

*Porque desde aquella primavera,
nunca más estuvimos solos¹:*
modos de cooperação cartonera
como política da escrita²

Porque desde aquella primavera, nunca más
estuvimos solos³: *towards cartonera cooperation
as writing policy*

Frederico Ranck Lisboa
Phellipy Jácome

Frederico Ranck Lisboa
Mestre e doutorando em Comunicação
Social pela UFMG. Jornalista formado
na UFSJ. Vencedor do Prêmio José
Marques de Melo (2021), da ALCAR.
ORCID: <[https://orcid.org/
0009-0000-5873-8508](https://orcid.org/0009-0000-5873-8508)>
Contato: fredericorlisboa@gmail.com

Phellipy Jácome
Professor do Departamento de Comuni-
cação Social e Pesquisador Permanente
do PPGCOM/UFMG. É coordena-
dor do Temporona: Coletivo de
Ações em Temporalidades e Narra-
tivas. ORCID: <[https://orcid.org/
0000-0001-6939-7542](https://orcid.org/0000-0001-6939-7542)>
Brasil

Recebido em: 16 de janeiro de 2023

Aceito em: 22 de fevereiro de 2023

- 1 Trecho do manifesto de Eloísa Cartonera (in Bilbija; Carbajal, 2009a, p. 58).
- 2 O presente artigo faria parte do dossiê “Pensando el acontecimiento cartonero”, todavia, devido a uma falha dos organizadores da Caracol n. 26 na elaboração do sumário para o dossiê, foi solicitado o deslocamento do artigo para a seção “Vária” da revista Caracol n. 27, mas, é fato que o texto originalmente deveria fazer parte do dossiê acima citado.
- 3 “Because since that spring, we were never alone again” Excerpt from “manifesto” by Eloísa Cartonera.

PALAVRAS-CHAVE:

Cartoneras; Políticas da Escrita; Cooperativismo; Textualidades.

KEYWORDS: Cartoneras; Writing Policies; Cooperativism; Textualities.

Resumo: Este artigo propõe uma análise do aparecimento de Eloísa Cartonera para compreender como experiências cartoneras atuam por uma reconfiguração do sensível (Rancière, 2017) ao inscreverem-se em uma disputa material e simbólica, utilizando-se da escrita como política de vida (Anzaldúa, 2000). O *corpus* em questão é formado por discursos autorreferentes e entrevistas coletadas que tratam de diversas experiências cartoneras – propostas editoriais alternativas que confeccionam livros em capas de papelão. Para nosso trabalho, recuperamos uma dimensão historicizante dessas práticas para contextualizar suas formas de questionamento e atuação. Empreendemos nossa pesquisa no sentido de entender como as cartoneras parceiras fazem, a partir de suas publicações, gestos políticos para poder dizer, ser e se fazer ver.

Abstract: This article proposes an analysis of the appearance of Eloísa Cartonera in order to understand how cartonera experiences act towards a reconfiguration of the sensible (Rancière, 2017) by inscribing themselves in a material and symbolic dispute, using writing as a life policy (Anzaldúa, 2000). The corpus in question is made up of self-referential speeches and collected interviews that deal with various cartonera experiences – alternative editorial proposals that make books in cardboard covers. For our work, we recover a historicizing dimension of these practices to contextualize their ways of questioning and acting. understand how the cartoneras do, from their publications, political actions to be able to say, be and be seen.

INTRODUÇÃO

*El cooperativismo nos mostró La Fuerza.
Así, aprendimos todo lo que sabemos. Y ahora somos más*
(Eloísa Cartonera in Bilbija; Carbajal, 2009a, p. 53)

Uma das diversas facetas do movimento cartonero⁴ é aquela que diz respeito à cooperação em seus modos de produção e circulação editorial. Este esforço cooperativo é também resultado de um trabalho coletivo e imaginativo, que encontrou particularmente na América Latina, um campo fértil para seu nascimento e proliferação. Eloísa Cartonera (2023), *la primera*, nasceu na primavera de 2003, no bairro de La Boca, em Buenos Aires, “*aprendimos el trabajo ¡y hasta lo inventamos!*”. O período era de recuperação da crise econômica, social e institucional vivida pelo país no início do milênio e *Eloísa* surge como uma alternativa inventiva para o trabalho editorial – a produção de livros com capas de papelão, *cartón* em espanhol, comprada diretamente dos catadores, *cartoneros* em espanhol. Ademais, foi uma forma de estabelecer relações outras com sua vizinhança e também publicar a si e o que bem entendessem. “*Fabricamos libros con tapas de cartón. Para esto compramos el cartón que los cartoneros juntan en la calle. Nuestros libros, son de literatura latinoamericana de los autores más bellos que hemos conocido en*

4 Não há uma nomenclatura consensual sobre tal fenômeno editorial. Há pesquisas produzidas por pessoas inseridas em experiências cartoneras que descrevem como *movimiento* cartonero, tal qual Pimentel (2021), da Ganesha Cartonera, mas o termo não é unanimidade. Em Oliveira et al. (2022), sujeitos participantes entrevistados em pesquisa de campo preferiram *universo*. Há, também, literatura que prefere *rede* (Braga, 2014). Dessa maneira, durante a escrita deste trabalho, poderão ser usadas diferentes formas para nomear o fenômeno.

nuestra vida de trabajadores y lectores (Eloísa Cartonera, 2023). Esse tipo de ação é capaz, portanto, de modificar sistematicamente e inquirir o que entendemos como livro, literatura, processos de escritura, circulação de bens simbólicos e trabalho produtivo.

