

# NA PISTA

Produção de livro cartonero com  
catadores da Zona Norte do Rio

LAIS DE SOUZA ROSAS



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO**

**ESCOLA DE BELAS ARTES**

**COMUNICAÇÃO VISUAL - DESIGN**

**LAIS DE SOUZA ROSAS**

**Na pista**

produção de livro cartonero com catadores da Zona Norte do Rio de Janeiro

RIO DE JANEIRO

2024

**Lais de Souza Rosas**

**NA PISTA**

produção de livro cartonero com catadores da Zona Norte do Rio de Janeiro

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em Comunicação Visual – Design.

Orientadora: Lilian de Carvalho Soares  
Co-orientadora: Carolina Noury da Silva Azevedo

Rio de Janeiro

2024

LAIS DE SOUZA ROSAS

**NA PISTA:**

produção de livro cartonero com catadores da Zona Norte do Rio de Janeiro

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Visual Design.

Aprovado em: 14 de agosto de 2024



Documento assinado digitalmente  
**LILIAN DE CARVALHO SOARES**  
Data: 30/09/2024 17:38:28-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

Lilian de Carvalho Soares (orientadora)  
CVD/EBA/Universidade Federal do Rio de Janeiro



Documento assinado digitalmente  
**CAROLINA NOURY DA SILVA AZEVEDO**  
Data: 27/08/2024 20:08:21-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

Carolina Noury (co-orientadora)  
ESDI/Universidade do Estado do Rio de Janeiro



Documento assinado digitalmente  
**RAQUEL FERREIRA DA PONTE**  
Data: 27/08/2024 09:40:27-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

Raquel Ferreira da Ponte  
CVD/EBA/Universidade Federal do Rio de Janeiro



Documento assinado digitalmente  
**MARINA SIRITO DE VIVES CARNEIRO**  
Data: 26/08/2024 11:04:09-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

Marina Siritto  
ESDI/Universidade do Estado do Rio de Janeiro

## CIP - Catalogação na Publicação

R714n Rosas, Lais de Souza  
Na pista: produção de livro cartonero com  
catadores da Zona Norte do Rio de Janeiro / Lais de  
Souza Rosas. -- Rio de Janeiro, 2024.  
84 f.

Orientadora: Lilian de Carvalho Soares.  
Coorientadora: Carolina Noury da Silva Azevedo.  
Trabalho de conclusão de curso (graduação) -  
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de  
Belas Artes, Bacharel em Comunicação Visual Design,  
2024.

1. livros. 2. edição independente. 3. cartonera.  
4. reciclagem. 5. catadores. I. Soares, Lilian de  
Carvalho, orient. II. Azevedo, Carolina Noury da  
Silva, coorient. III. Título.

## AGRADECIMENTOS

Um super obrigada à minha família, minha mãe Isla, minha irmã (gêmea) Larissa, minha avó Donatila e meus 15 gatos, pelo apoio e motivação ao longo de toda a graduação. Ao meu vizinho Senhor Antônio por topar todas as maluquices que eu inventei como trabalho de disciplina. Serei eternamente grata pela existência de vocês.

Agradeço também a minhas orientadoras e professoras, Lilian Soares e Carolina Noury que me ajudaram no desenvolvimento deste trabalho. Agradeço às professoras Raquel Ponte e Marina Siritto que compuseram a banca de defesa e contribuíram para o aprimoramento desta pesquisa.

Um abraço apertado para meus amigos, Nathaly França, Beatriz Couto, Natália Lobato, Gabriella Cassemiro, João Pedro Santos, Tatiana Teixeira e Lucas Rangel, que me ajudaram, me incentivaram e sempre estiveram prontos para uma sessão de choro e uma boa conversa quando a pressão aumentava. Às vezes a força da amizade realmente move montanhas.

Agradeço ao projeto Catadores do Bem por ter acolhido o projeto e cedido o espaço das ações para a concretização do trabalho. Agradeço aos autores do livro Na Pista: Ademir da Silva, Francisco Ferreira, Carla Gonçalves, Janaína Nabuco, Jéssica Silva, Solange Gomes, Solimar Lemos, Vanderlei da Silva, Patrícia Munier, Marcos Paulo da Silva, Ronaldo Rosa, Enilda Miranda, Silvia, José Luiz Dutra, João Henrique Maciel. Um agradecimento e homenagem especial ao autor Carlos Henrique dos Santos que faleceu em setembro de 2024.

Agradeço a Vitor Félix por ter somado comigo nessa empreitada. E agradeço especialmente e infinitamente a Rebecca Ferreira, minha parceira, que aturou todos os meus surtos de forma muito gentil e sempre me deu forças. Nenhuma palavra vai ser o suficiente para expressar minha gratidão, mas, obrigada!

Valeu, galera! Esse trabalho é nosso!

## RESUMO

ROSAS, Lais de Souza. **Na pista:** produção de livro cartonero com catadores da Zona Norte do Rio de Janeiro. 2024. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Comunicação Visual Design - Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2024).

O produto desta pesquisa de conclusão de curso em Comunicação Visual - Design é o livro *Na pista: catadores e suas histórias*. O livro, que se apresenta inspirado pela prática cartonera de construir livros com papelão, traz as histórias de vida e relatos de 16 trabalhadores da reciclagem e agentes ambientais assistidos pelo projeto social *Catadores do Bem*, na Zona Norte do Rio de Janeiro. No texto da monografia são evocados alguns conceitos como o de edição independente, mas também revisitamos a história dos livros no Brasil, o surgimento da edição cartonera e referências literárias como Carolina Maria de Jesus e Conceição Evaristo. O objetivo do trabalho é visibilizar a importância do serviço dos catadores perante visões que marginalizam esse grupo social e que passam despercebidos no cotidiano da cidade.

**Palavras-chave:** livros; edição independente; cartonera; reciclagem; catadores.

## ABSTRACT

The product of this monograph in Visual Communication - Design is the book *Na pista: catadores e suas histórias*. Inspired by the cartonera practice of making books with cardboard, this book presents the life stories and narratives of 16 recycling workers and environmental agents assisted by the social project *Catadores do Bem* in the North Zone of Rio de Janeiro. The research invokes concepts such as independent publishing, while also revisiting the history of books in Brazil, the emergence of cartonera publishing, and literary references such as Carolina Maria de Jesus and Conceição Evaristo. The aim of this work is to make visible the importance of waste pickers' service in the face of viewpoints that marginalize this social group, often overlooked in the daily life of the city.

**Keywords:** books, independent; cartonera; recycling; waste pickers'.



# LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Ilustração de Aloísio Magalhães para Ode .....	25
Figura 2: Folha de rosto de Ode .....	25
Figura 3: Capa de Sete cantos do poeta, para o anjo de Hilda Hilst .....	26
Figura 4: Capa de Esse vinho vadio de Renata Pallottini .....	26
Figura 5: Capa de Inquérito policial: família Tobias .....	28
Figura 6: Interior de Inquérito policial: família Tobias .....	28
Figura 7: Queria ter ficado mais por Averbuck et.al (2014) .....	29
Figura 8: Cômodos e (In)cômodos de Cláudia Ricci .....	31
Figura 9: Doravante de Monique Lima .....	31
Figura 10: Calibã e a bruxa: Mulheres, corpo e acumulação primitiva .....	33
Figura 11: Tudo sobre o amor de bell hooks .....	33
Figura 12: Grafite no muro da loja do coletivo Eloísa Cartonera .....	38
Figura 13: Banca com livros de Eloísa Cartonera .....	39
Figura 14: Instalação da Eloísa Cartonera na 27ª Bienal de São Paulo .....	41
Figura 15: ProvidênciaS, livreto editado pelo coletivo Dulcinéia Catadora .....	43
Figura 16: Outro exemplar de ProvidênciaS .....	43
Figura 17: Exemplares de "Providências" expostos no Museu de Arte do Rio .....	44
Figura 18: Logotipo Catadores do Bem .....	51
Figura 19: Grafite - Dona Purinha .....	53
Figura 20: Montagem de cestas .....	54
Figura 21: Colagem com fotos da ação de junho/2023 .....	55
Figura 22: Grupo de voluntário de julho/2023 .....	57
Figura 23: Solimar e seus escritos .....	60
Figura 24: Oficina de pintura .....	61
Figura 25: Pintura do papelão .....	62
Figura 26: Corte e preparo do papelão .....	63
Figura 27: Catadores-autores com o livro Na pista .....	64
Figura 28: Devinyl de Nico Inosanto .....	65
Figura 29: Ninette y un señor de murcia .....	66
Figura 30: Capa de Na pista .....	68
Figura 31: Lambe-lambe "Mais amor por favor" .....	68
Figura 32: Grid do livro 1 .....	69
Figura 33: Grid do livro 2 .....	70
Figura 34: Grid do livro 3 .....	70
Figura 35: Folha de rosto .....	71
Figura 36: Páginas de quadro e texto .....	72
Figura 37: Página de fotografia .....	72
Figura 38: Texto do autor .....	73
Figura 39: Projeto finalizado .....	74

# SU MÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
CAPÍTULO 1: A FORMAÇÃO DO MERCADO EDITORIAL BRASILEIRO E A EMERGÊNCIA DAS PUBLICAÇÕES INDEPENDENTES.....	14
1.1 PANORAMA DA HISTÓRIA DOS LIVROS .....	15
1.2 PUBLICAÇÕES E EDITORAS INDEPENDENTES.....	21
1.2.1 LOTE 42.....	27
1.2.2 ARPILLERA EDITORA.....	30
1.2.3 EDITORA ELEFANTE.....	31
CAPÍTULO 2: A LITERATURA CARTONERA E A ESCRIVÊNCIA... ..	36
2.1 CONTEXTO SÓCIO-HISTÓRICO: UMA VIAGEM À ARGENTINA DOS ANOS 2000.....	37
2.2 CARTONEROS NO BRASIL: DULCINÉIA CATADORA.....	40
2.3 ESCRIVÊNCIA: A ESCRITA DE NÓS.....	45
CAPÍTULO 3 - ESCRIVENDO COM ASSISTIDOS DO PROJETO CATADORES DO BEM.....	50
3.1 ANTECEDENTES: COMO NASCEU ESSE PROJETO DE PESQUISA.....	50
3.2 DIÁRIO DE ATIVIDADES DESENVOLVIDAS NO PROJETO SOCIAL CATADORES DO BEM.....	52
3.3 PROJETO GRÁFICO DO LIVRO.....	64
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	76
REFERÊNCIAS.....	78



## INTRODUÇÃO

Foi através de uma fagulha gerada na aula de Projeto, Design, Sonho, Prática Cartonera que essa ideia de trabalho nasceu. Em alguns rabiscos de projeto, percebi a vontade de fazer desta pesquisa e do meu trabalho como designer uma ação significativa para um grupo de catadores. A intenção é contar as histórias de catadores, visibilizar o importante serviço destes trabalhadores através de livros com materiais acessíveis do cotidiano e, principalmente, humanizá-los diante de olhares que os marginalizam diariamente.

Em abril de 2023 cheguei ao projeto social *Catadores do Bem*, um grupo que atua com distribuição de cestas básicas e ações de cidadania para mais de 90 famílias de catadores de materiais recicláveis da Zona Norte do Rio de Janeiro. A ideia foi abraçada pela direção do projeto e assim o pontapé dessa pesquisa foi dado.

Ademir Antônio da Silva, Carla de Oliveira Gonçalves, Carlos Henrique dos Santos, Enilda de Melo Miranda, Francisco Ferreira Neto, Janaína de Melo Nabuco, Jéssica Roseni da Silva, João Henrique Maciel Souza, José Luiz Dutra, Marcos Paulo da Silva, Patrícia Munier de Melo, Ronaldo de Azevedo Rosa, Silvia, Solange Ferreira Gomes, Solimar Anselmo Lemos e Vanderlei da Silva. Esses são os catadores de materiais recicláveis que aceitaram contar um pouco de suas histórias e participar das ações de construção de exemplares de livros cartoneros. Dessas vivências nasceu o livro *Na pista*, fruto de um trabalho coletivo que durou mais de um ano.

No primeiro capítulo desta pesquisa, apresento um panorama da história do livro até chegar à conceituação de livro independente e as principais referências dentro deste debate. Em um segundo momento, apresento exemplos de precursores no mercado editorial independente brasileiro como os trabalhos que ilustram a diversidade dentro da produção independente.

No segundo capítulo, penso e abordo a prática cartonera como uma produção editorial independente. Aprofundo nos precursores argentinos e o contexto histórico do surgimento da Eloísa Cartonera e sigo para o estudo da mais conhecida cartonera brasileira, a Dulcinéia Catadora. Ainda neste capítulo, apresento minhas referências literárias para montar este projeto e as próprias ações com os catadores: Carolina Maria de Jesus e Conceição Evaristo.

Por fim, no terceiro capítulo, apresento um resumo das ações no projeto *Catadores do Bem* e todos os aspectos da construção gráfica e visual do livro que é resultado desta pesquisa. Para saber mais sobre o livro ou adquiri-lo, mande um e-mail para: [napistalivro@gmail.com](mailto:napistalivro@gmail.com).

# CAPÍTULO 1:

A FORMAÇÃO DO  
MERCADO EDITORIAL  
BRASILEIRO E A  
EMERGÊNCIA DAS  
PUBLICAÇÕES  
INDEPENDENTES



## **CAPÍTULO 1 - A FORMAÇÃO DO MERCADO EDITORIAL BRASILEIRO E A EMERGÊNCIA DAS PUBLICAÇÕES INDEPENDENTES**

Objeto de inesgotável riqueza, o livro exerce há muito sua fascinação (...). Essa eterna juventude que se enraíza nas origens, porque existem discursos sobre o livro desde seu aparecimento, traduz, no fundo, a surpresa feliz de um mundo estupefato de poder ouvir, em seu presente, para além dos espaços e dos séculos, tão velhas linguagens (CHARTIER; ROCHE, 1976, p.111)

O que torna o livro um objeto de encanto? Seria pela sinopse? Pela capa e acabamentos? Pela capacidade do autor vista na construção da obra? Se pararmos para pensar, é uma junção de tudo isso. Ainda mais se entendemos que estamos em um momento de predominância da cultura visual (MIRZOEFF, 2003; FABRIS, 1998).

O pontapé inicial para refletir sobre essas perguntas, que falam nas suas entrelinhas sobre as relações de autoria e produções editoriais, pode partir primeiramente de uma discussão evocada por Roger Chartier (2002). O historiador da cultura apontou que é preciso compreender as diferenças entre o texto - incluindo também aspectos não-verbais - o objeto impresso representado pelo livro e as leituras (CHARTIER, 2002; CHARTIER, 2011). Uma das bases da afirmação se encontra no entendimento de que há dois pontos que se encontram e interagem na produção do livro: primeiro, o texto já estabelecido, as estratégias de construção textual escrita e escolhas imagéticas elegidas pelo autor; em segundo lugar, compreende o trabalho da editora e/ou oficina em transformar o texto em livro impresso. A partir desta abordagem de Chartier, compreende-se que, texto e livro constituem etapas diferentes que são, ao mesmo tempo, complementares. Logo, o suporte é fator importante para estudar as questões da leitura - os modos de ler -, do sucesso do livro e outras particularidades editoriais.

Façam o que fizerem, os autores não escrevem livros. Os livros não são de modo nenhum escritos. São manufaturados por escribas e artesãos, por mecânicos (designers) e outros engenheiros, e por impressoras e outras máquinas. Contra a representação, elaborada pela própria literatura, do texto ideal, abstrato, estável porque desligado de qualquer materialidade, é necessário recordar vigorosamente que não existe nenhum texto fora do suporte que o dá a ler, que não há compreensão de um escrito, qualquer que ele seja, que não dependa das formas através das quais ele chega ao seu leitor. (CHARTIER, 2002, p. 126-127)

Essa discussão introduz o debate sobre o livro como produto cultural e mercadoria ao longo da história e a emergência da produção editorial. Chartier apresenta categorias importantes para entender a indústria dos livros. Entretanto, será que, de fato, “autores não

escrevem livros”)? Ao longo deste trabalho será tensionada essa questão da autoria que se envolve com o editorial, uma ocorrência comum nas margens dos grandes conglomerados editoriais . Nas chamadas publicações independentes - que são marcadas por posicionamentos contra-hegemônicos e pela não vinculação com grupos de investidores - as funções dentro do desenvolvimento do projeto acabam se nublando, se mesclando, de forma que designer também pode virar autor e vice-versa (MUNIZ JÚNIOR, 2016; NOURY, 2019). Tudo se transforma na passagem da ideia para o formato editorial. Quais são os caminhos, os saltos e sobressaltos no percurso para a criação do livro? O que realmente caracteriza uma publicação independente?

Para contextualizar essa análise, o capítulo pretende apresentar um pouco a história do livro no Brasil e traçar as características do surgimento do trabalho editorial no país. As especificidades do estabelecimento do nosso mercado editorial incipiente nos permite traçar uma leitura sobre o cenário editorial atual que traz como consequência uma emergência/afloração das editoras independentes. Essa é a ideia a ser desenvolvida ao longo deste capítulo.

## 1.1 PANORAMA DA HISTÓRIA DOS LIVROS

Uma introdução à história dos livros pode ter diversos começos, desde as primeiras formas de escritas na argila desenvolvidas na Mesopotâmia há cerca de 5.450 AP; na invenção do papiro no Egito há 5.000 AP ou na criação do papel na China por volta do ano 100. Há ainda aqueles que compreendem que os primeiros livros foram criados por meio da manufatura - na passagem do texto antes em rolos e depois para os formatos de *códex* (cadernos) - ou do primeiro livro impresso da História, a Bíblia, na prensa de tipos móveis de Johannes Gutenberg (GOMBERG, 2006).

Fato é que o livro tipográfico, como conhecemos hoje, é originário desse exemplo, advindo da invenção da imprensa no século XV. Constatamos hoje esse lugar de importância e que, por isso mesmo, teóricos marcam que o livro produzido pelas tipografias europeias foi uma das primeiras mercadorias industrializadas, ou seja, foi um dos primeiros bens industriais em um período anterior ao que seria conhecido como Revolução Industrial. O impresso foi a primeira mídia de massa do ocidente (GOMBERG, 2006). A invenção da imprensa foi uma verdadeira revolução cultural que permitiu que o custo monetário e o tempo despendido para produção de publicações fossem reduzidos, ampliou o acesso aos livros, à leitura, às notícias e

possibilitou também, que pouco a pouco o acesso às letras deixasse de estar reservada unicamente a uma pequena parcela privilegiada da sociedade europeia.

Então, graças a todos os benefícios vindos desse instrumento, se tornou importante produzir mais dessa máquina e propagá-la pelo mundo. As prensas de tipos se espalham pela Europa ainda no século XV e chegam à América no século XVI. Por exemplo, as primeiras prensas chegaram nas colônias à Cidade do México em 1593 e a Massachusetts em 1639. Por outro lado, no Brasil até o começo do século XIX, a imprensa era proibida, ou seja, não se imprimiam textos e livros na colônia de forma legal, assim como a circulação de livros era extremamente cerceada pelos órgãos coloniais e pela Igreja, principalmente. Observar as datas em paralelo com o advento da imprensa brasileira em 1808 com a transferência da corte portuguesa para o Brasil evidencia uma lacuna de tempo interessante: são cerca de 200 anos desde que a primeira máquina chegou à uma colônia do Novo Mundo. Isso mostra que o fato do território ser uma colônia não impedia que a imprensa fosse instituída, como ocorre na colonização espanhola e inglesa, mas o mesmo não foi possível dentro do modelo colonial português (RIBEIRO, 2012, p.190).

