

Designs outros, a potência dos livros cartoneros

Marina Siritto (UERJ, Brasil)

marina.siritto@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0001-2769-1169>

Carolina Noury (UERJ, Brasil)

carolinanoury@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-8409-0872>

Barbara Peccei Szaniecki (UERJ, Brasil)

szanieckibarbara@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0003-4264-6192>

Designs outros, a potência dos livros cartoneros

Resumo: A partir de uma revisão de literatura, este artigo busca, em um primeiro momento, associar as crises sistêmicas que vivemos ao projeto de desenvolvimento que orienta a atividade do design desde seu surgimento. Este design desencantado, alicerçado no modelo desenvolvimentista capitalista, ameaça a permanência das vidas e dos mundos. Para o enfrentamento da crise é urgente pensarmos em um design outro voltado para o envolvimento, mais plural e diverso. Em um segundo momento, apresentamos a prática cartonera como um projeto de design comprometido com a vida e com o (re)encantamento do mundo.

Palavras-chave: Design; Epistemologias; Narrativas decoloniais; Práticas de resistência; Livros Cartoneros.

Design otherwise, the power of the cardboard book

Abstract: *Based on a literature review, this article seeks, initially, to associate the systemic crises we are experiencing with the development project that has guided design activity since its inception. This disenchanting design, based on the capitalist developmental model, threatens the permanence of lives and worlds. To face the crisis, it is urgent to think about a design otherwise focused on involvement, more plural and diverse. Secondly, we present the cartonera practice as a design project committed to life and the (re)enchancement of the world.*

Keywords: *Design; Epistemologies; Decolonial narratives; Resistance practices; Cardboard books.*

1. Introdução

O objetivo deste artigo é pensar outros designs para enfrentarmos os problemas complexos do mundo contemporâneo. A concepção moderna de projeto e o discurso falacioso do desenvolvimento causaram o achatamento da diversidade e a extinção de muitas vidas. A emergência climática nos alerta que precisamos mudar nossa maneira de viver e de projetar para a permanência da vida. O design tem um importante papel nessa transformação e, para isso, precisamos olhar para outras práticas de projeto. Para recuperar o design para a construção de outros mundos é necessária uma consciência efetiva da historicidade do design na formação onto-epistêmica patriarcal, capitalista e moderna.

A partir de uma revisão de literatura apresentamos autores que pensam um design comprometido com a vida, um design encantado e em movimento por alianças visando combater a hegemonia dos referenciais epistemológicos colocados pela modernidade. Elencamos aqui diversos autores que nos encaminham para uma revisão ontológica do design, porém, na busca por outras possibilidades de pensar design, compreendemos que o caminho para uma disciplina mais comprometida com a vida se dá, também, nos modos a partir dos quais fazemos design e como o fazer pode nos encaminhar para outros modos de pensar, imaginar e criar outras possibilidades de mundo. Por esse motivo, apresentamos os livros cartoneros produzidos com o papelão coletado do lixo como uma prática de design que tem a potência de abrir caminhos para outras epistemologias contribuindo para uma teoria do design mais ampla, mais plural e encantada.

2. Designs Outros

Estamos colapsando. Retomando o pensamento de Borrero (2019), podemos nos lembrar que em nome do desenvolvimento nos afastamos da terra em prol de um acúmulo de capital e de um progresso técnico-científico que nos colocou numa crise irreversível e sem precedentes. Crise essa carregada por um dualismo ontológico que impõe a crença de uma visão capitalista de um único mundo, que hierarquiza as diferenças e determina uma também única forma de vida a todos os seres humanos da terra, numa só verdade moderna e euro-ocidental.

Em nome do desenvolvimento, criamos uma epistemologia dominante que nos direciona para um design também único e global. Ficamos presos ao modernismo, que nos faz reproduzir um discurso positivista e criar a figura de um designer salvador: o “deusigner”. Figura de pretensão tamanha que nos faz acreditar que resolveremos as diversas crises continuando a projetar produtos (entendendo produtos enquanto resultados de projetos

de design, sejam eles serviços, objetos, peças gráficas, etc.), de um mesmo modo prescritivo, como se eles pudessem nos ajudar a nos relacionar com as questões impostas pelas crises. Como diria Ailton Krenak, a gente inventa o modo como nos identificamos enquanto seres humanos e inventamos formas de nos sentirmos permanentes criando “a ilusão de que permaneceremos existindo” (Krenak, 2021). Krenak sublinha que “estamos viciados na modernidade, nos projetamos em matéria para além dos nossos corpos”, para darmos conta dessa ilusão da superioridade humana, num mundo cada vez mais desencantado pelo “capitalismo feiticeiro”, como proporia Isabelle Stengers.

