAL, *ibidem*), como um “recuento de los comienzos de algunas de estas editoriales, especialmente con las que estuvo relacionado directa o indirectamente”. Estes textos estão escritos em espanhol, mas também aparecem seguidos de sua tradução ao inglês.

O livro ainda possui uma parte digital, já que está acompanhado de um cd-room que traz nove artigos que, de um modo ou de outro, versam sobre as cartoneras e que foram escritos por acadêmicos e pensadores livres. Destes, somente dois participaram como assistentes do congresso, mas não apresentaram seus trabalhos. Resta esclarecer que nenhum desses textos foi traduzido, figurando somente na língua em que foram redigidos, como consta no sumário que reproduzimos na sequência:

¡Cartoneros de todos los países, uníos!: Un recorrido no tan fantasmal de las editoriales cartoneras latinoamericanas en el tercer milenio KSENIJA BILBIJA	5
Notes on the Expansion of the Latin American Cardboard Publishers: Reporting Live From the Field JOHANA KUNIN	31
Theory of the Workshop: César Aira and Eloísa Cartonera CRAIG EPPLIN	53
Literature, Are You There? It's Me, Eloísa Cartonera DJURDJA TRAJKOVIĆ	73
Uncovering the Body of the Book: Some Histories of <i>Cartonera</i> Productions LAUREN S. PAGEL	97
La rumba y el rumbo: Editoriales cartoneras y edición independiente en Latinoamérica JAIME VARGAS LUNA	111
Classroom <i>Cartonera</i> : Recycle Paper, Prose, Poetry DORIS SOMMER	130
Animita Cartonera: The Body and Soul of Literary Production in Contemporary Chile JANE D. GRIFFIN	152
Dulcinéia Catadora: O fazer do livro como estética relacional LÍVIA AZEVEDO LIMA	174

Nesse cd-room há um catálogo de todas as cartoneras participantes, bem como a indicação de referências bibliográficas para os interessados no fenômeno:

<i>Cartonera</i> Publications Catalog	195
<i>Cartonera</i> Publishers Bibliography	209

Consideramos relevante registrar que esta obra foi distribuída a cada uma das cartoneras participantes, como observa Lúcia Rosa⁸⁴, no blog do Dulcineia Catadora:

O livro *Akademia Cartonera: a Primer of Latin American Cartonera Publishers*, editado por Ksenija Bilbija e Paloma Celis Carbajal, pela Parallel Press/University of Wisconsin-Madison Libraries, deverá chegar ao Brasil em breve. Chegarão apenas 80 cópias, mas essa notícia não é para desanimar ninguém, especialmente aqueles que desistirão de cara de conseguir o seu exemplar. A boa notícia é que até o final de 2010 o livro deverá ser disponibilizado em PDF na Internet para ser acessado pelos interessados.

⁸⁴ Disponível em: <http://dulcineiacatadora.blogspot.com.ar/2009/11/akademia-cartonera.html>. A postagem é de 22 de novembro de 2009. Acesso em: 23 de junho de 2015.

Cabe observar – por aspectos que abordaremos na análise– que, no caso dessa cartonera, uma capa de papelão foi superposta à que fazia parte do livro, como lemos em uma entrada do dia 26 de maio de 2010 no blog do coletivo⁸⁵:

E estão saindo os exemplares do livro *Akademia Cartonera* editado pela Universidade de Wisconsin. Ganham capas de papelão.

A partir desta apresentação do livro em análise, um gesto organiza nosso capítulo: o de compreender a posição (ou posições) simbólica ocupada pelo sujeito do discurso que produz o convite a escrever (e a participar do respectivo congresso), em partes do paratexto da obra que inclui os manifestos, especialmente, o título, o prólogo de uma das organizadoras – já citado aqui – e os outros dois textos que abrem o livro e que precedem os manifestos, como pode observar-se a partir da visualização de um recorte do sumário:

Contents / Contenido

<u>Prólogo</u>	
<u>PALOMA CELIS CARBAJAL</u>	<u>11</u>
<u>Prologue</u>	<u>16</u>
<u>Carto(n)grafia nómada de las editoriales cartoneras latinoamericanas</u>	
<u>KSENIJA BILBIJA</u>	<u>21</u>
<u>The Nomadic Carto(nera)graphy of the Latin American</u>	
<u>Cartonera Publishing Houses</u>	<u>28</u>
<u>Y hay mucho más...</u>	
<u>JAVIER BARILARO</u>	<u>35</u>
<u>And There Is Much More...</u>	<u>46</u>

Efetuamos o movimento aqui proposto com vistas a trabalhar o **gesto de interpretação** (Orlandi, 1996) que, de nossa perspectiva, atravessa constitutivamente o que designamos como “demanda do outro”, no convite feito pelas organizadoras do livro e do congresso. Ao nosso movimento de análise agora vamos.

De modo a dar visibilidade ao **gesto de interpretação** realizado a partir de um lugar cuja constituição compreendemos como complexa (trata-se de um âmbito geo-acadêmico marcado politicamente, o dos EUA, atravessado pelos lugares mais específicos de uma bibliotecária e de uma docente especializada em determinados campos disciplinares, ambas imigrantes), começamos por analisar o paratexto – conceito que já mobilizamos no capítulo 2

⁸⁵ Disponível em <http://noticiasdacatadora.blogspot.com.ar/2010/05/akademia-cartonera.html>. Acesso em: 24 de junho de 2015.

a partir de Genette (2009) – que acompanha estes manifestos no momento mesmo de sua publicação. Trazemos aqui, mais em detalhe, a formulação que esse autor realizou, num primeiro momento, com relação à obra literária que (ibidem, p. 09) e que depois foi possível estender para pensar outros tipos de obras:

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 o 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. Esse acompanhamento, de extensão e conduta variáveis, constitui o que em outro lugar batizei de paratexto da obra.

Em nosso trabalho, chamaremos este “reforço e acompanhamento” de *comentário*, dando sequência à interpretação efetuada por Zoppi-Fontana (2011, p. 56) que o interpreta “como comentário, ou seja, como um discurso sobre”. Fazemos questão de dar a esse termo o sentido foucaultiano que reconhecemos em sua elaboração, como um mecanismo interno de regulação do discurso.

Em “A Ordem do Discurso”, Foucault (1999) nos diz que o discurso em nossa sociedade estaria, justamente, regulamentado por uma certa ordem que visa controlar e dominar seu carácter aleatório, seu status de acontecimento):

suponho que em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominam seu acontecimento aleatório, esquivam sua pesada e temida materialidade (idem, p. 8).

Assim, todo discurso estaria subjugado pelos procedimentos internos de regulação que funcionariam

sobretudo, a título de princípios de classificação, de ordenação, de distribuição, como se se tratasse, desta vez, de submeter outra dimensão do discurso: a do acontecimento e do acaso (ibidem, p. 21).

O comentário, para Foucault, seria um destes procedimentos internos de regulação da ordem do discurso (FOUCAULT, ibidem, p. 25). A partir da intervenção deste procedimento interno, aquilo que estava à deriva, de repente, é recuperado, encontrando então uma filiação, um lugar na genealogia discursiva. Deste modo, o comentário trataria de resgatar o dito no

texto primeiro a fim de explicá-lo, de dizê-lo de outra forma, com mais clareza e, talvez, de melhor modo. Em suas próprias palavras, o comentário

não tem outro papel, sejam quais forem as técnicas empregadas, senão o de dizer enfim o que estava articulado silenciosamente no texto primeiro. Deve, conforme um paradoxo que ele desloca sempre, mas ao qual não escapa nunca, dizer pela primeira vez aquilo que, entretanto, já havia sido dito e repetir incansavelmente aquilo que, no entanto, não havia jamais sido dito.

Exploramos e interpretamos a definição elaborada por Genette (2009) por percebermos que o paratexto de uma obra a “acompanha”, e, também – a partir de Foucault –, a classifica, a ordena, podendo chegar a resgatá-la do estatuto de acaso. Assim, funcionaria como um procedimento interno de regulação do discurso: aquele dizer que poderia ficar solto, sem registro, a perambular de modo errante, é organizado, é classificado, congelado, colocado em uma moldura.

De acordo com o que até aqui recuperamos a partir de Genette (ibidem) e de Foucault (1999), interpretamos que o *fazer/dizer* cartonero, no livro aqui em análise, é submetido a princípios de controle, seleção e distribuição, inclusive sob a forma de uma palavra, “manifesto”, sob a forma de um convite, ainda que a palavra manifesto pudesse ser interpretada como bem quisesse cada uma das cartoneras.

Entendemos que no convite feito pelas acadêmicas existe um esforço de legitimação do *fazer* cartonero (via legitimação do *dizer* cartonero), colocando-o na ordem do discurso acadêmico, cuidando de sua aparição. Assim, o paratexto que vamos analisar nessa parte de nosso trabalho se remete a um “texto” feito sob encomenda⁸⁶. Como inclusive dito no prólogo escrito por Carbajal, o que se pretendia com a publicação do livro era “documentar la pauta” (BILBIJA & CARBAJAL, 2009, p. 11), ou seja, registrar, produzir, resgatar, deixar por escrito, trazer documentos que justificassem o já proposto por estes coletivos, garantindo-lhes um lugar discursivo no mundo acadêmico.

É buscando melhor compreender este gesto de interpretação, que, inclusive, encomenda um “manifesto” para ao redor dele organizar o paratexto, que nos propomos a analisar o paratexto/comentário trazido juntamente com o próprio livro que contém os “manifestos” aqui em análise.

⁸⁶ Como será exposto no Capítulo 4, a base da enunciação destes textos, como manifestos, foi afetada por este convite. Por isso, nos referiremos a eles mediante a palavra “manifestos”, entre aspas.

Como já fizemos notar, o livro é composto por oito “manifestos”, que foram escritos por cada uma das cartoneras participantes do congresso, todos eles estão seguidos de sua tradução ao inglês. Além disso, são tanto precedidos como procedidos de imagens relacionadas ao trabalho das respectivas cartoneras. A obra foi produzida em uma modalidade que vamos chamar de não-cartonera: foi publicada pela Parallel Press/University of Wisconsin-Madison Libraries, possuindo copyright e ISBN; apresenta uma lombada com o título do livro e uma contracapa com dois comentários sobre a obra (inexistente no caso dos livros cartoneros), além de não apresentar nenhuma intervenção manual. Dele, existe uma versão digital disponibilizada em 2012 com pequenas mudanças presentes na disposição do conteúdo⁸⁷.

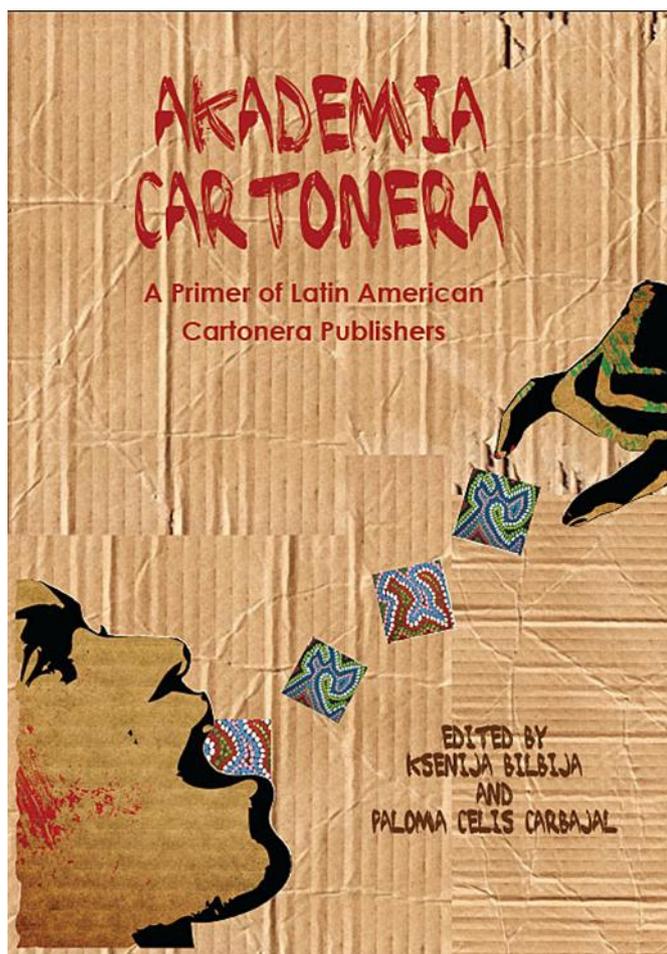
Desta obra, analisaremos o título (item 1), a capa (item 2) e os três textos que precedem os manifestos (item 3), colocando-os eventualmente em relação com outras partes do livro: o que se apresenta como “prólogo”, assinado por Paloma Celis Carbajal, será abordado, de modo diluído, ao colocá-lo em relação com outros elementos paratextuais; a “introdução” escrita por Ksenija Bilbija que, nas palavras de Carbajal (BILBIJA & CARBAJAL, *ibidem*, p.12), “explora los orígenes y la evolución de cada una de las ocho editoriales cartoneras que han participado en este libro”, e o “artigo”, escrito pelo artista plástico Javier Barilaro, “en el que hace un recuento de los comienzos de algunas de estas editoriales, especialmente con las que estuvo relacionado directa o indirectamente” (BILBIJA & CARBAJAL, *ibidem*). Eventualmente serão mobilizadas outras partes do próprio livro para entrarem em relação com as aqui designadas.

Acreditamos que a análise dessa série paratextual nos possibilitará uma maior compreensão do **gesto de interpretação** do qual falamos na introdução deste capítulo e que, de nosso ponto de vista, acompanha a demanda de escritura destes manifestos.

1. O TÍTULO

Apresentamos a seguir a capa da obra que abordamos, para que possamos analisar o título que aparece aí somente em sua versão em língua inglesa:

⁸⁷ Esta versão se encontra disponível na internet no seguinte link: <http://digiColl.library.wisc.edu/cgi-bin/Arts/Arts-idx?id=Arts.AkadCartOrig>. Acesso em: 12 de junho de 2015.



Notamos que se entrelaçam aí distintas materialidades significantes (LAGAZZI, 2009): começaremos por analisar a verbal. Observamos que o título (bem como o subtítulo e a autoria) aparece registrado na capa da edição, feita nos Estados Unidos, em inglês como “Akademia Cartonera: A Primer of Latin American Cartonera Publishers”; entretanto, no interior do livro, na página de rosto, aparece acompanhado de sua versão ao espanhol: “Akademia Cartonera: Un ABC de las editoriales cartoneras en América Latina.

Focando-nos no título em espanhol (e pontuando que, de modo geral, o que dizemos vale para os dois casos), no primeiro sintagma (Akademia Cartonera) reconhecemos um eco do modo de nomeação mobilizado pela maioria das cartoneras: Eloísa Cartonera, Animita Cartonera, Sarita Cartonera... Na estrutura regular destas designações, como já registramos nos dois primeiros capítulos, há um primeiro nome que parece funcionar como próprio seguido da palavra Cartonera, com a primeira letra em maiúsculo; este fato, junto com a sua reiteração ao longo do paradigma da “família”, nos leva a observar que poderia funcionar

como um sobrenome⁸⁸. Nesse sentido vai a explicação de uma das editoras do livro, no prólogo (BILBIJA & CARBAJAL, 2009, p. 11-12), quando se refere à produção do título deste livro: “Su título quiere seguir la tradición unificadora de las editoriales cartoneras de usar el apellido ‘cartonera’. E acrescenta, imediatamente, que Akademia seria seu nome (BILBIJA & CARBAJAL, *ibidem*, p. 12).

No entanto, de nosso ponto de vista, algo aí funciona como equívoco e impede que “Akademia” atinja, necessariamente, o estatuto de nome próprio⁸⁹, tal como acontece com os nomes das cartoneras que, ainda que não tenham “propriamente” um nome próprio, parecem reservar ao primeiro significante dos sintagmas esse estatuto, tal como interpretamos em casos como Animita, Mandrágora e Yerba Mala (Cartonera). No caso de nosso título, “Akademia” parece operar mais como um substantivo comum modificado por “cartonera” e este, por sua vez, como adjetivo e, portanto, como determinante do primeiro (PAYER, 1995, p. 44), especificando-o. Este fato nos leva a observar que esse significante não conseguiria ascender ao estatuto de nome próprio e, assim, os componentes do sintagma “Akademia Cartonera” não funcionariam como nome e sobrenome.

Ainda com relação a esse primeiro sintagma do título que analisamos, a grafia de “Akademia”, ao ser escrita com a letra “k”, ao invés de “c”, efetua um movimento de inscrição que também se abre ao equívoco. Em nossa interpretação, esse “k” já poderia ser lido como um efeito da determinação efetuada pelo adjetivo “cartonera”, como um lugar externo à academia, já que o “k” no lugar do “c” muitas vezes é usado nos grafites e pixações de rua como um gesto contestatário que procura subverter a ordem imposta pelo abecedário, o que poderia se aproximar de interpretações correntes sobre o próprio fazer cartonero. Entretanto, no prólogo do livro, escrito por uma das editoras (BILBIJA & CARBAJAL, *op. cit.*, p. 11), o sujeito do discurso acaba por justificar esse modo de escrita por uma filiação:

Cuenta la mitología griega que cuando Helena fue secuestrada por Teseo, Akademos ayudó a su rescate al revelar el lugar dónde la tenían prisionera

Conforme continua a explicação de Carbajal (BILBIJA & CARBAJAL, *ibidem*, p. 11), o nome Akademos deu origem à palavra *akadémeia*, que designava o grupo de discípulos reunidos em torno da figura de Platão. Por sua vez, esta palavra desembocou na academia do

⁸⁸ De fato, a Osa – como já antecipamos uma das componentes da primeira cooperativa cartonera – sempre comenta que Eloísa é a mãe de todas as cartoneras.

⁸⁹ Não dizemos que esta interpretação seja impossível no caso da designação das cartoneras, porém não se apresenta como a primeira.

Renascimento, que surgiu, na interpretação da autora, em contraposição ao funcionamento da universidade medieval; esta “invitava al contacto e intercambio de ideas entre varias disciplinas intelectuales” (BILBIJA & CARBAJAL, *ibidem*). Em nossa interpretação, esta sequência discursiva funcionaria como uma identificação explicitamente assumida pelo sujeito do discurso e construída em termos eufóricos, em contraposição aos atribuídos à universidade medieval (BILBIJA & CARBAJAL, *ibidem*):

Esta academia surgió en contraposición del ámbito anquilosado de la universidad medieval y promovió el humanismo; clave para el inicio de la modernidad, que trajo como consecuencia la revolución científica del siglo XVII.

Como vemos, a “academia” com a qual o sujeito do discurso se identifica foi a que propiciou “la revolución científica del siglo XVII”, opondo-se à universidade medieval. De nossa perspectiva, essa identificação com uma filiação de sentidos que detectamos aqui, desemboca em uma homenagem no primeiro significante do título da obra: “Akademia Cartonera”. E, justamente com relação a este, encontramos ainda nesse prólogo, uma justificativa (BILBIJA & CARBAJAL, *ibidem*):

Su nombre “Akademia”, además de referirse a la entidad que lo publica, invita al diálogo e intercambio de ideas de dentro y fuera del mundo universitario.

Entretanto, ainda que a projeção do título que se faz no prólogo seja no sentido de propor um diálogo e um intercâmbio de ideias, por efeito de um sujeito do discurso que se identifica com os modos de subjetivação e de construção do conhecimento valorizados e propagados pela academia, nos parece que, funcionando muito mais que como um nome⁹⁰, “Akademia”, poderia ser interpretado como um lugar a partir do qual se fala, tal como antecipamos acima. Teríamos, então que esse primeiro sintagma começa a apontar para a diferença dada pela própria constituição dos lugares (cf. PÊCHEUX, 2010) relacionados ao universo acadêmico e ao cartonero.

Prosseguindo a análise, focalizamos agora o outro sintagma, que na página de rosto do livro, como já havíamos adiantado, aparece traduzido ao espanhol:

⁹⁰ “Nomes são presságios” – afirmava um provérbio latino.

Akademia Cartonera:

Un ABC de las editoriales cartoneras en América Latina

Ao título seguem “dois pontos”, procedidos de um outro sintagma nominal que podemos interpretar que funciona como uma explicativa e opera como subtítulo: “Un ABC de las editoriales cartoneras en América Latina”.

Começando a abrir os sentidos possíveis a partir do significante “ABC”, nos parece que este possa ser parafraseado por conhecimentos básicos ou essenciais de um certo tema, ou ainda, como conjunto de princípios sobre um determinado campo do saber. Assim, começamos a interpretar que a presença dessa estrutura encabeçada por “Un ABC” no título poderia operar como uma “deixis fundacional” (CELADA, 1993, p. 90) que aponta para a própria publicação como sendo aquela na qual estão contidos os fundamentos, os princípios básicos das editoras cartoneras na América Latina.

Como começa a se desenhar, “un abc” poderia estar relacionado a uma seleção de saberes considerados como básicos ou essenciais sobre um determinado assunto ou a “alfabetização” sobre um determinado tema. Deste modo, “un abc” operaria justamente na confecção de uma cartilha na qual constaria os princípios básicos sobre determinado assunto. Fazemos notar que esta interpretação de cartilha também é possível na versão em inglês do título, no qual aparece o significante que sublinhamos: “A Primer of Latin American Cartonera Publishers”.

Conforme a leitura do título que estamos propondo, já podemos vislumbrar indícios de um sujeito do discurso atravessado pelo pressuposto de que seria possível apresentar “as cartoneras” mediante um “ABC” que, ainda que relativizado pela presença do artigo indeterminado “un” (que nos levaria a pensar, inclusive, que poderia se tratar de um entre outros), gera um efeito de completude que, inclusive, reverbera no título de um dos textos que precedem os manifestos na obra: “Carto(n)grafía nómada de las editoriales cartoneras latino-americanas”, escrito por uma das editoras, Ksenija Bilbija. Em nossa leitura, tanto o sintagma “Un ABC” quanto o jogo com o significante “cartografía” deixa entrever um desejo de mapeamento do objeto em questão, que volta a ressoar no próprio título da obra, “en América Latina”.

Assim, mais uma vez o lugar (fortemente vinculado ao mundo acadêmico) a partir do qual as duas editoras interpretam e fazem o livro vai deixando suas marcas: no prólogo de

Carbajal (BILBIJA & CARBAJAL, 2009, p. 12) o livro é apresentado como uma obra “cuyo objetivo es ser una instantánea de un momento en la existencia de estas editoriales. No se pretende definir, describir ni encasillarlas”. Entretanto, o significante “abc” presente no subtítulo que estamos analisando desliza em outra deriva de sentidos.

Passamos, agora, a nos concentrar no sintagma preposicional que especifica o escopo do sintagma “Un ABC”: “de las editoriales cartoneras en América Latina”. A preposição “de” nos permite uma dupla interpretação: “un ABC perteneciente a las editoriales cartoneras” – já que elas foram convidadas a escrever manifestos sobre si – e “un ABC sobre las editoriales cartoneras en América Latina”. Na materialidade desse mesmo subtítulo (“de las editoriales cartoneras en América Latina”) aparece também a designação das cartoneras como “editoriales”. No caso, “cartoneras” funciona como uma especificação de um conjunto ou universo maior que já viria como “dado”, como pré-construído (PÊCHEUX, 2009); o novo, no caso, seria a especificação feita por “cartoneras”, um adjetivo. Nesse sentido, consideramos importante colocar essa designação em relação com fragmentos dos próprios “manifestos” incluídos no livro que abordamos.

Começamos pelo assinado por Dulcineia Catadora, do qual pinçamos o seguinte fragmento:

Nossos livros são totalmente diferentes do produto “livro” industrializado, editado da maneira convencional (BILBIJA & CARBAJAL, *ibidem*, p. 147)

Nesta sequência reconhecemos um movimento de contra-identificação (PÊCHEUX, *op. cit.*, p. 215) com relação aos sentidos vinculados ao processo (ou processos) de edição “convencional”. Ressaltamos ainda que esse movimento aparece imediatamente antes de uma série de negações que operam sobre as especificações passíveis de serem atribuídas aos moldes operacionais de uma editora⁹¹:

Nada de gráficas, **nada** de esquemas de distribuidoras. **Não temos** o objetivo empresarial de lucrar. **Não seguimos as leis normativas que determinam o modo**

⁹¹ A negação por parte deste coletivo do substantivo editora aparece ainda em muitos outros lugares, como, por exemplo em entrevistas cedidas por Lúcia Rosa. Em uma entrevista concedida a Evandro Rodrigues, de Katarina Cartonera, diz: “Não somos editora. Seria ridículo fazermos tal afirmação.” (disponível no próprio blog do Dulcineia, em <http://dulcineiacatadora.blogspot.com.ar/2011/01/entrevista-evandro-rodrigues.html>. Acesso em: 25 de junho de 2015). Ou ainda nesta outra entrevista concedida para uma revista online do grupo Abril: “Buscamos autores que entendam que não somos uma "editora", mas um projeto artístico que vai muito além da literatura” (disponível em <http://planetasustentavel.abril.com.br/noticia/atitude/lucia-rosa-dulcineia-catadora-inclusao-social-catadores-642405.shtml>. Acesso em: 25 de junho de 2015.)

operacional de uma editora. Não somos constituídos formalmente. **Não existimos como entidade comercial perante as leis de nosso país** (BILBIJA & CARBAJAL, 2009, p. 147) (grifos nossos)⁹².

Nesse sentido, também podemos ver uma contraposição ao mercado editorial no manifesto de La Cartonera:

En estos tiempos demenciales, el **mercado editorial** es un eslabón más de una concepción del mundo basada en el consumo y el desecho. Vivimos dentro de una enorme maquinaria que no se detiene ni se detendrá. El vértigo de lo masivo y del éxito es una enfermedad que parece incurable. Por eso, nos estimula saber que, **al margen** de esos **enormes monstruos editoriales**, existen **gestos que consisten en construir, con cartón, castillos en el aire** (BILBIJA & CARBAJAL, ibidem, p. 174-175) (grifos nossos).

No fragmento em destaque, o mundo editorial aparece entrelaçado aos significantes “mercado” e “enormes monstruos”, de modo que notamos aí uma construção disfórica (produzida, sobretudo, pelas relações de sentido geradas pelos sintagmas “tempos demenciales”, “vértigo”, “enorme maquinaria”, “enfermedad que parece incurable” e “monstruos”) com a qual o sujeito do discurso marca sua não identificação e seu posicionamento à margem, construindo “con cartón, castillos en el aire⁹³”. Ao considerar o “éxito” como uma doença incurável, o sujeito do discurso marca sua diferença a respeito de uma lógica de mercado e se afirma em uma identificação com relação ao modo como projeta sua própria modalidade de trabalho, que é significada mediante o fragmento “construir castelos no ar”. Em nossa interpretação, essa confrontação (essa não identificação) com relação os “monstruos editoriales” operaria na prática justamente como um afastamento dos moldes operacionais editoriais.

Detendo-nos agora no manifesto de Yerba Mala Cartonera, notamos que aí também não se opera uma negação (que interpretaríamos em termos discursivos como uma contra-identificação) da definição dada ao significante “editorial”, entretanto, o que sim se vislumbra é uma reflexão sobre limites e delimitações, de modo que se amplia esta definição na seguinte sequência discursiva:

⁹² Fazemos notar, entretanto, que a própria Eloísa Cartonera fornece como uma imagem representativa de seu trabalho (BILBIJA & CARBAJAL, ibidem, p. 56) um cartaz com a seguinte denominação: “Cooperativa Editorial Eloísa Cartonera. Não obstante este fato, como estamos vendo, não são todos os coletivos contemplados nestes “manifestos” que se reconhecem debaixo da designação “editoras”.

⁹³ Este sintagma se refere à conhecida expressão popular “construir castelos no ar”, que será especialmente abordada no capítulo 4.

Nuestra actividad no se limita a la estricta-editorial, sino que incluye un proceso menos delimitable. La editorial Yerba Mala Cartonera, desde su creación, ha sido un espacio de encuentro entre personas que, con la única brújula de amigos y caminantes, ha ido creciendo junto al apoyo desinteresado de artistas, pensadores, escritores, dibujantes, dinamiteros, mercaderes, artesanos, académicos (y no tanto), pajpakos (o merolicos), leedores, mirones, transcritores y **un extenso etcétera**. De ese modo, sus atribuciones se han ido expandiendo a la realización de talleres de escritura creativa, veladas poéticas en sectores semiurbanos, talleres artesanales, venta de libros en mercados callejeros, presentación de encuentros internacionales, proyección de documentales, instalaciones, homenajes, conversas, discusiones y toda actividad en la que jerga y lucha libre se den cita. **Yerba Mala Cartonera se reconoce como un colectivo literario** (BILBIJA & CARBAJAL, *ibidem*, p. 131, grifos nossos).

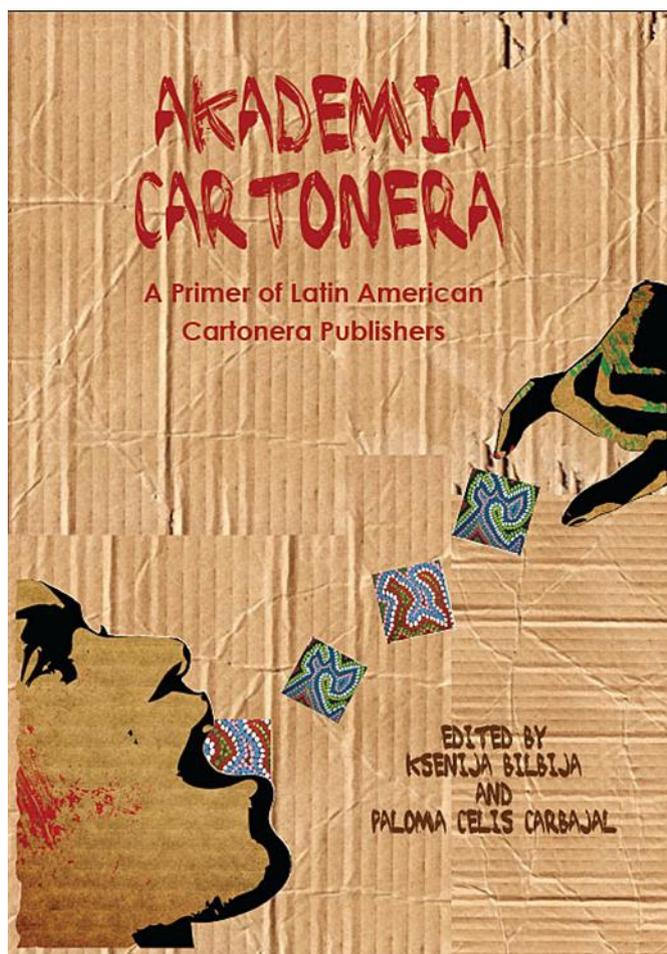
Como estamos tentando mostrar, tanto a longa enumeração de atribuições relacionadas a Yerba Mala (que culmina com “un extenso etcétera”), quanto o movimento efetuado no manifesto de La Cartonera com relação aos “enormes monstruos editoriales” são submetidos a uma designação, conforme anteriormente antecipado, no título da obra aqui em análise: “editoriales cartoneras”, em um gesto que, de nosso ponto de vista, parece não contemplar a nova série de sentidos posta em circulação por estes manifestos. Por isso, essa designação parece reforçar o posto pelo sintagma “Un ABC”.

Entretanto, partir de nossa análise do fazer cartonero, encontramos que a palavra “cartonera” funciona como um genérico (como a designação de um universo), como um substantivo que em alguns contextos, sobretudo nos quais se exige uma desambiguação, apareceria juntamente com a palavra “editoriais”⁹⁴. Assim, notamos que existe na estrutura do título em análise um deslize que acaba fazendo com que a palavra “cartonera” não seja tomada como um genérico, mas sim como um determinativo, uma qualidade que se atribui ao que, de fato, funciona aí como genérico: “las editoriales”.

2. A CAPA

Voltamos à capa para nos centrar, agora, na análise da materialidade não verbal (Lagazzi, 2009) que também a constitui, ao se entrelaçar aos sentidos da verbal:

⁹⁴ E este seria por exemplo o caso do sintagma “Encuentro de Editoriales Cartoneras”: um dos organizadores do encontro, Alexis Ruiz, me explicou que o significante “editoriales” aparece aí para especificar a palavra “cartoneras”, que é exatamente a mesma usada para definir as pessoas que vivem da coleta de materiais recicláveis.



Começamos por observar que a capa não *traz* o próprio papelão – isto é, não está feita de papelão – mas sim uma imagem deste (provavelmente, uma fotografia), que funciona como pano de fundo. Isto nos leva a dizer que teria sido confeccionada em uma modalidade que aqui chamaremos de “não cartonera”. Passamos a nos explicar: o papelão está aí *representado* – “presente, mas transformado”, como poderíamos dizer a partir de Pêcheux (2010, p. 82) – pela via da captura que faz o ato de fotografar, fazendo-se presente justamente por sua ausência. Além disso, não está representado em uma única peça. Como se tratasse de uma montagem feita nos moldes de um *collage*, notamos que cada pedaço de papelão que compõe a representação como um todo varia com relação ao outro, pois o corrugado não é contínuo.

Nesse sentido, é preciso lembrar aqui o que observamos no segundo capítulo deste trabalho: no fazer cartonero, o princípio é que o papelão recolhido pelo catador seja selecionado pela sua qualidade (assim, não costuma estar dobrado, amassado ou, ainda, surrado, como vemos nessa representação), e as capas, diferentemente do que é trazido pela que cobre o livro que analisamos, se compõem de uma única peça de papelão. De fato, o papelão, aí *representado*, materializa uma projeção imaginária sobre o fazer do outro,

permeada por saberes e não saberes. Neste ponto, consideramos produtivo colocar a capa em relações de sentido com a dedicatória do livro:

Para todos aquellos que sí juzgan al libro por su cubierta.

Notamos que a dedicatória funciona como uma negação (feita nos moldes de uma afirmação enfática) de um dito popular “no juzgues a un libro por su portada”, cuja versão em português poderia ser “não julgue um livro por sua capa”, ou seu mais comum correspondente: “não julgue as pessoas por sua aparência”. Nestes termos, teríamos a retomada desse ditado a partir de uma contra-identificação: o sujeito – como poderíamos dizer com base em formulações de Pêcheux (2009) – se identifica e duplica a identificação (não basta afirmar, é preciso re-afirmar: “todos aquellos que sí juzgan al libro por su cubierta”) com os sentidos opostos a aqueles expressos no dito popular⁹⁵.

Deste modo, o que analisamos no capítulo 2 a respeito de uma certa descontinuidade entre a capa e o interior do livro é não só retomado nesta dedicatória, mas também re-afirmado. Se confere um peso à capa não apenas pela dedicatória, mas especialmente pela presença do significante “julgar”, que vincula a dedicatória quase a sentidos da dimensão do moral.

Além da representação do papelão, também temos o título da obra “Akademia Cartonera”, centralizado na parte superior do livro. Este título aparece em vermelho e está escrito a partir de uma representação da escrita feita com tinta e pincel; já o subtítulo da obra, “A Primer of Latin American Cartonera Publishers”, está centralizado logo abaixo do título também em vermelho em letra de imprensa. No canto inferior direito temos a indicação de quem editou a obra, em inglês: “Edited by Ksenija Bilbija and Paloma Celis Carbajal”, este registro aparece em marrom, representando uma escrita feita com tinta e pincel. Entre o título e o registro de edição encontramos uma imagem. No canto inferior esquerdo vemos um rosto de perfil; mais acima deste rosto e no lado oposto da capa, uma mão que com os dedos, o

⁹⁵ E vale a pena observar ainda que este, tanto por seu conteúdo quanto por sua sintaxe, funciona como paráfrase da primeira oração de um versículo bíblico: “Não julgueis segundo a aparência, mas julgai segundo a reta justiça” (João 7:24). Ao retomar os sentidos do versículo que se constrói nos moldes de um mandamento, não só se estabelece uma identificação com certa posição discursiva, mas, também, se formula uma interpelação que convoca o leitor a tomar posição.

indicador e o polegar, efetua um gesto que imita uma pinça: entre esta mão e o rosto existem quatro quadrados coloridos, flutuando em uma linha imaginária que vai da boca aberta do rosto à mão ilustrada.

