

# Teorizando a dobradiça cartonera: pesquisa trans- formal para uma prática transformadora<sup>1</sup>

Lucy Bell

Alexander Ungprateeb Flynn

Patrick O'hare

Traduzido por Júlia Oliveira

Recebido em: 06 de junho de 2023

Aceito em: 06 de junho de 2023

Lucy Bell

Doutora em Literatura Latino-Americana e Estudos Culturais pela Universidade de Cambridge. Atualmente é professora assistente de Literatura Latino-Americana na Universidade de Roma "La Sapienza". ORCID: <<https://orcid.org/0000-0001-8902-1534>>

Contato: [lucy.bell@uniroma1.it](mailto:lucy.bell@uniroma1.it)

Alexander Ungprateeb Flynn

Doutor em Antropologia Social pela Universidade de Manchester. Antropólogo, curador e professor assistente no Departamento de Artes e Culturas/Dança da Universidade da Califórnia. ORCID: <<https://orcid.org/0000-0002-5894-5328>>

Contato: [alexander.flynn@gmail.com](mailto:alexander.flynn@gmail.com)

Patrick O'Hare

Doutor em Antropologia Social pela Universidade de Cambridge. Atualmente é pesquisador sênior e UKRI Future Leaders Fellow na Universidade de Saint Andrews. ORCID: <<https://orcid.org/0000-0003-2535-2881>>

Contato: [po35@st-andrews.ac.uk](mailto:po35@st-andrews.ac.uk)

Itália / Estados Unidos / Reino Unido

---

1 A versão original está disponível em: BELL, Lucy, FLYNN, Alexander Ungprateeb, O'HARE, Patrick. "Methods: Trans- Formal Research for Transformational Practice". *Taking Form, Making Worlds: Cartonera Publishers in Latin America*. Austin. University of Texas Press, 2022, p. 77–109.

**PALAVRAS-CHAVE:** Editoras cartoneras; Práticas cartoneras; Dobradiça; Estudos Culturais; Antropologia.

**KEYWORDS:** Cartonera Publishers; Cartoneras practices; Double Fold; Cultural Studies; Anthropology.

**Resumo:** Trata-se de uma tradução do capítulo “Methods: Trans- Formal Research for Transformational Practice”, parte do livro *Taking Form, Making Worlds: Cartonera Publishers in Latin America* (2022). Ao longo do artigo, os autores acompanham as atividades das cartoneras mexicanas La Rueda Cartonera e Viento Cartonero para teorizar sobre o fazer cartonero e, ao mesmo tempo, elaborar uma reflexão sobre a metodologia para fazê-lo, partindo de uma visão interdisciplinar. Nesse processo, Bell, Flynn e O’Hare defendem o conceito de “dobradiça” para nomear um duplo caminho desse tipo de projeto social e editorial: a presença da estrutura sociopolítica nas práticas cartoneras e, por sua vez, o impacto das cartoneras nas práticas sociopolíticas.

**Abstract:** This is a translation of the chapter “Methods: Trans-Formal Research for Transformational Practice”, part of the book *Taking Form, Making Worlds: Cartonera Publishers in Latin America* (2022). Throughout the article, the authors follow the activities of the Mexican cartoneras La Rueda Cartonera and Viento Cartonero to elaborate a theory of cartonera practice and, at the same time, to offer a reflection on the methodology they have developed to work on and with cartonera, based on an interdisciplinary vision. In this process, Bell, Flynn and O’Hare propose the concept of the “double fold” to name a double path of this type of social and artistic project: the presence of the sociopolitical structures in cartonera practices and, in turn, the impact of cartoneras in sociopolitical practices.

É 15 de abril de 2019 e sete mulheres se preparam para o lançamento de seu livro, *Espejo y viento (Espelho e vento)*, na penitenciária feminina de Puente Grande, parte do segundo maior complexo penitenciário mexicano, no estado de Jalisco. Para um lançamento de livro, este é um cenário extraordinário, e o livro também passa longe do ordinário. Os exemplares coloridos em exibição, encadernados em papelão reaproveitado, foram pintados à mão pelas mesmas mulheres que escreveram o texto. Nesta cena, as mulheres não são mais prisioneiras, envergonhadas e submetidas a suas condições de encarceramento; elas são autoras e editoras, orgulhosas ao apresentarem seus trabalhos, a si mesmas e suas individualidades. Um clima de entusiasmo nervoso prevalece enquanto os participantes esperam o evento começar, sentados numa fileira de cadeiras plásticas amarelas berrante numa plateia de colegas detentas, todas vestidas com roupas beges, ao lado de familiares e dos facilitadores do workshop, Israel Soberanes e Irene Ruelas Ortiz. À frente, uma mesa adornada com alguns livros está posta com placas de nome para cada orador: dois diretores carcerários do estado, um representante do Departamento de Cultura de Jalisco e dois membros do time de nosso projeto, Sergio e Lucy. A essas cinco pessoas foram dados pelos organizadores os assentos que faceavam o público, e elas se revezavam em frente ao púlpito para performar curtos discursos. Pela próxima hora, o público ouviu, torceu e aplaudiu, enquanto as mulheres liam em voz alta excertos de seus próprios textos para a câmera do canal C7 da Jalisco TV, algumas com muita facilidade e confiança, outras com dificuldades, mas determinadas a transmitir suas palavras.