Na América Portuguesa, o livro sofria forte censura, à semelhança de como ocorria na metrópole. Segundo Sodré (1999), os livros em Portugal eram passíveis de censura por três esferas diferentes: por parte dos bispos, através da Inquisição ou pela censura Régia. Se em um país colonizador essas eram as condições dos impressos, onde todos os livros tinham que passar pela aprovação criteriosa da Igreja, da Cúria Romana e do Estado, na colônia a vigilância precisava ser ainda mais severa. A ação de extremo controle da leitura coadunava-se com a dominação colonial. Era mister manter a colônia distante de qualquer texto que pudesse eivar os colonos e nativos com ações sediciosas de contestação à ordem imposta e, no âmbito religioso, que levassem a atos pecaminosos.

Instrumento herético, o livro foi, no Brasil, visto sempre com extrema desconfiança, só natural nas mãos dos religiosos e até aceito apenas como peculiar ao seu ofício, e a nenhum outro. As bibliotecas existiam nos mosteiros e colégios, não nas casas de particulares. (...) A entrada de livros - salvo aqueles cobertos pelas licenças da censura - eram clandestinas e perigosas (SODRÉ, 1999, p.11-12).

Portanto, o critério para a liberação de leituras e livros passava bastante por um aspecto moral religioso. E a censura funcionava de duas formas, a saber: censura prévia e censura corretiva. Na prevenção, cabia a proibição prévia de impressão e venda de textos proibidos. Em Portugal mesmo circulavam catálogos de proibições régias e eclesiásticas, mas



também existiu uma recomendação geral da Igreja ao redigir o documento *Index Librorum Prohibitorum*. O index foi um dos produtos do Concílio de Trento em 1564 como uma das medidas da Contrarreforma. Já a censura corretiva, acontecia, por exemplo, por meio dos inquisidores que também atuavam no Brasil. Quando morria um parente detentor de livros, era necessário informar ao Santo Ofício quais obras possuía e essas mesmas não poderiam ser doadas ou vendidas a outrem; ou até mesmo, caso alguém omitisse a posse de livros proibidos por algum conhecido, a omissão poderia custar a excomunhão do fiel (RIBEIRO, 2012; MARTINO; SAPATERRA, 2006).

Saltando para a questão dos livros no século XIX, a imprensa que surgiu em 1808 com a Corte de D. João VI ainda estava sob as asas da proteção oficial do Estado: a máquina instalada servia à Imprensa Régia, de leis, papéis diplomáticos e assuntos de interesse da Corte. Logo, a censura não se deu por terminada, mas foi redefinida sobre outras bases. Junto a criação da imprensa, também se reafirmava a censura, pois, no mesmo decreto dizia-se que à junta instituída para a administração da Imprensa também cabia o papel de “examinar os papéis e livros que se mandassem publicar e fiscalizar que nada se imprimisse contra a religião, o governo e os bons costumes” (SODRÉ, 1999, p.19).<sup>1</sup> Ou seja, cabia aos administradores na direção da Imprensa Régia regular a impressão e a circulação de livros na Corte. Como indica Nelson Werneck Sodré (1999, p.36), no mesmo ano de 1808, a Imprensa Régia imprime os primeiros livros sobre observações sobre o comércio, tratados de trigonometria, álgebra, traduções de Adam Smith e uma edição de o Uruguaçu de Basílio da Gama. E “até 1822, saíram de seus prelos, segundo Vale Cabral, 1154 trabalhos” (SODRÉ, 1999, p.36).

De certa forma, o panorama pouco mudou enquanto colônia, ou seja, antes de 1822. Ainda mais quando concordamos que “só existe imprensa livre quando o povo é livre; imprensa independente em nação independente” (SODRÉ, 1999, p.8). Fato é que houve uma autorização de impressão aqui e outra ali ocorreram, mas muito cuidadosas quanto a tudo que se imprimia e quanto aos livros importados. Em 1820, o Marquês de Maricá, um dos integrantes da junta de direção da Imprensa Régia, emitiu um parecer negativo sobre livros ingleses que livreiros buscavam aprovação para venda no Brasil.

[...] a lista de livros [...] contém logo no princípio três obras de inemissível proibição: Le Citateur - Contes de La Fontaine - Le Campere Mathieu. A primeira é ímpia e blasfema, a segunda obscena, e a terceira imoral. Acho mais 86 volumes de obras de Pigault Lebrun, autor impuro, obsceno e irreligioso: eles constam de Le Citateur sobradito, de muitos romances, do

---

<sup>1</sup> Decreto de 13 de maio de 1808: cria a Imprensa Régia. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto/historicos/dim/DIM-13-5-1808-3.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/historicos/dim/DIM-13-5-1808-3.htm). Acessado 22 de jun. 2023.

seu teatro e poesia. Não sei se alguma de suas obras é inocente. As únicas três que tenho visto, a saber: *Le Citateur*, *L'Enfante du carnaval* e *La Macedoine* - romances - são escandalosos e inadmissíveis.<sup>2</sup>

O cenário começou a mudar, de fato, com as movimentações que começaram com os ares independentes. Trazemos o exemplo de dois editores que atuaram nos primeiros anos da editoração no país, ainda no século XIX. E no Brasil recém-independente Paula Brito é um de seus personagens mais emblemáticos. Oswaldo Camargo (1987, p.41) classificou Brito como um vanguardista nesse ramo: “iniciador do movimento editorial no Brasil”. Francisco de Paula Brito trabalhou na Tipografia Nacional e, anos depois, abriu seu próprio negócio em 1831 onde editava, imprimia e vendia os livros no Largo do Rocio, atual Praça Tiradentes, cidade do Rio de Janeiro. Paula Brito também é considerado um dos precursores da compra de direitos de publicação, ou seja, os autores não pagavam para serem publicados, mas seriam pagos para que o seu texto fosse editado, publicado e vendido (HALLEWELL, 1985). E assim, segundo Fernando Paixão (1998, p.10), Paula Brito foi o único editor brasileiro até 1919 em uma atividade ocupada por franceses e portugueses.

Outro importante precursor e exemplo para compreender o mercado editorial no Brasil é o da livraria Garnier do francês Baptiste Louis Garnier fundada em 1844. Com livros editados no Brasil e impressos na Europa, através da Garnier foram publicados clássicos da literatura nacional, estando também entre os pioneiros no pagamento de direitos autorais e de publicação aos seus escritores. Entre os autores publicados pela casa editorial franco-brasileira estão: José de Alencar, Machado de Assis, Joaquim Manuel de Macedo, Gonçalves Magalhães e outros autores consagrados.

O custo do maquinário era bastante elevado para se ter uma editora e, por isso, a concentração desse tipo de trabalho na mão de poucos era evidente no nosso país. Com o desenvolvimento das editoras brasileiras ao longo do tempo, o mercado se expandiu, as máquinas de impressão se modernizaram, mas não deixou de existir a centralização e confluência de mercado. E, apesar dos diversos problemas econômicos, sociais e políticos que a indústria enfrentou para sobreviver e se firmar por aqui, é inequívoco o seu crescimento tanto qualitativo quanto quantitativo. Em linhas gerais, a leitura do mercado editorial feita por Hallewell em 1975, ainda nos serve para caracterizar a magnitude e a complexidade da atividade no país.

---

<sup>2</sup> Arquivo Nacional Rio de Janeiro, caixa 818, pac. 3, doc. 83. In CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (org.). *Minorias Silenciadas. História da Censura no Brasil*. São Paulo: EdUSP, 2021.

O Brasil apresenta no campo editorial, como em tudo mais, uma ampla gama de superlativos e extremos. Poucos países levaram tanto tempo para desenvolver uma indústria editorial nacional. Mas poucos as desenvolveram tanto nos últimos anos. E nenhum país do Terceiro Mundo possui hoje uma indústria editorial, em uma única língua, tão grande. A amplitude da produção editorial brasileira é, também, enorme: desde o autor de poesia popular que imprime, apregoa e vende seus próprios folhetos, até uma editora de livros didáticos para a escola primária do tamanho da Ática, por exemplo, com seu cadastro computadorizado no qual estão arrolados meio milhão de professores. E tudo começou dois anos e meio após Trafalgar, quando navios da armada de Nelson escoltaram a primeira tipografia oficial do Brasil através do Atlântico até o Rio. (HALLEWELL, 1985, p. XXIX)

Atualmente, de acordo com um dos últimos estudos a nível global que temos notícia, apontou o Brasil na 13ª colocação entre os países com as maiores indústrias editoriais. Num plano mundial, a indústria tem um faturamento de 122 bilhões de euros.<sup>3</sup> Dentre as características do mercado brasileiro, está a considerável participação do Estado no faturamento dos editores, que corresponde a cerca de 25%. Esse valor se deve a políticas públicas para o livro e leitura como Programa Nacional do Livro Didático (PNLD) e Programa Nacional do Livro e da Leitura (PNLL).

Interessante notar que, segundo o *Global 50 The ranking of the publishing industry* de 2022 que reúne as empresas com faturamento superior a € 150 milhões no ano anterior, a mais bem colocada empresa brasileira é a holding *Cogna Educação*. Com o estrondoso faturamento anual de € 244 milhões, a *Cogna* agrupa empresas como a *Somos Educação* antiga Abril Educação (que, para além de outras frentes, reúne grandes sistemas de ensino e editoras como as famosas Ática, Scipione e Saraiva), *Saber* e *Kroton* (voltada para o ensino médio e superior agrupando universidades como Anhanguera, Unopar e outras). E a segunda maior em faturamento no Brasil também está ligada com o campo educacional, a FTD Educação.<sup>4</sup>

Dentre as grandes editoras e grupos editoriais, especificamente de Obras Gerais<sup>5</sup>, podemos citar a Companhia das Letras Intrínseca, Record, Rocco, Globo Livros, Arqueiro e outras (MELLO, 2012, p.444). Estas e algumas outras que poderíamos mencionar são tidas como o *mainstream* editorial: essas empresas junto com grandes conglomerados, agências

---

<sup>3</sup> Dado disponível no documento “*How big is global publishing?*”(2017). Disponível em: <[www.publishnews.com.br/materias/2017/10/05/qual-o-tamanho-do-mercado-editorial-mundial](http://www.publishnews.com.br/materias/2017/10/05/qual-o-tamanho-do-mercado-editorial-mundial)>. Acessado em 8 de jun. 2023.

<sup>4</sup> *Global 50: Cogna Educação se mantém no ranking das maiores editoras do mundo*. Disponível em: <https://www.publishnews.com.br/materias/2022/10/10/global-50-cogna-educacao-se-mantem-no-ranking-das-maiores-editoras-do-mundo>. Acessado em 22 de jun de 2023.

<sup>5</sup> A indústria editorial brasileira costuma ser estudada a partir da divisão em quatro segmentos: Livros Didáticos (LD); Obras Gerais (OG); Científicos, Técnicos e Profissionais (CTP) e Religiosos (R). Essa formatação em subsetores é, inclusive, adotada nas pesquisas dos principais órgãos do mercado no Brasil, a Câmara Nacional do Livro (CBL) e o Sindicato Nacional dos Editores de Livro (SNEL).

reguladoras e instâncias nacionais e transnacionais que “controlam a produção, a circulação e a consagração dos bens simbólicos” (MUNIZ JÚNIOR, 2016, p.16).

Ademais, as preocupações com a lucratividade apresentam-se como constantes históricas na indústria editorial, não só brasileira, mas mundial. Numa análise econômica em pesquisa encomendada pelo BNDES a fim de melhor mensurar a crise da venda de livros, Fábio Sá Earp (2005, p.14) apresenta o que chama de “problema básico da economia do livro”: a enorme oferta e a capacidade produtiva se depara com um capacidade limitada de assimilação por parte do consumidor individual. Produzir um livro é relativamente barato, mas o economista diria que “produzir” um leitor é mais caro, no sentido que envolve a pesquisa de mercado, convencimento e tudo que envolve o processo final em que o leitor escolhe comprar um determinado livro, processo este que envolve desde editores até os livreiros. Os cálculos de Fábio Sá Earp (2005) nos ajudam a entender a questão da razão produção x venda e ainda entender porque o círculo das grandes editoras é tão fechado e seletivo. O que acontece é uma consequência da capacidade de produção massificada da atividade gráfica, e segundo Earp (2005), por exemplo, se o número de exemplares comprados subir para 30 mil, o custo de produção do livro cai ainda mais.

Nos últimos anos, o mercado editorial brasileiro vem sendo marcado pelo acirramento de suas desigualdades, já que a partir de fusões e compras de empresas temos tido uma grande monopolização do grande mercado concentrada em poucas editoras e livrarias, que fazem tudo visando seu lucro, e não necessariamente a diversidade de obras. E com a chegada do e-commerce, essa desigualdade acabou por ser ampliada, já que empresas como por exemplo Amazon e Submarino acabam influenciando esse setor por venderem seus produtos por preços mais acessíveis e, portanto, obrigarem a concorrência a repensarem suas estratégias, apostando em maneiras de enfrentar a escassez de bibliodiversidade<sup>6</sup> das *majors*. (DULCE, 2018). A indústria cultural como um todo, mas no caso estudado a indústria dos livros acaba sendo um setor que sofre com grande imprevisibilidade e altos riscos já que é difícil se “criar” um leitor, as editoras se apoiam em certas estratégias como apostar em catálogos sem tanta diversidade, mas com bastante exemplares e divulgação, tentando assim controlar o

---

<sup>6</sup> O conceito de *bibliodiversidade* diz respeito à diversidade de livros, produções editoriais, linguagens, expressões e representações culturais. Pesquisadores apontam que foi usado pela primeira vez em língua espanhola (SANTOS, 2017). “Bibliodiversidade é uma grande quantidade de expressões culturais e de diferentes expressões culturais, visões e modos de expressar-se que existem entre as sociedades [...] Acesso a muitos títulos, desde as histórias em quadrinhos aos belos livros ilustrados são fatores essenciais que desperta o interesse pela leitura, e eliminar do imaginário das crianças e jovens que a leitura é uma obrigação, pois a leitura vai além dos livros.” (SCHROEDER, 2009, p.10)

risco através da concentração do trabalho em poucas obras que são consideradas mais propensas a serem vendidas (BENHAMOU, 2007).

Dentro deste panorama, há toda uma gama de agentes e editoras que se encontram fora do grande círculo do “Olimpo editorial”; ou como disse Françoise Benhamou, há “uma nebulosa de pequenas e médias empresas” em sua periferia que dependem das grandes empresas e se influenciam mutuamente (BENHAMOU, 2007, p. 118). Um sem-número de editoras que se opõem a essa concentração de mercado, como diz Muniz Junior (2016, p.16), e vivem entre rentabilidade e risco; rotinização e experimentação; manutenção de cabrestos e autonomia absoluta; interesses privados e interesses públicos; gestão da cultura por intelectuais e agentes do mundo corporativo. A real inovação fica, por fim, sob responsabilidade desses pequenos e independentes que de fato assumem os maiores riscos, envolvem um capital menor e que muitas vezes terceirizam suas etapas até o lançamento de seus títulos (BENHAMOU, 2007).

Na contramão, ou não, esses grupos tendem a se identificar e marcar suas posições de forma relacional. Com quem não querem ser confundidos? Se definem contra os *mainstream*, contra a cultura de massa genérica, contra o interesse totalmente voltado para o lucro, contra o controle e formas de cooptação diversas? Buscando responder a essas perguntas, falaremos mais sobre a independência nas práticas culturais com foco na atividade editorial e o que significa essa forma de definição.

## 1.2 PUBLICAÇÕES E EDITORAS INDEPENDENTES

Você saberia identificar uma publicação independente? Como um conceito de definição tão complexa e relacional adjetiva cada vez mais produções culturais? É interessante, neste primeiro momento, tentarmos traçar as origens do termo e seu uso associado às práticas culturais em áreas tão diversas que compreendem a música, cinema, jornalismo, artes visuais, teatro, para no fim, definir as características de publicações e editoras ditas independentes.

O independente dentro das produções culturais sempre será aquele que se coloca fora do circuito do mercado de massa por diferentes motivos, sejam eles por escolha de se opor a conglomerados de massa e excludentes apostando na qualidade e diversidade ou por mera distinção simbólica que os identifica como o grupo dos economicamente dominados (MUNIZ

JÚNIOR, 2016). Esses independentes costumam ser aqueles que arriscam mais: pelas definições estéticas; por acolher sujeitos que pouco tem espaço no *mainstream*; por trabalhar com pouquíssimos recursos financeiros e sem investimentos externos - às vezes pagando para se manter sem lucros significativos. Sempre o independente se define em contraposição àquele que ele não quer ser: o *mainstream*, os grandes conglomerados, as instituições públicas, nacionais e internacionais que deliberam normas e controlam todo o processo produtivo até a sua distribuição. Logo, os independentes classificam-se de forma relacional sempre em oposição às grandes empresas que controlam e elegem os bens simbólicos dentro de cada indústria cultural (MUNIZ JÚNIOR, 2016).

Em termos muito gerais, a produção cultural independente será concebida como aquela que está fora - ora por escolha, ora por condição - dos circuitos e mercados massivos; que não adota as lógicas dos grandes conglomerados de cultura e mídia; que se identifica com métodos artesanais de produção, com o experimentalismo estético e/ou com discursividades dissonantes, alternativas, contra-hegemônicas. Ao mesmo tempo que se opõe implicitamente ao dependente (ou seja, aos agentes e às práticas culturais subordinados a tais lógicas), esse produtor se definirá a contrapelo de certos carrascos da dependência - o mercado, o *mainstream*, as empresas privadas, os grandes conglomerados, as instâncias públicas etc. que controlam a produção, a circulação e a consagração dos bens simbólicos (MUNIZ JÚNIOR, 2016, p.16).

Segundo Muniz Júnior (2016), o uso de “independente” para qualificar práticas artísticas data do último quartil do século XIX quando estamos nos referindo a línguas neolatinas. O sociólogo aponta dois movimentos importantes para a consolidação do termo nas décadas finais do século XIX e na primeira metade do século XX. Primeiro, o surgimento em 1884 do *Salon des Artistes Indépendants* formado em Paris, França. Neste meio, os associados tinham orgulho de se auto-denominarem independentes, pois o termo designava os “bons artistas” que se recusaram a ser subservientes a uma escola, a um ideal marcadamente elitista e excludente. Nas definições das atividades desenvolvidas por estes artistas estava a recusa de cânones estéticos, de convenções vigentes e das instituições ditas “oficiais”. Em termos, a base das conceituações de independente já estava posto na experiência desses artistas associados ao *Salon*.

Um momento também eleito pelo sociólogo foi o Manifesto *Por uma arte revolucionária e independente* elaborado em 1938 por André Breton, Leon Trotsky e Diego Rivera. O documento marcou a criação da Fundação Internacional da Arte Revolucionária Independente, a FIARI. O gesto político dos organizadores clamava pela “independência da

arte para a revolução” e pela “liberação definitiva da arte”. Essa atitude dos vanguardistas encontra ecos no que, ainda hoje, é referência à significação do termo “independente”.

