

ARTÍCULOS

**A LITERATURA *CARTONERA* COMO UM  
LUGAR NO QUAL A SUBALTERNA PODE FALAR:  
UMA ANÁLISE DE *ALMHA, LA VENGADORA***

**THE *CARTONERA* LITERATURE AS A PLACE FROM WHERE THE SUBALTERN  
WOMAN CAN SPEAK: AN ANALYSIS OF *ALMHA, LA VENGADORA***

**Flavia Krauss**

**Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo**

*Professora de Língua Espanhola, Literaturas de Língua Espanhola e Estágio Supervisionado em Língua Espanhola na Universidade do Estado de Mato Grosso desde 2006. Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo. Atualmente realiza um estágio pós-doutoral na Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo com a pesquisa “Las cartoneras: um devir editorial latino-americano”.*

Contacto: [flaviakrauss@unemat.br](mailto:flaviakrauss@unemat.br)

ORCID: 0000-0002-2567-0700

DOI: [10.5281/zenodo.7474662](https://doi.org/10.5281/zenodo.7474662)

## RESUMEN

## PALABRAS CLAVE

Literatura cartonera  
 Literatura boliviana  
 Ecfrase  
 Gozo suplementar

Neste artigo analisamos *Almha, la Vengadora* – uma obra escrita por Crispín Portugal e publicada por *Yerba Mala Cartonera*, na Bolívia de 2006, cuja tradução ao português foi apresentada em 2021 por *Curupira e Va Cartonera*– sob o prisma da ecfrase (Ferreira, 2007), aqui entendida como um recurso literário que fusiona o âmbito do linguístico com o pictórico visual. A partir de uma leitura que entende a escrita como da ordem do masculino e a imagem como do âmbito do feminino, problematizamos dito entendimento em nossa análise e interpretamos este recurso literário como uma possível correspondência ao gozo suplementar, lido aqui como uma matriz de escritura que excede a lógica fálica, masculina, baseada em classificações e hierarquizações (Lacan, 2008). Ao nos determos em alguns excertos que sustentam nossa argumentação, a partir de um aparato metodológico que tensiona a técnica narrativa utilizada na obra com a cosmovisão aymará (Arnold, 2014; Moulian, Catrileo, Hasler, 2018; Soto-Mejía, 2015), interpretamos que podemos ler esta narrativa como um microcosmo da proposta editorial apresentada por *Yerba Mala Cartonera* em seu manifesto (Bilbija; Carbajal, 2009), que insiste em um saber-fazer feminino tanto em suas propostas de intervenção quanto na proposição de seu catálogo, como concluímos nesta reflexão.

## ABSTRACT

## KEYWORDS

Cartonera literature  
 Bolivian literature  
 Ekphrasis  
 Supplementary jouissance

In this article we analyze *Almha, la Vengadora* –a work written by Crispín Portugal and published by *Yerba Mala Cartonera*, in Bolivia in 2006, whose translation into Portuguese was presented in 2021 by *Curupira and Va Cartonera*– through the point of view of ekphrasis (Ferreira, 2007), here understood as a literary resource that mixes the linguistic with the visual-pictorial. From a reading that understands writing as belonging to the masculine and the image as belonging to the feminine, we problematize this understanding in our analysis and interpret this literary resource as a possible correspondence to the supplementary jouissance, read here as a matrix of writing that it exceeds the masculine logic, based on classifications (Lacan, 2008). By focusing on some excerpts that support our argument, from a methodological apparatus that tensions the narrative technique used in the work with the *Aymará cosmovision* (Arnold, 2014; Moulian, Catrileo, Hasler, 2018; Soto-Mejía, 2015), we interpret that we can read this narrative as a microcosm of the editorial proposal presented by *Yerba Mala Cartonera* in her manifesto (Bilbija; Carbajal, 2009), which insists on a feminine know-how both in its intervention proposals and in the proposition of its catalogue, as we conclude in this reflection.

Fecha de envío: 16/05/22

Fecha de aceptación: 11/07/22

Lengua, historia y tradición, no son totalidades inquebrantables sino yuxtaposiciones provisorias de multirelatos no coincidentes entre sí que se pelean sentidos históricos en batallas de códigos materiales e interpretativos. Las mujeres no pueden darse el lujo de no sacar provecho de lo que se libra (de lo que se gana o se pierde) en esas batallas, ya que todas ellas contienen entrelíneas rebeldes con las cuales complicitarse en refuerzo a la propia empresa femenina de desmantelamiento del edificio simbólico-cultural de la cultura patriarcal. Rescatar, para beneficio femenino, esas voces descanonizantes (incluyendo las masculinas) para tejer con ellas pactos antioficiales, es tan vital como no renunciar a deformar y a resignificar el canon bajo la presión de lecturas heterodoxas que subviertan y pluralicen la norma del saber literario.  
(Nelly Richard, 2011).

Neste artigo, abordaremos alguns aspectos de *Almha, la Vengadora*, uma narrativa de autoria de Crispín Portugal, a partir de um recorte que analisa alguns procedimentos experimentais que fusionam recursos linguísticos e literários com recursos pictóricos-visuais. Para retomar o colocado por Richard, na epígrafe deste artigo, entendemos que a obra aqui abordada estabelece um coro com outras vozes descanonizantes capaz de tecer pacto antioficiais com o feminino, de um modo teórico, e com as mulheres latino-americanas, desde uma perspectiva mais concreta.