Não tardou para as ideias ventiladas por Washington Cucurto, escritor, Javier Barilaro, artista plástico, e Fernanda Laguna, escritora e artista plástica – os fundadores da pioneira⁵ – rodarem o país, o continente e o mundo. Barilaro – no documentário *Cartoneras* (2018), de Isadora Brandt – conta que, um dia apresentaram seus livros no Chile e umas *chicas* peruanas levaram alguns exemplares que acharam genial e depois o escreveram por *e-mail* se poderiam fazer o mesmo, “*sí, por supuesto*”. Assim surgiu Sarita Cartonera, em Lima, logo em 2004, que de uma oficina com mexicanos em 2007 levou a criação de La Cartonera em Cuernavaca, no ano de 2008. Da ação direta de *Eloísa* também nasceu a boliviana Mandrágora Cartonera (in Bilbija; Carbajal, 2009a, p.106), em uma visita de Barilaro a Cochabamba, em 2005; no ano seguinte, o coletivo paulistano Dulcinéia Catadora, a

5 As publicações de Eloísa Cartonera não são os primeiros livros com capas de papelão que se tem registro. O livro publicado pela editora argentina Galerna, entre 1969 e 1970, “Traducciones III: Los poemas de Sidney West”, de Juan Gelman, teria sido aquele que, com capa de papelão, acabou inspirando Cucurto a iniciar as produções cartoneras (Barilaro in Bilbija; Carbajal, 2009a, p. 36). A poeta argentina Elena Jordana, na década de 1970, produziu algumas edições nesse formato sob o selo Ediciones El Mendrugo, com textos de Octávio Paz, Iris Zavala e Marco Antonio Montes nos EUA, México e Argentina (Bilbija in Bilbija; Carbajal, 2009b, p. 35). Também encontrei indícios de outro selo nesse estilo, contemporâneo e localizados no mesmo espaço, autores comuns a El Mendrugo, chamado Antiediciones Villa Miseria, que publicou o livro *Los Profesores*, de Nicanor Parra, em Nova York no ano de 1971. Todavia, são experiências relativamente isoladas do que chamamos de movimento cartonero, que se espalha a partir de Eloísa – que corresponde também a uma postura diante do mundo (Vilhena, 2016), para além das capas de papelão.

primeira experiência cartonera brasileira, surge de uma participação da cooperativa editorial portenha na 27ª Bienal de São Paulo, cujo tema “Como viver junto” diz muito sobre as práticas e o próprio espraiamento das cartoneras pelo mundo.

Em um levantamento realizado por Mendes (2016), da Malha Fina Cartonera, editora vinculada à Universidade de São Paulo, foram encontradas 112 cartoneras ativas à época e vestígios de outras 61 – sendo a Oceania o único continente sem registros desse tipo de ação editorial. Hoje, com uma breve busca no google e outras plataformas como Facebook e Instagram, é possível perceber que esse número não só é significativamente maior, mas também que continuam espalhadas por territórios marcadamente diversos (inclusive na Austrália⁶) e com histórias e formas de atuação bastante específicas.

Essas experiências singulares variam em formas organizativas, públicos, composição dos grupos, corpos produtores, vínculos institucionais e ideológicos, formas de produção e circulação de obras, modos de ser e fazer. Mas pese suas grandes diferenças, parece haver uma espécie de articulação comum capaz de unir ideais de *democratização da literatura e cooperação* por meio da reutilização do papelão. Como podemos perceber:

*Un rostro de cartón desde la ventana
me lanzó palabras de colores,
tejió un suéter de hilos de esperanza
para guardar mi corazón.
Entonces al extender mi mano
Vi mis dedos de cartón.*

6 Cf. <<https://www.etsy.com/au/shop/Carbonera>>. Acesso em 15 jan 2023.

*A veces los hermanos son de sangre
otras naces de la amistad
Y se fortalecen en el deseo de compartir.
Hay hermanos de cartón
los que buscan llevar los sueños
(con libertad, pasión, esperanza)
en avioncitos de cartón (Letras de Cartón 20Vinte, 2020, p. 37).*

O poema de Chepy Salinas, da Maya Cartonera (Chicomuselo, México), pretende ilustrar a ideia do corpo coletivo formado pelas cartoneras. Uma relação de irmandade, amizade e compartilhamento – contaminada pelo papelão – sob ideias de liberdade, sonhos e esperança através de seus livros, que circulam por aí como “aviõezinhos de papelão”. Nesse discurso autor-referente há também uma interessante proposta de espraiamento, de uma rede que se forma pelo desejo de compartilhar as experiências cartoneras.

Um dos aspectos interessantes dessa meta reflexão é que o texto compõe uma obra coletiva que materializa essa cooperação característica do movimento: o livro *Letras de Cartón 20vinte* (2020) é uma publicação em coedição e coautoria entre 16 editoras de oito países diferentes, o segundo de uma série de quatro livros lançados anualmente desde 2019. A empreitada editorial colaborativa é coordenada por Sol Barreto, da Catapoesia (Belo Horizonte, Minas Gerais), e Marcelo Barbosa, da Candeeiro Cartonera (Caruaru, Pernambuco) e, a cada ano, as publicações variam sua temática e, também, as editoras participantes.

No prefácio da edição citada, assinado por Sol e Marcelo, percebe-se que os encontros em feiras e oficinas que consolidaram o movimento em seu princípio

– e que ainda são fundamentais para sua constante expansão, já que uma cartonera parece sempre anunciar a próxima – são complementados por encontros virtuais, atualizando suas possibilidades de cooperação. O livro data do primeiro ano da pandemia de covid-19, mas o relato aponta que a sua produção já acontecia virtualmente, “desde a primeira edição, já tinha esse toque virtual, pois vemos ser a única maneira de aproximação entre as editoras cartoneras, principalmente as que se querem afins”. (Letras de Cartón 20vinte, 2020, p.14). Além da interação visível entre as cartoneras em suas páginas, outro exemplo dessa cooperação *online* é a Multinacional Cartonera, nascida em 2020 como Confederação Mundial Cartonera, que reúne por videochamada participantes de diversas editoras do mundo em encontros e assembleias periódicas registradas na página do *Facebook* da Vento Norte Cartonero⁷ (Santa Maria, Rio Grande do Sul) – coordenada por Gaudêncio Gaudério, o professor universitário Fernando Villarraga. São inúmeras as frentes de cooperação, que incluem também a troca de textos entre editoras e a disponibilidade para tradução entre as parceiras de outros países (Lima in Bilbija; Carbajal, 2009b, p. 176).

Reconhecendo a potência dessas trocas, para os fins deste artigo, nos interessa refletir sobre como as formas de cooperação das cartoneras têm incidido sobre políticas da escrita ao longo desses vinte anos. Entendemos que a lógica, irradiada da pioneira argentina, do trabalho coletivo, colaborativo e cooperativo que rege o imaginário e a *práxis* das experiências cartoneras cria possibilidades para uma reconfiguração do sensível, no sentido proposto por Rancière (2017).

⁷ Sua página no *Facebook*: <<https://www.facebook.com/ventonortecartonero>>. A editora também possui *Instagram*: <<https://www.instagram.com/gaudenciogauderio/>>. Acesso em: 8 jan. 2023.