Em matéria de criação artística, importa essencialmente que a imaginação escape a qualquer coação, não se deixe sob nenhum pretexto impor qualquer figurino. Aqueles que nos pressionarem, hoje ou amanhã, para consentir que a arte seja submetida a uma disciplina que consideramos radicalmente incompatível com seus meios, opomos uma recusa inapelável e nossa vontade deliberada de nos apegarmos à fórmula: toda licença em arte. (BRETON, 1985, p.41)

Essa citação do manifesto demonstra aproximação com a definição de independência nas produções culturais apresentada por Muniz Júnior, mesmo que com um espaço temporal de quase um século. O cerne do entendimento sobre o que fazer independente as produções culturais está ali: contra tudo que tenta impor limites à criação, à experimentações.

Neste sentido, é possível afirmar que a atribuição de significado e a forma de ler variam de forma relacional, ou seja, a partir da relação entre os ditos grandes conglomerados e *mainstream* e os independentes. A significação também varia no tempo-espaço e a partir das disputas que se estabelecem - ora lendo o adjetivo de forma positiva, ora de forma negativa. Ainda que seja possível perceber que as significados navegam entre as diferentes linguagens artísticas, é essencial compreender que cada campo de produção possui seus agentes específicos aos quais os auto-identificados independentes querem se contrapor, a quais formas e conteúdos se afastam, ou seja, possuem seus modos específicos de definirem a própria independência (MUNIZ JÚNIOR, 2016).

Ora, nenhum sentido do "independente" está dado de antemão. Ele se constrói nas práticas e nas representações dos agentes e, não raro, à revelia de seus esforços de sistematização; ele se produz sócio-historicamente, condicionado tanto pelas conjunturas mais amplas como pelas situações imediatas nas quais ele emerge na superfície discursiva; "o sentido não é pré-dado, mas uma articulação provisória de contradições, choques de sentimentos e de consciências (CEVASCO, 2007, p.20).

Mas, quem são os agentes dentro da editoração independente? Quais são as características que as distinguem das quais se dizem diferentes? Primeiramente, constata-se que não há uma única definição de “editor(a) independente” e, além disso, cada agente vai definir sua atividade dentro de seus valores, ideais e expectativas.<sup>7</sup> Na produção editorial, os

---

<sup>7</sup> Neste caminho, Luciana Mattar (2020) mostrou em sua dissertação como sete editoras caracterizam o seu trabalho e organizam seu trabalho sob a ótica independente de diferentes formas. Inclusive, uma editora socialmente considerada independente prefere não adotar o termo para se caracterizar, como é o caso da Editora

agentes independentes evocam o desejo de autonomia editorial plena: liberdade de conteúdos e formas, considerando diferentes formatos sejam eles literários e/ou gráficos de forma que não se submetem aos processos do *establishment* e por isso atuam fora deste mercado das grandes editoras, distribuidoras e livrarias (MATTAR, 2020).

A expansão de publicações independentes ocorreu principalmente nas metrópoles, já que a produção editorial é uma atividade econômica e simbólica majoritariamente urbana. Similar a formação das grandes editoras do *mainstream* que se estabelecem, principalmente, no eixo Rio de Janeiro-São Paulo<sup>8</sup>, as capitais desta megalópole brasileira também se tornaram as “capitais da independência” e hoje concentram boa parte de editores e editoras independentes (MUNIZ JÚNIOR, 2016)

A partir dos anos 2010 Mattar identifica a profusão de novas editoras independentes, contudo esse reconhecimento não significa que elas surgiram nesta época. Na realidade, desde os anos de 1970 e 1980 o termo “edição independente” começa a aparecer de forma mais recorrente (MUNIZ JÚNIOR, 2016). Antes mesmo dessas décadas, Mattar (2020) elenca duas experiências gráficas dentre as várias que marcaram a história do design brasileiro e, consequentemente, a atividade da edição independente.

Uma delas tem como marco a fundação da “Gráfico Amador” no Recife por Aloísio Magalhães. A empresa foi uma editora artesanal que existiu entre os anos de 1954 e 1961. Nesta editora, as tiragens eram baixas e os processos de impressão não eram industriais, mas tratava-se de um trabalho manual na produção de livros. Ao todo, o grupo publicou 27 livros, incluindo também boletins volantes/folhetos e um programa de teatro. O grupo fundado por estudantes da Faculdade de Direito do Recife Aloísio Magalhães, Gastão de Holanda, José Laurênio de Melo e Orlando da Costa Ferreira chegou a contar com a ajuda de Ariano Suassuna. A primeira impressão do Gráfico Amador, inclusive, foi uma coletânea de poesia de Suassuna chamada *Ode*. Foi feita uma tiragem de 25 exemplares e os tipos da impressão da capa em feitos em linoleogravura foram esculpidos em madeira de cajá lembrando a técnica de xilogravura que é amplamente difundida pelo Nordeste brasileiro (AMBRÓSIO, 2018).

---

Carambaia, e a análise da pesquisadora aponta que um dos motivos para tal recusa é a grande polissemia e imprecisão do conceito de “independente”.

<sup>8</sup> Por mais que as duas cidades ainda concentrem desde os primórdios os maiores percentuais de participação no mercado editorial brasileiro, essa concentração vem diminuindo desde o século XX. As produções editoriais em Rio Grande do Sul, Minas Gerais, Pernambuco também são dignos de nota pela participação na indústria editorial (MUNIZ JÚNIOR, 2016).

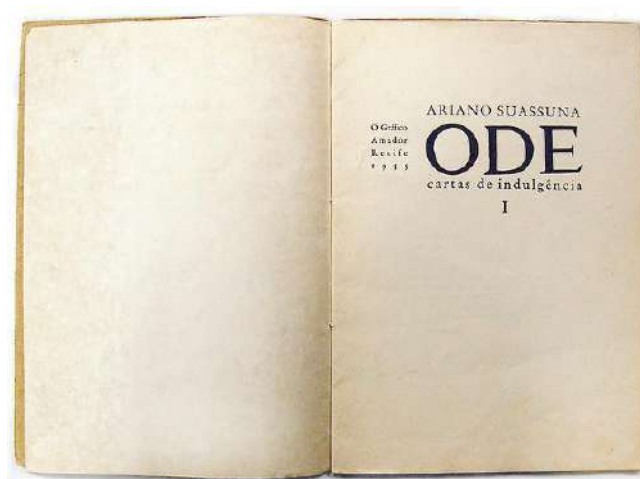


Figura 1: Ilustração de Aloísio Magalhães Para *Ode*



Fonte: Espaço Aloisio Magalhães, 2014

Figura 2 - Folha de rosto de *Ode*



Fonte: Espaço Aloisio Magalhães, 2014

O outro exemplo é o do editor Massao Ohno, que atuou nos anos de 1950 e hoje é, carinhosamente, tido como o avô das editoras independentes (MEDEIROS, 2020). A produção de Massao Ohno voltou-se principalmente para a edição de poesias, gênero que em geral é escanteado pelas grandes editoras e costuma encontrar seu espaço nas médias e pequenas empresas. Uma das características de seu trabalho sob o nome da Massao Ohno Editora foi a seleção pessoal de cada um dos títulos editados por Massao, que também foi responsável pela maior parte do projeto gráfico dos livros publicados por ele, além da sua

atuação de lei no chão da gráfica - características que inserem seu trabalho no que hoje abarca o conceito de editor independente. Sua criatividade e edição cuidadosa notabilizaram seu trabalho que pouco tinha interesse nos negócios e na distribuição de seus trabalho em livrarias. O ousado Massao editou livros de autores como Hilda Hilst, Roberto Piva e Renata Pallottini, unindo-se diversas vezes para desenhar seus livros com a colaboração de artistas plásticos renomados. (MORAIS, 2021).

FIGURA 3: Capa de *Sete cantos do poeta, para o anjo* de Hilda Hilst



FONTE: SILVA, 2019.

Figura 4: Capa de *Esse vinho vadio* de Renata Pallottini



Fonte: SILVA, 2019

Essas referências foram e são importantes para a formação de um movimento independente, contudo, observa-se que não há uma definição única, assim como as práticas editoriais, gráficas não são unificadas dentro da cena independente. Entre fanzines, livros de artista, cartoneros, edições de autor, gêneros literários diversos, temas de processos mais industrializados até os mais artesanais; das edições de autor às médias editoras independentes que crescem mais a cada dia; da escolha pela primazia do projeto gráfico sobreposta à seleção literária - ou até mesmo pelo equilíbrio entre ambas esferas como presa a Editora Quelônio (MATTAR, 2020). Há uma enorme variação de linhas, segmentos, propostas gráficas e literárias - e há lugar para toda essa diversidade dentro das publicações independentes. Por isso, a fim de aprofundar as discussões sobre publicações independentes, escolhemos apresentar os trabalhos de três editoras enquadradas dessa maneira, mas que apresentam diferentes visões acerca do próprio trabalho, diferem nas concepções gráficas e no alcance ao público.

#### 1.2.1 Lote 42

A começar, apresentamos a Lote 42, editora fundada em São Paulo no ano de 2012 pelos jornalistas João Varella e Thiago Blumenthal. O nome “Lote 42” evoca a ideia de um conjunto específico de itens, tal como uma seleta lista de livros - poucos e bons livros, como afirmam em seu site. A editora independente surgiu da falta, identificada pelos jornalistas: “falta de mais livros diferentes, como esses que circulam fora dos contextos mercadológicos”, como disse o sócio-fundador João Varella (2020). Atualmente, comandada por João e sua esposa também jornalista Cecília Arbolava, a Lote 42 publica vários gêneros literários de ficção a não ficção e até mesmo quadrinhos, sempre buscando autores e projetos que “exploram as possibilidades de linguagem, questionam o *status quo* e têm uma abordagem criativa frente à vida contemporânea”<sup>9</sup>.

A editora possui um ritmo de produção mais “parcimonioso”, como ela própria define, com poucos lançamentos e projetos gráficos mais cuidadosos. Tanto que diversos títulos se encontram esgotados tanto no site da editora quanto nas livrarias que vendem seus livros. Isso é importante para permitir atenção ao design gráfico como o primordial elemento narrativo, que é um traço característico da editora paulistana. Portanto, Varella (2020) define a cena em dois movimentos, uma que prioriza o elemento gráfico e outra que visa o aspecto literário.

---

<sup>9</sup> LOTE 42. “Sobre”. Disponível em: <<https://lote42.com.br/sobre/>>. Acesso em 30 de jun. 2023.

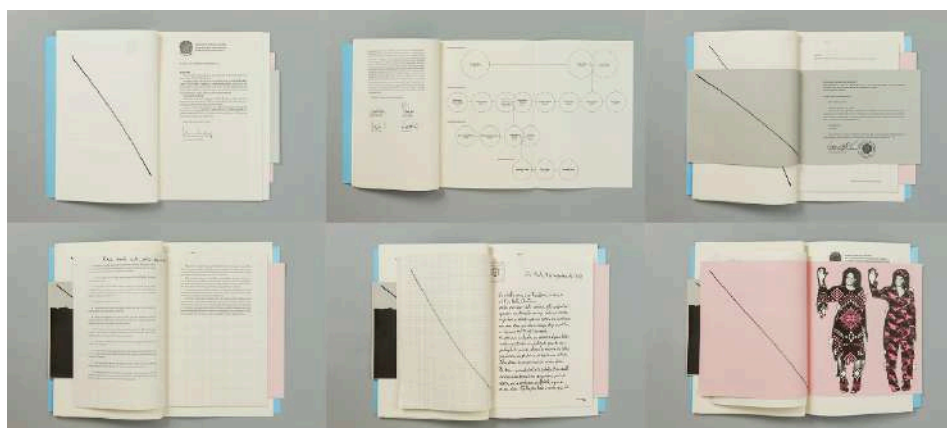
Entre esses dois grupos, o sócio da Lote 42 situa o trabalho da editora no grupo do “gráfico independente”, entendido como aquele que considera o livro como um objeto de design. (VARELLA, 2020). As publicações da Lote 42 desafiam e exploram diferentes formatos, quebram ao esperado de uma linha de produção ao encomendar textos para os seus projetos gráficos idealizados, como foi o caso do famoso *Inquérito policial: família Tobias* e estabelece e se destaca pelo atributos materiais e estéticos de seus livros.

Figura 5: Capa de *Inquérito policial: família Tobias*



Fonte: Lote 42

FIGURA 6: Interior de *Inquérito policial: família Tobias*



Fonte: Lote 42

Outro exemplo famoso de publicação realizada pela editora foi *Queria ter ficado mais*, projeto gráfico de Luciana Martins e autoria de Averbuck et al. (2014) . O formato chama atenção à primeira vista: cada um dos capítulos foram impressos em folhas soltas e colocadas dentro de envelopes de carta. Este livro, que foi a 9ª publicação da Lote 42, reúne 12 histórias de mulheres em diferentes lugares pelo mundo e traz em cada envelope uma ilustração em aquarela feita pela artista Eva Uviedo.

FIGURA 7: *Queria ter ficado mais* por Averbuck et.al (2014)



Fonte:Lote 42

A Lote 42 possui um lugar de destaque e vanguarda na cena independente, não somente pela publicação de livros, mas também por ser proprietária da Banca Tatuí, localizada no bairro de Santa Cecília, no centro da capital paulista. A loja que funciona numa antiga banca de jornais foi inaugurada em 2014 e é uma das pioneiras desse movimento crescente de bancas e livrarias especializadas na distribuição de livros e artistas independentes.

### 1.2.2 Editora Arpillera

A Arpillera é uma editora artesanal que iniciou seus trabalhos em 2022 em Arembepe, na Bahia. Fundada por Yara Fers e Thiago Gatti, a editora se orgulha em dizer que já nasceu premiada. Isso porque a ideia de criar a empresa nasceu após algumas experiências de autopublicação feitas por Yara e o seu primeiro trabalho *Desmecanismos* ficou entre os dez finalistas na categoria capa do Prêmio Candango de Literatura. Assim como os projetos da Arpillera, *Desmecanismos* é um livro de poemas feito à mão, que mescla folhas impressas, bordados, colagens e encadernação artesanal.

Por escolha ou por conta das condições econômicas da jovem editora, os livros são feitos sob encomenda e levam cerca de sete dias para a produção de cada exemplar. A editora se autoclassifica como uma “editora de livros artesanais” que cria “projetos sensoriais únicos para cada original”.<sup>10</sup> Os editores abrem chamadas de seleção de trabalhos para publicação, são editados e publicados sem custos para os autores. A editora também informa em seu site que prioriza a publicação de autores e narrativas silenciadas historicamente, que são marginalizadas, como por exemplo mulheres, pessoas negras e indígenas e LGBTQ+. Publicam preferencialmente contos, novelas, poemas e pequenos romances. Desde seu nome<sup>11</sup>, a editora busca fazer juz ao slogan - “costurando livros e subversões” - e exibe seu posicionamento político e ideológico através da seleção e publicação de seus trabalhos.

Até o momento, a Arpillera possui 13 livros no seu catálogo. Um dos seus últimos lançamentos, *Cômodos e (in)cômodos* de Cláudia Ricci. O livro traz uma encadernação copta, imagens, bordados e técnica pop-up que, todos juntos, dialogam com o texto: poemas sobre a vida em casa. A capa vazada é um convite para adentrar e o projeto buscou emergir os leitores neste livro-casa multi-sensorial.

---

<sup>10</sup> Editora Arpillera. Disponível em: <editoraarpillera.com.br>. Acesso em 10 de jun de 2023

<sup>11</sup> “Arpillera é uma técnica de bordado criada pelas mulheres de Isla Negra, no Chile. As arpilleras originais eram feitas em pano rústico, proveniente de sacos de farinha ou batatas. Durante a ditadura chilena, instaurada entre as décadas de 70 e 90, as mulheres organizavam-se em grupos dentro de igrejas, bordavam denunciando as agruras que viviam nessa época. Muitas vezes eram usados retalhos das roupas de familiares desaparecidos políticos. As peças se tornaram ferramentas de denúncia da ditadura de Pinochet e, ao mesmo tempo, uma forma de atividade cooperativa e fonte de renda. A palavra arpillera, portanto, une resistência política ao trabalho artesanal. Da mesma forma que fizeram essas mulheres chilenas, essa editora nasce para costurar a resistência nas linhas do livro artesanal.” Texto disponível no website. Editora Arpillera. Disponível em<editoraarpillera.com.br>. Acesso em 10 de jun de 2023.

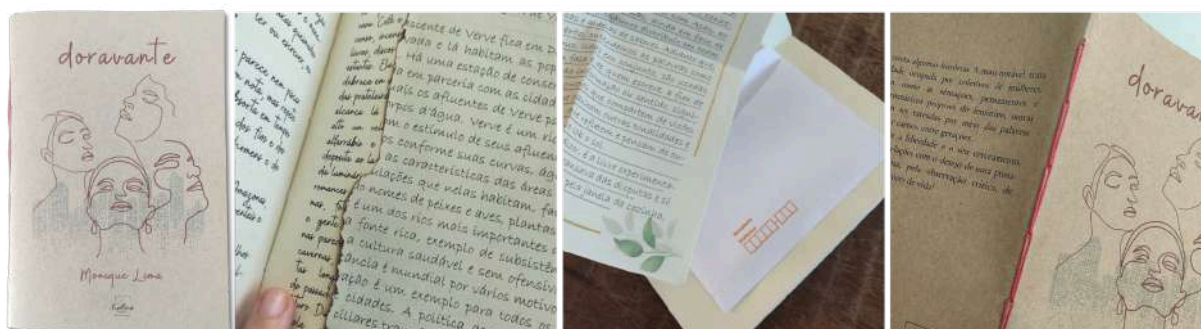
Figura 8: *Cômodos e (In)cômodos* de Cláudia Ricci



FONTE: Editora Arpillera, 2023

O mais recente livro, *Doravante* de autoria de Monique Lima, também traz essa preocupação com uma experiência sensorial de descoberta. Sob o formato de um caderno achado, o livro traz textos sobre perspectivas de futuro para uma sociedade com mais equidade.

Figura 9: *Doravante* de Monique Lima



Fonte: Editora Arpillera, 2023.

### 1.2.3 Editora Elefante

O último exemplo de editora independente<sup>12</sup> é a Editora Elefante. Fundada em maio de 2011 pela designer Bianca Oliveira e pelo jornalista Tadeu Breda, a editora paulistana nasceu

<sup>12</sup> Um apelo no website da Elefante mostra que ela se autodenomina independente. “Ao comprar os livros diretamente no site das editoras você fortalece a produção editorial independente.” Editora Elefante. “Onde encontrar?”. Disponível em: <https://www.editoraelefante.com.br/sobre/>. Acessado em 11 de jun de 2023.

a partir de “portas fechadas” para a publicação de uma obra escrita por Tadeu. O jornalista escritor de *O Equador é verde: Rafael Correa e os paradigmas do desenvolvimento* enfrentou o desinteresse de mais de quinze editoras, entre pequenas e grandes empresas, em publicar seu livro-reportagem sobre o primeiro mandato do presidente equatoriano. Diante deste cenário, foi, então, que Tadeu e Bianca juntaram-se a Leonardo Amaral e João Peres, ambos jornalistas, e decidiram fundar a Elefante que, segundo informações em seu site, “nasceu com o propósito de publicar solidária e coletivamente livros que podem não despertar interesse comercial, mas que possuem inquestionável relevância social, política e cultural.”<sup>13</sup>

Neste sentido, a linha editorial da Elefante é constituída por textos essencialmente políticos em pleno sentido, prioritariamente brasileiro apesar de terem publicado textos da escritora bell hooks<sup>14</sup>. São obras sobre Ciência Política, Antropologia, História, Educação, Feminismos e outros assuntos dentro do escopo das ciências humanas. Não há ficções em seu catálogo e até mesmo os quadrinhos são documentais e politizados.