Neste nosso trabalho interpretativo, entendemos o patriarcado como um dos pilares que sustentam o colonialismo (Federici, 2017), tanto macro quanto micropoliticamente. Assim sendo, partimos do pressuposto de que a narrativa que abordamos –tanto em sua temática, quanto em sua amarração interna– aponta para uma luta no interior de um colonialismo embebido de um patriarcado com alto grau de intensidade, existente em toda extensão da América Latina (Segato, 2010).

*Almha, la Vengadora* é uma narrativa curta que nos conta/mostra, em oito capítulos, os preparativos para a entrada de Almha, uma chola<sup>1</sup> lutadora, no *ring*. A roupa da chola é um lugar de identidade, tanto que, pela vestimenta, é possível saber de qual departamento da Bolívia a chola é proveniente (Cárdenas-Plaza, 2018). Como veremos, a narrativa mostra os preparativos para a entrada de Almha no *ring*, sendo que ela não chega a entrar na luta propriamente dita.

Se de um lado Almha não chega a entrar no *ring* no interior do que se narra, por outro, como o próprio autor nos indica, a luta para a qual se prepara deve ser lida como sendo da ordem da carnavalização (Bakhtin,

<sup>1</sup> *Chola* é uma denominação étnica para a mulher mestiça nascida na Bolívia, descendente tanto de indígenas como de europeus, sendo que ainda hoje tem o costume de usar a roupa trazida pelos espanhóis na época do início da colonização –período que coincide com o início da mestiçagem–.

1993). Assim sendo, já de saída fazemos a leitura de que a diferença entre o masculino e o feminino nessa narrativa não é tratada como sendo da ordem do bélico, mas sim, tende mais a ser, como da ordem do lúdico.

Para começarmos, apoiamo-nos na linha de raciocínio desenvolvida por Arnold (1994), segundo a qual muitos estudos recentes comparam e colocam a tecitura –como um trabalho de mulher– em contraposição à escritura de textos realizada por homens, como dois tipos de atividades marcadas pelo gênero e relacionados a partir de uma perspectiva hierárquica. Entretanto, partimos da interpretação de que essa divisão pautada no pressuposto de que a escrita –e, por consequência, o masculino– seja superior à tecitura, seja impossível no caso andino, justamente porque a distinção entre tecido e escrita de textos seja bastante mais complexa que esta simples dicotomia.

A partir deste preâmbulo inicial, enunciamos que o objetivo deste artigo consiste em analisar como a partir do uso de um recurso intitulado efrase, Crispín Portugal logra criar um relato que também se impõe como uma sucessão de cenas que, mais que narradas, são tecidas e oferecidas como uma experiência sensorial para seu leitor. Destacamos que nesta reflexão não nos propomos a uma análise exaustiva e que os excertos que sustentam nossa leitura serão abordados por sua ordem de aparição na narrativa, ainda que nem todos os seus capítulos tenham sido analisados. Esclarecemos ainda que os excertos analisados são tirados da versão bilíngue espanhol-português da obra e, por isso, nosso ano de referência será 2021.

Tendo sido anunciado nosso objetivo, trazemos agora alguns dados sobre a obra e sua publicação, bem como seu autor: *Almba, la Vengadora* é a única obra que Crispín Portugal publicou em vida. Um livro em vida que é uma piscadela para a morte. Este livro foi publicado em 2006 por Yerba Mala Cartonera, um projeto editorial também cofundado por Crispín, na cidade de El Alto, Bolívia.

No que tange ao impulso vital que o catapultou à criação e ao sustento dessa editora, observamos que na fala do próprio Crispín aparece uma necessidade transindividual que tangencia um compromisso com a construção de um outro mundo, como aparece em um documentário realizado sobre o coletivo:

El proyecto se ha prestado a contradecir muchas formas de concebir la literatura y esto ha generado más que una respuesta o actitud hostil hacia al proyecto y de alguna manera hacia a la gente que formamos el proyecto, pero creo que esto ha fortalecido nuestro compromiso, ha fortalecido nuestra convicción de entender y comprender que otro mundo es posible, que otras formas de pensar pueden ser y tienen que ser respetadas [...]. Yo creo que apenas hemos empezado, hemos iniciado un proceso que tiene que seguir

adelante y que siento que dé, alguna forma alguno de nosotros piensa o está diezmado de algunas facultades para continuar este recorrido, yo creo que hay muchísima gente que viene de detrás de nosotros, que esto no va a morir, no va a morir jamás (Yerba Mala Cartonera, 2010).

Se de acordo com a fala do escritor a hostilidade fortalece a convicção da energia empenhada no trabalho, por outro lado, já em nossa interpretação, ela pode esmorecer os seres que decidem emprestar seus corpos para esta empreitada. Neste sentido, o escritor-editor cartonero tinha razão ao dizer que muitas pessoas estariam disponíveis para honrar a tarefa que ele no momento estava levando a cabo: ainda antes do término do documentário do qual recortamos esse depoimento, Crispín se suicidou, o que enfraquece a primeira formação da cartonera. Entretanto, dando corpo ao ditado popular que diz que “yerba mala nunca muere”, Crispín estava correto em seu pressentimento de “hay muchísima gente que viene detrás de nosotros”, justamente para assumirem o ofício de levar o trabalho da cartonera adiante: da cidade de El Alto, a levaram para Cochabamba e, ainda hoje, ano de 2022, continuam com suas atividades.