Porém, muitos pesquisadores e teóricos do design vem buscando saídas para o desencantamento do mundo, que é impulsionado, também, pelo design. Estamos, afinal, em grande medida, a serviço do capitalismo. Contudo, a crítica ao design moderno e sua relação ao desenvolvimento e ao capitalismo não é realizada de um modo uniforme. Enquanto alguns autores se alinham a um pensamento dialético, ou seja, de ideias e práticas que, em conflito, podem gerar uma síntese ou situação nova, outros autores exploram um pensamento da diferença onde as partes do conflito não estão dadas a priori, mas se constituem mutuamente nas suas relações e em suas lutas. Aqui não pretendemos tipificar os autores em função dessas linhas de pensamento, mas tão somente realizar uma revisão bibliográfica por meio de uma cartografia livre, mas sustentada em alguns pontos de interesse em comum.

Uma discussão muito atual sobre o impacto da profissão no mundo gira em torno da crise ecológica – mas também política e sanitária, sobre as quais somos alertados há décadas. Um desses alertas parte da proposição de Papanek que, em 1971, nos provocou a pensar sobre os impactos sociais e ambientais da nossa profissão no que tange a produção em larga escala que incita o consumo desenfreado ocasionando descarte sem precedentes. Produzimos lixo. Em grandes quantidades.

Em resposta a Papanek, Rafael Cardoso, em 2012, sugere que projetamos para um mundo que, para além de real, é complexo e, que, mesmo 40 anos depois da publicação de Papanek, continuamos enfrentando crises de ordem social, ambiental e política, e ainda, que a globalização trouxe à tona a complexidade com a qual os designers devem lidar na atualidade. Cardoso sugere que o design seja encarado como instrumento capaz de estabelecer a ordem no mundo industrial.

O historiador busca a resposta para essas questões referentes ao que ele considera como “mundo complexo” a partir do pensamento sistêmico, mas, assim como Papanek, não nos deixa caminhos a seguir para o enfrentamento de tantas crises a partir do design. E ainda, podemos pensar que

sua proposição de interferência no “mundo industrial” pode ser alargada, uma vez que entendemos hoje design, e projeto, por uma visão mais ampla a partir da qual, possivelmente, podemos colaborar para o estabelecimento dessa ordem no mundo, como vimos, para além da indústria.

Barbara Szaniecki e Giuseppe Cocco, nos dizem que estamos em tempos em que precisamos alterar, de maneira radical, a forma como atuamos no mundo – mundo esse que se torna cada vez mais um tecido urbano disforme e infinito (Szaniecki; Cocco, 2021, p.107), e, para isso, talvez, devêssemos alterar o que entendemos por ação e ainda o que definimos como humano, abandonando as oposições já conhecidas – como sujeito e objeto, cultura e natureza, que faz do ser humano o centro e medida do mundo (ibid).

Os autores propõem uma saída a partir da prática de envolvimento, “cujos tentáculos (Haraway, 2016) ou linhas (Ingold, 2011) saem do local, mas se estendem bem além dele, envolvendo-o continuamente” (ibid). Barbara Szaniecki e Giuseppe Cocco mencionam uma série de proposições apresentadas por Thackara, que nos ajudariam a alterar os caminhos pelos quais atuamos no mundo:

procurar por perto, além de procurar longe; trabalhar para pessoas reais; respeitar o que já existe; capacitar o pessoal local; comprometer-se a longo prazo; pensar pequeno, no sentido que mesmo pequenas ações de design podem ter grandes consequências, muitas das quais podem ser positivas; e pensar em termos de sistemas integrados (ibid).

Outro autor que se coloca crítico aos caminhos pelos quais estamos atuando no mundo, é Arturo Escobar. O pesquisador nos diz que essa crise da qual estamos falando, vai além do modelo econômico neoliberal em que nossa civilização se insere, atingindo também a própria forma de vida e de criação de mundos. Escobar acredita que o design poderia ser recuperado para a construção de outros mundos, porém isso “requer uma nova e efetiva consciência da historicidade do design na formação patriarcal, capitalista e moderna onto-epistêmica” (Escobar, 2016, p.43).

O autor reconhece que, embora haja muitos questionamentos sobre as práticas de design, haveria lugar para a atuação dos designers por meio de abordagens que contribuam para as transições culturais e ecológicas que se fazem profundas e necessárias para o enfrentamento dessas crises em que estamos imersos. Essas práticas são nomeadas por ele como “design para transições”. Escobar chega a essa conclusão a partir da observação de grupos sociais na América Latina que têm buscado promover mudanças que defendam seus modos de vida, espaços e territórios.

O pensamento sobre transição tem adquirido força nos últimos tempos, (Escobar, 2016; Irwin, 2015; Manzini, 2017). Fala-se na necessidade de irmos além dos limites epistêmicos e institucionais para que consigamos alcançar transformações que sejam de fato significativas. Para os autores, o discurso que tem mais poder na estruturação da insustentabilidade e das crises que nos permeiam é o desenvolvimento. Para teóricos como Ezio Manzini e Arturo Escobar, o trabalho de agora é a reinvenção do próprio humano e sua integração com os sistemas vivos. Partindo do pressuposto que esse horizonte precisa ser gerado, o que cabe a nós é a capacidade de criarmos novos mundos que possibilitem a aproximação entre práticas e teorias do design e os discursos de transição.