Em termos gráficos, não há tanta diferenciação como projetos que mesclam processos de impressão industriais e técnicas artesanais como no caso da Lote 42 e da Arpillera. As publicações da Elefante não são conhecidas pelo uso de formatos, papéis e técnicas não convencionais. A sócia-fundadora e designer Bianca Oliveira explica que isso se deve ao custo elevado que tal experimentação acarretaria, já que a editora funciona sem investimentos externos (MATTAR, 2020). Pelo contrário, neste aspecto podemos dizer que suas escolhas gráficas e materiais são praticamente padronizadas. Encontra-se mais configurações dentro do padrão de mercado, mas que seus trabalhos se diferenciam pela atenção na visualidade das composições gráficas, como o uso de espaçamento, letras e margens maiores.

Talvez a publicação que representou uma virada de chave na Elefante foi o lançamento de *Calibã e a bruxa* da feminista Silvia Federici em 2019. No ano seguinte, já tinham sido vendidos 25 mil exemplares da obra acadêmica. Esse recorde representou uma nova posição no mercado de editoras independentes e um novo fluxo de produção e vendas.

---

<sup>13</sup> Editora Elefante. “Sobre”. Disponível em: <https://www.editoraelefante.com.br/sobre/>. Acessado em 11 de jun de 2023.

<sup>14</sup> bell hooks, pseudônimo de Gloria Jean Watkins, foi escolhido em homenagem à sua bisavó. E como pedia a autora deve ser grafado em letras minúsculas, pois ela almejava que sua produção fala-se por si mesma - um posicionamento político de recusa egoica.



Figura 10: *Calibã e a bruxa: Mulheres, corpo e acumulação primitiva*



FONTE: Elefante Editora

Ainda em 2019, a Elefante deu início a publicação de outro sucesso de vendas: os escritos da educadora bell hooks. Ao todo, a editora já publicou 9 das 13 obras de bell hooks previstas para serem lançadas. Os títulos receberam uma recepção calorosa no Brasil desde a publicação de *Ensinando a transgredir* pela Martins Fontes em 2017 e assim seguem bem recebidos na sequência de publicações que agora são lançadas pela Elefante. Com críticas a um feminismo burguês, bell hooks levantou a voz para a vivência de mulheres negras e racializadas, falou sobre o amor, refletiu sobre uma educação pela liberdade e cultura contemporânea.

FIGURA 11: *Tudo sobre o amor* de bell hooks



FONTE: Elefante Editora

Analisando as três editoras que foram apresentadas, podemos perceber certas ligações e afastamentos entre elas, ainda que todas sejam identificadas como independentes. Como foi evidenciado, nenhuma delas foi criada com um investimento externo e/ou privado, o que possibilitou uma certa liberdade na maioria das escolhas editoriais e processos de publicação. Isso acaba por propiciar a bibliodiversidade, atribuição esta que em grande parte está associada ao trabalho das independentes que assumem o lugar da ousadia de textos, formatos e técnicas que não encontram espaço no *mainstream*.

Por outro lado, essa posição tem um preço. Por se oporem aos grandes conglomerados essas editoras enfrentam mais dificuldades para conseguirem encontrar seus leitores, já que não possuem recursos vastos para exporem suas obras em variados pontos físicos de todas as cidades do país, nas grandes livrarias de rede ou até mesmo para se divulgarem nas grandes mídias. Logo, o acesso a esse conteúdo é dificultado, pois embora ele geralmente seja encontrado e comprado on-line, enfrenta questões como o preço de capa não-competitivo, altas taxas de frete e mesmo a falta do formato e-book, que não é tão comum nesse tipo de publicação<sup>15</sup>. Com isso, essas editoras precisam “construir” seu público e encontrar formas de se tornar atrativa e chegar até seus potenciais consumidores.

Dentre as dessemelhanças, um ponto que fica visível através dos exemplos imagéticos mostrados acima é a diferença gráfica de uma editora para outra. Cada uma aposta em seu próprio estilo, seja usando de folhas ou impressões internas coloridas, técnica de pop-up, conteúdo destacável, costurado, formato inovador em relação aos padrões e até mesmo uma encadernação distinta. Por exemplo, a Lote 42 e a Editora Arpillera adicionam processos artesanais nas suas atividades enquanto a Editora Elefante prefere investir em uma produção mais industrializada.

Em síntese, o campo das editoras e publicações independentes é vasto e variado em questão de formato, de conteúdo e tamanho de empreendimento. Entre textos com esforços mais políticos, como a Editora Elefante, e editoras artesanais como Lote 42 e a Editora Arpillera, temos os trabalhos das editoras *cartoneras* que se destacam pelo papel social com a comunidade e democratização da leitura - e que se caracterizam pelo uso do papelão e outros detalhes que serão o tema central do próximo capítulo.

---

<sup>15</sup> Apesar de artesanal, a Arpillera é uma das exceções, pois todas suas publicações também ganham uma versão em e-book.

# CAPÍTULO 2:

A LITERATURA  
CARTONERA E A  
REESCREVIVÊNCIA



## CAPÍTULO 2 - A LITERATURA CARTONERA E A ESCREVIVÊNCIA

*A nossa escrevivência não pode ser lida como história de ninar os da casa-grande, e sim para incomodá-los em seus sonos injustos.*

*Conceição Evaristo*

O caminho percorrido até aqui neste trabalho mostra como o campo da editoração independente é diverso e múltiplo em ideias, significações e materiais. Tratam-se de pequenas, médias e grandes editoras que classificam os próprios trabalhos como independentes. Dentro deste terreno da independência editorial, encontramos o modo de fazer *cartonero* que surgiu em meio às incertezas devido à crise econômica e política de 2001 na Argentina.

Para uma caracterização inicial, podemos citar algumas de suas particulares. Uma das características à primeira vista é a inserção do papelão e de catadores de recicláveis dentro do circuito editorial. Seu cunho social é outro aspecto interessante. Há neste movimento uma postura que vai na contramão do mercado editorial de massa, inclusive questionando o direito à leitura, ainda mais em um contexto de tamanha carestia como aquele vivida em 2001 pelos argentinos. Quem tem direito à literatura quando antes a preocupação é a sobrevivência, se terá um prato de comida ou um teto? Como deixar o livro mais acessível para pessoas marginalizadas? A proposta *cartonera* que surgiu em tempos de crise busca, portanto, apresentar respostas e caminhos para questionar a extrema mercantilização da cultura, da leitura e da literatura. Para entender a iniciativa *cartonera*, podemos parafrasear Simas (2022) e perceber essa manifestação popular como uma reinvenção nas frestas, permitindo o de maneira que possam florescer sentidos de vida em espaços nos quais foi plantada a exclusão.

Se na prática *cartonera* há como base o trabalho coletivo, observamos que o senso de comunidade se faz presente contra a tendência individualista da vida contemporânea<sup>16</sup> - de forma a questionar a autoria e a naturalização das posições sociais (ELLIOTT, 2018). Neste capítulo, pretendemos apresentar melhor o contexto de surgimento do movimento *cartonero* e a pioneira *Eloísa Cartonera*, juntamente com um panorama de editoras *cartoneras* no Brasil, gêneros literários e autoras que inspiraram nosso trabalho realizado junto a um grupo de catadores e catadoras da Zona Norte do Rio de Janeiro.

---

<sup>16</sup> Diversos pesquisadores da teoria social definem o individualismo como uma marca da sociedade capitalista e da teoria liberal que deu forma ao sistema. Ver em: ELLIOTT, Anthony. A teoria do novo individualismo. Sociedade e Estado, v. 33, n. 2, p. 465–486, maio 2018.

## 2.1 CONTEXTO DE EMERGÊNCIA DAS EDITORAS CARTONERAS: UMA VIAGEM À ARGENTINA DOS ANOS 2000

As crises financeiras vividas na passagem do século XX para o XXI trouxeram à tona as consequências de políticas neoliberais implementadas em uma série de países na segunda metade do século XX (SILVA, 2009). Dentre as medidas neoliberais recomendadas pelo *Institute for International Economics* na época podemos citar: a liberalização comercial, o que chamam de “livre comércio”, dolarização da moeda local, mudanças das prioridades no gasto público (na maioria das vezes isso significou cortes em políticas públicas e sociais); reforma tributária; taxas de câmbio de acordo com as leis do mercado; fim das restrições aos investimentos estrangeiros; privatização das empresas estatais (BANDEIRA, 2002).

Na escala global, a crise monetária do Sudeste Asiático foi uma das que mais gerou impactos: naquele momento representou o maior empréstimo já feito a um país quando a Coreia do Sul precisou requisitar 58 bilhões de dólares ao FMI para se levantar na crise (REIS, 2019). A adoção do câmbio flutuante<sup>17</sup> nesses países do Sudeste Asiático impactou a economia mundial, principalmente através da queda das ações. Na América Latina, a Argentina representou um exemplo paradigmático dos graves efeitos da conjunção de problemas na economia mundial e a adoção de medidas neoliberais na escala local.

No país que gestou a arte cartonera - a Argentina - foi vivenciada uma profunda recessão econômica, fazendo com que o governo, por ordem do Fundo Monetário Internacional (FMI), tomasse decisões econômicas mais austeras, desagradando a população do país. Entre as medidas tomadas estava o aumento dos impostos, gerando diversas manifestações e greves.

Esse período de crise piorou em dezembro de 2001 quando, para evitar a quebra dos bancos, o país tomou uma precaução que mesmo hoje, mais de vinte anos depois, é temida pelos argentinos. O chamado *corralito* - curralzinho em português - foi uma medida adotada que impunha um limite de saque de 250 pesos semanais em caixas e agências bancárias, tanto para conta corrente quanto para poupanças. Dessa maneira, o dinheiro em espécie foi sumindo da vista dos argentinos, prejudicando suas vidas e ocasionando sérios e violentos protestos contra as ações do Governo (TADDEO, 2021).

Devido à instabilidade política e econômica a Argentina aprofundou a crise social o que provocou aumento significativo de catadores de papelão - *cartón* em espanhol - e de

---

<sup>17</sup> Adoção de câmbio regido pelas leis de oferta e demanda - inspiração na famosa mão invisível do mercado em que se rege uma mínima intervenção do Estado na economia.

outros materiais recicláveis nas ruas de Buenos Aires. As pessoas que sobreviviam desta ação foram denominadas *cartoneros*. Esses recicladores informais espalharam-se pela cidade, numa situação em que a taxa de pobreza subiu para 54% e 24% da população estava desempregada. Como afirma Vilhena (2016, p.31), até mesmo “a classe média argentina, por uma urgência do real, precisou abrir mão de alguns valores e práticas, já que se deparou com a necessidade de recorrer a modos de sobrevivência até então não cogitados, como a coleta de materiais descartados que poderiam ser reciclados”. Para se ter uma ideia, segundo Pimentel (2021), no ano de 2002 a Universidad Nacional General Sarmiento contava 40.000 *cartoneros* nas ruas de Buenos Aires.

Foi nessa conjuntura que surgiu Eloísa Cartonera, uma editora coletiva independente que visa produzir livros de forma não industrial a partir do papelão descartado, amplificando vozes e tornando o livro um objeto mais acessível por conta da socialização dos conhecimentos necessários para a produção e o baixo custo associado (PIMENTEL, 2021). A palavra-chave desse movimento é “coletivo”, onde é dada grande importância ao trabalho, vivência e aprendizado em conjunto, como dizia o slogan do coletivo trata-se “muito mais que livros”.

FIGURA 12: Grafite no muro da loja do coletivo Eloísa Cartonera



Fonte: La Bloga

Fundada em 2003 pelo escritor Washington Cucurto e pelo artista plástico Javier Barilaro e com o auxílio da gestora cultural Fernanda Laguna, a Eloísa Cartonera trabalha

com os catadores de papelão e seus filhos, comprando deles o material e empregando-os na confecção dos chamados livros *cartoneros*.

O coletivo se baseia em produzir livros sem hierarquia e de forma colaborativa, onde todos conhecem os processos da formação do livro e podem escolher em qual parte trabalhar ao mesmo tempo em que há uma troca entre eles (NOURY, 2021). Aproximam-se de um processo artesanal, onde a feitura é mais lenta, até mesmo como forma de crítica à produção industrializada. A produção dos livros *cartoneros* tornou-se um meio de empregar os catadores, de propagar leituras de baixo custo, manifestar um ideário político do coletivo, proporcionando a expansão de vozes marginalizadas e a sustentabilidade do início ao fim do processo (PIMENTEL, 2021).

FIGURA 13: Banca com livros de Eloísa Cartonera



Fonte: Creative Commons

Além de tudo, entre as características da produção cartonera está a unicidade de cada obra. E isso se deve pelo simples fato de que se trata de um trabalho artesanal em que o uso de máquinas, em geral, é usado apenas para a impressão e cópias dos miolos. Em alguns casos, como o da figura acima, as capas de um mesmo título podem ser deliberadamente diferentes; até mesmo no aspecto gráfico, tipografia e cores. Assim, o futuro leitor pode escolher o exemplar que mais lhe agrada.

O papelão, um material que após o uso no transporte de mercadorias seria descartado na natureza se não fosse reciclado, é reutilizado e retorna à sociedade em formato de livro. É interessante pensar, também, como esse material mantém sua história pregressa. Muitas vezes,

é possível ver inscritos no papelão, as marcas estampadas e resíduos de adesivos que não foram totalmente retirados.

Esse modo cartonero ganhou o mundo e os olhares dos fazedores culturais e editores para além da Argentina e isso se deve em grande parte às oficinas que Cucurto e sua equipe desenvolveram em vários países. Segundo o Catálogo da Biblioteca da Universidade de Wisconsin<sup>18</sup>, uma das pioneiras a construir uma coleção de livros cartoneros, há projetos e coletivos *cartoneros* espalhados pela América, Europa, África e até mesmo na Ásia.

Dentro dessa internacionalização cartonera, há um perfil diversificado de trabalhos editoriais: editoras com percursos de trabalho no editorial mais duradouros, ou seja, que estão em atividade a mais tempo como Eloísa Cartonera em Buenos Aires, Dulcinéia Catadora em São Paulo; outras que não passam de uma dezena de publicações. Além disso, segundo Pimentel (2021), é possível identificar 3 grupos de empreendimentos. Um deles, são os projetos individuais. Em segundo lugar, temos os coletivos cartoneros como a própria Eloísa Cartonera. Por último, tem as cartoneras universitárias cujo exemplo mais conhecido é a Malha Fina Cartonera que é um selo editorial associado à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo - USP.

## 2.2 CARTONEROS NO BRASIL: DULCINÉIA CATADORA

A prática cartonera chegou ao Brasil através de uma passagem do coletivo Eloísa Cartonera pelo país durante a Bienal Internacional de Arte de São Paulo, grande evento artístico e literário, que a cada edição propõe um tema diferente como guia. Em 2006, a 27ª montagem da Bienal contou com o tema “Como viver junto” e dentre 27 artistas e coletivos convidados a participar, a Eloísa Cartonera foi um deles, e levou ao evento uma proposta bem diferente. O coletivo optou por não simplesmente levar seus exemplares para vender, já que, como disse Javier Barilaro ao Fórum Permanente<sup>19</sup>, a ideia era “criar um projeto *cartonero* aqui” no Brasil (BARILARO, s.d). Assim, os integrantes da Eloísa Cartonera elaboraram uma oficina na qual os livros eram feitos ao longo das semanas que o evento ocorreu. Era

---

<sup>18</sup> Ver em: Latin American Cartonera Publishers Collection. Disponível em: <<https://search.library.wisc.edu/digital/AEloisaCart>>. Acessado em 25 de jul. de 2023.

<sup>19</sup>Fórum Permanente. Projeto ELOÍSA CARTONERA: ENTREVISTA com Javier Barilaro. Disponível em: <<http://www.forumpermanente.org/rede/numero/rev-NumeroOito/oitointervistacartonera>>. Acessado em 25 de maio de 2024.



primordial, para essa atividade, uma abundância de papelão, então o coletivo contatou a artista plástica Lúcia Rosa, que já havia trabalhado com integrantes da Eloísa Cartonera, para ajudar a intermediar entre as cooperativas de São Paulo a obtenção da quantidade necessária do papelão e a participação de catadores no evento. Lúcia Rosa e Peterson Emboava (filho de um catador e também trabalhador da CooperGlicério) participaram da Bienal e colaboraram com integrantes da Eloisa Cartonera durante todo o evento. A partir dessa demanda houve o contato entre Lúcia e aquela que viria a originar o nome da *cartonera* brasileira e pioneira no país, a catadora Maria Dulcinéia da Silva Santos da cooperativa Coopamare. Assim como faziam na Argentina, a fim de valorizar o trabalho do catador, esse papelão foi comprado na cooperativa por um preço mais alto do que a média dos valores praticados no mercado.

Figura 14: Instalação da Eloísa Cartonera na 27ª Bienal de São Paulo



Fonte: LAGNADO E PEDROSA, 2006, p. 363 apud SEABRA, 2018

No ano seguinte, em 2007, o grupo que se formou no evento decidiu então dar continuidade àquela atividade realizada durante a Bienal. Então, Lúcia Rosa e Peterson Emboava com ajuda de integrantes do coletivo Eloísa Cartonera fundaram a *Dulcinéia Catadora*. O coletivo, que fazendo jus a sua origem, não só concebe livros *cartoneros* como também promove oficinas pelo país, incentivando o surgimento de novas *cartoneras* pelo Brasil.

No aspecto editorial, a construção dos livros feita pelo *Dulcinéia Catadora* é prática e mais acessível: na concepção gráfica, em geral as publicações não seguem à risca as convenções de design tal como aprendemos na academia. As impressões são feitas a partir de cópias, o miolo é costurado, o que torna o custo da produção mais baixo, e as capas são feitas com o uso do papelão coletado pelos próprios catadores. Lúcia Rosa comenta que primeiramente são feitas poucas tiragens das obras, mais ou menos entre cinquenta a cem publicações, e depois é feita a reimpressão conforme a demanda (ROSA, 2016 apud NOURY). Após o surgimento de *Dulcinéia* no Brasil, hoje existem vários coletivos cartoneros espalhados pelo país<sup>20</sup>, tais como Malha Fina Cartonera, Brasil Cosette Cartonera, Estação Catadora, Gráfica/Editora Kadê, La Katarina Kartonera, Magnolia Cartonera, Mariposa Cartonera, Expresso Muamba, Sereia Ca(n)tadora, Severina Catadora, Vento Norte Cartonero, por exemplo.

Atualmente, a *Dulcinéia Catadora* funciona dentro de uma cooperativa na Baixada do Glicério, localizada na cidade de São Paulo, a CooperGlicério. Atualmente, o grupo é formado exclusivamente por mulheres que trabalham na reciclagem e que juntas pensam todas as etapas da publicação. Os livros são montados pelas catadoras. Eles cortam, pintam e costuram a capa de papelão com o miolo do livro, que são páginas fotocopiadas. Segundo dados atualizados no site do coletivo, o projeto está chegando à marca de 150 títulos editados e mais de 15.000 exemplares vendidos.<sup>21</sup> Entre os livros editados pela *Dulcinéia Catadora* encontramos poesias, prosa, livros de artistas, teatro e trabalhos fruto de intervenções culturais e educativas. Entre os nomes editados encontramos desde autores pouco conhecidos a obras de grandes literatos como Plínio Marcos, Alice Ruiz e Manoel de Barros.

