

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

**Instituto de Letras
Curso de Graduação em Letras**

**A estética do (in)desejável:
uma margem catadora**

Andréa Terra Lima



**Porto Alegre
2009**

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

Instituto de Letras
Curso de Graduação em Letras

Diretora: Prof^a. Dr^a. Jane Tutikian
Vice-Diretora: Prof^a. Dr^a. Maria Lucia Machado de Lorenci

**A estética do (in)desejável:
uma margem catadora**

por

Andréa Terra Lima

Orientação: Prof^a.Dr^a. Rita Lenira de Freitas Bittencourt

Trabalho final de graduação apresentado como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado habilitação em Letras ênfase em Português e Literaturas da Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Porto Alegre
2009

Dedico este trabalho a minha mãe Lúcia Terra, a minha irmã Mônica Terra Lima e, acima de tudo, às vozes que precisam de espaços como este para serem ouvidas.

AGRADECIMENTOS

Com a certeza de que sem a colaboração de certas pessoas este trabalho de conclusão não teria se realizado, agradeço

À Prof^a. Dr^a. Rita Lenira de Freitas Bittencourt por sua orientação cuidadosa e por suas palavras de estímulo e calma nas horas de aflição.

Ao meu colega e companheiro João Felipe Ortácio Santos pelas discussões do tema e pelas horas de tensa impressão ao meu lado.

Ao grande mestre Prof. Dr. Ricardo Araújo Barberena cuja voz levarei, sempre, em minha caminhada, pois me apresentou às trilhas tortuosas e encantadoras da teoria literária.

“Sonho que se sonha só
É só um sonho que se sonha só
Mas sonho que se sonha junto é realidade”.
Raul Seixas, *Prelúdio*

RESUMO

O objetivo deste trabalho é apresentar o movimento cultural das Editoras Cartoneras, que se desenrola pela América Latina, e tentar realizar, então, uma leitura política e cultural desse movimento a partir de um trânsito teórico entre as noções de centro e margem. As Editoras Cartoneras são cooperativas que fabricam livros utilizando papelão comprado de catadores para fazer as capas e textos doados por autores. A abordagem deste trabalho entende essas cooperativas como produções pós-modernas e marginais e aproxima seus produtos da condição Latino-americana, descobrindo neles uma estética própria: A estética do (in)desejável, o que pretende ser comprovado através da análise de três livros cartoneros: *Delírios Líricos* de Glauco Mattoso, *Masturbación* de Cuqui e *Transportuñol Borracho*, traduzido por Joca Reiners Terrón.

Palavras-chave: Pós-modernidade; centro e margem; América Latina; Editoras Cartoneras; estética do (in)desejável.

ABSTRACT

The objective of this work is to present the cultural movement of the Publishers Cartoneras, which takes place in Latin America and then try achieve a political and cultural reading of that movement. The Publishers Cartoneras are cooperatives that create books using cardboard purchased from collectors to make covers and texts donated by authors. The approach of this work understands these cooperatives as postmodern and marginal production and approximates their products with the Latin American condition, finding them own aesthetics: The aesthetics of the (un)desirable, which want to be proven by analysis of three books cartoneros.

Keywords: Postmodernism; center and margin, Latin America; Publishers Cartoneras; esthetics of (in) desirable.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Foto das capas dos livros que serão analisados	38
Figura 2: Foto das contracapas dos livros que serão analisados	39
Figura 3: Foto de um livro cartonero aberto	40
Figura 4: Foto do livro <i>Delírios Líricos</i> de Glauco Mattoso	41
Figura 5: Foto da capa do livro <i>Delírios Líricos</i> de Glauco Mattoso	41
Figura 6: Foto da capa do livro <i>Masturbación</i> de Cuqui	45
Figura 7: Foto da capa do livro <i>Transportuñol Borracho</i> traduzido por Joca Reiners Terrón	47

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 CENTRO E MARGEM	11
2.1 Pós-modernidade	11
2.2 Centro e Margem	13
2.3 ¿Cartón es vida y vuelven todos en el cartón!	21
3 ESTÉTICA DA MARGEM	29
3.1 O valor da obra em tempos de pós	29
3.2 Pensando a estética da margem : A arte do (in)desejável	32
3.3 Um olhar à margem : três (in)desejáveis análises	37
4 (IN)CONCLUSÕES	56
5 REFERÊNCIAS	58

1 INTRODUÇÃO

Existe um movimento cultural pelas ruas da América Latina: são as Editoras Cartoneras, que em seus ateliês criam livros utilizando como matéria-prima papelão catado das ruas para fazerem as capas e textos doados por diversos autores. Trata-se de uma produção muito específica que, como toda a produção de cultura, não é inocente e está carregada de significações.

O mercado cultural criou um centro de publicação e de recepção de cultura. A existência desse centro já define que exista uma margem que não é autorizada por ele a produzir cultura podendo, quando muito, consumi-la. Há variados fatores agindo como interditos culturais que garantem a manutenção do poder do centro sobre a margem, por exemplo, posicionamento socioeconômico (existem classes que produzem e consomem cultura, outras só consomem e outras, ainda, pouco consomem); localização geográfica propriamente dita (existe o local privilegiado em que se produz cultura); posicionamento ideológico correto (certas publicações não são possíveis de serem aceitas pelo centro, pois o questionam e o desconstroem).

Os interditos culturais são arbitrários, logo, podem ser alterados e recriados. Assim, um movimento como as Editoras Cartoneras pode ser entendido como, justamente, um movimento de transgressão dessa lei de produção criada por um centro, que nada mais é do que um ponto social também arbitrário.

O trabalho das Editoras Cartoneras pode ser lido como transgressão: é transgressão de uma margem em relação ao papel a ela vinculado pelo centro; transgressão do lixo que vira arte; transgressão do limite entre literatura e artes visuais; transgressão do refreamento imposto à voz pelo centro.

O lixo passa, ao longo do processo de produção de um livro, por uma simbolização que o converte em arte. Há toda uma delicadeza na transformação do que é descartável em arte, em bem atribuído de poder simbólico, logo, em produto não-descartável e, mais do que isso, desejado e, muitas vezes, reverenciado.

Este trabalho é relevante por ser um esforço de movimentação, de estudo e de reforço do plural inevitável que é o campo cultural. Trata-se de reflexão teórica e de estudo de um movimento cultural absolutamente contemporâneo que se desenvolve e se fortalece ainda que sofrendo um silenciamento dentro das Academias. Trata-se de conquistar espaço para a expressão dessas Editoras Cartoneras que, em apenas seis anos, distribuem-se em onze dos

países da América Latina.

Por se tratar de um projeto voltado para o campo cultural, parto da noção de produto cultural de Pierre Bourdieu em *O Poder do simbólico*¹ como objeto a que é atribuído valor simbólico. Como fica claro na frase o objeto cultural não é sujeito, isto é, não se auto-define objeto simbólico, mas necessita do olhar do outro para ser entendido como tal. Esse condicionamento mostra que há olhares que têm poderes para atribuir valor simbólico. Para pensar esses olhares, faz-se necessário partir para noções de relação de poder como são trabalhadas em, especialmente, dois autores: Jacques Derrida e seu pensamento desconstrucionista em que lida com as posições de centro e margem como posições interdependentes em que as relações de poder são muito mais complexas do que simplesmente dominante X dominado e recaem em um jogo em que quem possui o poder também sofre com o poder do outro; e em Michel Foucault que trabalha em *A Ordem do discurso* a atribuição de poder a certos discursos como arbitrária e a relação de poder que se estabelece entre o discurso em privilégio e os outros como de censura, estigmatização e exclusão social.

Nessas relações de poder tão complexas e deslizantes ainda temos a força de uma voz que se agravou na pós-modernidade que é a mercadológica e para pensar na existência dessa voz uso a idéia de “absolutismo de mercado” de Beatriz Sarlo² em que essa voz é a voz do não-especialista consumista que passa um ideal do pluralismo “Embora se possa pensar que o mercado exerce, ao invés de uma neutralidade valorativa, fortes intervenções sobre os artistas e sobre o público”.

Ainda nessa relação mercado-consumidor-sociedade que acaba pautando meu trabalho por ser definidora da sociedade em que se desenvolve o movimento cultural a que me dedico, teremos Néstor Canclini em *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*³ em que fica claro que hoje se é cidadão de acordo com o que se consome (e o que se consome?). O que está no centro sendo anunciado e induzido e produzido pelo mercado. Mas há toda uma margem de produção cultural que conta e trabalha com olhares que possui e com os mínimos olhares que recebe para se estabelecer em nossa contemporaneidade.

¹ BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. 12. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

² SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e videocultura na Argentina*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2004, p.154-155.

³ CANCLINI, Néstor García. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1995.

Por se tratar de um trabalho que lida com a noção de pluralidade cultural, recorro aos Estudos Culturais, mais fortemente a Homi K. Bhabha e sua obra *O local da cultura*⁴, para defender essa pluralidade e não buscar seu apagamento sob o rótulo emudecedor, logo, empobrecedor do homogêneo.

Já que a diferença entre o que é centro e o que é margem nada mais é do que a posição discursiva (des)privilegiada – posição que autorizará ou não o discurso em questão a ter poderes ou que lhe dará, até certo ponto, uma ilusão de poder⁵ - misturemos os discursos e deixemos a margem ser centro de um trabalho acadêmico e usemos o poder do centro para desconstruir esse espaço enunciativo privilegiado arbitrariamente.

Em um esforço de tornar meu trabalho teórico um pouco mais prático e de ilustrar fisicamente nele a sua posição de arena, de trânsito entre os espaços enunciativos centro e margem, permiti que certas intervenções ocorressem no corpo de meu texto. Há vozes que penetram e se evidenciam ao longo de todo o desenvolvimento deste trabalho. São vozes marginais em um trabalho acadêmico, são vozes (in)desejáveis em trabalhos deste porte e, por isso, são vozes que não posso calar. Elas me acompanham, como uma reflexão paralela, e destaco-as (encontrão-nas destacadas) em violeta, que é cor boa de se usar para esse espaço enunciativo, pois é uma cor de frequência depois da qual a luz passa a ser invisível, logo, é cor de limite. Também, é cor de hematoma, de dor, de marca que não se quer ter, mas que é, muitas vezes, inevitável, uma espécie de presença de um acontecimento. O violeta é, ainda, a cor da reclusão e da penitência na Igreja Católica, sendo a reclusão um encerramento voluntário ou forçado, e, de certo modo, parte da realidade desse espaço enunciativo que invade a mim e ao meu trabalho, penitência é algo imposto pelo confessor ao penitente e, assim, podemos pensar o título marginal imposto às margens pelo centro ao definir-se como tal. Neste trabalho, a cor marca um espaço marginal, em um trabalho formal, que recupera o senso comum, a religião, o zodíaco, fazendo figurar nele o que se costuma deixar de lado.

Permito, então, que o violeta permeie este trabalho acadêmico e deixo apenas um aviso ao caro leitor:

“O violeta pode exercer fortes influências. No entanto, as pessoas que se sentem atraídas por ele devem ter cuidado para não se deixar levar e viver num mundo de fantasia”⁶.

⁴ BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1998.

⁵ Falo em ilusão de poder porque o centro pensa-se maior que tudo e auto-determinante, quando, como veremos, não se determina solitariamente, mas na relação com o que ele não é.

⁶ “O significado das cores índigo, violeta e roxo”. In: *Significado das cores dos signos do zodíaco*. Disponível

2 CENTRO E MARGEM

Não há o pânico do vazio da folha em branco para aqueles que têm idéias violetas.

2.1 Pós-modernidade

*Este tempo nos é tanto... este tempo nos foge e vai sempre, parece, que para o além...
escorrego... gelo liso..*

Intriga-me iniciar um trabalho que trate de produção cultural contemporânea sem deslizar um pouco sobre a discussão temida do que seja a tal contemporaneidade. Assim, arriscando-me mais do que talvez devesse, lanço-me nesse sentido por algumas linhas, pois preciso marcar-me teoricamente também com relação a este assunto já que envolve meu trabalho sem escapatória da primeira à última vogal.

Falar em contemporâneo é falar em pós-modernidade, termo de significado tão aberto e, por isso mesmo, tão produtivo semanticamente. Interessa-me especialmente pensar na pós-modernidade como o momento da percepção da impossibilidade de unidade que é representado pela “Narrative turn” (virada narrativa), isto é, fim das metanarrativas e início do plural narrativo sem hierarquizações que busca descrever a realidade. Assim, como não poderia deixar de ser, trabalho com algumas noções de Lyotard⁷ sobre a pós-modernidade. Lyotard (1989) aponta para esse período a descrença nos grandes relatos como metarrelatos, ou seja, como discursos legitimadores e afirma que hoje existem narrativas que se auto-validam, que são as “micronarrativas”. Segundo esse filósofo francês, há hoje como que uma impossibilidade de se buscar valores universais. Vivemos uma ênfase na diferença e uma guerra à totalidade.

Ao mesmo tempo, tentando tornar a pós-modernidade um termo menos escorregadio, Chauí (1992)⁸ data e contextualiza historicamente o período: “o pós-modernismo é datado a

em <http://www.euroresidentes.com/portugues/cores-do-zodiaco/significado-indigo-violeta-roxo.htm>
Acesso em 30 de novembro de 2009.

⁷ LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Lisboa: Gradiva, 1989.

⁸ CHAUI, Marilena Souza. “Público, privado, despotismo”. In: NOVAES, A.(org.). *Ética*. São Paulo: Companhia das Letras/Brasília: Ministério da Cultura/ Rios de Janeiro: Fundação Nacional de Arte, 1992, p.

partir dos anos 70 sob o efeito das mudanças do modo de produção capitalista (a chamada sociedade pós-industrial), do esgotamento da principal manifestação política do século (as rendições comunistas)”.

Assim, percebemos que o modo de produção capitalista muda, mas a sociedade continua sendo capitalista. Muda-se o modelo de desenvolvimento e de organização como apontam Robson Loureiro e Sandra Soraes Della Fonte (2003):

A rigor, a sociedade contemporânea continua sendo capitalista, mas com nova configuração que se diferencia daquela assumida no período pós-segunda guerra mundial até os primeiros anos da década de 1970: o modelo de desenvolvimento e de organização do trabalho fordista, baseado em padrões vigorosos de racionalização, na rígida divisão técnica do trabalho e na mecanização está, aos poucos, sendo substituído por formas mais flexíveis de acumulação de capital. – O modelo atual é o da flexibilização tanto dos processos de trabalho, do mercado de trabalho, dos padrões de consumo como os de produtos. E ser flexível é estar em confronto com o modelo fordístico⁹.

Temos claramente apontada uma mudança de ideais entre a modernidade e a pós-modernidade, isto é, enquanto naquela cria-se no progresso, na certeza, na emancipação, no sujeito, no fundamento racional e na totalidade (que são ideais advindos da razão iluminista) nesta se crê na diversidade, na paralogia, nos determinismos locais, na incerteza e na imaginação. Mas essa mudança não é a substituição de um discurso pelo outro, e sim a interlocução desses discursos¹⁰.

A partir de Lyotard, diversos teóricos trabalharam a problemática do que vem a ser a pós-modernidade, que assume um papel de tentativa de romper com o único, com a tradição falocêntrica, racista e eurocêntrica em que certos grupos e certas narrativas são excluídos.

Momento, então, em que parece haver uma maior possibilidade de igualdade de possibilidades, que não é a igualdade no sentido de apagarem-se as diferenças, mas sim igualdade de possibilidade de (co)existirem e serem respeitadas as diferenças. Todas essas discussões acerca da pós-modernidade interessam-me na medida em que este trabalho analisa e se entrega visceralmente à diferença. Trata-se, conforme abordo mais adiante, de um trabalho na e pela diferença.

Pensando no aspecto de convivência entre os diversos, recorro ao teórico Néstor García Canclini¹¹ que trabalha noções de hibridação afirmando que entende por hibridação “(...)

383.

⁹ LOUREIRO, Robson; FONTE, Sandra Doares Della. *Indústria Cultural em “tempos pós-modernos”*. Campinas, SP: Papirus, 2003. (Coleção Papirus Educação), p.32.

¹⁰ Esses apontamentos feitos no livro “Indústria Cultural e educação em tempos pós-modernos” têm como base a teoria do filósofo francês Jean-François Lyotard.

¹¹ CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4. ed. São

processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”. Para esse teórico, hibridação é um aspecto transitivo e de provisionalidade, trata-se um processo desigual para os lados envolvidos. Sabiamente, Canclini não fala de igualdade ou de união perfeita entre os diferentes. Fala sim de aspectos desiguais na combinação, na coexistência.

Partindo dessa discussão, começamos a ver uma pós-modernidade que é um passo em direção à defesa da diversidade, embora a diversidade de fato ainda não seja plenamente autorizada. A hibridação acaba sendo também, como diz Canclini, confronto e diálogo, ou seja, tensões das diferenças ou ainda processos de intersecção e transação, claro que “a hibridação interessa tanto aos setores hegemônicos como aos populares que querem apropriar-se dos benefícios da modernidade” (Canclini, 2008, p.XXII), mas a forma de fusão entre as partes é desigual e sempre acaba resultando em subordinação maior de um dos lados.