Em consonância ao já analisado no título do livro, uma vez mais, no que chamamos de gesto de interpretação por parte das editoras da obra ficam as marcas do lugar a partir do qual se interpreta o fazer cartonero. Deste modo, a “representação” da capa de um livro cartonero na do “Akademia Cartonera”⁹⁶ traz como ônus uma redução da estética cartonera a somente aquilo que pode ser capturado pela razão do olhar, subordinando os outros sentidos (o olfato, pelo cheiro, e o tato, pela textura) à visão. Por isso, o que se perde nesta representação é justamente a energia sensorial que supostamente constituiria os livros cartoneros, como podemos ver ao colocar nossa análise em relações de sentido com o este fragmento do manifesto de Yerba Mala (BILBIJA & CARBAJAL, 2009, p. 129):

Un libro cartonero advierte y denuncia la **total voluptuosidad del libro**. El cartón deviene de la naturaleza más **potente**: es el músculo del árbol. No se trata de un acto inocente. El cartón se convierte (en reacción al enfriamiento humano/global) en un **trozo de brasa lleno de vitalidad**, poseedor de temperatura variable y carácter orgánico: parecido al ser humano (grifos nossos).

Assim, interpretamos que uma representação do papelão perderia em voluptuosidade, potência e vitalidade – “su cara intensiva, inconsciente, micropolítica” para utilizarmos as palavras de Rolnik⁹⁷ –, muito provavelmente por perder em experimentação de sua textura, e assim poderia perder justamente aquilo que faz com que as pessoas “se enganchen”⁹⁸ a ele, criando novos laços, como podemos observar a partir do trazido por Nathaly Sáez⁹⁹, uma das colaboradas de Animita Cartonera, em seu manifesto (BILBIJA & CARBAJAL, ibidem, p. 89):

⁹⁶ Não partimos do pressuposto que o papelão devesse aparecer, mas pelo fato de aparecer aí representado é que efetuamos esta afirmação.

⁹⁷ Em “Furor de Archivo”, Rolnik (2010, p. 118-119) analisa a produção artística dos 60 e 70 dos países que estão fora do eixo EUA – Europa Ocidental; segundo sua leitura, nesta produção se desmorona uma concepção de modernidade, já que se trabalha a partir de uma concepção sensível de subjetividade, e não de sua consciência: “En otras palabras, lo que define el tenor político de este tipo de práctica es aquello que puede suscitar en las personas que por él son afectadas en su recepción: no se trata de la conciencia de la dominación y de la explotación (su cara extensiva, representativa, macropolítica), sino de la experiencia de este estado de cosas en el propio cuerpo (su cara intensiva, inconsciente, micropolítica)”.

⁹⁸ E aqui estamos pensando na estética relacional tal como descrita por Bourriaud (2007); nessa proposta estética, o artista, ao se preocupar com novos modos de socialização, convida aquele que se relaciona com a obra a também participar dela (e não somente contemplá-la), incluindo seu próprio corpo neste gesto.

⁹⁹ Lembramos que o manifesto de Animita Cartonera, como se pode acompanhar no Anexo 2, se encontra dividido em 6 partes, cada qual assinada por um dos componentes do coletivo.

He comentado harto a la gente que tengo cerca, y antes me preguntaban “qué es lo que hací?” y yo les decía que trabajaba en una librería, yo no cachaba esto, “pero qué hací”, me volvían a preguntar, y yo les decía “hago libros con cartones, tapas con cartones”. **He mostrado el trabajo para que me entiendan** y les gusta, me han dicho que es novedoso porque allá en mi población esto no se ve. Y yo creo que **con algo así ellos engancharían**.

Interpretamos que tanto o trabalho como o produto cartonero, pedem ser mostrados e não representados ou explicados verbalmente. Deste modo, também não por acaso ou inocentemente, Dulcinea Catadora, colocou uma capa de papelão pintada à mão por cima dessa capa, como comentamos no começo deste capítulo.

Em nossa interpretação, a *representação* do papelão na capa com “vários pedaços distintos” poderia inclusive operar como metáfora da construção do próprio livro (Akademia Cartonera), que funciona, justamente, nos moldes de um *collage* (BILBIJA & CARBAJAL, *ibidem*, p. 12):

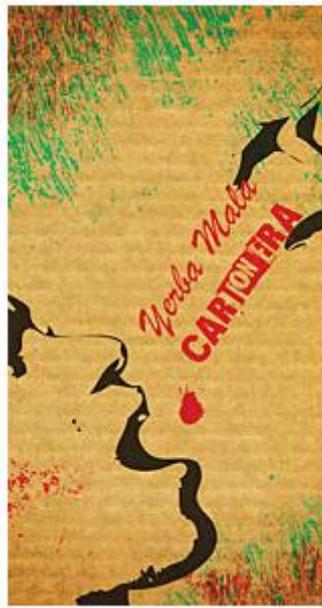
Ocho manifiestos escritos por editoriales cartoneras, un recuento de la fundación de algunas de estas editoriales, una introducción, nueve artículos académicos, un inventario de los títulos cartoneros publicados, una bibliografía y varias imágenes son los elementos que componen este libro.

Vejamos o que queremos dizer: além do papelão estar representado em vários pedaços, embaixo do título, temos justamente um *collage* que mescla duas imagens incluídas, no interior da obra, por duas cartoneras junto a seus manifestos. Assim, de um lado, a ilustração de parte de um rosto com a boca aberta no ângulo inferior esquerdo¹⁰⁰ e a mão que aparece à direita, na parte superior, fazem parte da ilustração que precede o manifesto de Yerba Mala Cartonera. Por outro lado, as figuras que há entre essa boca e essa mão foram recortadas de uma única imagem que é a que precede o manifesto de Yiyi Jambo¹⁰¹.

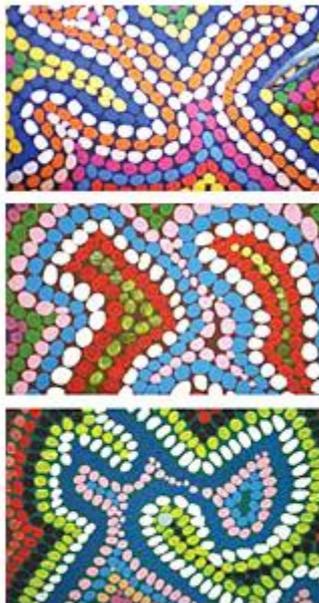
Vejamos a imagem trazida pela cartonera boliviana, Yerba Mala:

¹⁰⁰ Inclusive gostaríamos de fazer notar que, com relação à imagem tomada de Yerba Mala Cartonera, a imagem da capa (tanto no que se refere ao rosto quanto no que se refere à mão) é um pouco maior que a imagem da cartonera, de modo que na imagem da capa parece (ou, no mínimo, o destaca) um olho que não aparece na imagem fornecida por Yerba Mala Cartonera, o que nos leva mais uma vez a pensar na importância do olhar (e de suas consequentes imagens) na (pré-)construção deste objeto de estudo.

¹⁰¹ Esta relação aparece explicitada na ficha catalográfica, que indica que a arte da capa é de Jessica Lanay Moore, mas dá os créditos das imagens às cartoneras que as enviaram.



E, agora, a imagem enviada por Yiyi Jambo:



Abordaremos alguns dos efeitos de sentido que surgem ao colocarmos as duas imagens em relação. Na capa da obra que analisamos, percebemos que quadrados coloridos entram por uma boca aberta ou, ainda, são tirados dela. Existe uma mão acima da altura da cabeça que, como uma pinça (em um gesto que também nos remete a uma letra “c” ao contrário), deposita ou retira alguns quadrados pintados, com cores chamativas, com uma técnica que se parece ao pontilhismo.

Levando em conta a imagem fornecida por Yerba Mala, entre a boca e a mão aparece justamente o nome da cartonera: Yerba Mala Cartonera. “Yerba Mala” está escrito com letra cursiva, o que nos remete à escrita manual e “cartonera” aparece a partir de um jogo entre os significantes que constituem esta palavra. A partir deste jogo, duas outras leituras são possíveis para além/aquém de “cartonera”: “cartón” e “era”, que, ao trazer um verbo em “pretérito imperfecto” na terceira pessoa do singular, sinaliza para o fato de que era papelão, algum dia foi: agora já não é mais; e, também, “cart”, “on” e “era”, fragmento no qual interpretamos a presença do significante “on”, em inglês, e o substantivo “era”, gera como um de seus efeitos de sentidos o de que começou a “era do papelão”, que se oporia a “antaño”, como colocamos em relação de sentido com o manifesto de Yerba Mala (BILBIJA & CARBAJAL, *ibidem*, p. 128):

Aquel cogito ergo sum que **antaño** sirvió como el abrupto paso entre tinieblas y otra era de supuestas luces, **hoy es menos que inservible**; se lo desecha para que, en su lugar, se entienda la existencia como un uso desmedido de instintos, pulsos, sensaciones, pensamientos (también) y todo lo que nos lleve al ciclo natural nuevamente (grifos nossos).

Assim, o jogo com a palavra “cartonera” aparece nesse sintagma saturada de sentidos que apontam para um deslocamento, para uma não identificação com uma episteme. Em nossa leitura, “Yerba Mala Cartonera” poderia estar tanto sendo comida (as “yerbas” de fato podem ser comidas) ou falada (como um efeito de sentido gerado/uma mensagem a ser transmitida/um legado a ser deixado); e poderia, ainda, tanto estar entrando quanto saindo da boca, de forma concomitante.

Ao colocar as duas imagens que compõem a capa do livro em relação – reconhecendo que há uma certa opacidade e resistência à análise nessa materialidade – interpretamos que um dos efeitos de sentido que prevalece para a leitura da montagem realizada seria a de que a mão tanto deposita como retira essas peças coloridas da boca, como uma possível metáfora do ciclo vital que implica a produção cartonera¹⁰².

Na sequência, passamos a abordar os três textos do paratexto que no livro em questão antecedem os manifestos, como já adiantado, sendo que o prólogo não será analisado por separado, mas posto em relações de sentido com os outros textos introdutórios.

¹⁰² Se as capas dos livros cartoneros trazem por escrito o título do livro, conforme mostrado no capítulo 2, temos que este procedimento não aparece retratado nesta imagem selecionada para representá-las: outra vez mais, estamos diante de uma projeção do fazer cartonero que se afasta do modo como ele acontece no real.

3. DOIS TEXTOS: DISTÂNCIA ENTRE DOIS LUGARES

Na sequência do prólogo de *Akademia Cartonera*, temos dois textos que aí já se encontram anunciados (BILBIJA & CARBAJAL, *ibidem*, p. 12):

Akademia Cartonera abre con una introducción escrita por Ksenija Bilbija que explora los orígenes y la evolución de cada una de las ocho editoriales cartoneras que han participado en este libro. Le sigue el artículo del artista plástico Javier Barilaro, en el que hace un recuento de los comienzos de algunas de estas editoriales, especialmente con las que estuvo relacionado directa o indirectamente.

Ao colocarmos em relação o que uma das organizadoras denomina, respectivamente, como “introdução” e “artigo”, observamos uma diferença dada pela própria designação de gênero, diferença esta que fica reforçada nos respectivos títulos. Enquanto o texto de autoria de Barilaro se pauta por um efeito de indeterminação (que inclusive também já se vislumbra em seu título, “Y hay mucho más...”) que acaba por abrir espaço à contingência no interior do narrado, o texto de autoria de Bilbija se norteia pela tentativa de delimitação e desenho de contornos como também é possível abstrair a partir do seu título: “Carto(n)grafia nómada de las editoriales cartoneras en América Latina”.

Vamos ao primeiro.

O “recuento” de Barilaro

“Y hay mucho más...” é um texto no qual prevalecem sequências narrativas. Nele o narrador também se coloca como protagonista na consecução de um projeto coletivo que aparece sustentado discursivamente por uma primeira pessoa do plural: um “nós”. Como observa Indursky (1997, p.81), Benveniste (1966)¹⁰³ argumentava que o nós não é exatamente um plural, mas, sim, um “eu ampliado”. Geffroy (apud INDURSKY, *op. cit.*, p. 82)¹⁰⁴, por sua vez, assinalava, ainda com relação a esse “nós”, que “suas fronteiras, indefinidas e móveis, permitem que a indeterminação referencial se instaure por seu intermédio”. Como gostaríamos de sublinhar, em nossa análise, certa indeterminação se faz

¹⁰³ A obra de Èmile Benveniste mobilizada por Indursky é: *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard, 1966, v. 1. Cf. em nossas Referências Bibliograficas: Benveniste (1976)

¹⁰⁴ O artigo de Annie Geffroy citado por Indursky é: *Les nous indistincts. Mots* (10), Paris, março 1985, p. 6.

presente no texto de autoria de Barilaro, inclusive pelo funcionamento de um “nós” que, sem ter fronteiras muito bem definidas, se desdobra tanto em seus procedimentos narrativos quanto no interior daquilo que se narra.

No que tange aos procedimentos narrativos, fazemos notar que este efeito de indeterminação se adensa e toma corpo com uma voz, a do narrador, que trata de entrelaçar uma série de contingências, a partir de uma viagem entre Santiago e Buenos Aires¹⁰⁵ (BILBIJA & CARBAJAL, 2009, p. 35):

Eloísa Cartonera nace en conversaciones entre el escritor Washington Cucurto y yo en enero de 2003 en el camino de vuelta de Santiago de Chile a Buenos Aires – viaje interminable que duró el doble de lo previsto por desperfectos técnicos –, a donde habíamos ido a vender libros de poesía de la precursora de Eloísa, Ediciones Eloísa.

A partir desta sequência discursiva, os protagonistas da narrativa são colocados pela voz do narrador como pacientes das contingências do destino em uma viagem “interminable que duró el doble de lo previsto por desperfectos técnicos”. Dessa viagem, nasce Eloísa “en conversaciones”; como vamos fazendo notar, até mesmo a ideia do projeto é dotada de autonomia e se apresenta como independente da vontade de seus fundadores. Seguindo o desenrolar da narrativa textual, notamos que a contingência, como efeito dessa narrativa, se reatualiza no segundo parágrafo, quando se rememora o episódio no qual conhece Cucurto (BILBIJA & CARBAJAL, *ibidem*):

Una noche Cucurto me llamó a mi casa, se presentó y me pidió que lo ayudara a diseñar unos cinco libritos de poesía. Cuando fui al día siguiente, ya eran diez. Llegaron a ser unos treinta, pero quedaron diecisiete.

Se no interior da construção narrativa, a responsabilidade pela invenção do projeto na primeira sequência discursiva não era delegada a nenhum dos dois fundadores (estes são apresentados como na dependência do desenrolar dos acontecimentos), nesta última sequência já temos a aparição de um sujeito que, ainda que não apegado ao roteiro proposto e nem às urgências do cotidiano como formula Pêcheux (1990a, p. 33) ao definir o “sujeito pragmático”, se mostra em “sua determinação”: Cucurto telefona para Barilaro (a impressão

¹⁰⁵ Se o transpassar da Cordilheira dos Andes necessário na viagem entre Santiago e Buenos Aires poderia ser tomado como um in(d)ício épico, interpretamos que este não seja o tom da sequência discursiva em questão, justamente porque os protagonistas não são apresentados como sujeitos “determinados”, e, tampouco, assumem uma posição pragmática e protagônica, estando, na verdade, à mercê do que pode vir a acontecer.

que temos é que nem sequer se conheciam), lhe propõe um trabalho e, no dia seguinte, já começam a colocá-lo em consecução.

Concomitantemente ao início do trabalho que esses sujeitos da narrativa se propõem a realizar, se gesta uma primeira pessoa do plural: “yo” e o “escritor Washington Cucurto” começam a ceder lugar para um “nós”, que a partir de então, como já adiantamos, vai alinhavar toda a narrativa (BILBIJA & BARILARO, 2009, p. 35):

Haciendo ese proyecto **nos** dimos cuenta que **podíamos trabajar juntos** y que queríamos editar, **pero** no quedarnos en eso, **sino** que pasara **algo más...** (grifos nossos).

Levando a cabo tal projeto, se dão conta de que possuíam um desejo em comum com relação ao mundo do trabalho: o de editar. Entretanto, o fragmento “queríamos editar” aparece enlaçado numa oposição mediante um “pero” que, como conjunção adversativa, indica uma guinada discursiva na direção dos sentidos. Este “pero” aparece radicalizado na sequência por um “sino” que, uma conjunção que trabalha com oposições, coordenando uma negação que aparece imediatamente antes dela, “quedarnos en eso”, para substituí-la pelo que ela mesma introduz: “que pasara algo más”. Imediatamente, na sequência deste trecho, encontramos (BILBIJA & BARILARO, *ibidem*, p. 35-36):

Teníamos que encontrar alguna manera artística de que con libros y literatura, que era lo nuestro, pasara **algo más**. ¿Qué era ese algo más? Lo iré definiendo en el texto, pero siempre la palabra popular estuvo en las interminables conversaciones de después del trabajo. **Había que** hacer algo que tuviera energía, que **explotara** por el lado del **arte y la novedad**, simple pero con muchas aristas (grifos nossos).

Como se constrói no interior da narrativa, o projeto em sua germinação se relacionaria com um imperativo, uma determinação que se expressa mediante duas construções deônticas: “teníamos que encontrar alguna manera artística” e “había que hacer algo que tuviera energía, que explotara por el lado del arte”, estruturas que nos indiciam uma identificação com o mundo da arte (ou com a antecipação que deste projeta o sujeito do discurso), à necessidade de exercitar certa criatividade que extrapola o âmbito do puramente literário ou editorial. Vemos, ainda, que esse sujeito não se coloca como interpelado pelas urgências e demandas do Mercado (cf. PAYER, 2005, p. 20).

Como estamos fazendo notar, trata-se de uma narrativa na qual os protagonistas são projetados como estando e atuando ao sabor da contingência: interpretamos esta como potencialidade que não se enquadraria em formas pré-estabelecidas; assim, quando aparece no

interior da narrativa, acaba por aparecer nos moldes de um excesso¹⁰⁶, do que não se deixa circunscrever e que se materializa em fragmentos como: “algo más”, “interminables” e “explotara”. Assim, em nossa interpretação, os enunciados deônticos que acabamos de retomar na análise se relacionariam aos específicos saberes e sentidos da formação discursiva que afeta este sujeito e o leva a se projetar “ao sabor da contingência”, que funciona quase como uma “linha de maior inclinação” – aproveitando uma formulação expressiva de Pêcheux (2010, p. 280) – e que possibilita que este sujeito se represente, tal como já antecipamos, no interior da enunciação como estando do lado da criação.

Mesmo sem no interior da narrativa conseguir definir neste momento o que significaria esse “algo más” que os protagonistas perseguiram, a promessa de sua definição (“lo iré definiendo en el texto”) como procedimento narrativo, aparece seguida de uma conjunção adversativa, “pero”, o que já nos indicia um encaminhamento dos sentidos: a palavra “popular” sempre esteve presente nas “intermináveis conversas de depois do trabalho”.

Ao descrever o modo de produção dos livros cartoneros no momento em que foram inventados, se define qual seria o melhor aprendizado que haveria deixado Eloísa para o narrador (BILBIJA & CARBAJAL, 2009, p. 36):

Así es que en marzo de 2003 **salen** los primeros “libros cartoneros”: hojas A4 dobladas al medio, abrochadas entre sí con dos ganchos y pegadas a la tapa con cola, tapa pintada con pincel a través de una plantilla, hecha en cartón que le compramos a un cartonero que nos cruzamos por la calle, con unos pesos que nos dio el poeta mexicano Hernán Bravo, que justo estaba con nosotros... Probamos con pintura de aerosol, pero perdía mucha gracia; en cambio a pincel podíamos ser más arbitrarios con los colores, y gastar menos con una mayor personalidad. Y la plantilla me servía para controlar un poco el diseño de las tapas... **hacia el paulatino no-control y consiguiente pérdida del ego**, que iba a ser el principal aprendizaje espiritual que me iba a dejar Eloísa (grifos nossos).

De nossa perspectiva, esta projeção de um “paulatino não-controle e consiguiente perda do ego” se relacionaria a um progressivo abandono do sujeito tomado como indivíduo, que passaria por um abandono de si mesmo, o que talvez poderíamos chamar, em termos

¹⁰⁶ Palmeiro em “Desbunde y Felicidad: de la Cartonera a Perlonguer” (2010, p. 180), define este excesso, que já era a marca característica de Belleza y Felicidad, um projeto que considera precursor de Eloísa Cartonera, do seguinte modo:

El exceso no responde a una *ratio económica*: todo está ahí porque sí, porque es divertido, porque aún sin ánimo transgresor los límites están para ser rotos, y esto porque la tarea de hacerse un espacio es seria. Si la transgresión es la norma de la literatura moderna, la salida de esa esfera en función de la inmediatez vida-escritura-publicación es la marca de lo que Ludmer llama literatura postautónoma.

coerentes com nosso referencial teórico, de proletarização. A proletarização envolveria um despojamento daquilo que consideramos que seja o sujeito, o sujeito pragmático, objeto das técnicas de gestão social que, segundo Pêcheux (1990a, p. 30), se esmeram por marcar, identificar, classificar, comparar, ordenar, a fim de proteger este sujeito, levá-lo a sonhar, a trabalhar, à guerra ou a constituir família. Segundo Butler (2015)¹⁰⁷, que retoma Marx, a proletarização é sempre um chegar a ser. Como desde o princípio deste subtítulo estamos colocando, esta proletarização, no interior do que neste texto se constrói narrativamente, passa pela corporificação de um “nosotros” (BILBIJA & CARBAJAL, 2009, p. 37):

El gran envión para el proyecto fue cuando **se decidió Fernanda**. En junio, en ArteBA, la feria de galerías de arte de Buenos Aires, vendió varias obras, y **se le ocurrió** poner otra galería (...) **Cucurto propuso** agregarle una verdulería. Así es que **abrimos** No hay cuchillo sin rosas, y ahí sí **empezó Eloísa con todo**. Al tener un lugar físico, y un poco de capital de Fer, **podimos llamar a cartoneros** para que hicieran los libros **junto a nosotros**, lo que queríamos desde un principio (grifos nossos).

Neste processo que estamos chamando de proletarização, a determinação dos protagonistas vai sendo pontuada narrativamente como decisiva, como se nota em “El gran envión para el proyecto fue cuando se decidió Fernanda” e “Cucurto propuso agregarle una verdulería”, para constituição de um nós, de um sujeito coletivo sob a denominação de Eloísa: “y ahí sí empezó Eloísa con todo”.

Esta contingência, materializada sob a forma do excesso, do que não se encaixa em formas planejadas, do que transborda, acaba por trazer consequências tanto para nomeação como para a definição, tanto dos participantes quanto do próprio fazer coletivo (BILBIJA & CARBAJAL, *ibidem*, p. 38):

Artistas, escritores y cartoneros en un principio. Nos dimos cuenta que quienes armaban los libros dejaban de ser cartoneros al entrar al proyecto... Nosotros usamos “**trabajadores del libro**”, pero los llamaron “**artistas cartoneros**” en alguna crónica periodística. Yo desde siempre fui **artista plástico**, y me preguntaron varias veces: ¿y qué hacés como artista en Eloísa? ¿Pintás las tapas? **Creo que todo el proyecto es arte**, y es un poco una obra mía, es decir, no solo mía, sino de todos los que estén haciéndola. Alguna vez dije que creé el sistema de trabajo, o que diagramaba los libros, pero para mí siempre fue una obra de “escultura social”, categoría que inventó el artista alemán Joseph Beuys. **Consiste en percibir a la**

¹⁰⁷ Em uma conferência intitulada “Laclau, Marx y el poder performativo de la negación”, proferida na Universidad de Buenos Aires em 14 de setembro de 2015 e disponível em <http://mediateca.filo.uba.ar/>. Nas suas palavras, ao retomar Marx (a tradução é nossa): o proletariado é “um chegar a ser. Neste chegar a ser reside o poder da negatividade: dissolver a ordem mundial estabelecida”.

sociedad como una escultura viva, para modelarla como si fuera de arcilla, para embellecerla. Entonces, para mi cosmovisión, quienes hacen Eloísa son **cocreadores**, y en la terminología peronista de Cucurto siempre fueron **trabajadores**. (...) Me pasa como artista que siempre quiero estar haciendo algo distinto, por eso prefiero llamarnos cocreadores y no *trabajadores*. Prefiero seguir nombrando a Eloísa con la palabra **proyecto**, aunque sea una concreción (negritas nossas, itálicos do original).

Neste excerto, as designações iniciais “artistas, escritores y cartoneros”, começam a serem substituídas por outras tentativas de designação: “trabajadores del libro”, “artistas cartoneros”, “trabajadores” e “cocreadores”. Deste modo, no interior do que se narra, ao passo que a contingência vai tomando forma, fronteiras são apagadas: a própria sociedade acaba sendo percebida em sua narrativa como uma escultura a ser modelada: “pero para mí siempre fue una obra de ‘escultura social’, categoría que inventó el artista alemán Joseph Beuys. Consiste en percibir a la sociedad como una escultura viva, para modelarla como si fuera de arcilla, para embellecerla”¹⁰⁸ (BILBIJA & CARBAJAL, ibidem, p. 38).

Ainda no interior dessa narrativa, encontramos que se estabelece uma tensão entre o “nós” e “os outros” que, muitas vezes movidos por uma “urgência de interpretação”, se aproximam do coletivo (BILBIJA & CARBAJAL, ibidem, p. 40):

Muchos curadores pasaron y dejaron sus tarjetas, como para invitarnos a otras muestras... Para esa época empezaron los viajes. Todo un tema para reflexionar... **empezaron a interesarse universidades norteamericanas en nosotros, nos enteramos por internet que en una de Utah, o no sé dónde, habían hecho hasta una muestra.** Con cada invitación comienza una serie de negociaciones y debates. Debates para descubrir qué es lo mejor para Eloísa, cómo hacerla crecer sin ser deformado el proyecto, negociaciones con los invitantes para que no seamos simplemente un objeto a ser exhibido y mostrado. Entre nosotros mismos las opiniones no son iguales (grifos nossos).

Segundo a narrativa construída por Barilaro, a intervenção de María Gómez operou no apagar de mais uma fronteira: a existente entre artistas/escritores e trabalhadores, fazendo com que o coletivo se conformasse nos moldes de uma cooperativa e radicalizasse deste modo os efeitos gerados por um “nós” que se foi gestando desde o início da narrativa. Assim, é justamente gestando um efeito de que os personagens estariam à mercê dos acontecimentos, o que nos levaria a pensar que na construção deste efeito de indeterminação discursiva,

¹⁰⁸ Como gostaríamos de fazer notar, o desejo em se fazer com que a vida e literatura se fusionassem foi um traço característico da Poesia Marginal desenvolvida no Brasil no início da década de 70. Como nos aponta Palmeiro (2010), esta estética já havia sido refuncionalizada por “Belleza y Felicidad”, um projeto artístico que, como já observamos, precede a aparição de Eloísa Cartonera.

indeterminação que se marca discursivamente no modo como se faz referências, teríamos sujeitos “altamente determinados” – tomados por sentidos que não correspondem àqueles que afetam o “sujeito pragmático”, no sentido pecheutiano que demos a este termo. Isto, inclusive, é algo que Bilbija, no seu texto, faz notar (BILBIJA & CARBAJAL, *ibidem*, p. 22): “Gracias a una idea y mucha determinación, lo que iba a ser basura es ahora un libro”. A este texto agora vamos.

A cartografia de Bilbija

Estabelecendo já de saída um distanciamento com relação ao relato de Barilaro, a “introdução” de Bilbija se caracteriza por ser um texto eminentemente descritivo que conta com passagens narrativas. Fazemos notar que estes episódios narrativos são tomados como material para o procedimento descritivo que se empenha em explorar “los orígenes y la evolución de cada una de las ocho editoriales cartoneras que han participado en este libro”, como se explica no prólogo desta obra, escrito por Carbajal (BILBIJA & CARBAJAL, *ibidem*, p. 12). Notamos que este texto se introduz a si mesmo da seguinte forma (BILBIJA & CARBAJAL, *ibidem*, p. 21):

Como todas las historias, la de las editoriales cartoneras latino-americanas es a la vez factual y ficcional. Por un lado, se remonta en los pliegues románticos de la memoria, evocando a los protagonistas que llegaron “una tarde amarilla en una bicicleta rosa, con una pollera verde, como la primavera”, mientras que por el otro, aboga por arraigar su génesis a la muy concreta época de las movilizaciones populares – piqueteros, clubes de trueque, cacerolazos – que al comienzo de este milenio introdujeron paradigmas alternativos de organización social y política en Latinoamérica.

Ao construir uma “cartografia das editoras cartoneras” (além de que notamos que se reforça os sentidos que já estavam presentes no título da obra organizada por estas editoras, “Un ABC...”), nos deparamos com uma projeção dos modos como este sujeito interpreta a escrita dos “manifiestos” reunidos (BILBIJA & CARBAJAL, *ibidem*, p. 21):

Los textos fundacionales aquí reunidos revelan esta tensión: hacen hincapié en el compromiso social, la solidaridad y **determinación de sus protagonistas en constituir un modelo diferente** al que resultó de los años de cultura neoliberal y globalización del capital, y a la vez **destacan su propia singularidad, independencia y originalidad** (grifos nossos).

Continuando a nos esforçar por entender como se constrói o gesto de interpretação que interpela os coletivos a escreverem um “manifesto”, gostaríamos de destacar nesta sequência discursiva uma marca expressiva de como estes textos foram antecipados: como “fundacionales”, ainda que no prólogo se esclareça que a palavra manifesto poderia ser entendida como cada cartonera quisesse. Continuando nossa leitura do fragmento, encontramos que na sequência de “los textos fundacionales” temos o adjunto adnominal “aquí reunidos” que, por efeito de efeito de sentido, nos poderia levar à interpretação de que em algum momento estes textos existiram separadamente; no entanto, sabemos – pelo dito no prólogo – que foram escritos a pedido das editoras desta obra e não circularam separadamente.

No que tange à representação das cartoneras, notamos uma operação de generalização com relação ao sintagma, que aparece no título e que abordamos no item 2., sintagma este que volta a funcionar como um pré-construído, tal como destacamos na seguinte sequência (BILBIJA & CARBAJAL, *ibidem*, p. 24):

Las editoriales cartoneras celebran la idea del colectivo. “El cooperativismo nos mostró La Fuerza. Así aprendimos todo lo que sabemos. Y ahora somos más”, dice Eloísa Cartonera (grifos nossos).

A partir de uma afirmação retirada do manifesto de Eloísa Cartonera, opera-se uma generalização que, de alguma maneira as agrupa, e se conclui: “las editoriales cartoneras celebran la idea del colectivo”. Na sequência, essa generalização continua funcionando na descrição que se faz das cartoneras, ainda que no prólogo (BILBIJA & CARBAJAL, *ibidem*, p. 12) se diga que “cada una es única e irremplazable”:

Todos insisten en sus entrevistas, blogs y manifiestos que no hay nada más fascinante que sentarse juntos, escuchar música, cantar, recortar el cartón, plegarlo, insertar las páginas de un cuento o poemario recién impreso o fotocopiado, dibujar las portadas y, al final, tener un libro en las manos. **Y todas** trabajaron duro para conseguir un espacio físico, un taller, en el que se podrían reunir para hacer los libros. (...) Trabajar juntos, pasándose mano a mano el pegamento, cepillos, tintas, tocar el cuerpo, humano y textual, escuchar la voz del compañero de al lado, esto es lo que **todos los miembros** de las cartoneras resaltan como inestimable, único. Esto contribuye a su constante sensación de festividad, pasión, espíritu carnavalesco, transgresor de autoritarismos e injustas políticas económicas y sociales. (...) **Para todas** las editoriales es esencial su sostenibilidad y producción sin ánimo de lucro. (...) Tal vez esto explique por qué **todas, absolutamente todas**, encienden apasionadamente la imaginación de los que se ponen en contacto con ellas, hasta el punto de querer fundar su propia cartonera (BILBIJA & CARBAJAL, *ibidem*, p. 24-25).

Se na narrativa de autoria de Barilaro se notava uma predominância de um efeito de resistência à descrição (BILBIJA & CARBAJAL, *ibidem*, p. 39): “Describir Eloísa Cartonera en un texto es un poco mutilarle todas las cosas que, por ser algo vivo, abarca”; fazemos notar que na “introdução” de autoria de Bilbija, há marcas regulares que insistem em operações de descrição e de definição. Estas últimas parecem culminar na observação que se faz da Biblioteca de Babel, tal como descrita por Borges.

Borges prometía que “en algún anaquel de algún hexágono (razonaron los hombres) debe existir un libro que sea la cifra y el compendio perfecto *de todos los demás* [...]”.

A partir dessa citação, no texto de autoria de Bilbija se encerra justamente caracterizando em termos eufóricos a “contenção” do produto do fazer cartonero¹⁰⁹ no interior de uma biblioteca¹¹⁰ (BILBIJA & CARBAJAL, *ibidem*, p. 27):

Hasta ahora, parece que nadie ha encontrado tal libro. Supongo que la búsqueda continuará por años, si no siglos, pero me alegra que la biblioteca ahora esté hospedando también los libros cartoneros. Y éstos, definitivamente, encierran una verdad que no estaba en los volúmenes borgeanos: que el destino sí puede cambiarse y que no está sujeto a lo que está escrito.

Se de um lado o texto de Bilbija se fecha concluindo que existe uma verdade que habita os livros cartoneros, que por sua vez habitam a(s) Biblioteca(s), por outro, o sujeito do discurso no texto de Barilaro instiga a partir de uma abertura (BILBIJA & CARBAJAL, *ibidem*, p. 42) “Y hay mucho más para contar y pensar” e sinaliza para outro lugar, diferente do livro, diferente da Biblioteca: “Visiten a Eloísa, visiten a Sarita, a Yerba Mala, a Dulcinéia, Yiyi Jambo, Felicita, Santa Muerte, a Animita y a las próximas, pero nunca nunca dejen de comprar y disfrutar los libros”¹¹¹.

¹⁰⁹ Raúl Zurita, poeta chileno, em uma entrevista também afirmava: “Las ediciones cartoneras son una creación genial, no solo por lo que son, sino por lo que significan”. Entrevista disponível em <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/subnotas/10245-3234-2008-06-03.html>. Acesso em: 15 de outubro de 2015.

¹¹⁰ Fazemos notar que na Biblioteca da Universidade de Wisconsin se encontra o maior acervo cartonero, como inclusive mencionado pela própria Bilbija neste texto (BILBIJA & CARBAJAL, *ibidem*, p. 21):
En el noveno piso de la Memorial Library de la Universidad de Wisconsin-Madison, em la sección designada a los libros raros, especiales, junto com las bíblias y otros textos sagrados de los siglos anteriores, están unos 360 volúmenes hechos de cartón sacado de la basura de alguna urbe latino-americana.