Nos três meses antecedentes a esse evento, nove mulheres participaram de uma série de workshops de produção de livros, facilitados pelas editoras cartoneras La Rueda Cartonera e Viento Cartonero, dois dos crescentes coletivos em Jalisco que continuam a sobreviver e progredir em seus infatigáveis esforços de fomentar novos leitores, escritores e comunidades em um estado em que os níveis ascendentes de violência estão levando à fragmentação do tecido social (Bell, O'Hare, 2020; Partida, 2018). Os textos publicados em *Espejo y viento* incluem poemas, narrativas curtas e registros de diários. Majoritariamente autobiográficos e testemunhais em conteúdo, eles ilustram o que Joey Whitfield descreve em *Prison Writing of Latin America* como o “instável potencial político da escrita prisional, que varia entre as denúncias do autor das condições às quais são submetidos e o desejo de se distanciar de suas condições de preso”. (2018, p. 2). Ainda assim, as mulheres fazem mais do que isso. Suas intervenções literárias permitem que elas não somente representem a si mesmas e denunciem as falhas e corrupções do sistema prisional, mas também que provoquem mudanças tanto em nível pessoal quanto em nível institucional.

Durante o processo da cartonera, as mulheres experimentaram certas transformações. Julia conta: “Quando nos deram essa oportunidade, percebi que não eram apenas sentimentos de ressentimento e frustração que podiam vir desse lugar, mas também desejos de amor e liberdade”. Seu comentário aponta para a dimensão afetiva e relacional do processo de escrita e produção do livro, que gerou movimentos significativos nas dinâmicas entre as mulheres, suas colegas presidiárias e famílias. Tais movimentos, por sua vez, tiveram

um efeito dominó em estruturas materiais e institucionais mais amplas. Era muito incomum, no México, ver presidiários, ainda mais presidiárias, mulheres, dividindo um pódio com um diretor geral de reintegração social, homem, e aparecendo na televisão para celebrar suas conquistas como escritoras e artistas.

A intervenção em Puente Grande demonstrou as relações complexas entre, por um lado, a cartonera como fenômeno estético, e, por outro, um conjunto de relações, estruturas e formações sociais. Este campo de pesquisa específico foi composto de textos, objetos e arte; presidiárias, guardas e autoridades; celas, paredes e pátios; promotores do estado, júris e juízes; leis, pleitos e (muitas vezes violados) direitos humanos. As relações de poder profundamente arraigadas do Estado mexicano pareciam mais tangíveis do que nunca, ainda que, estranhamente (e, sem dúvidas, enganosamente), fluidas. Num espaço afetivo tão profundamente disputado, tão característico de nosso extenso envolvimento com a cartonera, era inevitável propormos a nós mesmos questões de metodologia.

#### QUESTÕES DE MÉTODO: ENTRE OS ESTUDOS CULTURAIS E A ANTROPOLOGIA

Em 2015, quando coescrevíamos o pedido de financiamento que permitiria a existência do projeto de pesquisa da Cartonera Publishing, tínhamos uma ideia muito clara do que queríamos pesquisar, mas apenas uma ideia vaga de qual abordagem pretendíamos usar. Sendo o objeto desse estudo não apenas uma coleção de textos e objetos de arte, mas também uma reunião de métodos de produção, interações do cotidiano, logísticas organizacionais

e redes comunitárias, nós sabíamos que haveria a necessidade de combinar métodos das ciências humanas e sociais. Para entender o conceito de dobradiça da cartonera, o social e o estético, teríamos de unir uma abordagem baseada em texto a uma minuciosa pesquisa etnográfica. No entanto, definir isso não nos respondia uma questão pendente fundamental: precisamente, como essas investigações e métodos poderiam se amarrar?

É claro que não fomos os primeiros a nos perguntar essa questão. Desde o nascimento dos estudos culturais nos anos 1950 e a “virada cultural” (Chaney, 1994) nas ciências humanas nos anos 1970, os campos da crítica literária e da antropologia emprestaram metodologias um ao outro para conduzir pesquisas que davam conta da contextualidade de qualquer texto cultural e da textualidade da pesquisa etnográfica. Desde o trabalho de Paul Willis sobre a “profana” cultura dos moleques da classe trabalhadora (1977), os estudos de Phil Cohen sobre conflitos subculturais (1977) e as análises de Dorothy Hobson sobre donas-de-casa e mídia de massa (1980), acadêmicos culturais têm utilizado métodos etnográficos para suplementar suas abordagens textuais, e os mais proeminentes defensores dos estudos culturais têm insistido em sua importância. Apesar de ter uma cadeira num departamento de filosofia e religião em que métodos textuais predominavam, Raymond Williams insistiu na necessidade de “apartar-se do procedimento comum de isolar o objeto [o texto] e então descobrir seus componentes” em direção a uma abordagem etnográfica mais direta, permitindo que o pesquisador apreendesse “a natureza de uma prática e então suas condições”. (Willis, 2005, p. 47). De modo similar, Roger Grimshaw, Dorothy Hobson

e Paul Willis defendem uma abordagem etnográfica como meio de situar “formas em relação a seus contextos materiais” e de ir “contra o reducionismo teórico” (1980, p. 62-63).