Vivemos um período em que o outro é aceito, mas só até certo ponto. Como exemplifica Canclini (Canclini, 2008, p.XXXIII) citando Gustavo Lins Ribeiro ao falar da fascinação branca pelo afro-americano, momento em que alguns pensam: “incorporo sua música, mas não case com a minha filha”. Essa medida de até que ponto a mistura é aceita ou autorizada é o que retoma N.J.C Vagantkumar ao falar que: “(sincretismo) é um processo de mistura do compatível e fixação do incompatível (Citado por Canevacci;1996:22)”¹². Mistura-se aquilo que se aceita na geléia real cultural e com o restante o que se faz? Deixa-se rotulado de incompatível na prateleira do alheio dedicada a isso.

2.2 Centro e Margem

Há de haver sempre essa mesma pergunta: “quem sou eu?” e há de haver sempre muitas respostas: “sou eu!”. Enfim, Arthur Rimbaud tinha razão: o eu é o outro...

Parece-me impossível refletir sobre cultura sem pensar em culturas e não estou pensando na diversidade de culturas que há entre os países ou entre os locais de um país, mas sim na variedade de culturas que há em um mesmo local, na variedade de culturas que convivem e que são produzidas diferencialmente em um mesmo momento, em um mesmo

Paulo: Edusp, 2008, p. XIX.

¹² Canclini, 2008, p.XXXIII

espaço: espanto-me.

Comumente as pessoas aceitam que há diversidade cultural entre os países ou entre as diferentes regiões de um país¹³, mas dificilmente se pensa sobre as diferentes culturas que convivem em um mesmo local restrito, as diferentes culturas a que podemos ter acesso e que podemos produzir e consumir ao mesmo tempo. Muitas vezes colocamos tudo o que consumimos em um mesmo pacote e etiquetamos: cultura. Essa naturalização¹⁴ e rotulação, que esconde e neutraliza muitas reflexões que são de extrema importância para se pensar cultura, parece advir de uma tradição (cômoda e interessada) de conceituação do que seja cultura.

O antropólogo londrino Edward Burnett Tylor cunha o termo designando como cultura “o todo complexo e metabiológico criado pelo homem”¹⁵ não criado por acaso, mas seguindo certo padrão e que identifica uma sociedade específica em um tempo específico. Pós-Edward, o termo derivou para as diversas áreas do conhecimento quase sempre escondendo a possibilidade da pluralidade em uma única sociedade mesmo se pensarmos em cultura como produção de saberes, artes, folclore, mitologia e costumes recaímos sobre o efeito de unidade em uma sociedade (cada sociedade com sua cultura). Há uma significativa mudança quanto à abertura do conceito para a possibilidade do plural com o filósofo francês Bourdieu, que se autoconsiderava estruturalista construtivista ou construtivista estrutural, e seu entendimento de cultura como produto carregado de poder simbólico.

Com a teoria de Bourdieu, mais do que a noção da pluralidade cultura, temos uma conscientização da arbitrariedade que é a cultura:

O poder simbólico como poder de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo e, deste modo, a ação sobre o mundo, portanto o mundo; o poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou econômica), graças ao efeito específico de mobilização, só se exerce se for reconhecido como, quer dizer, ignorado como arbitrário.¹⁶

Entendendo-se a arbitrariedade do objeto simbólico, entende-se a possibilidade do plural cultural e, mais radicalmente, eu diria que se exige o plural, pois se há uma seleção dos

¹³ A televisão já naturalizou essas diferenças em seus diversos programas.

¹⁴ Sobre esses discursos que camuflam o diferente sob a idéia de unidade, Bhabha, em *O local da cultura* (p.241), diz: “O discurso natural(izado), unificador, da “nação”, dos “povos” ou da tradição “popular” autêntica, esses mitos incrustados da particularidade da cultura, não pode ter referências imediatas. A grande, embora desestabilizadora, vantagem dessa posição é que ela nos torna progressivamente conscientes da construção da cultura e da invenção da tradição”.

¹⁵ Apud: LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. 20. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

¹⁶ BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. 12. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009, p.16.

bens a que serão atribuídos poder simbólico é porque há outros a que não serão e neste ponto começa a nascer a pergunta com que trabalharei mais tarde: o que leva à escolha de certos produtos e não de outros?

Hoje, não podemos refrear nosso pensamento que já tende para o plural em tantas questões, como diz Bhabha:

Os próprios conceitos de culturas nacionais homogêneas, a transmissão consensual ou contígua de tradições históricas, ou comunidades étnicas “orgânicas” – enquanto base do comparativismo cultural -, estão em profundo processo de redefinição.¹⁷

Redefinamos então cultura como produção humana que inexiste singularmente ou homogeneamente. O que existe nas sociedades são *culturas* sempre plurais, diferentes¹⁸, equivocadas e parciais.

Bourdieu (2009, p.10) comenta a leitura marxista que ressaltou a parcialidade das produções simbólicas lendo-as como resultado das ideologias dominantes, lembrando que “as ideologias, por oposição ao mito, produto colectivo e colectivamente apropriado, servem a interesses particulares que tendem a apresentar como interesses universais”. A parcialidade das produções simbólicas está no fato de elas serem definições de mundo, carregadas, assim, de interesses e posicionamentos ideológicos.

Um estudo que pretenda levar em conta e, mais do que isso, que pretenda ressaltar justamente essa (co)existência de variadas culturas para interpretar as relações de poder envolvidas entre essas produções culturais implicará um conceito de cultura que atue

exteriormente aos objects d’art ou para além da canonização da “idéia” de estética, a lidar com a cultura como produção irregular e incompleta de sentido e valor, freqüentemente composta de demandas e práticas incomensuráveis, produzidas no ato da sobrevivência social. A cultura se adianta para criar uma textualidade simbólica, para dar ao cotidiano alienante uma aura de individualidade, uma promessa de prazer. (BHABHA, 1998, p.240).

Essa cultura, apontada por Bhabha, entendida como estratégia de sobrevivência tem duas dimensões, uma transaccional e outra tradutória, e entre essas dimensões se estabelece

¹⁷ BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1998, p.24.

¹⁸ Estou pensando em diferença cultural ao invés de diversidade cultural, pois como afirma Bhabha (1998, p.63): “A diversidade cultural é um objeto epistemológico – a cultura como objeto do conhecimento empírico – enquanto a diferença cultural é o processo da enunciação da cultura como “conhecível”, legítimo, adequado à construção de sistemas de identificação cultural. Se a diversidade é uma categoria da ética, estética ou etnologia comparativas, a diferença cultural é um processo de significação através do qual afirmações da cultura ou sobre a cultura diferenciam, discriminam e autorizam campos de força, referência, aplicabilidade e capacidade”. Fujo, assim, da diversidade que Bhabha (1998, p.63) afirma recair sobre “noções liberais de multiculturalismo” que representam “uma retórica radical da separação de culturas totalizadas que existem intocadas pela intertextualidade de seus locais históricos”.

uma relação de complexificação de significação. Ou seja, a cultura é transacional na medida em que

os discursos pós-coloniais contemporâneos estão enraizados em histórias específicas de deslocamento cultural, seja como “meia-passagem” da escravidão e servidão, como “viagem para fora” da missão civilizatória, a acomodação maciça da migração do Terceiro Mundo para o Ocidente após II Guerra Mundial, ou o trânsito de refugiados econômicos e políticos dentro e fora do Terceiro Mundo. (BHABHA, 1998, p.241)

e a cultura é tradutória na medida em que

A cultura é tradutória porque essas histórias espaciais de deslocamento - agora acompanhadas pelas ambições territoriais das tecnologias “globais” de mídia – tornam a questão de como a cultura significa, ou o que é significado por cultura, um assunto bastante complexo. (BHABHA, 1998, p.241)

Bhabha (1998, p.241) explica que a complexa relação entre as duas dimensões da cultura se dá na necessidade de se estabelecer a

semelhança e a similitude¹⁹ dos símbolos através de experiências culturais diversas (..) e da especificidade social de cada uma dessas produções de sentido em sua circulação como signos dentro de locais contextuais e sistemas sociais de valores específicos

, ou seja, trabalhar com a cultura como estratégia de sobrevivência, logo, como diálogo cultural é trabalhar com choque de especificidades: uma produção específica (com sua voz, linguagem e valores específicos) circulando em um contexto por sua vez específico (com sua voz, linguagem e valores específicos).

Sinto que me desce da cabeça e escorrega para os dedos uma questão que está latente a toda minha escrita até aqui e que agora – transgressora e violenta – rompe o silêncio que lhe impus.

Aceito e defendido o ponto de vista da pluralidade cultural, o que faz com que certos produtos sejam consumidos como cultura e outros não? A questão, como afirma Bourdieu, está no poder simbólico dos produtos, mas quem percebe esse poder simbólico? Quem interpreta em um produto seu valor simbólico?

Parece que, durante muito tempo, se necessitou de uma autoridade que dissesse com

¹⁹ Ângela Materno explica em “Bordas e dobras da imagem teatral” que “Foucault estabelece uma diferença conceitual entre *semelhança* e *similitude*. A primeira possuiria um padrão, a partir do qual seriam ordenadas e classificadas suas cópias, a segunda se desenvolveria em séries, sem hierarquia. A semelhança estaria vinculada à representação, já a similitude estaria vinculada à repetição. A semelhança produziria o reconhecimento daquilo que está visível, a similitude faria ver aquilo que os objetos reconhecíveis impedem de ver. A similitude, como jogo de transferências que se desdobram sem nada afirmar ou representar, problematizaria a semelhança e a asserção representativa”.

voz austera e vigorosa: “eis um produto cultural” e a partir desse dito e, somente, a partir desse dito o produto era colocado no pacote cultura por aqueles que já o consumiram ou por aqueles que agora o consumirão. Era essa voz grave que escondia o plural e maquiava a fértil heterogeneidade sob o rótulo do “uno” que a sociedade defendia consumindo sempre o mesmo, mais do mesmo indicado.

Como disse Bourdieu (2009, p.286):

(...)dado que a obra de arte só existe enquanto tal, quer dizer, enquanto objeto simbólico dotado de sentido e de valor, se for apreendida por espectadores dotados da atitude e da competência estética tacitamente exigidas, pode dizer-se que é o olhar do esteta que constitui a obra de arte como tal(...)

Ao apontar a questão de o olhar fazer o objeto, Bourdieu apresenta questões de valoração do simbólico como tal e mais adiante relembra que, na verdade, o esteta a que se referiu é produto também “de uma longa convivência com a obra de arte”, assim, fica claro que essa voz autorizante nada mais é do que uma voz social qualquer revestida de “poderes simbolizantes”, logo, a autoridade é arbitrária.

A voz grave poderosa que autoriza a cultura a mudar de boca, saltitar de instituição canônica para classe ou grupo dominante (seja política, econômica ou geograficamente), mas fato é que sempre houve um *locus* enunciativo por trás da voz, por cima da boca. Uma voz pressupõe um sujeito e aqui, para fins desta teoria, quero pensar em posições-sujeito²⁰. Uma voz é sempre parcial. Uma voz é pertencente a alguém. Uma voz nunca é inocente. Uma voz é sempre UMA voz.

Preciso descobrir... pensar que voz é essa que tem o poder de iluminar aos meus olhos a cultura e o de opacizar até o esquecimento, até a inexistência aquilo que posso nunca chegar a conhecer a não ser pelo desconhecimento... preciso descobrir...

Para buscar a voz, entramos em um ponto da reflexão que era inevitável: os jogos de poderes que se estabelecem entre os discursos que (con)vivem na sociedade em diálogo, em

²⁰ Estou capturando o termo da Análise do Discurso e utilizando-o para evidenciar o plural de sujeitos por traz de uma voz, de um discurso ou, ainda valendo-me da AD, de uma Formação Discursiva. Quanto a como se formam eses sujeitos, Indursky (1998, p. 116-117) diz que: “(...) o “outro” é constitutivo do “eu”. Estas são as marcas de uma subjetividade heterogênea a ela mesma. (...) uma FD autoriza a divisão sob a aparência da unidade. A unidade é garantida pela identificação imaginária que o sujeito com ela estabelece pelo viés da forma-sujeito e a divisão é conseqüência da presença de diferentes posições de sujeito que tal identificação possibilita. Ou seja, esta forma de perceber o sujeito instaura o efeito-sujeito. (...) a unidade da forma sujeito é imaginária. Esse sujeito, de fato, é fundamentalmente heterogêneo, disperso e fragmentado (op. cit. p.)” e esclarece que a Análise do discurso “trabalha com um sujeito dividido, uma vez que sua inscrição em uma determinada FD se faz pelo viés de posições de sujeito”.

conflito, em luta. A sociedade é uma arena em que forças desiguais lutam arriscando sua (in)existência por um poder que é o de se autorizar, o de se fortalecer ao manipular o outro.

A crítica pós-colonial é testemunha das forças desiguais e irregulares de representação cultural envolvidas na competição pela autoridade política e social dentro da ordem do mundo moderno. As perspectivas pós-coloniais emergem do testemunho colonial dos países do Terceiro Mundo e dos discursos das “minorias” dentro das divisões geopolíticas de Leste e Oeste, Norte e Sul. (BHABHA, 1998, p. 239)

mas não só as questões (des)envolvidas diretamente no colonialismo e pós-colonialismo têm entrado nessa arena parcial por poderes, ressalta o próprio Bhabha ao introduzir noções de Jürgen Habermas²¹ e afirmar que

(...) o projeto pós-colonial, no nível teórico mais geral, procura explorar aquelas patologias sociais – “perda de sentido, condições de anomia”²² – que já não simplesmente “se aglutinam à volta do antagonismo de classe, [mas sim] fragmentam-se em contingências históricas amplamente dispersas”²³. (BHABHA, 1998, p.239)

Não tenho força, e nem desejo tê-la, para impedir a emersão de vozes... para pensar relações de poder deixarei que me ocupem outros, que são as vozes que me precederam e me interpelaram ao longo de minha formação teórica e que ouvi, muitas vezes, por diversas bocas diferentes, que também foram antecedidas e interpeladas por outras vozes, por outras bocas.

Neste exato momento, preciso do filósofo pós-estruturalista Jacques Derrida, pois percebo na voz austera que examino a posição de um centro. Usarei o termo centro que mexe com o conceito de logos da filosofia clássica de Platão em que representava a fonte do conhecimento verdadeiro ou das idéias, mas retomo esse conceito tão cravejado pelas idéias, clássicas e iluministas, de verdade absoluta e unidade para, assim, desconstruí-lo, pois centro aparecerá, sempre, univitelinamente ligado ao conceito de margem, que se fossemos estender a idéia clássica e iluminista, representaria, interessantemente, a fonte do conhecimento não-verdadeiro.

“É na censura que a escuta se estabelece” diz Foucault em “A ordem do discurso” ao referir-se à separação do louco e do normal, mas veja que, não por acaso de forma muito próxima, podemos pensar nessa relação de censura e escuta para a relação da margem com o centro: para ser marginal precisa ter seu discurso ouvido e reconhecido como tal por um órgão

²¹ Essa inclusão teórica de Habermas por Bhabha é feita com a ressalva de tratar-se de uma tentativa de incluí-lo no propósito defendido ao longo do livro *O local da cultura*.

²² Apud: BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1998, p.239.

²³ Ibidem.

instituído de poder para tanto, que é o centro.

Esse jogo de verdadeiro-falso; válido-não válido; certo-errado para determinar o que existirá na sociedade e o que será rechaçado, apesar de já relativizado e discutido, atua como determinante nos setores sociais mais expressivos. Política, Mídia e Escola (três das grandes Instituições atuais) ainda se apóiam nessas idéias que nada mais são do que fixação de centros e de margens para enquadrar o todo em um comportamento ideal (seja de mesmo desejo, seja de mesma conduta).

Rosário Rossano Pecoraro em “Niilismo, metafísica, desconstrução”²⁴ recorda noção importantíssima de Derrida acerca do centro:

Dar um centro é, por um lado, organizar, orientar, equilibrar um movimento, desencadear as suas forças, permitir o seu envio e liberar o “jogo dos elementos no interior da forma total”, mas, por outro (e ao mesmo tempo), é pregá-lo em uma clausura irremediável e opressiva: “O centro encerra também o jogo que abre e torna possível. Enquanto centro, é o ponto em que a substituição dos conteúdos, dos elementos, dos termos, já não é possível”²⁵. O centro, porém, não é o centro. Sempre pensado como único, doador de lugares e sentidos, ele comenda a “estrutura”, mas escapa da “estruturalidade”; o centro está fora e dentro, em “algo” e além dele, “está no centro da totalidade e, contudo, dado que o centro não lhe pertence, a totalidade tem o seu centro noutra lugar”²⁶. O jogo revela-se, pois, um jogo “fundado, constituído a partir de uma imobilidade fundadora e de uma certeza tranqüilizadora, ela própria subtraída ao jogo. *A partir desta certeza, a angústia pode ser dominada*”²⁷.