Assim, retomaremos algumas questões sobre a formação de Eloísa Cartonera, e do próprio movimento, para posicionar a primazia do trabalho e do cooperativismo em seu fazer editorial e visão de mundo. Revisitamos seu contexto e certos discursos autorreferentes – seja por textos “editoriais” como seu manifesto presente na obra *Akademia Cartonera: Un ABC de las editoriales cartoneras*, organizada por Ksenija Bilbija e Paola Celis Carbajal (2009a) e também em seu *site*⁸, assim como escritos e entrevistas de membros.

A partir da remontagem desses elementos fundamentais à experiência pioneira, propomos a análise de objetos diversos que possam nos dizer algo sobre como essas ideias e práticas atuam como política da escrita (Rancière, 2017). Como que as possibilidades cartoneras ligadas à diversas instâncias de cooperação promovem uma reconfiguração do sensível através de uma democratização radical da literatura, principalmente nas esferas da escrita e edição – *quem pode fazer livro* e como isso é possível. Também, como o fazer cartonero nos leva a compreender a escrita como política de vida, ao nos aproximarmos da conceituação de Gloria Anzaldúa (2000).

POR AQUELLOS DÍAS FURIOSOS

Eloísa Cartonera nació en el 2003, por aquellos días furiosos en que el pueblo copaba las calles, protestando, luchando, armando asambleas barriales,

8 O texto presente na seção “*historia*” do site da cooperativa editorial mescla aquele presente em seu manifesto publicado junto de outras editoras em Bilbija; Carbajal (2009a) com outras inserções que dizem respeito à sua história e aos seus modos de ser e fazer. Disponível em: <<https://www.eloisacartonera.com.ar/historia.html>>. Acesso em: 8 jan. 2023.

asambleas populares, el club del trueque, ¿se acuerdan del club del trueque?, ¿Cómo pasa el tiempo de este lado de la tierra! (Eloísa Cartonera in Bilbija; Carbajal, 2009a, p. 57).

O período em que surgiu Eloísa Cartonera ainda era de recuperação do *corralito* – medida econômica de governo que, em dezembro de 2001, congelou contas correntes e poupanças como maneira de responsabilizar a população pela insustentável dívida pública (Vilhena, 2016, p. 28). A crise política e econômica desencadeou uma série de protestos que tiveram mais de 30 pessoas mortas pela polícia, além de cinco presidentes assumindo o país em doze dias. Devido à total instabilidade, muitos negócios fecharam, fazendo com que milhares de trabalhadores buscassem sua sobrevivência na coleta de materiais recicláveis nas ruas de Buenos Aires.⁹

Dados disponibilizados pelo Instituto Nacional de Estadística y Censos (Indec) nos ajudam a perceber o tamanho da crise daqueles tempos. O aumento do desemprego no país foi tanto que chegou à maior taxa da história, com 21,5% na medição de maio de 2002. Somado ao percentual de pessoas “subempregadas” – com trabalhos normalmente informais e que buscavam por complementação de renda –, que bateu os 19,9% na medição de outubro de 2002. Também os índices de pessoas em situação de pobreza eram alarmantes, chegando a 57,5% da população em outubro de 2002.

9 O aumento massivo de pessoas trabalhando com a catação nas ruas de Buenos Aires à época chamou muita atenção, mas não era um fenômeno novo. Em sua tese de doutorado, a professora Flavia Braga Krauss de Vilhena (2016) reconstrói detalhadamente a trajetória da figura do *cartonero* — antes *ciruja e botellero* — nas ruas das cidades argentinas, historicizando suas primeiras aparições ainda no século XIX.

Ainda naquele período, mais de um quinto da população argentina vivia abaixo da linha da pobreza, entre 2002 e 2003, sendo o maior percentual já registrado pelo Indec em maio de 2003, com 27,7% das pessoas vivendo em situação de indigência no país.

Por óbvio, também era um momento difícil para autores e artistas independentes. Os mercados editoriais nacionais na América Latina passavam por um período complicado, resultado dos processos de transnacionalização assumidos pela indústria cultural no chamado neoliberalismo. Segundo Canclini (2008), no período entre 1940 e 1970, muitas editoras foram criadas em diversos países do subcontinente, num processo de substituição de importações de livros.¹⁰ Porém, nas décadas seguintes, a maioria faliu ou foi comprada por grupos internacionais. O antropólogo recorda um caso, de 2002, a partir do suplemento literário do jornal *Clarín*, em que promissores autores argentinos seriam publicados na Espanha mas sua filial local não os publicaria, pois a editora não garantia que as metas de vendas seriam cumpridas (Canclini, 2008, p. 61).

Dessa maneira, é possível perceber que as crises do capitalismo que produzem o aumento do desemprego e da catação de lixo não são dissociadas daquelas que dizem respeito às condições do mercado editorial e às possibilidades de escritura e divulgação desses escritos – principalmente em nosso subcontinente. Barilaro (in Bilbija; Carbajal, 2009a) entende que o sucesso de *Eloísa* e a própria consolidação do movimento, especialmente na América

10 Para termos uma ideia da pujança editorial na Argentina, até a década de 1960, a indústria gráfica desse país produzia metade dos textos em espanhol no mundo (ver Seivach, 2003).

Latina, está no fato de que os livros cartoneros são produções que parecem fazer sentido em nosso contexto:

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 (in Bilbija; Carbajal, 2009a, p. 42).

Se uma reflexão política sobre o livro deve abordar sistemas de relação entre escritores, editores, livreiros, feirantes, leitores, além de instituições da economia da cultura, é fundamental considerar as particularidades e o contexto em que essa articulação está fundada para evitar discursos, métodos e análises supostamente universais e não localizados.

Um exemplo é que daquela crise na Argentina do início do século emergiram diversas formas de resistência popular e apropriação imaginativa da cidade (Margulis, 2009, p. 103), como protestos de rua, assembleias de bairro e criação de coletivos artísticos engajados (Eloísa Cartonera, 2023). *“Junto a estas manifestaciones, y como parte de la crisis económica y social que les ha dado origen, aparecen también nuevas formas de solidaridad y apoyo mutuo y originales modalidades de intercambio, producto de la iniciativa popular”*. (Margulis, 2009, p. 104). É nesse contexto que nasce uma cooperativa editorial, que publica livros coloridos com capas de papelão e trabalha em constante diálogo com catadores do bairro famoso por ser a casa do Club Atlético Boca Juniors, mas que, para além do turismo, é uma vizinhança

bastante empobrecida, localizado nos limites da Ciudad Autónoma de Buenos Aires, na região sul da capital¹¹. Como diz o seu próprio lema, “*mucho más que libros*”, Eloísa Cartonera se propõe a produzir outras formas de sociabilidade a partir de seu trabalho e suas relações:

Nacimos en esta época loca que nos tocó y nos toca vivir, como muchas cooperativas y microemprendimientos, asambleas, agrupaciones barriales, movimientos sociales, que surgieron por aquellos años por iniciativa de la gente, vecinos y trabajadores, acá estamos. Hoy podemos decir que somos un producto del trabajo, y queremos que nuestro trabajo sirva para todos. (Eloísa Cartonera, 2023).