Enquanto isso, na antropologia, figuras proeminentes como Victor Turner (1982) e Clifford Geertz (1973) exploravam o valor da teoria e prática literárias para a etnografia. Nos primeiros anos da disciplina, três alunos de Franz Boas experimentaram com formas literárias para ampliar o número de leitores de antropologia e contestar o binarismo do sujeito/objeto. Louise Lamphere (2004) detalha como Elsie Clews Parsons buscou apresentar informações etnográficas numa forma literária mais acessível. Lamphere também relata como Ella Cara Deloria, indígena sioux de Dakota, e Zora Neale Hurston, contribuinte afro-americana do Renascimento do Harlem, estrategicamente variavam entre formas etnográficas e literárias para desafiar a estrutura epistemológica dominante em que eram obrigadas a trabalhar (Lamphere, 2004, p. 132-134). Nos anos seguintes, contudo, mesmo com os esforços de figuras como Ruth Benedict e coleções como *Anthropology through Literature* (Spradley, Mcdonough, 1973), o interesse minguava até a publicação, em 1986, da *Writing Culture* de Clifford e Marcus. Essa coleção seminal respondia explicitamente a uma crise na disciplina que via a decomposição da noção positivista do antropologista como observador objetivo e desinteressado, um movimento que de muitas formas fora prefigurado nos anos 1920 por Hurston. Trabalhos mais recentes continuaram a explorar essas produtivas frestas (Barton, Papen, 2010; Wulff, 2016, 2017), demonstrando como usos antropológicos da literatura variam

de ferramenta de autorreflexão para análise da escrita etnográfica até revelação de como a etnografia ela mesma é construída através de técnicas literárias como figuras de linguagem, narrativa e ficção.

No entanto, essas abordagens multiperspectivistas têm sido frequentemente limitadas ou frustradas por obstáculos muito concretos, desde fronteiras disciplinares e divisões institucionais até a natureza demorada e cara do trabalho de campo. Mesmo após recebermos financiamento para nosso projeto, ainda enfrentávamos um desafio singular: os textos cartoneros estão embutidos em modelos de prática artística e buscam uma conexão direta com a socialidade, e precisávamos pensar numa metodologia que pudesse funcionar com muitos tipos diferentes de formas sociais e estéticas. Ficou claro que precisaríamos desenvolver uma prática de leitura que perturbasse profundamente a “abordagem tradicional centrada no objeto” histórica dos livros (Drucker, 2014), bem como a abordagem centrada no texto que caracteriza os estudos literários. Uma outra questão era a da posicionalidade. Em nosso projeto, procuramos nos envolver com profissionais que muitas vezes refutaram explicitamente as hierarquias epistemológicas que viam como endêmicas à pesquisa acadêmica. Para trabalhar com interlocutores que por vezes se referiam de modo provocativo à inutilidade da academia, seria necessário formalizar nossas tentativas anteriores de uma prática de pesquisa horizontal (Bell, O’Hare, 2020; Flynn, 2018) e questionar como poderíamos fornecer uma contribuição significativa para os coletivos e redes de nossos interlocutores.



Primeiramente, desenvolver uma metodologia apropriada para responder a esses desafios envolveu elaborar o que une os diferentes elementos da cena de Puente Grande: as interações entre autoridades e presidiárias participantes, as relações entre editores externos e escritoras internas, e a conexão entre o *Espejo y viento* de La Rueda Cartonera como prática artística, coleção literária, e intervenção política. A leitura do livro cartonero em contextos tão complexos requer o atendimento simultâneo aos textos literários e objetos de arte e aos processos sociais, materiais e políticos que eles engendram. Além disso, esse processo de pesquisa implicou na compreensão do que une as diversas práticas das editoras cartoneras através da rede rizomática em expansão dentro da qual operam (Bell, O'Hare, 2020).

Desde o uso do papelão reaproveitado como material até a colorida estética de *colorinche* que a Eloísa proclama em seu agora icônico cartaz, havia muitos elementos de continuidade entre o coletivo de Buenos Aires e o projeto de Puente Grande. Assim como os fundadores da Eloísa previram a adaptabilidade do modelo artístico da publicação cartonera e promoveram sua disseminação e longevidade para além de suas próprias práticas, as disrupções ocorridas em Puente Grande na primavera de 2019 sobreviveram a essa intervenção inicial. As participantes das oficinas continuaram o trabalho, montando a Bote Cartonero, liderada por elas mesmas em colaboração com outras mulheres encarceradas. E as autoridades de Puente Grande, através de colaborações contínuas com Joey Whitfield e Lucy, estão agora apoiando projetos cartoneros liderados por Israel e Sergio em prisões de Jalisco. Além da sustentabilidade e adaptabilidade, o que também conectou os projetos

foi a tentativa explícita de reorganizar as formas de poder que, como explica Levine com sua leitura rancieriana, assumem a relação entre arte e política, caracterizam a vida social e política através de “atividades de ordenação, padronagem e moldagem”. (2015, p. 3). Em 2003, a Eloísa Cartonera se propôs a estabelecer relações horizontais entre catadores, escritores, artistas e públicos através de oficinas participativas e da chamada de atenção às condições de trabalho alienado através de um processo ancorado na diversão, criatividade e liberdade. Em 2019, em Puente Grande, o programa cartonero liderado por La Rueda Cartonera e Viento Cartonero rompeu com as formas estabelecidas – hierarquias, ritmos e redes em que Levine estrutura seu livro de 2015 – que sustentam a vida prisional, oferecendo às mulheres encarceradas a chance de contar suas próprias histórias e tomar o controle de suas narrativas e das formas através das quais elas são produzidas e disseminadas.