Essa retomada de Derrida suscita importantíssimos pontos. Primeiro, a criação de um centro muitas vezes é feita para que se viva uma organicidade e segundo, o centro não é o centro, mas está além.

O primeiro ponto está presente em todas as instâncias sociais: crê-se que sem as divisões binárias (louco-normal, por exemplo) viveríamos um caos absoluto. Por isso, também, o centro torna-se tão forte: representa elemento insubstituível sem o qual a vida na Terra em sociedade seria caótica.

O segundo ponto reafirma a noção de centro/margem defendida neste trabalho em que percebo a margem como indispensável para a existência do centro, que só existe em oposição ao não-centro ou à margem. Há uma relação de implicação existencial entre esses dois pólos. Tanta relação, tanta ligação entre os opostos suscita uma reflexão interessante para pensarmos nas culturas produzidas por esses pólos: se a oposição é sempre relacional, logo, os opostos se

²⁴ PECORARO, Rosário Rossano. “Niilismo, metafísica, desconstrução”. In: __ Às margens: A propósito de Derrida. Org: Paulo Cezar Duque-Estrada. Rio de Janeiro: Ed. PUC - Rio; São Paulo: Loyola, 2002, p.49.

²⁵ Derrida, 1995, p.230. Apud: Pecoraro (2002, p.49).

²⁶ Ibidem

²⁷ Ibidem.

constituem, quando falamos em um produto advindo das margens estamos falando de produto constituinte e advindo também do centro por ser sua oposição e assim carregá-lo.

Pensando assim chegamos à idéia de que, na relação violenta de constante diferenciação, o centro mutila-se definindo a margem e, ao mesmo tempo, faz dela torniquete para que permaneça vivo e soberano. Há, então, mais uma relação de continuidade do que de rompimento entre o centro e a margem, relação de continuidade em uma constante tensão, pois é continuidade na medida em que é oposição.

Importante esclarecer que o centro é um lugar discursivo, mas que diferentes posições-sujeito podem ocupá-lo, pois há, na história do centro, uma

Série de substituições de centro para centro, um encadeamento e determinações do centro. O centro recebe, sucessiva e regularmente, formas ou nomes diferentes. A história de metafísica, como a história do Ocidente, seria a história dessas metáforas e dessas metonímias. A sua forma matricial seria (...) a determinação do ser como presença em todos os sentidos dessa palavra. Poder-se-ia mostrar que todos os nomes do fundamento, do princípio, ou do centro, sempre designaram o invariante de uma presença (eidos,, arque, telos, energia, ousia (essência, existência, substancia, sujeito) altheia, transcendentalidade, consciência, Deus, homem, etc.)²⁸(PECORARO, 2002, p.50).

Ao longo da passagem de nossa história, se refletiu que não havia centro como ser sempre-presente que fosse natural ou fixo, percebeu-se o centro como “uma função, uma espécie de não-lugar no qual se faziam indefinidamente substituições de signos”²⁹. A linguagem assumiu as reflexões feitas a partir de então e chegamos ao ponto teórico que trato neste trabalho: centro é discurso em posição discursiva privilegiada. Posição que o autoriza a ter poderes ou que lhe dá, até certo ponto, uma ilusão de poder³⁰. O centro no seu lugar de poder quer determinar e fechar a margem, que mesmo marcando-se ou percebendo-se como margem quer ser diferente do que a obriga o centro. Assim, o movimento da margem é de constante transgressão e o do centro de constante (re)delimitação. À medida que o centro autoriza as novas ações da margem como ações de margem, este pólo precisa realizar novas transgressões. Esse ciclo em que o centro está sempre impondo seu poder de autoridade enquanto a margem procura fugir da coerção (recaindo sobre ela) gera uma produção cultural bastante específica para cada um dos lados (na verdade, não específicas enquanto opostas uma a outra, mas com pontos de aproximação e integração entre as duas)³¹.

²⁸ Ibidem., p. 50.

²⁹ Ibidem.

³⁰ Falo em ilusão de poder porque o centro pensa-se maior que tudo e auto-determinante, quando, como vimos, não se determina solitariamente, mas na relação com o que não é.

³¹ Nessa articulação de diferentes vozes em um mesmo contexto cultural temos ainda outras forças que atuam sobre a determinação do que corresponde ao centro e do que corresponde à margem. E é nesse ponto que as

2.3 ¡Cartón es vida y vuelven todos en el cartón!

Em uma jangada à borda do centro, desbravando e ocupando o que se pode chamar de margem ou, como prefiro, margens, há um movimento cultural que, forte, prolifera-se pela América Latina: é o surgimento das Editoras Cartoneras, que em seus ateliês criam livros com capas feitas de papelão recolhido das ruas por catadores e pintados por artistas plásticos ou pelos próprios catadores.

Como calar? Mesmo sem ouvidos por perto, como calar esse grito agudo que me agita e transforma? Como impedir o meu caos interno de organizar-se? Como? Por não saber, por não conseguir fazer diferente, sigo falando alto mesmo que sem ninguém para ouvir...

Antes de falar do movimento em si há de se grifar o fato de uma manifestação forte marginal acontecer justamente em território latino-americano, que é, por sua vez, margem cultural e econômica de toda a Europa e da América do Norte, além de ser, como diz Canclini (2008, p.23-24), “a pátria da bricolagem e do pastiche, trata-se de uma terra pós-moderna há séculos, pois é local feito de hibridações, de encontros de épocas e estéticas diversas e, por vezes, antagônicas”.

Para entender o movimento cultural que é as Editoras Cartoneras, é preciso pensar na América Latina, em sua posição de margem e, especialmente, na sua autodefinição que carrega até certo orgulho de ser marginal. Durante muito tempo, houve rebaixamento pelos próprios latino-americanos de suas condições de colonizados e oprimidos, hoje se percebe que esses aspectos estão sendo usados positivamente para a produção teórica e cultural da América Latina. Claro que se trata mais de tomar o espaço que lhe cabe do que de conquistar novos espaços para si (o que justamente me parece uma recusa da América Latina a reproduzir o jogo de relações coloniais que lhe prejudicou durante tanto tempo). A possibilidade de tornar produtiva sua condição ou, em outras palavras, de criar a partir das suas chagas fez com que a América Latina passasse a desenvolver características particulares

relações entre os pólos se tornam ainda mais complexas e delicadas. Trataremos mais especificamente deste ponto no capítulo “O valor da obra em tempos de pós”.

de auto-entendimento, de leitura de mundo e de produção cultural que se marcam e em que se valoriza a condição marginal que, inevitavelmente, caberá a algo produzido nesse território.

Como toda a relação entre centro e margem já discutida em capítulo anterior, o discurso latino-americano que se pretende marcadamente colonial e marginal traz como seu contradiscurso a voz do colonizador e do centro, assim, a América Latina assume o papel de arena em que esses discursos transitam, se articulam e se hibridizam na tensão, abrindo possibilidades de um movimento como as Editoras Cartoneras surgir e se fortalecer rapidamente.

A primeira Editora Cartonera a se formar foi a Eloísa Cartonera, que se fundou em 2003 em Buenos Aires na Argentina. Tratava-se de um pequeno grupo de três pessoas que vendia livros artesanais e verduras. Os livros artesanais se mantiveram sendo feitos e vendidos até hoje, mas as verduras foram abandonadas pelo projeto. O especial dos livros é que são feitos com capas de papelão trabalhado e os textos editados são doados por diversos autores.

A base da montagem da Eloísa Cartonera é comprar o papelão de catadores e, então, cortá-lo e pintá-lo, transformando-o em capas dos livros. Os textos são impressos em uma “Multit 1250”³². Agindo nesse mecanismo, a Eloísa Cartonera passou de um pequeno grupo a uma cooperativa com mais de duzentos títulos publicados.

Após a Eloísa Cartonera, o projeto espalhou-se pela América Latina rapidamente e, hoje, apenas seis anos depois do início do movimento cultural, temos em torno de vinte e cinco Editoras Cartoneras, sendo duas no Brasil³³. E digo “em torno de” porque o surgimento de novas editoras é rápido e enquanto escrevo não há como prevê-lo. As formas de “contágio”³⁴ desse movimento são variadas, para o Brasil, por exemplo, a idéia de criar uma Editora Cartonera se deve à 27^a Bienal de São Paulo, que trouxe o grupo Eloísa Cartonera para expor seus trabalhos e oferecer oficinas de produção de livros cartoneros. Houve uma artista plástica brasileira, Lúcia Rosa, que já conhecia o projeto e se relacionava com o grupo argentino e que resolveu levar alguns companheiros de trabalho das cooperativas de catadores para participarem das oficinas e assim nasceu a Dulcinéia Catadora em São Paulo no ano de

³² Máquina gráfica de que os cartoneros da Eloísa Cartonera falam orgulhosamente estarem aprendendo a manusear.

³³ Argentina: ELOÍSA CARTONERA; TEXTOS DE CARTÓN; CARTONERITA SOLAR; CARTOENRA SOLAR; TEXTOS DE CARTÓN; NÁSAINDY CARTONERA; Chile: ANIMITA CARTONERA; Brasil: DULCINÉIA CATADORA; KATARINA KARTONERA; Bolívia: MANDRAGORA CARTONERA; YERBA MALA CARTONERA; NICOTINA, Uruguai: LA PRÓPRIA CARTONERA; Paraguai: YIYI JAMBO; KURUPÍ; MBURUKUJARAMI KARTONÉRA; México: LA CARTONERA; SANTA MUERTE; RÉGIA CARTONERA; El Salvador: LA CABUDA; Equador: MATAPALO; Peru: SARITA CARTONERA; OTRACOSA; Colômbia: PATASOLA; MAMACHA CARTONERA.

³⁴ Uso esse termo 'contágio' porque me interessa aproximar as produções marginais de algo, como a doença, desgostoso e que desperte o anseio de erradicar.

2007.

Em um movimento cultural do porte das Editoras Cartoneras e que se espalhou tão rapidamente é de esperar que haja algumas diferenças entre as editoras e isso é facilmente verificado. Acessando os sites, nas apresentações dos projetos de cada editora, haverá indicações diferentes quanto a políticas editoriais e engajamento social. Uma breve comparação entre a Eloísa Cartonera, Dulcinéia Catadora, Katarina Kartonera e Yerba Mala Cartonera pode ilustrar bem o que estou apontando, mas digo, desde já, que irei buscar nelas o 'algo em comum' que as faz pertencentes a um mesmo movimento cultural e que não necessita de tão atenta leitura para ser percebido.

Em primeiro lugar, há diferentes disposições apresentadas quanto ao engajamento político e social das editoras. O grupo editorial Eloísa Cartonera diz que:

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. 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. ¡Los esperamos y viva la Revolución de las personas!³⁵

Percebemos nessa voz cartonera que há um apagamento da identificação com uma produção marginal e uma 'inocentização' das escolhas editoriais feitas, como, por exemplo, a escolha do uso de papelão catado das ruas para fazer as suas capas, mas, por outro lado, há uma aplicação social do projeto em relação à convivência humana. Trata-se, pela leitura, de um projeto que visa aproximar as pessoas mostrando-lhes que é possível lutar e trabalhar por um bem comum, como podemos ver:

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(...)³⁶

Por outro lado, aqui no Brasil, a Dulcinéia Catadora parece mais abraçada às causas sociais deixando claro que visa, com o projeto, alcançar a valorização e inclusão social dos

³⁵ Informações sobre Eloísa Cartonera dadas pelo próprio grupo editorial. Disponível em <<http://www.eloisacartonera.com.ar/historia.html>>. Acesso em 30 de novembro de 2009.

³⁶ Ibidem.

catadores, lutando pelo aumento da auto-estima dos trabalhadores e pela troca de experiências. Assim, percebemos que há um ponto em comum entre o grupo argentino e o brasileiro, que é pensar no trabalho como otimizador da convivência, mas que, ao mesmo tempo, há um maior engajamento na causa social dos marginalizados catadores. O próprio envolvimento grande dos catadores no projeto é uma evidência dessa luta. Em todo o material disponível na internet sobre a Dulcinéia Catadora não há discussão sobre haver ou não uma consciência de sua criação estética particular.

No Brasil, e diferentemente do caso Dulcinéia Catadora, há a Katarina Kartonera³⁷ de Santa Catarina que está centrada em uma postura mais acadêmica do que qualquer outra Editora Cartonera. A postura acadêmica é justificada por ser um projeto encabeçado pelo Professor da *Universidade Federal de Santa Catarina* Dr. Sérgio Medeiros e dois mestrados, Evandro Rodrigues e Sandro Brincher. Quanto às questões sociais, há breve apontamento quando se apresentam como “projeto editorial de caráter social e artístico”³⁸, mas não há mais informações a respeito de como esse caráter é levado de fato às ações do grupo. No site da Katarina Kartonera está dito também que os livros são “feitos artesanalmente e em parceria com catadores de papelão”³⁹, mas há poucas informações sobre como essa parceria é estabelecida e até que ponto é, de fato, vivida.

Na Bolívia, com a Yerba Mala Cartonera, percebe-se grandes diferenças de posicionamentos ou, melhor dizendo, de clareza quanto a seus posicionamentos. Yerba Mala é um grupo que se marca como marginal e que tem lutas bastante claras em relação a essa marginalidade, diz Aldo Medinaceli, em uma entrevista publicada no Suplemento literário Fondo Negro de la Prensa, que “El movimiento cartonero lleva por detrás la idea de “convertir” en arte todo lo que es considerado marginal o desechable en las sociedades, crear una estética que incluya a estos sectores”⁴⁰ e, assim, deixa bem claro que acredita que o Movimento Cartonero é a criação de uma nova estética e que está vinculada à margem.

Um aspecto novo na editora boliviana é que se autodenomina “proyecto comunitario”, deixando clara a participação de jovens recicladores na produção dos livros e, assim, aproxima-se da Dulcinéia Catadora.

³⁷ Importante deixar claro que se trata da Editora Cartonera mais nova e, por isso, é a que possui menos informações a respeito.

³⁸ Informações sobre Katarina Kartonera dadas pelo próprio grupo editorial. Disponível em <<http://katarinakartonera.wikidot.com/kensomos>>. Acesso em 30 de novembro de 2009.

³⁹ Informações sobre Katarina Kartonera dadas pelo próprio grupo editorial. Disponível em <<http://katarinakartonera.wikidot.com/kensomos>>. Acesso em 30 de novembro de 2009.

⁴⁰ MEDINACELI, Aldo. El movimiento literario de Yerba Mala Cartonera. Suplemento Literario Fondo Negro de la Prensa. 11 de janeiro de 2009 Disponível em <http://www.laprensa.com.bo/fondonegro/11-01-09/11_01_09_edicion4.php> Acesso em 30 de novembro de 2009.

Em um esforço para posicionar teoricamente o projeto cartonero, Aldo Medinaceli diz que não se trata de um movimento do “contra” (creio que se referindo à idéia ainda moderna dos binarismos que assombram nossa sociedade de que ou se é contra ou se é a favor) e, quanto aos posicionamentos políticos do grupo, afirma que

[Yerba Mala Cartonera] participó en la Contra-feria del Libro y también participó en la Feria oficial del Libro este año. Se nos criticó por esto, especialmente por sectores radicales, pero es absurda la necesidad de tener que relegar un espacio o encuadrarse en un límite cuando todos deberíamos estar jalando para el mismo lado. Por eso el término de “contra” no es exacto. Sí estamos en contra de las segregaciones culturales, de la miopía que existe para valorar lo que se hace acá, de las censuras editoriales, especialmente cuando se trata de difundir un libro boliviano en Europa o Estados Unidos. Pero eso no tiene nada que ver con las personas que trabajan escribiendo y que sólo quieren mostrar lo que hacen. No se trata de un movimiento radical ni mucho menos sectario. Hace poco en el Encuentro Iberoamericano de Escritores nos tildaron de anarquistas, pero tampoco se trata de eso. Siempre va a parecer anarquista aquello que no tenga un dogma definido y cuestione casi todo, pero es que a veces hay que señalar las cosas que uno cree están mal, y en Bolivia hay muchas cosas que están mal. Es como dice Virginia Ayllón en una entrevista: “La contracultura no quiere poder, sólo quiere mostrar una ética diferente de lo humano⁴¹.”

Fica claro que um dos objetivos sociais e artísticos do projeto Yerba Mala é mostrar a produção cultural boliviana para o mundo, que insiste em excluí-las dos catálogos mercantis. Essa ligação mais forte com o seu país também é ponto de diferenciação dessa editora, pois as outras procuram identificarem-se mais na questão geral latino-americana.