A partir da citação acima podemos inferir a multiplicidade de relações provocadas pelas necessárias reações à crise, fazendo ênfase a uma noção imaginativa e criativa de trabalho. De fato, como apontam Saferstein e Szpilbarg (2014), segundo dados do Centro de Estudios de la Producción, em 2005, 86% das editoras argentinas eram “independentes” ou “pequenas”, enquanto que 14% restante pertencia ao setores mais concentrados. No entanto, em termos de margens de lucro e de participação geral, as editoras internacionais e concentradas eram capazes de abarcar quase a totalidade do mercado. Já as editoras independentes eram capazes de ampliar significativamente a heterogeneidade de autoria, de temáticas e de formas de produção e circulação desses bens simbólicos, em que as editoras cartoneras cumprem um papel bastante relevante.

11 Para Margulis (2009, p. 98-99), as fronteiras internas de Buenos Aires que demarcam sua desigualdade podem ser percebidas por uma diferenciação entre um norte povoado pela população mais rica ou de classe média com traços europeus, enquanto no sul se concentram uma maioria mais pobre, marginalizada e “*mestiza*”.

○ TRABALHO QUE INVENTOU *ELOÍSA*

A questão do trabalho compartilhado e não alienado sempre pautou a produção de Eloísa Cartonera, que funciona como uma cooperativa editorial há mais de quinze anos. Se sua proposta de atuação nos diz muito sobre o período de crise e instabilidade vivida na Argentina naquela virada de milênio, também nos diz sobre certa história social do trabalho cooperativo no país – inclusive editorial. Segundo Grohmann (2019), a Argentina é referência mundial quando se trata de cooperativismo, inclusive com legislações que facilitam a formalização desse tipo de organização das relações de trabalho. Mesmo com os incentivos, *Eloísa* não é formalizada, é uma cooperativa “*de hecho*”, pois não consideram grandes vantagens a adequação, como pontua María Gómez,¹² de forma bem-humorada, em entrevista ao portal da cooperativa de comunicadores *lavaca* (2008a): “*Empezamos a averiguar y nos dimos cuenta de que no cambia las cosas el estar registrados como una cooperativa. Te piden muchos requisitos: libro contable, libro de actas, libro de cuentas, ¿quién va a leer tantos libros?*”.

A cooperativa *lavaca* é outro exemplo desse tipo de experiência que emergiu por aqueles tempos. Uma das pioneiras no ramo das cooperativas de comunicação no país (Grohmann, 2019), *lavaca* surge com o lema “*anticopyright*” e na luta por autonomia. A cooperativa edita a revista *Mu*, tem um programa de rádio, um portal na internet, uma “universidade” de cursos livres e até um bar. “*Habitamos la web desde abril de 2002, pero nuestro parto*

12 A entrada de María Gómez em Eloísa Cartonera é considerada fundamental para a transformação da editora independente em cooperativa, ainda em 2006 (Barilaro in Bilbija; Carbajal, 2009a).

*se produjo el 19 y 20 de diciembre de 2001, en la calle y al grito de “Que se vayan todos”. Allí nació nuestra primera nota, que distribuimos por mail entre nuestros contactos y con el lema “anticopyright”*¹³

Outras experiências cooperativas importantes também datam desse período de crise, muitas constituídas como “empresas recuperadas por trabalhadores”, quando “após o abandono de empresas por seus donos, os assalariados tomaram a iniciativa de recuperá-las, constituindo cooperativas de produção”. (Dardot; Laval, 2017, p. 520). Esses movimentos de coletivização de fábricas surgem pela necessidade de manutenção de seus sustentos, mas também como forma de experimentar, através do trabalho, um *praticar o mundo* diferente, o que Dardot e Laval (2017) chamam de instituir o *comum*. Os autores destacam o exemplo da FaSinPat (*Fábrica Sin Patrones*) Zanón, indústria de cerâmicas recuperada por trabalhadores de Neuquén em 2002. Depois de assumirem o controle da produção de maneira cooperativa – o que não significa bonança, afinal, uma cooperativa ainda está inserida nas lógicas capitalistas – os trabalhadores poderiam operar em uma lógica de acumulação, mas não o fizeram, estabeleceram outro tipo de relação com o seu entorno.

Esses assalariados não hesitaram em doar milhares de metros quadrados de lajotas para hospitais, escolas e cantinas populares, e sempre procuravam os movimentos locais de desempregados a cada vez que se criavam empregos. Porque o que está em discussão aqui não é a questão da propriedade ou da expropriação nem a legitimidade da reivindicação de “estatização sob controle operário” feita por certos grupos, mas é primeiro e sobretudo a questão da instituição do comum excedendo qualquer forma de propriedade. (Dardot; Laval, 2017, p. 521-522)

13 Disponível em: <<https://lavaca.org/que-es-lavaca/>>. Acesso em: 13 jan. 2023.

Para Dardot e Laval (2017), a instauração do comum seria o princípio mobilizador dos movimentos de resistência ao neoliberalismo, principalmente aqueles que emergem desde o final da década de 1990. A partir de uma ideia de luta contra o avanço da privatização de todas as esferas da vida, a busca pelo comum se dá através de práticas pautadas em solidariedade e cooperação, em busca de instituir uma nova significação do imaginário social. Uma dessas práticas é o que os autores chamam de “cooperação resistente” ou “resistência cooperativa”, que diz mais do que sobre a formalização ou não da organização do trabalho via cooperativa, mas sobre como “o comum na forma de cooperação concreta em grupos livremente constituídos é um dos caminhos para enfrentar os efeitos da dominação hierárquica no trabalho e na vida social”. (Dardot; Laval, 2017, p. 571).