Escobar expõe a necessidade de nos alertarmos sobre a própria formação do campo do design, que está diretamente ligada às ideias de progresso e desenvolvimento e, ainda mais, ao entendimento ocidental de mundo que inferioriza e invisibiliza as diferenças e os saberes subalternos, sendo regido por parâmetros de eficiência e produtividade. Desse modo, Escobar propõe que reorientemos o design para um “design relacional”, diferente do que aprendemos com a tradição hegemônica racionalista. O design relacional se conectaria com as transformações da vida capaz de produzir “mundos em que caibam outros mundos” (Movimento Zapatista *apud* Escobar, 2017), uma revisão ontológica em que os humanos sejam sujeitos autônomos.

Para essa transformação nos modos de fazer design, o antropólogo sugere um design ontológico. Citando Winograd e Flores, o autor expõe que a profunda questão do design é encontrada quando passamos a reconhecer que quando projetamos ferramentas projetamos maneiras de ser (Winograd e Flores *apud* Escobar, 2016, p. 129) e também que design pode ser entendido como “a interação entre compreensão e criação” (ibid, tradução nossa). Para alcançarmos a dimensão ontológica do design é necessário buscar a questão de como uma sociedade inventa coisas que podem as alterar. Podemos entender que cada tecnologia e ferramenta é ontológica porque, de alguma forma, mesmo que simples, inicia novos rituais, modos de ser e fazer. Citando Donna Haraway, Escobar nos diz que as tecnologias são “atores materiais semióticos” (Haraway *apud* Escobar, 1991) que contribuem para moldar as pessoas.

Um segundo sentido apontado por Escobar é que “ao projetar ferramentas nós humanos projetamos as condições de nossa existência e, por sua vez, as condições de nosso projeto. Nós projetamos ferramentas e essas ferramentas nos projetam” (Escobar, 2016, p.128, tradução nossa). Afinal, “design designs” (ibid). Para ele essa máxima pode ser aplicada a todas as coisas, objetos, ferramentas, discursos, instituições criadas pelos seres humanos. Nesse

sentido, design gera inevitavelmente “estruturas de possibilidades humanas (e de outros seres na Terra)” (ibid).

Um caminho para a transição que responderia às questões enfrentadas principalmente na América Latina proposto por Escobar seria o design autônomo¹, como um impulso para a inovação e criação de outras formas de vida que partem das lutas de pessoas e comunidades, das formas de contra-poder, das ontologias relacionais, dos projetos de vida e do comunal politicamente ativo.

Escobar acredita que a autonomia é situada, baseada no lugar, tem dimensão territorial. É derivação da construção de territórios de resistência. Para ele a “autonomia é uma teoria e prática de interexistência e interser, um desenho para o pluriverso” (ibid, p.200, tradução nossa). Porém, a capacidade de criar e manter a autonomia depende da capacidade das próprias comunidades, e pessoas, de coordenar esforços em muitos níveis. Ou seja, deve haver “a conjunção de um regime de autonomia local, entendido como base de uma vida social autogovernada, e uma rede planetária aberta à interconexão cooperativa de entidades de vida” (Baschet *apud* Escobar, p. 201, tradução nossa). Desse modo, a expressão da autonomia se abriria para a auto-organização, por meio de “redes planetárias interculturais” (Escobar, 2016, p.201), criando uma pluralidade de mundos:

É a partir dessa complexa geopolítica interepistêmica e interontológica que esses grupos conseguem criar territorialidades alternativas que lhes permitem, em certa medida, articular território, cultura e identidade como estratégia de reconhecimento de seus direitos e defesa de seus mundos-vida” (ibid).

Ao propor um sistema comunal, Escobar aponta para o uso do conhecimento e dos avanços tecnológicos da sociedade liberal subordinados à lógica

- 1 Como objetivos do que Escobar denomina design autônomo, ele apresenta: a realização do comunal enquanto criação de condições para a autoconstrução contínua da comunidade; acolhimento da ancestralidade e da futuralidade; fomentar formas de organização não liberais, não centradas no Estado, não liberais e não capitalistas; a criação de espaços que promovam a criação da vida das comunidades e o projeto de espaços de convivência; considerar o fortalecimento da autopoiesis da comunidade a partir da articulação da comunidade com outros atores sociais e tecnologias heterônomas; levar a sério o pensamento de design para transição; dar a devida atenção aos papéis dos comuns na realização do comunal; articular tendências do bem viver e os direitos da natureza; fomentar a abertura para o pluriverso; abrir espaços que fortaleçam a conexão entre a realização do comunal e a terra e esperança da rebelião dos humanos e não humanos em defesa da vida relacional (Escobar, 2016, p. 213 e 214).

comunal, tornando os sistemas comunitários mais justos e competitivos. Complementa expondo que não se trata de construir uma nova hegemonia, mas o abandono do entendimento universal da modernidade, pondo fim nas hegemonias de qualquer sistema, para entrar no pluriverso da interculturalidade de maneira que se construam relações mais simétricas entre as culturas. “Para atingir esse objetivo, talvez, seja necessária uma refundação das sociedades do continente com base em outros princípios de sociabilidade” (ibid, p.206, tradução nossa).