Ainda contextualizando acerca do autor do livro que nos mobiliza neste artigo, registramos que, postumamente, foi publicado *Cago pues*, uma coletânea de textos que aparecem juntamente com relatos de amigos sobre o autor. Nessa obra, Crispín se autoapresenta

Mi nombre es Crispín Portugal Chávez, nací el 17 de noviembre de 1975 y mi chapa es “el torcido”. Vine al mundo un día lleno de niebla y frío, aparecí totalmente vestido a lo caballero, crecí un poco y empecé a doblarme como un arco, comí mucho y nunca engordé y de ahí que comprendo que mi chapa sea “el torcido”. Pretendo reproducirme como el mejor de los conejos que cría mi abuela, fallecida hace poco. Y después morir sin cambiar mi nombre y mis apellidos: Crispín Portugal Chávez (Portugal, 2007: 05).

Ainda que os dados não comprovem que o escritor tenha se reproduzido como se espera que um coelho se reproduza, o escritor teve sim um filho: a ele dedicou o livro *Almba, la Vengadora*, como interpreta Luna, no prefácio escrito para a versão bilíngue espanhol-português e publicado por Curupira Cartonera, Va Cartonera e pela própria Yerba Mala Cartonera:

Días después, le pregunté quién es “D. Camilo, Luz Ciega” (posterior a su muerte, se supo que era su hijo de 4 años), el me respondió que era un escritor joven; después de muchos años y haciendo recuerdo, puedo afirmar con seguridad, que, en ese preciso instante de su respuesta, él estaba pensando en su hijo, en su destino ciego y joven (Luna, 2021: 03).

À guisa de justificativa ao dito por Luna, sobre o “destino ciego y joven” de su filho, temos que a dedicatória vem precedida de sua justificativa. “Porque la esperanza vieja y joven contesta siempre a un destino ciego, joven y viejo”. Como veremos, é um livro sobre esperanças sem muitas esperas.

### **As linhas de Yerba Mala Cartonera**

Conforme já adiantamos, o livro foi publicado por Yerba Mala, um coletivo editorial fundado em El Alto, Bolívia em 2006 e que atualmente funciona em Cochabamba. A idealização do projeto foi feita pelos escritores Roberto Cáceres, Crispín Portugal e Darío Manuel Luna, por contato direto com Javier Barilaro, um dos idealizadores da primeira cartonera do mundo, Eloísa Cartonera: “Esta idea es muy fácil de copiar, por ello han surgido muchas editoriales de este tipo en el país y en el mundo”, como enfatiza o próprio Yerba Mala (Yerba Mala Cartonera, 2010). A editora não tem um único gênero ao qual dedica suas publicações. Inclusive há muitas apostas no entrecruzamento de gêneros, como inclusive aparece na apresentação que o próprio coletivo faz de si:

La yerba mala es una planta caníbal, se la ve devorando cartones bajo los puentes, por los basureros y en las plazas principales. [...] Le han dado el nombre académico/científico de *latires/satanik/inbospitus*, aunque es también conocida como *astalamédula* [...]. La yerba mala brilla en las noches de altipampa para guiar viajeros, dicen que habla en una lengua desconocida, que se expresa mediante el roce de sus tallos y tiene un sonido germinal, en una lengua que no pide traducción y evita los malos entendidos: un lenguaje universal. También baila y gira en el fondo de los océanos, por las noches conversando con el nervio del planeta, mediante la energía sincera [...] Los viajeros comentan que alrededor de la yerba mala es posible la conversación, el cabildo, las narraciones y todo tipo de rito al calor del fuego que produce. La yerba mala no se hace problema de ser techo, leña o lecho. La yerba mala no es sólo una editorial, es un espacio inmenso, que parte de una raíz profunda e indestructible, cuyos cabellos se pierden en la esquina del cosmos (Yerba Mala Cartonera, s/d).

Como é possível ler a partir do excerto em questão, a interação possível a partir do contato com a yerba mala é muito menos relacionada ao mundo do linguístico que ao mundo dos sentidos, já que existe uma clara referência ao paladar (“devorando cartones bajo los puentes, por los basureros”), ao visual (“brilla en las noches”) e ao tátil (“que se expresa mediante el roce de sus tallos”), já apostando, em sua própria apresentação, no entrecruzamento semiótico. De acordo com o excerto recortado, este seria um modo de linguagem que não permitiria os maus entendidos, que transcenderia a opacidade existente na língua, uma língua franca. É interessante cotejarmos

este dado com a observação feita por Virginia Ayllón, também no documentário que conta a história de Yerba Mala Cartonera (Yerba Mala Cartonera, 2010): “Cuentan que las cholos dejaron de hablar durante la colonia para tejer, y es en los tejidos donde está inscripta la verdadera historia de nuestro país”.

Amparando-nos nesse testemunho acerca da cultura boliviana, e na análise da narrativa que nos toca neste artigo, vamos percebendo que o elemento visual tem certa prioridade com relação ao linguístico. Neste sentido, acreditamos que tanto o discurso desta cartonera quanto da publicação que vamos analisar funcionam como uma trama que aponta para um gozo suplementar (Lacan, 2008) que extrapola os muros languageiros e acaba por questionar alguns sentidos dominantes veiculados pela literatura.