A partir das histórias das mulheres de Puente Grande e com a inspiração do trabalho de nossos parceiros cartoneros, que entendemos como um processo de investigação altamente autorreflexivo, levantamos uma série de questões-chave: que tipo de metodologia pode ser empregada para trabalhar com as editoras cartoneras, abrangendo tanto produção artística (textos literários e objetos de arte) quanto ação social? Como podemos trabalhar produtivamente dentro de tais agrupamentos de ações sociais, projetos políticos, textos literários e práticas artísticas, que se relacionam com uma mudança mais ampla na prática artística contemporânea que encontra expressão em espaços além do cubo branco, da arte engajada

socialmente (Kester, 2004) até práticas artísticas pós-autônomas (García Canclini, 2014)? A fim de começar a construir um trabalho etnográfico sob tal metodologia, como nossas práticas de pesquisa poderiam reconhecer, mas também representar, a codependência da forma social e estética que a cartonera propõe? Por fim, envolvendo-se com interlocutores que articulam a cartonera como modo de produzir novos significados e conhecimentos e quebrar as relações sujeito-objeto, como poderíamos reconsiderar os tipos de resultados que um projeto acadêmico deveria criar?

Começaremos descrevendo com mais detalhes o projeto de Puente Grande antes de apresentar algumas das principais proposições teóricas por nós mobilizadas, em diálogo com nossos interlocutores, a fim de reexaminar a arte, literatura e estética cartonera em uma relação mais dinâmica com os processos sociais e políticos. Propomos o que denominamos uma metodologia “trans-formal”, composta de métodos etnográficos inovadores fundamentados na “referência ao gesto” (Flynn, Quintana, 2021) e práticas de leitura que se baseiam em abordagens pós-críticas emergentes dos estudos literários e culturais.

#### A DOBRA I DA DOBRADIÇA: O IMPACTO DAS ESTRUTURAS SOCIOPOLÍTICAS NA PRÁTICA CARTONERA

Vamos voltar à prisão de Puente Grande. De uma perspectiva histórico literária, *Espejo y viento* pode ser lido em relação à tradição testemunhal latino-americana dos anos 1980 e 1990 que foi celebrada e, em certa medida, criada e ampliada através do estudo pós-colonial de subalternos. Tal trabalho procurou defender o valor verdadeiro do testemunho e ampliar

a rachadura nas muralhas da cidade letrada (Franco, 2002; Rama, 1984). Whitfield argumenta que muitos escritores prisioneiros “afirmam representar e defender vozes ou setores excluídos da população” (2018, p. 19), e esta coleção não é exceção. Embora nem todos os textos em *Espejo y viento* possam ser lidos como exemplos da literatura da resistência, e alguns deles podem até ser vistos como coniventes com as estruturas estatais que perpetuam a prisão de suas autoras, muitas das participantes usaram a publicação para denunciar as realidades sombrias de sua abordagem, detenção e prisão e, por extensão, para chamar a atenção para a violência, corrupção e impunidade do Estado e sistema judicial mexicano, que, como as mulheres descrevem, estão inscritas em seus corpos e subjetividades (Marsh, 2020).

Dois textos em particular, apesar de seus estilos bastante diferentes, compartilham temas comuns à prisão indevida e à violência sancionada pelo Estado contra as mulheres. Em sua história “Uma luz na escuridão”, Bogarín, então em seu décimo sexto ano de encarceramento por um crime que ela nega veementemente ter cometido, descreve ser sequestrada com seu marido de seu local de trabalho em 2003. Sua escrita é dura e gráfica em seus detalhes testemunhais:

De repente apareceram vários homens armados.... Um deles me bateu, depois me estuprou enquanto cheirava cocaína; estava escurecendo quando trouxeram meu marido de volta, sangrando, vendado, sangue correndo pelas orelhas, testa e testículos; depois me vendaram.... Após cinco dias de intermináveis torturas, gritos, abusos e estupros, eles me levaram para um lugar imundo, me mostraram uma foto do meu filho e disseram: “Assine aqui, ou seu filho vai sofrer as conseqüências”. (Bogarín, 2019, p. 57).