Um ponto entre as Editoras Cartoneras, que pode começar aproximá-las, é os critérios utilizados na escolha dos textos que serão publicados. Eloísa Cartonera defende que “Nuestros libros, son de literatura latinoamericana de los autores más bellos que hemos conocido en nuestra vida de trabajadores y lectores”⁴². Dulcinéia Catadora não explicita verbalmente, mas fica claro ao se ter contato com o projeto que a noção de latino-americanidade dos textos se mantém, mas acrescenta o caráter social às escolhas editoriais:

Na seleção de autores, a preferência é por qualidade artística e textos de caráter social e político. A irreverência, o questionamento de valores sociais, o tratamento de temas ainda considerados tabus em pleno século vinte e um são outros aspectos presentes na maioria das obras publicadas pelo projeto. O coletivo conta com a colaboração de autores renomados, como Manoel de Barros, ao mesmo tempo em que procura dar voz a pessoas às vezes em situação de rua, que dificilmente teriam chance no mercado editorial⁴³.

⁴¹ Ibidem.

⁴² Informações sobre Eloísa Cartonera dadas pelo próprio grupo editorial. Disponível em <<http://www.eloisacartonera.com.ar/historia.html>>. Acesso em 30 de novembro de 2009.

⁴³ Informações sobre Dulcinéia Catadora dadas pelo próprio grupo editorial. Disponível em <<http://www.dulcineiacatadora.110mb.com>>. Acesso em 30 de novembro de 2009.

Novamente percebemos que há um aspecto subjetivo na escolha de textos que tem de ter “qualidade artística”, que não é explicada o que seja. Enquanto isso, na Katarina Kartonera, Rodrigues afirma que

Para um texto ser publicado pela Katarina Kartonera, é preciso que seja aprovado pelo conselho editorial. O texto candidato deve estar adequado para o público da editora, porque seguimos por uma perspectiva com textos atuais e de alto nível⁴⁴.

Como nas outras editoras, o caráter de escolha dos textos fica subjetivo e maquiado atrás de termos como “alto nível” e “público da editora”, que não é evidenciado qual seja, mas que, tudo indica, seja mais o acadêmico mesmo.

Na Bolívia, Yerba Mala se caracteriza como grupo editorial que “...edita libros con nuevas propuestas estéticas y provee libros para que nadie se prive de ellos”, deixando ainda em aberto o que seja uma nova estética. Em outro momento, Aldo Medinaceli aponta que não há discriminação na escolha dos livros:

Es un reto ambicioso que desear mostrar la diversidad de producción que hay en Bolivia, pero creemos que la única manera de hacerlo es sin discriminar a nadie, incluyendo todas las propuestas que se hacen, sin sectarismos y con la única voluntad de demostrar que lo que se hace acá tiene exactamente el mismo valor y calidad que lo que se hace en otras partes del mundo, con la ventaja —o desventaja— de que en este resto del mundo nadie sabe absolutamente nada de lo que se escribe en Bolivia⁴⁵.

Com essa segunda fala de Aldo Medinaceli fica em suspenso o que não é publicado e passa-se uma idéia de que tudo pode (ao menos se for Boliviano). A abertura excessiva para as possibilidades de publicação não diminui o caráter de indefinição que permeia todas as Editoras Cartoneras estudadas como exemplo.

O terceiro ponto que gostaria de ressaltar é a latino-americanidade desses projetos. Esse aspecto é de extrema relevância já que é convergência certa de todas as Editoras Cartoneras. Vimos isso claramente na Eloísa Cartonera quando se apresentou como uma editora de textos latino-americanos, a Katarina Kartonera apresenta-se como seguidora “basicamente dos padrões de outras cartoneras sul-americanas” e, assim, assume a latino-americanidade. E ainda é possível recorrer aos sites da Dulcinéia Catadora e da Yerba Mala e veremos falas como:

⁴⁴ REIS, Willian. Cooperativa publica livros em papelão. Jornal do CCE 7 (Centro de Comunicação e Expressão, da Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC). Novembro de 2009. Disponível em <<http://katarinakartonera.wdfiles.com/local--files/inicial/KATY>> Acesso em 30 de novembro de 2009

⁴⁵ MEDINACELI, Aldo. El movimiento literario de Yerba Mala Cartonera. Suplemento Literario Fondo Negro de la Prensa. 11 de janeiro de 2009 Disponível em <http://www.laprensa.com.bo/fondonegro/11-01-09/11_01_09_edicion4.php> Acesso em 30 de novembro de 2009.

Dulcinéia Catadora integra a rede de selos cartoneros na América Latina: além do Eloísa na Argentina, existe um núcleo no Peru, o Sarita Cartonera, o Yerba Mala na Bolívia, Yiyi Jambo no Paraguai, Animita no Chile, La Cartonera no México, entre outros. Esses projetos-irmãos abrem a possibilidade de divulgação de escritores por toda a América Latina, trabalhando na contramão do mercado editorial, trilhando caminhos paralelos na história da literatura latino-americana e as coleções de livros têm sido solicitadas por bibliotecas européias e norte-americanas, evidenciando que se tornou um fato social e cultural importante neste cenário de globalização econômica, pasteurização de culturas e marginalização de imensos contingentes de pessoas, entre os quais artistas e escritores que primam pela reflexão desse contexto⁴⁶.

[Yerba Mala Cartonera] es parte de una red latinoamericana de editoriales underground que publica a autores de diferentes países para difundirlos sin filtros ni censuras. Han salido notas sobre la editorial y acerca del documental Yerbamala en España y Alemania. La modalidad de “editorial cartonera” aparece en enciclopedias como Wikipedia, mencionando a Yerbamala, y en Google hay infinidad de links⁴⁷.

Nessas últimas vozes fica bem ilustrada a preocupação com a latino-americanidade e o vínculo desse movimento com o território, mas há, também, pontos que quero aprofundar, pois me conduzem a uma leitura das Editoras Cartoneras. A idéia de trabalho na “contramão do mercado editorial” e de “trilhos paralelos”, por exemplo, fazem-me pensar sobre a relação entre as Editoras Tradicionais e as Editoras Cartoneras, que seria um dos momentos de jogos entre centro e margem.

As Editoras Tradicionais autorizam a cultura e assim limitam-na. Criam o centro cultural em que se define, em um circuito ensimesmado, a quais bens serão atribuídos valores simbólicos e, logo, serão consumidos como cultura. Nessa valoração de certas obras, as produções marginais são definidas e excluídas sem receber o almejado valor simbólico. As Editoras Cartoneras surgem, então, como forma de autorização forjada da produção marginal já que possuem através da sua produção e do seu poder editorial as ferramentas para atribuir valor simbólico. O poder desses grupos editoriais alternativos fica evidenciado quando, como vimos, eles se apresentam como os estetas que reconhecem as obras mais lindas, as bem escritas, as de alto nível, etc.

Pensando neste aspecto de valoração das obras, fica claro que as Editoras Cartoneras e as Editoras Tradicionais compartilham a noção de que o livro é objeto de arte e poder. Arte enquanto expressão e poder, enquanto registro do que vai ser consumido como cultura e

⁴⁶ Informações sobre Dulcinéia Catadora dadas pelo próprio grupo editorial. Disponível em <<http://www.dulcineiacatadora.110mb.com>>. Acesso em 30 de novembro de 2009.

⁴⁷ MEDINACELI, Aldo. El movimiento literario de Yerba Mala Cartonera. Suplemento Literario Fondo Negro de la Prensa. 11 de janeiro de 2009 Disponível em <http://www.laprensa.com.bo/fondonegro/11-01-09/11_01_09_edicion4.php> Acesso em 30 de novembro de 2009.

enquanto força de uma posição discursiva que assume lugar de privilégio.

Uma diferenciação entre as Editoras Tradicionais e as Cartoneras está clara na identificação destas com o “underground que publica a autores de diferentes países para difundirlos sin filtros ni censuras”, isto é, há uma acusação feita ao seu contra-discurso, as Editoras Tradicionais, de que estas censuram e enclausuram enquanto as Cartoneras libertam. Relação claramente de centro e margem em que esta se vê sempre como transgressão aqui do refreamento da voz que o centro impõe aos seus produtos simbólicos.

Outra idéia interessante que os discursos cartoneros suscitam é a de que vivemos uma “pasteurização de culturas e marginalização de imensos contingentes de pessoas, entre os quais artistas e escritores que primam pela reflexão desse contexto”. Essa noção me agrada porque mostra o engajamento das Editoras Cartoneras em evitar esse apagamento e, ainda mais, por evidenciar que os artistas e escritores vinculados às Editoras Cartoneras primam pela reflexão dessa realidade. Esse ponto levanta em mim dúvidas quanto a que autores são esses que estão sendo publicados então pelas Editoras Cartoneras e a que me aterei especificamente no capítulo “Um olhar à margem: três (in)desejáveis análises” quando analisarei obras cartoneras e seus autores⁴⁸.

Na fala de Aldo Medinaceli sobre a Yerba Mala Cartonera há um apontamento do “sucesso” cartonero que já é comentado na Espanha e na Alemanha⁴⁹ e que já aparece no “Google” e na “Wikipedia”. Essa colocação de Medinaceli me leva a pensar nas Editoras Cartoneras como trânsito entre voz marginal e espaço de centro e fico a refletir sobre como se deu a conquista desse espaço, que me parece ter sido mais uma ocupação ou invasão do que uma concessão voluntária do centro. Mas, ao mesmo tempo, tal afirmação dita com evidente orgulho preocupa-me no sentido de que poderia representar um desejo de ser autorizado pelo poder tradicional como se esse valesse mais, o que representaria, em última análise, um reconhecimento do não-poder marginal. Para fins do meu trabalho, prefiro pensar nesse orgulho como uma revelação para a margem de que já pode ampliar as suas ações.

⁴⁸ Os autores que aparecerão: Glauco Mattoso, Cuqui, Joca Reiners Terrón, Ikkyû Sojun, Hans Magnus Enzensberger, Jim Dodge, Malcom Lowry, Stephen Dobyns, Richard Brautigan, Raymond Carver.

⁴⁹ Na Alemanha há um grupo de estudos de Literatura Latino-americana que fundou uma Editora Cartonera chamada Mehr als Bücher. Essa editora pretende importar o modelo Latino-americano reconhecendo-o como tal e utilizando-o para divulgar textos Latino-americanos. A existência de um grupo que mantenha o formato cartonero fora da América Latina, mas que use-o para editar e divulgar textos da América Latina evidencia a íntima relação desse formato com o continente em que se originou. Mais informações sobre a Mehr als Bücher disponíveis em <<http://mehralsbuecher.blogspot.com/2009/05/presentacion-mehr-als-bucher.html>> (site que, interessadamente, é trilingue: alemão, espanhol e português).

3 ESTÉTICA DA MARGEM

Poeta e artista de fama, mas de postura marginal, Raul Seixas, já dissera: “Sonho que se sonha só é só um sonho, mas sonho que se sonha junto é realidade”

3.1 O valor da obra em tempos de pós

Como já foi dito em capítulo anterior, na articulação de diferentes vozes em um mesmo contexto cultural temos ainda forças que atuam sobre a determinação do que corresponde ao centro e do que corresponde à margem. Essas forças determinantes partem dos já comentados “estetas” de Bourdieu que variam de tempos em tempos, cujo papel se faz necessário, neste momento, discutir: em tempos de pós quem são os estetas? Quem possui o poder de atribuir poder simbólico aos bens produzidos? Ou ainda, quem possui o poder de atribuir diferentes poderes simbólicos a diferentes objetos simbólicos?

(...) a questão do sentido e do valor da obra de arte, tal como a questão da especificidade do juízo estético e todos os grandes problemas da estética filosófica só podem achar sua solução numa história social do campo associada a uma sociologia das condições da constituição da atitude estética especial que o campo exige em cada um dos seus estados. (BOURDIEU, 2009, p.287).

A partir das palavras de Bourdieu, retomo uma questão que não é novidade para a teoria literária - mas que é sempre interessante representar⁵⁰ - trata-se de que para discutir a questão de sentido e valor da obra de arte precisamos recorrer à contextualização histórica em que a obra é valorada. Assim, se este trabalho versa sobre uma produção cultural pós-moderna e preocupa-se com valor dessas produções no tempo pós-moderno, temos de pensar nos “estetas” do momento.

Na pós-modernidade, vivemos um absolutismo em que é o mercado que desenvolve critérios valorativos até mesmo aos bens simbólicos. Beatriz Sarlo⁵¹ chama esse momento de “absolutismo de mercado” e comenta que o triste dessa nova relação de agentes poderosos é que, cada vez menos, quem atribui esses valores é alguém interessado em perspectivas

⁵⁰ Uso o termo 'representar' no sentido de trazer à memória, ou seja, tornar presente novamente.

⁵¹ Sarlo, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e videocultura na Argentina*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2004, p.155.

estéticas, isto é, cada vez mais os valores são comerciais e, na lógica mercadológica, interessa mais quem vende mais, assim, a voz do público, que não tem saber específico, assume posição de esteta e vale tanto quanto (e até mais) do que a voz daquele que possuiria esse conhecimento. Sente-se que, pouco a pouco, a discussão sobre estética é silenciada. A estética é negada, pois se associou a ela uma carga de pretensão absolutista que nossa moral relativista não aceita. Mesmo que emudecida sempre há uma valoração estética, que, é claro, está associada à sociedade e à época em que é feita.

Esse “absolutismo de mercado” interferindo nas valorações artísticas de que fala Sarlo é fruto do desenvolvimento da Indústria Cultural de que falavam Adorno e Horkheimer em “Dialética do esclarecimento”⁵², isto é, trata-se do caminho lógico para as obras de arte que passam a ser vistas e tratadas como produtos de consumo e, assim, entram na lógica mercadológica da grande escala de produção e intensa comercialização.

A industrialização da cultura está tão intensa e forte que hoje, como bem aponta Canclini⁵³, exercer a cidadania é ter capacidade de se apropriar de bens de consumo e ser capaz de usá-los. Essa situação leva à constatação de que nós vivemos em uma sociedade que oferece diferentes cidadanias que as pessoas exercem de acordo com o que conseguem consumir.

Está claro que o poder de decidir o que irão consumir não pertence às pessoas, mas a uma indústria que define o que será oferecido e por que preço. As pessoas acabam apenas adaptando-se aos produtos que alcançam de acordo com seus capitais. Canclini (1995, p.54) aponta consumir como uma ação de “participar de um cenário de disputas por aquilo que a sociedade produz e pelos modos de usá-lo” e, se há disputas, há desigualdades e há silenciamento.

O mercado cultural que se formou e com que temos de lidar hoje é forte e faminto como qualquer outro mercado. Visa, assim, poder e lucro: quanto mais abrangente, mais bem sucedido. Hoje, não basta produzir em larga escala o que o grande público quer consumir. A mercantilização desenfreada do nosso sistema econômico, que se estendeu às diversas áreas do pensamento e da vida humana, fez com que o ideal do mercado ultrapasse o poder de dominar o que é mais vendido e chegue ao dominar tudo o que é produzido. Assim, podemos perceber que o mercado cultural engloba o centro e também a margem⁵⁴.

⁵² ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

⁵³ CANCLINI, Néstor García. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1995, p.13.

⁵⁴ Importante deixar claro que aqui centro equivale tanto à cultura erudita quanto à cultura de massa e que

Canclini aponta a “glocalização”, que se trata de criar condições para que os consumidores circulem entre as diferentes escalas de produção e consumo, como possibilidade de convívio não antagônico entre diferentes escalas de produção e de consumo. Percebo diferentemente esse convívio. No nosso ávido mercado, há realmente ferramentas que possibilitam a união do centro e da margem sob um mesmo teto, mas sem que, é claro, sejam tratadas a pé de igualdade. Penso, como exemplo de minha discordância de Canclini, na internet que, poderosa, engloba margem e centro, mas não é que os aproxime pacificamente, aproxima-os e com isso evidencia suas diferenças. Essa aproximação remete-me às noções de hibridação de Canclini com que já trabalhamos em outro capítulo e que conduz à hibridação como confrontação ou diálogo, isto é, não é pacífico, não é um momento de direitos iguais a todos. Sobre essa desigualdade, lembra Sarlo:

Se o relativismo é um ideal de tolerância, o espaço onde esse ideal se estabelece não é o mercado. Este, antes, funciona como uma alfândega do gosto: alguns produtos circulam com vistas preferências, outros são favorecidos por políticas protecionistas, uns poucos são desterrados, uma quantidade considerável enfrenta sérios problemas de ingresso. (SARLO, 2004, p.154-155)

Local de “tensões das diferenças”⁵⁵, na rede transparente da internet o tear é finamente e propositalmente tensionado para que as diferenças entre os discursos que comporta fiquem evidentes à disposição dos consumidores que direcionarão suas buscas, seus desejos de consumo. Faço minhas as palavras de Sarlo (2004, p.154-155): “Parece desnecessário afirmar: o mercado cultural não põe em cena uma comunidade de consumidores e produtores livres”, ora, o desejo de consumo é estimulado pela mídia, parte da poderosa Indústria que abrange a Indústria Cultural que, muito bem articulada, possui interesses definidos e não-inocentes. Sendo mercado, a Indústria Cultural quer poder e lucros, assim, abraça o mundo: mas cada coisa em seu lugar. Os produtos mais cômodos são divulgados facilmente (comunicação de massa) os mais problemáticos são disponibilizados em meio mais trabalhoso: internet.