### **A tecitura de *Almha, la Vengadora***

Ainda que o texto em análise, *Almha, la Vengadora*, seja enxuto, se constitui como uma narrativa bastante hermética e complexa, como apontaremos na sequência. Começemos com sua organização estrutural: a narrativa é dividida em oito pequenos capítulos. Após uma leitura em *looping*, chegamos à conclusão de que podemos fazer sua leitura de trás para frente, ou seja, começando do oitavo capítulo e terminando no primeiro.<sup>2</sup> É interessante, ainda, notarmos que, para além de sua amarração interna, dentro da qual o início também pode ser o final do texto, podemos lê-lo como oito fotografias que se sucedem de modo a desembocar em um pequeno filme composto por oito cenas. Para a execução dessa técnica narrativa, o recurso à ecfrase é amplamente utilizado. Nas palavras de Ferreira (2007: s.p), esta é uma técnica retórica “utilizada como recurso de tradução ou de transcrição intersemiótica por escritores afeitos ao experimentalismo com a palavra e a imagem”. Assim sendo, “a ecfrase –ou a representação verbal de uma representação visual– desafia a clássica definição da literatura como arte temporal e da pintura como arte espacial” (Ferreira, 2007: s.p).

Tomando o que foi dito como pano de fundo para nossa interpretação da narrativa, apresentamos a primeira cena:

#### UNO

La luna hecha astilla cayó e hizo temblar sus senos pequeños nevados torrencialmente; pero repletos de ternura, escupió y se frotó rápidamente las

---

<sup>2</sup> Lembremos que o número 8, que é a quantidade de capítulos do conto, costuma ser tomado como o símbolo do infinito, já que seu traçado pode ir e vir pelo mesmo percurso sem chegar a um ponto final. Mais do que apontar para certo simbolismo que podemos presenciar na estruturação da narrativa, gostaríamos de dizer que o livro nos permite essa leitura em tempo cíclico, que também é a concepção de tempo presente na cultura *aymará*, pois a leitura pode ser feita do primeiro para o último capítulo, mas também nos permite fazer a leitura inversa, do oitavo para o primeiro capítulo.

manos temblorosas respondiendo innatamente al flujo consanguíneo que circulaba fogosamente por sus venas. Mientras que en un apretado espacio de las graderías de un no más que pequeño anfiteatro se escuchan gritos alargados, achatados, enroscados, atascados en fin bastante emocionados que con mucho esfuerzo se puede entender: ¡Almha! ¡Almha! ¡Almha! (Portugal, 2021: 04)

Como se pode ler e sentir, este é um fragmento narrativo no interior do qual existe um apelo a uma sinergia, a uma fusão no âmbito sensorial do leitor: a visão é convocada em “senos pequeños nevados torrencialmente”, o tato em “flujo consanguíneo que circulaba fogosamente por sus venas”, a audição em “se escuchan gritos alargados”. Fazemos notar que, anteriormente, Luna, em uma apresentação oral de *Almha, la Vengadora* (Luna, 2020) também havia ponderado sobre os aspectos do sensorial que comparecem no fazer-literário que dá corpo a *Almha, la Vengadora*: “Sobre su técnica narrativa se ve que utiliza una narrativa que llega a la sensibilidad del lector, es decir, que es una narración que llega a todos los sentidos”.

Ao abordar o leitor a partir de um apelo a certa fusão sensorial, convocando-o a partir de seus órgãos dos sentidos, acaba por propiciar uma experiência sensitiva e a convidar o receptor a também participar de corpo inteiro de sua leitura. Ainda nas palavras de Luna: “Como ven, los sentidos de la vista, el gusto, el tacto, el oído y el olfato están presentes en el momento de leer estos fragmentos. Es por eso que uno tiene la sensación de reproducir esa escena mentalmente como si rememoraras un recuerdo vívido que encanta leerlo”.

Como podemos notar a partir da leitura do excerto colocado em destaque anteriormente, talvez mais que um início de narrativa, talvez tenhamos um início de filme que aponta para vários planos interpretativos: a lua tanto pode ter literalmente caído como um graveto, como simplesmente pode ter aparecido no céu, fazendo tremer “sus senos pequeños nevados torrencialmente”. Percebemos que o pronome possessivo “sus” pode, por sua vez, se referir tanto à lua quanto à Almha. De modo que nos deparamos com uma ecfrase dentro de um labirinto espelhado, já que existe, pelo menos, um duplo direcionamento dos sentidos já no primeiro parágrafo, que nos parece que ultrapassa a função assumida pela metáfora e aponta para uma fusão entre protagonista e natureza que acaba por ressoar e abalar a estabilidade lógica da narrativa.

Para além dessa indeterminação dos sentidos, parece-nos bastante importante destacar o papel da materialidade visual e tátil deste primeiro parágrafo: até mesmo os gritos, ondas sonoras a priori não visíveis, adquirem certo aspecto pictórico-palpável: “se escuchan gritos alargados, achatados, enroscados, atascados en fin bastante emocionados”, o que vai nos



mostrando que não somente o visual vai ganhando amplo espaço nesta narrativa, mas também o tátil, o que vai favorecendo a que o leitor consiga se imaginar dentro da narrativa, pois recebe bastante elementos para sentir, ver, ao mesmo tempo que trata de entender os elementos linguísticos que vão sendo dispostos e começam a construir a narrativa.

Ao segundo capítulo agora vamos:

#### DOS

En estas horas domésticas se dice por ahí que el sol es atacado y después devorado por la luna y las estrellas que se apoderan del brillo del astro padre que casi muerto con un poco de descanso se recupera una y otra vez así como las caídas del *kbari kbari*; dentro del cuadrilátero; fuera del cuadrilátero, a la derecha, a la izquierda, al este, al oeste, en todas partes del escenario que mucha gente un buen tiempo murmuró de ello y hasta algunos transformaron la “K” del inicio de su nombre adoptado en el ring por una “K” de

#### KHAIDOR

¡veeeeeeeencido!