Um dos compromissos do coletivo é com a educação e a transformação das relações através da arte a partir das intervenções que começaram em 2008, entendendo que o trabalho coletivo não deve se restringir ao que é privado, conforme é apresentado no site do coletivo paulistano e em entrevistas concedidas (ROSA, 2023). Um desses trabalhos e que inclusive, inspirou em grande parte meu trabalho junto aos *Catadores do Bem* foi o projeto desenvolvido em 2012 no morro da Providência, na região central da cidade do Rio de Janeiro. As oficinas realizadas ao longo do ano resultaram em quatro livros, um deles o *ProvidênciaS* que reúne

---

<sup>20</sup> Levantamento por pesquisadores da University of Wisconsin-Madison. Inclusive, interessante notar que eles possuem uma das maiores coleções on-line totalmente voltadas para a catalogação de cartoneras e suas publicações ao redor do globo. É possível navegar por 1.091 publicações cartoneras, suas capas e algumas de suas páginas e também fazer download das imagens com qualidade. Latin American Cartonera Publishers Collection. Disponível em: <https://search.library.wisc.edu/digital/AEloisaCart>

<sup>21</sup> Sobre o projeto. Disponível em: <https://www.dulcineiacatadora.com.br/sobre-about-2/sobre-o-projeto-about-the-project>. Acessado em 25 de maio de 2024.

relatos, entrevistas, textos autorais e fotografias sobre a vida e a memória do morro. O livro em grande medida também traz a denúncia das remoções forçadas na favela e o anúncio da resistência da comunidade em permanecer no local. O projeto foi desenvolvido para integrar a exposição *O Abrigo e o Terreno*, parte de uma das exposições inaugurais do Museu de Arte do Rio.

Figura 15: *ProvidênciaS*, livreto editado pelo coletivo Dulcinéia Catadora



Fonte: Arquivo pessoal

As capas de papelão pintadas por crianças e adolescentes da Providência não mantêm uma unicidade: não há uma capa única para o livro assim como ocorre em vários projetos *cartoneros* ao redor do mundo. Como exemplo, encontramos esta outra capa para o mesmo livro e muitas outras.

Figura 16: Outro exemplar de *ProvidênciaS*



Fonte: Dulcinéia Catadora

FIGURA 17: Exemplares de “Providências” expostos no Museu de Arte do Rio



Fonte: Dulcinéia Catadora

Esta intervenção como tantas outras<sup>22</sup> de Dulcinéia e seus títulos editados coadunam com o Manifesto publicado pelo coletivo e levada à público em 2015 no Circuito SESC de Artes.

Os textos que desestabilizam, que incomodam, que provocam reflexões, questionamentos, são os que procuramos.

A literatura, como a arte, deve provocar, afrontar, tratar de questões do mundo com as quais nos confrontamos diariamente.

A literatura e a arte têm o papel de resistir; nada justifica atitude inconsequente e alienada do artista

A arte não vale tanto por seu produto final; o processo tem prioridade, porque é no processo que ocorre a troca entre as pessoas, ocorrem os erros, transparecem os conflitos, as incertezas e diferenças. O processo de criação permeia as diferenças.

No processo de construção coletiva de conteúdos, diferentes integrantes do coletivo oferecem suas contribuições, independentemente de suas origens, escolaridade, atividades profissionais, classe social. A troca, o entrelaçamento de experiências, o contato pele a pele são fundamentais. Tudo pode ser matéria-prima para criação coletiva. (DULCINÉIA CATADORA, 2015)<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Como por exemplo, a produção de “A Arte de Contar Histórias” com jovens do Morro do Palácio, em Niterói;

<sup>23</sup> Dulcinéia Catadora. Manifesto. São Paulo, 2015. Disponível em: <<https://www.dulcineiacatadora.com.br/manifesto>> Acesso em 10 de set de 2023.

A arte como caminho para visibilizar denúncias e anúncios, parafraseando Paulo Freire (2021), é o mote da Dulcinéia e também do trabalho que desenvolvemos com os catadores em Irajá, Rio de Janeiro. O processo é o que importa, de fato. À luz de Lopes e Tenório (2011), através da arte, da confecção de livros e da contação de histórias, buscamos educar-nos e educar a outros que possam ter contato com os livros, humanizar-nos e humanizar quem o lê através da troca recíproca entre todas as pessoas envolvidas na processo de produção e circulação do livro.

### 2.3 ESCREVIVÊNCIA: A ESCRITA DE NÓS

O livro *Na pista*, fruto deste projeto de pesquisa, se apresenta em um formato classificado como gênero memórias literárias: são relatos autobiográficos (ou seja, em primeira pessoa) contados por cada um dos catadores participantes. Dentro deste gênero literário, são considerados os textos autobiográficos, diários íntimos, epístolas e romances autobiográficos.

O estudo da memória é um campo dos estudos das ciências humanas. Como tal, nos ajuda a entender características da memória humana. Um desses pensadores que me apoio para classificar as memórias cedidas pelos catadores é Maurice Halbwachs (2006) que afirma que toda memória individual tem o seu aspecto coletivo. Assim, escutando as memórias e histórias dos catadores percebi pontos comuns entre elas. A memória individual como uma perspectiva subjetiva da memória coletiva “muda conforme o lugar que eu ali ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios” (HALBWACHS, 2006, p.51).

Da mesma maneira, na escrita da memória literário (ou confessional) também é possível observar aspectos individuais e coletivos. Trago como exemplo a obra de uma das autoras que inspiraram este projeto de pesquisa. Carolina Maria de Jesus, à época dos seus registros em diário, entre as décadas de 1940 e 1950, era catadora, escritora, mãe solteira e moradora da favela do Canindé - território que hoje deu lugar ao Estádio Dr. Oswaldo Teixeira Duarte, conhecido como Estádio do Canindé e à Marginal Tietê, em São Paulo. Toda sua produção literária nasceu da sua própria vivência, muitas vezes como relatos de sua própria vida e da comunidade que ela se relacionava. Ao passo que, não era uma história

individual, mas compreendia a experiência coletiva de pessoas faveladas ainda que sob a ótica de Carolina (BARBOSA, 2018).

Carolina e seus filhos foram morar na favela após uma remoção forçada que ocorreu no centro da Cidade de São Paulo, remoção autorizada pelo então governador da época. Antes disso acontecer, Carolina já era apaixonada pela leitura e pela escrita. Foi alfabetizada, mas frequentou a escola apenas por dois anos. Em 1950, um poema de sua autoria foi publicado no Jornal *O Defensor* (BARBOSA, 2018).

Entretanto, foi só em 1958 que Carolina foi realmente descoberta com seu potencial para a escrita. Neste ano, Audálio Dantas, então jornalista pelo jornal *Folha da Noite* - atual *Folha de São Paulo* - visita a Favela do Canindé para uma reportagem e se depara com uma moradora ameaçando os vizinhos de “colocá-los” em seu livro.” Essa moradora era Carolina se referindo aos 20 cadernos-diários que dois anos mais tarde seriam editados como *Quarto de Despejo: diário de uma favelada* por movimento de Audálio e os profissionais da Editora Francisco Alves. *Quarto de Despejo* lançado em 1960 foi um sucesso de vendas naquele ano, superando inclusive Jorge Amado com *Gabriela cravo e canela*. Foi publicado em 40 países e traduzido em 14 línguas (BARBOSA, 2018).

Sua literatura calcada na realidade, como podemos perceber no trecho a seguir, inspirou o trabalho com os catadores que, em grande parte, já conheciam parte de sua história através das atividades pedagógicas promovidas pelo Projeto Catadores do Bem<sup>24</sup>.

16 de junho [1959] ... Hoje não temos nada para comer. Queria convidar os filhos para suicidar-nos. Desisti. Olhei meus filhos e fiquei com dó. Eles estão cheios de vida. Quem viver, precisa comer. Fiquei nervosa, pensando: será que Deus esqueceu-me? Será que ele ficou de mal comigo? (JESUS, 1960, p.166)

E encontramos um ponto comum nos textos de autoria do catador Solimar Anselmo Lemos, um dos catadores-autores do livro que resulta desta pesquisa de TCC: a questão da fome que aparece diversas vezes nas 20 páginas que nos foi entregue pelo catador. A denúncia da fome, das condições precárias de moradia e reivindicação por melhores condições de vida marcam as escritas tanto de Carolina, quanto de Seu Solimar, que afirmou conhecer a escrita e a história da escritora antes mesmo que apresentássemos.

---

<sup>24</sup> Conforme nos foi relatado pelos diretores do projeto e atestado na conversa com os catadores, por um tempo os voluntários organizaram rodas de conversa sobre temas diversos com o grupo sobre os diversos temas: reciclagem, a definição como catadores de materiais recicláveis (e não de lixo), agência ambiental e o que mais fosse levantado como tema pelos voluntários e pelo grupo. Isso tudo aconteceu em um tempo anterior à nossa participação no projeto. Não temos relatos do tempo de duração, mas infiro que durou enquanto o grupo contou com um alto número de voluntários que poderiam revezar entre a montagem das cestas e a condução dessas atividades.

Não me importei com as críticas. Lembrava do amigo: ganho pouco e não peço nada a ninguém. E a cada dia eu superava o sofrimento e os obstáculos. Eu comprava uma quentinha. Era almoço e janta. Um dia encontrei um fogão e levei para o barraco. Era uma vitória. Passei a fazer comida, acabando com a fome que me assombrava todo dia.

Essa forma de escrita calcada na experiência vivida pode ser classificada como uma *escrevivência* tal como cunhada por Conceição Evaristo. Na genealogia do vocábulo, segundo a autora, há um jogo criado entre as palavras “escrever” e “viver”, “se ver” (EVARISTO, 2020). O termo foi pensado a partir da experiência de mulheres negras escravizadas que viviam de contar suas histórias para os senhores, mas a *escrevivência* não cabe somente a mulheres, mas todas as pessoas, de outras realidades, outros grupos sociais e até mesmo para além da literatura podem experimentar a *escrevivência* (EVARISTO, 2020). A *escrevivência* pode ser ou não ser em primeira pessoa; pode ser ou não ser uma autobiografia. A partir do momento que compreendemos que há um quê de ficção em toda narrativa, fica mais fácil entender o termo.

E qual seria a função desta escrita segundo Conceição Evaristo (2020)? Incomodar. Colocar na mesa a desigualdade, expor as mazelas que a coletividade marginalizada vive, em sua maioria pessoas racializadas. De acordo com a autora

Tem aí uma escrita ou uma proposta de escrita – e eu torno a afirmar que não é só no campo literário – , uma proposta em que tanto a memória como o cotidiano, como o que acontece aqui e agora, se transformam em escrita. Essa história silenciada, aquilo que não podia ser dito, aquilo que não podia ser escrito, são aquelas histórias que incomodam, desde o nível da questão pessoal, quanto da questão coletiva. A *escrevivência* quer justamente provocar essa fala, provocar essa escrita e provocar essa denúncia. (EVARISTO, 2020)<sup>25</sup>

Além disso, é um texto que forma e informa ao outro e a si mesmo. Há um aspecto formador do sujeito que ao narrar a própria história se vê apropriado de seu percurso a partir do momento. Como afirma Gislene Silva (2015), há uma dimensão autoformadora na narrativa de histórias de vida. É neste caminho que buscamos, a partir das histórias de vida dos catadores-autores do livro, *escreviver* uma história que não é individual, mas é nossa. É de uma coletividade marginalizada e silenciada. E com suas histórias, buscamos expor a

---

<sup>25</sup> CONCEIÇÃO, Evaristo. Entrevista. In: SANTANA, Tayrine; ZAPPAROLI, Alecsandra. CONCEIÇÃO EVARISTO – “A *escrevivência* serve também para as pessoas pensarem”. Itaú Social, 2020 [online]. Disponível em: <<https://www.itausocial.org.br/noticias/conceicao-evaristo-a-escrevivencia-serve-tambem-para-as-pessoas-pensarem/>> . Acesso em 7 de set de 2023.

desigualdade e refletir sobre outras formas de produção de sentido à vida em meio às adversidades.

O livro intenciona que os catadores contem suas histórias. Janaína, uma das catadoras autoras do livro nos explica: “todos precisam pensar que atrás de uma catadora e um catador há um ser humano passando por momentos que só ele sabe.” E o objetivo deste projeto vai, neste sentido, buscar uma arte verdadeiramente politizada com impacto real para uma comunidade. Buscamos visibilizar a história de catadores, exibindo a quem lê sua humanidade, seu corpo e suas palavras através de textos e fotografias como quem oferece uma janela para olhar sua casa, buscando assim, mais olhares atentos para o trabalho daqueles que passam nas nossas ruas, dia e noite, coletando materiais recicláveis para o seu sustento. É sobre humanizar um grupo social extremamente marginalizado.





## CAPÍTULO 3 - *ESCREVIVENDO* COM ASSISTIDOS DO PROJETO CATADORES DO BEM

### 3.1 ANTECEDENTES: COMO NASCEU ESSE PROJETO DE PESQUISA

Os primórdios de todo projeto nasce de uma inquietação pessoal do pesquisador/artista com o mundo ao redor. Digo isto proclamando que a atenção e valorização do trabalho dos catadores estão nas bases deste trabalho. Ao ter contato com o fazer cartonero através da disciplina *Projeto Design, Sonho, Prática Cartonera* percebi como meu trabalho, ainda que num alcance limitado, poderia contribuir para que mais pessoas pudessem olhar para catadores como trabalhadores dignos e seres humanos, diferente dos olhares marginalizantes do cotidiano, como se fossem já entes da paisagem urbana. Por trás de toda miséria imposta, o que muitas vezes levou essas pessoas para o trabalho de catação, a função exercida é tão importante que não há como se pensar num mundo mais sustentável sem pensar no trabalho de reciclagem feito pelos catadores.

Ao levantar possíveis maneiras de realizar um projeto significativo para este grupo de trabalhadores, conheci um grupo de pessoas que atua com catadores e realiza atividades em Irajá. Esse grupo se reúne sob o nome *Catadores do Bem*, que é um projeto social independente que ajuda mensalmente estes agentes ambientais, os catadores de materiais recicláveis da Zona Norte do Rio. A semente do projeto nasceu em 2012, quando Caio Duarte (administrador), Ana Carolina Duarte (gestora de projetos) e Nathália Carvalho (pedagoga) ainda moravam na rua Calumbi, 300, e voltaram os olhares para o trabalho dos catadores que subiam e desciam sua rua. Juntos fundaram a ação social que se tornou *Catadores do Bem* só cinco anos mais tarde. O projeto tem como objetivo dar visibilidade e apoio aos catadores e suas famílias que se encontram abaixo da linha da pobreza, isto é, promover o bem-estar e cidadania dos catadores de materiais recicláveis através de um conjunto de ações mensais. Essas ações envolvem além da distribuição de cestas básicas, serviços de beleza, podologia, iniciativas culturais e pedagógicas e tudo mais que nutre não só o corpo, mas o coração e a mente. Cadastrados na rede de voluntariado *Atados*, o projeto *Catadores do Bem* reúne um grupo de voluntários fixos e outros esporádicos a depender das necessidades do projeto. Todos são convidados a participar mensalmente.

Figura 18: Logotipo *Catadores do Bem*



Fonte: Atados.com.br

Através de amigos, consegui o contato de Márcia Fernandes, uma das mulheres da direção do projeto. Eu apresentei para Márcia o projeto de trabalho, e, sem hesitar, disse-me que amou a ideia. No projeto apresentado, constava uma breve explicação sobre literatura cartonera e planejamento. O uso do “fazer cartonero” se deve a alguns fatores: a ideia de popularizar essas histórias e de humanizar os catadores. Se uma das ideias é ampliar o acesso à leitura, podemos fazê-lo utilizando materiais de baixo custo e que estão no dia a dia do trabalho dos autores do livro: o papelão. Este material, peculiarmente, tem sido cada vez mais rejeitado por eles devido ao preço de mercado nada rentável. A atividade do “fazer cartonero” mostra que é possível dar uma nova vida a esse material por meio da reciclagem, prática corriqueira executada por eles. O acordo com a direção do *Catadores do Bem* e o grupo de participantes foi que cada autor receberá um exemplar do livro finalizado e eu oferecerei mais 30 exemplares para venda. Todo o dinheiro arrecadado será revertido para a organização *Catadores do Bem*.

No que tange a escolha da temática do livro, a decisão partiu dos diálogos com a diretora Márcia que nos contou dos desejos dos catadores em relatar suas histórias. Ela explicou que, ainda que o tempo de contato entre os voluntários e os assistidos seja curto, há ânsia desses catadores por contarem seus cotidianos. É importante destacar o diálogo com uma das diretoras, Nathália Carvalho, em que ela manifestou a importância do trabalho de conclusão de curso que foi proposto. Esse acolhimento foi importante para todas as ações desenvolvidas. Dentre as preocupações da professora estava a capacidade do projeto em alcançar e abarcar a todos os interessados, mesmo que eventualmente, algum catador não conseguisse redigir suas histórias no papel. Como estava ciente das diferentes escolaridades, foi definida as as formas de contribuição: relatos orais que seriam transcritos e contribuições

com desenhos e imagens. No fim, eles quiseram contribuir com histórias, tanto escritas por si quanto com textos criados a partir de conversas.

### 3.2 DIÁRIO DE ATIVIDADES DESENVOLVIDAS NO PROJETO SOCIAL *CATADORES DO BEM*

Após essa aprovação, vieram dois meses, especificamente maio e junho de 2023, em que apenas participei da atividade de montagem e tive um contato preliminar com o grupo de catadores, de forma que eles fossem me conhecendo como nova voluntária dos *Catadores do Bem*. Essa etapa foi bem importante, porque percebemos como o grupo é coeso. Foi preciso chegar devagar para não causar estranheza e negação do contato. Estabeleci os primeiros contatos, me apresentei, fui apresentada aos assistidos e conversei com aqueles que estiveram mais abertos a esse contato no princípio. Para desenvolvimento e planejamento das atividades, contei com a ajuda e presença ativa de dois amigos e professores de História, Rebecca Ferreira e Vitor Félix.

#### **Ação 1: (13/05/23)**

Tratando-se da minha primeira ida ao evento do projeto, cheguei na sede, um prédio em Irajá na Rua Calumbi, 300, lá para as nove e pouca da manhã do segundo sábado do mês. Ao adentrar o prédio pela parte da garagem, que é onde acontece a organização das cestas básicas que são doadas para os participantes cadastrados no projeto, pude conhecer alguns diretores do projeto e voluntários que já trabalham há alguns anos. Após uma breve apresentação, já fui colocando a mão na massa e ajudando a separar os itens das cestas básicas. Aprendi que alguns voluntários se reúnem bem cedo e vão às compras - que incluem alimentos e algumas mercadorias de farmácia - e trazem tudo para serem separados nas sacolas de doação.

Tudo foi muito rápido neste dia, pois já cheguei ajudando, então, em dupla, e após uma breve explicação de como era o processo e o que eu deveria fazer, fiquei encarregada de pegar os itens de mercado e repassar para minha dupla, que os colocava nas sacolas de forma organizada. Outras duplas faziam o mesmo. Não recordo a quantidade exata de sacolas para doação, mas acredito que foram ao menos oitenta.