Num texto não menos doloroso, um brilhantemente evocativo poema intitulado “Vozes sem voz”, Enedina expressa sua amarga crítica ao sistema judiciário mexicano, altamente corrupto e excessivamente masculino:

A vida da prisioneira  
começa com difamação  
daquele que empunha sua espada,  
e aquela que, atrás das grades,  
recebe como uma oferta  
          uma delação premiada.  
Depois de um ano na prisão,  
          as surras que você carregava  
          se esvaem com sua inocência roubada  
como não é o momento oportuno para um julgamento  
como direitos humanos não importam  
          para nenhum juiz ou magistrado...  
          – Os Deuses do Olimpo –  
à imagem e semelhança da Mundana Suprema Corte...  
De repente, seus pensamentos te pegam pela mão  
          e te colocam em frente ao espelho  
          do policial que te enquadrrou com uma mentira,  
daquele que inventou seu crime  
          porque era o trabalho dele. (Enedina, 2019, p. 41-42).

Ambos os textos denunciam a “colonialidade do poder” (Quijano, Ennis, 2000) representada pelas estruturas hierárquicas profundamente enraizadas

do sistema penitenciário latino-americano (Whitfield, 2018, p. 4).<sup>2</sup> Ricardo Salvatore e Carlos Aguirre afirmam em *The Birth of the Penitentiary* que os sistemas penitenciários latino-americanos são resultado de “um processo de modernização que não substituiu estruturas antigas, formas de interação ou hierarquias raciais e de gênero, mas, ao contrário, as reforçou”. (1996, p. xii).

Essas hierarquias de gênero são destacadas por Bogarín e Enedina, cujos textos destacam a masculinidade da violência infligida a elas como mulheres presas, seja abertamente, através de suas denúncias de espancamento, tortura e estupro, ou metaforicamente, através da imagem fálica da espada do caluniador ou do deus olímpico, juízes e magistrados divinais, 80% dos quais, segundo o próprio Instituto Nacional de Estatística e Geografia do Estado, são homens (México, INEGI, 2018). A cartonera, como esses dois textos sugerem, é um passo significativo em relação à tradição testemunhal. Embora em um nível o significado político dos escritos de Bogarín e Enedina esteja em seu conteúdo declamatório, elas vão além da representação através da inserção e intervenção sociomaterial de seu entorno.

Em Puente Grande, essa primeira dobra da dobradiça podia ser vista na forma como o ambiente prisional se entrelaçava em cada etapa da

---

2 Significativamente, quando um jornalista do jornal *The Guardian* se interessou pelas histórias dessas mulheres, seus depoimentos foram descartados pelas autoridades penitenciárias como “ficções literárias” e, portanto, invalidados como denúncias legítimas de corrupção estatal. No entanto, eles se alinham às conclusões da antropóloga Rosalva Aída Hernández (2013) em relação às prisões de mulheres em Atlacholoaya e Puebla, que demonstraram como as mulheres no México, especialmente as mulheres indígenas pobres, são frequentemente presas não por causa de qualquer papel significativo que tenham desempenhado em atividades criminosas, mas por sua vulnerabilidade socioeconômica.

produção dos livros das mulheres. Ou seja, o contexto social deixou sua marca nas formas estéticas: as celas em que os textos foram escritos, o pátio em que o livro foi produzido e o próprio sistema penitenciário, das rotinas reguladas aos modelos de trabalho baseado em recompensas, todos eram evidentes nas oficinas de cartonera, assim como nos textos coletados e nos desenhos das capas. Israel lembrou a Lucy que o processo da oficina, até certo ponto, tinha de ser integrado às estruturas e sistemas institucionais existentes na prisão para que fosse viável e – importante – permissível. Por exemplo, os facilitadores da cartonera foram aconselhados a encorajar as mulheres através de incentivos, replicando os próprios sistemas e cultura da prisão. Em Puente Grande, as detentas recebem pagamentos mínimos, mas significativos, por trabalhos manuais, e são autorizadas a vender seus artesanatos, desde brinquedos de pelúcia fofos até bolsas estilosas feitas à mão, para os funcionários e visitantes, em bancas no pátio da prisão. Sergio explica em uma entrevista transmitida pela C7 Jalisco (Peña, 2019a): “Os livros cartoneros são produtos que podem ser vendidos. Uma das ideias é apoiar as mulheres com uma renda, para que, quando se reintegrarem à sociedade, possam encontrar uma maneira de ganhar a vida através desse tipo de trabalho cultural”.

Além das oficinas, os produtos finais, os livros, estavam impregnados dos espaços físicos em que foram criados. Em termos muito concretos, a paleta de cores utilizadas pelos participantes para criar seus próprios livros pintados à mão reflete o ambiente da prisão em que foram criados. A miscelânea de cores vivas ecoa o capitalismo neoliberal da prisão latino-americana (Whitfield,

2018), visível principalmente nos móveis plásticos utilizados para as oficinas, as mesas azuis, vermelhas e brancas da marca Pepsi e as cadeiras amarelas brilhantes patrocinadas pela empresa de refrigerantes Squirt. As cores também refletem os esforços para promover iniciativas artísticas mais tradicionais na prisão, como um enorme mural na parede de um pátio representando um elefante, um símbolo budista e hinduísta de força, paciência e sabedoria. O mural foi a ideia de uma presa, apoiada pelos administradores da prisão que forneceram tintas e outros materiais. Essa composição de amarelos, cinzas e marrons ecoa na arte da capa dos livros das participantes. Sendo assim, ficou claro que diversas formas políticas e sociais, do neoliberalismo às práticas de reabilitação mais tradicionais, influenciaram as práticas materiais e escolhas estéticas das mulheres presas.