Essa ideia do comum é muito cara à Eloísa e, por consequência, à grande parte das cartoneras que se sucederam. Mesmo que haja uma multiplicidade de modos de ser e fazer entre as cartoneras, há um padrão de continuidade de certas propostas da pioneira. Uma delas é essa instauração do comum como forma de contestar o capitalismo através de suas práticas, da própria maneira de imaginar e experienciar o trabalho.

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. (Eloísa Cartonera, 2023).

Dessa maneira, acreditamos que a forma de *Eloísa* ver e praticar o mundo influenciou a maneira de como as experiências cartoneras se espalharam e se organizaram entre si, tanto como cooperação nos modos de produção interna – prezando pela horizontalidade, independente da sua organização formal de trabalho – como na maneira de produzir este movimento coletivo – vide produções inter-cartoneras, como Letras de Cartón, e também os encontros da Multinacional Cartonera. A instauração do comum entre as editoras pela cooperação é uma forma de enfrentamento ao capitalismo, que opera pela lógica contrária, da concorrência (Santos, 2013). O que buscamos aqui é entender também as condições que fizeram *Eloísa* ser o que é e, logo, o próprio movimento cartonero, e a chave Argentina pode nos indicar isso. Como em Grohmann (2018, p. 13), sobre cooperativas de jornalistas no país, mas que serve para o nosso caso, “de alguma forma, portanto, a memória e o acúmulo de práticas auxiliam na organização do trabalho em uma cooperativa.”

Em pesquisa sobre cooperativas na América Latina, Coque (2002) destaca o histórico dessas práticas organizativas no país – que aqui, não somente dizem respeito ao trabalho e ao urbano, mas também de cooperativas de consumo, crédito, agrárias, etc. Para além das 25 práticas cooperativas de ajuda mútua (contraprestação de serviços) e serviço comunal (trabalho voluntário) de pelo menos 17 povos indígenas elencadas por Coque (2002, p.150) que persistem até o presente no subcontinente, a primeira cooperativa “moderna” (*sic*) da região foi criada na Argentina em 1871 – inspirada

pelo modelo de Rochdale.¹⁴ Em um levantamento realizado a partir de diversas bases de dados, Coque (2002, p. 156) mostra que, nos anos 1990, cerca de 10 milhões de pessoas eram sócias de alguma cooperativa, o que representava cerca de 28% da população envolvida com estas práticas de alguma maneira.¹⁵ Para níveis de comparação, no mesmo período, o Brasil tinha cerca de 4 milhões de pessoas associadas a alguma cooperativa, o que representava apenas 2% de penetração social.

Aproximando ainda mais à materialidade do fazer cartonero, da produção de livros, a Argentina tem um histórico relevante no cruzamento entre a cooperação e a produção editorial. De acordo com Vuotto (2021), as cooperativas editoriais existentes no início do século XX foram fundamentais para a emergência e consolidação de um campo literário profissional no país. A autora traz três exemplos centrais para esse desenvolvimento, a Sociedad Cooperativa Nosotros (1912), que se notabilizou pela edição da revista *Nosotros*, que tinha uma política editorial “de portas abertas”, publicando textos de literatura, filosofia e arte; a Cooperativa Editorial Buenos Aires (1917), fundada por Manuel Gálvez, que se notabilizou pela publicação massiva de escritores contemporâneos, com mais de cem títulos em sete anos, incluindo obras de Alfonsina Storni e do uruguaio Horacio Quiroga;

14 Experiência inglesa de 1844, cooperativa de consumo considerada como a base jurídica original do Direito Societário Cooperativo (Garteiz-Aurrecoa, 2011).

15 Uma passagem interessante que ilustra essa participação massiva e corriqueira em cooperativas na Argentina se dá na fala de um entrevistado de Grohmann (2018, p. 13), em pesquisa com os jornalistas cooperados do veículo *Tiempo Argentino*: “‘aqui na Argentina, quase todo mundo tem alguém próximo que trabalha em uma cooperativa’ (Federico)”.

e a Cooperativa Editorial Claridad (1922), criada por Antonio Zamora e ligada ao Partido Socialista, de vertente educadora, se notabilizou por uma das editoras que mais circularam entre as classes populares àquela altura. Para Vuotto (2021), essas ilustram uma tradição de editoras independentes e cooperativas no país, que com iniciativas propositivas e política editorial de portas abertas e baixo custo, foram fundamentais para o desenvolvimento e popularização da literatura na Argentina.

Também, foi essencial para a criação de um campo profissional da escrita literária, se afastando do jornalismo e dando espaço para novas figuras de autoria. Como o caso das poetisas Delfina Bunge, Luisa Israel de Portela e Alfonsina Storni – que já havia publicado precariamente *La inquietud del rosal* (1916) antes dos três livros editados pela Cooperativa Editorial Buenos Aires, que foram um sucesso de vendas –, publicadas pela editora referida, ainda que os prólogos escritos (por homens) para seus livros demonstrem o preconceito e a desconfiança sobre a literatura escrita por mulheres (Vicens, 2019, p. 87).

É do cruzamento entre o fazer editorial e o cooperativo que entendemos a potência de *Eloísa* irradiada para as demais cartoneras que surgiram em seu porvir. O trabalho coletivo em prol de um comum, a possibilidade de acesso à literatura em diversas instâncias – seja por livros baratos, seja por novas figuras de autoria. Para o escritor e fundador de *Eloísa*, Washington Cucurto, a questão da democratização da literatura e da escritura é fundamental, o que nos dá pistas de como essa ideia atinge o movimento como um todo:

Escribo porque la literatura es una herramienta de transformación social que todos tendríamos que usar, no solo los que tienen acceso a la educación, no solo

la clase que lee. Todos. Ese es un derecho que hoy pocos tienen y el secreto para que deje de ser un privilegio está en escribir, no importa si bien o mal. Y cuando uno escribe va descubriendo cosas. Y eso es el arte, una experiencia. ¿Por qué algunos tienen esa experiencia y otros no? (lavaca, 2008b).

O próprio Cucurto (pseudônimo de Santiago Vega), “apesar de ter alcançado um importante reconhecimento por parte da academia argentina, conta com uma trajetória que o distancia do escritor prestigioso tradicional”. (Campos, Alexandre, 2016, p. 15-16). Em seus livros, personagens subalternizados assumem protagonismo e repercutem suas vozes a partir do gesto poético, questionando os limites da própria literatura. Assim como as produções cartoneras, também podemos perceber um questionamento potente sobre o que poderia ser entendido como autoria, produção, livro e a própria função do escrever-se e publicar-se, forçando um necessário debate sobre a democratização das letras e das formas de escritura.