A Rede Design e Opressão (2021), ao contrapor o pensamento de Escobar, apontam para a criação de um mundo utópico de futuro próximo, com menos opressão, colocando em foco as opressões que produzem as lutas, ao invés de pensar um mundo utópico distante, composto por muitos mundos, o pluriverso, como proposto pelo antropólogo. Os autores sugerem que ao imaginarmos mundos possíveis que são contrários à ordem estabelecida, não podemos imaginar um horizonte pacífico, onde “os problemas são resolvidos e todos convivem em harmonia” (Van Amstel *et. al.*, 2021 p.14, tradução nossa).

Para elas e eles, há muito o que ser desmontado para que, enfim, novas estruturas da nossa sociedade possam ser remontadas de outras maneiras, e, a partir da solidariedade, as lutas podem ser tecidas no enfrentamento das diferenças e desigualdades que sujeitos políticos apresentam. Desse modo, se a pesquisa em design pretende se engajar produtivamente com movimentos sociais, deve-se valorizar as formas tradicionais e mutáveis de organização dos movimentos sociais e “em vez de instrumentalizar (e diluir) essas formas para fins de design, o design deve apoiar os movimentos sociais no desmantelamento das estruturas opressivas da realidade” (ibid, tradução nossa).

O que Escobar sugere é que aprendamos a fazer design a partir das formas através das quais as comunidades projetam suas próprias vidas, ao invés de construirmos processos a partir de lógicas que partem de fora dessas localidades. Mas ao imaginarmos um horizonte de muitos mundos, o pluriverso, não podemos nos enfeitiçar por uma utopia romântica. Embora a construção de mundos deva partir, necessariamente, das próprias comunidades, de forma situada, não se pode desconsiderar ou relativizar as infinitas forças de poder e saber que atravessam essas localidades. É preciso construir horizontes que se concentrem em desarticular essas forças, dia após dia. Seguindo a Rede Design e Opressão, é necessário que pensemos para além de instrumentalizar as lutas ao propósito do design, apoiar os movimentos – e também a construção de mundos, pensando num horizonte curto de transformação, em que se desfacedem as opressões.

Há ainda a necessidade de uma revisão epistemológica de projeto, como proposto por Raquel Noronha (2020). Se as crises nos apontam para uma necessidade de transformação cultural e social de um modo geral, não seria diferente no campo do design.

A pesquisadora (2018) apresenta o projeto Ciranda de Saberes em que colocaram diversos grupos produtores de artesanato em contato, a fim de proporcionar troca de saberes e conhecimentos, no qual, enquanto designers assumiram o papel de mediadores dos processos. A autora questiona os limites e desafios de fazer co-design, a possibilidade de adotarmos outras formas de pesquisa e as dificuldades enfrentadas quando tratamos de abrir mão de métodos já estabelecidos no campo do design para englobarmos outros modos de ver o mundo.

Ao pensar as experiências de co-design em contextos socioculturais diversos, a designer e antropóloga alerta para a necessidade de construirmos novas formas de colaboração e envolvimento, “pois há um processo intrínseco de submissão à uma ordem dominante, uma hierarquia de saberes que condicionam as práticas e os discursos no âmbito do design” (Noronha, 2018, p.125, tradução nossa). Citando Gayatri Spivak – autor que debate a questão da subalternidade, Raquel Noronha aponta para um aprisionamento a uma epistemologia dominante, que, mesmo em cenários onde se constroem espaços para que os subalternos tomem lugar no “falar”, não alcançamos esses lugares, porque “estamos sujeitos aos limites epistemológicos” (ibid. p.125, tradução nossa) que determinam posições sociais específicas, nas quais há pouco espaço de trânsito (ibid).

Noronha questiona que embora estejamos abertos à construção de projetos de participação, de processos colaborativos, se partimos dos pressupostos atrelados a modelos dominantes, como a própria construção do design, no que tange as lógicas e discursos desvinculadas das comunidades com as quais trabalhamos, pensar autonomia como processo localizado, baseado em pacificações particulares, que nos permitem nos aproximar ou afastar das práticas tradicionais, se torna um grande desafio (ibid). Citando Buchanan, Noronha expressa que para pensar as bases epistemológicas do design, se faz necessária a reflexão sobre a própria prática dos designers e diz:

Acreditamos que o maior desafio para o co-design é resolver as hierarquias e homogeneizações trazidas pela própria ideia de ciência, construída desde múltiplas subdivisões até o aprisionamento do conhecimento em campos específicos do conhecimento. (Noronha, 2018, p.127, tradução nossa)

A pesquisadora expõe que intelectuais pós-coloniais como Mignolo, Spivack, Said e Escobar tem dialogado com as proposições foucaultianas sobre a ordem e a dispersão do discurso, as relações de saber e poder e os limites epistemológicos da representação do outro, como chave para “uma possível liberdade de discurso para os subalternos” (ibid, p.126, tradução nossa). Porém há o reconhecimento de um constrangimento por parte dos mesmos autores no que tange essas reflexões, que, segundo Raquel, seriam relacionadas à “colonialidade do saber” (Mignolo *apud* Noronha, 2005, p.71) que se pautam no eurocentrismo e envolvem padronizações e formas de produzir conhecimento. Raquel Noronha relata que muitas vezes temos dificuldade em romper com o que entendemos como design e o que esperamos como seus resultados, para dar lugar a outras formas de saber e conhecimento, justamente porque nos encontramos presos a esses constrangimentos.