¹¹¹ Como queremos destacar, depois de convidar o leitor a visitar as cartoneras, se efetua um giro discursivo a partir da aparição da conjunção pero: “nunca dejen de comprar y disfrutar los libros”, o que nos indicia que em seu dizer o livro é representado como uma mercadoria que se significa dentro do capitalismo,

Conforme viemos até aqui interpretando, vislumbramos nestes dois textos uma diferença e certos pontos de distanciamento nas perspectivas, nas posições simbólicas do sujeito do discurso. Um desses pontos tem a ver com o fato de que o texto de Barilaro convida a conhecer os projetos, oferecendo destaque aos processos em detrimento dos produtos, enquanto o de Bilbija parece mais se fixar nos produtos do fazer cartonero, inclusive celebrando – uma nova marca da dêixis fundacional sobre a qual falaremos imediatamente – a existência de um arquivo cartonero no interior de uma biblioteca.

A partir deste momento de nosso capítulo, retomamos, com a finalidade de frisar certos aspectos, a análise do gesto de interpretação produzido a respeito das cartoneras a partir de um movimento de identificação por parte das duas editoras de “Akademia Cartonera” e do que pensamos que se configura como uma *demanda do outro*. Assim, pensamos que o paratexto opera no sentido de produzir uma “dêixis fundacional”, que aponta para um certo efeito de fundação (cf. CELADA, 1993)¹¹². Nesse sentido, os textos ao redor dos quais se constrói o paratexto abordado neste capítulo foram escritos a pedido e, incluso assim, funcionam nesta obra a partir de uma projeção que os toma como fundacionais (BILBIJA & CARBAJAL, 2009, p. 21). Além disso, as marcas que nele aparecem mostrando uma posição identificada com definir, descrever, designar (presentes em vários níveis de nossa análise: dentre eles, a designação “ABC” no subtítulo que amplia o título e o sintagma “editoriales cartoneras”) se relacionam, em nossa interpretação, justamente com uma dêixis do próprio dizer no livro ou do dizer mediante o livro que instaura, a partir de um lugar acadêmico e mediante os procedimentos observados por Foucault (1999) – um lugar na “ordem do discurso” para o *fazer cartonero*.

O funcionamento desse paratexto e do próprio livro como “dêixis fundacional” se dá primeiramente por uma identificação com o fazer cartonero; nestes termos, as editoras da obra se mostram como capturadas por este modo de trabalho, como se indicia, inclusive, no sintagma do título da obra que organizam: “Akademia Cartonera”. Entretanto, já a partir de uma leitura deste título (que retorna e se reforça em outros pontos do paratexto analisado), vislumbramos que o lugar de enunciação, fortemente marcado pela instituição e pela

através da qual podemos obter prazer, o que nos indicia um final muito menos eufórico que “el destino sí puede cambiarse y que no está sujeto a lo que está escrito”.

¹¹² A dêixis fundacional, segundo a autora (ibidem), aponta para o próprio texto ou discurso, numa operação mediante a qual o significa como primeiro, como inicial, como “fundador”, sem que isto garanta necessariamente que esse discurso passe, de fato, a funcionar como instaurador de novos sentidos na memória.

autoridade que esta reclama, acaba afetando a posição simbólica ocupada pelo sujeito do discurso na interpretação do *saber/fazer* cartonero – posição simbólica na qual resgatamos como relevante a abertura à alteridade que possibilita a eleição de um objeto tão singular.

Em nossa interpretação, o que trabalhamos neste capítulo nos permitirá entender melhor o que abordaremos no próximo, no qual nos centraremos nos “manifestos”, tal como foram designados.

CAPÍTULO 4

AS CARTONERAS EM MANIFESTO

Neste último capítulo de nossa tese, analisaremos os modos pelos quais as cartoneras convidadas a escreverem os “manifestos” – numa interpelação que faz parte de um gesto de interpretação que já abordamos no capítulo anterior – respondem a esta demanda.

Assim, em um primeiro momento, item 1, entenderemos em que medida a enunciação aparece aí afetada por dito convite. Já no segundo momento, item 2, nos propomos a analisar algumas regularidades nos modos como as cartoneras se representam a si mesmas a partir desta interpelação. Esta análise, sem pretender-se totalizante, será realizada a partir de dois eixos¹¹³, a saber: a interpretação das condições de produção por parte do sujeito do discurso (item 2.1.) e o modo como, nessas textualidades, se projeta ou antecipa (PÊCHEUX, 2010) a relação com a própria prática (item 2.2.).

1. A DESIGNAÇÃO “MANIFIESTOS”

Como já procuramos trabalhar no capítulo anterior, a interpretação da palavra “manifesto” e o fato de que esse convite tenha sido feito, em todos os casos, paralelamente a uma prática já instaurada (Eloísa, à guisa de exemplo, havia sido fundada seis anos antes) parecem ter contribuído para produzir uma espécie de não coincidência entre o modo de funcionamento desses textos (que no livro “Akademia Cartonera” recebem a designação de “manifestos”¹¹⁴) e o daqueles que se inscrevem no que se conhece como gênero “manifesto” – não coincidência ou desencontro que tentaremos compreender neste momento do presente capítulo à luz do desenvolvido no anterior.

Começamos por notar que a escolha da palavra “manifesto” funciona como um índice de toda a antecipação imaginária do lugar político que as editoras do livro projetam para os

¹¹³ Agradecemos a contribuição do Professor Dr. Pablo Fernando Gasparini que, por ocasião do exame de qualificação de nosso projeto, sinalizou para a existência de três eixos temáticos comuns que permeavam a escritura destes “manifestos”. Naquele momento, tais eixos foram nomeados do seguinte modo: 1) o diagnóstico da sociedade; 2) a relação com a técnica; 3) o olhar do outro.

¹¹⁴ De fato, no interior desse livro, há uma página cuja função é anunciar em negrito: **Manifestos/Manifestos**, separando-os das outras partes do livro.

coletivos que são convidados a se manifestarem, e opera como efeito de uma interpretação segundo a qual elas outorgam uma posição de vanguarda às cartoneras¹¹⁵.

No que se relaciona à apresentação de tais textos ao público leitor da obra, a primeira aparição da palavra “manifiesto” se dá no prólogo de um modo bastante determinado, no sintagma: “Ocho manifiestos escritos por editoriales cartoneras” (BILBIJA & CARBAJAL, 2009, p. 12). Nele, o termo aparece assentado como um pressuposto, produzindo o respectivo efeito de evidência com relação aos objetos aos quais faz referência. Um pouco mais a frente, esta palavra é retomada duas vezes em um mesmo parágrafo, também de modo determinado, inclusive precedido pelo artigo determinado “los manifiestos” (BILBIJA & CARBAJAL, *ibidem*, p. 12).

Los ocho textos que vienen a continuación son los personajes protagónicos de esta obra colectiva pues contienen los manifiestos que escribieron cada una de las editoriales cartoneras y la página de entrada que han diseñado para su sección. Cada manifiesto transmite su propia personalidad y detalla la filosofía detrás de su proyecto.

Somente na quarta aparição desse termo existe a explicação de que os coletivos foram convidados a escreverem um manifesto, mas que poderiam interpretar a palavra como bem entendessem (BILBIJA & CARBAJAL, *ibidem*, p. 13):

Invitamos a cada cartonera para que colaboraran en la creación de este libro con un manifiesto e imágenes de su editorial. A todas se les dio la libertad de interpretar la palabra “manifiesto” como quisieran.

Da forma como nos é colocado, enquanto leitores da obra, nesta quarta aparição a palavra “manifiesto” se dá a partir de uma ressignificação em potência. De todos os modos, ainda que exista um convite à interpretação, notamos que o significante permanece como designação e, portanto, continua significando e balizando sentidos que significam os textos

¹¹⁵ De fato, nossa interpretação ganha força se a cotejamos com o colocado por Bilbija – como já sabemos, uma das editoras da obra – que abre a coletânea de textos publicados em um cd-room que, como antecipamos oportunamente, acompanha o livro. Este texto tem início com a seguinte antecipação imaginária que, justamente, vai ao encontro de nossa interpretação:

Cuando en 1848 Marx y Engels publicaron su Manifiesto Comunista, demandando el derrumbamiento del capitalismo y la instauración de una sociedad sin clases, cuando declararon que la revolución proletaria era una necesidad histórica y parte de un proceso ineluctable, advirtieron también que tal revolución no se podía dar sin que antes recorriera el pèriplo total. Nunca sabremos si sospecharon que un siglo y medio más tarde, en un porvenir que debería haberles parecido lejano, una versión de este fantasma que vislumbraron, todavía estaría deambulando por el continente latino-americano. Em: “Cartoneros de todos los países, uníos!: Un recorrido no tan fantasmal de las editoriales cartoneras latino-americanas en el tercer milenio” (BILBIJA & CARBAJAL, 2009, p. 5).

escritos pelas cartoneras¹¹⁶. Deste modo, interpretamos a palavra “manifesto” como um efeito do gesto de interpretação realizado pelas editoras do livro no que se refere ao fazer cartonero e como uma marca da dêixis fundacional que, como dizemos no capítulo 3, atravessa o livro “Akademia Cartonera”.

Com vistas a conhecer aspectos do gênero manifesto e melhor compreender, de um lado, como funciona a representação que a palavra mobilizada pelas editoras materializa e, de outro, como funcionam os textos reunidos na obra “Akademia Cartonera”, de forma sintética, mobilizaremos a conceitualização formulada por Angenot, em seu livro: *Le Parole Pamphlétaire*¹¹⁷, de 1995.

Nesse estudo, de um modo geral, o que temos é uma proposta de descrição teórica do que o autor observa que, de modo ordinário, se conhece como “literatura de combate”. Para ele (ANGENOT, *ibidem*, p. 60), o manifesto seria um “gênero demonstrativo adjacente ao panfleto e à polêmica” – por uma questão de concisão não vamos abordá-los em nosso trabalho – e dividiria com eles o mesmo caráter de interpelação.

Ao eliminar muitas variáveis que podem estar presentes em um manifesto, Angenot (*ibidem*) se propõe a abstrair certos traços essenciais, traços comuns que, de uma perspectiva discursiva, chamaríamos de “regularidades” do gênero manifesto. Tais traços comuns não se refeririam somente à forma, pois o autor julga que a forma não pode ser tomada de modo dissociado do conteúdo (*ibidem*, p. 11):

Em ce qui concerne les postulats de la recherche génologique, nous posons l’identité de la notion de genre avec celle de configuration idéologique. Autrement dit, nous ne considérons pas le genre “pamphlet” (et les genres contigus, “polémique” et “satire”, selon notre nomenclature) comme des formes transhistorique et idéologiquement neutres que, d’une œuvre à l’autre, des contenus politiques ou esthétiques variés viendraient actualiser¹¹⁸.

¹¹⁶ Lembremos que, como vimos, no capítulo 3 estes “manifestos” acabam sendo designados também como “textos fundacionais”, na Introdução escrita por Bilbija.

¹¹⁷ Chegamos a Angenot (1995) através de Gelado (2006), em “Poéticas da Transgressão: Vanguarda e Cultura Popular nos anos 20 na América Latina”, um trabalho no qual se debruçou sobre os manifestos das vanguardas da década de XX do século XX na América Latina a partir de um viés que enfoca as relações estabelecidas entre estes movimentos e as diferentes manifestações da cultura popular. Por focar-se nos textos programáticos e polêmicos deste período, acabou por fazer uma leitura de diferentes estudos que já haviam se dedicado a tal temática.

¹¹⁸ “No que concerne aos postulados da pesquisa genológica, nós colocamos a identidade da noção de gênero com aquela da configuração ideológica. Dito de outra maneira nós não consideramos o gênero panfleto (e os gêneros contíguos, polêmica e sátira) conforme nossa nomenclatura, como fórmulas transhistóricas cujos conteúdos políticos e estéticos viriam reatualizar” (tradução auxiliar nossa).

Na linha de raciocínio proposta por este autor (ibidem, p. 60), teríamos as seguintes regularidades: um manifesto descreve, justifica e recomenda ao auditório uma prática, uma atitude que refere à ordem do “irrealizado”¹¹⁹. Nele, uma tese é defendida, convidando o interlocutor a tomar posição; por isso, os três gêneros (o manifesto, o panfleto e a polêmica), que o próprio Angenot (ibidem, p. 12) coloca em uma relação de adjacência e que designa como “literatura de combate”, apresentariam as seguintes “características funcionais”: a tomada de posição de seus assinantes (ibidem, p. 60); o cariz performativo do discurso, significando a assunção de um risco e expressando um juramento por parte dos signatários (ibidem, p. 61); e o conseqüente requerimento perante o público de aderir ou de explicitar desacordo (ibidem, p. 60).

A partir do estudo das condições de produção dos textos incluídos como “manifestos” em “Akademia Cartonera”, bem como da pré-análise que realizamos, não estaríamos diante de “uma intervenção pública” baseada em “uma tomada de posição” que requer que o público expresse acordo ou desacordo. E isto teria a ver especificamente com o fato de que o “convite” a escrever, tal como já fomos antecipando, teria afetado a base enunciativa do que se designa e concebe como manifesto. Nesse sentido, em tais textos existe uma predominância de sequências descritivas e narrativas, sendo que, naquelas em que são feitas referências ao “irrealizado” (ao ainda não feito) – como dizemos a partir de Pêcheux (1990b) – notamos muito mais um convite para contribuir, participar e aportar ao projeto que uma consigna para com ele concordar ou não, como se observa de modo exemplar no texto assinado por Eloísa Cartonera (BILBIJA & CARBAJAL, 2009, p. 57):

Ahora tenemos un nuevo proyecto. Vamos a comprar un terreno en Florencio Varela. Una hectárea. Vamos a construir una casa y a hacer una huerta orgánica, y en el futuro una escuela agraria y todo lo que se nos ocurra...
Están invitados...

Deste modo, resumimos com vistas a retomar a ideia que estamos querendo desenvolver: estes textos não foram escritos por uma necessidade de intervenção pública gestada por si própria (e neste sentido tampouco se apresentam como literatura de combate como descrito por Angenot (op. cit.): são muito mais um relato que nasce como resposta a uma demanda surgida a partir de sujeitos identificados com o fazer cartonero no interior da

¹¹⁹ Desde uma perspectiva discursiva, Pêcheux (1990b, p. 08) nos chama a atenção para o fato de que a “questão histórica das revoluções” tange de diversos modos à relação entre o realizado e o não realizado. Aproveitamos aqui essa oposição porque cremos que é possível pensá-la com relação aos manifestos.

academia; assim, são pouco propositivos, como costumam ser os manifestos, e bastante descritivos, já que também se esmeram por narrar como se deu a tomada de posição do coletivo na prática e no real, muito antes da necessidade de se escrever um manifesto.

Com base nesta materialidade discursiva, passamos agora a abordar alguns aspectos desses textos.

2. O QUE SE MANIFESTA NESSES “MANIFIESTOS”

Como antecipamos, nos propomos a analisar algumas regularidades nos modos como as cartoneras se colocam no “dizer de si” a partir do convite – e da interpelação que este implica – a escrever.

Assim, entraremos na textualidade dos oito “manifestos”, publicados em 2009: Eloísa Cartonera, localizada em Buenos Aires; Sarita Cartonera, em Lima; Animita Cartonera, em Santiago; Mandrágora Cartonera, em Cochabamba; Yerba Mala Cartonera, em El Alto; Dulcineia Catadora, em São Paulo; Yiyi Jambo, em Assunção e La Cartonera, em Cuernavaca.

Na sequência, disponibilizamos um recorte do sumário de “Akademia Cartonera” (BILBIJA & CARBAJAL, 2009, p. 09), anunciando as cartoneras que participaram com seus textos e fotos para a publicação:

<u>Manifestos / Manifiestos</u>	
<u>Eloísa Cartonera (Argentina)</u>	<u>57</u>
<u>Translation</u>	<u>62</u>
<u>Sarita Cartonera (Perú)</u>	<u>67</u>
<u>Translation</u>	<u>74</u>
<u>Animita Cartonera (Chile)</u>	<u>81</u>
<u>Translation</u>	<u>92</u>
<u>Mandrágora Cartonera (Bolivia)</u>	<u>103</u>
<u>Translation</u>	<u>114</u>
<u>Yerba Mala Cartonera (Bolivia)</u>	<u>125</u>
<u>Translation</u>	<u>135</u>
<u>Dulcinéia Catadora (Brasil)</u>	<u>145</u>
<u>Translation</u>	<u>153</u>
<u>Yiyi Jambo (Paraguay)</u>	<u>161</u>
<u>Translation</u>	<u>166</u>
<u>La Cartonera (México)</u>	<u>171</u>
<u>Translation</u>	<u>178</u>

A análise será realizada a partir de dois eixos, a saber: a interpretação das condições de produção por parte do sujeito do discurso e o modo como, nessas textualidades, se projeta ou antecipa (PÊCHEUX, 2010) a relação com a própria prática. Vamos ao primeiro deles.

2.1. A leitura das condições de produção

Nesta parte de nosso trabalho, trataremos de mapear alguns momentos em que o sujeito do discurso que se enuncia nos textos “lê” suas condições de produção e as submete a uma certa interpretação. Começaremos com Eloísa, a primeira, para que, inclusive, possamos analisar semelhanças e distanciamentos entre as condições de produção de cada cartonera:

SD1¹²⁰

Eloísa Cartonera nació en 2003, por aquellos días furiosos en que el Pueblo copaba las calles, protestando, luchando, armando asambleas barriales, asambleas populares, el club del trueque, ¿se acuerdan del club del trueque? ¡Cómo pasa el tiempo de este lado de la tierra!

Por aquellos días, hombres y mujeres perdieron sus trabajos, y se volcaron masivamente a las calles en busca del pan para parar la olla, como se dice, y conocimos a los cartoneros (BILBIJA & CARBAJAL, 2009, p. 57).

Assim como lemos no parágrafo aqui em destaque, o primeiro do manifesto de Eloísa, a narrativa de seu nascimento tem seu início localizado em fatos históricos bastante concretos e determinados – muitos dos quais são agenciados no primeiro capítulo desta tese e aqui são relatados desde outra perspectiva, em uma narrativa suavizada, marcando uma posição discursiva –, mas já distantes na linha do tempo, pela perspectiva do narrador que se materializa na sequência: “¿se acuerdan del club del trueque? ¡Cómo pasa el tiempo de este lado de la tierra!”, na qual se cria um efeito de sentido tanto de proximidade com o interlocutor quanto de distanciamento dos fatos narrados.

O fio narrativo, no parágrafo imediatamente seguinte, tem sua perspectiva alterada, pois se passa de um contexto mais geral, apresentado em SD1, a um mais restrito que, inclusive, acolhe uma história de foro íntimo: assim, aparece um tom mais romantizado que inclusive conta com um final feliz, apesar do patente desencontro amoroso, como se pode ler na sequência que segue (BILBIJA & CARBAJAL, *ibidem*, p. 57):

¹²⁰ Os fragmentos que aqui tomamos como “sequências discursivas” (COURTINE, 2009) – algo que já mobilizamos no capítulo 3 – serão numerados para que isto facilite a possibilidade de estabelecer relações.

SD2

Era verano, Cucurto y Javier Barilaro hacían unos libritos de colores y poesía: Ediciones Eloísa; por aquella bella dama descendiente de bolivianos que conquistó el corazón de Javier Barilaro y luego se fue.

¡Gracias Eloísa! Porque con tu belleza cautivaste al compañero que después diseñó tantos libros como verdes hojas en primavera.

E é na conjunção entre esses dois níveis (o narrado em SD1, mais geral, e em SD2, mais restrito) que se reafirma um efeito de distanciamento do vivido. Fazemos notar que no parágrafo imediatamente seguinte, de novo, se retoma o nível presente em SD1 (BILBIJA & CARBAJAL, *ibidem*, p. 57):

SD3

Después, junto con los desocupados, el club del trueque y los cartoneros que recorrían las calles con sus carros repletos de cartones, aumentó el precio del papel con que hacían los libritos y nació la idea y la necesidad de cambiar el sistema...

Destacamos que “a ideia” (que aparece neste excerto coordenada com uma necessidade, “la idea y la necesidad”) de mudar o sistema de trabalho aparece ancorada na irrupção de uma urgência do cotidiano: o aumento do “precio del papel con que hacían los libritos”. Novamente, após esta ancoragem em um fato da ordem do político-econômico, retorna-se ao nível presente em SD2. Notamos que, como já havia se dado nessa sequência, também nesta – a SD4 –, uma mulher é trazida como inspiração ao projeto (BILBIJA & CARBAJAL, *ibidem*, p. 57):

SD4

Y un día llegó Fernanda... una tarde amarilla, en una bicicleta rosa, con una pollera verde, como la primavera, y nos propuso abrir un taller en la calle Guardia Vieja...

Así nació Eloísa Cartonera, en la primavera de 2003.

A aparição, sem determinação temporal, de “Fernanda” – e narrativamente apresentada de forma paralela à dos “desocupados”, do “club del trueque” e dos “cartoneros que recorrían las calles con sus carros repletos de cartones” – com sua roupa, sua bicicleta, suas cores, era já o anúncio da primavera que culminaria com o (re)nascimento de Eloísa, cuja gestação já havia sido marcada (SD2) a partir da inserção do localizador temporal “Era verano”, que aparece seguido de uma sumária descrição do trabalho realizado anteriormente

por dois dos três fundadores da cartonera¹²¹: “Cucurto y Javier Barilaro hacían unos libritos de colores y poesía: Ediciones Eloísa”.

Assim, a partir de uma narrativa que oscila nos modos de relatar a partir de dois níveis distintos, que se entrelaçam e parecem se complementar, se produz a leitura que o sujeito faz das condições de produção que desembocaram no nascimento de Eloísa. Como interpretamos, este sujeito do discurso não apresenta Eloísa em momento algum numa relação de resistência a respeito do estado de coisas descrito, mas sim, o contrário disto: projeta/antecipa este coletivo como um efeito de uma conjuntura histórica. Ressaltamos que entendemos que a própria prática de Eloísa deva ser interpretada como resistência; entretanto, essa resistência não é significada narrativamente como sendo da ordem do atrito, do confronto entre oposições explicitamente assumidas numa relação de oposição.

Filiando-se não só à centralidade conferida ao sujeito cartonero no funcionamento de Eloísa (cf. capítulo 1), coletivo este que assume o termo “Cartonera” como significante de seu projeto, notamos no manifesto de Dulcineia Catadora também uma filiação à proposta de publicação de autores latino-americanos já efetivada por Eloísa (cf. capítulo 2):

SD5

Contos e poesias são “publicados” pelo coletivo. Xerox é o recurso utilizado. Quarenta, cinquenta livros de cada autor são montados por vez e a “produção” é feita de acordo com a demanda. Com isso acentua-se o caráter de resistência, de andar na contramão do mercado editorial, ou mesmo de trilhar um caminho alternativo que possibilita, ainda que em escala pequena, a divulgação de novos autores, abrindo caminhos paralelos na história da literatura latino-americana. Afinal, tão essencial e ao mesmo tempo sub-valorizada quanto a categoria do catador de papel é a tarefa do escritor latino-americano, de alinhar uma história ainda em construção e que pouco interessa neste mundo separado por blocos de poder (BILBIJA & CARBAJAL, *ibidem*, p. 150).

Encontramos nesta sequência uma leitura do mercado editorial na contemporaneidade: ao relatar o que é publicado por Dulcineia, notamos, primeiramente, que, pelo uso de aspas em “publicados” e em “produção”, existe um afastamento do sentido que em certas discursividades é conferido, regularmente, a estas palavras. Segundo Authier-Revuz (1990, p. 26), as aspas funcionariam como índice de heterogeneidade enunciativa mostrada. Neste caso em específico (*ibidem*, 29-30), estaríamos diante de um caso de autonomia simples, em que pelo uso das aspas “o elemento mencionado é inscrito na continuidade do discurso ao mesmo tempo que, pelas marcas (...) é remetido ao exterior do discurso”.

¹²¹ Fernanda Laguna, uma artista plástica com certo reconhecimento já em 2003, seria a terceira fundadora, a mulher que, além de trazer inspiração e o anúncio da primavera, teria sido a mecenas do projeto, como relatado por Barilaro no texto analisado no capítulo 3 deste trabalho.

Interpretamos que no caso dos dois fragmentos aqui em análise, não estaríamos somente diante de um discurso diferente, mas de um “discurso oposto” (cf. AUTHIER-REVUZ, *ibidem*, p. 30) àquele no qual o sujeito que enuncia se reconhece. Em nossa leitura, este ponto de heterogeneidade – como poderíamos dizer a partir da autora (*ibidem*, p. 31) – indica que o sujeito do discurso circunscreve esses dizeres, opondo-os por diferença ao restante da cadeia; ainda que utilize as “palavras” desse discurso, esta seria uma apropriação que busca afastar-se deste conjunto de saberes e fazeres, como se reforça a partir dos sintagmas que aparecem na sequência para caracterização do próprio projeto: “caráter de resistência”, “contramão do mercado editorial”, “caminho alternativo” e “caminhos paralelos”.

Imediatamente na sequência, o que temos são marcas de uma filiação à Eloísa a partir de uma interpretação feita deste projeto: como adiantamos, se, de um lado, Eloísa coloca o catador de papelão no centro de seu projeto, por outro, se propõe a somente publicar autores latino-americanos. A partir de uma leitura desse primeiro projeto, o sujeito que enuncia no manifesto de Dulcineia, vincula o escritor latino-americano ao catador de papelão, concluindo que ambos se aproximam a partir da falta de reconhecimento que os afeta. Em nossa leitura, nesta filiação já encontramos uma ressignificação do levado a cabo por Eloísa Cartonera.

Igualmente, colocando-se contra o mercado editorial, o sujeito do discurso no manifesto escrito por La Cartonera – localizada, como antecipamos, em Cuernavaca, México – radicaliza a interpretação feita de Eloísa Cartonera no manifesto Dulcineia Catadora. Neste sentido, analisamos que o sujeito que enuncia no manifesto de La Cartonera reconhece sua filiação à experiência desenvolvida por Eloísa, sendo que tal filiação se dá a partir de uma interpretação (BILBIJA & CARBAJAL, 2009, p. 171):

SD6

La Cartonera nació en una ciudad donde hace mucho los cartoneros dejaron de ser legión que recorría las calles. Todavía hay uno que otro haciéndolo, pero son excepcionales¹²². Eso nos vuelve distintos a experiencias como la de Eloísa en Buenos Aires, donde el cartón es un modo de vida para miles de habitantes porteños. **La nuestra es una cartonera sin cartoneros, pero con un ánimo** de recorrer las calles y los buzones electrónicos, los parques y los cafés, las conversaciones cibernéticas y los aquelarres de cualquier lugar en este planeta, **para ir reuniendo las historias de nuestro tiempo**, mientras se nos ocurre alguna manera de hacer contacto con otras galaxias (grifos nossos).

¹²² Lembramos ao leitor que em Cuernavaca a coleta de materiais recicláveis está a cargo de companhias privadas e, por isso, ela é aqui representada como “una ciudad donde hace mucho los cartoneros dejaron de ser legión”.

Ao descrever as condições de produção que gestaram a aparição do coletivo, notamos que existe uma filiação que se realiza no interior de outras condições de produção: deste modo, esta proposta se distancia da de Eloísa em termos concretos, mas dela se aproxima em termos metafóricos, a partir da inserção de um “pero”, como se nota em: “pero con un ánimo de recorrer las calles y los buzones electrónicos, los parques y los cafés, las conversaciones cibernéticas y los aquelarres de cualquier lugar en este planeta, para ir reuniendo las historias de nuestro tiempo”. Assim, essa vontade de percorrer as ruas e as caixas de e-mail para reunir “las historias de nuestro tiempo” funciona como uma interpretação para o trabalho realizado pelo catador de papelão – que seria o aspecto colocado no centro da produção em Eloísa (cf. capítulo 1), o que parece ter instaurado uma série de sentidos que aqui vem ressoar. Como notamos na sequência imediata, a importância deste trabalho, que retoma e ressignifica o conferido ao catador de papelão por Eloísa, se dá a partir de uma “leitura do mundo” bastante determinada (BILBIJA & CARBAJAL, *ibidem*, p. 174-175):

SD7

En estos tiempos demenciales, el mercado editorial es un eslabón más de una concepción del mundo basada en **el consumo y el desecho**. Vivimos dentro de una enorme maquinaria que no se detiene ni se detendrá. El vértigo de **lo masivo y del éxito** es una enfermedad que parece incurable. Por eso, nos estimula saber que, al margen de esos enormes monstruos editoriales, existen gestos que consisten en construir, con cartón, castillos en el aire (grifos nossos).

Assim, ao fazer uma leitura disfórica do mercado editorial, que submete a atribuições tais como “enormes monstruos editoriales”, o interpreta como um elo mais em uma concepção de mundo baseada no “consumo” e no “descarte”. Deste modo, se justifica a tarefa realizada pela cartonera, que seria a de resgatar o “descartado”¹²³, conforme já aparecia no fragmento anterior (SD6).

Nestes termos, este sujeito se coloca tanto contra o mercado editorial, quanto contra uma concepção de mundo caracterizada como doente pelo “vértigo de lo masivo y del éxito”, abandonando-a a partir de uma qualificação eufórica – conforme interpretamos a partir de “nos estimula saber que” – daqueles que realizam “gestos que consisten en construir, con cartón, castillos en el aire”. Neste sentido, temos uma ressignificação da expressão altamente conhecida na linguagem popular “construir castillos en el aire”, que se refere a “bolar” “planos e projetos fantasiosos, sem fundamentos ou segurança” e que pode ser tomada em

¹²³ Em nossa interpretação, sobretudo as histórias que foram descartadas e que valem a pena serem contadas.

sentido despectivo. O que observamos neste fragmento é uma valorização da fantasia que passa pela construção de “castelos” com papelão, dois substantivos que normalmente não seriam colocados lado a lado, já que pertencem a formações discursivas¹²⁴ distantes entre si¹²⁵.

De modo semelhante ao sujeito que se enuncia no texto de La Cartonera, no manifesto de Mandrágora, cartonera localizada em Cochabamba (Bolívia), existe uma leitura política de seu contexto imediato que acaba por emoldurar o posicionamento deste sujeito, que se coloca, desde seu primeiro parágrafo, contra as políticas levadas a cabo pelo mercado editorial (BILBIJA & CARBAJAL, *ibidem*, p. 103):

SD8

En Bolivia, como el resto de América Latina, el placer que produce el texto, en palabras de Roland Barthes, no solamente ha sido un lujo para unos pocos, sino que se le ha negado a una inmensa mayoría de hombres y mujeres, niños y niñas, adultos y ancianos, como un derecho fundamental: el derecho a la cultura. Una razón importante – no la única, pero sí la más visible – es el elevado costo del libro. Y aún a pesar de que en los últimos años la industria de la piratería ha permitido una mayor penetración del texto en capas sociales donde la ausencia de este objeto de lujo y vehículo de transmisión cultural es una constante, la actividad lectora se ha deteriorado, llegando a poner en riesgo el circuito: autor, distribuidor y público consumidor. No obstante, preocupa muchísimo más la falta de valoración del libro y la literatura como productos culturales; quizá porque existe en Bolivia una comprensión de la cultura sólo desde su dimensión folclórica.

Ao afirmar que na Bolívia não existe uma valorização do livro e da literatura como produtos culturais, se lança uma hipótese: a de que existiria uma compreensão da cultura somente a partir de sua dimensão folclórica. A partir daí, o sujeito do discurso imediatamente abandona o plano das hipóteses para adentrar no das certezas (BILBIJA & CARBAJAL, *ibidem*, p. 103):

SD9

Sin duda que la carencia de un circuito de producción del libro, más allá de lo cultural, pasa por la falta de voluntad política de los gobernantes de turno; de ahí que esta vivencia cultural haya degenerado en la ascensión a cargos públicos de personas ineficientes. Por ejemplo, un pseudo-indígena llegó a ser presidente, empujado por

¹²⁴ Conforme a definição de Pêcheux (2009, p. 160), a formação discursiva é “um domínio de saber, constituído de enunciados discursivos, que representam um modo de relacionar-se com a ideologia vigente, regulando o que pode e deve ser dito”.

¹²⁵ Fazemos ainda notar que, indo ao encontro desta direção argumentativa na qual o papelão é ressignificado mediante uma valorização da fantasia, mais a frente deste próprio manifesto encontramos: “Del cartón nos importa su nobleza para darle calor a nuestras alucinaciones” (BILBIJA & CARBAJAL, *ibidem*, p. 175).

una masa incapaz, debido a la enajenación humana, para saludar la importancia de acceder al mundo de los libros y para encontrar visiones que nos ayuden a salir del embrollo histórico en el que nos encontramos.

Ao registrar que “a carência de um circuito de produção do livro (...) passa pela falta de vontade política dos governantes em exercício”, o sujeito encontra um culpado a ser citado à guisa de “exemplo”: Evo Morales, que aparece nomeado como “um pseudo-indígena” antecedido de um artigo indeterminado. Como analisamos, o tom despectivo ou disfórico, que marca uma posição simbólica para esse sujeito do discurso, se nota tanto pelo uso do artigo indeterminado quanto pelo significante “pseudo-indígena”, quando, por exemplo, poderia se ter utilizado a denominação “mestizo”. A partir de uma posição de “vanguarda esclarecida”, que podemos atribuir a esse sujeito do discurso, também os eleitores deste “pseudo-indígena” são desclassificados, como se nota em “una masa incapaz, debido a la enajenación humana”, em claro contraste com os modos pelos quais o povo é celebrado, inclusive designado com letra maiúscula, a partir de um procedimento simbolista, já na primeira oração do manifesto de Eloísa: “Eloísa Cartonera nació en 2003, por aquellos días furiosos en que el Pueblo copaba las calles”, como lemos na SD1.

Indo agora para o texto de outra cartonera, também de Cochabamba¹²⁶, encontramos que o sujeito que se enuncia no “manifiesto” de Yerba Mala efetua uma leitura das condições de produção da construção do conhecimento da contemporaneidade, propondo um retorno ao que consideram como sendo o ciclo natural abandonado (BILBIJA & CARBAJAL, *ibidem*, p. 128):

SD10

Aquel cogito ergo sum que antaño sirvió como el abrupto paso entre tinieblas y otra era de supuestas luces, hoy es menos que inservible; se lo desecha para que, en su lugar, se entienda la existencia como un uso desmedido de instintos, pulsos, sensaciones, pensamientos (también) y todo lo que nos lleve al ciclo natural nuevamente.

Se o sujeito do discurso no texto de Yerba Mala faz uma leitura que efetua um descarte do “cogito ergo sum” por considerá-lo sem serventia, e, acaba por não se focar tanto no contexto da política representacional de suas condições de produção, como feito pelo sujeito que se enuncia no texto de Mandrágora (lembramos que, na atualidade, ambas funcionam na mesma cidade da Bolívia), por sua vez, temos que o sujeito do discurso no texto

¹²⁶

Lembramos que Yerba Mala foi fundada em El Alto e hoje funciona em Cochabamba.

de Sarita, aproximando-se dos procedimentos efetuados no texto de Mandrágora, realiza um mapeamento político de seu país para, na sequência, se colocar contra a inércia e a pouca valorização do circuito literário e cultural local (BILBIJA & CARBAJAL, *ibidem*, p. 67):

SD11

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 millones de habitantes); había menos de diez galerías de arte formales en la ciudad; los colectivos contraculturales eran o inexistentes o prácticamente invisibles; y otro poco porque el gobierno fujimorista funcionó como un knock out para la sociedad: además de destruirse toda clase de organización social (sindicatos, gremios, colectivos, etc.), se agudizó la desconfianza en el otro, la falta de seguridad y sentido de la solidaridad que venía desde los años de la guerra interna entre Sendero Luminoso y el Estado. La mayoría de estructuras sociales se habían desarmado en el país y recién comenzaba, de modos aislados el proceso de recomposición. Pero hacia el año 2004 comenzaron a brotar un puñado de editoriales, todas con más o menos las mismas intenciones: dinamizar el circuito literario local.