Outro exemplo notável presente em vários dos livros criados em Puente Grande é um estilo inspirado nas capas de Maria, da Dulcinéia Catadora, em São Paulo, o de colocar tiras diagonais de fita adesiva na capa e pintar formas geométricas. Este estilo foi apresentado aos participantes de Puente Grande por Israel e Irene, que trouxeram um livro da Dulcinéia Catadora como exemplo de arte cartonera para fornecer inspiração. Tais desenhos ganham uma camada de significado no contexto carcerário e, conforme as mulheres presas se apropriavam da técnica de Maria, as linhas verticais se tornavam um gesto que simbolizava as barras das celas do presídio onde estão confinadas. Através da singularidade de cada uma das intervenções – como grita o cartaz de Eloísa Cartonera: “NO HAY 2 TAPAS IGUALES!” (“Não há dois livros cartoneros iguais!”) –, as capas das mulheres brincam



com as icônicas barras das celas da prisão. As barras, através dessa visão de confinamento, que, criticamente, não devem ser equiparadas a uma visão confinada, encontram-se diagonalizadas e horizontalizadas, simbolizando tanto o status de presa das mulheres quanto a liberdade criativa que neste ambiente é, inevitavelmente, uma demonstração visual de resistência.

A permeabilidade entre o ambiente prisional e o processo criativo também era tangível de maneira mais declaradamente sensorial. Alguns facilitadores da oficina, administradores prisionais e familiares que assistiram ao lançamento do livro observaram que o processo físico de fazer e escrever livros também podia ser sentido, tocado e até mesmo cheirado no próprio objeto do livro. Uma capa, de Sonia, chama explicitamente a atenção para o olfato: "Toda história tem seu cheiro. O cheiro da morte. O cheiro da prisão. O cheiro da solidão. O cheiro do triunfo. O cheiro da traição. O cheiro do perigo. O cheiro da dor. O cheiro da felicidade. O cheiro do triunfo".

A capa do livro, que agora circula fora da prisão, ainda contém os traços materiais de sua intervenção: suas pinceladas triunfantes que marcam o papelão com ranhuras profundas; sua clara ansiedade ao mudar de uma cor para outra; o suor da angústia ao despejar seus sentimentos sobre a tela de papelão; o cheiro da prisão em que ela estava presa. Irene capta esta materialidade em um prefácio que, por si só, exala um lirismo sensorial:

No mundo compartilhado por um grupo de mulheres que passam meses ou anos juntas na Unidade Penal Feminina, as experiências e razões de seu encarceramento exalam fragrâncias; um cheiro que flutua para o espelho que emoldura a identidade a ser transcendida, para aquele espaço que

sentencia o tempo, seus tempos, mas não seus espíritos. As mulheres se reinventam em um mundo ditado por outros, em que se pode cair no esquecimento.

No caso de Sonia, a possibilidade do esquecimento era bastante literal. Depois de perder a mãe aos cinco anos de idade e ser deixada à própria sorte pelo pai alcoólatra e sete irmãos mais velhos, sua vida foi marcada por dor, solidão e abandono. Ela usou o exercício da escrita para desabafar, contar sua história, falar sobre as várias tentativas de suicídio e a culpa sentida por abandonar seus filhos e reproduzir o passado.

#### A DOBRA II DA DOBRADIÇA: O IMPACTO DA PRÁTICA CARTONERA NAS FORMAS SOCIOPOLÍTICAS

A primeira dobra do contexto da iniciativa Puente Grande é a que tem sido mais reconhecida na literatura: a forma como o social molda a estética e a forma literária. A segunda dobra tem sido mais negligenciada: a maneira como a prática estética pode informar e reordenar o social. O que é particularmente interessante sobre o projeto de Puente Grande e a cartonera de modo geral é como suas duas dobras particulares funcionam através das formas sociais e estéticas, em ambas as direções.

Os dois coletivos que facilitaram as oficinas têm como base principal de operações o café cultural comunitário, La Rueda Libros y Café, em Guadalajara. Embora a prisão de Puente Grande não pudesse estar mais distante do ambiente aberto, criativo e muitas vezes festivo do café Sergio, as oficinas conseguiram transformar o ambiente altamente restrito da

prisão em um espaço *colorinche* de encontros informais, trocas animadas e discussões provocativas. No dia do lançamento do livro, tal atmosfera estava especialmente evidente. Uma presa estava ocupada fazendo e vendendo tacos em uma banca improvisada, outra passava em volta de jarras de *horchata* feitas pelas presas e outra, ainda, fora instalada em uma mesa, distribuindo os tacos de *birria* caseiros de sua mãe. Nesse ambiente excepcionalmente relaxado, Lucy e seu parceiro, Marco, foram convidados para a mesa de Claudia, onde comeram tacos e conversaram com Claudia, a mãe dela e o filho de oito anos, Pablo Emilio. Enquanto conversavam, era fácil esquecer que estavam em uma prisão e não no café La Rueda.