O gosto se forma na colisão e na aliança de todas essas tendências [a autora refere-se à circulação diferenciada de cada produto]. Em nome do relativismo valorativo, e à falta de outros critérios de diferenciação (porque o que ruiu foram justamente os fundamentos do valor), opera-se como se o mercado fosse o espaço ideal do pluralismo. Embora se possa pensar que o mercado exerce, ao invés de uma neutralidade valorativa, fortes intervenções sobre os artistas e sobre o público. (SARLO, 2004, p.154-155)

margem equivale à produção pós-contracultura. Assim, saímos da visão pessimista em relação à cultura de massa que os Frankfurtianos cultivavam, pensando que resultariam em obras menores, e a unimos à cultura erudita colocando-as no centro, definido, neste caso, a partir da lógica mercadológica: está no centro o que vende mais, logo o que recebe mais atenção.

⁵⁵ Expressão de Canclini (2008, p.XXVI).

Falando do poder que existe sobre o público, temos de pensar no consumidor dos tais “produtos problemáticos” e que precisam, logo, ser mais ativos, pois devem procurar por seus produtos, buscando-os na nebulosa e ilimitável rede virtual.

Pensemos esse consumidor. Número limitado por dois motivos: primeiro, ainda nem todas as pessoas têm computador e internet ou sabe lidar com esses instrumentos e, segundo, para um primeiro contato com o produto é preciso que ou já tenha ouvido falar nele ou que acerte em um golpe do *daimon* a palavra-chave que o conduzirá até o objeto casual de seu desejo.

Teoricamente à disposição sim, mas como achá-los se não se tem notícia da existência desses produtos? Como desejá-los sem conhecê-los? A internet é, pois, o lugar que comporta o não-lugar dando-lhe a possibilidade de ser lugar, mas não a garantia de sê-lo. Trata-se do local de hibridação do centro com a margem. Mas de uma hibridação parcial: “te aceito, mas nem tanto” ou “reconheço tua inevitável existência, uso-a a meu favor, mas ainda não te valorizo socialmente” ao ponto que ainda se faz problemática a pergunta: até onde se permite que a margem produza algo cultural, seja aceita como ativa, seja autorizada a ter voz e, em certo sentido, tenha poder?

Hoje, a internet, ao oferecer a hibridação, oferece também a remarcação do centro, seu reconhecimento, sua limitação, sua identificação como oposição ao outro que está próximo, logo ali abaixo na pesquisa da rede.

3.2 Pensando a estética da margem: A arte do (in)desejável

O jogo entre centro e margem desenvolvido até aqui conduz a alguns lugares de reflexão acerca da fronteira entre centro e margem⁵⁶ e, assim, acerca do que seja centro e do que seja margem. Agora precisamos pensamentear e hipotetizar sobre o que os discursos artísticos produzidos por cada *locus* enunciativo (centro e margem) carregam de marcas que os diferenciam a ponto de haver um reconhecimento na pesquisa da rede entre cada um dos itens listados. Para realizar essa diferenciação entre os discursos centrarei meu fôlego teórico

⁵⁶ Claro que ao tratar de fronteira entre centro e margem não falo de fronteira definitiva ou sequer de local de separação, mas trato fronteira mais – e assim era de se esperar deste trabalho – como traço arbitrário e cambiante, como parede porosa ou, como dizia Martin Heidegger em “Building, Dwelling, Thinking”: “Uma fronteira não é o ponto onde algo termina, mas como os gregos reconheceram, a fronteira é o ponto a partir do qual algo começa a se fazer presente” [Apud: Bhabha (1998, p.19)].

na análise do *locus* enunciativo da margem buscando relacioná-lo com o centro, mas tendo-o como foco.⁵⁷

Nasce da relação entre centro e margem, como foi exposto, um foco vital por parte da margem: a transgressão. Margem é poder e vontade de transgressão. Primeiramente, há as transgressões que, já vimos em outro capítulo, envolvem a sua própria existência enquanto não-centro, isto é, transgressão ao que o centro lhe impõe enquanto margem. Assim se o centro determina que a margem deve ou pode agir de uma maneira, a margem transgride este interdito não agindo como tal e agindo, assim, diferentemente do que deveria ou poderia uma margem. Nesse ponto, interditos muito sérios são trabalhados e abalados e, quem sabe, extinguidos como, por exemplo, a afirmativa de que o centro é que produz cultura e a margem é quem, quando muito, a consome ou ainda a afirmativa de que a margem não tem opinião sobre sua própria existência e sobre a sociedade na qual se instaura.

Marca o papel derretidamente mais confundindo do que acertando até que uma luz vaga se ascende: epifania solitária. Ah! Como dão prazer esses pensamentos que põem sem ordem o sangue da gente.

As Editoras Cartoneras, como vimos, enquanto movimento de expressão da margem, fazem justamente ir de encontro aos interditos que as refreiam assumindo uma posição de criadoras de cultura, de movimento auto-reflexivo e preocupado em entender, analisar e se adequar à sociedade em que se estabelecem.

Em segundo lugar e de forma alguma menos importante, temos a transgressão enquanto expressão estética, isto é, parece que se desenvolve uma busca expressiva que envolve como valor o caráter transgressivo da obra. Assim, nós vemos a transgressão do lixo que vira arte, a transgressão do limite entre literatura e artes visuais, a transgressão do que seja “linguagem literária” e “temática literária” canonicamente⁵⁸ e a transgressão dos limites entre os gêneros literários. Ainda poderíamos acrescentar uma transgressão ao que seja o interesse das editoras atualmente se levarmos em conta a lembrança de Canclini (2008, p.XXXVI) ao dizer que “a inovação estética interessa cada vez menos nos museus, nas editoras e no cinema; ela foi deslocada para as tecnologias eletrônicas”. Vejamos mais detalhadamente cada um dos pontos.

O projeto das Editoras Cartoneras é usar o papelão recolhido das ruas por papeleiros

⁵⁷ Se me permitem a brincadeira terminológica, tornarei a margem meu centro.

⁵⁸ Quando falo canonicamente refiro-me à tradição da cultura erudita, logo, do centro.

para virar arte e, veja bem, arte mesmo, isto é, não pretende ser objeto com menor poder simbólico do que um livro de editora tradicional. Aliás, pelo contrário, nos sites das Editoras Cartoneras ressalta-se o poder simbólico dos livros por elas produzidos por terem um caráter de artesanal e de obra de arte única. O lixo passa, ao longo do processo de produção de um livro, por uma simbolização que o converte em arte. O trabalho para “transformar em arte tudo o que é marginal ou descartável”⁵⁹, como afirma Aldo Medinaceli ser seu objetivo, é um trabalho muito complexo e delicado – e eu diria poético: o primeiro momento é um deslocamento feito pelo papelero que recolhe o papelão das ruas, o segundo momento, certo jogo com o acaso, é a venda do papel para as cooperativas cartoneras, o terceiro momento – processo mais longo – é o trabalho artístico de pintura e dobra e costura ou cola para que ele se torne, enfim, uma capa-arte que acolherá em seu íntimo um texto de origem diversa da sua.

Há toda uma delicadeza na transformação do que é descartável em arte, em bem atribuído de poder simbólico, logo, em produto não-descartável e, mais do que isso, desejado e, muitas vezes, reverenciado. Há uma passagem do indesejável ao desejável, que faz aparecer um entre-lugar: o (in)desejável.

O objeto simbólico criado pelas Editoras Cartoneras recebe poder simbólico por dois caminhos das artes: como texto, livro e como tela pintada⁶⁰, trabalho das artes visuais. Possuir essa dupla entrada talvez não seja uma inovação vanguardista, posto que as editoras tradicionais já investiram consideravelmente no caminho de produzir os livros-arte de valores exorbitantes. No entanto, mesmo assim, há de se perceber certas inovações nas produções cartoneras: a mais evidente é que o preço é ínfimo para objetos de tão grande poder simbólico, a mais complexa está no fato de ser uma margem dizendo que não só tem força para produzir bens simbólicos, como também pode versar sobre diferentes artes em um mesmo tempo e tudo sendo construído a partir do descartável. Pode-se inclusive ensaiar algumas reflexões acerca de uma crítica por parte das Editoras Cartoneras sobre a descartabilidade das artes, que pode perder e receber seu poder simbólico, vivendo uma posição sempre potencialmente efêmera e, ao mesmo tempo, pode-se perceber uma alusão à própria trajetória das Editoras Cartoneras que surgem do descartável, da margem e forjam uma autoridade se inserido na sociedade como produtora de objetos simbólicos.

Pensando a literatura trabalhada e editada pelas Cartoneras percebe-se outro posicionamento não-inocente: há, na grande maioria das obras, um uso ou um gosto pelo uso

⁵⁹ MEDINACELI, Aldo. El movimiento literario de Yerba Mala Cartonera. Suplemento Literario Fondo Negro de la Prensa. 11 de janeiro de 2009. Disponível em <http://www.laprensa.com.bo/fondonegro/11-01-09/11_01_09_edicion4.php> Acesso em 30 de novembro de 2009.

⁶⁰ Vale ressaltar que é tela pintada deslocada, pois se trata de papelão das ruas sendo usado como tela.

de palavras coloquiais e, mais, uso de expressões não-aceitas e diminuídas pela literatura do centro. Os temas recorrentes nos livros das Editoras Cartoneras são justamente aqueles mais repreendidos pelo centro: sexualidade, pornografia, erotismo, escatologia, críticas políticas e sociais. Claro que essas escolhas marcam um posicionamento teórico que é o de assinalar uma oposição ao centro, um lugar de maior liberdade e “democracia”⁶¹. Essas marcas apontam para uma evidência de que por mais que estejam abraçadas pelo mercado cultural e que tirem proveitos disso, as Editoras Cartoneras não estão sob o domínio da ditadura mercadológica ou do “absolutismo mercadológico” de que já falamos, e assim, mantém mais livres produtores e consumidores.

A liberdade defendida e produzida nas Editoras Cartoneras é tão sabida e aproveitada pelos escritores que podemos observar, como resultante, grande dificuldade em separar os gêneros literários. A título de organização, em muitos dos sites das Editoras Cartoneras, observamos que é feita uma divisão por gênero (romance, poesia, novela, conto, infantil-juvenil, ensaio, relato, etc.), mas é preciso que fique claro: essa divisão é temerária. Nas publicações, há muitos indícios do fim da divisão, do rompimento da fronteira sólida entre os gêneros literários.

Outro aspecto forte da literatura editada pelas cartoneras é o engajamento. Percebe-se que muitas das obras tratam de realidade social e funcionam como denúncia dessa realidade. Mas parece-me até consecutivo que seja assim, pois estamos falando de um movimento cultural altamente envolvido com sua própria margem e preocupado em denunciar justamente essa relação arbitrariamente desigual de instituição de poderes (diretamente simbólicos e indiretamente em sentidos mais amplos) na sociedade em que se desenvolve.

Na tentativa de estabelecer uma estética própria da margem defendi o termo transgressão mesmo em momentos em que poderia usar hibridação e o fiz propositalmente já que esse termo está mais fortemente vinculado à pós-modernidade como um todo e não especificamente à margem. No entanto, podemos usar o termo hibridação para chegar a pontos interessantes de análise do movimento cultural em questão, por exemplo, pela hibridação percebemos a produção estética da margem cartonera como um projeto genuinamente pós-moderno e como marcas disso teríamos a hibridação de artes visuais e a literatura⁶², hibridação que, segundo Canclini (2008), cria os “gêneros impuros”⁶³ termo que

⁶¹ Uso o termo democracia para falar de lugar em que as ordens não vêm de cima, mas sim do povo. No contexto específico, aponto para a idéia de que nas Editoras Cartoneras não haveria censura e o artista tem liberdade de exercer a soberania sobre sua arte e sobre sua criação.

⁶² Hibridação que Canclini (2008) desenvolve em seu livro ao analisar o gênero das Histórias em Quadrinhos.

⁶³ Gêneros impuros são, para Canclini, Histórias em quadrinhos e grafites.

eu gostaria muito de me apropriar para pensar as produções cartoneras já que misturam não só visual e letras, mas, também, gêneros literários diversos. Pensar em gêneros impuros para as cartoneras teria ainda maior significado, pois estamos falando da arte que advém do lixo, é como se fosse uma frase lapidar, que faz retornar o ritualístico, ou o religioso: “das impurezas vieste, às impurezas voltarás”.

Ainda pensando no termo hibridação para as Editoras Cartoneras, percebemos a coexistência de tipos de produção antagônicos: vende-se na Internet, que proporciona uma venda em média ou larga escala, mas produz-se artesanalmente. Essa coexistência do “industrial” e do artesanal é marca da condição pós-moderna e ainda mais especificamente marca da condição Latino-americana na pós-modernidade. O que nos revela a afinidade desse movimento cultural com o meio em que vive e com o tempo em que vive colocando-se mais uma vez como uma produção no/de limite⁶⁴.

Uma outra transgressão visceral a que podemos vincular as Editoras Cartoneras é a que realizam afastando-se da forma de produção industrial e, com isso, mesmo que vendam pela internet, acabam rompendo com a lógica mercadológica. Transgressão, então, da lógica que domina a produção cultural pós-moderna. Essa transgressão acaba gerando características únicas como a do maior domínio do processo de produção do livro⁶⁵, que garante uma menor despersonalização do produto, e como a de aproximação maior da editora com o público. O rompimento com a lógica mercadológica de produção resulta em um rompimento com o público que deseja os produtos de massa e, assim, com menos leitores há uma maior aproximação:

“Y cuánto tienen que ver ustedes, queridos amigos, que nos apoyaron todo este tiempo, aceptando nuestros libros, recomendándonos, prestándonos a sus amigos, comentándonos de nuestra existencia a otros tantos, enviándonos mails. En fin, acompañándonos siempre. Lo más lindo que puede tener una editorial, además de sus libros, por supuesto, es una troupe de buenos amigos lectores. ¡Gracias por esperar siempre un título nuevo!”⁶⁶

A frieza característica do sistema industrial é substituída por palavras de amor e amizade, eis mais uma transgressão: a da distância entre produtores e consumidores necessária e inevitável em um sistema industrial.

⁶⁴ Penso em produção no limite quando me refiro a ser produção latino-americana, que é território marcado pelo limite entre artesanal e industrial e penso em produção de limite quando me refiro aos produtos que gera sempre, de alguma forma, discutindo as fronteiras e dando passos em direção aos novos limites que serão também transgredidos.

⁶⁵ A distribuição das ações não é fordística, então, todos os envolvidos conhecem o processo e participam de toda a produção, podendo interferir.

⁶⁶ Informações sobre Eloísa Cartonera dadas pelo próprio grupo editorial. Disponível em <<http://www.eloisacartonera.com.ar/historia.html>>. Acesso em 30 de novembro de 2009.

Retomando a colocação de Canclini sobre os interesses das editoras e dos museus não serem mais a inovação estética, percebemos mais uma transgressão do esperado já que as Editoras Cartoneras (tanto enquanto editoras como enquanto instituições culturais– no sentido de serem também portadoras das artes visuais) posicionam-se justamente a favor da inovação e em direção à criação de uma nova estética: a estética do (in)desejável. Os parênteses utilizados no prefixo “in” funcionam como marca gráfica do deslocamento de sentido que é preciso trabalhar acerca do termo desejável.

Desejável é, por definição, termo usado para tudo o que for passível de desejo ou digno de se desejar, logo, para ser desejável precisa-se ser reconhecido como tal por alguém que pode ser o outro ou o próprio. Dando destaque ao prefixo “in” causo a dupla leitura da estética que proponho. Essa dupla leitura é inevitável se pensarmos que se trata de uma estética definida em oposição ou transgressão ao outro e que, ao mesmo tempo, tem poder para se criar e produzir bens simbólicos.

Do jogo entre centro e margem nasce um centro e nasce uma margem. Da oposição contínua entre centro e margem nasce o poder iludido do centro e o poder conquistado da margem. Do poder forjado nasce uma estética do desejável, que é a transgressão, e do poder contrariado nasce a incômoda estética do indesejável.

3.3 Um olhar à margem: três (in)desejáveis análises

Agora, que a teoria está posta, é preciso verificar se ela pode oferecer uma leitura interessante das obras literárias publicadas pelas Editoras Cartoneras. Para isso, escolhi três obras cartoneras nas quais analisarei a presença e o trabalho da estética do (in)desejável que apresentei anteriormente. Trata-se de duas obras editadas pela Eloísa Cartonera: *Delírios Líricos* de Glauco Mattoso e *Masturbación* de Cuqui e uma obra editada pela Yiyi Jambo: *Transportuñol Borracho*, que é uma compilação de poemas de diversos escritores traduzidos para o portunhol selvagem por Joca Reiners Terrón.



Figura 1: Foto das capas dos livros que serão analisados.