¡veeeeeeeencido!

¡veeeeeeeencido! ... quinientas sesenta y seis veces tuvo que tragarse esta enorme palabra anestesiado por el dolor y callado por el bullicio; domingo encima de domingo, domingo tijereteado, domingo planchado, domingo eléctrico, domingo galáctico, domingo volador, domingo quebrado (Portugal, 2021: 06).

Já no começo desta segunda cena, temos uma alusão ao sol sendo atacado e depois devorado “por la luna y las estrellas que se apoderan del brillo del astro padre que casi muerto con un poco de descanso”. Indo ao encontro da metáfora literária que denomina ao sol como o “astro padre”, chamamos a atenção para o fato de que simbolicamente a lua é um símbolo do feminino e o sol do masculino. De fato, sol e lua são divindades incas: diz-se que as mulheres são descendentes da lua e os homens do sol (Arnold, 2014: 142).

De sua parte, Moulian, Catrileo, Hasler (2018: 137) nos faz notar que é possível observar “una tradición cultural compartida en las áreas centro, centro-sur y sur andinas, configurada em torno a los motivos del sol y de la luna” e nessa tradição cultural compartilhada se lê a existência de uma metáfora que aponta para “una pareja matrimonial divina” a partir da qual, “las estrellas, en tanto, son consideradas su prole” (Moulian, Catrileo, Hasler, 2018: 129).

Como é possível ler no excerto em questão, a lua (e, metaforicamente, o feminino) aparece, juntamente com sua prole representada pelas estrelas, devorando o sol, o maior corpo celeste existente, representante da luz, da verdade e do masculino. Em nossa leitura, tal cena de antropofagia, no plano do simbólico, nos parece pertinente por dois motivos básicos, ambos relacionados à ecfrase, recurso linguístico que abordamos neste estudo. Para

nos explicarmos, recorreremos às palavras de Heffernan que, ao analisar a relação entre palavra e imagem, considera a ecfrase fascinante por mais de um motivo:

primeiro, porque evoca o poder da imagem silenciosa mesmo quando submetida à autoridade rival da linguagem. Segundo, porque é uma técnica que possibilita uma forte analogia com a disputa entre os gêneros, funcionando muitas vezes como a expressão de um duelo entre os olhares masculino e feminino, onde a voz intelectual do discurso tenta controlar, explicar ou reduzir o impacto sensorial da beleza que seduz e ameaça. Este aspecto revela o caráter profundamente ambivalente da ecfrase, representando uma fusão da iconofilia com a iconofobia, e traduzindo a veneração e a ansiedade dos escritores de todos os tempos sobre a imagem. (apud Ferreira, 2007: s.p.)

A partir de nossa interpretação tanto sobre esta citação como pelo excerto que estávamos analisando, a cena antropófaga de devoramento do sol pela lua poderia também ser interpretada como uma performance do próprio mecanismo ecfrástico que explicita o duelo entre o masculino e o feminino, entre a autoridade da linguagem e a “sedução” do silêncio da imagem. Como se indicia nessa cena de devoramento e no próprio título do livro, *Almba, la Vengadora*, a vitória será do feminino, que será vingado.

Ainda nesse primeiro parágrafo do capítulo dois, é tecida uma comparação do comportamento “del astro padre” com as quedas do khari khari (pai de Almha, protagonista da narrativa) que teve seu nome adaptado no *ring* por um “K” de KHAIDOR. Faz-se interessante notarmos neste momento que a palavra vencido (um adjetivo masculino que se refere aqui ao khaidor, ao khari khari e ao astro-pai) é grafada três vezes (talvez uma vez para cada representante do mundo masculino), sempre com um “e” digitado oito vezes, estabelecendo, assim, relação com o número de capítulos da narrativa e ao caráter de renovação cíclica também simbolizado pela lua<sup>3</sup>.

Na sequência do parágrafo, temos que esta derrota não é um fato isolado no fio do que se narra, já que ela também se repete ciclicamente todos os domingos. Sabemos que o domingo é justamente o dia sabático, o dia do descanso, um dia que foge à regra dos outros dias. Não obstante este fato, os domingos constituem uma regra no interior da narrativa: “domingo encima de domingo, domingo tijetereado, domingo planchado, domingo eléctrico, domingo galático, domingo volador, domingo quebrado”. Como vislumbramos com a descrição, este domingo em específico também foge à regra dos outros domingos, e não só dos outros dias, já que se apresenta

<sup>3</sup> Fazemos notar, ainda, que a alongação desta “e” também nos aponta para uma forte presença da oralidade na narrativa aqui em análise, tema este que deixaremos para um trabalho futuro.

também em uma materialidade corpórea que se faz visível e que aparece quase personificada em uma figura horripilante:

Un domingo parecido a este con el timbreo de bocinas que raja ripios y sangra tímpanos, con el barquineado piteo de varitas, con los incansables amos de las palabras repetitivas [...] y con la baba rancia del Río Seco que enjuaga huesos, el khari khari, la vio por primera vez semi muerta, luchando doble, triple, cua triple, para vivir...