EXPOSIÇÃO DO DANO E DEMOCRATIZAÇÃO DA ESCRITURA

As práticas colaborativas que envolvem boa parte do fazer cartonero nos levam a refletir sobre diferentes formas de questionamento das lógicas capitalistas, seja pela divisão do trabalho (borrando fronteiras estanques entre produção material e intelectual), seja pela reutilização de materiais que, a princípio, não estariam inseridos em formas de confecção livreira; seja no próprio papel atribuído à escritura como forma de democratização do fazer literário, além de suas formas de cooperação de espriamento que registram novas formas de subjetivação.

Como aponta Rancière (1996), um processo de subjetivação envolve necessariamente desidentificação e desclassificação. Isto é, perturba a ordem política estabelecida ao forçar a busca de um novo léxico capaz de questionar a ordem vigente. Em nosso entendimento, as experiências cartoneras forcem interrogantes ao desidentificar o que poderíamos entender como “livro”, “escritora / escritor”, “editora” e, até mesmo, “literatura”. Por isso, a ideia de democratização radical seria uma das brechas percorridas e abertas pelas experiências cartoneras. Radical pois se inscreve na ideia de que, mais do que livros acessíveis para leitura, o movimento cartonero atua naquilo que Rancière (2017) chama de políticas da escrita, um acesso à escritura e editoração: quem pode fazer livro. Quem são as pessoas que podem escrever e editar um livro, realizar a curadoria do que pode ou não ser publicado. A proposta cartonera parece fortalecer saídas para quem ficou de fora da partilha do sensível (Rancière, 2017), cuja conceituação aponta para dois significados: da participação em um conjunto comum de significações e da divisão do que é próprio e atribuído a cada um – visto a partir de como se relacionam nas configurações do sensível. Uma ordem política, que sempre é estética, “na medida em que é um modo de determinação do sensível, uma divisão dos espaços – reais e simbólicos – destinados a essa ou àquela ocupação, uma forma de visibilidade de dizibilidade do que é próprio e do que é comum”. (Rancière, 2017, p. 8). Dessa maneira, indica-se que há uma distribuição dos corpos passíveis de dizer, ser e se fazer ver a partir de uma determinada configuração do sensível. Quando as pessoas “sem-parcela” nessa divisão conseguem ser contadas e passam a exigir uma redistribuição,

percebe-se a emergência do dano e da política. O dano, para Rancière, seria o próprio enfrentamento e a contradição de dois mundos coexistentes: “o mundo em que estão e aquele em que não estão, o mundo onde há algo ‘entre’ eles e aqueles que não os conhecem como seres falantes e contáveis e o mundo onde não há nada”. (Rancière, 1996, p. 40)

A ideia de “poder existir” e de ser “contado” está, por exemplo, no cerne do projeto “Historias de Mi Barrio” (2018), fomentado no bairro Villa El Salvador em Lima, Peru, pela *Caserita Cartonera*.¹⁶ A obra resultante, cuja epígrafe é “*Porque no tenemos nada lo haremos todo*”, está composta por 22 textos que incluem dimensões históricas, relatos breves, poemas e até mesmo um artigo acadêmico. Segundo os responsáveis pela publicação, a produção tem como meta o incentivo a leitura e a escrita na população barrial. Há relatos escritos por lideranças comunitárias, por pessoas idosas com memórias valiosas sobre aquele território, além de acadêmicos e jovens.

As capas são confeccionadas por papelão coletado na própria Villa para “seu reuso e transformação, a diagramação dos textos, o design das imagens e a elaboração paciente de cada exemplar”.¹⁷ Caserita Cartonera, se descreve como uma cooperativa que elabora manualmente objetos e livros de papelão. “Buscamos promover o acesso a livros de baixo custo, incentivar

16 Disponível em: <https://issuu.com/caseritacartonera/docs/historias_de_mi_barrio-villa_el_salvador>.

17 Tradução nossa, no original: “*una cooperativa que elabora manualmente objetos y libros de cartón.. Buscamos promover el acceso a libros de bajo costo, incentivar el reciclaje y la autopublicación. Queremos que la gente lea, escriba y haga sus propios libros*”. Retirado de sua descrição no Facebook em: <<https://www.facebook.com/CaseritaCartonera/>>. A editora também possui Instagram: <<https://www.instagram.com/caseritacartonera/>>. Acesso em: 13 jan. 2023.

a reciclagem e a autopublicação. Queremos que as pessoas leiam, escrevam e façam seus próprios livros”. Coordenada por Carol Jazmín Castillo Suta, jovem liderança do bairro Villa El Salvador, na capital peruana, Caserita atua como “uma editora cooperativa que usa papelão como suporte editorial para contar histórias de bairro e para recuperar lixo urbano”.¹⁸ Sua proposta é voltada para o bairro, questões comunitárias e periféricas, e evidencia bastante a questão ambiental através da reciclagem.

Há, nesse sentido, uma importante recomposição sobre aquilo que deveria ser narrado, ao assumir o próprio espaço barrial-periférico como um centro importante de histórias e experiências. Por meio do livro cartonero indivíduos que quiçá não se viam na possibilidade de escrever tornam-se autores, reconfigurando outros mundos possíveis. Característica similar, ainda que a partir de métodos bem distintos, também pode ser encontrada na *Amarillo, Rojo y Azul*, que se denomina como a primeira editora cartonera escolar. Em uma escola cordobesa, a professora Any Braga trabalha os livros cartoneros com seus alunos do ensino fundamental, “cada uma das editoras cartoneras têm sua marca, sua magia. A nossa é pensar livros que convidam a jogar, a sonhar, a imaginar outros mundos”.¹⁹ A cartonera de Córdoba (Argentina)

18 Tradução nossa, no original: “*a publishing cooperative that uses cardboard as an editorial support to tell the history of neighborhoods and to recover urban waste*”. Disponível em: <<https://w4c.org/profile/lima-2020-carol-jazmin-castillo-suta>>. Acesso em: 13 jan. 2023.