Como não poderia deixar de ser, inicio a análise pela parte visual do projeto já que é o que causa o primeiro impacto ao contato com essas produções culturais. A visualidade é de extrema importância no mercado e, em última análise, na sociedade pós-moderna e, como já vimos, o cruzamento da imagem com o texto gera o “gênero híbrido”⁶⁷ que é uma categoria aplicável a “lugares de intersecção entre o visual e o literário, o culto e o popular, (que) aproximam o artesanal da produção industrial e da circulação massiva” definição claramente aplicável às produções cartoneras. Canclini cria essa noção de impureza para referir-se aos grafites e às histórias em quadrinhos e, agora, se faz interessante ter isso em mente, pois é notável a aproximação com o grafite no uso de grafismos anticonvencionais das capas cartoneras, além das cores fortes, que causam um choque nas capas o que nos grafites também é causado pelas cores e desenhos ou, principalmente, pelo lugar em que é feito.

Partindo de uma definição amplamente difundida de grafite, exposta na Enciclopédia Livre Wikipédia⁶⁸, a aproximação entre as capas cartoneras e a arte do grafite é ainda mais evidente, pois esta é descrita como “inscrições feitas em paredes, desde Império Romano. Considera-se *grafite* uma inscrição caligrafada ou um desenho pintado ou gravado sobre um suporte que não é normalmente previsto para esta finalidade” e aquela utiliza justamente um suporte não previsto: o papelão retirado do lixo. Ambas as expressões artísticas são marcadamente urbanas: uma realiza intervenções no espaço e a outra cria, a partir do resto da vida cidadina, um espaço produtivo.

Pensando nessa aproximação entre grafite e cartonera, percebe-se, mais uma vez, a

⁶⁷ Expressão e conceituação de Canclini, 2008, p. 336.

⁶⁸ Enciclopédia livre Wikipédia. Disponível em: < [http://pt.wikipedia.org/wiki/Grafite_\(arte\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Grafite_(arte))>. Acesso em 30 novembro de 2009.

relação das Editoras Cartoneras com a contracultura, pois o grafite teve ênfase justamente em maio de 68, quando houve o 'bum' da contracultura. O que poderíamos pensar é que as Cartoneras se enquadram no que Gisele Marchiori Nussbaumer⁶⁹ aponta como uma pós-contracultura que seria uma expressão que “procura, de forma espontânea e descomprometida, transformar o sentido que se dá à realidade”. Essa definição aplicada às Editoras Cartoneras parece, em certa medida, resolver um problema posto muito anteriormente quando apresentei o movimento e levantei as diferenças entre as Editoras Cartoneras e as tradicionais, e, assim, pode-se aceitar que essa diferença venha de um caráter mais “espontâneo e descomprometido” desse movimento cultural.

Outro contato interessante entre o “gênero impuro” de Canclini e as produções impuras das Cartoneras é que ambas as expressões têm um caráter marginal. O Grafite é muitas vezes desvalorizado enquanto expressão artística e está fortemente vinculado à margem e às suas transgressões, inclusive quanto às leis, já que é uma expressão ligada à pichação, embora tenha diferenças bem marcadas em relação a ela. Fica claro para mim, neste momento, que a estética do (in)desejável cabe bem às produções marginais e, claro, extrapolam as Cartoneras e atingem lugares além, nas outras margens, em outras jangadas à deriva.



Figura 2: Foto das contracapas dos livros que serão analisados.

É de extrema relevância observar nos livros cartoneros o não apagamento da (ex)condição de lixo do material utilizado deslocadamente como tela. Mesmo na pintura das capas com textura como é o caso da realizada para o livro *Masturbación*, a lombada se mantém de papelão cru e a contracapa revela por inteiro o material. Essa manutenção das

⁶⁹ NUSSBAUMER, Gisele Marchiori. *O mercado da cultura em tempos (pós) modernos*. Santa Maria: Editora da UFSM, 2000, p. 67.

marcas de sua origem mesmo esta sendo desvalorizada e mesmo indesejada pela sociedade pode ser lida em relação com a própria condição Latino-americana, que é, como já afirmei anteriormente, de firmar-se maculada e menor e criar a partir disso um lugar enunciativo diferente, marginal e forte.

Os livros cartoneros mesmo quando postos na estante junto dos livros das Editoras Tradicionais, ou seja, mesmo quando aceito e consumido como a cultura do centro, se marcam na diferença, pois a lombada evidenciará, sempre, a condição de produção a partir do resto, do indesejável, daquilo que se mantém enclausurado dentro das latas ou dos containeres de lixo sem que fiquem a mostra, quase sempre sem poder voltar à vida: silenciados pelo esquecimento que se oferece a quem só pode incomodar se tiver voz.

Um ímpeto de curiosidade me leva a me aproximar e a violentar o íntimo que se espreme entre a capa e a contracapa. Aparece um espaço branco cheio de palavras transparentes e gritos mudos, que passa a ocupar e a resistir em minha cabeça... preciso virar mais uma folha e mais outra e mais outra até acabe e que essa voz pare... até que acabe e eu possa não-voltar a ser quem eu era antes do ímpeto de curiosidade que me tomou...



Figura 3: Foto de um livro cartonero aberto.

Quanto à parte interna dos livros, que também revelam e evidenciam sempre o papelão, podemos perceber diferentes formas de montagem: a Eloísa Cartonera realiza uma colagem do texto na capa, enquanto a Yiyi Jambo realiza uma costura do texto. A diagramação do texto, em ambas as editoras, é bem parecida: o texto tem letras bem nítidas e pela disposição no papel convida à leitura por sua clareza⁷⁰.

Há, nas contracapas, inovadoramente, uma breve apresentação do projeto em que o livro foi construído que conta inclusive por quanto o papelão foi comprado. Essa informação

⁷⁰ As folhas dos livros que estou analisando não são recicladas, mas, a título de curiosidade, as Editoras Cartoneras brasileiras evidenciam em seus projetos um cuidado para com isso.

serve para aproximar o leitor do projeto o que, como foi dito, pode ser entendido como marca da estética (in)desejável. Há ainda algumas informações editoriais (como é o tradicional) e há um agradecimento aos autores por terem autorizado a publicação do texto, cooperando com o projeto.

Seguindo no desbravamento do livro, temos a capa interna com título, nome do autor, editora e ano da publicação e, então, chegamos aos textos em si.



Figura 4: Foto do livro *Delírios Líricos* de Glauco Mattoso.

3.3.1 “*Delírios Líricos*”

Trata-se de uma antologia bilíngüe de poemas de Glauco Mattoso preparada por Mario Câmara com prólogos de Néstor Perlongher e Franklin Alves

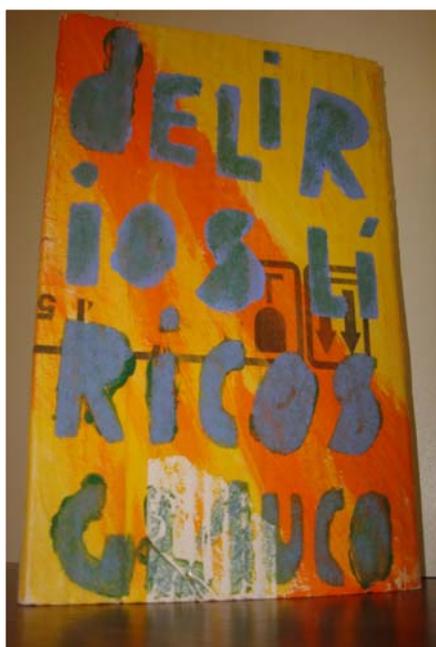


Figura 5: Foto da capa do livro *Delírios Líricos* de Glauco Mattoso.

Começo a pensamentear o livro *Delírios Líricos* a partir do autor Glauco Mattoso, que é figura intrigante da Literatura Brasileira. Apontado como um dos representantes famosos editados pelas Cartoneras, Glauco Mattoso pode ser entendido como um dos exemplos dos trânsitos realizados entre centro e margem, mas esse trânsito tem de ser bem pensado, pois Glauco, apesar de (re)conhecido, por alguns, como grande autor/poeta brasileiro, é, mais certamente, figura que ocupa a corda bamba que é o lugar entre. O lugar entre é justamente aquele que é deslizante e perigoso para um artista, pois pode tanto ser centro e assim ser aclamado e consumido como pode ser margem e passar ao anonimato e ao esquecimento.

Autor da poesia marginal da década de 70 no Brasil, Glauco Mattoso ocupou lugar de maior evidenciamento na geração do mimeógrafo, ao produzir o *Jornal Dobrabil*. Mas, com seus posicionamentos viscerais (in)desejáveis para a sociedade, acabou sendo deslocado mais para a margem cultural e, hoje, é autor pouco conhecido pelos jovens leitores, mesmo brasileiros. A própria academia já não oferece espaço para que esse autor seja consumido culturalmente e, pouco a pouco, parece estar sendo enclausurado dentro dos containeres silenciadores.

A voz de Glauco Mattoso sempre foi um incômodo para a sociedade, assim, esse autor é um ser (in)desejável completo. Mesmo durante a ditadura militar brasileira (período de alta defesa da “moral” e dos “bons”⁷¹ costumes), Glauco marcou-se como homossexual, usuário de drogas, sadomasoquista, servente sexual, etc, proferindo, ironicamente, seu gosto por pés masculinos e, especialmente, por pés de soldados vestidos de coturnos.

Ao longo de sua trajetória, Glauco marcou-se, cada vez mais, como (in)desejável social, seja através da linguagem de suas poesias, seja através de seus posicionamentos pessoais, que tornam-se tema de sua produção artística. Lançou o *Manifesto Coprofágico*⁷², no qual defende a “coprofagia cultural”, ou seja, a utilização do resto, dos dejetos da digestão cultural para criar cultura.

Manifesto coprofágico

Mierda que te quiero mierda (Garcia Loca)

a merda na latrina
daquele bar de esquina
tem cheiro de batina
de botina
de rotina
de oficina gasolina sabatina
e serpentina
bosta com vitamina
cocô com cocaína
merda de mordomia de propina
de hemorróida e purpurina

merda de gente fina
da rua francisca miquelina
da vila Leopoldina
de Teresina de santa Catarina
e da argentina

merda comunitária cosmopolita e clandestina
merda métrica palindrômica alexandrina

⁷¹ As aspas nas palavras “moral” e “bons” referem-se às reflexões óbvias, mas necessárias, quanto ao tipo de moral que era defendida enquanto se torturavam pessoas, e quanto ao que significa “bom” em uma sociedade na qual a expressão é podada e a humanidade atropelada pelas atrocidades ditatoriais.

⁷² MATTOSO, Glauco. *Delírios Líricos*. Buenos Aires: Editora Eloísa Cartonera, 2006, p. 06.

ó merda com teu mar de urina
 com teu céu de fedentina
 tu és meu continente terra fecunda onde germina
 minha independência minha indisciplina

és avessa foste cagada da vagina
 da américa latina
 (do *Jornal Dobrabil*)

Após a leitura do Manifesto Coprofágico, fica evidente a ligação desse poeta e do movimento que ele defende com a produção cartonera que se marca latino-americana e que, como já definiu Aldo Medinaceli e que repito, tem como trabalho: “converter em arte todo lo que es considerado marginal o desechable en las sociedades, crear una estética que incluya a estos sectores”. Transformar o descartável em arte, criando uma estética que inclua a margem é o que Glauco Mattoso fez durante toda a sua produção e que foi reconhecido por críticos como Ademir Assunção, na revista curitibana "Medusa":

Sua temática corrosiva é um banquete difícil de ser engolido até mesmo pela maioria dos críticos brasileiros. O sadomasoquismo explícito, a podolatria escancarada (...), a coprofagia, o sarcasmo feroz e a ironia ferina, presentes em toda a sua obra, ainda estão longe de ser assimilados pela "alta e nobre" cultura⁷³.

Também Amador Ribeiro Neto, no jornal paraibano "A União" diz sobre a obra de Glauco que “O banquete a que ele nos convida não é para todos os paladares - mas para os paladares abertos a novos sabores - do cheiro e gosto do pé ao gosto e cheiro das fezes”⁷⁴. Essas marcas da poética de Glauco que geram esses “novos sabores”, que são os sabores do desagradável, são facilmente percebidas em seus textos como podemos observar em *Soneto 73 – Obsessivo*⁷⁵:

Soneto 73 - Obsessivo

O gosto pelo pé ficou mais forte
 depois que as trevas foram preenchendo
 o fundo do meu olho, neste horrendo
 martírio, mais agônico que a morte.

Agora nem desejo a mesma sorte
 que alguns outros mortais prosseguem tendo
 de conviver a dois, e só me entendo
 servindo a qualquer sola de suporte.

Só penso nisso, em sonho ou acordado.
 Masturbo-me na tímida ilusão

⁷³ Algumas opiniões sobre a poesia de Glauco Mattoso. Disponível em: <<http://glaucomattoso.sites.uol.com.br/opoeta.htm>>. Acesso 30 novembro. 2009.

⁷⁴ Ibidem.

⁷⁵ MATTOSO, Glauco. *Delírios Líricos*. Buenos Aires: Editora Eloísa Cartonera, 2006, p. 28.

de amanhecer debaixo dum solado.

Aquele que em rosto dá o pisão
é sempre um tipo mal-acostumado,
e nunca a projeção duma paixão.

A leitura do soneto evidencia que Glauco Mattoso se encaixa na teoria da estética (in)desejável, pois em seus textos trabalha com as temáticas não aceitas pelo centro como podolatria, homossexualismo, exploração sexual e sadomasoquismo, que seriam altamente recriminados no campo cultural tradicional. Além das temáticas, Glauco agrava o (in)desejável quando utiliza palavras duras e diretas para tratar seus polêmicos assuntos, gerando uma naturalidade que agrava e que incomoda ainda mais, fazendo emergir certas questões interditas.

O livro *Delírios Líricos* foi editado em 2006 pela Cooperativa Eloísa Cartonera durante a 27ª Bienal de São Paulo. Ao retomar Glauco Mattoso, ocorre uma retomada do movimento a que esse autor pertenceu na década de 70 e faz-se necessário também comentar que a geração da poesia marginal de 70 tem fortes pontos de contato com as Editoras Cartoneras.

Heloísa Buarque e Cacaso, participantes e teóricos da geração de 70, falam sobre o movimento de que fizeram parte: “Já há quem fale em uma “geração do mimeógrafo”, de uma poesia pobre, que se vale de meios os mais artesanais e improvisados de difusão, num âmbito necessariamente restrito”⁷⁶. Pensando nas marcas que destacam os integrantes, é fácil perceber a aproximação com as Editoras Cartoneras que também enfrentam o olhar de fora que a consideram, muitas vezes, representantes de uma arte menor e que, da mesma forma, utiliza meios artesanais na produção da (e sua) arte. Uma grande diferença entre esses movimentos é que, em 70, a internet ainda não era tão difundida quanto hoje e, assim, aquela geração não contava com esse meio de possível difusão com que contam as Editoras Cartoneras. Glauco enviava as edições de uma página de seu *Jornal Dobrabil* pelo correio.

Outra aproximação da geração de 70, de Glauco Mattoso, com as Editoras Cartoneras é que ambos os movimentos prezam o caráter mais pessoal. As Cartoneras, mesmo utilizando a internet, como vimos, fazem questão de marcarem-se como próximas do público e gratas a ele, sugerindo uma relação de maior intimidade e afetividade.

Flora Sussekind (1985, p.7), pensando na geração da poesia marginal de 70, discute sobre a marginalidade ser uma imposição ou uma posição, ou seja, se é algo que vem de um impedimento por parte das editoras de que alguns autores sejam publicados ou se é uma

⁷⁶ Apud. SUSSEKIND, Flora. *Literatura e Vida Literária: polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. p.71.

escolha teórica do autor, uma opção de se aproximar do público e do seu produto. Parece que essa reflexão poderia ser feita quanto aos autores cartoneros e creio que a resposta, se sincera, seria variável. Há autores muito claramente vinculados às Cartoneras por posicionamento teórico ou ideológico, outros que, talvez, por falta de opção de publicação, se aproximam dessa forma, e outros, ainda, que estão a transitar entre centro e margem sem problemas e sem perder nenhum dos lados, pois pertencem a ambos. Hoje, esse terceiro lugar parece ser o do poeta brevemente trabalhado aqui.

3.3.2 *Masturbación*

Figura 6: Foto da capa do livro *Masturbación* de Cuqui.



Trata-se de uma narrativa da autora Cuqui que se passa entre um banheiro e uma casa. As personagens são ou órgãos sexuais ou seres não claros quanto à forma como é o caso de *Masturbación*, que é descrita com corpo feminino, mas que interage com os órgãos sexuais no banheiro. Texto sem grandes ações, conta a história de uma personagem virgem, *Masturbación*, que quer viver um amor e não apenas relações sexuais e passa refletindo sobre sua vida ou sozinha ou com sua amiga Pijota.