Por volta das 10h, todos os itens já estavam nas sacolas e tinham sido transportados para a parte da frente do prédio. Após o término da montagem, o diretor Carlos Heitor reuniu o grupo em círculo para agradecer pela presença e ajuda de todos, eu e Rebecca fomos

apresentadas e nos apresentamos para o grupo que nos deram as boas-vindas. Neste momento, a direção já tinha em mãos o projeto de trabalho, mas ainda precisávamos acertar alguns detalhes e, por isso, neste dia nenhuma atividade foi desenvolvida. Por fim, Heitor dividiu as tarefas da ação: (distribuição das senhas, transporte dos catadores até a sede, checagem de aniversariantes, ajuda na agenda do serviço de podologia e distribuição da cesta na sede). Como foi o primeiro contato com o grupo, não recebi nenhuma função.

Fui, então, para a Praça da Light, também na rua Calumbi, que é o ponto de encontro dos catadores. Fomos liberadas para observar a ação, conversar com as pessoas e entender como tudo funciona. Neste dia, tivemos o acompanhamento da diretora Márcia, que intermediou minha chegada ao grupo e que se colocou à disposição para nos explicar cada momento da ação, falar sobre o trabalho ao longo dos 11 anos que o projeto existe e contar as histórias, memórias e emoções destas ações. Ela nos contou de dona Purinha, a anciã-símbolo e catadora mais idosa do grupo, de Jéssica e seus 7 filhos e de outras pessoas que deixaram uma impressão forte nela.

Em certo momento, antes de começar a distribuição, senti num espaço circular que tem na praça e, ao me sentar, percebi uma pintura no muro como um grafite. Ao lado da pintura está escrito “Purinha” e a rede social do grafiteiro Eduardo Fernandes, cujo nome artístico é *bisthecookie*. Dona Purinha está marcada no muro da praça que dá lugar às ações do Catadores do Bem. Conversando com Márcia, descobrimos que o grafite fez parte de uma ação de restauração da praça e seus muros que ocorreu em 2018.

Figura 19: Grafite - Dona Purinha



Foto: Arquivo pessoal / Artista: Eduardo Fernandes

Figura 20: Montagem de cestas



Foto: Kalu Cidad

Alguns catadores já ficaram sabendo do nosso projeto do livro neste dia porque nos dividimos nas rodinhas de catadores e fomos conversando com os assistidos. Por conta da timidez foi um momento bem difícil, mas deu tudo certo. Por volta de 12h30, a ação terminou.

### **Ação 2: (10/06/23)**

Neste dia chegamos até antes das 9h e já fomos abordadas pela catadora Solange perguntando sobre o projeto do livro. Nesta ação, também ajudamos na montagem das bolsas, da mesma forma como no primeiro dia. A conversa com a diretora que intermediou nosso contato aconteceu do último dia da ação até aquele sábado de junho. Entretanto, o essencial que foi o planejamento da nossa atividade não foi repassada a tempo aos outros diretores e, portanto, fomos impedidos de sequer realizar um levantamento dos catadores interessados em participar. A justificativa para a negativa foi no sentido de que todas as ações precisam ser coordenadas e não houve tempo hábil para aprovar o roteiro da atividade.

E também, sem a presença física da diretora Márcia, não pudemos ser acompanhadas e participamos desta ação apenas ajudando na distribuição de bolsas. Esse foi o primeiro encontro que Vitor se juntou a nós e o apresentamos ao diretor Heitor. Nós três, portanto,

recebemos tarefas para ajudar na ação: eu e Rebecca no transporte dos catadores até a sede, e ajudando a carregar as cestas dele, caso necessário, e Vitor ficou no prédio entregando as cestas.

Aproveitamos o dia para conhecer melhor os assistidos e os voluntários do projeto, conversar e transmitir afeto em pequenas ações.

Figura 21: Colagem com fotos da ação de junho/2023



Foto: Kalu Cidad

### **Ação 3: (08/07/23)**

Quarta-feira, dia 08/07, recebemos o “ok” para começar as nossas atividades do projeto. Entretanto, como na ação passada não avisamos aos catadores que precisariam chegar

mais cedo para nos apresentarmos e conversarmos sobre o projeto, não tivemos tempo para executar novamente uma atividade planejada. Isso porque as cestas começam a ser distribuídas geralmente entre 10h e 10h30. Então, o que foi executado? Chegamos às 9h e fomos conversando com os catadores que já se encontravam na Praça da Light. Como já estávamos participando presencialmente desde maio, muitos já nos conheciam. Nessa conversa mais informal, mas ainda planejada e com intenção, nós contamos sobre a ideia de registrar as histórias que eles sempre trazem para os voluntários, sobre suas histórias de vida. Mostramos o livro *Inspiração, Providências*, e a nossa história de inspiração que é a vida e obra de Carolina Maria de Jesus. O papelão que, mesmo que faça menos parte da vida desses catadores por conta do valor de mercado cada vez mais baixo, ainda é um elemento importante de reciclagem. Assim como consta no nosso planejamento, são dois meses para registro e retorno das histórias, depois oficinas de pintura e encadernação e, por fim, lançamento e venda dos livros cuja renda será revertida em prol da montagem das cestas básicas. Pedimos que os inscritos cheguem às 9h na próxima ação para começarmos as atividades em grupo e os registros das histórias. Registramos nome completo, endereço ou telefone e autorização para entrar em contato. A intenção era ir registrando as histórias via celular com aqueles que possuem o meio de comunicação. Conseguimos fazer isso com algumas pessoas pelo WhatsApp.

Tivemos alguns catadores muito animados, outros nem tanto, mas faz parte. A catadora Janaína já quis trocar contato e espalhou o projeto para outros catadores que não eram assistidos do *Catadores do Bem*. O catador, poeta e sambista Seu Solimar ficou radiante com a possibilidade de ver um de seus vários textos editado em livro pela primeira vez. Por outro lado, teve um senhor que de cara já recusou e afirmou que não podia ter o nome dele sendo divulgado, e mesmo quando foi citada a opção de publicá-lo de forma anônima, ele permaneceu agitado e negou. Foram vários “não” bem diretos, o que claro, é difícil de ouvir, mas faz parte de todo projeto apresentado a um grupo tão grande.

Ao fim, tivemos 35 inscritos. Um número inesperado, mas que deve reduzir com os próximos encontros. De fato, o número caiu e por fim, foram 16 catadores que participaram das atividades.



Figura 22: Grupo voluntário de julho/2023



Fonte: Instagram

#### **Ação 4: (12/08/23)**

Entre as edições de julho e agosto, eu e o grupo estivemos em contato com os catadores que possuem celular. Além disso, conseguimos o registro de algumas histórias via WhatsApp e isso ajudou o adiantamento do processo. Como combinamos com os catadores, chegaríamos cedo para conversar e registrar as histórias e, às 9h, começamos a atividade em grupo.

Sentamos eu, Vitor e Rebecca para acertar os detalhes do planejamento de atividade que estava pronto desde junho. E o colocamos em prática. Segue em detalhes, o roteiro:

1. Primeiro momento será de apresentação rápida do grupo que comandará a atividade;
2. Introdução do projeto: construção de livros em papelão com as histórias dos catadores em formato de diários e cartas (essa era a ideia no princípio), incluindo também fotografias;

3. Convite: para quem tiver interesse em participar, vamos com o grupo para uma outra parte da praça.
4. Para quebrar o gelo e conhecer os nomes dos participantes, vamos convidar o grupo para um jogo chamado “Batizado Mineiro”. O jogo visa a apresentação e entrosamento, exercício da memória, reflexão sobre as características positivas de cada um e autoconhecimento.
  - Todos em roda. Uma pessoa de cada vez vai ao centro da roda e se apresenta falando seu nome e/ou apelido e uma qualidade, fazendo um gesto com o corpo para o nome e um outro para a qualidade. Depois, todos da roda imitam quem se apresentou, repetindo sua fala e sua movimentação. É um convite, então, quem não se sentir à vontade para ir ao centro da roda, pode só dizer seu nome e uma qualidade sem se movimentar.
5. Novamente sentados, vamos dar continuidade à apresentação do projeto que estamos propondo.
  - De onde saiu a ideia - projeto de conclusão do curso de Design UFRJ;
  - Como conhecemos o projeto “Catadores do Bem”;
  - Como são os livros que vamos montar juntos.
6. Apresentação da primeira inspiração do projeto: o livro cartonero “ProvidênciaS: relatos, fotos e memórias sobre o Morro da Providência”
7. Apresentação da segunda inspiração: Carolina Maria de Jesus e sua história com a HQ “Carolina”.
8. Voltando ao projeto, explicamos que os participantes estão livres para participarem como quiserem: contribuindo com fotos, textos em formato de cartas ou diário ou relatos transcritos pelo mediadores. Importante frisar que não ter o hábito da escrita não é um impedimento, todos podem contribuir dentro dessas 3 possibilidades apresentadas e da forma que quiserem.
9. Explicar sobre como acontecerão as atividades: no próximo encontro, vamos começar os textos e tirar as fotografias em grupos; em agosto, já pretendemos levar esses textos impressos e começar as atividades de encadernação. Explicar que vamos ter aulas de encadernação e todo mundo vai colocar a mão na massa. Vamos escolher juntos o título e como será a capa do livro.

10. Por fim, encerrada a atividade em grupo, vamos conversar e registrar as histórias dos catadores. A ideia de conversa e não entrevista é porque não temos perguntas fechadas, mas uma intenção. O momento pede uma intervenção para extrair melhor a história de cada um e precisamos ser sensíveis para perceber isso. Quem não escreve, vamos pedir autorização para gravar o áudio. Quem escreve, recebe uma folha e uma caneta para seu registro.

Tendo cumprido o planejado, demos lugar ao início da distribuição das bolsas. Ficamos ao lado da roda e fomos atendendo e registrando as histórias dos catadores inscritos que não conseguiram chegar a tempo do momento em grupo. Apesar de algumas pessoas terem levado uma folha quando realizaram a inscrição em julho, apenas seu Solimar trouxe seu texto escrito. Muito empolgado, ele trouxe 20 folhas contando sua história. Conversamos que não será possível colocar tudo no livro porque ele é coletivo e só aquelas 20 páginas já completariam o livro. Nosso combinado então foi: vamos ler, digitar e selecionar um trecho. Vamos entregar uma versão impressa de todo o texto que ele trouxe. Ele aceitou a ideia e emendou contando que já tem até o título do próximo livro dele: Bala Perdida. Contando tudo isso para a diretora Márcia, brincamos que desse jeito, vai ser preciso abrir um projeto paralelo só para editar os textos do seu Solimar.

Ao todo, foram registradas 13 histórias que serão revisadas e editadas ao longo de agosto.

#### **Ação 5: (09/09)**

Na ação de setembro, fizemos a conferência dos textos, tanto os que nos foram enviados pelo WhatsApp, os escritos a partir das entrevistas e os entregues em papel. Um trabalho que demandou bastante tempo, praticamente cerca de 2h. Além disso, nesse dia, mais três catadores decidiram participar do projeto. Somamos 16 relatos.

Um ponto a destacar foi a revisão do texto do Seu Solimar. Tudo foi reescrito para o Google Docs, mas demandou mais trabalho pela caligrafia diferente. Enquanto eu lia o texto entregue em 20 páginas, Seu Solimar se emocionou diversas vezes, por ver seu texto digitado por rememorar sua história agora narrada na voz de outra pessoa, como ele mesmo disse.

Figura 23: Solimar e seus escritos



Fonte: Arquivo Pessoal

#### **Ação 6: (14/10/23)**

Os trabalhos envolvendo o projeto cartonero foram pausados e nesta ação o foco esteve na realização da festa de Dia das Crianças. Todos os espaços da praça foram ocupados com brinquedos, carrocinha de pipoca, mesa de café da manhã e mesa com bolo e docinhos. Combinamos com os catadores que a próxima ação começaria às 8h com a pintura das capas dos livros. Aproveitamos toda oportunidade para conversar com os participantes e animá-los mostrando protótipos da parte gráfica do livro. Eles se mostraram muito gratos pelo trabalho, agradecendo a todo momento, mas ainda não tínhamos finalizado.

#### **Ação 7: (11/11/23)**

Neste mês foi realizada a primeira oficina de pintura do papelão. Levamos os papelões já recortados para adiantar o processo, já que não dispomos de uma manhã inteira para realizar as atividades: os catadores precisam trabalhar após a entrega das cestas, então o nosso

tempo é bem contado. Para o evento, foram alugadas mesas, cadeiras e um toldo para proteger o local das intempéries. Doei todo o material de pintura: tintas PVA, pincéis, copinhos para mistura, palitos, glitter e corantes.

FIGURA 24: Oficina de pintura



Fonte: Arquivo pessoal

As mesas já dispostas e a estação de preparo de tintas já arrumada, fomos recebendo os catadores pouco a pouco. Apesar de marcarmos um horário, é comum que não consigamos iniciar com todo o grupo na hora combinada: cada um tem suas necessidades, muitos precisam alimentar uma família inteira antes de sair de casa, como menciona a catadora Jéssica. Então, fomos recebendo-os e explicando a atividade para cada novo grupo que chegasse.

FIGURA 25: Pintura do papelão



Fonte: Arquivo pessoal

No momento de fala e instruções, lembrei que estávamos no processo de produção do livro e a etapa de recorte e pintura do papelão é uma delas. Explico que por questões de logística e tempo, já recortei o papelão em casa, mas demonstro como foi feito. Na etapa de seleção do papelão, eles precisam saber que precisa ser um papelão de camada única - mais do que isso fica pesado e difícil para fazer a dobradura. Explico também que na coleta já precisamos ficar atentos para o tamanho da área do papelão e se ela será suficiente para montar o livro. Como nosso livro será feito com folhas A4 dobradas ao meio, a área do papelão não pode ser menor do que uma A4. Com o papelão selecionado, nós realizamos a limpeza com um pano levemente embebido de álcool 70%. A seguir, com as medidas estabelecidas, eu pego uma régua, uma mesa de corte, um lápis e um estilete: com o lápis e a régua desenho a área total da capa e contra-capas abertas. A etapa final de preparação do papelão, para torná-lo pronto para receber a tinta, faço a selagem dele com uma mistura simples de cola branca com água (medida 1x2). Na área de artesanato, essa prática é conhecida como impermeabilização caseira. A intenção é que o papelão não entorte tanto ao receber a tinta, que não absorva completamente o material aplicado. Seguem fotos dos processos descritos.

FIGURA 26: Corte e preparo do papelão



Fonte: Arquivo pessoal

Como o papelão pintado por eles é para a feitura do exemplar deles próprios, não defini regras para a pintura. Apenas fiz explicações sobre as misturas de tintas e quais cores poderiam ser feitas a partir das cores primárias (azul, amarelo e vermelho). Cada um podia escolher as cores que seriam usadas em seu desenho e deveriam solicitar à mesa de misturas. Pedi que se atentassem para a limpeza do pincel em água e sua secagem em pano antes de trocar de cor a fim de não borrar o desenho. Indiquei que a pintura poderia ser livre para que eles se expressassem através da pintura. Isso me permitiu conhecer ainda mais do universo deles, seus sonhos e desejos.

#### **Ação 8: (14/09/24)**

O leitor vai perceber aqui um grande salto temporal. O que aconteceu nos meses entre novembro de 2023 e setembro de 2024 foram ações mais informais, como conversas com cada catador e isso também faz parte do projeto: o acolhimento e o afeto através da troca e da escuta. No Natal, organizamos uma oficina de pintura com as crianças e seguimos ajudando nas tarefas essenciais do projeto. Muitas coisas mudaram: perdemos o espaço de montagem e distribuição das cestas, passamos a montar no supermercado e distribuir na própria praça, o número de voluntários diminuiu. A cada mês, falávamos também sobre o trabalho do livro e sobre como estava caminhando a execução. Eles estavam cientes e compreensivos quanto a demora por ser um trabalho que envolve muitas esferas já que é produto de uma monografia.

Na ação de julho e na ação de agosto de 2024, distribuimos convites simples para o dia da defesa e disponibilizei meu número para dúvidas e pedidos de ajuda na passagem.

Infelizmente pela rotina corrida, só a autora Janaína pode estar presente, mas felizmente ela pode estar presente. Foi um momento muito importante e poder ouvir a emoção na voz dela ao tocar no livro pela primeira vez é o que dá sentido a este projeto.

No dia 14 de setembro de 2024 foi a primeira ação do projeto após a defesa do trabalho e os autores puderam conhecer o livro. Com o tempo curto, ainda não entregamos os exemplares de cada. Focamos em terminar os 16 exemplares e preparar melhor um grande evento de lançamento que ficará para novembro já que em outubro voltaremos nossas atenções para a festa das crianças e recreação. Ouvimos muitos retornos positivos e muitos sorrisos, mesmo deixando claro que a versão será melhorada e entregue em novembro com brindes e tudo mais.

Figura 27: Catadores-autores com o livro *Na pista*



Fonte: Arquivo Pessoal

### 3.3 PROJETO GRÁFICO DO LIVRO

Como já mencionado anteriormente, o livro que resulta desta pesquisa é inspirado no trabalho das editoras cartoneras e seu modo de fazer livros. Com a intenção de popularizar e materializar essas histórias, os livros cartoneros se apresentaram como uma forma de reduzir os custos de produção e ressignificar um material que já foi importante para o trabalho dos catadores e atualmente se encontra desvalorizado: o papelão.



Por isso, além do papelão, a capa foi feita com um carimbo que traz o título em seu arranjo tipográfico. No interior do livro, o miolo é monocromático e foi impresso em papel reciclado 90 g/m<sup>2</sup>, em tinta preta. A publicação conta com páginas com texto vazado - recortado à mão - e carimbos que representam mais um traço da mescla de técnicas manuais e digitais.

### **Encadernação**

Brochura - Costura copta

### **Miolo**

Formato: 148mm x 210mm

Páginas: 140

Papel: Papel Reciclado 90g/m<sup>2</sup>

Impressão Cores: 140 páginas 1/1 (Preto e Branco)

### **Capa**

Tamanho: 154 mm x 216 mm

Área total (Capa e contra-capas) - 303mm x 216mm

Sem orelhas

Papel: Papelão entre 60 e 90 g/m<sup>2</sup> - Camada única

Carimbo e tinta nanquim

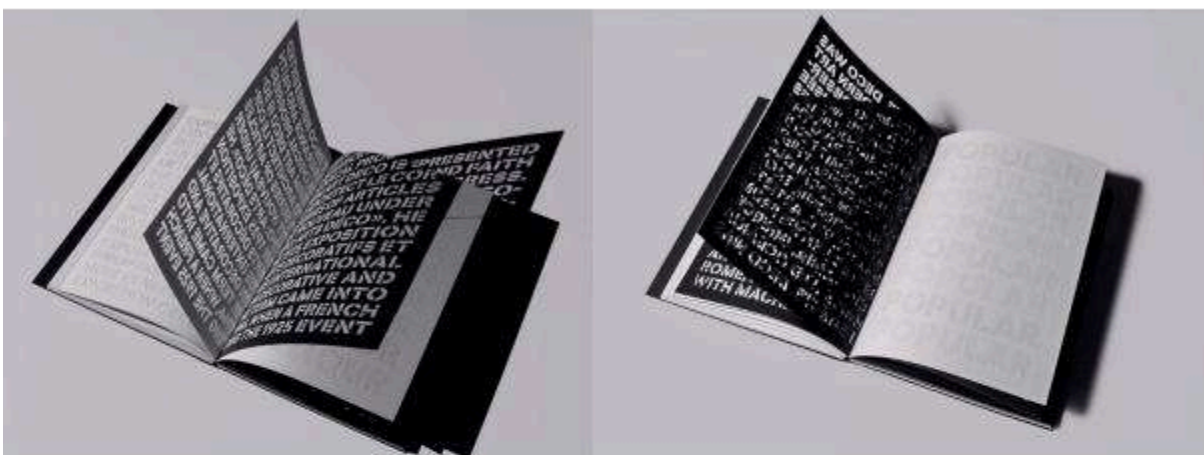
### **A escolha do título**

"Cair na pista" é uma expressão usada principalmente por Solimar, um dos catadores participantes desta pesquisa, para indicar que está indo catar recicláveis na rua. A brincadeira aqui é que a expressão/gíria "na pista" pode remeter a vários sentidos e criar suspense sobre o que o leitor pode encontrar no livro. "Ficar na pista, ficar de pista" também tem um dos sentidos que remete a não conseguir algo que quer e ficar de fora de alguma oportunidade. Muitos catadores trouxeram essa realidade em seus textos.