Buscando caminhos para os desafios e limites postos pelo co-design, a pesquisadora é guiada por Tim Ingold, que apresenta a prática de correspondência como maneira de nos relacionarmos com os meios em que nos inserimos e com o próprio fato de estarmos vivos. A partir da ideia de *response-ability* de Donna Haraway (2023), “como uma capacidade de responder ao que os outros nos oferecem, que por sua vez se posicionam em resposta aos nossos próprios movimentos no mundo” (Noronha, 2018, p.126, tradução nossa), Raquel Noronha faz uma relação com a ideia ingoldiana de que, se levássemos em consideração aqueles com os quais convivemos no mundo, teríamos a capacidade de reaprender “por meio de novas respostas e novos movimentos, segundo outras formas de pensar e fazer as coisas” (ibid, tradução nossa).

O aprisionamento às questões epistemológicas pode fazer parecer paradoxal que teóricos estejam vendo possibilidades para a política, a ecologia e para a vida a partir do design, como nos disseram Szaniecki e Cocco, uma vez que nascemos justamente, enquanto disciplina, em plena revolução industrial. Os autores nos convidam a pensar na proposição latouriana de que design é sempre um redesign e, portanto, projeto. Também lembram que práticas projetuais, para se aproximarem da própria vida, deixam de estar tão diretamente ligadas à produção de objetos (Szaniecki; Cocco, 2021 p.113):

Para Arturo Escobar, trata-se de projetos de vida, de simpoiéticas com fins de ressurgências, segundo Donna Haraway, ou de um fazer entendido como processo de crescimento, de acordo com Tim Ingold. Em todos os casos, são percepções bem distantes da concepção moderna de projeto (ibid p.113).

Acreditando numa necessidade de revisão epistêmico ontológica de design encontramos autores que nos direcionam para (re)entendimentos do design, suas teorias e práticas, buscando alternativas para lidarmos com as crises que se desdobram em nosso tempo, nos provocando a pensar com as questões de interesse que nos cercam. As proposições aqui citadas não pretendem apresentar soluções fechadas para essas questões, mas apontar caminhos outros para a disciplina do design que as levem em conta e que caminhem com elas.

Percebemos que todos esses autores e suas perspectivas brevemente apresentados apontam em direção ao que estamos chamando de “designs outros”. Apesar de cada uma dessas perspectivas apresentarem suas particularidades, em comum elas pensam o design para além do modo de produção capitalista. Mazzarotto (2024) destaca a ampliação da noção de designer ao afirmar que este “não deve ser privilégio de uma classe institucionalmente autorizada para isso, sendo um direito de todas as pessoas ter a liberdade para agir ativamente no design do mundo produzido para elas e por elas”. (p. 29). Nessa busca, entendemos também que é necessário nos questionarmos sobre os modos de fazer design, e talvez esteja nas práticas cotidianas desse agir no mundo muitos caminhos para nos orientarmos sobre o próprio fazer do design. Afinal, tenham as pessoas consciência ou não, elas estão exercendo a natural e ancestral habilidade de fazer design (Borrero, 2015).

Na busca por outras formas de fazer nos deparamos com uma prática popular de produção de livros – objetos facilmente reconhecidos por produtos de design, envolvendo uma multiplicidade de atores que participam ativamente do processo de produção. Esses livros se apresentam como uma maneira alternativa de disseminação de conhecimento e de lidarmos com o lixo – material em grande parte projetado por nós, designers, para cumprir um fim antes de seu descarte. A seguir, apresentamos a prática cartonera como um projeto de design comprometido com a vida frente ao colapso que vivemos.

3. Livros cartoneros, design de outros mundos

Como dito anteriormente, produzimos lixo. Em grande quantidade. Consequência do nosso modo de habitar o mundo baseado em uma política do consumo, a produção de resíduos sólidos é um dos maiores problemas ambientais contemporâneos e uma preocupação mundial. De acordo com um levantamento realizado pela Associação Brasileira de Empresas de Limpeza Pública (ABRELPE) em 2020, o plástico é responsável por 16,80% dos resíduos sólidos, enquanto que o papel e papelão somam 10,40%, uma quantidade expressiva. Contaminação dos solos, do ar e da água, além da

proliferação de vetores de doenças, o acúmulo de resíduos sólidos é causa de diversos problemas ambientais, sociais e econômicos atingindo, sobretudo, as populações mais afastadas dos grandes centros urbanos.