Como notamos neste último parágrafo em destaque, a luta de Almha é uma luta “para vivir”, que ultrapassa o *ring* propriamente dito. Da mesma forma, o *khari khari* já havia caído “dentro del cuadrilátero; fuera del cuadrilátero”, no começo deste capítulo, sinalizando que esta era uma luta que ultrapassava os limites impostos pela luta livre. Pelos indícios até agora apresentados, entendemos a luta no *ring* como símbolo de uma luta maior. Como o próprio Crispín Portugal explica no documentário sobre a cartonera já mencionado aqui (Yerba Mala Cartonera, 2010) a luta é o momento da “carnavalização bakhtiniana, é o momento de (re)inversão de valores”, configurando-se como uma possibilidade de revanche, já que neste lugar a lei nem sequer existe, como aparece neste parágrafo do capítulo três: “El árbitro se despoja de su atuendo y se une al rudo lay-ay-ay! Quien para ahora la pelea, quien la dirige. Hay muchos que ya calientes se preguntan si esto es permitido e inútilmente infringen buenos modales para protestar. V’ala mierda, creo que aquí vale todo” (Portugal, 2021: 12). E é exatamente neste ritmo de vale-tudo, que a narrativa segue: “empiezan a pinchar, a empujar, a patear, a morder, a quien esté a su lado, a su frente, en sus espaldas en sus pies, en cualquier parte y en cualquier posición”.

Como vemos, a luta transborda o *ring* e toma conta também dos que a priori estavam no ambiente como espectadores e como representantes da lei. Avançando um pouco mais na narrativa, notamos que se a lua havia caído literalmente no primeiro capítulo, agora é a vez da própria noite que, com seu barulho, assusta à multidão:

La noche cae pesada y el estruendoso ruido hace asustar a la muchedumbre; y empiezan a recuperar sus sitios, otros se van a casa para caminar el esqueleto gigante de esta ciudad plana casi solitaria. Los chiquitos empiezan a reventar sus globos y de algún lugar emerge lo bueno aún adolorado; inmediatamente aparece el malo con la intención en la cabeza, con la mueca de combate y la posición de ataque. De pronto invade la cumbia éxito del momento con la pócima movедiza, efectiva, contagiosa que se incrusta en los cuerpos de los luchadores, del público y todos se ponen a bailar, algunos hasta a cantar (Portugal, 2021: 12).

Como vemos, com o cair da noite, a luta transforma-se em uma festa. Sendo a festa um lugar de desmistificação, ela se presta também nesse *ring* para desfazer justamente a ideia da luta, do combate, e direciona a narrativa para um polo mais dionisíaco e menos agonístico.

Exatamente no meio do livro, encontramos o capítulo 4, que começa não só a partir de um mecanismo ecfrástico, mas de uma interpenetração inverossímil entre os sons e as coisas (Portugal, 2021: 14): “Los aplausos quebraron los vidrios de algunos edificios y los retazos lentamente se inscrustan en los filos aullidos de los perros que anuncian el vagar de muchas almas”.

Por sua vez, o capítulo 6 começa com uma descrição de Almha que também se sustenta na ecfrase:

Almha, yacía pálida como los huesos que se le escapan de su cuerpo ojeroso igual que la noche que no duerme y sin embargo luce su más clara ropa; susurró algo y empezó a golpearla un viento frío como en esa tarde dónde se hundió en la esquina de los tápiales, siempre con la nuca fija al sol, silbando algo como de costumbre para entrar en su casa enorme, construida con adobes jaspeados dónde se refugia sola y teje con cuidado una manta blanca (Portugal, 2021: 18).

De acordo com a descrição desse parágrafo, Almha já se encontrava morta (“yacía pálida”), inclusive com os ossos escapando de seu corpo (e assim, não seria a alma que sai do corpo, como se costuma dizer, mas é o corpo que estaria saindo da alma). Não obstante o fato de estar morta, sussurra algo. E aqui, neste parágrafo, temos uma sequência de indícios contraditórios, que vão minando a estabilidade lógica da narrativa e começam a acelerá-la em um ritmo que beira o frenético: Almha, está morta e diz alguma coisa. Sua aparência é igual à da “noche que no duerme y sin embargo luce su más clara ropa”. Está morta, mas tem a aparência de uma noite escura que está sem dormir e vestida com sua roupa mais clara.

Como finalização desta sequência de estados que se contradizem, em uma clara afronta ao gozo fálico, que insiste em classificações, divisões, hierarquizações (Lacan, 2008), Almha tece uma manta branca. Fazemos notar que o branco, diferentemente do que pensamos, não seria a ausência de cor, mas sim, a presença de todas as cores, o que simbolicamente nos sinaliza para a possibilidade de uma convivência dos contraditórios.

Vejamos o que acontece no capítulo SIETE:

En las pasarelas se ven como chauchitan ráfagas fosforescentes polleras, mantas y coquetas sonrisas que reemplazan a las estrellas. Paró la música, y como pocas veces el espectáculo se extendió hasta estas horas de la noche.

Recorrió unos pasos tambaleantes, miró de frente al gran “K” quien había terminado de prepararla; le dio un abrazo de oso Ashunta y se quitó con fuerza la manta blanca que flameaba en su espalda. La gente enloqueció al ver entrar al locutor que ya repuesto anunció: se viene la pelea máaaaas esperada de todos los tiempos, eeeel debut de Aaaaalmha la vengadora, hiiiiija del más odiado, despreciado, luchador que haya existido khaaaaaari khari, contra la máaaaas grande, pesada y fuerte Chooooota la j`achota (Portugal, 2021: 20).