No manifesto de Animita, uma cartonera localizada em Santiago – assim como Dulcineia, La Cartonera, Mandrágora e Sarita –, a partir de uma leitura do contexto dentro do qual funciona, o sujeito do discurso se coloca contra o mercado editorial e o modo segregacionista a partir do qual se aborda a cultura no Chile (BILBIJA & CARBAJAL, *ibidem*, p. 82):

SD12

Animita Cartonera tiene, de cierta forma, mucho de esto, sobre todo porque tiene tatuada la resistencia: una que le saca la lengua con sus portaditas de cartón a las editoriales transnacionales con las que se codea en las mismas vitrinas de las librerías; al ser un alegato a los precios altos imponiendo precios bajos; al azar la voz y oponerse a la lejanía con la cultura, la lectura y el arte; al abrir oportunidades y generar vínculos reales a los que, decimonónicamente, han estado relegados a un espacio mínimo de difusión cultural, escupidos por el oficialismo, por todas partes.

Para ir finalizando nossa análise sobre os modos pelos quais os textos escritos pelas cartoneras analisam suas condições de produção, o sujeito do discurso no texto de Yiyi Jambo – retomando uma posição que aparece no texto de Eloísa e diferentemente da ocupada em todos os outros textos – não somente faz uma projeção da própria cartonera mas também de todas as outras não como uma proposta alternativa mas como um efeito do estado de coisas existente (BILBIJA & CARBAJAL, *ibidem*, p. 161):

SD13

Que Yiyi Jambo y las demais kartoneras sigam brotando como flor de la bosta de las vakas fronterizas y de las crisis económicas y de las crisis de imaginacione (...)

Neste sentido, as cartoneras seriam aqui interpretadas como fruto não só natural, mas também um resquício que aparece sob a forma de excremento, “flor de la bosta de las vakas fronterizas”, de uma crise econômica que aparece de mão dada com uma crise de imaginação.

Como podemos interpretar a partir da passagem que fizemos pelos vários “manifiestos”, se no de Eloísa detectamos um sujeito que significa essa cartonera como um “efeito do meio” – do mesmo modo que interpretamos que acontece no caso de Yiyi Yambo, sendo que neste caso a representação afeta todas as cartoneras – na grande maioria dos textos aqui em análise, encontramos um sujeito que se coloca numa relação de resistência a respeito do meio, na contra-mão, contra-identificando-se a ele.

2.2. A relação com a própria prática

Se, no subitem anterior, nos preocupamos, ao analisarmos os textos escritos pelas cartoneras, em destacar algumas nuances da relação com seu contexto – ou, se preferirmos suas condições de produção –, nesta parte do capítulo nossa atenção recairá sobre aspectos da relação com seu fazer, com sua prática, ou se preferirmos, sua práxis.

Nesse sentido, cabe observar que a descrição do fazer dos livros ocupa um lugar central. De um modo bastante evidente, observamos que a técnica de confecção da capa é descrita com muito mais riqueza de detalhes, de modo que, no que tange à confecção do miolo do livro, o enunciador se apresenta como muito menos dotado de *know how*, tal qual se nota nesta sequência discursiva retirada do manifesto de Eloísa Cartonera (BILBIJA & CARBAJAL, *ibidem*, p. 57):

SD14

Ideamos un sistema de trabajo muy sencillo. Fabricar un libro cartonero, es de las cosas más fáciles de este mundo, ¡Fíjense, que los hacemos nosotros! 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...

Se, de um lado, a palavra “cartón” e suas derivadas são recorrentes (aparecendo seis vezes) na sequência discursiva que trazemos, o sintagma “el interior del libro” aparece mencionado apenas uma vez, sendo que sua presença atrai uma série de duas relativas que convoca um movimento de inserção que rompe a linearidade do dizer. A técnica utilizada na impressão do “interior del libro” aparece sintaticamente, como se definiria a partir dos

parâmetros da “gramática clássica”, nos moldes de uma oração subordinada adjetiva explicativa, tal como reproduzimos a seguir: “que imprimimos en nuestra Multilith 1250”. Curiosamente, a esta subordinada segue uma outra explicativa, que também aparece depois de uma vírgula e entre parênteses: “(que lentamente estamos aprendiendo a manejar nosotros, no sin dificultades, pero con la firme convicción de conseguirlo cualquiera de estos días)...”.

Assim, temos, como já dissemos, um sintagma nominal que convoca a inserção de duas relativas. Interpretando este gesto de inserção nos moldes de um *acrécimo*, recorreremos às formulações de Orlandi (2008). Segundo a autora, o acréscimo funcionaria a partir de dois movimentos (ibidem, p. 122): um “que vai do interior para o exterior”, o qual a autora designa como “expansão”; e um que vai “do exterior para o interior” e que Orlandi (2008) chama de “inserção ou intrusão”.

A partir do colocado, interpretamos que as relativas presentes na sequência discursiva em nosso caso em questão se referem a casos de inserção, como retomamos da SD14:

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)...

Entendemos, assim, que podemos interpretar estas relativas – uma entre vírgulas e a outra no interior de parênteses – como formas de acréscimo. Este chama, como nos coloca Orlandi (2008, p. 122), “para uma reflexão sobre a incompletude [do dizer] e, ainda mais importante, sobre a indecisão dos contornos ideológicos, das formações discursivas de se dispersam num texto”.

No caso da sequência discursiva em análise, interpretamos que a indecisão dos contornos de diferentes formações discursivas aparece na relação entre as relativas que interpretamos que atravessam esse dizer numa tensão. Essas formações discursivas estariam materializadas, de um lado, pela predominância de saberes que se relacionam ao mundo da prática, do fazer manual, representado metonimicamente pela capa de papelão (e sua confecção) e, de outro lado, pela predominância de saberes que se relacionam ao mundo da cultura escrita, do trabalho intelectual, das técnicas materiais de publicação, representado metonimicamente pelo miolo do livro (e sua impressão). A tensão entre ditas formações discursivas se materializa, em nossa sequência, a partir de uma descrição detalhada dos modos de confecção da capa, sendo que, no que se refere ao miolo do livro, teríamos uma espécie de justificativa pela ausência de descrição.

Somando-se ao fato de que esse sujeito do discurso apresenta o “nós” do coletivo como dominando muito mais a arte da feitura da capa que a técnica da impressão, gostaríamos de destacar que o interior do livro é que é colado na capa, como retomamos com a sentença: “Ese cartón lo cortamos, lo pintamos y **le pegamos el interior del libro** (...)”¹²⁷, e não a capa colada ao livro, como seria o de se esperar, afirmação que entra em confronto com o implícito (cf. ACHARD, 2007) segundo o qual pensamos que a capa é o elemento que se cola sobre o livro, para protegê-lo, e não vice-versa. Ou seja, o que argumentamos é que toda a relação entre texto e paratexto formulada por Genette (cf. capítulo 2) estaria aqui ressignificada.

Em nossa leitura, este aspecto produz um efeito de sentido que aponta para a possível interpretação de que o papelão seja o eixo central ao redor do qual gira toda a confecção requisitada pelo livro cartonero: “Ese cartón *lo* cortamos, *lo* pintamos y *le* pegamos el interior del libro”. A partir do que até aqui temos colocado, vamos interpretando que o fazer manual se apresenta com maior destaque que o fazer relacionado a práticas de impressão do livro. Assim, se no capítulo 2 havíamos trabalhado, a respeito do livro cartonero, uma certa *descontinuidade* na relação entre texto e paratexto (especialmente no que tange à capa), observamos que aqui, no plano da representação, estes sentidos se confirmam e, inclusive, se reforçam.

De modo similar à narrativa construída no texto de Eloísa Cartonera, no de Dulcinea Catadora também se acaba por dar um papel protagônico aos materiais usados em sua confecção por vincular dito resgate a um necessário gesto político (BILBIJA & CARBAJAL, 2009, p. 146):

SD15

Trabalhar com materiais disponíveis, com o descartado, é fundamental para o coletivo. Além do papelão, usa-se no miolo das impressões o papel reciclado industrialmente. O descartado tem uma história. É refugio da sociedade industrial.

Entretanto, esta não é a primeira vez que o significante “papelão” é mencionado neste “manifesto”: em uma sequência discursiva anterior justamente se anuncia o trabalho desenvolvido com o coletivo tendo como matéria prima o papelão, como vemos (BILBIJA & CARBAJAL, *ibidem*, p. 145):

¹²⁷ “Este papelão a gente corta, pinta e nele cola o interior do livro” e “Cortamos esse papelão, pintamos e colamos o interior do livro nele”, são possíveis traduções para o excerto em questão

SD16

Desacreditamos na autonomia da arte, a arte desconectada da vida, das relações humanas, do contexto social, político e econômico. Temos um forte vínculo com catadores, e muitas são as razões para essa integração. Uma delas é o fato de o papelão, de caixas usadas basicamente pela indústria, para o transporte de produtos, ser a matéria básica usada nas capas de nossos livros.

Imediatamente na sequência posterior, se descreve tanto a procedência deste papelão quanto os modos tão pouco afeitos aos parâmetros de qualidade da industrialização recente pelos quais esta matéria prima é transportada (BILBIJA & CARBAJAL, *ibidem*, p. 145-146):

SD17

Esse papelão é recolhido das ruas, de portas de lojas, depósitos de supermercados, galpões de fábricas, por catadores de papel, que chegam a carregar quinhentos quilos em seus carrinhos, enfrentando ruas íngremes, os passos lentos e pesados nas subidas, e os breques, pedaços de borracha de pneu amarrados a um “cabo” de madeira fixado nos carrinhos, raspando no asfalto, nas descidas.

Na sequência imediata, observamos a centralidade dedicada ao papelão, expressa a partir de uma valorização financeira no momento de sua compra (BILBIJA & CARBAJAL, *ibidem*, p. 146)¹²⁸:

SD18

Compramos o papelão de catadores ou nas cooperativas a um real o quilo. No Brasil a situação econômica de crise mundial no final de 2008 tem provocado a queda no preço do papelão. E as cooperativas têm vendido esse material prensado para empresas recicladoras “com responsabilidade social” por apenas vinte centavos o quilo, o que está causando a quebra das cooperativas formalmente constituídas.

Chamamos a atenção, a partir do pinçado nas sequências discursivas anteriores (SDs 14, 15, 16 e 17), para o protagonismo conferido ao papelão, matéria-prima para a confecção da capa do livro cartonero, que neste coletivo passa por uma explícita valorização da figura do catador, em um gesto que interpreta aquele efetuado por Eloísa em seu funcionamento. Já com relação à confecção do miolo do livro, de um modo similar ao analisado no “manifesto” de Eloísa Cartonera, o processo de impressão não é descrito, mas, tão somente, mencionado. “Xerox é o recurso utilizado”, como vemos na seguinte sequência discursiva presente no manifesto de Dulcineia Catadora (BILBIJA & CARBAJAL, *ibidem*, p. 150):

¹²⁸ Esclarecemos ainda que os coletivos aqui em questão não remuneram de nenhum modo os autores que publicam.

SD19¹²⁹

Contos e poesias são “publicados” pelo coletivo. Xerox é o recurso utilizado. Quarenta, cinquenta livros de cada autor são montados por vez e a “produção” é feita de acordo com a demanda. Com isso acentua-se o caráter de resistência, de andar na contramão do mercado editorial, ou mesmo de trilhar um caminho alternativo que possibilita, ainda que em escala pequena, a divulgação de novos autores, abrindo caminhos paralelos na história da literatura latino-americana.

Em um procedimento análogo de pouco protagonismo conferido à produção do miolo do livro, no manifesto de La Cartonera tampouco existe alusão ao processo de impressão, sendo que a única menção concreta que se realiza com relação à materialidade do livro é (BILBIJA & CARBAJAL, *ibidem*, p. 175)

SD20

Nuestros libros son doble A: artísticos y artesanales.

que, pelo contexto, sabemos que se trata de uma referência à confecção da capa do livro. Também no texto assinado por Mandrágora Cartonera, em sua única explanação sobre a confecção dos próprios livros, o sujeito do discurso se limita a mencionar por quem os livros são armados (BILBIJA & CARBAJAL, *ibidem*, p. 108):

SD 21

Mandrágora Cartonera es una editorial literaria, es decir: ofrece literatura a los lectores, en formato de libro con tapa de cartón, desecho, recogido y comprado, otras veces donado por empresas o instituciones privadas, para ser luego armado por chicos del centro de audiología de Fe y Alegría.

Em um procedimento muito similar que se baseia na ausência de descrição dos modos pelos quais se imprime o interior do livro, também no manifesto de Sarita Cartonera encontramos um protagonismo conferido ao traço artístico existente na produção de um livro com capa de papelão (BILBIJA & CARBAJAL, *ibidem*, p. 68):

SD22

Se intenta recuperar el cartón desechado que abunda en la ciudad para convertirlo en libros hechos a mano por jóvenes de barrios populares, para que éstos puedan ser adquiridos a bajo precio. Los libros son únicos, en tanto cada uno es cortado, pintado y encuadernado de manera original, personal e irreplicable.

¹²⁹ Neste caso, como em outros, pinçamos sequências que já apareceram em outros momentos da análise, nos quais focalizávamos outros aspectos.

Por sua vez, no texto assinado por Yerba Mala Cartonera, ainda que não se mencione em nenhum momento o processo de confecção do livro cartonero, faz-se alusão ao motivo pelo qual as pessoas (que se deparam e, inclusive, compram esse objeto) se sentem identificadas com esta produção que, por vezes, se relaciona mais à sua capa que ao publicado no seu interior. Vejamos o que nesse manifesto aparece como “cláusula comercial” (BILBIJA & CARBAJAL, *ibidem*, p. 129):

SD 23

Cláusula comercial: No intentamos una producción industrial de elementos repetidos con exactitud. Hemos visto personas concentradas escogiendo qué diseño de tapa le agrada más. Se trata de la diferencia que hay entre lector y lector, entre escritor y escritor, en suma, entre persona y persona.

Como modo de finalizar nossa análise sobre os modos pelos quais as cartoneras se representam a partir da maneira como se referem a sua produção, encontramos que, também no texto de Yiyi Jambo – lembramos, mais uma vez, escrito em portunhol selvagem – se menciona tanto o material com o qual é produzida a capa tanto quanto o processo manual que se relaciona com a criatividade de sua confecção, e igualmente acaba por focar-se mais na capa, chegando a colocá-la em destaque em detrimento da repetição que se encontra no interior de seus próprios livros (BILBIJA & CARBAJAL, *ibidem*, p. 162):

SD 24

Transformar cartón em libro em vida em arte em pan. (...) Inbenciones em vez de cópias y libros de todos los tamaños.

Indo ao encontro do que já havíamos analisado a partir do fazer cartonero (cf. capítulo 2), a representação dos modos pelos quais estes coletivos se relacionam com o trabalho passa de uma maneira preponderante por uma valorização da confecção da capa em detrimento das técnicas (ou saberes sobre estas) de impressão do miolo do livro. Assim, parece ficar afetada a relação entre paratexto e texto, tal como descrita por Genette (2009), quem interpreta a capa de um livro como fazendo parte do primeiro e, estando, desta maneira, a serviço do segundo: acompanhando-o, protegendo-o, oferecendo-lhe suporte e escolta.

Neste ponto, retomamos o analisado no presente capítulo com vistas a amarrar nossa interpretação. A partir da mobilização que fizemos de observações de Angenot sobre o gênero manifesto, pudemos, com a análise que fizemos destes textos, interpretar que a base

enunciativa dos “manifestos” solicitados às cartoneras pelas editoras do livro “Akademia Cartonera” teria sido afetada.

Já no que tange à projeção que é realizada neles sobre o contexto no qual surgem e funcionam, se no de Eloísa detectamos um sujeito que significa essa cartonera como um “efeito do meio” (e sua fundação se daria na continuidade dos fatos, dando curso a forças que se canalizariam como energias), na grande maioria dos textos aqui em análise (com exceção do assinado por Yiyi Jambo), encontramos um sujeito que se coloca numa relação de resistência a respeito do meio, na contra-mão, contra-identificando-se a ele. Em nossa interpretação, esta observação reforça a singularidade de Eloísa (nascida no meio de uma crise) e, também, nos permite recuperar o lugar do cartonero, como posição do sujeito do discurso nos outros coletivos: lembremos (cf. capítulo 1) que esse sujeito historicamente tem resistido a muitas investidas representacionais despectivas e, inclusive, perseguições.

Por fim, no que se relaciona à análise da projeção que nos textos das cartoneras se realiza sobre a própria prática, notamos que existe uma exaltação da produção da capa – que passa por um maior detalhamento de sua realização, em detrimento dos modos de impressão do miolo. Se, ao descrevermos os modos de produção no interior do fazer cartonero, bem como o produto resultante deste fazer (cf. capítulo 2), notamos que o paratexto (e, dentro deste, a capa) funciona em uma certa *descontinuidade* com relação à obra publicada em seu interior; ao analisarmos a representação que se faz desta confecção, observamos que existe um protagonismo conferido à capa, radicalizando assim um certo efeito de primacia desta com relação à impressão do livro. Nestes termos, nos modos pelos quais se representa a produção do livro, parece predominar, mesmo que não explicitada, uma não identificação com o âmbito de uma certa técnica que se relaciona a um mundo de máquinas, e uma identificação com a parte do processo que possibilita um trabalho manual menos repetitivo e, inclusive, permite uma maior margem de criação (e, parece, também de sublimação): lembremos, o cartonero como “ciruja” é um sujeito social que, com sua mão, garimpando em meio ao lixo, separa o que ainda pode ser útil no meio de tantas coisas consideradas inúteis e ressignifica o uso daquilo que já havia sido decretado como sem serventia.

Conforme a análise efetuada neste capítulo, as representações – projetadas nos “manifestos” – parecem funcionar com a eficácia que todo imaginário implica (ou pode implicar), pois não apenas se diz sobre o livro de determinada maneira, mas esta se materializa no modo como ele se realiza no simbólico. Assim, fazer e dizer no trabalho cartonero parecem não se contradizerem: ao contrário, se reforçam, se estimulam. E,

arriscamos ainda a fechar este capítulo sugerindo que, talvez, seja essa não identificação com uma certa técnica que venha a reforçar um desnível entre capa e obra, no livro mesmo.

EPÍLOGO

Para Lacan (2008), a mulher, por ser lapidada¹³⁰ pela lógica do *gozo suplementar*, faria parte de um grupo que não admite a formação de grupos: um grupo inagrupável, um grupo que não se deixa engolir por classificações. E daí a máxima “a mulher não existe”. A lógica e o sucesso de Don Juan – a partir desta leitura – residiria em tomar as mulheres uma a uma. Talvez tenha sido alguém que entendeu de mulheres, justamente por não entendê-las em uma suposta universalidade. Assim, não pensaria ele, não pensaria Lacan – e não pensaríamos nós, seguindo seu legado – em “a mulher”, justamente por essa impossibilidade de generalização ou de abstração.

Nos identificamos, em certa medida, com essa formulação lacaniana e pensamos que ela poderia contribuir a compreender parte do funcionamento das cartoneras ou do *trabalho cartonero* – modo de dizer por meio do qual conseguimos nos referir às cartoneras e à figura do cartonero, que como vimos reiterando se insere em sua produção de modo central.

A própria concepção de gozo suplementar entra em relação com a do fálico e abre para a possibilidade de existirem vários tipos de gozos. Se retomarmos o que Lacan observa, nesse mesmo Seminário 20, sobre a práxis, ao defini-la como o tratamento do real pelo simbólico, podemos pensar que implica transformação do real e que, nesse fazer, produz subjetividades. Em nosso caso, o das cartoneras, teríamos como dizer que sua práxis está atravessada por uma coloração feminina e por um gozo *não fordista*, que foge à lógica do lucro, aliando gozo a trabalho. O funcionamento parece estar atravessado por uma economia libidinal que produz uma plusvalia *em si mesma*, sendo que o que aqui pode ser interpretado como sublimação – o papelão vira livro, vira cultura – em outros circuitos pode ser pensado como reciclagem ou sustentabilidade.

Nesse sentido, podemos dizer que Eloísa e esse conjunto aberto de cartoneras¹³¹ trouxeram e trazem novidades, introduzindo “o que não estava”, “o que não era”. Neste trabalho, significamos a criação do primeiro desses coletivos e seu funcionamento como um *acontecimento* porque trouxe uma criação: o que antes não estava – no meio de uma crise que foi ressignificada (e, até poderíamos dizer, “aproveitada”).

¹³⁰ Uma pequena pausa, leitor: é que gostaríamos que o significante “lapidada” ressoasse em todos os seus sentidos.

¹³¹ Multiplicador na fila das identificações das que falamos desde o início.

Ainda explorando sentidos abordados no seminário de Lacan (ibidem), observamos que, ao não admitirem uma suposta universalidade, tanto a mulher quanto os saberes relacionados à lógica do gozo suplementar não poderiam ser escritos. E, de fato, são muitos os saberes que não podem ser escritos. Andar de bicicleta, por exemplo. Não posso deixar um guia didático para que meu filho, guiando-se por ele, aprenda a andar de bicicleta. Assim, um saber que não pode ser escrito é um saber que não cabe em uma cartilha: é um saber que se partilha. Pois bem, entendendo que a formulação feita por Lacan sobre a mulher poderia nos auxiliar a compreender ao menos parte do funcionamento das cartoneras, somos levadas a pensar que tampouco se poderia escrever sobre ele, estabilizando-o via escritura – e aqui estamos nos referindo a uma impossibilidade e não a uma proibição.

Entretanto, reconhecemos que o movimento de Bilbija e Carbajal, as organizadoras do livro “Akademia Cartonera”, teria conseguido que se escreva sobre aquilo que não se escreveria: que estes coletivos inclusive escrevessem sobre si, sobre sua relação com o contexto, com a própria prática. Deste modo, propiciou que o trabalho cartonero circulasse por outros âmbitos, ganhasse outras formas de visibilidade e de reconhecimento, numa expansão de circuitos bem vinda, numa rede tecida por Eros, que não se fecha.

Daí nossa homenagem às organizadoras de “Akademia Cartonera” – expressão do gozo desse outro – que deixa marcas do desejo de classificação que se constitui em um lugar específico e que deixa as marcas, no gesto de interpretação que se materializa nessa obra, de uma forte identificação com o universo cartonero, a partir de um lugar, justamente, *no-cartonero*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACHARD, P. (2007 [1983]). Memória e produção discursiva do sentido. In: _____ et al. *Papel da Memória*. (Trad.: José Horta Nunes.). 2ª edição. Campinas: Pontes, pp. 11-17.
- ANGENOT, M. (1995 [1982]). *La parole pamphlétaire: typologie des discours modernes*. Paris: Éditions Payot & Rivages.
- AUTHIER-REVUZ, J. (1990). Heterogeneidade(s) enunciativa(s). In: *Cadernos de Estudos Linguísticos* - n. 19, julho/dezembro. Campinas: Unicamp - IEL
- BAJTIN, M. M. (1974). *La cultura popular en la edad media y renacimiento*.(Trad.: Julio Forcat e César Conroy.) Barcelona: Barral Editores S.A. (original em russo: Editorial Literatura, 1965 e Mezkniga, 1971).
- BAUMAN, Zygmunt. (2012 [2004]). *Vidas Desperdiçadas: la modernidad y sus parias*. 1ª. Ed., 5ª. Reimp. Buenos Aires: Paidós.
- BENVENISTE, É. (1976). *Problemas de Linguística Geral*. (Trad.: Maria da Glória Novak e Luiza Neri; revisão: Prof. Isaac Nicolau Salum.) São Paulo: Ed. Nacional, Ed. Da Universidade de São Paulo.
- BILBIJA & CARBAJAL. (2009). *Akademia Cartonera. Un ABC de las editoriales cartoneras en América Latina*. Madison, EUA: Parallel Press: University of Wisconsin-Madison Libraries.
- BOURRIAUD, N. (2007). *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- BUTLER, J. (2015). Laclau, Marx y el poder performativo de la negación”. Conferências na Universidad de Buenos Aires em 14 de setembro de 2015. Disponível em: <http://mediateca.filo.uba.ar/>.
- CASTELLANI, A. (2009). *Estado, empresas y empresarios. La construcción de ámbitos privilegiados de acumulación entre 1966 y 1989*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- CAVIASCA, G. (2011). Rebelión en las Calles. In: CAVISCA, G. et. al. *¿Qué se vayan todos?: A diez años del 19 y 20 de diciembre del 2001*. Buenos Aires: Editorial Cooperativa El Río Suena.
- CELADA, M. T. (1993). A fundação de um destino para a pátria argentina. In: ORLANDI, E. (org.) *Discurso Fundador: a fundação do país e a construção da identidade nacional*. Campinas: Pontes.

CIBILS, A. & ALLAMI, C. (2008). El sistema financiero argentino desde la reforma de 1977 hasta la actualidad: rupturas y continuidades. *Trabalho apresentado nas XXI Jornadas de História Econômica* realizada entre os días 23 e 26 de setembro de 2008 na Universidad Nacional de Tres de Febrero. Disponível em http://xxijhe.fahce.unlp.edu.ar/programa/descargables/cibils_y_allami.pdf. Acesso em: 07 de janeiro de 2016.

COURTINE, J. J. (2009 [1981]). *Análise do discurso político. O discurso comunista endereçado aos cristãos*. (Trad.: Carlos Piovezani, Maria Cristina Leandro Ferreira e Vanice Sargentini). São Carlos: EdUFSCar.

DIMARCO, S. (2007). ¿Podremos mirar más allá de la basura? Raneros, cirujas y cartoneros: historias detrás de la basura. *Papeles del CEIC*, septiembre, 2007. Disponível em: <http://www.identidadcolectiva.es/pdf/33.pdf>. Acesso em: 20 de agosto de 2015.

ESCUDE, C. (2006). *Festival de Licuaciones. Causas y consecuencias de la pobreza en la Argentina, 1975-2005*. Buenos Aires: Editorial Lumiere. Disponível em https://www.academia.edu/6307473/Festival_de_licuaciones_causas_y_consecuencias_de_la_pobreza_en_la_Argentina. Acesso em: 09 de janeiro de 2016.

ESTENSSORO, L. (2003). *Capitalismo, Desigualdade e Pobreza na América Latina*. Tese de doutorado defendida na Universidade de São Paulo.

FIGARI, C. (2005). Ocupar, resistir, producir y educar. Fábricas y empresas recuperadas en la Ciudad de Buenos Aires. In: *Labour Again*, International Institute of Social History. Disponível em <http://www.iisg.nl/labouragain/documents/figari.pdf> \h. Acesso em: 03 de janeiro de 2016.

FOUCAULT, M. (1999 [1971]). *A ordem do discurso*. Aula inaugural no Collegio Di France. Pronunciada em 2 de dezembro de 1970. (Trad.: Laura Fraga de Almeida Sampaio). 5ª edição. São Paulo: Edições Loyola

GELADO, V. (2006). *Poéticas da Transgressão: vanguarda e cultura popular nos anos 20 na América Latina*. São Carlos, SP: EdUFSCar.

GENETTE, G. (2009). *Paratextos Editoriais*. (Trad.: Álvaro Faleiros.) Cotia, SP: Ateliê Editorial.

GIUNTA, A. (2009). *Poscrisis: Arte Argentino después de 2001*. 1ª. Ed. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

INDURSKY, F. (1997). *A fala dos quartéis e as Outras Vozes*. Campinas: Ed. Da Unicamp.

KUNIN, J. (2013). La multiplicación de las editoriales cartoneras latino-americanas: análisis de un caso de apropiación/es de sentidos. In: *Atas das I Jornadas Interdisciplinarias de Jóvenes Investigadores en Ciencias Sociales*. 08, 09 e 10 de mayo de 2013. UNSAM Argentina.

LACAN, J. (2008 [1972-1973]). *Seminário, livro 20: mais, ainda*. Rio de Janeiro: Zahar.

LAGAZZI, S. (2009). O recorte signifiante na memória. In: INDURSKY, F. & FERREIRA, M. C. L. & MITTMAN, S. (orgs). *O discurso na contemporaneidade. Materialidades e Fronteiras*. São Carlos: Claraluz. p. 67-78.

MAZZEI, D. (2011). Reflexiones sobre la transición democrática argentina. In: *PolHis*. Año 4, número 7, Primer semestre. pp. 08-15. Disponível em http://historiapolitica.com/datos/boletin/polhis7_mazzei.pdf. Acesso em: 10 de janeiro de 2016.

MIGLIORIN, C. (2012). O que é um coletivo? In: BRASIL, A. (org). *Teia -2002/2012*. Belo Horizonte: Teia. Disponível em https://www.academia.edu/2451138/O_que_e_um_coletivo. Acesso em: 19 de janeiro de 2014.

MURÚA, E. (2011). Ocupar Resistir Producir. In: CAVIASCA, G. et. al. *¿Qué se vayan todos?: A diez años del 19 y 20 de diciembre del 2001*. Buenos Aires: Editorial Cooperativa El Río Suen.

ORLANDI, E. (1983). *A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso*. São Paulo: Brasiliense.

_____. (2004 [1996]). *Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. Campinas: Pontes.

_____. (2008). Ponto Final: Interdiscurso, Incompletude, Textualização. In.: _____. *Discurso e Texto: Formulação e circulação dos sentidos*. 3ª. Edição. Campinas: Pontes Editores.

PAIVA, V. (2008). *Cartoneros y cooperativas de recuperadores: una mirada sobre la recolección informal de residuos. Área Metropolitana de Buenos Aires, 1999-2007*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

PALMEIRO, C. (2010). *Desbunde y Felicidad. De la Cartonera a Perlonguer*. Buenos Aires: Título.

PAYER, M. O. (1995). Linguagem e sociedade contemporânea: sujeito, mídia, mercado. In: *RUA: Revista do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade da UNICAMP – NUDECRI*, março - n. 11. Campinas: Ed. da Unicamp.

- PÊCHEUX, M. (1990a). *Discurso: Estrutura ou Acontecimento*. Campinas: Pontes.
- _____. (1990b). Delimitações, inversões, deslocamentos. *Caderno de Estudos Linguísticos*. Julho-dezembro. (Trad.: José Horta Nunes). Campinas: Unicamp, IEL, pp.7-24.
- _____. (2007 [1983]). Papel da Memória. In: ACHARD, P. et al. *Papel da Memória*. (Trad.: José Horta Nunes.) Campinas: Pontes, pp. 49-57.
- _____. (2009 [1975]). *Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. 4ª. Edição. Campinas: Editora da Unicamp.
- _____. (2010 [1969]). Análise Automática do Discurso (AAD 69). In GADET & HAK (org.) *Por uma análise automática do discurso*. Campinas: Ed. Unicamp, pp. 59-158.
- PERELMAN, M. D. (2010). *Memorias de la Quema. O cirujeo em Buenos Aires trinta anos depois*. v. 16, n. 2 - oct. Rio de Janeiro: Mana, pp. 375-399. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132010000200006&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 20 de agosto de 2015.
- PÉREZ. G. (2001). *Quilombo y Política*. Disponível em: <https://docs.google.com/file/d/0B4qJ-U6aQ4TRMzl6N00xVDNNSFU/edit?pref=2&pli=1>. Acesso em: 13 de junho de 2015.
- PLATA, J. (2015). *El arte de comprar cartón y editar libros*. Disponível em: <http://melimelo.com.mx/el-arte-de-comprar-carton-y-editar-libros/>. Acesso em: 20 de agosto de 2015.
- RANGEL, R. M. & GARMENDIA, E. S. R. (2012). El Consenso de Washington: la instauración de las políticas neoliberales en América Latina. In: *Política y Cultura*, primavera 2012, n. 37, pp. 35-64. Disponível em: <http://www.scielo.org.mx/pdf/polcul/n37/n37a3.pdf>
- ROLNIK, S. (2010). Furor de Archivo. In: *Revista electrónica Estudios Visuales*. N. 7: p.p. 115-129.
- SANTARCÁNGELO, J. E. & PINAZO, G. (2008). La industria argentina en el largo plazo. 1976-2007. *Trabalho apresentado nas XXI Jornadas de História Econômica* realizada entre os dias 23 e 26 de setembro de 2008 na Universidad Nacional de Tres de Febrero. Disponível em <http://xxijhe.fahce.unlp.edu.ar/programa/descargables/SantarcangeloPinazo.pdf>. Acesso em: 04 de janeiro de 2016.
- SEVARES, J. (2002). *¿Por qué cayó la Argentina? Imposición, crisis y reciclaje del orden neoliberal*. Buenos Aires: Editorial Norma. Disponível em: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/coedicion/giron/05.pdf>. Acesso em: 05 de janeiro de 2014

SHUSTER, F. L. (2013). La invención política del futuro. In: PEREYRA, S. (et. al) *La Grieta: política, economía y cultura después de 2001*. Editorial Biblos, Buenos Aires.

SVAMPA, M. (2013). Tras las lecturas y las huellas de diciembre de 2001. IN PEREYRA et. al. (orgs.). *La Grieta: política, economía e cultura después de 2001*. Buenos Aires, Editorial Biblos.

ZOPPI-FONTANA. (2011). *Disciplina: Autoria, Efeito-Leitor e Gêneros de Discurso*. REDEFOR: Rede São Paulo de Formação Docente. Secretaria de Educação.

ANEXO 1

PRÓLOGO

Paloma Celis Carbajal

“Sólo en papel la humanidad ha logrado plasmar la gloria, la belleza, la verdad, el conocimiento, la virtud y el amor imperecedero”.

George Bernard Shaw

“... hacer insignia y huir del hábito, he ahí la clave del *goce* cartonero”.

Jaime Vargas Luna

Cuenta la mitología griega que cuando Helena fue secuestrada por Teseo, Akademos ayudó a su rescate al revelar el lugar dónde la tenían prisionera. En agradecimiento, recibió una mansión y un olivar a las afueras de Atenas. Después de su muerte, éste se convirtió en un parque público que con el tiempo se conoció como los Jardines de Akademo Allí fue donde Platón se reunía con sus discípulos y por lo cual se llamó a este grupo *akadémeia*. En el Renacimiento se utilizó el término “academia” para denominar al espacio que invitaba al contacto e intercambio de ideas entre varias disciplinas intelectuales. Esta academia surgió en contraposición del ámbito anquilosado de la universidad medieval y promovió el humanismo; clave para el inicio de la modernidad, que trajo como consecuencia la revolución científica del siglo xvii.

Así como Helena no imaginó que estaría tangencialmente relacionada al movimiento que cuestionó y cambió el atrofiado pensamiento medieval, Eloísa (la hermosa boliviana que inspiró el nombre de la primera editorial cartonera) nunca imaginó que su nombre estaría ligado a un movimiento que está cuestionando el proceso editorial existente en el sistema económico neoliberal al establecer una nueva forma de producción editorial en la cual se busca la democratización de la literatura.

Akademia Cartonera: Un ABC de las editoriales cartoneras en América Latina, es el resultado anticipado del congreso “Libros cartoneros: Reciclando el paisaje editorial en América Latina” que se llevará a cabo del 8 al 9 de octubre en la Universidad de Wisconsin-Madison. Esta publicación tiene como propósito documentar la pauta que estas editoriales están marcando en el ámbito cultural, editorial y literario. Este libro ha sido el fruto de un

esfuerzo colectivo no sólo de las personas que han aportado los diecinueve textos sino también de todas las personas voluntarias que han ayudado en la traducción y la edición del manuscrito. Su título quiere seguir la tradición unificadora de las editoriales cartoneras de usar el apellido “cartonera”. Su nombre “Akademia”, además de referirse a la entidad que lo publica, invita al diálogo e intercambio de ideas de dentro y fuera del mundo universitario.