Se as bases teóricas da história e da historiografia do design foram construídas a partir da imposição de uma epistemologia sem considerar a pluralidade de mundos e de vidas, portanto de uma perspectiva colonial, precisamos urgentemente ampliar essas bases para assegurar a permanência das vidas, de culturas e de mundos. O mundo está em colapso. Entendendo que o lixo é uma questão de design, precisamos rever e discutir as bases ontológicas do campo para enfrentar os problemas complexos do mundo contemporâneo.

Livros cartoneros são livros feitos com capas de papelão. O termo cartonero faz referência tanto ao material utilizado para confeccionar as capas, o *cartón* ou papelão, quanto aos catadores de materiais reciclados ou cartoneros, como são chamados nos países de língua espanhola, como a Argentina, onde esse modelo de livro surgiu. O papelão utilizado é coletado do lixo e adquirido diretamente dos catadores ou das cooperativas de material reciclado. As capas são pintadas a mão e muitas vezes trazem camadas sobrepostas de histórias mantendo informações do que outrora foram, conforme a figura a seguir. Assim, cada capa é única. Entretanto, definir o livro cartonero somente pela utilização do papelão para a produção de suas capas pintadas a mão é limitar a potência que esses livros carregam.



FIGURA 1. Capa aberta do livro “Mundos cartoneros”, da editora Dulcinéia Catadora. Fonte: acervo pessoal das autoras.

No início dos anos 2000, a Argentina vivenciava uma forte crise política, financeira e econômica, conforme aponta Noury (2021). O aumento do desemprego e da pobreza foram alguns reflexos dessas crises no país vizinho. O número de pessoas que passou a se dedicar a coleta do lixo em busca de alguma renda aumentou nesse período fazendo com que os cartoneros ganhassem evidência ao ocupar os centros urbanos de Buenos Aires. Como uma resposta à crise, em 2003 surge o primeiro coletivo cartonero, a editora Eloísa Cartonera.

No Brasil, o primeiro núcleo cartonero surgiu em São Paulo, em 2007, logo após a 27ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo, realizada no Pavilhão Ciccillo Matarazzo, em Ibirapuera. A editora Dulcinéia Catadora foi um dos legados da passagem de Eloísa Cartonera pelo Brasil. Para adquirir o papelão em grandes quantidades para ministrar oficinas de livro cartonero durante o evento, o coletivo Eloísa Cartonera precisava entrar em contato com uma cooperativa local. A artista plástica Lúcia Rosa, que já havia realizado alguns trabalhos com o coletivo, fez a mediação entre integrantes de cooperativas de material reciclado da cidade e o coletivo.

A partir desse encontro e dessa experiência surgiu a motivação para inaugurar um núcleo cartonero na cidade. Dulcinéia Catadora faz referência ao nome de uma das catadoras que contribuiu com o fornecimento de papelão para a realização da oficina durante a Bienal. Ao invés de “Cartonera”, como geralmente são identificadas essas editoras, Dulcinéia Catadora manteve o nome que identifica essa classe de trabalhadores para haver uma identificação deles com o projeto. Atualmente, o coletivo Dulcinéia Catadora funciona em uma pequena sala dentro da Cooperativa de Materiais Reciclados do Glicério, a CooperGlicério. Participam do projeto a artista plástica Lúcia Rosa e as catadoras Maria Aparecida Dias da Costa (presidenta da cooperativa), Eminéia Silva Santos, Andreia Ribeiro Emboava (secretária e administradora da cooperativa), além das parcerias que vão surgindo na edição de cada título, que publicam livros, realizam oficinas e participam de feiras de publicação. “É um trabalho coletivo, do convívio nasce a diferença, o lidar com o outro, com pensamentos diferentes, lidar com os antagonismos de segmentos sociais muito diferentes” (Rosa, 2021). É nesse encontro da diferença que está a riqueza e a potência do universo cartonero.

As editoras cartoneras trabalham com o papelão descartado no lixo, material que se encontra no fim da vida, e coloca os catadores, profissionais invisibilizados e excluídos socialmente, no centro da produção do livro ocupando outros espaços da cidade. Assim, os livros com capa de papelão representam, conforme aponta Marcelo Almeida (2019), uma “resistência à crise, resistência ao mercado, resistência à forma convencional pela qual os

livros eram até então produzidos e distribuídos” (p. 16). Os autores do livro “Taking form, making worlds” percebem que, em comum, os núcleos cartoneros apresentam o “espírito de trabalhar com materiais descartáveis, resistir à exclusão social e abraçar a ação coletiva” (Bell; Flynn; O’Hare, 2022, p. 53, tradução nossa).