## Referências visuais

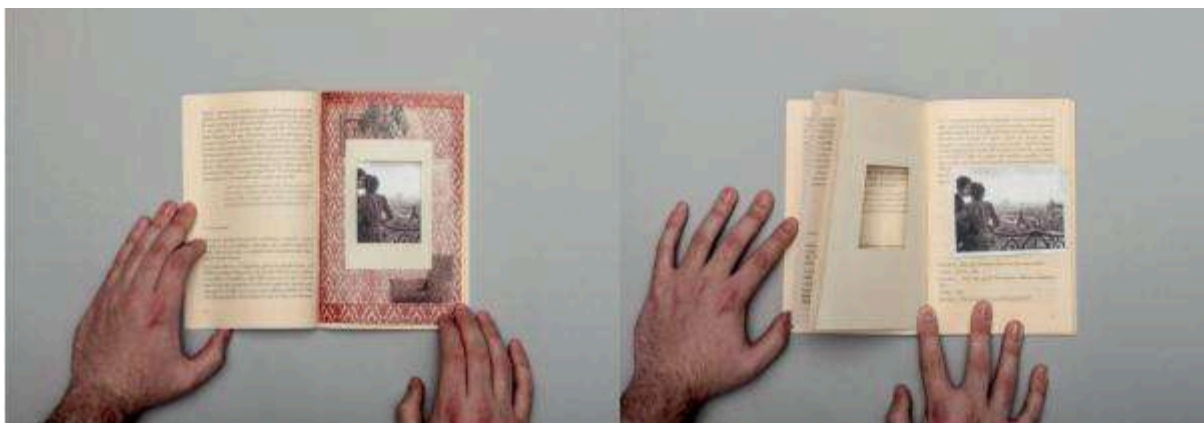
Aqui apresento duas referências que ajudaram a repensar a diversificação estética do projeto gráfico, me inspirando também nas editoras independentes que citei no trabalho. Com isso, eu recrio a repetição de elementos como uma forma de marcar minha linguagem neste trabalho, mas agora sem colocar a fotografia em segundo plano. A moldura é um convite para olhar a fotografia, como uma janela que se permite ser vista.

Figura 28 - *Devinyl* de Nico Inosanto



Fonte: Inosanto, 2017

Figura 29: *Ninette y un señor de murcia* - projeto gráfico de Jorge Puebla



Fonte: Mihura, 2013.

## Tipografia

Fonte secundária:

A fonte *Protest Strike* está na categoria de fontes display. Essa fonte tem uma exibição forte, mas equilibrada o suficiente para ser aplicada em outras partes do livro além do título. A escolha da fonte também está alinhado com a característica política e social deste projeto. *Protest Strike* é de uma família de fontes que reflete as formas de cartazes de protesto.

### **PROTEST STRIKE**

**À noite, vovô Kowalsky vê o ímã cair no pé do pinguim queixoso e vovó  
põe açúcar no chá de tâmaras do jabuti feliz.**

**1 2 3 4 5 6 7 8 9 ! @ # \$ % " & \* ( )**

Fonte principal:

Tipografia humanista, versátil e contemporânea disponível em diferentes pesos, com uma paleta versátil para aplicação em diferentes contextos. A intenção é apresentar o texto com legibilidade facilitada, mas sem a rigidez de uma fonte serifada.

### **MUKTA**

**À noite, vovô Kowalsky vê o ímã cair no pé do pinguim queixoso e vovó  
põe açúcar no chá de tâmaras do jabuti feliz.**

**1 2 3 4 5 6 7 8 9 ! @ # \$ % " & \* ( )**

## Capa

Na capa foi utilizada uma aplicação de carimbo com o título *Na pista*. Foi utilizada tinta nanquim e o título foi posicionado na margem direita do papelão, de forma que siga a escolha estética na apresentação dos outros títulos que aparecem no interior do livro. A repetição do carimbo foi inspirada na estética dos lambe-lambe, uma forma de expressão artística das ruas.

Figura 30: Capa de *Na pista*



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 31: Lambe-lambe “Mais amor por favor”

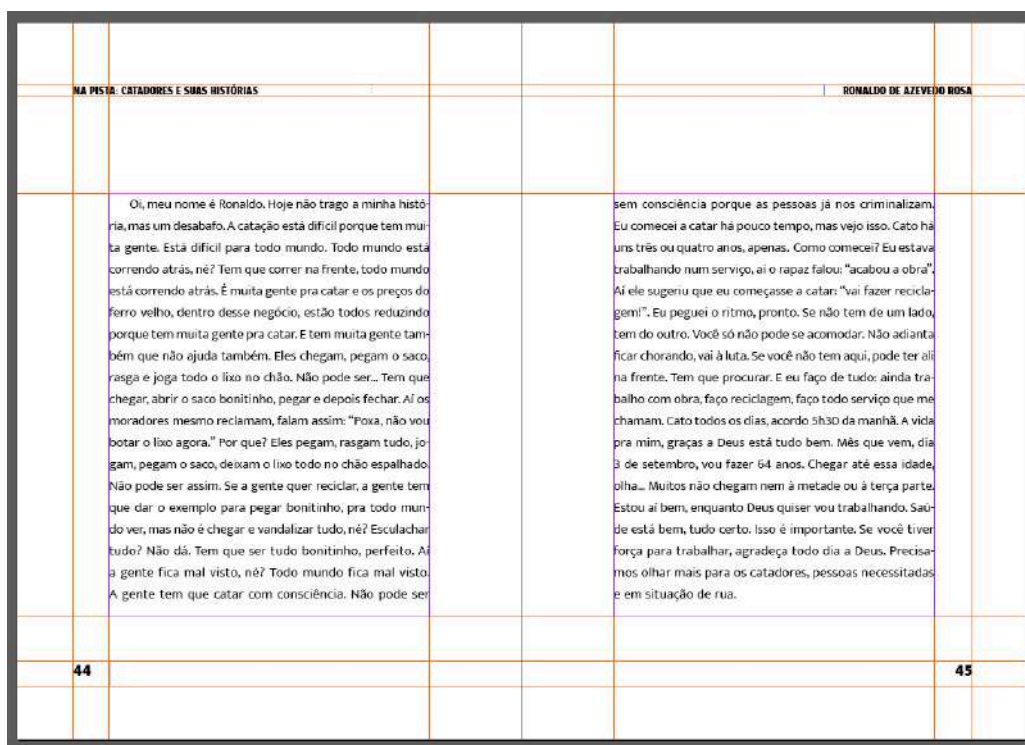


Fonte: Julinho Verbalize [s.d].

## Grid

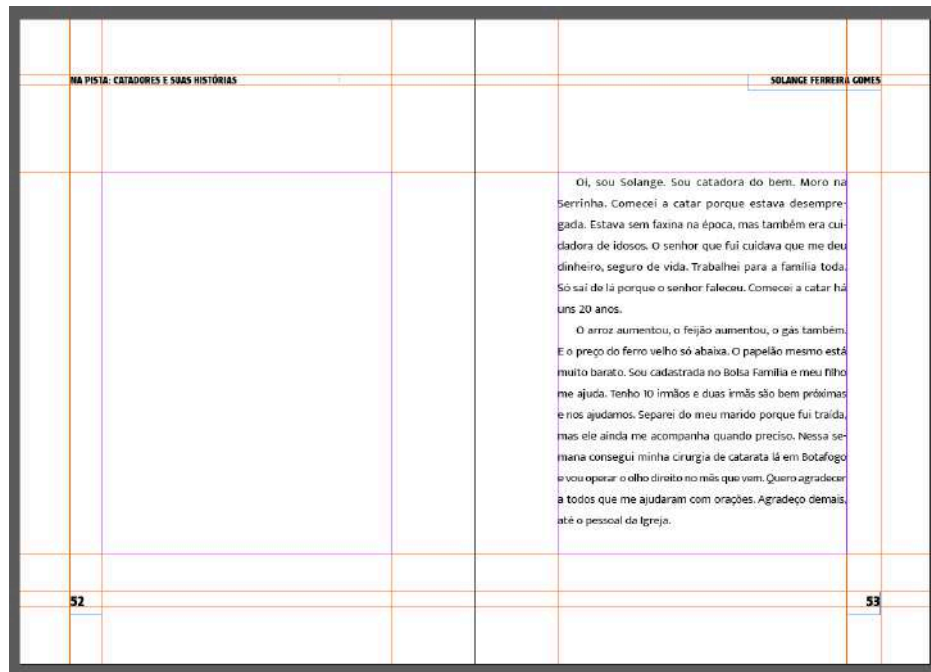
O grid escolhido é um grid retangular de uma coluna com margens mais largas para proporcionar uma leveza à publicação. É um grid simples e amplamente usado em publicações que predominam o texto escrito. Além do mais, é mais recomendado para formatos menores, como o A5 usado neste trabalho, para facilitar a leitura. O resultado dessa escolha é uma mancha gráfica suave que reduz o peso visual do texto na página.

Figura 32: Grid do livro 1



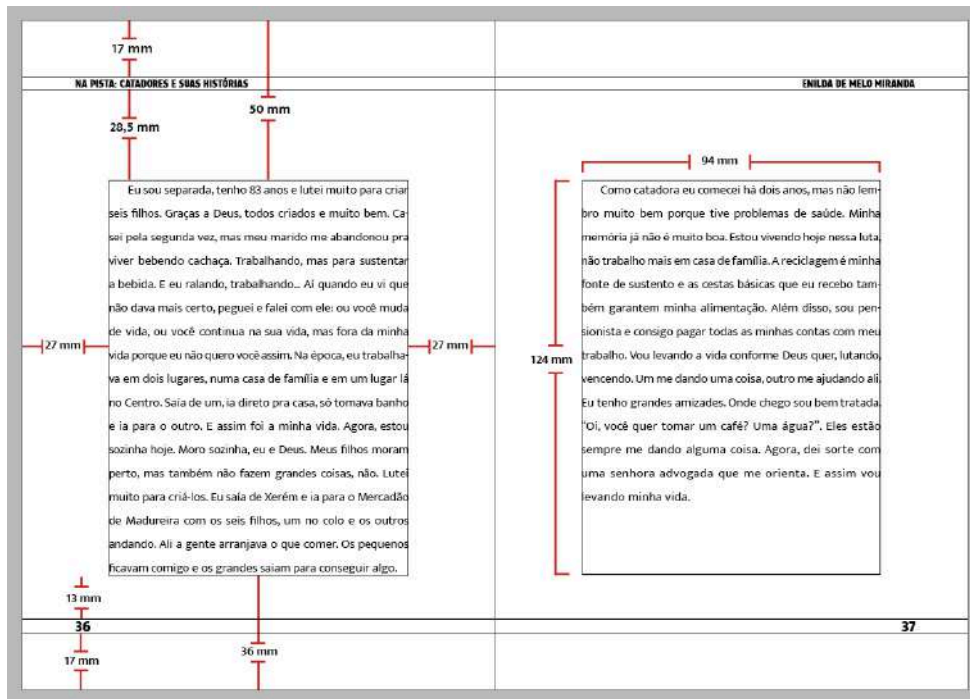
Fonte: Arquivo pessoal

Figura 33: Grid do livro 2



Fonte:Arquivo Pessoal

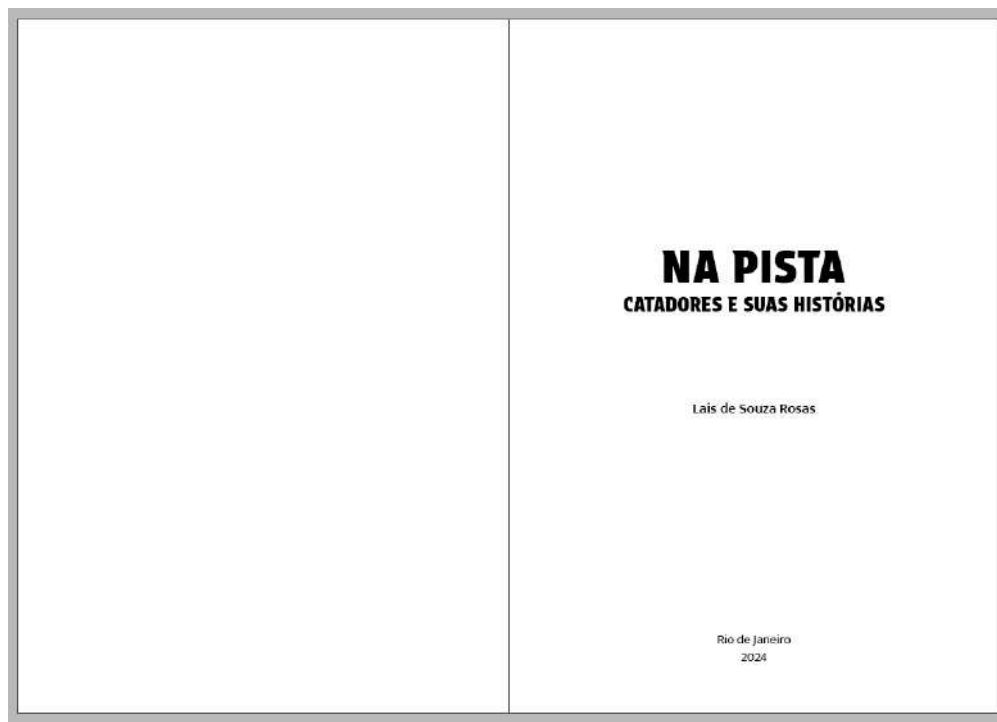
Figura 34: Grid do livro 3



Fonte:Arquivo Pessoal

## Folha de rosto

Figura 35: Folha de Rosto



Fonte: Arquivo pessoal

## Espelho

O retângulo em branco assim como a frase são recortados à mão com bisturi de precisão. Dessa maneira, a partir desta página, já é possível ver parte da fotografia da página seguinte, como se observasse um retrato através de uma moldura. Já na página seguinte, a fotografia apresenta um sangramento parcial. O redimensionamento da fotografia foi uma maneira encontrada para aumentar o campo visível através da moldura, de forma a dar mais destaque ao rosto da pessoa retratada.

Figura 36: Páginas de quadro e texto



Fonte: Arquivo Pessoal

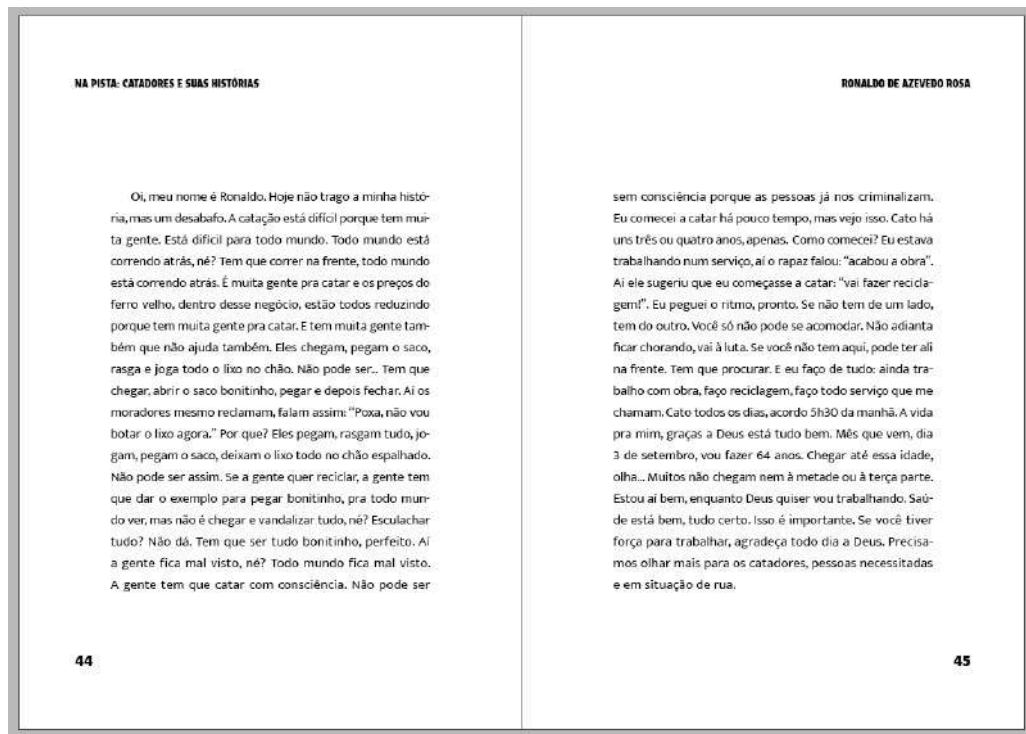
Figura 37: Página de fotografia



Fonte: Arquivo pessoal



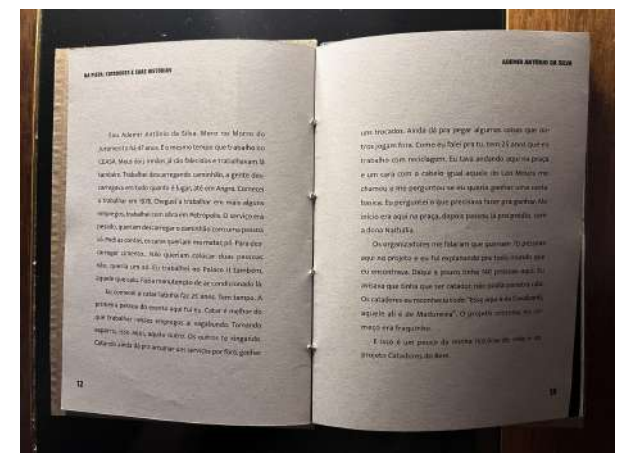
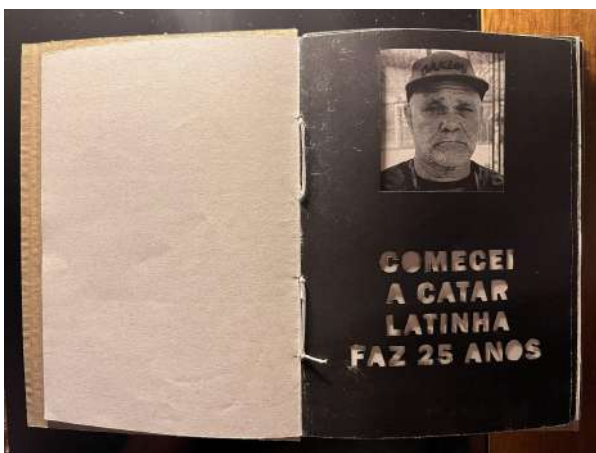
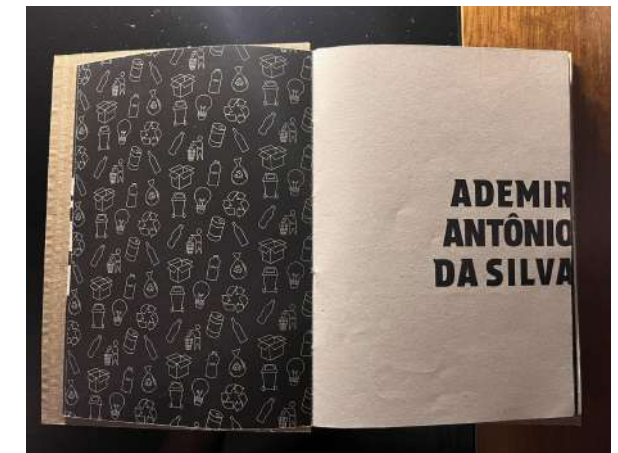
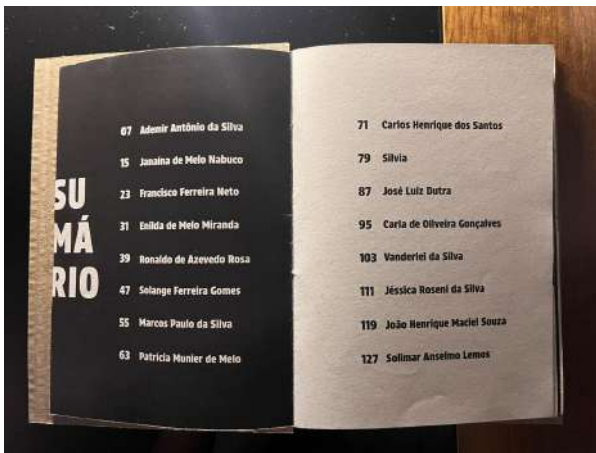
Figura 38: Texto do autor