Ocho manifiestos escritos por editoriales cartoneras, un recuento de la fundación de algunas de estas editoriales, una introducción, nueve artículos académicos, un inventario de los títulos cartoneros publicados, una bibliografía y varias imágenes son los elementos que componen este libro cuyo objetivo es ser una instantánea de un momento en la existencia de estas editoriales. No se pretende definir, describir ni encasillarlas. Cada una es única e irremplazable.

Si en el año 2006 alguien me hubiera preguntado mi opinión sobre las editoriales cartoneras no habría tenido mucho que decir porque de las cuatro existentes entonces solamente sabía de la existencia de una de ellas, Eloísa Cartonera. Me enteré de ellos de manera fortuita cuando viajé a Buenos Aires a la Feria Internacional del Libro para comprar libros para la biblioteca de la Universidad de Wisconsin-Madison. Tres años y mucho cartón después Memorial Library, la biblioteca de Ciencias Sociales y Humanidades, tiene en su acervo poco más de 360 volúmenes de libros cartoneros de diferentes países de América Latina.

El epígrafe de Shaw con el cual inicia este prólogo enfatiza el papel del lenguaje para interpretar lo que otros podrían considerar una confusa serie de experiencias sin ton ni son. En el caso de las editoriales cartoneras, no sólo el lenguaje les ayuda a plasmar la complejidad de la cultura, la sociedad y la literatura latinoamericana contemporáneas, sino que es también, literalmente, a través del papel y del cartón que lo están logrando. Por medio del uso que están dando a estos materiales están concretizando ideas globales, como el reciclaje, al mismo tiempo que fomentan la lectura y el amor por la literatura, la libertad de expresión y el simple goce de ser sin seguir ningún patrón establecido.

Akademia Cartonera abre con una introducción escrita por Ksenija Bilbija que explora los orígenes y la evolución de cada una de las ocho editoriales cartoneras que han participado en este libro. Le sigue el artículo del artista plástico Javier Barilaro, en el que hace un recuento de los comienzos de algunas de estas editoriales, especialmente con las que estuvo relacionado directa o indirectamente.

Los ocho textos que vienen a continuación son los personajes protagónicos de esta obra colectiva pues contienen los manifiestos que escribieron cada una de las editoriales cartoneras y la página de entrada que han diseñado para su sección. Cada manifiesto transmite su propia personalidad y detalla la filosofía detrás de su proyecto. Invitamos a cada cartonera para que colaboraran en la creación de este libro con un manifiesto e imágenes de su editorial.

A todas se les dio la libertad de interpretar la palabra “manifiesto” como quisieran. El resultado ha sido un *collage* de ideas y propuestas que juntas proporcionarán al lector una mejor idea de la razón de ser de cada editorial y de su carácter lúdico y contestatario. Ninguna comparte la misma voz y sin embargo a través de estas contribuciones reluce el placer y la pasión de todas ellas por su trabajo.

Junto con los manifiestos e imágenes proporcionados por estas editoriales, se encuentran nueve ensayos académicos originales que estudian la naturaleza, evolución y aporte de las diferentes editoriales cartoneras en áreas tales como las artes visuales, la creación y la producción literaria, la sociología, el mundo editorial, la educación y los derechos de autor. Sus aportes se pueden ver como una perspectiva colectiva y multidisciplinaria del fenómeno cartonero, y sin embargo, representan sólo una instantánea del estado actual de los estudios e investigaciones que se están haciendo sobre las editoriales cartoneras. Los nueve autores de estos artículos son investigadores académicos o escritores independientes de Estados Unidos, Argentina, Perú y Brasil.

En el primer capítulo de la parte digital de esta obra, Ksenija Bilbija amplía las ideas que esboza en la introducción y explica con detalle el origen y evolución de las primeras ocho editoriales cartoneras desde el punto de vista de la producción editorial en una economía neoliberal.

Johana Kunin contribuye con un reporte de la serie de entrevistas que ha hecho estos últimos meses a varias editoriales cartoneras. Para ella, estas editoriales se han difundido sin una estructura establecida de manera parecida a la tradición oral, es decir, de boca a boca cambiando de acuerdo a la interpretación que el receptor le da de acuerdo a sus propias circunstancias.

Craig Epplin expone los antecedentes conceptuales de editoriales independientes en Argentina, como lo es Eloísa Cartonera y rastrea la genealogía de esta última hasta escritores como César Aira y Osvaldo Lamborghini cuyo lema “Primero publicar, luego escribir” pareciera profético de la cultura literaria actual.

Djurджа Trajković dedica su artículo al análisis de los principios estéticos de Eloísa Cartonera y a la aplicación de estos principios por parte de los títulos que publica y sus autores. Su ensayo también ilustra los temas y la estética que cada autor comunica con el objetivo de encontrar tendencias e influencias literarias compartidas por todos ellos.

Lauren Pagel estudia la forma en que la “personalidad” de un libro puede interpretarse a través de las partes que conforman los libros publicados por Sarita Cartonera. Asimismo, Pagel analiza la forma en que las personas se han relacionado con el libro-objeto a lo largo de la historia del libro.

El ensayo de Jaime Vargas Luna intenta imaginar el rumbo de la edición cartonera en el futuro a través de una revisión del lugar que ocupan las dichas editoriales dentro del ámbito de la edición independiente latinoamericana actual. Vargas Luna analiza esta situación apoyándose en conceptos como el consumo cultural, la bibliodiversidad y la ciudadanía global.

En su capítulo, Doris Sommer explica la aplicación pedagógica y los resultados de los talleres de apreciación literaria que ofrece el programa Cultural Agents Initiative de la Universidad de Harvard. Hasta la fecha este programa ha dado talleres en Estados Unidos, México, Colombia, Puerto Rico y Uganda. Estos talleres tienen como base la metodología del proyecto Libros un modelo para armar (LUMPA) creado por Sarita Cartonera.

Jane Griffin analiza las similitudes y las diferencias de Animita Cartonera con las editoriales ilegales que aparecieron durante la dictadura militar. Además estudia el lugar que esta editorial ocupa en la cultura chilena post dictatorial y su papel en relación al nuevo gobierno democrático.

El ensayo de Livia Azevedo Lima expone cómo las características del arte brasileño producido entre los años sesenta y setenta perduran en las propuestas de grupos como Dulcinéia Catadora y la forma en que éste adopta el concepto de estética relacional de Nicolas Borriaud como eje principal de su proyecto. Azevedo Lima también incluye en su estudio los conceptos de cultura popular de Ferreira Gullar y culturas híbridas de Néstor García Canclini. En este momento nuevas editoriales cartoneras están apareciendo a un ritmo acelerado en diferentes países de América Latina. Hace poco más de un año existían alrededor de ocho, hace unos meses eran quince, hasta hace unas semanas ya se contaba una veintena. ¿Adónde va a llevar esta multiplicación? ¿Cómo van a desarrollarse? Es muy temprano para contestar estas preguntas. Solamente espero que las palabras de Roberto Cáceres al explicar el nombre

de Yerba Mala Cartonera en una entrevista con Silvina Frieria publicada en *Página/12* profeticen el desarrollo de todas ellas:

La yerba mala crece en cualquier parte, sobre todo en el lugar que tú menos la desees, y siempre se la quiere extirpar porque es molesta [...] La vas a sacar y va a crecer otra vez [...] Es una suerte de terquedad por la supervivencia.

CARTO(N)GRAFÍA NÓMADA DE LAS EDITORIALES CARTONERAS LATINOAMERICANAS

Ksenija Bilbija

“Sin palabras llegar a la palabra (qué lejos, qué improbable)”.

Julio Cortázar, Rayuela.

Como todas las historias, la de las editoriales cartoneras latinoamericanas es a la vez factual y ficcional. Por un lado, se remonta en los pliegues románticos de la memoria, evocando a los protagonistas que llegaron “una tarde amarilla en una bicicleta rosa, con una pollera verde, como la primavera”, mientras que por el otro, aboga por arraigar su génesis a la muy concreta época de las movilizaciones populares –piqueteros, clubes de trueque, cacerolazos– que al comienzo de este milenio introdujeron paradigmas alternativos de organización social y política en Latinoamérica. Los textos fundacionales aquí reunidos revelan esta tensión: hacen hincapié en el compromiso social, la solidaridad y determinación de sus protagonistas en constituir un modelo diferente al que resultó de los años de cultura neoliberal y globalización del capital, y a la vez destacan su propia singularidad, independencia y originalidad.

Además de brindar la posibilidad de ficcionalizar y narrar cronológicamente, la palabra *historia* también está marcada por una diferencia particular al español: la primera letra, la hache, siempre permanece muda, aunque presente en forma visual. Entonces, cuando la memoria cuenta las historias, lo inenarrable, lo no dicho, está incluido en ella sólo al resonar en la materialidad del signo. La hache aparecerá por los cuentos que nunca encontraron su camino dentro de las cronologías, las posibilidades que continúan multiplicándose sin permitir que la última versión reemplace por completo a aquellas anteriores sin habla, aunque no sin voz.

La historia que se va contando en estas páginas, tal como la cartografía de las editoriales cartoneras que se está trazando, traspasa los bordes de América Latina, situándose en el emblemático espacio de una biblioteca universitaria estadounidense. En el noveno piso de la Memorial Library de la Universidad de Wisconsin-Madison, en la sección designada a los libros raros, especiales, junto con las biblias y otros textos sagrados de los siglos anteriores, están unos 360 volúmenes hechos de cartón sacado de la basura de alguna urbe latinoamericana. Todos únicos, como son únicos los lectores que los leen, con tapas pintadas a mano y los lomos que no indican ni el nombre del autor, ni el título de la obra. Estos volúmenes se rebelan al orden bibliotecario que requiere que los libros nunca muestren sus

caras. Irónicamente, esta biblioteca es el único lugar en el mundo donde están juntos los ejemplares de Brasil, Argentina, Bolivia, Paraguay, México, Perú y Chile. Son objetos que escaparon del destino de convertirse en basura; también del destino de ser transformados en la pasta de la que se produciría el papel reciclado. “Un libro hecho de cartón es algo que se repite, una materia que regresa y una cosa que se transforma” indica el manifiesto de Yerba Mala. Lo que en un momento fue un árbol de cuya corteza se hizo el cartón, que luego se transformó en una caja para transportar las botellas de vino, los detergentes o los chocolates, ahora tiene una vida prolongada porque lo recogieron los que no tenían otra fuente de ingreso con la intención de venderlo a las fábricas de reciclaje. Gracias a una idea y mucha determinación, lo que iba a ser basura es ahora un libro.

El nuevo milenio no inventó la identidad de los cartoneros (aquellos que están forzados a encontrar subsistencia en la basura de otros), pero su número se multiplicó luego de la crisis económica de Argentina de 2001. Así que la idea que surgió en el viaje en autobús, ya míticamente prolongado, entre Santiago y Buenos Aires, en la conversación entre el poeta Washington Cucurto y el artista plástico Javier Barilaro, fue la chispa necesaria para que en 2003 empezara a funcionar la primera editorial, Eloísa Cartonera. Tomás Eloy Martínez la ha descrito en su artículo en *La Nación* como “una comunidad artística y social que ha hecho por las personas marginadas de la sociedad de consumo mucho más que las políticas municipales y nacionales que se sucedieron desde el cataclismo económico de 2001 [...]”.

Los libros hechos de tapas de cartón no son nuevos. La escritora Luisa Valenzuela recuerda Ediciones El Mendrugo, breves libros con cubiertas de cartón corrugado que Elena Jordana, poeta argentina que fue premio nacional de poesía y dramaturgia en México, creó a principios de los años setenta, primero en Nueva York, después en México y por último en Buenos Aires. Como todos los demás títulos de la colección, las páginas del ejemplar titulado *El amigo del alma* están sujetas y amarradas con hilo sisal y estampadas con varios timbres en el cartón corrugado de la portada que anuncian el tiraje (300 ejemplares), y la dirección de la editorial. El año de publicación no aparece ni en éste ni en casi ningún ejemplar de la editorial, que ha publicado entre otras la poesía de Estela Calloni, de Nicanor Parra, de Ernesto Cardenal. El manifiesto de Yerba Mala Cartonera, entre otros, explícitamente reitera este aspecto de la estética cartonera, que “se acerca más a lo inacabado que a lo certero, más al instante que a lo eterno, a la apertura más que a la edición/lujo/final/tapa/dura”. La gran mayoría de los catálogos de estas editoriales no apunta

los años de publicación, y cuando lo hacen en los ejemplares individuales, las fechas no son consistentes. Es como si el tiempo no fuera eternidad sino un instante.

Los libros cartoneros se producen a precio de costo, así que no generan dinero; no acumulan el capital sino nuevos lectores. Son, en palabras de Mandrágora Cartonera, “una empresa tan esforzada como quijotesca, sin fines de lucro”. La expansión de la industria editorial latinoamericana en las últimas décadas neoliberales no ha sido acompañada por el incremento de nuevos lectores. Gracias al *marketing* y la publicidad, se han encontrado los nichos dentro del público que ya estaba dispuesto a comprar libros. En cambio, las editoriales cartoneras crean nuevos lectores a través de la alfabetización, democratización y otros métodos de acercar el libro a los que no pueden obtenerlo por su excesivo precio. “Quisiéramos que la lectura vuelva a ser, para todos, un acto cotidiano” escribe Sarita Cartonera en su manifiesto. Además, al emplear a los lectores más jóvenes, marginalizados y de familias indigentes en el proceso de montaje de los libros, las editoriales integrantes de este proyecto comunitario los están habituando al mundo de la lectura. “Queremos –dicen los miembros de Mandrágora Cartonera–, bajo el reducido costo de nuestros libros, que la literatura sea para todos”. Y la idea sí tiene ecos revolucionarios si se tiene en mente que, por ejemplo, en Bolivia los libros se venden por 80-150 bolivianos, cuando el salario promedio es de unos 600 bol., y que en Lima, una ciudad de nueve millones de habitantes, en 2004 había menos de 20 librerías.

La difusión alternativa de los libros cartoneros es doble: por un lado se difunden entre los lectores nuevos, y por el otro, los autores cuyas obras se publican entre las tapas de cartón reciclado, son mayormente incipientes, desconocidos e iconoclastas. Esto no significa que todas las cartoneras no hayan publicado, especialmente en sus comienzos, a escritores de renombre como Ricardo Piglia, César Aira, Luisa Valenzuela, Fogwill, Edmundo Paz Soldán, Enrique Lihn, Mario Bellatin, Haroldo de Campos, entre varios otros. Su propósito de difundir la literatura latinoamericana está explícitamente expresado en todos los manifiestos, incluyendo el pintoresco portunhol selvagem, “mescla rarófila de português, español y guaraní paraguayo” de Yiyi Jambo: “Difundir literatura sudaka a full, difundir poéticas ameríndias, difundir literatura triplefrontera y portuguaranholismos umía kuera.”

Las editoriales cartoneras celebran la idea del colectivo. “El cooperativismo nos mostró La Fuerza. Así aprendimos todo lo que sabemos. Y ahora somos más”, dice Eloísa Cartonera. Todos insisten en sus entrevistas, blogs y manifiestos que no hay nada más fascinante que sentarse juntos, escuchar música, cantar, recortar el cartón, plegarlo, insertar

las páginas de un cuento o poemario recién impreso o fotocopiado, dibujar las portadas y, al final, tener un libro en las manos. Y todas trabajaron duro para conseguir un espacio físico, un taller, en el que se podrían reunir para hacer los libros. Tal vez la energía contagiosa que a veces tratan de traducir en palabras provenga de la materialidad del contacto humano, que en la época del internet se está esfumando. La palabra ha perdido el cuerpo; los libros también. En Argentina, por ejemplo, la presidenta de la Unión Internacional de Editores, Ana María Cabanellas, expresó su queja al afirmar recientemente que “me da pena el mercado editorial de nuestros países porque no estamos invirtiendo en las ediciones electrónicas, en los *e-books*”.

En los lugares públicos, cafés, por ejemplo, donde antes resonaban las voces que peleaban por ser escuchadas, ya no es tan insólito ver a las personas solas, frente a la pantalla de la computadora, con los audífonos, sonriéndose vagamente al leer algo que acaba de llegar de otra computadora solitaria. Las letras en la pantalla son elementos pictográficos, puntitos electrónicos que crean en las retinas la imagen de las letras. Los textos que viajan entre las máquinas no se miden en páginas; carecen de peso. Es la diferencia entre una realidad imaginada y otra experimentada físicamente. Las máquinas hablan pero sus dueños se están quedando más y más solos. Ven los íconos de tijeras, papeles, archivos, pero, al fin y al cabo son sólo representaciones que sirven para ayudar a la transición entre referentes y signos. Las tijeras en las pantallas no pueden cortarlo a uno ni hacerlo sangrar; las que se usan en los talleres de las editoriales cartoneras, sí. Los colores de la pantalla no dejan manchas en las manos; las témperas de las editoriales cartoneras, sí. Trabajar juntos, pasándose mano a mano el pegamento, cepillos, tintas, tocar el cuerpo, humano y textual, escuchar la voz del compañero de al lado, esto es lo que todos los miembros de las cartoneras resaltan como inestimable, único. Esto contribuye a su constante sensación de festividad, pasión, espíritu carnavalesco, transgresor de autoritarismos e injustas políticas económicas y sociales.

Como sucintamente lo expresa el manifiesto de Animita Cartonera, “las bases de todas las cartoneras son las mismas y, así como nosotros creamos una cartonera chilena, otros crearon la suya, con sus propias ideas, necesidades e idiosincrasia. Nacimos de la misma fuente, tomando rumbos que se adecuan a las realidades sociales y culturales de cada país, pues así es Latinoamérica, un continuo contraste de identidades, que forman, en perfecta armonía, la identidad de nuestro continente”. La diferencia estará expresada en el distinto nombre de cada una, Eloísa, Sarita, Animita, Yerba Mala, Mandrágora, Dulcinéia... mientras las bases comunes estarán en el apellido, o sea el nombre de familia: Cartonera. El proyecto

que mejor denota esta identidad y diferencia es el libro en cuya producción participaron las editoriales cartoneras: el poemario inédito *Respiración del laberinto* del poeta mexicano, precursor del Infrarrealismo, Mario Santiago Papasquiaro (1953-1998), también conocido como Ulises Lima en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño. Cada una publicó su conjunto de poemas pero con un prólogo distinto. La idea surgió de La Cartonera mexicana y cada uno de los prologuistas está asociado con una de las editoriales cartoneras en particular.

Hay algo de nómada en esta sociabilidad nueva creada en la travesía de cartones-de-cajas-vueltos-basura-vueltos-libros. La movilidad, física y simbólica, el doble viaje del viajero y lo viajado, cuenta con los cartoneros, víctimas del capitalismo transnacional, que recorren las calles nocturnas de las mega-ciudades en búsqueda de objetos reciclables. Desafían los límites urbanos y desterritorializan el espacio ciudadano al descender en su tren blanco sobre el micro centro de Buenos Aires. Siguiendo la historia de las editoriales cartoneras, lo que es más, siguiendo el desbordante imaginario de dos artistas en el autobús entre Santiago y Buenos Aires se conceptualiza la idea de hacer libros de los desechos, “de una acción planetaria que no puede sino ser local”. Las editoriales cartoneras son colectivas y locales a la vez y creen en las identidades no fijas, más allá de las fronteras nacionales. “E um coletivo de pessoas que se unem pela diferença; pessoas com origens étnicas, credos, formações, modos de vida diversos” dice Dulcinéia Catadora.

Para todas las editoriales es esencial su sostenibilidad y producción sin ánimo de lucro. “A diversidade entre os participantes estimula a discussão e o respeito as diferenças, sem contudo, ser consideradas como desigualdades, abrindo espaço para entrelaçamento de vivências e o estabelecimento de redes de afetos. E essa formação do grupo que orienta as atividades na oficina, marcadas não só pela complexidade do trabalho, mas também pela heterogeneidade do ‘produto’ livro”, explicita la cartonera brasileña. Tal vez esto explique por qué todas, absolutamente todas, encienden apasionadamente la imaginación de los que se ponen en contacto con ellas, hasta el punto de querer fundar su propia cartonera. “En el mayo de 2007, en Lima, Perú” cuenta La Cartonera de México sobre su nacimiento, “en el taller de Sarita Cartonera, se hizo una pregunta: “¿Por qué no hacen una *cartonera* en Cuernavaca?” [...] Con la naturalidad de un nacimiento, nueve meses después de aquella invitación, en febrero de 2008 llegó a este mundo La Cartonera, sin seguro de vida, sin beca, sin mecenas, sin otro ímpetu que el de concentrarse en la misteriosa experiencia de nacer”. Las editoriales cartoneras comparten con Washington Cucurto su convicción sobre la ejemplaridad de su particular modelo de recomposición social: “Si nosotros que somos tres locos y seis pibes

cartoneros, lo hacemos, ¿cómo el Estado no, que somos todos, que tiene imprentas, y podría vender libros a la mitad del precio, porque puede sacar veinte mil de un tirón? Inversión cero y cambiás la cultura argentina. ¿Quién no va a comprar un libro a un peso y medio en la calle? Es tener ganas no más. Y cambiás todo”. Es precisamente lo que propaga Braidotti, la teórica que postuló el término de un sujeto nómada: “para hacer un nuevo recorrido por el imaginario y transformarlo, hay que ser muchos. Si la visión es que estos muchos están juntos, pero cada uno está subdividido, es nomádico [...], entonces, no hace falta ser cincuenta millones para hacer un cambio”.

Los textos que las editoriales cartoneras publican, tanto de los incipientes escritores, como de los autores ya establecidos, comparten la conciencia nómada, o sea “una forma de resistir la asimilación o la homologación de formas dominantes de representar el “yo”. Aún más, la escritura de la gran mayoría de ellos revela que ya han neutralizado a las grandes narrativas de sus padres y abuelos literarios: tanto el Macondo como el McOndo. El placer que se genera –y nunca hay que olvidarse del placer–, parece ser ético y estético, como bien lo definió el manifiesto de Yerba Mala.

Años atrás, en 1941, Borges concibió el universo como una biblioteca. Sin ninguna duda, fue uno de sus tópicos predilectos. Generaciones de sus lectores disfrutaron de la sensación de perderse mentalmente buscando el significado de su existencia entre los libros reales y metafóricos, nítidamente organizados. Todo, su pasado, presente y futuro estará escrito en uno de los volúmenes. Siguen haciéndolo en el siglo xxi aunque el tablero del juego ha cambiado con la llegada del Internet. Borges prometía que “en algún anaquel de algún hexágono (razonaron los hombres) debe existir un libro que sea la cifra y el compendio perfecto *de todos los demás* [...]”. Hasta ahora, parece que nadie ha encontrado tal libro. Supongo que la búsqueda continuará por años, si no siglos, pero me alegra que la biblioteca ahora esté hospedando también los libros cartoneros. Y éstos, definitivamente, encierran una verdad que no estaba en los volúmenes borgeanos: que el destino sí puede cambiarse y que no está sujeto a lo que está escrito.

Y HAY MUCHO MÁS...

Javier Barilaro

Eloísa Cartonera nace en conversaciones entre el escritor Washington Cucurto y yo en enero de 2003 en el camino de vuelta de Santiago de Chile a Buenos Aires—viaje interminable que duró el doble de lo previsto por desperfectos técnicos—, a donde habíamos ido a vender libros de poesía de la precursora de Eloísa, Ediciones Eloísa.

Pero antes de eso habíamos hecho un proyecto llamado Arte de tapa. Una noche Cucurto me llamó a mi casa, se presentó y me pidió que lo ayudara a diseñar unos cinco libritos de poesía. Cuando fui al día siguiente, ya eran diez. Llegaron a ser unos treinta, pero quedaron diecisiete. Consistió en imprimir libros de poesía, plaquetas, a la manera de los proto-libros de las ediciones de Belleza y felicidad, doblando en cuatro una hoja tamaño legal, con un broche en el medio. A las tapas en blanco, sólo les pusimos título y autor y las repartimos entre artistas, amigos y conocidos que quisieran ilustrarlas. Los imprimiríamos con la impresora de la Biblioteca Evaristo Carriego, donde él trabajaba. Como cada vez más personas querían participar, escritores e ilustradores, los jefes de Cucurto le presentaron el proyecto a la Dirección del Libro, y ante la posibilidad de capitalizarlo políticamente, el gobierno pagó una impresión *offset* de antemano. Quedaron cinco mil cuatrocientos originales, diecisiete títulos por trescientos ejemplares cada uno, con muestra-presentación en el museo MALBA incluida.

Haciendo ese proyecto nos dimos cuenta que podíamos trabajar juntos y que queríamos editar, pero no quedarnos en eso, sino que pasara algo más... Enseguida que se terminó, arrancamos con Ediciones Eloísa. Imprimiendo en la biblioteca, haciendo libritos de poesía de escritores de Latinoamérica, que él conocía o con los que contactaba por correo electrónico. Libros muy lindos, colorinches, en los que empecé a utilizar la estética de la cumbia, con tapas donde nos poníamos a presentar como estrellas a los autores. ¡Cómo nos reímos con el Cucu haciendo esas tapas! Pero no dejaba de ser una editorial más, y la poesía, lamentablemente, sólo le interesa a los poetas...

Teníamos que encontrar alguna manera artística de que con libros y literatura, que era lo nuestro, pasara algo más. ¿Qué era ese algo más? Lo iré definiendo en el texto, pero siempre la palabra popular estuvo en las interminables conversaciones de después del trabajo. Había que hacer algo que tuviera energía, que explotara por el lado del arte y la novedad, simple pero con muchas aristas. Las fuentes para conseguir financiamiento nos parecían

bastante aburridas, la academia no era nuestra socia natural: ninguno de los dos éramos universitarios. 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. Había que tener una montaña de libros a la sombra: de lo menos artístico, de lo más aburrido.

Hasta que Cucurto encuentra la revelación en un libro de poesía de Juan Gelman. No por leerlo, no es su poeta preferido, sino por algo tan superficial como la tapa: de cartón corrugado. Y ahí se le ocurre 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. Mientras me contaba todo esto en ese viaje a Santiago, yo iba haciendo números y viendo posibilidades técnicas, abaratando y tratando que Cucurto no me arruinara todo con su insistencia en la baratura.

Así es que en marzo de 2003 salen los primeros “libros cartoneros”: hojas A4 dobladas al medio, abrochadas entre sí con dos ganchos y pegadas a la tapa con cola, tapa pintada con pincel a través de una plantilla, hecha en cartón que le compramos a un cartonero que nos cruzamos por la calle, con unos pesos que nos dio el poeta mexicano Hernán Bravo, que justo estaba con nosotros... Probamos con pintura de aerosol, pero perdía mucha gracia; en cambio a pincel podíamos ser más arbitrarios con los colores, y gastar menos con una mayor personalidad. Y la plantilla me servía para controlar un poco el diseño de las tapas... hacia el paulatino no-control y consiguiente pérdida del ego, que iba a ser el principal aprendizaje espiritual que me iba a dejar Eloísa.

Los primeros libros los pintamos nosotros dos. Diseñé la tapa con la “compu”, ya desde el principio con letras grandes, llenadoras, y las copié a un cartón que luego devino plantilla. Cuando tuvimos unos diez libros hechos, fuimos a la casa de Martín Gambarotta a una reunión de amigos poetas, y los vendimos. A todos les gustó la idea, iba a andar, iba a andar.

La invitamos a Fernanda Laguna a que se uniera a la naciente editorial. Ella hacía las ediciones de la galería de arte Belleza y felicidad, que yo por esa época ayudaba a diseñar. Pero estaba muy ocupada con sus cosas, así que seguimos haciendo nosotros solos la movida... Cada vez que había un evento de literatura o muestra de arte o feria o lo que fuera, pintábamos unas tapas y fotocopiábamos unos interiores, cargábamos el bolsito y a vender.

El gran enviñ para el proyecto fue cuando se decidió Fernanda. En junio, en ArteBA, la feria de galerías de arte de Buenos Aires, vendió varias obras, y se le ocurrió poner otra

galería, pero más *underground* todavía que Belleza (y si ven fotos, podrían darse cuenta que B y f no era justamente *overground*), para que expusieran artistas de renombre mezclados con artistas de la calle, de villas, marginales y raros, pero con talento. Nos pidió que la ayudáramos y nos dijo que podríamos hacer los libros ahí mismo. Cucurto propuso agregarle una verdulería. Así es que abrimos No hay cuchillo sin rosas, y ahí sí empezó Eloísa con todo. Al tener un lugar físico, y un poco de capital de Fer, pudimos llamar a cartoneros para que hicieran los libros junto a nosotros, lo que queríamos desde un principio.

La conjunción verdulería-galería de arte-taller de armado de libros con tapas siempre únicas cayó muy bien en la escena artística local. Empezaron a llegar títulos de escritores como César Aira, Ricardo Piglia; empezaba a pasar eso que queríamos. Los libros se vendieron bien desde el principio, aunque juntar plata costaba bastante y sólo llamábamos a David cuando vendíamos suficientes. Cucurto nos obligaba a vender los libros tan baratos que esto obligaba a Fer a subsidiar... Hasta que logramos convencerlo, y con solo subir un peso logramos la independencia económica a los tres o cuatro meses... Fue creciendo la cantidad de integrantes, David trajo a sus hermanos Daniel y Alberto; vino también su amigo Gastón Trotta; se sumó Augusto, el borracho de la cuadra.

Cuando se terminó la primera compra de verduras, dimos por acabado el intento de ser verduleros... ya demasiado era hacer y vender libros... Las muestras primeras anduvieron, pero el trabajo de taller se fue comiendo el espacio, y Fer se iba cansando del trajín, así que al año nos dejó. Pero antes de eso, entramos a la ArteBA, en el año 2004. Hubo un concurso para ganar un espacio de exposición dirigido a proyectos grupales de artistas, y entramos. Fue nuestra manera de darnos a conocer en el universo de sentido de las artes plásticas, en cierta manera. Así que armamos un stand, con obras mías, de algunos de los que habían expuesto en No hay cuchillo... y otros amigos, y lo llenamos de libros, que vendimos a montones. Vino a tocar cumbia en vivo el Fantasma, la fiesta fue grande y ganamos el primer premio.

Desde siempre, para mí, Eloísa fue un proyecto artístico, ni una editorial, ni un proyecto social, pero que sí, obviamente, los incluía. Ya para el año habíamos tenido que contestar muchas entrevistas, redactar muchos textos, comunicar, en fin.

La cantidad de cosas que nos fue cayendo en las manos, que debatimos, era y es infinita. El proyecto avanza por un montón de aspectos. En primer lugar, el catálogo mezcla jóvenes con clásicos modernos de otros países de Latinoamérica. Hay también textos cortos, mayoría de relatos breves, con algunos títulos de poesía. Por otra parte, el sistema de trabajo apunta a la libertad creativa con ciertos parámetros claros y fijos en donde liberarse y es apto

para ser desarrollado por personas sin calificación previa. Todo esto da por resultado un libro de tapa única, calificado por algunos como libro objeto. El precio, lo más barato posible, para que circule. La distribución, por nuestra cuenta, de manera que no encarezca ni nos aleje del público. Sin mediadores. La manera de repartir las ganancias monetarias fue cambiando. Empezó por una suma fija por hora, pero cuando creció la cantidad de ventas, devino cooperativa. Tan sólo cómo llamarnos los integrantes del proyecto fue siempre un motivo de debate. Artistas, escritores y cartoneros en un principio. Nos dimos cuenta que quienes armaban los libros dejaban de ser cartoneros al entrar al proyecto... Nosotros usamos “trabajadores del libro”, pero los llamaron “artistas cartoneros” en alguna crónica periodística. Yo desde siempre fui artista plástico, y me preguntaron varias veces: ¿y qué hacés como artista en Eloísa? ¿Pintás las tapas? Creo que todo el proyecto es arte, y es un poco una obra mía, es decir, no solo mía, sino de todos los que estén haciéndola. Alguna vez dije que creé el sistema de trabajo, o que diagramaba los libros, pero para mí siempre fue una obra de “escultura social”, categoría que inventó el artista alemán Joseph Beuys. Consiste en percibir a la sociedad como una escultura viva, para modelarla como si fuera de arcilla, para embellecerla. Entonces, para mi cosmovisión, quienes hacen Eloísa son cocreadores, y en la terminología peronista de Cucurto siempre fueron *trabajadores*.

Uno de los primeros momentos chocantes fue cuando el Canal 13 de televisión vino a hacernos un reportaje para el noticiero de horario central. ¡Uf! Quisieron filmarnos comprando cartón a un cartonero. ¿Qué hacer? ¿Cómo no quedar como un idiota simulando? O ¿cómo evitar el mal momento de sentirse un personaje y no una persona? Me puse de malhumor esa primera vez. Me terminé acostumbrando. Les pedimos a los periodistas que por lo menos nos compraran libros, para justificar la exposición, ¿qué hicieron? Darle plata a los cartoneros que participaron de la filmación... no es fácil ser entendido por quienes “más saben” de comunicación... La anécdota continúa a los pocos días, cuando viene a visitarnos Cacho del Chaco, provincia norteña de las más pobres. No sabía leer ni escribir y se había venido de su provincia porque se estaba muriendo de hambre, y nos vio en la tele y nos pidió que le diéramos trabajo, que éramos los únicos que podíamos darle... Ese día no pude dormir de la responsabilidad que había caído sobre nuestras espaldas.

Ese tipo de experiencias me enseñó a nunca usar el verbo ayudar en lo que refiere a Eloísa o cualquier proyecto “social”, sino que el verbo adecuado es compartir. La palabra “social” yo no sé qué significa, la reemplazo por “artístico”. Describir Eloísa Cartonera en un texto es un poco mutilarle todas las cosas que, por ser algo vivo, abarca. Cuando me pidieron

imágenes para mostrar Eloísa, siempre me decían, “por qué no me mandás tapas de libros,” “mandame fotos de gente trabajando.” Las veces que enviar imágenes dependió de mí, les envié fotos raras, collages, creaciones. Ese conjunto de imágenes lo conservo como colección: le puse en inglés serie *The difficulties of showing how Eloísa Cartonera is serious*. Al que quiera fotos de Eloísa Cartonera trabajando, que visite y compre libros y tome todas las fotos que quiera.

Los libros de Eloísa nunca se regalan. En Argentina cuestan cinco pesos, en Estados Unidos cinco dólares, en Europa cinco euros. Las librerías tienen que comprarlos al mismo precio, después que hagan lo que quieran con ellos. Si un escritor desconocido insiste en ser publicado, que participe (colaboradores no son necesarios, participantes sí), comprando el papel o las tintas, ayudando a imprimir, poniéndole onda. Los escritores que Eloísa publica, autorizan la edición, siguen siendo sus dueños.