Podemos perceber que a resistência à exclusão social das editoras cartoneras se dá de duas maneiras: a primeira ao incluir o catador no processo, seja ao adquirir o papelão, seja ao participar da confecção do livro, seja ao nome dado a esse tipo de publicação. A segunda, ao publicarem vozes que não encontram espaço no mercado editorial hegemônico, ao publicar histórias que foram esquecidas, apagadas ou silenciadas pelo projeto colonial que privilegia as histórias dos heróis. Como bem destaca Joana Bétholo (2009), as editoras cartoneras

oferecem uma oportunidade para questionar a sua potente indústria editorial, e as armadilhas da sua cultura profundamente capitalista. Para as classes mais baixas, oferecem a perspectiva de um caminho para aqueles que se sentem impotentes perante a falta generalizada de emprego. Para todos os outros, oferecem imagens maravilhosamente românticas de outras formas pelas quais o mundo poderia funcionar. Oferecem acesso e visibilidade a um fenômeno que não pode passar omisso, a realidade destas milhares de pessoas que vivem diariamente dos detritos e subprodutos das sociedades que os acolhem (s/p).

Marcelo Almeida (2019), no livro “O que são esses livros com capas de papelão?”, aponta que as editoras cartoneras são

uma cria latina, de produção e publicação de livros, alimentada pelas vozes amordaçadas pela História Tradicional e pelas amarras do mercado editorial comercial seletivo e elitizado. Em sua constituição, alinham-se questões sociais; de sustentabilidade; incentivo à leitura; acesso a autores latinos, iniciantes, locais e independentes; economia colaborativa e preço justo. (Almeida, 2019, p. 13).

Dessa forma, as cartoneras são coletivos que existem e resistem fora do circuito hegemônico editorial nos mostrando que outras formas de projetar são possíveis. Almeida (2019) destaca que os livros com capas feitas de papelão coletado no lixo e produzidos de uma forma não industrial, modificam comportamentos e valores de seus leitores, editores e autores, permeados que são pela potência de ser livre da ideia mercadológica, e ao mesmo tempo, pelo encantamento característico do que é estranho e nunca visto. Ao utilizar o lixo como matéria-prima para produzir as capas dos livros,

publicar narrativas e histórias que não encontram lugar no mercado editorial hegemônico, os núcleos cartoneros fazem repensar o que significa publicar e o que define uma editora.

Lúcia Rosa (2021) observa que ao retirar o papelão do circuito do descarte, ele passa a ser utilizado de uma forma criativa e instaura um outro circuito mediado pelos livros cartoneros. Os catadores transpassam os muros da cooperativa e passam a ocupar outros lugares na cidade através do livro cartonero. À medida que catadores e esse trabalho do livro com capa de papelão ocupam outros lugares da cidade, se instaura a possibilidade de convívio, de diálogo desse segmento, que é invisível, com outros segmentos sociais. O livro com capa de papelão faz esse papel de ponte, promove diálogo, afirma Rosa (2021). Conforme o manifesto presente no site do coletivo Dulcinéia Catadora, o livro cartonero “é instrumento que abre a possibilidade de estabelecer o contato entre segmentos sociais diferentes e romper com a invisibilidade”. A transformação do lixo em livro e a visibilidade do invisível mostra a força ética, política e social do livro cartonero.



FIGURA 2. Capas de livros cartoneros. As duas primeiras da editora Dulcinéia Catadora e a da direita, da Eloisa Cartonera. Fonte: acervo pessoal das autoras.



FIGURA 3. Detalhes de capas com marcas que resgatam outras histórias. Fonte: acervo pessoal das autoras.

Os livros cartoneros ao reintegrar o lixo no ciclo produtivo e transformar a relação do catador com a sociedade se tornam um instrumento de resistência e crítica às práticas tradicionais comerciais. Em comum, os núcleos cartoneros apresentam o “espírito de trabalhar com materiais descartáveis, resistir à exclusão social e abraçar a ação coletiva” (Bell; Flynn; O’Hare, 2022, p. 53, tradução nossa). Flávia Krauss (s/d) inicia seu artigo “Sobre o entremeio: a escritura dos manifestos presentes em *Akademia Cartonera*” com a seguinte afirmação: “Uma cartonera é um coletivo de pessoas que se unem pela diferença” (p. 1). Esses livros nos ensinam que um outro modo de projetar é possível, coletivo, incluindo diferentes atores, criando relações e valorizando mais o processo que o resultado. Assim, as editoras cartoneras apresentam outra forma de habitar o mundo rompendo com o modelo hegemônico colonial.

“Muito mais que livros”, slogan adotado por Eloísa Cartonera, indica que a potência das publicações cartoneras está para além do objeto livro. Além de publicar vozes e histórias apagadas, nos mostram que outras formas de projetar e de viver são possíveis em resistência ao modelo hegemônico colonial. Os livros cartoneros representam uma prática de design comprometida com a vida em toda sua pluralidade. Ao invés do desenvolvimento, esses livros buscam o envolvimento abrindo caminhos para outros modos de habitar o mundo.

4. Considerações finais

Percebemos que a potência dos livros cartoneros, para além da utilização desse material coletado do lixo, está na possibilidade de apresentar outra

forma de habitar o mundo rompendo com o modelo e com narrativas hegemônicas coloniais. Assim como suas capas guardam outras histórias, os livros cartoneros guardam palavras que também contam outras histórias. Olhar para essa prática é uma forma de abrir caminhos para outras epistemologias contribuindo para uma teoria do design mais ampla e plural.