Fonte: Arquivo pessoal

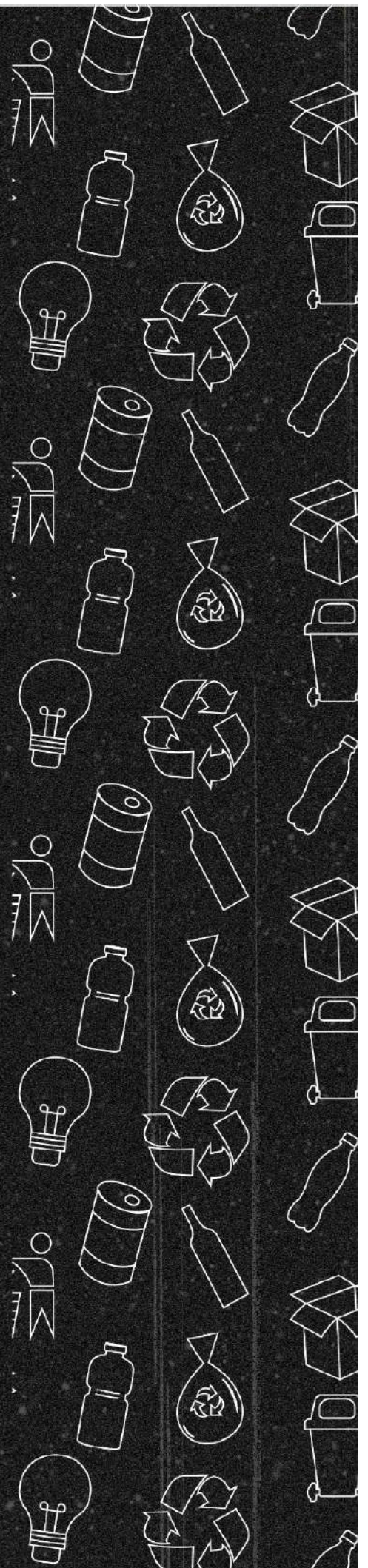
## Projeto Finalizado

Figura 39: Projeto finalizado



Fonte: Arquivo pessoal

# CON SIDE RAÇÕES FINAIS



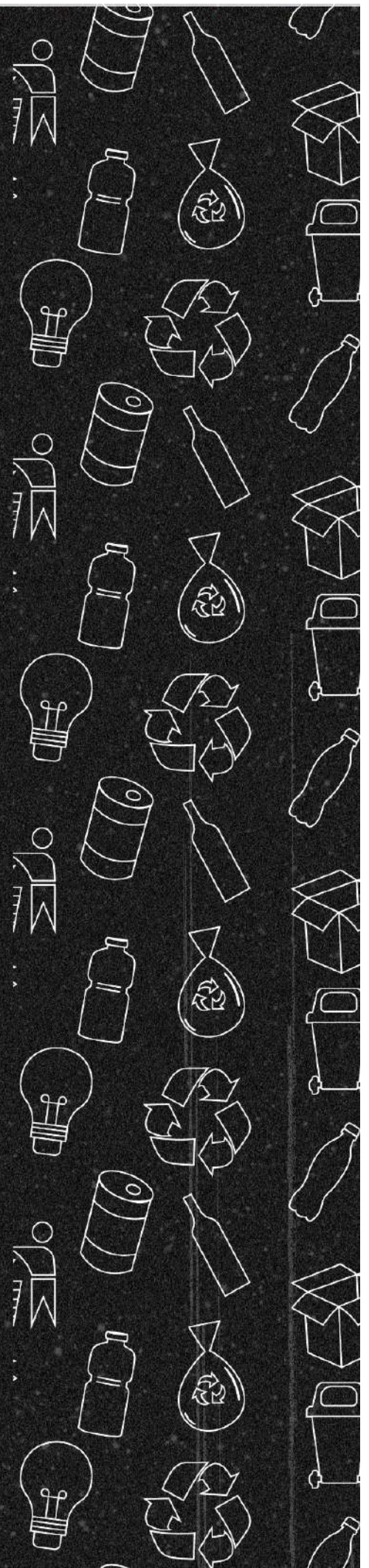
## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há tantas possibilidades de aprendizado com esse projeto. No aspecto dos conhecimentos em design, sabemos que fazer um livro não é um processo rápido, afinal, da ideia até a impressão final existem muitas etapas que precisam de tempo e dedicação. Quando falamos de um projeto colaborativo, esse processo todo vira uma experiência ainda mais delicada. Embora tenhamos aqui um livro que busca sensibilizar seu público alvo para a questão das vivências daqueles que nos acostumamos a ignorar em nosso cotidiano, também foi necessário, por parte dos envolvidos na criação da obra, um certo tipo de aprendizado que veio através da prática de escuta ativa.

Esse livro foi produzido após algumas rodas de conversa, mas também em conversas individuais para deixá-los mais à vontade para contarem suas histórias. Foi necessário fazer perguntas, numa conversa intimista e uma posição de escuta na qual buscamos perseguir os caminhos, as histórias, as reflexões e as angústias de cada catador, de cada catadora. Este trabalho, cujo objetivo foi revisitado várias vezes, visava não somente a divulgação dessas histórias numa perspectiva humanista de valorização da figura dos catadores, mas também trabalhar a própria capacidade desses catadores olharem para suas próprias vidas e trabalho sob uma outra perspectiva ao visitar sua trajetória - seguindo a ideia de que não somos os mesmos que ontem e amanhã não seremos os mesmos de hoje.

Para o futuro, busco uma divulgação para além dos muros da universidade, com lançamento, divulgação na internet com uma versão e-book e venda de exemplares físicos em outros espaços de cultura. E conforme foi combinado com o projeto *Catadores do Bem*, todos os lucros desta venda serão revertidos para o caixa do projeto. Os resultados, para além do produto do livro, pontuo a potência de engajar um coletivo e realizar sonhos; ver a satisfação e gratidão no rosto de cada um de ter sua história contada. Isso porque estamos apenas começando.

# REFE RÊN CIAS



## REFERÊNCIAS

AMBROSIO, Cristina. *Editores artesanais: o Gráfico Amador*. 2018. Disponível em: <<https://blog.bbm.usp.br/2018/o-grafico-amador/>>. Acessado em 7 de jun. de 2023.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARBOSA, Sirlene. A vida de Carolina Maria de Jesus. In: PINHEIRO, João; BARBOSA, Sirlene. *Carolina*. 3ª edição. São Paulo: Veneta, 2018.

BARILARO, Javier. Projeto Eloísa Cartonera: Entrevista com Javier Barilaro. *Revista Forum Permanente*, ed. 8, 2006. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/rede/numero/rev-NumeroOito/oitoentrevistacartonera>. Acesso em: 23 jul. 2024.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1979.

BRETON, André; TROTSKY, Leon. Por uma arte revolucionária independente. In: ANDRADE, Mário de; (et.al) (org.). *Breton Trotsky: Por uma arte revolucionária independente*. São Paulo: Paz e Terra: CEMAP, 1985.

CEVASCO, Maria Elisa. Prefácio. In: WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo, 2007.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 2002.

CHARTIER, Roger (dir.). *Práticas de Leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 2011.

CHARTIER, Roger; Roche, Daniel. O livro: uma mudança de perspectiva. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

CORDEIRO, A. Cecília Arbolave e João Varella, da Banca Tatuí e Lote 42: o casal que transformou uma rua da Santa Cecília. *A vida no centro*, São Paulo, 9 ago. 2019. Disponível em: <[https://avidanocentro.com.br/gente\\_no\\_centro/banca-tatui-lote-42/](https://avidanocentro.com.br/gente_no_centro/banca-tatui-lote-42/)> Acesso em: 23 jul. 2024.

DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado. *Escrevivência: a escrita de nós - Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

DULCE, Emilly. *Bibliodiversidade: editoras independentes tentam romper cerco do mercado editorial*. Disponível em:

<https://www.brasildefato.com.br/2018/09/23/bibliodiversidade-editoras-independentes-tentam-romper-cerco-do-mercado-editorial>. Acesso em 22 jul. 2024.

EARP, Fábio Sá. *A economia da cadeia produtiva do livro*. Rio de Janeiro: BNDES, 2005.

EVARISTO, CONCEIÇÃO. *Esse lugar também é nosso*, [s.d.]. Disponível em: <<https://www.pucrs.br/revista/esse-lugar-tambem-e-nosso/#:~:text=Como%20surgiu%20o%20termo%20escreviv%C3%Aancia,tarde%20comecei%20a%20usar%20escreviv%C3%Aancia>>. Acesso em 22 de jul. 2024.

FABRIS, A. Redefinindo o conceito de imagem. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v.18, n.35, p. 217-224, 1998.

GABLIK, Suzi. Estética Conectiva: A Arte depois do Individualismo. In: Guinsburg, J., Barbosa, Ana M. (Orgs). *O Pós Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005, pp 601-610.

GOMBERG, Felipe. *A aura do livro na era de sua reprodutibilidade técnica*. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Departamento de Comunicação. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

GRAÇA, Luiza Abrantes da. Outros lugares, novos sujeitos: rearranjos sociais no coletivo Dulcinéia Catadora. *Revista Valise*, v. 5 n. 10, 2015. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/RevistaValise/article/view/53361>. Acesso em 23 jul. 2024.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 2006.

HALLEWELL, Lawrence. *O livro no Brasil*. São Paulo: EdUSP, 1985.

INOSANTO, Nico. Devynil the book. 2017. Disponível em: <https://www.behance.net/gallery/51896247/Devynil-the-book>. Acesso em 7 ago. 2024

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Francisco Alves, 1960.

LOPES, Uaçai de Magalhães; TENÓRIO, Robinson Moreira. *Educação como fundamento da sustentabilidade*. Salvador: EDUFBA, 2011.

LOPÉZ, Maria Laura. Vida e carreira do maior editor independente do Brasil. *Jornal USP*. Disponível em: <https://jornal.usp.br/cultura/vida-e-carreira-do-maior-editor-independente-do-brasil/>. Acesso em: 24 jul. 2024.

MARTINO, Agnaldo; SAPATERRA, Ana Paula. A censura no Brasil. do século XVI ao século XIX, *Estudos Lingüísticos*, ed. XXXV, p. 234-243, 2006. Disponível em: [https://www.usp.br/proin/download/artigo/artigos\\_censura\\_brasil.pdf](https://www.usp.br/proin/download/artigo/artigos_censura_brasil.pdf). Acesso em: 24 jul. 2024.

MATTAR, Luciana Lischewski. *O design de livro das editoras independentes paulistanas*. Dissertação (Mestrado em Design). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo . Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

MEDEIROS, Gutemberg. *Por que Massao Ohno foi o avô das editoras independentes de hoje*. Estadão, 2020. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/alias/por-que-massao-ohno-foi-o-avo-das-editoras-independente-s-de-hoje/>. Acessado em 7 de jun. 2023.

MELLO, Gustavo. Desafios para o setor editorial brasileiro de livros na era digital. Banco Nacional de Desenvolvimento Social. *BNDES Setorial*, n.36, set. 2012 p.429-473. Disponível em: [https://web.bndes.gov.br/bib/jspui/bitstream/1408/1486/1/A%20set.36\\_Desafios%20para%20o%20setor%20editorial%20brasileiro%20de%20livros%20na%20era%20digital\\_P.pdf](https://web.bndes.gov.br/bib/jspui/bitstream/1408/1486/1/A%20set.36_Desafios%20para%20o%20setor%20editorial%20brasileiro%20de%20livros%20na%20era%20digital_P.pdf). Acesso em 22 jun 2024.



MIHURA, Miguel. Monete y un señor de murcia. Projeto gráfico de Jorge Puebla. 2013. Disponível em: <https://www.behance.net/gallery/9091431/NINETTE-Y-UN-SEÑOR-DE-MURCIA>. Acesso em 7 ago. 2024

MIRZOEFF, N. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós, 2003

MORAIS, L. D. de. Massao Ohno: editor independente?. *Gutenberg - Revista de Produção Editorial*, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 98–116, 2021. DOI: 10.5902/2763938X63334. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/gutenberg/article/view/63334>. Acesso em: 10 jul. 2023.

MUNIZ JUNIOR, José de Souza. *Girafas e bonsais: “editoras” independentes na Argentina e no Brasil (1991-2015)*. Tese (Doutorado em Sociologia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

NOURY, Carolina. A prática cartonera, uma expressão do comum", p. 890-899 . In: *Anais do 10º CIDI | Congresso Internacional de Design da Informação, edição 2021 e do 10º CONGIC | Congresso Nacional de Iniciação Científica em Design da Informação*. São Paulo: Blucher, 2021.

O Globo. *Editoras cartoneras driblam a crise com papelão e material reciclado*, 2016. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/editoras-cartoneras-driblam-crise-com-papelao-material-reciclado-18927990>. Acesso em 22 jun. 2024.

OLIVEIRA, Ronaldo Alexandre de; BITTENCOURT, Cândida Alayde de C. Eloísa Cartonera: aproximações entre arte, cultura e processos de criação colaborativos. *Revista Estúdio, Artistas sobre Outras Obras*, v.6 (11): 202-213, 2015. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/317469875\\_Eloisa\\_Cartonera\\_aproximacoes\\_entre\\_arte\\_cultura\\_e\\_processos\\_de\\_criacao\\_colaborativos](https://www.researchgate.net/publication/317469875_Eloisa_Cartonera_aproximacoes_entre_arte_cultura_e_processos_de_criacao_colaborativos). Acesso em: 23 jul. 2024.

PAIXÃO, Fernando. *Momentos do livro no Brasil*. São Paulo: Ática, 1998.

PIMENTEL, Ary. Editoras cartoneras e a literatura fora do cânone: um olhar crítico para as margens do mundo editorial. *Estud. Lit. bras. Contemp.*, Brasília, n.62, e622, 2021. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/37421/29243>.

QUINTELA, Pedro; BORGES, Marta. Livros, fanzines e outras publicações independentes. Um percurso pela ‘cena’ do Porto. *Revista Cidades, Comunidades e Territórios*, 31, dec, 2015. Disponível em: [https://www.academia.edu/13186859/Livros\\_fanzines\\_e\\_outras\\_publica%C3%A7%C3%B5es\\_independentes\\_um\\_percurso\\_pela\\_cena\\_do\\_Porto](https://www.academia.edu/13186859/Livros_fanzines_e_outras_publica%C3%A7%C3%B5es_independentes_um_percurso_pela_cena_do_Porto). Acesso em 22 jul 2024.

REIS, Tiago. *Crise asiática de 1997; entenda como foi a crise dos Tigres Asiáticos*. 2019. Disponível em: <https://www.sun0.com.br/artigos/crise-asiatica/>. Acesso em: 22 de jul. 2024

RIBEIRO, Eneida Beraldi. A censura inquisitorial e o tráfico de livros e ideias no Brasil Colonial. *Revista de História e Estudos Culturais*, vol. 9, ano IX, n. 1, 2012. Disponível em: <https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/367/348>. Acesso em: 24 jul. 2024.

ROSA, Lúcia. Entrevista. In: MUBARACK, Chayenne Orru; SOUSA, Pacelli Dias Alves de. Arte, ativismo, literatura e decolonialidade: Dulcinéia Catadora como projeto fronteiriço. Entrevista com Lúcia Rosa. *Caracol*, São Paulo, n. 26, jul./dez. 2023

SANTOS, Júlia Alves dos. Bibliodiversidade: conceito e abordagens. In: SEMINÁRIO DE PESQUISA DA FESPSP, 4., 2017, São Paulo. Anais eletrônicos [...] São Paulo: FESPSP - Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo, 2017. Disponível em: [https://www.fespsp.org.br/seminarios/anaisVI/GT\\_05/Julia\\_Santos\\_GT05](https://www.fespsp.org.br/seminarios/anaisVI/GT_05/Julia_Santos_GT05). Acesso em: 23 jul. 2023.

SCHROEDER, Richard Uribe. Richard Uribe Schroeder. *Panorama editorial*, ano 4, n. 48, p. 9-14, jun./jul. 2009.

SEABRA, J. *Práticas curatoriais na 27ª Bienal de São Paulo: crítica institucional, participação e discursividade*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2018.

SILVA, Gislene Alves da. Ateliês autobiográficos: escritoras de Alagoinhas e suas escrevivências. *Grau Zero - Revista de Crítica Cultural*, v.3, n. 1, p. 99-116, 2015.

SILVA, José Armando Pereira da. *Massao Ohno, Editor*. Cotia: Ateliê Editorial, 2019.

SILVA, Roberta Rodrigues Marques da. A Argentina entre as reformas econômicas neoliberais e a redefinição das negociações com o FMI (1989-2007). *Revista de Sociologia e Política*, v. 17, n. 33, p. 13-37, 2009. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-44782009000200003>. Acesso em: 08 maio 2024.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS. *Paula Brito*. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/literafro/autores/374-paula-brito>. Acesso em 22 jul. 2024.

VILHENA, Flávia Krauss. Literatura marginal brasileira e Eloísa Cartonera: um acontecimento entre Brasil e Argentina. *Revista Moinhos*. Tangará da Serra, vol.9, 2020. Disponível em: <https://periodicos.unemat.br/index.php/moinhos/article/view/4427>. Acesso em: 23 jul. 2024.