E no capítulo que nos toca no momento, presenciamos que o primeiro verbo utilizado é justamente o verbo “ver”, em uma clara referência ao destaque dado ao plano visual tanto neste parágrafo como em toda narrativa. Curiosamente, o segundo verbo é o verbo “chauchitar”, conjugado no presente da primeira pessoa do plural. Este verbo não está registrado pela Real Academia Española, mas figura com um significado próximo ao esparramar, distribuir as mulheres, de modo que elas substituam as estrelas. Mais uma vez, o feminino é aproximado àquilo que brilha na escuridão, sendo que neste caso inclusive substituem os corpos celestes (e não apenas se parecem com eles). Existe uma pausa na festa. Almha abraça sua adversária nesta luta, e afasta de si com força o manto branco e o locutor anuncia o início da luta mais esperada de todos os tempos, justamente o debutar de Almha. E, assim, chegamos ao último capítulo da narrativa:

#### OCHO

La chica apareció desmedida, imponente, alzó los brazos. Vomitó clara y poderosamente:

¡QUIERO MORIR, GRITARÉ, HASTA CUMPLIR MI SENTENCIA!

Señooooores y señoooooras, jóoooovenes y señoritas, niiiiños y niñas no se muevan de sus asientos que el shooooow continúa, ahoooooora (Portugal, 2021: 22).

Como vemos, a luta propriamente dita, a do *ring*, simplesmente não acontece. O primeiro que faz Almha ao adentrar a arena de luta é vomitar a enunciação de um desejo: ¡QUIERO MORIR! É interessante notarmos que vomitamos quando não nos sentimos bem com algo que está em nosso corpo. Vomitar é um ato de expulsar alimentos que acontece à revelia de nossa vontade: “QUIERO MORIR, GRITARÉ, HASTA CUMPLIR MI SENTENCIA!”. (Portugal, 2021: 18). Como percebemos a partir da descrição da materialidade linguística, a personagem Almha faz um desabafo em maiúsculas; ao gritar, a personagem acaba sendo agressiva como modo de se desvencilhar das amarras que a limitam (lembramos que o vômito é um processo agressivo também para quem vomita).

“Gritaré hasta que se cumpla mi sentencia” é o modo como se finaliza a narrativa aqui em análise. Ainda que sua temática central seja a luta livre, a narrativa termina sem que Almha adentre o *ring*, se envolva com a luta propriamente dita, além de declarar que gritará até que cumprir sua sentença. Interpretamos este final como da ordem do feminino, tal como posto por Lacan, já que o feminino, por nunca terminar de dizer-se, está condenado a sempre se dizer, já que sempre há algo que escapa à ordem do discurso, que excede as grades languageiras e não cabe no dito pelas palavras.

Como vemos, ao não entrar na luta e dizer que vai continuar gritando, temos uma celebração da palavra em detrimento da luta. Em nossa visão, esta mesma interpretação é possível em uma leitura do coletivo Yerba Mala Cartonera, ao analisarmos sobretudo seu manifesto, que apresenta uma visão que se afasta do sujeito pragmático, organizado por divisões e classificações. Ainda que Yerba Mala em seu manifesto se apresente contra determinado estado de coisas, não apresenta nenhuma alternativa em oposição ao existente, de modo que não se contrapõem ao já posto, mas propõe cruzar as fronteiras já desenhadas e assumir a alteridade no interior da própria identidade:

La realidad opera en una dimensión tan desconocida para la ficción, que una se aleja de la otra en la misma relación que Tierra y Sol en un eclipse. Sus caminos se repelen y seducen, en un desvanecimiento de límites que alimentan el deseo de nombrar a la una dentro de la otra. Asimismo, y en directa relación con estos espacios ilimitados, los opuestos binarios o dialécticos, se nos hacen tan incomprensibles como una regla de tres coja. Operamos en el intersticio ignorado, allí donde se han inventado muros y sólo hay espacios abiertos. Asumimos la otredad entera como nuestro ombligo mismo y debemos reconocer que la risa nos invade, en acto sincero e ingenuo, cuando se insinúa siquiera una separación tajante entre luz y oscuridad, mujer y hombre o vida y muerte (Yerba Mala Cartonera, 2009: 127).

Como se pode interpretar a partir do excerto colocado em destaque, a cosmovisão que se depreende de seu manifesto é a de um sujeito pouco assujeitado a uma lógica que se sustenta em dicotomias (Cusicanqui, 2018), tais como “luz y oscuridad”, “mujer y hombre”, “vida y muerte”, e, de nossa parte, acrescentamos: matéria prima e material a ser descartado. Na esteira desse raciocínio, advoga que, da mesma forma que é possível fazer o reaproveitamento do papelão anteriormente utilizado, um produto considerado morto, já que seria inutilizado, a vida continua após a morte, já que não existiria uma separação entre céu e inferno, já que um não vive sem o outro, como enfatiza a editora Yerba Mala dizendo:

Toda supuesta muerte la entendemos como el proceso que atraviesa el cartón antes de convertirse en árbol nuevamente y, algo sanos de esquizofrenias y líneas imaginarias, hemos difuminado las barreras que antaño hacían creer el mal cuento de géneros, clases o guetos (Yerba Mala Cartonera, 2009: 127).

Como vemos, para o manifesto do Yerba Mala a morte não é vista como o fim de tudo, mas sim, como estando contida na vida e inseparável desta. Não só a morte é vista como inseparável da vida, como, a partir desse exemplo, existe uma disforização da tradição que insiste em separá-las e categorizá-las, chegando a tratar esta matriz do pensamento, que consideramos fálica e hegemônica, como doentia e “esquizofrénica”. Em outras palavras: o Yerba Mala Cartonera não só publica uma narrativa que se propõe a guiar-se por uma lógica do saber feminino, não totalizante e não dicotômico, como também efetua uma tomada de posição que se mostra como consciente desta escolha: a matriz de pensamento feminina, que não divide e não classifica, se mostra como a bússola de sua prática, como lemos nas próprias palavras do coletivo.