19 Tradução nossa, no original: “*cada una de las Editoras Cartoneras tiene su impronta, su magia. La nuestra es pensar libros que invitan a jugar, a sonar, a imaginar otros mundo*”. Retirado de sua descrição no *Facebook* em: <<https://www.facebook.com/EditoraCartoneraAmarilloRojoYAzul/>>. A editora também possui *Instagram*: <https://www.instagram.com/editora_amarillorojoyazul/>. Acesso em: 13 jan. 2023.

nos parece importante para compreender as possibilidades educacionais das editoras, tendo as oficinas como centro de suas atividades, essa experiência de produção espaço-temporal coletiva tão cara ao movimento. Em poema publicado na já referida série “Letras de Cartón”, a professora trata das possibilidades de criação que surgem do papelão e, com isso, como as próprias crianças assumem o protagonismo de suas produções editoriais, ainda que brincando:

A LA RONDA DE CARTÓN

A la ronda, redonda de cartón.

Juegan los niños traviesos,
mientras dibujan historias,
Y escriben pequeños versos...

Juegan a ser escritores,
Juegan a ser editores,
Sin saber que son artistas,
que nos van dejando pistas...

Libros coloridos, recién salidos de sus nidos, Libros alados, recientemente imaginados.

Risa, alegrías y colores,

¡Que viva el cartón, que nos da la posibilidad de ser creadores!!! (Letras de Cartón III, 2021, p.23).

Ao realizar essa espécie de ode ao papelão, a autora subverte a lógica da brincadeira “juegan a ser escritores/juegan a ser editores” para afirmar a importância política desses projetos imaginativos. A princípio, crianças que não se veem e nem são vistas como escritores e escritoras, por meio de oficinas criativas, se transformam em artistas, podem publicar e organizar livros para ofertar essas narrativas ao mundo. Essa subjetivação e o reconhecimento das

possibilidades de escrita (que, menos do que um privilégio intelectual, pode ser tomado como uma disputa política, imaginativa sobre mundos) parece ser um aspecto muito relevante nos processos de colaboração cartoneros.

Esse é, por exemplo, o cerne de um projeto encabeçado por La Rueda Cartonera y Viento Cartonero Editorial, parte de La Red Internacional de Escritorxs, Editorxs e Investigadorxs de Literatura Carcelaria (RIEILC), do México. Nascida em 2020, a rede tem por objetivo “resistir ao dispositivo carcerário colonial -racista, classista, patriarcal- utilizando a escritura como ferramenta de luta”. Para isso, buscam disseminar vozes de pessoas em privação de liberdade e recém-saídas das penitenciárias. Em “Alas Palabras”,²⁰ por exemplo, há uma série de relatos muito diversos entre si de pessoas privadas de liberdade, desde pedidos de perdão, reflexões sobre a prisão, poemas, cartas e uma pluralidade de outros gêneros textuais. Como ressalta Sergio Fong no prefácio, os escritos tem algumas constantes como “sonhos, amor, asas, solidão, família e uma unidade que os enlaça, que os faz a todos um só: o desejo de liberdade”.

Essa “liberdade”, imaginável e tornada possível pela escritura também nos demonstra a importância de reconhecer-se como um agente imaginativo para lograr mais democráticas partilhas do sensível. Nesse sentido, o que as obras cartoneras ao longo desses vinte anos nos parecem relevar é a necessidade de que não criemos divisões entre a realidade palpável, tangível e as dimensões imaginativas da literatura. É o que Anzaldúa (2000, p. 233) descrevia como mentira, “eles mentiram, não existe separação entre vida

20 Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/1a-EdTmSol9TPYT40CQYyIqajhWcwmjMW/view?usp=sharing>>. Acesso em: 13 jan. 2023.

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

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

A partir de um recorte de raça, classe e gênero, Anzaldúa (2000, p. 234) defende a escrita como forma de sobrevivência, a possibilidade de contar-se como tomada de poder, sendo o ato de escrever “perigoso porque temos medo do que a escrita revela: os medos, as raivas, a força de uma mulher sob uma opressão tripla ou quádrupla. Porém neste ato reside nossa sobrevivência, porque uma mulher que escreve tem poder. E uma mulher com poder é temida”. Assim, Anzaldúa (2000) escreve como uma política de vida – sempre perigosa – e insiste na escrita como forma de recriar o mundo, reconfigurar o sensível – sendo sua renúncia uma possibilidade de morte material e simbólica.

Podemos dizer que este perigo necessário à escrita como política de vida é compartilhado pelo *quilmeño* Cucurto que, assim como muitos jovens da região

metropolitana de Buenos Aires, já passou por diversos “subempregos”, como vendedor ambulante e repositor de supermercados. Ao ser perguntado sobre o que diria para aquele repositor que foi, Cucurto afirma esse risco da vida e da escrita – que não se apartam nunca, se misturam. “*Podría decirle muchas cosas, pero básicamente, que hay otra manera de vivir, pero no es fácil ni cómoda. No es gratis. Para alcanzar la libertad, la felicidad, hay que arriesgarse*” (lavaca, 2008b). Um dos fundadores de Eloísa Cartonera, e o único que permanece na cooperativa 20 anos depois, também entende que separação entre vida e escrita, baseada na divisão do sensível fundadora da literatura – daqueles que podem ou não escrever, daqueles que têm direito às narrativas –, não serve para ele e nem para aqueles “sem-parte” na partilha do sensível (Rancièrre, 2017).

Y no hubiese llegado a vivir esas experiencias si no no hubiese sufrido antes la explotación, la humillación, la indignidad de trabajar en la maldita década del 90. Sin esa rabia, esa impotencia, esa sensación de que era imposible hacer nada, no hubiese llegado nunca a escribir. Escribir fue para mí el camino hacia la libertad. (lavaca, 2008b).

Assim, Cucurto entende “a escrita como caminho para a liberdade”, que se dá num movimento consigo e com o outro através do trabalho, da cooperação – pois só assim seria possível contestar o capitalismo e a própria divisão desigual do sensível. Acreditamos que essa visão e prática de mundo do bonaerense co-criador da cartonera pioneira se faz presente nas diversas experiências cartoneras que se seguiram e consolidaram aquilo que chamamos de movimento cartonero, ainda que seus modos de ser e fazer sejam distintos entre si.

CONSIDERAÇÕES FINAIS²¹

Como enfatizamos ao longo do texto, nos parece que as experiências cartoneras se apropriam de modos de cooperação como uma possibilidade prática para a escrita de outros mundos possíveis. A partir da experiência precursora – que também não está isolada historicamente e emerge diante de condições específicas, como apresentado neste artigo – as editoras, projetos, cooperativas, coletivos e demais formas organizativas de produção de livros cartoneros se engendraram em uma espécie de *continuum*.