A remodelação das formas de intercâmbio social que são (ou não são) permitidas em um espaço muito específico sugere o poder de transformação social da prática cartonera. Os facilitadores de cartonera Sergio, Israel e Irene puderam entrar neste ambiente fechado, opressivo e controlado pelo Estado com o consentimento das autoridades por causa de seu aparentemente apolítico ou, ao menos, incontestado, projeto artístico. Afinal de contas, o que poderia ser mais inocente do que fazer um livro com papelão reciclado, tinta e fios coloridos? Não é essa uma atividade praticada por crianças em toda a América Latina? No entanto, os efeitos sociopolíticos do projeto que surgiu através de um processo lúdico e cordial pareciam espelhar e prefigurar mudanças sistêmicas significativas dentro e fora da prisão.

Dentro de Puente Grande, o projeto cartonero tem sido uma parte importante de um processo mais amplo de reforma liderado pelo diretor de reintegração social, Juan Antonio Pérez Juárez. O processo é conhecido

como *Reinserción Segunda Oportunidad* (Reinserção Segunda Oportunidade). Esse termo, Pérez Juárez nos explicou em uma entrevista em 2019, refere-se “a uma segunda oportunidade não apenas para as pessoas privadas de sua liberdade, mas também para a sociedade como um todo”. Em suas palavras:

É crucial compreender a importância de promover e respeitar os direitos humanos de todas as pessoas, antes e depois de cometerem um crime, e se cometerem, tornar sua primeira e segunda e enésima oportunidades significativas, com educação, saúde, esporte, treinamento e trabalho, que são os principais vetores de reintegração social.

O projeto cartonero alimentou esses princípios éticos e políticos mais amplos, que representaram uma mudança decisiva em relação às políticas predominantemente punitivistas do sistema judicial mexicano, caracterizadas por hierarquias fixas, desigualdades de gênero estruturais e corrupção normalizada (Ferreyra, 2018). Mas o projeto foi também uma parte importante do processo gradual de reforma prisional que está ocorrendo no estado de Jalisco, em que a cultura e a produção cultural estão sendo introduzidas, cada vez mais, no repertório de modos de reintegração social. Especificamente, o projeto resultou na Bote Cartonera, a primeira editora carcerária do estado e, segundo nosso conhecimento, do México; é uma novidade uma vez que os textos e mesmo os livros estão sendo produzidos na prisão. Pérez Juárez falou em “deixar a atividade nas mãos das mulheres presas”, um gesto profundamente subversivo no contexto de um sistema judicial baseado em desigualdades estruturais e fortes hierarquias (Ferreyra,

2018, p. 64). Em relação à cartonera, as mãos a que Pérez Juárez se referiu não são meramente metafóricas; a prática material de fazer os próprios livros permite que essas mulheres, mesmo dentro da prisão, assumam o controle de suas histórias e reestruturem suas vidas de maneiras que antes seriam inimagináveis.

Ainda mais importante para as mulheres envolvidas na Bote Cartonero foi o impacto da iniciativa cartonera em seus *beneficios de preliberación* (benefícios na execução da pena). Esse sistema de benefícios foi implantado em 2008 em todo o sistema prisional mexicano como parte de um processo mais amplo de reforma para encorajar a reabilitação e aliviar a pressão sobre as prisões cronicamente superlotadas através de um sistema baseado em créditos para liberdade antecipada, liberdade condicional e pedidos de liberdade condicional humanitária ou de benefício público significativo para infratores não violentos (Cruz, Vargas Morra, Hecht Barbosa, 2017, p. 7). As atividades são classificadas em sete categorias principais: trabalho, educação, cultura, saúde, esporte, justiça pessoal e justiça restaurativa (Cruz, Vargas Morra, Hecht Barbosa, 2017, 29). Ao se envolverem em atividades nessas diferentes áreas, presos podem potencialmente reduzir suas penas em até 50%.

Antes de começarem a trabalhar em Puente Grande, os editores de cartonera Israel e Sergio estavam cientes desse sistema de benefícios e discutiam com administradores e autoridades penitenciárias sobre a possibilidade das oficinas cartoneras poderem ser usadas como crédito para as participantes encarceradas. Após negociações com as autoridades penitenciárias do estado

de Jalisco, a atividade criativa da editora cartonera foi aprovada como meio de obter créditos de pré-soltura. Um membro da equipe de comunicação da Puente Grande, Ramiro Lomelí, nos disse que as detentas de Puente Grande agora podem ganhar pontos de pré-soltura participando de diversas atividades artísticas, como dança folclórica, dança moderna, teatro, pintura, música e, desde a publicação de *Vento e Espelhos*, oficinas de cartonera. Tal adição é significativa devido à relativa autonomia e horizontalidade do processo de cartonera; ao contrário da maioria das oficinas, a editora Bote Cartonero é dirigida por mulheres encarceradas e não por facilitadores externos ou professores.