Escritora contemporânea conhecida na Argentina, Cuqui⁷⁷ representa uma figura bastante polêmica para a cultura argentina, pois através de suas performances artísticas e também da sua escrita volta-se para um mundo bastante marginal e silenciado. Sua arte tem forte ligação com o plano da sexualidade, que é trabalhada de forma visceral, no corpo e nas formas que se destroem em um mundo confuso e de opressões.

A história de Cuqui, escritora argentina nascida em Córdoba e conhecida por seus textos que sempre carregarem “algo que escapa a las fronteras institucionales del arte, que juega con los límites entre unas cosas y otras”⁷⁸, é especialmente interessante para o entendimento da estética do (in)desejável porque apresenta uma temática interdita pelo centro cultural, que é a da sexualidade, e de uma forma que aumenta seu grau de interdição,

⁷⁷ Cuqui, não assume nenhum sobrenome e geralmente é citada com a data de 1988, ou seja, presume-se que teria 21 anos atualmente.

⁷⁸ NATALE, Pablo. *Cuatro estaciones sobre una extraterrestre llamada Kiki*. In: Blog El Interpretador Libros. 22 de março de 2009. Disponível em <<http://elinterpretador-libros.blogspot.com/2009/03/cuatro-anotaciones-sobre-una.html>> Acesso em 30 novembro, 2009.

pois as próprias personagens são representações do sexo. Além disso, a linguagem é bastante direta, sem preocupações com polidez, o que é um traço da escritora, conhecida por sua segura e pragmatismo vocabular.

“- Me he perdido 4.380 polvos! Tendría que echarme 12 polvos por día para hacer en un año esa cifra.
- 12 polvos es una barbaridad. Vas a tener que ofrecerte como puta porque gratis nunca conseguís y que te cojan varios a la vez así sumás más rápido. Acordate que son 43.380 menos 3 que ya hiciste.”⁷⁹

Nesse trecho do diálogo entre *Masturbación* e Pijota percebe-se o uso da linguagem tradicionalmente considerada vulgar. Essa escolha por palavras carregadas de significação negativa na sociedade causa espanto e, ao mesmo tempo, faz do livro uma obra verossímil já que se trata de uma narrativa que começa com a seguinte imagem:

“El baño es un lugar enorme con paredes de vidrio resistentes, una especie de pileta pública que va desde los 10cm hasta los 5m de pis. Siempre hay varias pijas flácidas con un promedio de 2,10m de alto.
Masturbación camina con dificultad en el desnivel del piso hasta que no hace más pie. Se sumerge y abre los ojos. Nada un rato. En la parte playa están las pijotas mojadas por el pis de todas; a algunas el pis les moja apenas la base de los huevos, a otras hasta la mitad de los mismos pero no más.
Masturbación vuelve a la orilla, se sienta en uno de los huevos de Pijota y apoya su cabeza contra el tronco”. (CUQUI, 2005, p.03)

Passado o choque da imagem inicial, entramos no universo da narrativa que só se constitui por conta da linguagem direta e usada com naturalidade para criar as imagens e as personagens necessárias para que a história aconteça. Não nos surpreende, assim, que haja uma personagem chamada *Masturbación* que seja virgem e que ela seja amiga de uma Pijota homossexual e que seu ex-namorado Triple tenha três pênis de tamanhos diferentes. No meio deste texto o que é mais interessante é a marca da poeticidade de Cuqui, que aparece nos momentos em que *Masturbación* encontra-se sozinha e em que ela reflete sobre sua vida ou se satisfaz solitariamente:

“A medida que me acercaba al jardín rojo me iban aumentando las ganas de llorar. Una chica trajo semillas de frutas y las desparramó. El há hablado con ella. Los celos me van dando mordiscones por todo el cuerpo, me mastican hasta hacerme líquida, apenas si me queda ojo para espiar y sentirme cada vez peor”. (CUQUI, 2005, p.21)

Essas intervenções poéticas presentes no texto *Masturbación* evidenciam a transgressão quanto aos limitantes e enclausuradores gêneros literários. Fica claro que há uma mistura de

⁷⁹ CUQUI. *Masturbación*. Buenos Aires: Editora Eloísa Cartonera, 2005, p. 20.

gêneros dentro dessa intrigante história e a forma como essa mistura é articulada na narrativa revela um trabalho muito sensível da escritora que constrói, na intervenção, sentidos que vão além da crueza e da dimensão corporal, que enriquecem a personagem, sem, entretanto, evitar sua duplicidade.

3.3.3 *Transportuñol Borracho*



Trata-se da compilação de quinze poemas que são apresentados como “contrabandeados al portuñol salvaje” pelas mãos criativas do brasileiro Joca Reiners Terrón.

Antes de entrar-se propriamente no livro é preciso que se esclareça de que se trata o portunhol selvagem. Douglas Diegues, um dos idealizadores da idéia, diz que “Se trata del primeiro non-movimiento literário del mundo! El primeiro non-movimiento post-histórico em movimento indeterminado e irreductível al pensamiento único”⁸⁰.

F

Figura 7: Foto da capa do livro

Transportuñol Borracho.

O “portunhol selvagem” é uma língua que nunca será uma, é mistura de muitas e cada pessoa pode criar e trabalhar com o seu portunhol selvagem, dependendo das línguas que misturará. A formação dessa(s) língua(s) na América Latina funciona como a criação de uma estética que inclui não apenas os setores marginalizados, mas qualquer pessoa, e então, por si só já é uma evidência da estética do (in)desejável. Esse aspecto fica mais claro na fala de Douglas Diegues, quando, ao perguntarem para ele como nasceu o não-movimento, ele responde: “¿Sinceramente? Nasceu como flor de la bosta de las vacas!”⁸¹, isto é, nasceu do resto, do descartado e mais (em uma aproximação direta com Glauco Mattoso) trata-se de um movimento cultural absolutamente coprofágico.

O projeto desenvolvido no livro *Transportuñol Borracho* está intimamente ligado à

⁸⁰ DIEGUES, Douglas. *Que diablos vein a ser isso?* In: Portal de Literatura e de Arte Cronópios. 5 de novembro de 2008. Disponível em <<http://www.cronopios.com.br/site/printversion.asp?id=3505>> Acesso em 30 novembro de 2009.

⁸¹ Ibidem.

noção de tradução-transcriativa, estudada e aprendida com Haroldo de Campos, isto é, trata-se não apenas de uma repetição do poema em outra língua, mas de uma (re)criação do poema em uma língua outra. Artistando dessa forma, Joca Reiners Terrón (re)criou poemas de Ikkyû Sojun, Hans Magnus Enzensberger, Jim Dodge, Malcom Lowry, Stephen Dobyns, Richard Brautigan e Raymond Carver.

A abertura do livro é uma apresentação da proposta de Joca Terrón que é a do “lirikotráfico”:

“Lo mío es lo contrabando, lo lirikotráfico; como saber adonde si ubica la frontera si non sei onde empieza el dia y si acaba el sueño?; como conocer onde empieza el portugués y termina el castellano, si lo único que sei és que el portuñol és infinito, assim como la borrachera? Lo mío és la poesia y el infinito, esa broma que llamamos vida”.⁸²

Essa abertura para o livro nos explica a motivação da existência de um “portuñol selvagem”, que é evidenciar a inexistência de fronteiras limitantes e separatistas entre as línguas, e uma afirmação e defesa da (trans)comunicação poética. Trata-se de uma escrita que em sua origem já está carregada de transgressão: é a transgressão das fronteiras, dos limites da comunicação e um questionamento a respeito da separação da América Latina.

Para analisar a obra *Transportuñol Borracho* escolhi três poemas, cada um de um autor, para transcrever e analisar; quanto aos outros autores, cito apenas as breves e amigáveis apresentações feitas por Joca Terrón.

Os primeiros poemas do livro são de Ikkyû Sojun: “El poeta nipozen más loko di todos, también conocido como EL NUBE LOKA (1394 – 1481); era un monje borracho; le gustavam mucho los tatúrohos y las andoriñas”(TERRÓN, 2008, p.07). O segundo autor (re)criado é Hans Magnus Enzensberger: “El más grande y mayor poeta germano bibo. Grán ensaysta y bebúm di izquierda, bibe aún (1929 -) en Munique y en mío corazón”(TERRÓN, 2008, p.10). O terceiro autor (re)criado é Jim Dodge: “Filoso, poeta, mallandro y catador de manzanas, Dodge también és padre de Fup, la pata más boluda del universo y también un libro muy rico; inventó El Dulce Surruro de La Muerte, el uískey que hace andar hasta los tratores”(TERRÓN, 2008, p.12). Do poeta americano Dodge, escolhi o seguinte poema:

El banquero⁸³

Su sonrisa és como el asiento helado de la privada.
Él sacode mi mano como se la hubiera encontrado
muerta después de dos semanas num chaco.
Digo a él que necessito plata.

⁸² TERRÓN, Joca Reiners. *Transportuñol Borracho*. Paraguai: Yiyi Jambo, 2008, p.06.

⁸³ TERRÓN, Joca Reiners. Op.cit., p.10.

A las toneladas.

Yo quiero un Lambourgini nuevo
 lleno de absinto e ópio,
 quedar afuera destas colinas encharcadas
 uns años em Paris.
 Tento explicar:
 estoy em tal estágio del desarrollo artístico
 que necesito un largo período como sheik reflexivo.

El banquero saca mí carteira.
 Examina mios dentes.
 Reprime sus cacarejos
 cuando oferezo 20 sonetos miltonianos
 como garantía del préstamo.
 Balanza la cabeza (passé dos limites)
 encuanto me despacha, apiertando la mano.

'Peraí', 'le pido', 'tengo dívidas e sueños
 que mi saldo atual no puede sustentar'
 'Sorry', resmungo, 'nada puedo hacer'
 y grampeia los papeles
 com uma maneira semelhante a la que
 empalaria mí lengua num hormigueiro cualquiera.
 Lo miro, incrédulo.

Y bajo mí mirada fija
 el banquero empieza a se transformar
 num montón de papas fritas
 empapadas de grasa;
 después numa mancha
 em una página cualquiera del Génesis;
 y, afinal, em juaninha rola-bosta
 empujando bolitas de mierda
 acima de la mesa más grande que mía cozinha.
 Encuanto obsierbo esas mudanzas mórbidas
 no perco de vista su cara balofa
 brillando cual carne podrida.

Pero eis que percibo
 sus otras muecas:
 padre, amante, niño, muchachón -
 nossos próximos, apesar de distintos, corazones
 y semejante história humana
 dando em la misma.
 Solamente isto me frenó
 de botá-lo sin sentidos
 com una media llena de monedas.

“El banquero” é um poema narrativo e, também por isso, aproxima-se da idéia da estética (in)desejável, pois é um gênero que funde o conteúdo da narrativa com a forma da poesia sem que mantenha a métrica clássica da epopéia.

Esse poema me agrada para pensar o (in)desejável, pois apresenta uma bela reflexão a respeito do social, especialmente sobre a questão financeira aliada ao plano imaterial dos sonhos. O eu-lírico é um artista inserido em um sistema absolutamente frio em que até os

sorrisos são como “tábuas de privada”, mas aparece como ser em desajuste com esse sistema. Farto do escapismo das drogas procura o escapismo comum que é o de ir para Paris e se entregar ao desejo consumista.

Seu pedido para ser inserido no 'normal', no sistema, é negado pelo banqueiro. Sua arte oferecida como garantia é descartada. O uso da aproximação de sonhos e dívidas realizada na frase: “tengo dívidas e sueños que mi saldo actual no puede sustentar” leva à reflexão sobre o consumo e a cidadania, que apresentei em capítulo anterior, ao trabalhar com Canclini, e que nos revela que, hoje, sonho é também consumo. Nas propagandas espalhadas pelos *outdoors*, pelos canais televisivos, pelas rádios se vende sonhos e não produtos e essa confusão faz com que nossos sonhos sempre estejam fora de nós e nas mãos de outro que pode vender ou não o que se deseja. Trata-se de uma dupla expropriação: primeiro a da liberdade de sonhar individualmente (hoje os sonhos estão expostos aos olhos desejosos de todos) e depois a da posse do sonho, que passa a estar sempre fora (do nosso domínio) do alcance e para tê-lo é preciso ser comprado.

No poema de Dodge (re)criado por Joca Terrón, o banqueiro frio fala inglês “sorry” o que pode veicular uma crítica ao Imperialismo norte-americano, que representa o apogeu do sistema capitalista. A denúncia (in)desejável do posicionamento ideológico dominante realizado no poema é acentuada se pensarmos nessa figura, o banqueiro, como uma representação do capitalismo e que, no poema, é transfigurado, pela imaginação do artista desajustado socialmente, compondo uma série de imagens que o diminuem e diminuem seu poder, até que fica apenas uma cara balofa que lembra carne podre, ou seja, até que fica apenas a decomposição, que é a mesma para todos os homens, independentemente do poder financeiro e social que tiveram em vida. Essa revelação leva o artista a se aproximar do banqueiro como humano e, parece, faz com que o artista perceba que o desajuste maior é o do banqueiro que ignora sua vulnerabilidade humana.

O quarto autor (re)criado é Malcom Lowry: “El más grande de los borrachos; un de los escritores más marginalizados de la literatura anglo, la literatura ke nunca és marginalizada; ex-marinero, ex-cónsul y ex-todo, bibeu, bebeu, murrió (1909 – 1957)”(TERRÓN, 2008, p.16). Por se tratar de uma figura de margem, a sua (re)criação no livro *Transportuñol Borracho* parece-me uma postura bastante (in)desejável e ligada, mais uma vez, à coprofagia cultural de Glauco Mattoso, pois se trata do aproveitamento de uma margem alheia para construir uma margem latino-americana, que, em oposição à anglo, é margem ainda mais à margem:

Oración a los borrachos

El ronquito de la muerte acá neste bar desolado,
 Onde la tranquilidad si sienta encurvada sobre su
 oración
 Y la música serve de cuenca al sueño del amante,
 Pero quando ninguna moneda introduz esta dura
 desesperación
 Hasta acá, el más solitário de los lugares
 Y de todos los destinos lo más solitário, afinal,
 Cuando ninguna música alétrica rompe el latir
 De corazones duplamente rotos pero ahora reunidos
 Pelo cirugía de la paz no estillazgo del desastre,
 Penetra más fundamente que lo hicieron las trombetas
 El movimiento de la mente dentro desa trama
 Onde desordenes són sencillas como la tumba
 Y la araña de la vida si asienta, duerme.
 Bajo de las órdenes de Sán Malcom de Pies Sucios

Ke belleza puede si comparar a la de un bar pié-sucio
 em las primeras horas de la mañana?
 Porque nem mismo las puertas del cielo abiertas de
 par em par (e existem dos cielos?)
 Poderiam me llenar com el goze celestial tán complejo
 y desesperado...

La idéia de libertad tiene líos com la manguaza...
 Ah, está!
 Nuestra vida ideal contiene un bar,
 Onde un hombre puede si sentar e charlar, ou hasta mismo pensar

Nada más

Un bar onde no existam
 Tabuletas tipo FIADO SOLAMENTE MAÑANA ou
 MANGUAZA NEM DE GRACIA

A quien, senão a un mierda dum mejicano, le haberia ocurrido
 la idéia de llamar un boqtequim de EL CIELO?

A temática de “Oración a los borrachos”⁸⁴ é uma ode aos botequins e aos bêbados, que são personagens bastante marginais da sociedade. O que me é interessante no poema é a aproximação da religião com o palco da marginalidade borracha que é o botequim. Essa aproximação encaixa-se perfeitamente na proposta estética do (in)desejável, pois revela um rebaixamento da religião, que representa o tradicional, e uma ascensão dos botequins, que acabam figurando como lugares superiores.

Leio esse poema como que tendo uma função próxima à das Editoras Cartoneras (claro que em uma escala menor), pois os versos montam como que uma autorização forjada de ambientes desprezados socialmente. Breve forjamento, que dura apenas algumas linhas, mas que garante o reconhecimento do botequim como um lugar de “hasta mismo pensar. Nada

⁸⁴ TERRÓN, Joca Reiners.Op. Cit., p.16.

más”.

O quinto autor (re)criado é Stephen Dobyns: “Absoluto desconocido em playas sudamericanas, don Dobyns és de lo más grandes de los poetas de Nuerte América; sus poemas son unas fábulas extravagantes y darkonas. Presumo que también sea un borracho” (TERRÓN, 2008, p.18).