En 2006 nos invitaron a participar de la Bienal de San Pablo, una de las muestras de arte más importantes del mundo. Por supuesto que generó debate entre nosotros qué tenía que hacer en una “exhibición” un proyecto que es vivo. Yo concluí en esa época eso de la escultura social. Entonces les propuse que un grupo de nosotros fuera a fabricar y vender libros, trabajando diariamente en la misma bienal, que publicara algunas traducciones al portugués y autores brasileños, trabajando con cartoneros locales, intentando que se formara un grupo que al finalizar la exposición continuara trabajando autónomamente para Eloísa, como ya estaba en ese momento haciéndolo Sarita Cartonera en Lima, Perú y Yerba Mala en El Alto, Bolivia. Justo para esa época me había escrito Lúcia Rosa, una artista paulista, pidiéndome libros porque quería incluirlos en una muestra. Ella había hecho algún proyecto con cartoneros también... Entonces le conté de la invitación, y le pedí que participara... Ella encantada, puso mucha energía desde el principio... Eloísa siempre tuvo eso: implica un enorme esfuerzo llevarla adelante, pero genera una gran energía que contagia a otros, que se integran con todo... Así que fuimos armando y decidiendo vía correo electrónico con ella y los organizadores de la bienal. Ellos nos dieron gran apoyo, siempre estuvieron de acuerdo con nosotros, les parecía de sueño tener una editorial trabajando ahí mismo... Por supuesto que con el espacio mismo nos divertimos bastante. Pintamos las paredes, llenamos un sector con una selva de cartón, pidiendo a todos los que gustaran de agregar una planta o un animal recortándolos en cartón y pintándolos; hacia el final quedó un caos súper divertido... En otra pared fui coleccionando pedacitos de cartón con logos, figuras, países de origen, un saturno, un tigre, al lado de un *always you*, eslogan de quién sabe qué. Armé un libro gigante de un

metro y medio por un metro, de seis páginas de cartón, al que Peterson, uno de los brasileños, le pintó algunos monos que dibuja especialmente bien. Lúcia no dejó cada día que anduvo por la bienal de agregar algo a la selva; hizo unas palmeras geniales. Cristian De Nápoli se encargó de buscar escritores brasileños, hizo traducir al portugués varios textos de Douglas Diegues, quien nos visitó y después armó Yiyi Jambo... De acá viajó también Ramona, estuvo desde el principio conmigo, también Ricardo y Mariana, que se armó un biombo gigante al que le pintó una familia en una playa, y le recortó las caras, como para que uno le ponga la suya y se fotografíe: éxito absoluto, todo el mundo pasó a tomarse su foto... Y el grupo de brasileños, Lúcia, Peterson y Andreia formaron Dulcinéia Catadora.

Muchos curadores pasaron y dejaron sus tarjetas, como para invitarnos a otras muestras... Para esa época empezaron los viajes. Todo un tema para reflexionar... empezaron a interesarse universidades norteamericanas en nosotros, nos enteramos por internet que en una de Utah, o no sé dónde, habían hecho hasta una muestra. Con cada invitación comienza una serie de negociaciones y debates. Debates para descubrir qué es lo mejor para Eloísa, cómo hacerla crecer sin ser deformado el proyecto, negociaciones con los invitantes para que no seamos simplemente un objeto a ser exhibido y mostrado. Entre nosotros mismos las opiniones no son iguales. Me pasa como artista que siempre quiero estar haciendo algo distinto, por eso prefiero llamarnos cocreadores y no *trabajadores*. Prefiero seguir nombrando a Eloísa con la palabra *proyecto*, aunque sea una concreción.

Ya antes del viaje a San Pablo se había integrado a Eloísa María Gómez, que vino como estudiante de Comunicación Social y se quedó. Ella tiene una notable energía y voluntad de trabajo, que demostró desde un principio. Sus conocimientos específicos le modificaron la impronta a Eloísa, que ella apuntaló con enorme dedicación. Su persistencia logró algo muy importante: que Eloísa se convirtiera en cooperativa, eliminando la división entre artistas y escritores, que no cobrábamos un peso, y trabajadores, que cobraban un dinero por hora, que obviamente se traducía en el esquema jefes-empleados, aunque deformado en este caso, ya que los “jefes” lo éramos porque cobrábamos en valor simbólico y no en dinero. Eso implica a su vez que no se haga hincapié en los nombres individuales sino en el del grupo, que todos hagamos todas las tareas. ¡Y no le toquen la individualidad a un artista! Qué dilema, descubrir cuándo una opinión es por ego y cuándo es por libertad creativa. Ante mi creciente angustia existencial, una vez un crítico de arte me dijo que nunca lograría reprimir mi expresividad.

Desde que volví de San Pablo en 2007 (me quedé un mes más después de la bienal, haciendo un mural con los recién formados Dulcinéa Catadora) dejé de asistir a Eloísa. Me queda muy lejos de casa su sede actual en el barrio de La Boca, y además, ya no soy imprescindible. María aprendió a diagramar los libros, y no tengo horas para dedicar al trabajo... Si me preguntan, digo que ya no formo parte, aunque no lo siento así, creo que nunca podré dejar de ser parte de Eloísa, aunque no lo sea de la cooperativa... No puedo dejar de amar este proyecto, no puedo dejar de querer que siga ampliándose... si puedo contribuir a vender libros lo hago, si invitan a algún lado y me contactan a mí, contribuyo al debate y colaboro, pero ya no participo como ellos.

Para terminar este texto, no puedo dejar de comentar algo que participar de Eloísa me hizo entender antes de leerlo en algún libro de filosofía; que para que cualquier proyecto de cualquier tipo funcione en un lugar determinado, deberá diseñárselo *en situación*. Y en Argentina, específicamente en Buenos Aires, hay muchos escritores, muchos cartoneros, no hay instituciones que subsidien el arte o los proyectos sociales... Los libros cartoneros devienen más adecuados que los *convencionales*, los libros cartoneros son latinoamericanos, los convencionales adecuados a sociedades capitalistas. Latinoamérica es sólo parcialmente capitalista, sea uno de la ideología política que quiera. Me parece que copiar formatos que funcionan en el primer mundo, no implica que aquí lo hagan. Algo tan simple como eso es siempre dejado de lado por quienes dirigen los destinos políticos de esta parte del mundo.

Hay mucho más para contar y pensar. Visiten a Eloísa, visiten a Sarita, a Yerba Mala, a Dulcinéa, Yiyi Jambo, Felícita, Santa Muerte, a Animita y a las próximas, pero nunca nunca dejen de comprar y disfrutar los libros.

ANEXO 2

ELOÍSA CARTONERA

Eloísa Cartonera nació en 2003, por aquellos días furiosos en que el Pueblo copaba las calles, protestando, luchando, armando asambleas barriales, asambleas populares, el club del trueque, ¿se acuerdan del club del trueque? ¡Cómo pasa el tiempo de este lado de la tierra!

Por aquellos días, hombres y mujeres perdieron sus trabajos, y se volcaron masivamente a las calles en busca del pan para parar la olla, como se dice, y conocimos a los cartoneros.

Era verano, Cucurto y Javier Barilaro hacían unos libritos de colores y poesía: Ediciones Eloísa; por aquella bella dama descendiente de bolivianos que conquistó el corazón de Javier Barilaro y luego se fue.

¡Gracias Eloísa! Porque con tu belleza cautivaste al compañero que después diseñó tantos libros como verdes hojas en primavera.

Después, junto con los desocupados, el club del trueque y los cartoneros que recorrían las calles con sus carros repletos de cartones, aumentó el precio del papel con que hacían los libritos y nació la idea y la necesidad de cambiar el sistema...

Y un día llegó Fernanda... una tarde amarilla, en una bicicleta rosa, con una pollera verde, como la primavera, y nos propuso abrir un taller en la calle Guardia Vieja...

Así nació Eloísa Cartonera, en la primavera de 2003.

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...

Ideamos un sistema de trabajo muy sencillo. Fabricar un libro cartonero, es de las cosas más fáciles de este mundo, ¡Fíjense, que los hacemos nosotros!

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...

Tantos compañeros han pasado por acá. Aprovecho esta ocasión para ver si lo conocen, al gran Alboroto, nuestro histórico camera-man que filmó la primera película inédita y jamás vista, al menos por nosotros, de Eloísa Cartonera: La lectora que se volvió loca, se llama la película que nos gustaría encontrar. Tomás, si lees esto, venite a la Boca, con la peli, que organizamos una proyección callejera, ¡conseguiremos un proyector!

Miles de compañeros: los hermanos Ramos; Alberto, Victoria, los hermanos Portillo; Marilyn y Bato, que hicieron su tesis de Eloísa; Georgina y Magalí. Nicolás, el historietista. Pablo Martín, que nos hizo esta página. Cristian, Ramona, Juliancito, ¡el portero! Celia, Daniela, Franco, Germán, Manuel Alemián. Y más, seguro que me olvido de muchos... pero no se enojen, los guardamos en nuestro corazón como un tesoro... ¡gracias a todos ustedes y a los que vendrán! ¡gracias por ser como son, y por querer mejorar!

Ale, Mirian “La Osa”, Juancito el rey de la salsa, Ricardo Piña, el poeta de River, Leo, Cucu, María, las vecinitas de enfrente, Lito, Mary, Abundio, Franco... Tantos, tantos somos en “la carto”... ¡Qué alegría!...

¡Para qué contarles! ¡Para que el mundo se entere!

Porque desde aquella primavera, nunca más estuvimos solos.

Aprendimos todo de cero. Aprendimos el trabajo ¡y hasta lo inventamos!

El primer libro que publicamos fue Pendejo, de Gabriela Bejerman, la poeta, performer y cantante latin pop, bellísima...

Editamos un libro de Rodrigo Rey Rosa, un lujo para el catálogo de cualquier editorial. Y ustedes ya conocen a Manuelito Alemián, a Ricardo Piña, a Andrés Caicedo, a Fabián Casas y a tantos escritores de esta época que vale la pena leer y descubrir.

Enrique Lihn es un escritor chileno, un poeta de América, un escritor que estuvo en Perú y le escribió un libro; estuvo en Cuba ¡y... le escribió un libro! Estuvo en Buenos Aires ¡y escribió un libro! Un poeta de todos los países, un poeta americano. De él editaremos una antología, llamada Poeta y extranjero, que reunirá sus cinco libros que editamos en fotocopias.

Nuestro sueño es editar los cuentos completos de Rodolfo Walsh, un escritor argentino, un intelectual del pueblo, un periodista formidable que mataron los militares en 1976 y que sigue desaparecido. Walsh, al igual que Francisco Urondo, Bustos, Conti y Santoro es uno de nuestros hombres más importantes; a quien todos deberíamos leer y descubrir y enamorarnos de sus obras. ¡Cartón es vida y vuelven todos en el cartón!

Si Rodolfo Walsh viviera, le encantaría la idea. ¡Todo esto y más y también todo lo que se les ocurra! Además de los amigos de siempre, Aira; La casa de cartón, de Martín Adán; las prosas de Juan Incardona, los cuentos de Fabián Casas, los poemas de Gonzalo Millán, los cuentos infantiles de Ricardo Zelarayán...

Con nuestros libros de cartón recorrimos nuestro hermoso y querido país... ¡Saludos a Mar del Plata! ¡al querido Chaco argentino!... ¡Saludos! A la rojiza La Rioja y la dorada Mendoza. ¡Gracias Trelew! ¡Gracias Córdoba, nuestra querida capital del cuarteto y del Potro Rodrigo y a Walter, el príncipe catamarqueño de la cuartetera Catamarca, ¡cuánta inspiración nos trae tu música! ¡Gracias Tucumán, Salta y Jujuy! ¡Saludos a Entre Ríos! ¡Reconquista! ¡Santa Fe!

Pero lo mejor que nos pasó, además de conocerlos a ustedes, fue convertirnos en cooperativa. Al principio nos costó despertarnos, darnos cuenta. Antes, todos nosotros estábamos dormidos...

Con el cooperativismo aprendimos que el trabajo es lo mejor que nos puede pasar. Convertimos el trabajo en parte de nuestra vida y nunca una obligación, algo desagradable; convertimos al trabajo en un sueño, en nuestro proyecto. Aprendimos a confiar en el otro, a ser mejores compañeros, a esforzarnos por un objetivo común, por algo más que nuestro propio ombligo. Conocimos muchas cosas, entre tantas otras, nuestro tierno corazón, aleteando, como un murciélago moribundo que no logra escapar por la ventana...

¡Qué el trabajo sea una alegría fue nuestro mayor descubrimiento!

El cooperativismo nos mostró La Fuerza. Así, aprendimos todo lo que sabemos. Y ahora somos más...

Ahora tenemos que volver a la tierra, reconciliarnos con ella y con el trabajo. La tierra y el trabajo pueden hacer del barro la más bonita escultura. (PROPOSTA!)

Allá vamos Florencio Varela, allá iremos...

Cortando cartones y fabricando miles de libros, siendo más y mejores compañeros. Allá iremos detrás del sol en los vagones, despertando día a día con la alegría de estar juntos, del trabajo realizado, editando nuevos títulos, con nuevos hijos y esperanzas, trabajando cada día más, con alegría.

¡Los esperamos!

SARITA CARTONERA

Yo soy Sarita Cartonera, la santa de a pie, la ilusión más allá de la desilusión, las ganas de hacer algo cuando todos dicen “ya no hay nada que hacer”, la música a todo volumen, la combi asesina, el policía coimeando en la esquina.

Nada de lo que me digan me va a alejar de la calle, sé encontrar la esperanza en las calles, entre los borrachos y las putas, sin irme más allá buscando el cielo o sintiéndome fuera de todo esto para hacer curiosos juegos de palabras con el Perú con p de patria, e del ejemplo, r de rifle y la u de la unión. No, yo camino a pie, yo veo todo lo grandioso y lo terrible en cada uno de nosotros, yo bendigo la mierda, beso al asesino, oigo al obsceno, duermo entre latas y basura pero conservo en mi corazón algo innombrado y no lo voy a nombrar, éste es mi motor, mi fuerza, mi fe más allá de mi propia fe; que los otros, los que saben más, se dediquen a vernos los defectos, a descubrirnos los errores, a cazar fantasmas en sus propias cabezas. No somos todo lo que nos dicen que somos, no les creamos, la vida está aquí, ni más allá del cielo ni cerca de sus absurdas teorías sino aquí, en ti, en mí, nosotros somos la vida, la vida transcurriendo y por eso mismo llena de posibilidades, como una oración recitada entre todos, en lo más profundo de nuestros corazones, para devolverles dignidad a todo lo que somos y a todo lo que nos rodea.

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 millones de habitantes); había menos de diez galerías de arte formales en la ciudad; los colectivos contraculturales eran o inexistentes o prácticamente invisibles; y otro poco porque el gobierno fujimorista funcionó como un knock out para la sociedad: además de destruirse toda clase de organización social (sindicatos, gremios, colectivos, etc.), se agudizó la desconfianza en el otro, la falta de seguridad y sentido de la solidaridad que venía desde los años de la guerra interna entre Sendero Luminoso y el Estado. La mayoría de estructuras sociales se habían desarmado en el país y recién comenzaba, de modos aislados el proceso de recomposición. Pero hacia el año

2004 comenzaron a brotar un puñado de editoriales, todas con más o menos las mismas intenciones: dinamizar el circuito literario local.

Sarita Cartonera, desde su creación, se encomendó a Sarita Colonia (patrona de los migrantes, choferes de combi, taxistas, peluqueros, caseras del mercado, malandros, y otros tantos marginados), la santa peruana que aún no tiene un lugar en el panteón oficial. Sarita Cartonera emprendió la labor de hacer libros que difundan la producción cultural de nuestro continente. Se intenta recuperar el cartón desechado que abunda en la ciudad para convertirlo en libros hechos a mano por jóvenes de barrios populares, para que éstos puedan ser adquiridos a bajo precio. Los libros son únicos, en tanto cada uno es cortado, pintado y encuadernado de manera original, personal e irrepetible.

Sarita, al ser un proyecto editorial, es ante todo, inevitablemente, productora y/o difusora de discursos. Lo que hay detrás y lo que vemos a través de estos discursos es a la vez, oportunidad de mezclarlos y de homogeneizarlos o viceversa a partir de un interés, de un gusto, que inevitablemente es disperso y personal. Porque finalmente el hombre aún puede apostar por voces que entiendan como él las posibilidades que reaparecen con aquel examen de su cuerpo, el cuerpo hecho de signos.

El mérito de los proyectos culturales está en su capacidad de dar identidad a un producto cultural, de los artificios que generen para subsistir, de su estrecha afinidad con los creadores, pero, sobre todo, de su capacidad de reinventarse. Ser partícipe del nacimiento de un proyecto, verlo crecer y ponerlo en la escena social, es descubrir que en este proceso es posible enfrentarse a las mismas problemáticas que las de los creadores, simplemente con otras herramientas.

Sarita Cartonera busca poner en circulación la literatura latinoamericana sin mayores prejuicios. Siendo un proyecto comunitario, ha construido una red en la que interactúan voluntariamente escritores, editores, artistas plásticos y jóvenes de sectores populares con un fin común: editar libros atractivos, económicos y de alto nivel literario.

El uso del material, de alguna forma, implica invertir el rol cíclico que cumple el cartón: de ser utilizado, generalmente, para proteger y envolver alimentos o licores, vuelve nuevamente al libro cargado de otra valoración semántica, de un alimento, sí, pero de uno nuevo, tal vez más duradero e intenso: igual que nuestro devenir al mismo territorio del hombre convertido en otra materia posiblemente, pero siempre parte del mismo cosmos.

Desde el principio intentamos establecer un vínculo entre lo público y lo privado, y tuvimos la función social de la cultura como prioridad, tanto desde la producción de los libros, como en lo referente a su accesibilidad.

Se propone romper el hielo, anticipar el fuego y el juego con el público; se busca acercar y acercarse al lector, evitando la solemnidad a la cual nos han acostumbrado; por eso, un libro cartonero, en cualquier lugar, puede ser un buen cómplice. Desde este punto de vista, quisiéramos que la lectura vuelva a ser, para todos, un acto cotidiano.

Así como un texto en una revista se lee de manera distinta dependiendo del espíritu de ésta, de los textos que lo acompañen y del contexto en general, Sarita Cartonera, aparte de fomentar la publicación de voces nuevas e interesantes, también busca cambiar de contexto títulos que ya forman parte de la tradición, pero que posiblemente en nuestro formato adquieran más frescura, más libertad o, simplemente, una nueva forma de recepción.

El otro gran eje de Sarita es el educativo, el formativo. El Perú no tiene una gran tradición lectora, en consecuencia, los libros son percibidos, en general, como un objeto de lujo e inútil. Por lo tanto, no bastaba con poner buenos libros a disposición de gente que no tenía acceso a ellos; había que, además, generar el interés por la lectura. Así nació Libros, un modelo para armar (LUMPA), proyecto que nació del esfuerzo conjunto de Sarita y del Museo de Arte del Centro Cultural de la Universidad de San Marcos.

LUMPA tiene una premisa simple: si los escolares se transformaran en autores (escritores y artistas plásticos), se convertirían también en lectores, y si lo hacen, pueden convertirse también en buenos lectores. Bajo esa premisa creamos una metodología que privilegia el placer y la libertad de leer, de la interpretación transgresora, ilimitada, y de varias cosas así de disparatadas, que sin embargo, tuvieron éxito en colegios de Lima y Pucallpa, y que ahora está siendo usada por la Universidad de Harvard en colegios públicos de Boston.

Como el trabajo, salvo en el caso de los cartoneros, es voluntario, llegó mucha gente a colaborar, principalmente artistas plásticos. Así, en el 2006, nació el proyecto Libros fascinantes, cuyo objetivo es potenciar las posibilidades plásticas de Sarita Cartonera a partir de las diferentes propuestas artísticas que un libro cartonero puede suscitar. Para ello, recurrimos a artistas plásticos de distintas vertientes y formaciones, a quienes les pedimos simbolizar su vínculo con la literatura a través de la creación de un librito personal y elocuente que represente el intercambio fluido entre las artes y las formas de narrar a través del color y la palabra.

Se entregó a cada artista un texto literario publicado por Sarita que sirvió de base para su propuesta plástica. Además del uso del cartón, no había ninguna pauta establecida, los creadores podían recurrir a la técnica que ellos eligieran: burilado, pintado, rasgado, collage, costura, grafiti, calado, etc. El resultado: un objeto único, de gran valor artístico que integra dos lenguajes creativos: la palabra escrita y la propuesta plástica. Artistas plásticos de distintas vertientes: maestros de arte popular, pintores de formación académica, escultores, grafiteros, fotógrafos, artistas amazónicos, andinos y urbanos. Todos ellos reunidos en torno al libro y su potencial creativo.

Nos interesan las culturas locales contemporáneas, nos interesa la complejidad, las consecuencias múltiples de cada propuesta, sea uno consciente o no. Es imposible recorrer todos los caminos que una propuesta (cualquiera) propone. No nos interesa tanto recorrerlos como proponerlos. Por eso nos parece pertinente cambiar de fondo musical a ese encuentro con el libro: música popular y masiva, música de la periferia, estridencia y violencia, emoción, identidad y desarraigo.

Tampoco estamos de acuerdo con el canon. Siempre se ha dejado de lado lo que no encaja en él. Por ello nos proponemos omnívoros y plurales. Los géneros y las disciplinas, por ejemplo, sólo incentivan limitaciones.

Nos proponemos dar movilidad no solo a la poesía o narrativa, sino también a los hechos culturales populares, pues en la actualidad resulta de mal gusto diferenciar entre altas y bajas culturas puesto que no existen, sin dejar por ello de ser al mismo tiempo expresión y movilidad de estos hechos culturales.

Estamos en contra de lo establecido: nos interesa atravesarlo. Estar a la vez adentro y afuera. Buscamos siempre sorprender, tanto en formatos como en contenidos, buscamos rebasar nuestros propios límites, porque creemos en la necesidad de evidenciar siempre los límites de una propuesta, para transgredirlos. Hemos tenido que repensarnos. No tenemos respuestas claras pero hay algunas rutas o principios sobre los cuales se ha basado y se basa nuestra propuesta (o nuestras propuestas).

Creemos en la integración social. Vivimos en un país racista, clasista y sectario, en el que conviven claramente la premodernidad, la modernidad y la posmodernidad. Y afirmamos que es responsabilidad de todos los que creemos que en el arte y en la sociedad, en la comunidad humana, hacer lo necesario por acortar las distancias y los prejuicios. Sarita y los demás proyectos de Chusca van en esa dirección.

Nos sentimos más cómodos en las fronteras no definidas, las de enriquecimientos mutuos.

Consideramos que todo hombre puede ser sensible al buen arte; consideramos incluso que el hombre es un artista y el arte responsable es cualquier manifestación (se reconozca “oficialmente” como arte o no) que sea un generador de cambios hacia la creación de un mundo mejor, más solidario y equitativo.

No creemos en dogmatismos. Eso nos permite cambiar de rumbo cuando nos da la gana y sin culpa. Sentimos que somos un grupo de gente haciendo cosas que nos gustan y sirviendo, a partir de nuestras propuestas para que otra gente escriba, pinte, se anime a difundir su trabajo, y otros entren a trabajar al medio cultural, ganen más dinero que antes, y otros más, descubran libros nuevos, distintos, buenos, descubran nuevas posibilidades creativas, y las disfruten.

Así como Vallejo y Huidobro que pedían, en caso de discrepancia con la actitud de sus revistas, la más absoluta hostilidad, creemos también en la renovación constante y que dure lo que deba de durar, sin atenuantes.

ANIMITA CARTONERA

Animita Cartonera es una editorial con un fin social, cultural y artístico. Confeccionamos libros hechos de manera artesanal por jóvenes que liderean la producción del taller. Compramos cartón a recolectores independientes y lo reutilizamos como soporte (tapa) del libro que, posteriormente es intervenido a mano. De esta manera, el libro se transforma en un objeto de arte único y exclusivo. La publicación de los textos (que forman parte de un consistente catálogo que posee importantes autores y obras) se logra mediante la autorización desinteresada del autor para publicar determinado número de ejemplares, los que son fotocopiados o impresos. Lo anterior permite abaratar costos y, así, poder vender los libros a bajo precio. Además, realizamos talleres artísticos en torno a la literatura, a distintos grupos etarios. Todo el trabajo, en su conjunto, va en pos de fomentar la lectura y el libro. Hacemos que lo que algún día sólo fue una vaga idea de un grupo de amigos, sea un real proyecto cultural social.

El presente manifiesto quiere reunir las voces que conforman el proyecto, haciéndolas confluir y respetándolas a la vez en su individualidad. Es por eso que posee tres textos, escritos por cada uno de los coordinadores y gestores de Animita Cartonera: Ximena Ramos

Wettling, Tanya Núñez Grandón y Mauricio Mena Iturriaga. Finalmente, existe un apartado con el testimonio de Carol, Nathaly y Alyson, las tres grandes mujeres que realizan los libros de cartón.

RESISTENCIA

Ximena Ramos Wettling/ Editora General

“La última vez que lo vi, mi papá me habló de Kamchatka. Y esa vez entendí. Y cada vez que jugué, papá estaba conmigo. Y cuando el partido vino malo, me quedé con él. Y sobreviví. Porque Kamchatka es el lugar donde resistir”.

Harry, en la película argentina Kamchatka.

Las animitas son construcciones en forma de casa en miniatura instaladas a los costados de calles a lo largo y ancho de todo Chile y en el sitio exacto donde se produjo una muerte de forma violenta, injusta. Son refugios para el alma en pena, para quienes le lloran, llevan flores y prenden velitas hasta que la esperma que de ellas cae se confunde con las ya muchas espermas y pétalos de ya muchos años, como tratando de aliviar la pérdida, de ayudar al pobre infame. También connotan la esperanza de que, en algún momento, ese espíritu dejará de divagar y podrá irse a algún lugar que no sea, precisamente, ese mismo sitio; aunque quizás ese sitio es su mejor lugar.

Incluso a algunas se les piden favores, como dándoles características divinas; no son sólo esperanza “para” ellas, sino que la esperanza también se deposita “en” ellas. De la muerte nacen y son su burla. Aunque ha habido mociones para erradicarlas y erguir en su lugar más vías de autopista o edificaciones que necesitan tal espacio, la traba a esta expropiación es más fuerte. Y ellas siguen estando ahí, insolentes, inmunes a las suspicacias, al paso del tiempo, a la mismísima muerte. Son pura resistencia.

Animita Cartonera tiene, de cierta forma, mucho de esto, sobre todo porque tiene tatuada la resistencia: una que le saca la lengua con sus portaditas de cartón a las editoriales transnacionales con las que se codea en las mismas vitrinas de las librerías; al ser un alegato a los precios altos imponiendo precios bajos; al azar la voz y oponerse a la lejanía con la cultura, la lectura y el arte; al abrir oportunidades y generar vínculos reales a los que, decimonónicamente, han estado relegados a un espacio mínimo de difusión cultural, escupidos por el oficialismo, por todas partes.

Pues el lugar exacto de las injusticias, ya no es para nosotros una calle específica, una vereda, una esquina perdida; sino que es, justamente, un país entero, un Chile que se yergue remoto ya desde su especialidad y de forma poco integradora a la hora de tratar y abordar la cultura, cortes que dividen y segregan. Por eso Animita Cartonera tiende a expandirse e integrar al querer llegar a comunidades marginadas, a sectores no valorizados, al desregionalizar proyectos – como el concurso literario o los talleres que se emplazan en diferentes partes-, haciendo cultura y trabajo social donde precisamente esas iniciativas no llegan. Tal como una animita: estar a lo largo y ancho de un territorio real y metafórico.

Fomentar la lectura, el acceso al libro, a la cultura y el arte es parte de nuestro leitmotiv. Uno que debe resistir a los vaivenes de un mercado que no suele dar cabida a proyectos que no se manejan por el lucro; resistir a ciertas puertas que se cierran, a no siempre poder concretar los planes como como se desea, a las crisis monetarias e internas. Nadie dijo que era fácil. Pero es un leitmotiv que, a su vez, se apoya en las cartoneras hermanas que han sido grandes referentes de resistencia, en el equipo de trabajo que ante los problemas se une, en los cartoneros que pedalean por las calles para traernos el cartón, en los chicos que realizan cada uno de los ejemplares, en los autores que creen en el proyecto, en los libreros que aceptan la fijación de precios y nos promueven, en los alumnos de los talleres y en esos lectores que pocas veces han tomado un libro en su vida, pero que descubren la escritura a través de un soporte de cartón, intervenido a mano, quizás por algún vecino de su mismo barrio, quizás por ellos mismos. Ver sus ojos devorando la portada y las páginas, nos sigue dando fuerzas para continuar creando espacios y oportunidades, y decir “acá estamos, podemos hacerlo”. Y darnos cuenta de que este proyecto existe antes de que llegáramos a él; como si la necesidad, aunque escondida, ya estuviera.

Animita Cartonera, en poco más de dos años de existencia, es como una animita de las calles, es como un “Kamchatka” ubicado al fin del mundo. Y, con vida propia y cayéndose del mapa, efectúa un guiño para hacer de las suyas.

Y seguir luchando, resistir.

EDITORIALES CARTONERAS: ¿POR QUÉ WE ARE A LATIN AMERICAN FENÓMENO?

Tanya Núñez Grandón/ Coordinadora Área Social

It's a restless hungry feeling
That don't mean no one no good

When ev'rything I'm a-sayin'
You can say it just as good
You're right from your side
I'm right from mine
We're both just too many mornings
An' a thousand miles behind

América Latina vive un fenómeno llamativo: editoriales cartoneras en sus países. Muchas veces he escuchado y leído que la gente piensa que una editorial cartonera es un fenómeno. Si lo anterior se mira desde el punto de vista de que hacemos libros de cartón; si esa apreciación se valida con el argumento de que el mecanismo de trabajo que tenemos (recolectores cartoneros, pagar más que el mercado por el kilo de cartón, dar empleo a jóvenes de escasos recursos, trabajar para sustentar la idea); y, por último, si esa afirmación se explicara debido que es una propuesta que une literatura, arte y cultura a bajo precio; sí, es verdad, estaríamos frente a un fenómeno.

A pesar de que todos los argumentos mencionados avalan que las editoriales sean un fenómeno, se deja fuera lo que realmente las hace únicas: la identidad de cada cartonera. Aunque este tipo de editoriales que han surgido en América Latina poseen rasgos de identidad común irrefutables, los países latinoamericanos también tienen características únicas e irrepetibles. Todo esto, justamente, ha impulsado no sólo el nacimiento de estas editoriales, sino también su permanencia en el tiempo.

En nuestro caso, Animita Cartonera es una editorial que replicamos sobre las bases que asentó su similar argentina. Ése fue nuestro punto de partida y desde ahí hemos forjado Animita, de acuerdo a nuestras visiones en torno a la literatura, la cultura, el desarrollo cultural y un discurso social y cultural consistente. Es decir, en Animita Cartonera trabajamos en torno a lo que creemos que es un aporte para la cultura de nuestro país, para el desarrollo de espacios sociales, donde la creatividad y el trabajo con la comunidad sean el beneficio para la misma comunidad.

Las bases de todas las cartoneras son las mismas y, así como nosotros creamos una cartonera chilena, otros crearon la suya, con sus propias ideas, necesidades e idiosincrasia. Nacimos de la misma fuente, tomando rumbos que se adecuan a las realidades sociales y culturales de cada país, pues así es Latinoamérica, un continuo contraste de identidades, que forman, en perfecta armonía, la identidad de nuestro continente. Muchos otros países podrían

replicar esta idea bolivariana como dijo alguna vez Washington Cucurto. Muchos otros podrían tomar este proyecto y transformarlo en una fuente de cultura que fomente la lectura, la creación y la participación de la sociedad; que genere movimiento real y no sólo muestras en galerías, cafés literarios y bibliotecas. Pero hacerlo es una tarea ardua, que muchas veces se aleja de la idea de llevarlo a cabo.

Por lo anterior es que cito una estrofa de “One Too Many Mornings”, de Bob Dylan. Escuchar y leer que las cartoneras son un fenómeno, que es algo atípico, es gratificante, pero frustra ver que se dice en el sentido de que es algo que otros hacen. “Es una sensación frustrante/que nos es buena para nadie,/ cuando todo lo que estoy diciendo/ lo puedes decir tan bien como yo.” Cuando lo que estamos haciendo, lo puedes hacer tan bien o mejor que nosotros; cuando los latinoamericanos comparten un modo de trabajo fuera de lo común, que es hacer cultura accesible económicamente y emprender con la gente que está apartada del quehacer cultural y social, de sus políticas; cuando esto se puede hacer tan bien en cualquier lugar. Ahí está el desarrollo y permanencia en el tiempo de un sueño: cuando países latinoamericanos se unen por una causa, sin políticas ni creencias.

Entre las cartoneras tenemos puntos de vista distintos, pues nos separan cordilleras, desiertos, y kilómetros, que pueden formar la identidad de una sociedad. Incluso, como factor de la construcción de la identidad, podría explayarme respecto a otros puntos, pero lo medular es que, a pesar de todos los factores sociológicos, antropológicos y culturales, compartimos la identidad como pueblos americanos. Del mismo modo, compartimos entre las cartoneras una identidad, que es la de valorar nuestra comunidad y crear espacios para su interacción. Quienes nos miran desde afuera nos ven como algo que debe replicarse, como una causa altruista, pero que otros hacen. Y creo que en este punto radica la diferencia entre la identidad de las cartoneras y la gente que nos mira: la experiencia, el tiempo, lo que nos mueve y cómo vemos nuestra sociedad, lo que nos favoreció para decidir formar y trabajar una editorial cartonera. No todos se atreven a buscar y trabajar por sus sueños.

En este libro vemos opiniones distintas, conclusiones diversas y diferentes formas de ver a una cartonera, pues como dice Dylan “Tú estás acertado desde tu punto de vista,/ yo estoy acertado desde el mío./ Pero nos separan demasiadas mañanas/ y más de mil millas”. Pero ello no impide que podamos trabajar una idea común, de acuerdo a nuestras vivencias comunes, adaptadas a una identidad única: la cultura y su gente, pasando a ser algo universal.

El rol cartonero

Mauricio Mena Iturriaga/ Coordinador de Talleres

Vivo Animita Cartonera como uno de los escasos espacios para la literatura en su más pura expresión, ajena al lucro morboso y la escasez de criterio de muchas de las editoriales del mercado. Me complace enormemente el profundo compromiso del equipo de trabajo en la producción del libro, desde la manufactura del objeto en sí, hasta la calidad de su contenido. Siempre he creído que uno de los pilares fundamentales para la construcción de un país es la educación, y he creído en la literatura como uno de los instrumentos para la instrucción de sus habitantes. Es inconcebible una nación educada donde el acceso a la cultura está determinado por el poder adquisitivo de sus ciudadanos; el impuesto al libro es la peor política que se puede ejercer en un país que desea prosperar. Es por ello que la idea de un libro de bajo costo, elaborado a partir del cartón que tantas veces “decora” las veredas de nuestras grandes avenidas, intervenido por los jóvenes a los que, en un contexto real, pocas veces llegan los libros, simplemente me ilusiona. Cuando veo el trabajo terminado en el taller de nuestra editorial, vuelvo a pensar que no todo está perdido y que existen formas de acercar la literatura a un número mayor de personas.

Es de esperar que el espíritu cartonero siga creciendo en América y el mundo entero. Tengo la firme esperanza de que la imitación de la experiencia cartonera en nuestro continente, más allá de nuestras fronteras, permitirá que la literatura baje finalmente, como decía el viejo Nicanor, del Olimpo.

TESTIMONIOS

Son tres testimonios, de las tres chicas que trabajan en Animita Cartonera realizando cada una de las tapas de cartón: Carol Aránguiz, Nathaly Sáez y Alyson Peña. Se han respetado sus registros del habla, con modismos y cadencia, para plasmar su discurso.

Carol Aránguiz

Yo llegué a Animita porque necesitaba trabajar. Ni siquiera sabía cómo se llamaba el proyecto cuando entré, a mí me dijeron que había que ir a pintar y yo dije “bacán, a pintar no más”, porque a mí me gusta pintar, me ayuda a expresar y a desahogarme. Y cuando llegué me di cuenta que igual era un proyecto, así, cultural, y me pareció más interesante.

Yo siento que vamos como cohete pa' arriba, que vamos súper bien, que es algo para todos, ¿cachái? No sólo para nosotros, que sabemos lo que es Animita, sino que hay gente que puede acercarse más a la lectura a través de este proyecto, porque se puede llegar más

fácilmente a lectores con riesgo social, por ejemplo como en mi población, porque yo vivo en una población, y allá igual uno no tiene tanto acceso a los libros, entonces por lo mismo uno no tiene acceso a la lectura, a conocer más allá de lo que es lo común para nosotros. Yo misma he leído hartos libros de acá, no todos, eso sí. Tengo el de *Monólogos en fuga*, que es el único que tengo en mi casa y se lo he prestado a todo el mundo para que lo lea, y les hablo de Animita y a harta gente le interesa.