De modo a ir amarrando nossa reflexão, entendemos que em muitos aspectos essa tomada de posição se relacione com os aspectos materiais da produção livresca cartonera, um devir editorial latino-americano que teve sua ignição dada por Eloísa Cartonera, na Buenos Aires de 2003. Em trabalhos anteriores, identificamos que distintos coletivos cartoneros não tinham uma linha de produção e uma divisão de trabalhos previamente estabelecida, sendo que o modelo hegemônico era o do mutirão, que levava em consideração as aptidões pessoais no momento do trabalho realizado (Krauss, 2016, 2020). Como concluímos, esta ausência de divisões e hierarquizações no fazer livresco cartonero, entendida como sendo da ordem do feminino, desde uma leitura psicanalítica, a partir da reflexão que tecemos no presente texto, também reverbera em um recorte literário e nas propostas de ação de um coletivo cartonero embasado na Bolívia. Assim, de nossa parte, a partir da análise realizada enunciamos que a proposta cartonera, no recorte aqui efetuado, se oferece como uma plataforma na qual a subalterna pode, sim, falar. E gritar. E usar a palavra em lugar da luta. E tomar a palavra e negociar os sentidos estabelecidos previamente, entendendo que aí está a sua luta.

## Bibliografía

- ARNOLD, DENISE. “Hacer al hombre a imagen de ella: aspectos de género en los textiles de Qaqachaka”, *Revista Chungara*, vol. 26, núm. 1, 1994.
- BAKHTIN, MIKHAIL. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo/Brasília: Hucitec, 1993.
- BILBIJA, KSENIJA Y CARBAJAL, PALOMA. *Akademia Cartonera*. Madison: Parallel Press – University of Wisconsin-Madison Libraries, 2009.
- CÁRDENAS-PLAZA, CLEVERTH CARLOS. “La chola en el imaginario de la ciudad: decolonialidad y resistencia en Los Andes bolivianos”, *Estudios Artísticos: revista de investigación creadora*, vol. 4, núm. 4, 2018.
- CHÁVEZ, CRISPÍN PORTUGAL. *Almha, la Vengadora*. El Alto: Editorial Yerba Mala Cartonera de Bolivia, 2021.
- CUSICANQUI, SILVIA RIVERA. *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde um presente en crisis*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2018.
- FEDERICI, SILVIA. *Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Tradução: Coletivo Sycorax. São Paulo: Editora Elefante, 2017.
- FERREIRA, ERMELINDA MARIA ARAÚJO. “A ecfrese como técnica de transcrição intersemiótica”, *Anais do Encontro Regional da ABRALIC*, São Paulo, 2007.
- KRAUSS, FLAVIA. “Sobre o feminino nos manifestos cartoneros e o alinhamento de um sujeito coletivo”, *Revista Moinhos*, núm. 3, 2013.
- . *O Acontecimento Eloísa Cartonera: Memória e identificações*. Tese de doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo/FFLCH, 2016.
- . “Entre cordéis, plaquettes e cartoneras: transitares tupiniquins na terra de los Hermanos”, *Polifonia*, vol. 27, núm. 47, 2020.
- LACAN, JACQUES. *Seminário, livro 20: mais, ainda*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- LUNA, DARÍO MANUEL. “Almha, la Vengadora, Crispín Portugal Chávez”, 2020. Disponível em: <<https://www.facebook.com/watch/?v=963496310808138>>. Acesso em 13 de maio de 2022.
- . “Prólogo”, en Portugal, Crispín. *Almha, la Vengadora*. Cochabamba/São Paulo/Tangará da Serra: Yerba mala, Va e Curupira Cartonera. 2021.
- MOULIAN, RODRIGO; CATRILEO, MARÍA Y HASLER, FELIPE. “Correlatos de las constelaciones andinas”, *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, v. 23, núm. 2, 2018.
- PORTUGAL, CRISPÍN. *Almha, la Vengadora*. Cochabamba/São Paulo/Tangará da Serra: Yerba mala, Va e Curupira Cartonera. 2021.
- PRADA, ANA REBECA. *Salto de Eje: escritos sobre mujeres y literatura*. La Paz: Carrera de Literatura (UMSA); Instituto de Estudios Bolivianos (UMSA); Sierpe Publicaciones; 2011.
- SEGATO, RITA. “Género y colonialidad: en busca de claves de lectura y de un vocabulario estratégico descolonial”, en Quijano, Aníbal y Julio Mejía



- Navarrete (eds.). *La Cuestión Descolonial*. Lima: Universidad Ricardo Palma - Cátedra América Latina y la Colonialidad del Poder, 2010.
- YERBA MALA CARTONERA. “Manifiesto Yerba Mala Cartonera”, en Bilbija, Ksenija y Carbajal, Paloma. *Akademia Cartonera*. Madison, EUA: Parallel Press: University of Wisconsin-Madison Libraries, 2009.
- . *Colectivo 7*, 2010. Disponível em: <<https://vimeo.com/12417522>>. Acesso em 23 de março de 2022.
- . “Quiénes Somos”, *Yerbamalacartonera.blogspot.com*, 1 de agosto de 2010.