Los tomatis

La mujer viaja hasta Brasil
 Para uma cirurgia plástica y una transformación em el rostro.
 Tiene sessenta años y lo deseo normal de ficar hermosa.
 Operada, ella sale com su nuevo rostro
 Pelas calles del Rio. Un chavós
 La assalta a la mano armada para tomar plata. Bang! Matou.
 El cuerpo volve a Nueva Youk.
 Pero ocurre uma barahúnda em el morgue. El hijo
 É llamado. Le informam que su mamá
 És una daquellas diez mujeres ali expuestas.
 Todas ellas foram assassinadas. La vida hoy és assim.
 Elle examina todas ellas, pero no consigue encontrar su mamacita.
 Com su nuevo rostro, ella se tornou una extraña.
 Quizás esta, quizás aquela.
 Mira los senos de ellas. Cual de ellos lo amamentou?
 Apierta cada una di las manos em su rostro.
 Cual delas lo acariciava?
 Chega a tentar Si deitar em sus regazos para ber cual de ellos
 és más familiar – mas el policia lo detiene.
 Bueno, habla el guarda, cuál és su mamá?
 Todas ellas són, dice el rapaz, deja-me
 Levá-las todas como un paquete. El guadia bacila,
 Y afinal, acepta. Em verdad, resolbia uma série di problemas.
 El muchacho despacha las dez mujeres para su hogar,
 Hace la cremación de todas ellas juntas. Já miraron
 Como uno camina com una pequeña urna a tiracolo?
 El muchacho tiene una grande lata di basura prateada.
 En la primabera, él arrasta su lata di basura
 Y empieza mexendo com los dientes del ancinho
 La cienza, los trozos de huesos em la tierra
 Ahí el planta tomatis. Su mamá adoraba los tomatis.
 Ellos crescem perfectos, firmes e gigantes
 Y el muchacho si queda assombrado. Lleva los dez primeros
 Para la coziña. Bê, em su redondez,
 Los senos de su mamá. Em su piel macia
 Encuentra lo toki cariciozodi sus manos.
 Mamá, mamá, grita y si lanza
 Sobre los tomatis. No hablemas del cichillo, del tenedor
 De la pitadita di sal. Tente imaginar
 La hambre filial, peinse em los besos devoradores.

Escolhi o poema “Los tomatis”⁸⁵ por sua forma e por seu conteúdo. Quanto à forma, mais uma vez, trata-se de um poema narrativo que evidencia o que venho defendendo como

⁸⁵ TERRÓN, Joca Reiners. Op. Cit., p.18.

uma das marcas da estética do (in)desejável, que é a transgressão dos limites enclausuradores dos gêneros literários. Quanto ao conteúdo, trabalha diversos aspectos interessantes que demonstram seu (in)desejável engajamento, como a mutilação pela beleza, a perda da identidade e a coprofagia aliada à antropofagia cultural.

Fica claro, logo no início do poema, uma discussão quanto à busca cega pela beleza, que faz com mulheres construam, ou melhor, comprem, novos corpos e rostos. A crítica mais contundente, creio, se evidencia com a ênfase na idéia de novo rosto, que funciona como se houvesse acontecido uma troca de face e a antiga tivesse, simplesmente, sido descartada. A naturalidade com que o assunto é apresentado, faz retornar, mais uma vez, à crítica ao consumismo de nossa sociedade, na qual até novos rostos são vendidos.

Quando o filho é chamado para reconhecer a mãe e não consegue por conta das cirurgias fica claro que a mãe se perdeu: não há mais o rosto, a mãe é uma estranha; não há mais as mãos, que o acarinhavam; não há mais os peitos que o alimentaram e nutriram. Sem mãe certa, o filho adota a todas como mãe. Podemos pensar essa postura do filho como representativa da postura latino-americana de antropofagia cultural em que a cultura assume e abraça todas como mães para, a partir dessas relações, criar uma cultura própria, compartilhando todas. Essa postura é bastante característica de países frutos de colonização, pois estes possuem, *no mínimo*, duas mães: a cultura que existia pré-colonização e a cultura do colonizador que é implantada. Podemos ver, também, na atitude do filho de adoção múltipla de mães, um desejo de união e de irmandade, quem sabe uma proposta que aglutine os países da América Latina ou os países colonizados em geral.

A mãe primeira do filho, no poema, poderia, então, ser entendida como a pátria imaculada que passando por algumas mutilações perde-se de si, e é impossível retornar ao que era. Tragicamente, a pátria, já mutilada, morre, envolvida em uma cena de violência, mas suas cinzas voltam às terras pelas mãos do filho. Suas cinzas, junto com as de outras pátrias que, como ela, foram mutiladas e violentadas, mas que, afinal, também geram frutos nos quais suas características resistem.

Essa mistura das mães e a criação de um novo fruto pode ser lida em relação com a idéia de coprofagia cultural de Glauco Mattoso, pois se vincula ao surgimento do novo a partir do que já foi assimilado e, ao mesmo tempo, na imagem do filho devorando os tomates por perceber neles as características da mãe, figura um ato explícito e desesperado de antropofagia, para que a mãe permaneça viva.

O sexto autor (re)criado é Richard Brautigan: “El Brautigónes há sido un hipponga, un beat fuera de hora; se quedó riquíssimo com su novella Pescar Truta em América; pero si

emborrachó y enfió una bala de 44 en la cabeza; poor Brautigránde (1939 – 1984)” (TERRÓN, 2008, p.20):

Mío nombre és Richard Brautigan

Pienso que esteas curioso para conocer quién soy, pero soy uno que no tiene nombre habitual. Mío nombre depende de vos. Me llame como quisiera.
 Si pensas em alguna cosa que sucedió hace mucho tiempo, em uno que lhe fez uma pergunta y no sabias la respuesta.
 Eso és mío nombre.
 Quizás llovía mucho.
 Eso és mío nombre.
 Ou alguien quis que hiciera alguna cosa. Hiciste. E entçao lhe hablaron que aquilo era errado - “Lo siento pelo engaño” - e usted necesitó hacer otra cosa.
 Eso és mío nombre.
 Quizás fosse um juguete que usted jugó cuando niño ou una otra cosa que surgiu preguiçosamente em tu cabeza quando estuvieras viejo, numa silla cerca a la ventura
 Eso és mío nombre.
 Ou entonces caminaste en algun local. Habia flores por todos los lados.
 Eso és mío nombre.
 Quizás estuviera imerso en un rio. Habia alguien cerca que te amava. Estaban prestes a te tocar. Usted podía sentir esto antes que acontecesse. Entonces aconteceu.
 Eso és mío nombre.
 Ou oubiste alguien lejando llamando. Sua voz era quasi un eco.
 Eso és mío nombre.
 Quizás estuvieras deitado en la cama, já quasi dormiendo, e entonces ristes vos de alguna cosa, una broma para si mismo, bela maneira dar fecho al día.
 Eso és mío nombre.
 Ou entonces comesse alguna cosa muy rica e por un segundo esquecistes lo que comías, e aún asi continúas, sabiendo que era bueno.
 Eso és mío nombre.
 Quizás estivesse cerca de la media-noche y el fuego sonasse como un sino dentro el horno.
 Eso és mío nombre.
 Ou sentistes mal cuando ella disse quella cosa. Ella poderia ter dito aquello a cualquiera: alguien más íntimo a los problemas dlla.
 Eso és mío nombre.
 Quizás la truta nadasse em la piscina pero el rio tuviera solamente ocho pulegadas de largo, la luna brilló em yoMUERTE y los campos de melancias brillaram fora de proporciones, oscuros y la luna parecia surgir de cada planta.
 Eso és mío nombre.
 Y me gustara mucho que Margaret me dejáse solo

O poema “Mío nombre és Richard Brautigan”⁸⁶ é escolhido da coletânea para pensar a estética do (in)desejável, em função de suas características altamente reflexivas. Trata-se de um mergulho na busca por uma identidade que é múltipla e que evidencia e sublinha sua

⁸⁶ TERRÓN, Joca Reiners. Op.Cit. p.20.

multiplicidade a cada vez que a frase “Eso és mío nombre” se faz presente.

O nome que é não é o habitual, pois não limita impondo um rótulo, mas transgredir para o campo da instabilidade, dependendo do desejo do outro. Esses deslizamentos fazem com que o ser por ele representado se (des)figure em sensações, visões, perguntas e ações. Esse perder-se de si, discutido no poema, é marca forte do pensamento pós-moderno e, especialmente, latino-americano, a respeito da sua própria constituição, pois não há identidade que resista a um sistema de rebaixamento econômico, político e cultural como foi o do colonialismo. E que sobreviva ao processo de colonização sem marcas.

O sétimo e último poeta (re)criado é Raymond Carver:

Reciente se descubrió que el borrachón Carver – el más grande cuentista del siglo XX – no escribió sus libros. Parece que enquanto Carver si emborrachava, su editor Gordon Lish los escribía. Grán Carver, que és sin nunca ter sido (1939 – 1988). (TERRÓN, 2008, p.20).

Chegado ao fim do livro *Transportuñol Borracho*, percebo que o “borracho” do nome vem de uma ânsia do poeta Joca Terrón de perceber, nos autores que (re)cria, a liberdade lírica e temática pela qual os seres marginalizados lutam. Esse desejo de fazer do outro parte de uma mesma luta se encaixa muito bem com a proposta do “portunhol selvagem” que é trabalhado no livro e percebemos ao fim que, realmente, nasceu uma “flor de la bosta de las vacas!”⁸⁷.

⁸⁷ DIEGUES, Douglas. *Que diablos vein a ser isso?* In: Portal de Literatura e de Arte Cronópios. 5 de novembro de 2008. Disponível em <<http://www.cronopios.com.br/site/printversion.asp?id=3505>> Acesso em 30 novembro de 2009

4 (IN)CONCLUSÃO

Acredito ter conseguido apresentar uma leitura do movimento cultural que se dá pelo surgimento das Editoras Cartoneras da América Latina. Procurei defender a idéia de que se trata de um movimento marginal, inserido em margens sociais e caracterizado por defendê-las, através do desenvolvimento de uma estética própria, que chamei (in)desejável.

A estética do (in)desejável é resultado da ânsia por um forjamento de poder e de certidão de existência, é como um grito de vozes que não querem e nem podem mais ser emudecidas pelo centro e que se vêem, mesmo no mundo contemporâneo, ainda como oprimidas. Essa estética abriga obras que estiveram e ainda estão esquecidas nos manuais de cultura, nos catálogos de objetos artísticos e nas propagandas motivadoras do desejo consumista.

A categoria básica do (in)desejável é, pois, a transgressão, que se apresenta sob diferentes formas: na transformação de lixo que vira arte; na oposição às posições ideológicas dominantes; no rompimento com limites entre literatura e artes visuais; no rompimento com a linguagem e temática literárias canônicas e na perfuração das fronteiras entre os gêneros literários.

O objeto criado pelas Editoras Cartoneras recebe poder simbólico por dois caminhos das artes: como texto (trabalho da Literatura) e como tela pintada (trabalho das Artes Visuais). Essa delicada relação do texto com a visualidade suscita outras questões, com as quais não consegui trabalhar em minha monografia e que, assim, permanecem em aberto, quem sabe para serem desenvolvidas em futuras pesquisas, talvez em um mestrado ou especialização. Mesmo assim, por considerá-las interessantes, devo apontá-las desde já, em forma de perguntas: como abordar e analisar as Cartoneras enquanto obras de artes visuais? Já que utilizam papelão das ruas como tela, a análise não pode ser a mesma aplicada às telas tradicionais, que nascem da pureza da brancura, da ausência e, desvirginadas pelo pincel do artista, tornam-se dignas dos museus. Mas, ao mesmo tempo, as telas cartoneras de impurezas variadas acumuladas e sobrepostas já circularam em exposições de arte como na Bienal de São Paulo em 2006 e mantêm um forte diálogo com a arte contemporânea. Essa relação, de

certo modo, não tensiona novamente a relação centro/margem, recolocando outras questões?

Por outro lado, pensando as questões editoriais: o que é publicado pelas Editoras Cartoneras? Tudo é publicável? Se sim, como seus membros dão conta? Se não, quais os critérios de escolha dessas Editoras? Esses pontos de questionamento surgem, por um lado, de um anseio de leitora e receptora dessa cultura e, por outro lado, das próprias vozes dos cartoneros, que, dentro de uma mesma cooperativa, falam que publicam textos doados e convidam o leitor/consumidor a publicar seus próprios livros, mas, ao mesmo tempo, mencionam certos critérios de seleção dos textos, por mais subjetivos que sejam, e até do “gosto” do grupo editorial.

O trabalho “A estética do (in)desejável: uma margem catadora” é, portanto, um trabalho (in)concluído e que, acredito, assim permanecerá por um bom tempo, já que seu próprio objeto é escorregadio e muda a todo instante, seja por surgirem cada vez mais Editoras Cartoneras, seja por sua realização ser baseada na transgressão, que é movimento e, assim, não pode cessar.

Estudo, escrevo e crio modestamente.

Bebo o café que está acabando e lembro de la tequila que se findó ontem.

Perco minha lingua que já foi, em tempos outros, tão minha.

Es imposible manter-me distante da selvageria.

Sim! Falo do selvagem que nos é.

Falo da selvageria que nos constitui como somos: latinoamericanos da América Latina.

Não sou de fronteira física/territorial, mas sou de fronteiras mil.

Sou sempre um punto en que algo comienza a se hacer presente.

Busco siempre a palavra errada, visceralmente, busco meu desvio: selvagem.

Sigo no entre-caminho, no não-lugar, constituo-me do que não é ainda ou nunca será

Me atraio pelo que, quixotesicamente, pensa que virá a ser

E entrego-me às veias abertas de um nada-rico, que me consome e destrói pouca-a-pouco.

Corro por entre estradas tortas rondando os corpos deixados de outros que como eu se

souberam muitos

E escrevo errado do erro bom que produz um estranho de que não me envergonho.

Escrevo selvagemmente, selváticamente e como melhor me convir.

Escrevo com as visceras enquanto o café acaba, o trabalho exige um fim e a mente insiste em

pensar.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1998.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Tradução de Fernando Tomaz. 12. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

_____. *A economia das trocas simbólicas*. Tradução de Sergio Miceli et al. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CANCLINI, Néstor García. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Tradução de Maurício Santana Dias e Javier Rapp. 5. ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1995.

_____. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2008

CHAUI, Marilena Souza. “*Público, privado, despotismo*”. In: NOVAES, A.(org.). *Ética*. São Paulo: Companhia das Letras/Brasília: Ministério da Cultura/ Rios de Janeiro: Fundação Nacional de Arte, 1992.

CUQUI. *Masturbación*. Buenos Aires: Editora Eloísa Cartonera, 2005.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. *Gramatologia*. Tradução de Miriam Schneiderman e Renato Janine Ribeiro. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

DIEGUES, Douglas. *Que diablos vein a ser isso?* In: Portal de Literatura e de Arte Cronópios, 5 de nov. de 2008. Disponível em <<http://www.cronopios.com.br/site/printversion.asp?id=3505>> Acesso em 30 novembro de 2009.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 18. ed. São Paulo: Loyola, 2009.

INDURSKI, Freda. *O sujeito e as feridas narcísicas dos lingüistas*. In: *Gragoatá*, n. 5. Niterói, RJ: EdUFF, 2º sem. 1998.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. 20. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

LOUREIRO, Robson; FONTE, Sandra Doares Della. *Indústria Cultural em “tempos pós-modernos”*. Campinas, SP: Papyrus, 2003. (Coleção Papyrus Educação)

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Tradução de José Bragança de Miranda. Lisboa: Gradiva, 1989.

MEDINACELI, Aldo. *El movimiento literario de Yerba Mala Cartonera*. Suplemento Literario Fondo Negro de la Prensa. 11 de janeiro de 2009. Disponível em <http://www.laprensa.com.bo/fondonegro/11-01-09/11_01_09_edicion4.php> Acesso em 30 de novembro de 2009.

NASCIMENTO, Evando (org.). *Jacques Derrida: pensar a desconstrução*. 1.ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2005.

NUSSBAUMER, Gisele Marchiori. *O mercado da cultura em tempos (pós) modernos*. Santa Maria: Editora da UFSM, 2000.

NATALE, Pablo. *Cuatro estaciones sobre una extraterrestre llamada Kiki*. In: Blog El Interpretador Libros, 22 de março de 2009. Disponível em <<http://elinterpretador-libros.blogspot.com/2009/03/cuatro- anotaciones-sobre-una.html>> Acesso em 30 novembro, 2009.

PECORARO, Rosário Rossano. “*Nilismo, metafísica, desconstrução*”. In: __ Às margens: A propósito de Derrida. Org: Paulo Cezar Duque-Estrada. Rio de Janeiro: Ed. PUC - Rio; São Paulo: Loyola, 2002.

REIS, Willian. *Cooperativa publica livros em papelão*. Jornal do CCE 7 (Centro de Comunicação e Expressão, da Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC), nov. de 2009. Disponível em <<http://katarinakartonera.wdfiles.com/local--files/inicial/KATY>> Acesso em 30 de novembro de 2009.

SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e videocultura na Argentina*. Tradução de Sérgio Alcides. 3. ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2004.

SILVA, Tadeu Tomaz da. *Identidades terminais: “As transformações na política da pedagogia e na pedagogia da política”*. Petrópolis: Vozes, 1996.

SUSSEKIND, Flora. *Literatura e Vida Literária: polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

TERRÓN, Joca Reiners. *Transportuñol Borracho*. Paraguai: Yiyi Jambo, 2008.