Ahora yo ya tengo otro trabajo más, y aquí me han dado la posibilidad de adecuarse a mis horarios. Vengo independiente de la plata, porque a mí me gusta, me siento bien aquí. Yo quiero seguir pintando y haciendo libros, hacer lo que me gusta. Acá he aprendido hartas cosas que no sabía, como hacer un libro. Y de eso yo no tenía idea.

Nathaly Sáez

A mí nunca me gustó la pintura. Aquí fue donde aprendí a hacer cosas diferentes que antes no hacía, no es una pega esforzada y me ha servido para no estar en el encierro, porque no me gusta estar en mi casa; entonces esto me ayuda mucho, me despeja la mente. Ahora digo que me dedico a pintar, porque ahora sí me gusta pintar, y aunque me cuesta buscar dibujos y cosas nuevas, trato de hacerlo y que me queden bien.

Yo no tenía vínculo con la literatura antes de llegar acá. Ahora trato de leer aquí mismo los libros, me gusta, ¿cachái? No sé, igual he cambiado hartas cosas a como era yo antes, y quiero seguir aquí y aprender más.

He comentado mucho a la gente que tengo cerca, y antes me preguntaban “¿qué es lo que hací?” y yo les decía que trabajaba en una librería, yo no cachaba esto, “¿pero qué hací?”, me volvían a preguntar, y yo les decía “hago libros con cartones, tapas con cartones”. He mostrado el trabajo para que me entiendan y les gusta, me han dicho que es novedoso porque allá en mi población esto no se ve. Y yo creo que con algo así ellos engancharían.

Alyson Peña

Lo que sabía yo de Animita es que era una editorial que trabajaba con libros de cartón y que eran accesibles, que estaban en algunas librerías; pero no sabía cómo se manejaban y las personas que estaban a cargo. Yo pensé que era un proyecto exclusivo porque la vi en una revista, y no, me di cuenta que hasta el ambiente es diferente a lo que me imaginaba: tengo compañeras de trabajo que viven cerca mío, hay un ambiente súper cercano, súper

independiente, cada uno está concentrado en lo que tiene que hacer, cada uno es autónomo en su trabajo.

Que sean libros de cartón ya es cercano a las personas a las que les deberían llegar los libros, las personas que no tienen el acceso a comprar libros tradicionales. Tienen un contenido interesante y al tener precios accesibles, es bueno, sobre todo porque la literatura educa. Yo pienso que Animita Cartonera está bien encaminada, y me gustaría un día promocionar también los libros. En mi población uno ve necesidades, y Animita puede cubrirlas o ayudar a cubrirlas. Aquí hay pura creatividad, perseverancia y sobre todo pasión, porque hay gente muy apasionada en este proyecto.

MANDRÁGORA CARTONERA

En Bolivia, como en el resto de América Latina, el placer que produce el texto, en palabras de Roland Barthes, no solamente ha sido un lujo para unos pocos, sino que se le ha negado a una inmensa mayoría de hombres y mujeres, niños y niñas, adultos y ancianos, como un derecho fundamental: el derecho a la cultura. Una razón importante – no la única, pero sí la más visible - es el elevado costo del libro. Y aún a pesar de que en los últimos años la industria de la piratería ha permitido una mayor penetración del texto en capas sociales donde la ausencia de este objeto de lujo y vehículo de transmisión cultural es una constante, la actividad lectora se ha deteriorado, llegando a poner en riesgo el circuito: autor, distribuidor y público consumidor. No obstante, preocupa muchísimo más la falta de valoración del libro y la literatura como productos culturales; quizá porque existe en Bolivia una comprensión de la cultura sólo desde su dimensión folclórica.

Sin duda que la carencia de un circuito de producción del libro, más allá de lo cultural, pasa por la falta de voluntad política de los gobernantes de turno; de ahí que esta vivencia cultural haya degenerado en la ascensión a cargos públicos de personas ineficientes. Por ejemplo, un pseudo-indígena llegó a ser presidente, empujado por una masa incapaz, debido a la enajenación humana, para saludar la importancia de acceder al mundo de los libros y para encontrar visiones que nos ayuden a salir del embrollo histórico en el que nos encontramos.

La democracia en Bolivia, durante la década de los ochenta y noventa, sufrió la embestida de gobiernos liberales que no lograron movilizar y, mucho menos, viabilizar las aspiraciones de cambio que la población venía reclamando; por supuesto, más allá de la legítima aspiración de las mayorías, el problema pasaba y pasa, hoy, por los males

estructurales que aquejan al Estado desde su fundación. Los sectores desplazados han exigido un nuevo Estado, con nuevo rostro y que sea capaz de ofrecer posibilidades para que los ciudadanos exploten todas sus capacidades.

Ya a principios de la presente década los bolivianos asistimos al derrumbe de los partidos tradicionales; fue enorme el aporte social en busca de reivindicaciones postergadas: la guerra por el agua en Cochabamba, que, no solamente logró rebajar las tarifas de agua, sino expulsar a la empresa de Aguas del Tunari S.A., octubre negro en el que las juntas vecinales alteñas lograron que Sánchez de Lozada abandonara el país. Pero mucho más significativas son las marchas por tierra y territorio de los pueblos indígenas del oriente boliviano, en pos de una nueva constitución política del Estado; así como es significativa la demanda de autonomías de algunas regiones del país ante el aberrante centralismo paceño, que ha postergado el desarrollo de muchas otras regiones. Este panorama dio lugar a la emergencia de populismos etnoculturales, y con ello, también el surgimiento de movimientos contraculturales, asentados sobre todo en la populosa urbe alteña, azotada por la pobreza extrema, la delincuencia, las pandillas juveniles y una constante búsqueda de identidad. La hegemonía política del país ha quedado en manos del mundo occidental aymará, que en cinco años de gobierno indígena-marxista, está llevando a la sociedad boliviana por un camino extremadamente peligroso: el del enfrentamiento y el continuo desgarramiento de la unidad nacional. Sin embargo, la crisis democrática y política, frente a la nebulosa de la economía extraccionista del Estado, golpea, no sólo a los sectores menos desfavorecidos, sino al conjunto de la sociedad, y uno de los campos afectados por este panorama ha sido la industria editorial boliviana, que vive en el umbral de la supervivencia.

Por su lado, la literatura en Bolivia no fue ajena a esta experiencia histórica una vez que el regreso a la democracia se consolidó con la llegada al poder de un gobierno de unidad popular, con el Dr. Hernán Siles Suazo de la UDP (Unidad Democrática Popular). Pero la euforia del populismo muy pronto llevó al país a la bancarrota y a la desconfianza de la población ante la enorme crisis que la azotó a lo largo de la década de los ochenta. La literatura asumirá, frente a esta realidad social y política, una visión crítica y, al mismo tiempo, de compromiso, no ideológico sino por la vida. Una primera obra que habla sobre los tiempos de desencanto que vivió Bolivia en este período será *Jonás y la ballena rosada*, de José Wolfango Montes Vanucci, que retrata el clima de intemperancia que estuvo anquilosada por un constante provincianismo literario, debido a la camisa de fuerza que le impuso la literatura de cuño indigenista que, además, no le permitió desarrollar ni experimentar formas a

partir del lenguaje. A pesar de eso, en la etapa inmediata al regreso a la democracia, la llamada novela de la guerrilla marcó algunos avances importantes: por ejemplo, *Los fundadores del Alba* (1969) de Renato Prada Oropeza, obra ganadora del premio Casa de América, experimenta con formas estilísticas nuevas, así como, *Matías el apóstol suplente* (1971) de Julio de la Vega, *La oscuridad radiante* (1973) de Oscar Uzín Fernández y *Tiempo desesperado* (1978) de José Fellman Velarde; asimismo, la guerrilla en Bolivia, fue un tema que generó abundante producción, por ejemplo, en *Ñancahuazú* (1967) y *Teoponte* (1970). En el campo político, el tema de moda fue la derrota del foquismo en América Latina, así como la culminación del pensamiento revolucionario cristiano; pero, lo más destacado de este período de la historia boliviana es la derrota estratégico-militar del Che y la izquierda en Bolivia, pero la consiguiente toma de conciencia del intelectual que asume una postura contestataria, que motivó un verdadero compromiso con el momento histórico.

La novela de la democracia, como no ocurrió antes, va a centrar su interés en temas preferentemente urbanos, pues a partir de la década de los ochenta, la población empieza a concentrarse en los centros urbanos más importantes del país, lo que hará que la situación cultural cada vez más vaya perfilándose como una cultura híbrida, mezclada, contaminada. Novelas como *Morder el silencio* (1980) de Arturo Von Vacano, *American Visa* (1977) de Juan de Recacochea, *Margarita Hesse* (1997) de Manfredo Kempff Suárez, *El delirio de Turing* (2003) de Edmundo Paz Soldán, *La gula del picaflor* (2004) de Juan Claudio Lechín, *El Señor don Rómulo* (2006) de Claudio Ferrufino-Coqueugniot, *El tesoro de las guerras* (2007) de Homero Carvalho Oliva, por distintos recorridos, no sólo temáticos, sino formales, se acercan a la compleja realidad del país, cuyo transfondo no es sino la democracia y la política, que se entretajan en la sociedad de finales del siglo XX y principios del XXI.

Será en este contexto económico y político literario que Mandrágora Cartonera sentará su accionar y propuesta editorial. 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 hombres y mujeres varados al costado de las aceras, condenados al flagelo de la desocupación,

condenados a la voracidad deshumanizadora de las grandes urbes latinas (Buenos Aires, Santiago, Lima, La Paz, Río de Janeiro, Ciudad de México y otras). La elaboración de textos con tapas de cartón, si bien pasa por un momento de euforia y algo de exotismo – y algo de esto tienen los libritos cartoneros – así como fascinación porque, sencillamente, arrancan desde la basura. Y, como dice el teólogo brasileño, “la basura no salió de la mente de Dios sino del hombre”, construir un texto desde los desechos generados por el hombre, y realizarlos con las manos de los desechos humanos, como los cartoneros, tiene mucho de samaritanismo; aunque habría que recordar que la idea de hacer del cartón un instrumento de transmisión cultural, no es nueva, ya en 1989 el museo Rayo en Colombia, bajo el sello Ediciones Embalaje, publicaba libros en tiradas de 200 ejemplares, firmados por el autor e ilustrados por el artista Omar Rayo; libros cuyos diseños, como el de *El rey ilusión* de Homero Carvalho, constituyen una obra de arte con una estética plástica única en Sudamérica.

En el año 2005, cuando Javier Barilaro vino a Cochabamba, iniciamos nuestro caminar, sin la menor intención de aparecer en los medios de comunicación, ni mucho menos saltar al estrellato en el ámbito literario; sólo nos animó desde el principio el trabajo silencioso de difusión de la literatura, de todas las tendencias y corrientes y la promoción de la lectura. Nuestro trabajo se centró en los orígenes en los chicos de la calle, pero muy temprano entendimos que las migajas de un trabajo estético-literario no era sino una lágrima en medio del mar de sufrimiento de esas capas excluidas y marginadas: pobreza y literatura, fue una interesante intención, concebíamos que la experiencia literaria podía abrazar una larga esperanza de mejoras en las condiciones de vida. Esto sosteníamos con la ingenuidad de niños por la golosina nueva “la lectura desde la basura, desde los arrabales de mercado, desde (y con) quienes carecen de los más elementales bienes materiales, en contraste con la acumulación de riquezas en manos de una minoría, frecuentemente a costo de la pobreza de muchos”. Buscamos insuflar esperanza, haciendo del cartón material de desecho, un vehículo de difusión cultural, con el sello y huella de la narrativa, poesía y ensayo (filosófico, político, social, de derechos humanos). De esta forma el movimiento literario, socio-cultural, sin afanes de lucro de las editoriales cartoneras suramericanas, siguiendo esa rica tradición de la literatura latinoamericana, se hace esperanza para aquellos, “los pobres (que) no sólo carecen de bienes materiales, sino también, en el plano de la dignidad humana, carecen de una plena participación social y política”.

Por esa razón, el movimiento cartonero ancla sus fines y propósitos en la afirmación del ser humano, sujeto viviente y corporalmente necesitado. Praxis y literatura se abrazan para

buscar el reconocimiento de ese otro excluido y marginado. La liberación cultural debe comenzar por el reconocimiento mutuo entre personas, sujetos de derechos y obligaciones comunes. Pero mientras se mantenga la brecha de la desigualdad injusta no hay reconocimiento alguno y queda la cara visible de esta disparidad social entre unos (privilegiados) y otros (carentes). Para el ecuatoriano David Sánchez Rubio, “la pobreza es expresión de la negación real del reconocimiento como seres corporales y naturales necesitados”. Los planteamientos centrales, insertos en la “lectura desde la basura”, arrancan, además, desde un horizonte nuevo: el problema ecológico que genera la basura. La lógica nefasta del sistema dominante de acumulación y organización social, nos sólo es causante del empobrecimiento de la humanidad, sino también de la depredación de la naturaleza. Por tanto, hacia una lectura desde la basura es una respuesta a esa lógica perversa que genera un régimen de explotación y cruel exclusión. Literatura y praxis, trabajo y difusión, esperanza y cumbia, garantizan un proyecto de vida, un sople de dignidad elemental: sobrevivencia.

Desde la literatura, bastión y salvaguarda de aquello que no se les puede negar a los pobres: la esperanza, queda encauzar desde los de abajo, diría Mariano Azuela, la dimensión social y política de la liberación. Ignacio Ellacuría la llamaba “realidad histórica o praxis histórica liberadora”. Ahí, en la realidad que nos trasciende, está nuestra lucha a favor de los más necesitados, porque, como afirma Sánchez Rubio, “es en los sucesos de la vida social y en los contextos históricos donde se dan los espacios de lucha a favor de la dignidad humana y, en cuanto que son espacios de lucha social, radica su importancia e interés”. El sujeto cartonero (y como él muchos) es el rostro demacrado y castigado por un sistema que limita la vida humana. Limitar la vida busca minar la esperanza, pues “el actual sistema capitalista globalizado resulta que limita la capacidad de acción de grandes colectivos, no sólo para que puedan participar en los asuntos públicos, sino también impidiéndoles acceder en igualdad de condiciones equitativas a la distribución de los bienes materiales que forman parte del producto social”, normalmente en manos de poliarquías y grupos minoritarios. Esta postura se ha ido desmoronando de a pocos; la emergencia de neindigenismos y populismos de raigambre marxista nos ha demostrado que no podemos seguir ese sendero, convertido hoy en nido arañas y aves de carroña que están traficando con el sufrimiento humano. Por lo tanto, hacer libritos con tapas de cartón no soluciona el despojo de humanidad que sufren ingentes conglomerados de personas a lo largo y ancho del subcontinente, de ahí que para Mandrágora Cartonera resulta mucho más productivo sostener la filosofía del libro artesanal con fines

estéticos concretos: el placer de un objeto a bajo precio y para círculos pequeños, sin renunciar a su condición exótico.

Mandrágora Cartonera es una editorial literaria, es decir: ofrece literatura a los lectores, en formato de libro con tapa de cartón, desecho, recogido y comprado, otras veces donado por empresas o instituciones privadas, para ser luego armado por chicos del centro de audiología de Fe y Alegría. El afán de nuestra editorial es mantener la calidad y coherencia de su catálogo y crecer con los autores que lo van conformando. El tiempo de andamiaje por la literatura ha venido a confirmar que esa tendencia era la única posible para salir del atolladero de creer que con hacer libros cuyos tirajes son límites podríamos elevar a alguien del submundo de la basura.

Mandrágora Cartonera, como parte de las editoriales cartoneras de Sudamérica, y ante la excelente acogida que ha recibido la editorial entre los lectores y críticos, parece confirmar nuestra búsqueda de autores y obras. Para lograrlo se formó un pequeño cuyas características fundamentales eran la concepción de la literatura como arte (y por tanto, la pasión por la lectura), el entusiasmo por la edición y el deseo de hacer posible una empresa tan esforzada como quijotesca, sin fines de lucro.

Hasta el momento, la editorial tiene cuarenta títulos publicados y vienen muchos más, además de colecciones como: Lectura desde la basura (narrativa contemporánea en español, latinoamericana y boliviana); Ensayo desde la basura (literatura, filosofía, política, educación y derechos humanos). Desde el principio, se buscó el contacto respetuoso y directo entre editor y autor. Esta labor sólo puede hacerse desde el conocimiento intenso de la obra que se edita y desde el respeto a la autoría. Un editor, al pedir, los derechos, adquiere con el autor el compromiso de proyectar su obra, difundirla y darle el mayor alcance posible. Tanto por intereses editoriales, como por responsabilidad con el autor, tratamos de cuidar hasta el extremo este aspecto promocional. Hasta ahora, evidentemente, lo estamos consiguiendo. Frente a la contracultura, que irriga literatura liviana por todos los lados de la sociedad, y que atrae a los jóvenes en la que los jóvenes (sic) son los más propensos a caer en ese tipo de lectura light, nosotros hemos entendido que debemos apostar por la defensa de la literatura desde criterios estrictamente estéticos. Por medio de la promoción de lectura que hace Mandrágora Cartonera buscamos atraer la atención de un público joven, para que luego le entren a la lectura de obras mucho más vastas, por ejemplo, los clásicos de la literatura universal.

Publicar un texto no sólo significa lanzarlo en buenas condiciones al mercado, por muy limitado que sea; definitivamente es cargar con la responsabilidad de abandonarlo a su suerte en manos de los demás, es decir, el público anónimo en el que se pensó. Para que una obra y el autor existan verdaderamente como fenómeno autónomo y libre, como criatura, es necesario que la obra se desprenda de su creador y siga sola su destino entre los lectores. Ese es el sentido que ha acompañado a las grandes obras, como el Quijote o la Ilíada; pensemos, por ejemplo, en la inauguración de una exposición pictoria: ocurre que a partir de ese momento, el pintor renuncia a hacer nuevos retoques, abdica de su tutela sobre su criatura y la declara nacida, poniéndola a subasta en los muros de la galería. Esa también es la suerte a la que expone un texto de la mano del editor.

Asimismo, no hay duda de que con la decisión de publicar este texto y/o a tal autor, en el fondo se trata de asumir un nacimiento; esta violencia creadora es la de los partos: ruptura, separación dolorosa, por un lado; comienzo de la existencia de un ser nuevo autónomo y libre, por otro. Salvando la distancia, se puede asimilar el papel del editor al de un obstetra. No es él la fuente de vida, ni quien fecunda o da una parte de su carne, pero sin él la obra concebida y llevada hasta los límites de la creación no llegaría a existir. El editor es el partero del libro, por tanto, de una forma peculiar, el padre putativo del texto. No es ése más que un aspecto esencial de la función editorial, hay muchos otros. Y para que la metáfora se torne completa, sería necesario que nuestro cirujano fuera a la vez, consejero prenatal, juez sobre la vida y la muerte de los recién nacidos, higienista, pedagogo, sastre, orientador y mercader de esclavos, de manera que insufla un poco de aliento en el nuevo ser, el libro.

En Mandrágora Cartonera sabemos que el editor es un personaje reciente en la historia de instituciones literarias, y por eso nos esforzamos en darle la mejor continuidad. Sin duda que los medios para multiplicar la palabra escrita y difundir la obra han existido desde muy antiguo, pero hoy mucho más, pues, gracias a la versatilidad de la tecnología a nuestro alcance, nuestra editorial puede editar en un tiempo récord, impensado para editoriales de tamaño internacional y tirajes enormes, cuarenta títulos o más. Pero muchas veces, con el propósito de dar a conocer el producto de su trabajo intelectual, era el mismo autor que se encargaba de editar su obra. Pensemos en Pablo de Rokha en Chile, o Jorge Suárez en Bolivia. La historia registra la lectura pública como uno de los modos de publicación favoritos en la antigüedad y aún después de la invención de la imprenta era, y continúa siendo, uno de los medios más cómodos para ensayar una obra sobre un público reducido.

Ninguna innovación sucedió con respecto a la edición hasta antes de la aparición del libro, y en particular, del libro manuscrito. En la Atenas de Aristóteles, por ejemplo, después del siglo V, y en Roma, durante la época clásica, existieron talleres de escribas scriptoria que se empleaban para copiar los manuscritos; hoy, nuestras editoriales las emplean para armar (empastar) los libros. Luego, las copias se ponían a la venta en verdaderas librerías. Se trataba, pues, de una industria y un comercio del libro. Las tiradas más grandes de que existe mención (y son raras) nunca pasaron de algunos centenares de ejemplares, pero la idea de la edición había tomado forma y sustancia. Notemos que los romanos acudieron a la raíz del verbo *edere* que quiere decir “dar a luz, parir” para denominar el acto de construcción de un libro. Pero, será mucho más tarde, cuando Plinio emplea la expresión propia del editor moderno y habla de *libelli editione digni*. Pero, fue Wynkyn de Worde, después de Caxton, que instaló en Fleet Street una tienda para la venta al por menor, constituyéndose en lo que fue una de las primeras librerías de Inglaterra, en el sentido moderno de la palabra. Sin embargo, los poderosos impresores, debido a la complejidad de la industria, muy pronto dejaron en manos de especialistas la venta al detalle y delegarles en todo o parte, su función comercial; así apareció el librero, o el comerciante de libros. A principios del siglo XIX surge un nuevo personaje en la cadena productiva del libro, el editor responsable; éste es un personaje, empresario que, relegando al impresor a la función técnica y al librero a la función comercial, toma la iniciativa de la edición, coordina la fabricación con las necesidades de la venta, trata con el autor y los diversos subcontratantes y, de manera general, ordena los actos aislados de publicación dentro de una política general empresarial. Los editores actuales no han dejado a un lado esta visión comercial del acto de editar un texto.

La función editorial, sin ser reducida a sus operaciones estrictamente materiales, puede resumirse en tres verbos: elegir, fabricar y distribuir. Estas tres operaciones son solidarias, y como cada una depende de las otras, al mismo tiempo que las condiciona, forman un ciclo que constituye el acto de la publicación. A estas tres operaciones corresponden respectivamente cada uno de los tres servicios esenciales de una editorial: comité literario, oficina de producción y departamento comercial. Al menos, ésa es la estructura dentro de nuestra casa editorial. La figura del editor es fundamental en las tres operaciones mencionadas. Es el editor quien coordina la acción, le da un sentido y asume la responsabilidad. Aún cuando el editor sea anónimo y la política de la casa esté fijada por un consejo de administración, es necesario que haya un individuo – director, consejero, administrador – para dar al acto de edición el carácter personal e individual que le es indispensable. Lo esencial del editor es que conserve

la responsabilidad moral y comercial del conjunto o del proyecto. La rigurosidad estética que sustenta la selección que hace el editor concibe un público posible y extrae de la masa de escritos (textos) aquellos que convienen al consumo del público; por un lado implica, de parte del editor, un juicio de valor respecto de lo que debe ser el gusto del público, pero por otro, un juicio de valor respecto de lo que debe ser el gusto del público, dado el sistema ético-moral dentro del cual se plantea con respecto a cualquier libro ¿Es vendible el libro escogido? ¿Es bueno? ¿Tiene las características de un texto literario? La respuesta a estas interrogantes supone la aceptación de la existencia de un público imaginado, en cuyo nombre y beneficio se efectúa la selección, así como el conjunto de escritores que – según se presume – refleja las necesidades de ese público.

Finalmente, es importante que esta relación circule entre el editor, el público, el autor y su obra, hasta la confección de la edición final, es necesario pensar en el público. Aunque se trate de un libro barato, como el texto cartonero, todo entra en juego: papel, tamaño, características tipográficas (selección de los tipos, justificación, densidad de las páginas, etc.), la ilustración, la encuadernación, su acabado final y sobre todo, el número de ejemplares; a partir de ese momento el editor debe calcular el golpe que desea realizar. Los cuarenta títulos de nuestro fondo son la huella indeleble de nuestro esfuerzo por pensar en el público lector y potencialmente, futuro lector. Queremos, bajo el reducido costo de nuestros libros, que la literatura sea para todos.

Integrantes de Mandrágora Cartonera: Carlos Rimassa, Elena Ferrufino, Nicolás Gómez, Iván Castro.

YERBA MALA CARTONERA

Si de cartones hablamos, no se trata de mencionar posturas acartonadas ni mucho menos títulos académicos. Hablamos de un material vivo y natural, convertido hacia fines industriales: recipiente de objetos, nunca contenido. Caja/cartón y no producto. La envoltura que el cartón supone posee un corto tiempo de vida, luego el envase es desechado. El efímero recipiente se convierte en basura; como valor agregado, el cartón cuesta lo que un papel de regalo: una adición adherida al objeto principal (juguete en navidad, horno microondas o vajilla de porcelana). El cartón envuelve un objeto, digamos, central, al mismo tiempo que lo cobija, convirtiéndose en agente periférico, aunque necesario. Su rol no se relaciona

únicamente al acto mercantil, aunque sí participa en el proceso de compra y venta. Es un objeto de civilización: antes papel, hoy la marca urbana de consumo y desperdicio innecesario (veamos los mares de cartón en las playas basurales de las grandes ciudades). Su origen no es tan complejo (chips y fibras ópticas requieren un mayor manipuleo químico). Sale de los residuos madereros hacia fábricas de papel: hablamos de un tipo de papel. Luego, mediante una estudiada alquimia y agua en diferentes estados, el cartón es prensado. Proviene de los árboles, y quizá debido a esto y a una textura tan variable como la piel humana, es que irradia ese calor tan ausente en la mayoría de los objetos en siglo XXI.

Una estética cartonera tendría que estar ligada a la inevitable relación: envase/contenido. Cartones y papeles han sido creados como espacios abiertos: materiales que no ostentan identidad ni sentidos. Por su parte, sí los plasman y les brindan forma, asumiéndose como lugares que ofrecen vida y envuelven cosas, a veces inasibles (palabras) o táctiles en extremo (electrodomésticos). Un papel sirve, por ejemplo, para que una constitución estatal deje de ser abstracción, así como para comunicar sentimientos, difundir información o plantear estatutos. Papeles y cartones se reconocen inacabados, siempre inconclusos mientras no cumplan su función, e incluso entonces. Un libro fabricado de cartón supone no sólo una actitud de conciencia ambiental (reciclaje de material desechado), sino y en la misma medida, una apertura real hacia diversas voces, tintas y productos; siendo un objeto no/total sino pensado como soporte de palabras, envoltorio de objetos y materia de cartas. El cartón o papel requiere y reclama aquel otro que lo complementa, efímero, pues su naturaleza cíclica lo obliga al constante cambio.

Tal como sería absurdo imaginar un objeto encajonado por siempre, así también lo es una letra leída de la misma manera cien veces; del mismo modo, una postura totalitaria o dogmática (que no reciba ni reconozca la valía de aquel otro complementario), resultaría impensable. La estética cartonera se acerca más a lo inacabado que a lo certero, más al instante que a lo eterno, a la apertura más que a la edición/lujo/final/tapa/dura. La edición cartonera no ostenta bordes dorados ni letras en alto relieve; de ninguna manera deja a un lado el gusto estético, aunque sí considera superfluos algunos elementos que bien podrían transmutarse en creaciones distintas; digamos que prescinde de una retórica innecesaria en tiempos de *minimalismo* material y artístico. Un libro cartonero deja de lado estas figuras excesivas para concentrarse en lo primordial, el papel del que está hecho, punto o –para dejar abierto el debate– digamos: dos puntos:

*

- 1) Nuestro hábitat urbano/natural nos ha brindado, con sabiduría y severidad, una ética obligada hacia el uso de los recursos disponibles; y esto en ningún momento como desventaja; al contrario, como efectivo ejercicio de creatividad, inventiva y apreciación. Desde un inicio, el libro de cartón es un simple gesto que hunde en la conciencia humana una interrogante (No la respuesta. Ni siquiera un atisbo de verdad). ¿Es necesario el derroche, sea cual sea?, ¿no resulta igual de dañino el exceso que la falta?, ¿es un instrumento irremplazable para la existencia del ser humano la ostentación de materias/materiales siempre nuevos, convertidos mediante procesos químicos o genéticos para que luzcan impecables?, ¿vale eso el aire negro, la densidad del lago o las deformaciones mentales/genéticas?

Hablamos de naturaleza humana al fin y en partida: Prometeo, Eusaquio, Ícaro o su equivalente mítico en cualquier cultura, y no así de juicios de valor ni cargas morales. Nada más alejado de eso. Hablamos de un gesto que, tras sí, lleva el intento por alcanzar el equilibrio en un camino de autodestrucción premeditado. Un gesto que, además de poner el dedo en la llaga de ozono y en la escasa naturaleza, lanza la reflexión del reciclaje humano.

Sectores que –ni más ni menos importantes que otros – cumplen su función en la colectividad de manera invisible, son, debemos admitirlo, los preferidos de nuestra estética alternativa, muchas veces marginal e irreverente. Sin embargo, como arte literario privado de preferencias, son las palabras quienes obran autónomas, en profunda complicidad con un par de ojos atentos. Ellas no necesitan explicación ni mucho menos marco atmosférico.

La realidad opera en una dimensión tan desconocida para la ficción, que una se aleja de la otra en la misma relación que Tierra y Sol en un eclipse. Sus caminos se repelen y seducen, en un desvanecimiento de límites que alimentan el deseo de nombrar a la una dentro de la otra. Asimismo, y en directa relación con estos espacios ilimitados, los opuestos binarios o dialécticos, se nos hacen tan incomprensibles como una regla de tres coja. Operamos en el intersticio ignorado, allí donde se han inventado muros y sólo hay espacios abiertos. Asumimos la otredad entera como nuestro ombligo mismo y debemos reconocer que la risa nos invade, en acto sincero e ingenuo, cuando se insinúa siquiera una separación tajante entre luz y oscuridad, mujer y hombre o vida y muerte.

Dentro de la editorial Yerba Mala Cartonera hemos lidiado con noticias de falsos límites o extrañas desapariciones, disfrazadas como muerte de amigos y compañeros. Toda supuesta muerte la entendemos como el proceso que atraviesa el cartón antes de convertirse

en árbol nuevamente y, algo sanos de esquizofrenias y líneas imaginarias, hemos difuminado las barreras que antaño hacían creer el mal cuento de géneros, clases o guetos. No creemos en cielo e infierno uno alejado del otro. No creemos en el fin de la existencia en el simbólico Q.D.D.G. (pura ficción y lápida irrisoria). Tampoco buscamos una respuesta (sólo) racional a esta unificación macro y global que planteamos, la salubridad de nuestro caminar se fundamenta más en un antiguo instinto que en las conclusiones parciales que la ciencia a diario ofrece. Esta visión nos hace rozar los bordes (inexistentes) y desplazarnos sin demasiado lío entre márgenes, centro, periferias y alguna otra dimensión más allá de lo clasificable.

*

El reciclaje físico de materias primas o productos acabados no puede desligarse de un reciclaje concienical, de un reciclaje que intervenga en los pensamientos mismos de cada lector. No existe diferencia entre la materia y lo impalpable. Aire y tierra son necesarios y ambos se retroalimentan. Tampoco es posible separar al objeto de su contenido. De esta manera, todo libro cartonero posee una misma forma hecha de papel, aunque ninguno sea igual a otro, ni en apariencia, ni en contenido. Tal sucede con las personas, árboles, postes de luz, ciudades o con cualquier molde que intente imponerse sobre una individualidad. Sea un objeto de arte hecho con basura o un pensamiento lúcido sacado de la inmundicia, el reciclaje intenta transformar el desecho humano en vida, mediante un lógico movimiento de armonía: hay más desperdicio que alimentos, más humo que aire y más chatarra que herramientas. El ciclo básico y natural de los seres ha sido olvidado en pos de una premisa falsa, aquella que intenta posicionar al ser humano lejos de su entorno natural, como máquina depredadora y como centro del universo.

Aquel cogito ergo sum que antaño sirvió como el abrupto paso entre tinieblas y otra era de supuestas luces, hoy es menos que inservible; se lo desecha para que, en su lugar, se entienda la existencia como un uso desmedido de instintos, pulsos, sensaciones, pensamientos (también) y todo lo que nos lleve al ciclo natural nuevamente. En este escenario, las polarizaciones son innecesarias, así como los muros divisores, para participar en un ciclo – cósmico si se quiere –, lógico y con su obvia porción azarosa. No hay mayor diferencia entre el acá y el allá, así como el arriba puede convertirse fácilmente en abajo. No interviene demasiado la fórmula algebraica en un contacto sensitivo con el universo, esa es sólo una

forma de alcanzarlo. El rumbo del instinto resulta en atajo para quienes todavía van por la vía congestionada, llena de flechas, órdenes, jerarquías y filas interminables. Tampoco existe obligación de creer un discurso impuesto sólo porque es repetido en aulas, capillas y jardines.

*

El deseo de echar por tierra el gesto ceremonioso del libro como objeto de saber (conocimiento/literal/letrado) nace del contacto directo con la experiencia, con los hechos simples y alejados del pesado protocolo del libro tapa/dura: a nadie se le prohíbe escribir y nadie intenta descubrir un camino único. La simpleza de un libro hecho de cartón posibilita la variedad de voces, todas igual de valederas por su originalidad y remarcando el valor de la diferencia, aquel intersticio olvidado desde donde hablamos.

Lanzamos algunas directrices – una selección azarosa – que no significa rumbo establecido ni sabido consejo (en las calles rezan: nadie experimenta en cabeza ajena), sino que intentan convertirse en los caminos momentáneos que iremos recorriendo durante este delirio. No se trata siquiera de esbozar verdades, insinuar legados u otra cosa parecida. Son datos que la sabiduría de la comunidad ha ido dejando en nuestras mentes. Sin más motivo que cierto placer ético y estético (cuya relación es tan compleja como la de soles y agujeros negros) lanzamos, como se lanzan frutas al público en una entrada folclórica, algunos puntos que consideramos importantes para el seguimiento de nuestras motivaciones:

Inciso veinticinco: Consideramos el libro un objeto valioso al que todos deberían acceder, poseer y producir con la mayor facilidad y sin el menor aspaviento posible. Brindamos una fórmula sencilla y sin demasiadas complicaciones (véase nuestro manual: Cómo fabricar un libro en tres pasos) a todo aquél que tenga algo que decir, narrar o compartir, para que lo exprese sin necesidad de públicos sofisticados ni anfitriones de lujo.

Mandato primigenio: Un libro cartonero advierte y denuncia la total voluptuosidad del libro. El cartón deviene de la naturaleza más potente: es el músculo del árbol. No se trata de un acto inocente. El cartón se convierte (en reacción al enfriamiento humano/global) en un trozo de brasa lleno de vitalidad, poseedor de temperatura variable y carácter orgánico: parecido al ser humano.

Artículo penúltimo: Un libro hecho de cartón es algo que se repite, una materia que regresa y una cosa que se transforma, tal cual sucede con las escamas caídas de la piel, las

semillas que se desprenden de los árboles o las mentes que no se mueren para transmutarse en nuevos seres. La reutilización de materiales proviene de tradiciones cíclicas anteriores a la escritura como hoy la conocemos, y que han atisbado el otro lado de las cosas, vale decir: han atisbado una realidad paralela en la que lo desechado convive con lo nuevo, o en palabras arcanas: lo muerto convive con lo vivo – en tensa armonía. Nos iluminamos al asegurar que esta creencia brinda a lo muerto capacidad de operación en lo vivo.