Se em um primeiro momento essas capas podem causar um estranhamento, ao compreender a potência desses livros entendemos que, ao dar voz a vozes marginalizadas, as cartoneras afirmam uma multiplicidade de mundos indo de encontro à concepção moderna de projeto e de achatamento dos muitos mundos existentes em um único mundo. Assim, as cartoneras avançam e contribuem para as lutas ontológicas, pelas lutas em defesa do pluriverso e das vidas.

Pensar “Designs outros” a partir do livro cartonero é necessário para romper com o paradigma do design moderno que durante muito tempo apagou a história desses “outros”, pessoas, práticas e modos de vida que diferem do padrão eurocêntrico. Assim, “Designs outros” amplia a luta por existências outras e a possibilidade de adiar o fim do mundo.

Referências

ALMEIDA, Marcelo. **O que são esses livros com capa de papelão?** Marca de Fantasia: Paraíba, 2019.

BELL, Lucy; FLYNN, Alex; O’HARE, Patrick. **Taking Form, Making Worlds:** Cartonera Publishers in Latin America. Austin: University of Texas Press, 2022.

BÉRTHOLO, Joana. **Muito mais do que livros:** o fenómeno editorial <cartonero> pela América Latina, 2009. Disponível em: <<https://www.magazineim.com/home/index.php/unique-books-elsoisa-cartonera/?lang=pt>>. Acesso em 18 mar 2021.

BORRERO, Alfredo Gutiérrez. Resurgimientos: Sures Como Diseños Y Diseños Otros. **Nómadas 43**. Colombia: Universidad Central, 2015.

CARDOSO, Rafael. **Design para um mundo complexo**. Ubu Editora LTDA-ME, 2016.

ESCOBAR, Arturo. **Autonomía y diseño:** la realización de lo comunal. Editorial Universidad del Cauca, 2019.

IRWIN, Terry. Transition Design: A Proposal for a New Area of Design Practice, Study, and Research. **Design and Culture**, v. 7, n. 2, p. 229-246, 2015. <https://doi.org/10.1080/17547075.2015.1051829>.

KRAUSS, Flávia. **O acontecimento Eloísa Cartonera**: memória e identificação. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

_____. **As cartoneras no entremeio**: uma entrevista com Flávia Krauss, 2015. Disponível em: <https://malhafinacartonera.wordpress.com/2015/11/04/as-cartoneras-no-entremeio-entrevista-com-flavia-krauss/>. Acesso em 12 fev 2025.

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. Companhia das Letras, 2020.

MANZINI, Ezio. **Design**: quando todos fazem design: uma introdução ao design para a inovação social. São Leopoldo: Unisinos (2017).

MAZZAROTTO, Marco. Da invasão a síntese cultural: categorias para analisar o diálogo e a participação no Design. **Estudos em Design**. Rio de Janeiro: v. 32, n. 1, p. 28 – 39, 2024. <https://doi.org/10.35522/eed.v32i1.1877>.

NORONHA, Raquel. **O designer orgânico**: reflexões sobre a produção do conhecimento entre designers e louceiras em Itamatatua – MA. In: *Ecovisões projetuais: pesquisas em design e sustentabilidade no Brasil* (pp.277-294) 10.5151/9788580392661-22: 2017.

NOURY, Carolina. **A prática cartonera, uma expressão do comum**. In: *Anais do 10º CIDI, Congresso Internacional de Design da Informação*. São Paulo: Blucher, 2021.

PAPANEK, Victor. **Design for the real world**: human ecology and social change. London: Thames & Hudson, 1984.

ROSA, Lúcia. **Diálogos**: cartoneirismo em tempos sombrios. Produtora Nós Pós, 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=gPqMI_JSHC0&t=6s Acesso em 12 fev 2025.

SZANIECKI, Barbara; COCCO, Giuseppe. **O making da metrópole**: Rios, ritmos e algoritmos. Rio de Janeiro: Rio Books: 2021.

VAN AMSTEL, F., SÂMIA, B., SERPA, B.O., MARCO, M., CARVALHO, R.A.,and GONZATTO, R.F.(2021) **Insurgent Design Coalitions**: The history of the Design & Oppression network. In: LEITÃO, R.M.; MEN, I.; NOEL, L-A.; LIMA, J.; MENINATO, T. (eds.), *Pivot 2021: Dismantling/ Reassembling*, 22-23 July, Toronto, Canada. <https://doi.org/10.21606/pluriversal.2021.0018>.

Como referenciar

SIRITO, Marina; NOURY, Carolina; SZANIECKI, Barbara Peccei. Designs outros, a potência dos livros cartoneros. **Arcos Design**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 2, pp. 214-232, jul./2025. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/arcosdesign>.

DOI: <https://www.doi.org/10.12957/arcosdesign.2025.89719>

Copyright © 2025 Marina Sirito, Carolina Noury, Barbara Peccei Szaniecki



A revista **Arcos Design** está licenciada sob uma licença Creative Commons Atribuição – Não Comercial – Compartilha Igual 4.0 Não Adaptada.

Recebido em 13/02/2025 | Aceito em 17/04/2025