Ainda que cada experiência cartonera carregue suas especificidades, o trabalho para um bem comum aliado a ideia de que “*fabricar un libro cartonero, es de las cosas más fáciles de este mundo*” (Eloísa Cartonera, 2023) – em outras palavras, a cooperação e uma proposta de democratização radical da literatura – são eixos que atravessam a maioria delas, sendo fundamentais para aquele corpo coletivo cartonero. Assim como os encontros vão construindo essa rede e também deles surgem novas cartoneras, e que cada cartonera parece anunciar uma próxima, identificamos que há também um movimento em um sentido contrário e paralelo, não excludente. De alguma maneira, toda (ou quase toda) cartonera reivindica Eloísa e seus princípios autorreferentes e, a partir do dano instituído, reivindicam outras formas de escritura como políticas de vida.

21 Este ensaio é resultado de pesquisa financiada pela Capes, CNPq e Fapemig.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anzaldúa, Gloria. “Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do Terceiro Mundo”. Trad. Édina de Marco. *Revista Estudos Feministas*, v. 8, n. 1, p. 229-236, 2000.
- Bilbija, Ksenija; Carbajal, Paola Celis. *Akademia Cartonera: Un ABC de las editoriales cartoneras en América Latina*. 182 p. Parallel Press/University of Wisconsin–Madison Libraries, 2009a.
- Bilbija, Ksenija; Carbajal, Paola Celis. *Akademia Cartonera: Un ABC de las editoriales cartoneras en América Latina - Artículos académicos, Catálogo de publicaciones cartoneras y Bibliografía*. 222p. Parallel Press/University of Wisconsin–Madison Libraries, 2009b.
- Braga, Ana Cristina D’Angelo. *Redes de comunicação no coletivo Dulcineia Catadora e o arte ativismo do convívio*. 2014. 128 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014.
- Campos, Julieta Kabalin; Alexandre, Marcos Antônio.. *Literatura negra argentina: reflexões a partir de alguns aspectos da obra de Washington Cucurto*. *ABEHACHE*, v. 1, p. 10-26-26, 2016.
- Canclini, Néstor García. *Latino-americanos à procura de um lugar neste século*. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- Coque, Jorge Martínez. “Las cooperativas en América Latina: visión histórica general y comentario de algunos países tipo”. CIRIEC-España, *Revista de Economía Pública, Social y Cooperativa*, (43), 2002.
- Dardot, Pierre.; Laval, Christian. *Comum*. São Paulo: Boitempo, 2017. *E-book*.
- Cartoneras. Direção de Isadora Brant. 2018. (15 min.), son., color. Legendado. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DTqfmY0usRQ&t=71s>> Acesso em: 13 jan. 2023.
- Eloísa Cartonera (Buenos Aires). *Historia*. Disponível em <eloisacartonera.com.ar> Acesso em: 13 jan. 2023.

- Garteiz-Aurrecoa, Javier Divar. *Las Cooperativas: una alternativa económica*. Madrid: Dykinson. 2011. *E-book*.
- Grohmann, Rafael. “A Dança Dialética do Trabalho em uma Cooperativa de Jornalistas: o caso do Tiempo Argentino”. In: *16º Encontro Nacional de Pesquisadores de Jornalismo (SBPJOR)*. São Paulo: FIAM-FAAM, 2018a. Anais.
- Grohmann, Rafael. “Cooperativas de Comunicadores: possibilidades, contradições e cenário argentino”. In: *Intercom - RBCC*. São Paulo, v. 42, n. 3, p.77-90, set./dez. 2019.
- Lavaca. Cartón Pintado. In: *lavaca*. Buenos Aires, 31 mar. 2008a. Disponível em: <lavaca.org/mu12/carton-pintado/>. Acesso em: 08 jan. 2023.
- Lavaca. Cartón Pintado. La Mano Negra. In: *lavaca*. Buenos Aires, 29 set. 2008b. Disponível em: <lavaca.org/mu18/la-mano-negra/>. Acesso em: 08 jan. 2023.
- Letras de Cartón 20Vinte*. Belo Horizonte: Catapoesia, 2020.
- Letras de Cartón III*. São Paulo: Camaleoa Cartonera, 2021.
- Margulis, Mario. *Sociología de la cultura: conceptos y problemas*. Buenos Aires: Biblo, 2009.
- Mendes, Mariana Costa. *As Cartoneras pelo Mundo*. 2016. Disponível em: <<https://malhafinacartonera.wordpress.com/2016/05/11/as-cartoneras-pelo-mundo/>>. Acesso em: 13 jan. 2023.
- Oliveira, Lucas; Souza, Bruna; Dorea, Isabelle & Araújo, Laura. (2022). “Práticas de democratização da literatura: uma etnografia digital de editoras cartoneras latino-americanas”. *PragMATIZES - Revista Latino-Americana De Estudos Em Cultura*, 12(22), 520-550.
- Pimentel, Ary. “Editoras cartoneras e a literatura fora do cânone: um olhar crítico para as margens do mundo editorial”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, [S.L.], n. 62, p. 1-14, abr. 2021. FapUNIFESP (SciELO).
- Rancière, Jacques. *Políticas da escrita*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2017.

- Rancière, Jacques. *O Desentendimento - Política e Filosofia*. Trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- Saferstein, Ezequiel, Szpilbarg, Daniela. La industria editorial argentina, 1990-2010: entre la concentración económica y la bibliodiversidad. *AlterNativas revista de estudios culturales latinoamericanos*, 3, 2014.
- Santos, Milton. *Técnica, espaço, tempo*. São Paulo: Edusp, 2013.
- Seivach, Paulina. *Las industrias culturales en la Ciudad de Buenos Aires*. Buenos Aires: Centro de Estudios para el Desarrollo Económico Metropolitano (CEDEM) y Secretaría de Desarrollo Económico del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2003.
- Vilhena, Flavia Braga Krauss de. *Acontecimento Eloisa Cartonera: memória e identificações*. 2016. Tese (Doutorado em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.
- Vicens, María. “Poesía, público y mercado: Alfonsina Storni en la Cooperativa Editorial de Buenos Aires”. In: *Telar 22* (enero-julio/2019).
- Vuotto, Mirta. “Un modo cooperativo en el campo editorial, su alcance e implicancias”. 2021. In: *Actas del IV Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición*. Paraná, 2021.