Cláusula comercial: No intentamos una producción industrial de elementos repetidos con exactitud. Hemos visto personas concentradas escogiendo qué diseño de tapa le agrada más. Se trata de la diferencia que hay entre lector y lector, entre escritor y escritor, en suma, entre persona y persona. La diferencia otorga unicidad y originalidad a cada ejemplar; cada uno es único e irrepetible, tal cual quien lo lee, quien lo escribe, quien lo observa o quien lo fabrica. Aunque el contenido sea – a grandes rasgos y según la lectura – el mismo, el encuentro con un libro cartonero supone compartir algo que es único, conocer algo irrepetible y repetido al mismo tiempo, otorgando un equilibrio entre lo individual y lo colectivo, asistir a la otredad entera sin dejar de ser uno mismo. Digamos – retrucando la antigua cuestión – que se trata de:

Ser sin dejar de ser.

O parafraseando al ófrico Jaime Sáenz, diríamos que cada lector (cada escritor, cada persona) es un mundo y que existen varios mundos viviendo en un mismo mundo.

Asterisco agregado: Sin entender del todo la diferencia entre sueño y vigilia o entre ficción y realidad, no compartimos posturas que tomen la escritura como un mundo independiente y aislado de lo real. Nos alimentamos de ambas dimensiones para crear, reinventar e intercomunicar espacios. En un ambiente camaleónico, nos queda la práctica del reflejo, siendo lo otro sin dejar lo uno. De este modo, se plasma un festejo del cambio, el réquiem a lo estático y la exaltación de una continua fluidez, dentro del ciclo universal. La fiesta perpetua que sucede cada vez que la semilla germina o cuando la mujer está encinta. Hablamos de la capacidad humana del baile, del descubrimiento del fuego y del derretimiento de pesados glaciales de incompreensión e inhumanidad.

Dato aparte: Sería difícil separarnos de nuestro entorno comunal en el que conviven una mezcla de posiciones y argumentos. Dentro de lo que nos atañe, todo el mareval de diferencias se ha plasmado en voces sempiternas, gritos descuidados y, en suma, lenguajes

locos y –les aseguramos-, cada uno tan propio como un garbanzo. De esta manera, encasillamos en cualquier ismo literario o político significaría ignorar a otra parte que también integramos y, a la vez, nos conforma. La editorial Yerba Mala Cartonera, sin pretender un poder jerárquico, funge como un espacio de representación literaria/estética de todo aquello que va emergiendo en nuestro país y- mediante el apoyo de la red que conformamos – también de aquello que se produce en Latinoamérica; y, contrario a lo que conclusiones fáciles podrían esperar, el resultado se aleja de un caos formal para acercarse a una complementariedad de visiones y estéticas.

Sin recordar las vanguardias que alcanzaron una cúspide en el *Finnegan's Wake*, estos lenguajes nacen espontáneos y a montones en cada calle o mercado, en cada esquina, dentro de agrupaciones tribales por todo el continente. Nacen bajo el código del margen – mayoritarios-, instintivos y alejados de academias reales. Hoy son el abono y afrodisíaco de nuestra lengua. Nadie me juna, voy oteando bollos por no morguear. Si un tira me chapa yo me barajo, me le hago el plato, no me deschapo. Me hago el de abril, sé que abollaré, sé que abollaré, sé que abollaré, mucho más en mi ida, mucho más te juro, sé que abollaré mi amor. Tal como esta parodia de la canción “Sé que te amaré” de Leo Dan en la obra de Víctor Hugo Viscarra, en la que se deja de lado el amor para hablar de robos, policías y mañas. Códigos personales que se transmiten con guiño incluido (la coba paceña es un misil de ironía y humor negro); lenguajes polisémicos, por supuesto, aunque más divertidos que académicos.

Hablamos de lenguajes propios, cazados de la maleza urbana y sus excentricidades. Debido a esto y a nuestra misión asumida, planteamos que hasta nuevo aviso:

Existen tantos lenguajes y estéticas como seres hay en el mundo, nuestro imposible trabajo consiste en crearle un espacio al coro, armar la tarima para que las voces suenen, sin metro ni batuta.

Yapa: Tal cual sucedió con innumerables emprendimientos artísticos, la editorial Yerba Mala Cartonera lleva tal nombre como bien podría ser Ferroviana Artesanal Impúdica, Bar/pensión La Comuna o Maestranza y Colchonería Esperanza. Nuestra actividad no se limita a la estricta-editorial, sino que incluye un proceso menos delimitable. La editorial Yerba Mala Cartonera, desde su creación, ha sido un espacio de encuentro entre personas que, con la única brújula de amigos y caminantes, ha ido creciendo junto al apoyo desinteresado de artistas, pensadores, escritores, dibujantes, dinamiteros, mercaderes, artesanos, académicos (y no tanto), pajpakos (o merolicos), leedores, mirones, transcriptores y un extenso etcétera. De ese modo, sus atribuciones se han ido expandiendo a la realización de talleres de escritura

creativa, veladas poéticas en sectores semiurbanos, talleres artesanales, venta de libros en mercados callejeros, presentación de encuentros internacionales, proyección de documentales, instalaciones, homenajes, conversas, discusiones y toda actividad en la que jerga y lucha libre se den cita. Yerba Mala Cartonera se reconoce como un colectivo literario.

Lanzadas estas señales, nos queda apuntar que nuestro trabajo no es nada novedoso y menos original. Es tan antiguo como las leyendas o el papiro, aunque hasta la invención del cuché haya habido desvíos –desvaríos- de sofisticado marketing monetario. En nuestro contexto inmediato poseemos el referente y guía del Grupo Orkopata, quienes a inicios del siglo pasado, - en frontal acto vanguardista – previeron la capacidad de comunicación entre distintas nacionalidades y visiones de existencia mediante el arte y la literatura, logrando lazos entre toda la región y el resto de los continentes.

Hoy, ya lidiando con telecomunicaciones irrefrenables-, se hace más sencillo organizar un canal difusivo de arte y reflexión. No sentimos ninguna desventaja en este territorio colmado de recursos; muy lejano a eso, consideramos que existe algo que todavía subyace – en pleno proceso y acto continuo de emerger – cargado de fuerza y luminosidad, y que puede expandirse a espacios que hayan perdido esa fuerza subterránea. Hay en este espacio un derroche de vibración magnética, una vida que surge sin pedir permiso, una ola energética que ondea invisible, y que, a través de estas buenas ondas, muestra una alegría rebelde, alejada del solemne canto al birrete.

Nos queda mostrar la existencia y el acto creador como un eterno festejo, como un acto de crecimiento y evolución segundo a segundo, sin negar de ninguna manera el otro lado de las cosas; aceptando otro espacio que nos alimenta y convive en cada acción nuestra: la noche seduciendo al día o lo intraterreno incendiando lo aéreo; negando al mismo tiempo toda separación facilista entre categorías tan complejas como bien y mal, o masculino y femenino. (La yerba mala crece en rincones de capillas). Por este mismo motivo y reutilizando la piedra angular esculpida por Gamaliel Churata - ese faro que hoy resucita -, debemos lanzar la premisa: Anticipamos el amanecer a lo oscuro (con plena conciencia que uno es imposible sin el otro) y, centralmente, parados sobre la propia experiencia, confiamos nuestra íntima fuerza interior que predica: en Yerba Mala nadie cree en la muerte.

Bolivia, verano de dos mil nueve.

Yerba Mala Cartonera somos: Aldo Medinaceli, Beto Cáceres, Claudia Michel, Darío Luna, Gabriel Llanos.

Integrante vitalicio: Crispín “el Torcido” Portugal.

El suicidio de Crispín Portugal, integrante fundador de Yerba Mala y autor de *Almha la vengadora*, ocurrió en el año 2007 y fue motivo de *Cago pues!*, publicación póstuma que recoge textos inéditos, crónicas y testimonios de amigos de Crispín “el Torcido” Portugal, además de una corta autobiografía del escritor alteño.

DULCINEIA CATADORA

Dulcineia é mais que um grupo formado por artistas, fotógrafos, jornalistas, jovens filhos de recicladores, adultos com história pregressa de situação de rua que escrevem e escritores. É um coletivo de pessoas que se unem pela diferença; pessoas com origens étnicas, credos formações, modos de vida diversos.

A diversidade entre os participantes estimula a discussão e o respeito às diferenças, sem, contudo, ser consideradas como desigualdades, abrindo espaço para o entrelaçamento de vivências e o estabelecimento de redes de afetos. É essa formação do grupo que orienta as atividades na oficina, marcadas não só pela complexidade do trabalho, mas também pela heterogeneidade do “produto” livro.

ARTE E VIDA

Apesar de ser um aspecto fundamental para o grupo, a função social é apenas um dos objetivos do Dulcineia. Sem qualquer intenção assistencialista, não dependemos do patrocínio de entidades públicas ou privadas. Nossa proposta é funcionarmos de modo auto-sustentável. O Dulcineia é mantido pela renda gerada da venda de livros e com cachês de trabalhos artísticos. Os jovens filhos de catadores não recebem doação ou salário, mas dividem a renda oriunda da própria atividade que é a de pintar as capas dos livros e confeccioná-los, dando a estes uma marca pessoal cujo resultado tem um valor muito particular aos olhos do público. O retorno obtido através das expressões e manifestações do público desperta neles a possibilidade de lutarem por uma vida mais digna, de perseguirem um futuro mais realizador, de buscarem uma profissão que lhes permita se realizarem como pessoas.

Desacreditamos na autonomia da arte, a arte desconectada da vida, das relações humanas, do contexto social, político e econômico. Temos um forte vínculo com catadores, e

muitas são as razões para essa integração. Uma delas é o fato de o papelão, de caixas usadas basicamente pela indústria, para o transporte de produtos, ser a matéria básica usada nas capas de nossos livros. Esse papelão é recolhido das ruas, de portas de lojas, depósitos de supermercados, galpões de fábricas, por catadores de papel, que chegam a carregar quinhentos quilos em seus carrinhos, enfrentando ruas íngremes, os passos lentos e pesados nas subidas, e os breques, pedaços de borracha de pneu amarrados a um “cabo” de madeira fixado nos carrinhos, raspando no asfalto, nas descidas.

Compramos o papelão de catadores ou nas cooperativas a um Real o quilo. No Brasil a situação econômica de crise mundial no final de 2008 tem provocado a queda no preço do papelão. E as cooperativas têm vendido esse material prensado para empresas recicladoras “com responsabilidade social” por apenas vinte centavos o quilo, o que está causando a quebra das cooperativas formalmente constituídas.

Temos ligação com o Movimento Nacional dos Catadores de Materiais Recicláveis, que coordena cooperativas em todo o território nacional. O movimento pretende dar dignidade ao catador, ressaltando seu papel como reciclador – indispensável para o país.

O Dulcineia, ao incluir jovens filhos de catadores, procura melhorar a auto-estima deles, e a pintura das capas, a leitura dos livros produzidos, o contato e conversas com autores que colaboram e visitam a oficina, tudo contribui para que eles tenham a oportunidade de vislumbrar caminhos, muitas vezes nem pensados, para seu futuro.

A sensibilização que ocorre espontaneamente abre canais para que esses jovens desenvolvam interesse por áreas como fotografia, música, literatura e isso leva alguns deles a perseguirem carreiras nessas áreas.

O FAZER ARTÍSTICO

Trabalhar com materiais disponíveis, com o descartado, é fundamental para o coletivo. Além do papelão, usa-se no miolo das impressões o papel reciclado industrialmente. O descartado tem uma história. É refugio da sociedade industrial. Daí as pinturas não esconderem impressões no papelão. Há um diálogo entre essas marcas impressas e a pintura feita em guache.

Os moldes com títulos são feitos por todos os integrantes do Dulcineia. Alguns livros chegam a ter quatro, cinco moldes. Isso contribui para a singularidade das capas; além da pintura de fundo. Não há lugar certo para se colocar o nome do autor, nem o título da obra. Essa atitude revela o quanto estamos desprendidos das práticas convencionais seguidas, por

exemplo, por um designer gráfico. As capas são uma pintura que, depois de dobrada, protege o miolo do livro.

As capas de papelão são pintadas com espontaneidade. Não são ensinadas técnicas de pintura aos jovens. O ato de pintar livremente desprendido de regras e técnicas, promove o ambiente descontraído; a ausência de pressão contribui para a troca de experiências, a interação entre as pessoas. Aceitar a livre expressão é não impor regras de cima para baixo.

Por isso a ausência de uma estrutura piramidal que caracteriza o Dulcineia, como todos os coletivos. Estabelecer hierarquias é atribuir valor para cada atividade, contribuição e o papel desenvolvido pelos integrantes. Todas as contribuições são igualmente valorizadas. Repudiamos papéis, rótulos: somos todos integrantes, cada um respeitando a contribuição que os demais oferecem ao grupo.

O artista ou artistas que integram o coletivo não se colocam em posição de transferir conhecimentos. O conhecimento é construído coletivamente. O artista atua como catalisador, ativa as relações sociais e estimula uma articulação dinâmica entre os participantes. Os sentidos são construídos coletivamente. E é essa construção coletiva que traz a riqueza de significados. O artista funciona como produtor e reproduzidor de sentidos culturais, um estimulador de interações, encontros que rompem os limites entre arte e vida, e aqueles que ainda existem na dicotomia entre arte e cultura popular.

Acreditamos que a experiência estética seja um ato coletivo, que gera o prazer no encontro e na participação. Mas, coletivo e o individual caminham juntos. Não se anulam as expressões individuais. Ao contrário, o coletivo reúne as riquezas e a diversidade das expressões e criações individuais.

Nossos livros são totalmente diferentes do produto “livro” industrializado, editado da maneira convencional. Nada de gráficas, nada de esquemas de distribuidoras. Não temos o objetivo empresarial de lucrar. Não seguimos as leis normativas que determinam o modo operacional de uma editora. Não somos constituídos formalmente. Não existimos como entidade comercial perante as leis de nosso país.

As tradicionais qualidades estéticas de beleza, harmonia e equilíbrio fazem parte dessa perspectiva, mas se relacionam ao processo a que a atividade se destina (a confecção de livros). A opção do Dulcineia é seguir um caminho que não contempla a obra em si, mas a necessidade de lidar com as formas de expressão, o fazer artístico, o processo.

Os livros não são o “produto artístico” alcançado pelo grupo. São um resultado, mas não o ponto mais importante. Por isso, quando propomos um projeto, este inclui sempre uma

oficina, que deixe claro que o fazer coletivo é o ponto fundamental do trabalho. Nossas participações em mostras de arte são sempre instalações-oficinas. São propostas híbridas que fogem das categorias tradicionais e, por essa razão, muitas vezes não são bem entendidas, geram perplexidade. As instalações, onde estão acontecendo oficinas, com pessoas pintando e produzindo em pleno espaço “expositivo”, deixam no ar o questionamento das modalidades tradicionalmente vistas em um espaço de arte.

INTERVENÇÕES URBANAS

Não restringimos nossas atividades àquelas desenvolvidas na oficina. Como coletivo, nossa atuação vai muito além da confecção de livros em espaço privado. Realizamos intervenções urbanas. Acreditamos que devemos ir para as ruas, o lugar por onde transita o catador de papel. É no espaço público que nos vemos atuantes no contexto social e político.

E podemos afirmar que nosso trabalho como coletivo acontece predominantemente fora do contexto do mundo artístico institucionalizado. Os coletivos, apesar de tantos, continuam desenvolvendo uma atividade considerada marginal. Não consideramos a arte como uma produção para um mercado. Atuamos fora da curadoria e das mãos controladoras das instituições, além das câmeras de vigilância dos tradicionais espaços que compõem o circuito da arte.

Nossas intervenções chamam a atenção para o papelão: Andamos pelas ruas com uma “capa” de papelão pintada, onde penduramos nossos livros. Com megafone, declamamos poesias de autores que colaboram com o Dulcineia. Isso causa uma perturbação, rompe com os acontecimentos esperados do cotidiano. Divulgamos a literatura e alto e bom som. Literatura para todos, poesia nas praças públicas, pelas ruas, para quem quiser ouvir.

E também procuramos provocar discontinuidades na realidade, dando espaço para que os sujeitos envolvidos reconstruam sua subjetividade. Em certas intervenções, apenas fazemos uma pergunta, deixando o interrogado livre para interpretá-la e nos dispomos a ouvir e a anotar sua resposta. Esse momento mais que aproxima o público dos integrantes do coletivo: propicia uma troca rica de conteúdos.

Arte é práxis. O artista é construtor da realidade. Desenvolve uma consciência atenta de seu lugar no mundo. Acreditamos que o livro com capa de papelão possa criar espaços de reflexão crítica.

REFERÊNCIAS À CULTURA POPULAR

Alguns livros do Dulcineia Catadora possuem xilogravuras na página de rosto. Não são cópias, são xilogravuras, gravadas uma a uma no papel. Isto porque a xilogravura é uma linguagem popular, muito usada no Brasil, principalmente na região Nordeste, onde se mantém viva a literatura de cordel.

O cordel consiste, geralmente, em estrofes com 6 versos rimados. Registro escrito da prática de criação espontânea, oral, muito apreciado pelo povo, o cordel trata de uma variedade imensa de temas: ocorrências do dia-a-dia, notícias de jornal viram cordel; medidas políticas, a própria história do Brasil é contada e recontada em cordel. O tom ora bem-humorado ora sarcástico é comum. Esses livros são vendidos em feiras populares, na rua, pelos próprios autores, em seu diálogo direto com o público. Por isso, parece-nos quase natural incorporar essa prática da xilogravura e, também, livros com o próprio cordel, em nosso catálogo.

Outros livros trazem desenhos, ilustrações feitas pelos integrantes. E fotos feitas com pinhole (um processo artesanal de tirar fotos, que não emprega lente, usa material barato e tem um resultado que foge àqueles obtidos com câmeras fotográficas tradicionais) também são incluídas. Em suma, sempre usamos recursos da cultura popular que lidam com materiais facilmente disponíveis, baratos.

Uma vez que o processo para nós é o que importa, justifica-se a escolha de materiais “não nobres”. O Dulcineia propõe manifestações efêmeras; suas manifestações têm um registro fotográfico ou filmado. Isto basta. A atuação no presente é o que importa, o instante é o foco. Aqui e agora. Atuar na sociedade em que vivemos.

ESCRITURAS E ESCRITORES

E a mesma atitude inclusiva é mantida com os autores que colaboram com o coletivo. Colaboradores do Dulcineia Catadora se dispõem a garimpar, identificar e tornar visíveis áreas pensantes ‘marginais’, pelo que carregam de particularidade e efetividade de pensamento.

Na escolha das práticas da palavra haverá sempre uma tendência de se ir ao encontro do que é percebido e pensado enquanto da comunidade. Entretanto, deve ficar claro que as formas escolhidas independem do tipo de inserção social dos artistas ou o modo como as formas artísticas refletem estruturas ou movimento sociais, como podem ver pela relação dos autores publicados pelo projeto que vai de Sebastião Nicomedes, morador de rua, a Manoel de Barros, diplomata. A escolha está na prática, na invenção de formas sensíveis, na novidade

intuitiva da linguagem, nos exercícios “no limite”, na maneira como as obras “fazem política”, quaisquer que sejam as intenções ou quem as rege.

Acreditamos que o Dulcineia tenha papéis diferentes para os três grupos distintos de autores colaboradores: os já conhecidos participam com entusiasmo de uma iniciativa que dá acesso amplo à literatura, ao vender livros a um preço tão acessível, com objetivos também sociais e inclusivos. A literatura no Brasil ainda continua sendo um privilégio de poucos, dadas as barreiras educacionais, econômicas impostas por uma política neoliberal.

Os autores têm uma forma original e alternativa de divulgar seu trabalho; enfim, conseguem ser lidos, ainda que por uma parcela ínfima de leitores. Mas atuam seu papel como escritores.

E aqueles autores que são moradores de rua, moram em albergues, têm, em primeiro lugar, uma parcela, mesmo que pequena, de sua auto-estima resgatada. Vêm a sua voz estampada em folhas de papel. São lidos por pessoas. Contrapõem, pelo menos em parte, o desprezo, a rejeição que a sociedade não esconde, por algo valorizado, um livro. Têm algo a dizer e conseguem leitores. Muda-se a relação deles com o mundo.

Contos e poesias são “publicados” pelo coletivo. Xerox é o recurso utilizado. Quarenta, cinquenta livros de cada autor são montados por vez e a “produção” é feita de acordo com a demanda. Com isso acentua-se o caráter de resistência, de andar na contramão do mercado editorial, ou mesmo de trilhar um caminho alternativo que possibilita, ainda que em escala pequena, a divulgação de novos autores, abrindo caminhos paralelos na história da literatura latino-americana. Afinal, tão essencial e ao mesmo tempo sub-valorizada quanto a categoria do catador de papel é a tarefa do escritor latino-americano, e alinhavar uma história ainda em construção e que pouco interessa neste mundo separado por blocos de poder.

Trabalhar com a diversidade, divulgar a literatura, dar acesso a novos autores e favorecer o entrelaçamento de vivências são pontos fundamentais que acompanham nossas atividades diárias. Não temos uma postura utópica, não cabe mais a ideia de que é possível mudar o mundo. Queremos abrir os olhos para a realidade em que vivemos.

Reconhecemos que o âmbito de nossa ação acontece em uma micro-esfera, coerente com as formas de percepção propostas: identificar possibilidades, reconhecer o potencial de realidades diversas e das relações que nascem dos contatos entre elas através das práticas coletivas requer uma ruptura com as formas de viver nossa sociedade, o questionamento delas, mesmo que se reconheçam os limites de tal proposição.

YIYI JAMBO

Principios del otoño paraguayensis 2009.

Yo y el bróder domador de yakarés desde algum lugar de Asuncionladiá lanzamos al tutti la Gluebolândia nostro manifiesto cartonero triplefrontero:

Good morning Wisconsilândia! Alô alô marcianas! Qué dicen las yiyis?

Libros de Yiyi Jambo Cartonera tienen ojos, lábios, nariz, sexo y piernas, hablam por si solos como animalitos post-humanos, pero... non tengan miedo, los libros de Yiyi Jambo ellos non muerdem...

Que Yiyi Jambo y las demais kartoneras sigam brotando como flor de la bosta de las vakas fronterizas y de las crisis económicas y de las crisis de imaginacione, desde Kurepilandia a Asunciolândia, desde Bolilandia a Perukalandia, desde Nerudalandia a Mexicolandia, desde el mundo enkilombado de qualquer parte a la capital 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 cartonerismo siga brotando sin repetirse a full...

Desde Paraguaylandia al kulo del mondo: impulsar culturas del cartón: transformar basura em objetos de valor estético-cultural...

Non apenas tapas de libros pintadas a mano y que nunca se repiten: pinturas em carton, esculturas em carton, arte contemporánea em carton.

Difundir literatura sudaka a full, difundir poéticas ameríndias, difundir literatura triplefrontera y portuguaranholismos umía kuera.

Generar oportunidad de trabajo sin patrón.

Estimular la lectura y la escritura por médio del libro cartonero.

Fundar ferias internacionales del libro cartonero em Paraguaylandia.

Meter jakarés de cartón em la kola de la historia oficial.

Non hay luz nel fim del túnel nel fim del mundo em la koncha del toro pero están las grandes oportunidades la vida em prosa y verso hasta 3 años sin pagar um centavo.

Blocos karnabalescos cartoneros superam la crisis de imaginacione transnacional.

JAPIRO LA CRISIS!

Nadie debe temer ninguém debe dejar amarikonarse por la CRISIS!

Nirvanas koloeinches de kartón em médio al BLABLABLÁ comercial-ekológiko...

Abajo la moda de la DEPRESIÓN y del STRESS.
Jugar nuevos juegos nuevos con el cartón.
Transformar cartón en libro en vida en arte en pan.
10 Veces más mudanzas en todas las partes.
I LIKED PRINCESAS DE LA SUKATA.
Merkados paralelos al GRAN MERKADO ABERTO y otros otros lados.
Inbenciones en vez de copias y libros de todos los tamaños.
Alimento hospedaje bus y air bus gratuitos para que todas las CARTONERAS
PUBISHERS SUDAKAS puedan ir y venir de cualquier lugar a cualquier parte.
LA MISMA MAR DEL TAMANHO QUE USTED NECESITA.
CRISES-ESCENARIOS PARA NUEBOS TÍTULOS PINTADOS A MANO POR EL
DOMADOR DE YAKARÉS Y LOS BRODERS ÑEMBYENSIS.
DESBUROCRATIZAR AGILIDADES PRATICAMENTE NULAS.
La alegría de cartón es una ficción que existe.
IMPÉRIO DE LOS SUENHOS O IMPÉRIO DE LA CRISIS DE IMAGINACIONE?
KUKAS Y KOLAS SATURADAS DE INFORMACIONES.
Empieza la semana del amor en Paraguaylandia y dicen que las kuarentonas son las
que más disfrutamos.
Inbentar el libro-dildo cartonero.
Inbentar plans ANTICRISIS DE LA IMAGINACIONE, por supuesto mia nêga.
OTUTÚMA KARNABAL KARTONERO EM MEDIO A LA LOKURA
TRILEFRONTERA.
Los libros cartoneros caminan con sus propias piernas onda ESCOLA DE SAMBA
por la calle Palma de la Post-Hystória.
Kontrabandear al Vaticano y al resto de la Gluebolândia los besos sinceramente
sinceros que ni los lovers boys y las bandidas más karas de la selva rio-sampaulandensis
vendem...

GLOSSÁRIO SELVÁTICO

JAPIRO LA CRISIS!: Fuck you the crisis!

Umia kuera: Em general.

SUKATA: Detritos.

OTUTÚMA: Ya se mueve, ya salta, ya vuela...

LA CARTONERA

En mayo de 2007, en Lima, Perú, en el taller de Sarita Cartonera, se hizo una pregunta: “¿Por qué no hacen una cartonera en Cuernavaca?” Eran las editoras Milagros Saldarriaga y Tania Silva quienes nos señalaron sutilmente la estrella polar, esa estrella que es un camino para la revelación de otros mundos. Así se plantó la semilla, nos entusiasmó la idea de crear libros cartoneros, y nos dimos a la tarea de conocer aquellas formas hermanas de los países del Sur. Indagamos cómo trabajaban, cuáles eran sus intuiciones, sus actores, sus caminos, su dialéctica y todo lo demás. Fueron los libros de Sarita, sin embargo, nuestros primeros contactos con el mundo de la edición cartonera. Asombros que nos cautivaron.

Con la naturalidad de un nacimiento, nueve meses después de aquella invitación, en febrero de 2008 llegó a este mundo La Cartonera, sin seguro de vida, sin beca, sin mecenas, sin otro ímpetu que el de concentrarse en la misteriosa experiencia de nacer.

La Cartonera nació en una ciudad donde hace mucho los cartoneros dejó de ser legión que recorría las calles. Todavía hay uno que otro haciéndolo, pero son excepcionales. Eso nos vuelve distintos a experiencias como la de Eloísa en Buenos Aires, donde el cartón es un modo de vida para miles de habitantes porteños. La nuestra es una cartonera sin cartoneros, pero con un ánimo de recorrer las calles y los buzones electrónicos, los parques y los cafés, las conversaciones cibernéticas y los aquelarres de cualquier lugar en este planeta, para ir reuniendo las historias de nuestro tiempo, mientras se nos ocurre alguna manera de hacer contacto con otras galaxias.

Nuestro primer libro fue El silencio de los sueños abandonados, un cancionero con disco compacto de Kristos, un músico que ha sido provocador de la creatividad y el ingenio de estas tierras y de nuestro viaje cartonero. Desde entonces y hasta febrero de 2009, en un año de vida hemos publicado otros seis libros: un cuento del escritor norteamericano Howard Fast, Cristo en Cuernavaca, la edición bilingüe del ensayo Saving Lowry’s Eden, del artista inglés, radicado en Cuernavaca, John Spencer; las memorias del 68 mexicano escritas por Rocato, Marilyn Monroe, comunista. Entre el FBI y el 68, los poemarios Con Catulo de Rodilla, de Joseantonio Suárez; Respiración del laberinto, del infrarrealista Mario Santiago Papasquiaro; y Un derecho & un revés, de Bárbara Durán.

En el poco tiempo de nuestra vida cartonera ya hemos realizado varios proyectos de colaboración, convertidos todos ellos en ricas experiencias: con el Museo La Casona Spencer y la editorial La Rana del Sul publicamos el ensayo de John Spencer. El libro de Rocato

apareció simultáneamente en Ediciones Clandestino, una experiencia que nos ha llevado más allá de nuestras fronteras es compartir la edición de *Respiración del Laberinto* con Sarita, Eloísa, Animita, Yiyi Jambo, Felicita, Mandrágora, Yerba Mala y Dulcinea Catadora. Este libro se publicó, entre diciembre de 2008 y marzo de 2009, en Perú, Argentina, Chile, Paraguay, Bolivia y Brasil. En este viaje se unieron poetas y narradores igualmente latinoamericanos, que escribieron los distintos prólogos al libro de un autor que vivió la poesía como una experiencia definitiva.

En la invención de nuestra cartonera ha estado presente un grupo de amigas y amigos que ya conocían los senderos navegables de la imaginación: componiendo música, escribiendo, pintando, tomando fotografías, editando revistas y libros. Decidimos llamarnos La Cartonera como homenaje y a la vez deseo de compartir esa relación con personajes cotidianos, a quienes conocemos y saludamos con la familiaridad del barrio: la tortillera, el taquero, la tamalera, el carnicero, la costurera. La Cartonera representa esa forma de decir y sentir la cercanía de la vida diaria.

Desde el principio, las portadas de nuestros libros cartoneros han sido una expresión certera del impulso que nos alimenta. Cada una de ellas es un acto íntimo y a la vez único. La obra de pintores, dibujantes, fotógrafos y otros artistas gráficos es un gesto inequívoco de los caminos que recorre la inventiva, caminos que han servido para hacer de la creación artística una festiva ceremonia colectiva.

LA FIESTA COLECTIVA

Aunque no lo premeditamos, la cercanía con una gran cantidad de amigas y amigos dedicados al arte comenzó a darle a nuestro proyecto cartonero un sello particular. Las portadas de La cartonera son creadas con la idea de que el libro se convierta, en todo sentidos, en una obra de arte al alcance de todos, museos ambulantes. Aquellos que se han hecho de estos objetos de arte se han llevado buena literatura y arte original. Cada una de las portadas es única, realizada a mano y con la huella particular del pintor, dibujante o fotógrafo que participa. Los libros cartoneros son estimulantes para todos los sentidos. Con las manos se tejen palabras, se hilvanan estas obras y se dibuja la vida.

El arte de pintar. El arte de escribir. El arte de fotografiar. El arte de coser y pegar un libro. El arte de leer. El arte de mirar.

La Cartonera ha sido una forma de re inventar la comunicación, de convertir las fiestas en ceremonias creativas nada solemnes. La colectividad que ha significado reunirnos y seguir

la idea del artista o “ideólogo” en turno, nos ha llevado a formas de comunicación capaces de renovar nuestro instinto creativo. Los cartoneros hemos aprendido que editar está en nuestras manos y, sobre todo, en el corazón que nos permite sentir que los libros son seres vivos. Los conocemos desde antes que se conviertan en libros: nos ponemos de acuerdo para elegir lo que publicaremos, cómo se formará, cómo y de quiénes serán las portadas, cómo se encuadernará y dónde los presentaremos. Esas cercanías se vuelven nostalgia cuando pasan de nuestras manos a las manos del lector. Pero... para eso están hechos los libros, para poblar con sus letras y su arte nuevos espacios.

Por eso se puede decir que la lógica trastocada de la irreverencia reina en nuestro viaje cartonero, porque creemos en esa estrella polar que ha guiado el camino de aquellos que hicieron de la imposibilidad un gesto para alcanzar la nueva galaxia Gutenberg.

AGRADECIMIENTOS

En este caminar de un año debemos mencionar a quienes ayudaron a gestar este sueño y que siguieron un camino diferente pero, esperamos, cercano al nuestro: Distos y Alicia Reardon. Ojalá nos crucemos de nuevo en este viaje. A los artistas, consagrados e incipientes, que han hecho de nuestros libros una doble obra de arte: Armando Brito, Arián Vega, Bárbara Durán, Barbara Julieta, Beatriz Stellino, Belem Sánchez, Blanka Amezkua, Cisco Jiménez, Chela Cervantes, Dany Hurpin, Eduardo Lugo, Eurídice Aguirre, Graciela Echeverría, Israel Malacara, Ita Castañeda, J. Murillo, Javier de la Mora, Kenia Cano, Natalia Cabello, Nadja Zendejas, Olmo Uribe, Oscar Menéndez, Rebeca López, remy Benavides, Rocato, Seco Uribe, Valeria López, Vanesa Quintanilla, Yuri Vega y alguno que otro anónimo.

A quienes, con su conocimiento de la formación y edición de libros nos transmitieron nuevas herramientas para crear un estilo propio y atrevido: Joseantonio Suárez y Félix García.

A quienes han compartido con nosotros la posibilidad de coeditar o publicar simultáneamente: John Prigge, Feliz García, Oscar Menéndez, Rocato y las cartoneras de América Latina.

A los autores o herederos de los derechos de autor: Bárbara Durán, Joseantonio Suárez, John Prigge (Museo La Casona Spencer), Kristos, Rebeca López y Rocato. Gracias a todos ellos por permitir la difusión de sus textos, desde La Cartonera, a quienes se han unido con sus lecturas a este sueño hecho realidad.

A los autores de los prólogos: Rafael Catana, Raúl Silva, Kenia Cano, Javier Sicilia, Francisco Rebolledo, Pedro Damián y Joseantonio Suárez.

A los músicos que nos ha acompañado: Rafael Catana, Kristos, Leticia Servín, Gerardo Enciso e Iván Antillón.

A todos aquellos que se nos escapan, pero que han estado ahí en el camino: escribiendo, ilustrando, haciendo portadas, invitando panecillos de maíz, compartiendo el mezcal, preparando el café y la comida, enseñando a encuadernar, encuadernando, entrevistándonos, divulgando nuestro trabajo y leyendo, sin todos ellos La Cartonera no sería lo que es.

Hemos formado parte de La Cartonera, como “consejo cartonero”: Alicia Reardon, Dany Hurpin, Joseantonio Suárez, Nayeli Sánchez, Raúl Silva, Rocato y Valeria López. Todos diferentes, todos originarios de lugares distintos, habitantes en algún momento de espacios geográficos distantes, con habilidades y conocimientos diversos, con humores, colores y olores diferentes, pero unidos por la idea de esta La Cartonera: porque nos divertimos haciendo libros, porque aprendemos haciéndolos, y porque mientras se mantenga vivo lo lúdico y el aprendizaje, seguiremos.

MÁXIMAS CARTONERAS

Los caminos del arte son infinitos. Se cruzan y se entrecruzan. Se vuelven a inventar. Sin internet, en lo profundo de la caverna se planean viajes intergalácticos. Todo es posible si aún es posible imaginar.

En estos tiempos demenciales, el mercado editorial es un eslabón más de una concepción del mundo basada en el consumo y el desecho. Vivimos dentro de una enorme maquinaria que no se detiene ni se detendrá. El vértigo de lo masivo y del éxito es una enfermedad que parece incurable. Por eso, nos estimula saber que, al margen de esos enormes monstruos editoriales, existen gestos que consisten en construir, con cartón, castillos en el aire.

Crear un libro como quien frota piedras para encender la fogata.

Del cartón nos importa su nobleza para darle calor a nuestras alucinaciones.

Nuestros libros no duermen en bodegas, son museos ambulantes.

El precio nunca será motivo para carecer de un libro cartonero.

Hacemos libros que nos inventan.

En nuestras manos habitan bibliotecas.

Nuestros libros despiertan tras el sueño afanoso de la colmena.

Nuestros libros son doble A: artísticos y artesanales.

Son una obra de arte al alcance de casi todos.

Los libros cartoneros son una constante oportunidad de aprendizaje.

Cuernavaca, Morelos, México. Marzo, 2009.

Dany, Nayeli, Raúl y Rocato.