Além da redução de suas penas, o ato de trabalhar neste projeto coletivo foi também um processo profundamente relacional com efeitos externos que podiam ser vistos nas interações entre mulheres presas, autoridades prisionais, famílias, facilitadores de oficinas e nossa equipe de pesquisa. Pérez Juárez nos explicou que o processo coletivo de produção de livros cartoneros envolve “um elemento importante de trabalho em equipe e construção de relações com outras pessoas que é importante para a reabilitação e reintegração na sociedade”. No lançamento do livro, ele disse, os familiares de mulheres encarceradas puderam ler as “histórias que não tinham conseguido ouvir de suas filhas, mães, esposas ou irmãs na prisão”. Esse elemento do projeto, a reconstrução das relações com familiares afastados, foi destacado por vários participantes em conversas após as oficinas. Para Griselda, foi uma forma de se reconectar com a mãe e os três filhos; para Claudia, o mais significativo em contribuir para o livro foi que seu filho, Pablo Emilio, o amor de sua

vida, a quem ela dedicou seus escritos, estava entusiasmado de que ela se tornaria uma autora publicada.

Como Pérez Juárez insistiu, a oportunidade de curar as relações feridas ou rompidas com membros da família é particularmente significativa para as mulheres:

Devo enfatizar a importância de ter iniciado esta oficina na prisão feminina de Puente Grande. Nós a fizemos porque estamos muito conscientes da perspectiva de gênero e porque quando as mulheres são privadas de sua liberdade são mais abandonadas, algumas sem uma visita pessoal por anos. A isso se soma a questão da família, que, no caso das mulheres que são mães, carrega uma tremenda carga emocional.

O que Pérez Juárez está sugerindo aqui é a realidade do “duplo desvio”, bem documentado por criminologistas feministas como Frances Heidensohn (1989) desde os anos 1980, por meio do qual mulheres são punidas por crimes cometidos ou não e pelo desvio das normas de gênero relacionadas à maternidade e à feminilidade. Além de resistir a esta cruel e dupla punição por meio das narrativas de empoderamento publicadas na coleção, como a poderosa denúncia de injustiça de Enedina em “Vozes sem voz”, essa intervenção particular da cartonera permitiu que as mulheres resistissem às hierarquias de gênero e classe. Através de oficinas participativas, os editores de La Rueda e Viento desenvolveram trocas mais horizontais com as mulheres presas, simultaneamente ensinando métodos artesanais de autopublicação e aprendendo com suas experiências e lutas; Sergio e Israel compartilharam

suas histórias de publicação com a cartonera e ouviram as histórias de vida das participantes encarceradas.

Muitas dessas transformações, fomentadas pela sociabilidade material da prática cartonera, foram visíveis, palpáveis e audíveis. Outras foram muito mais íntimas, internas e silenciosas, o que não quer dizer que foram menos importantes ou políticas. Voltando à Sônia, o processo de escrita foi mais do que reflexivo; foi transformador. Após sua participação nas oficinas de cartonera e sua contribuição em *Espejo y viento*, ela revelou as altas expectativas de seu envolvimento:

Tendo tentado cometer suicídio e estado em coma por três meses, descobri uma nova maneira de lidar com a vida. A escrita permite que eu me comunique e me desprendo dos meus pensamentos mais sombrios. Descobri que Deus me acompanha, e sou grata pela paz interior e dignidade que esse projeto me traz.

Independentemente das circunstâncias particulares e sempre infelizes da vida que os levaram à prisão, todas as nove participantes descreveram algum tipo de transformação interna através do processo de escrita e criação de seus próprios livros cartoneros. Para Erika, fazer isso a trouxe “paz e felicidade”. Griselda nos disse que isso mudou sua atitude em relação à vida. E Enedina, como relatado na C7 Jalisco (Peña, 2019b), explica: “O livro *Espejo y viento* foi uma viagem, como ganhar um vale para um cruzeiro que me permite viajar muito além das paredes desta prisão. Agora sei que posso me expressar e denunciar as injustiças através da literatura”. Como testemunha Enedina,



a cartonera representa muito mais do que um livro, um objeto, um texto; ela oferece um processo de cura e autotransformação. Esse processo é simultaneamente interno e externo, pessoal e político, corpóreo e estrutural. Carol Hanisch destaca a natureza dual da transformação em seu influente ensaio “The Personal Is Political” (1970). O título, adotado de um slogan do movimento estudantil global de 1968, incluindo protestos violentamente reprimidos no México, ecoou através do trabalho de escritoras e ativistas feministas ao longo das décadas seguintes. E, no mundo da cartonera, vimos como as transformações pessoais, psicológicas e subjetivas vividas pelas mulheres, guerreiras e escritoras como as de Puente Grande, não podem se dissociar de transformações sociais, políticas e legais mais amplas. Suas diversas experiências de transformação como indivíduos e seres humanos são parte integrante de um processo mais amplo de desierarquização estrutural que na América Latina pós-colonial e em todo o mundo – num momento histórico protagonizado pelos movimentos #NiUnaMenos, #NiUnaMás e #MeToo – estão intimamente ligados à longa e contínua luta dos ativistas pioneiros e movimentos sociais pela igualdade de gênero, direitos iguais e educação igualitária.

#### PONTOS INICIAIS METODOLÓGICOS

O projeto Puente Grande é uma demonstração poderosa das duas dobras da dobradiça. Os livros cartoneros estão impregnados das condições ambientais, materiais e sociais das comunidades pelas quais são produzidos; ao mesmo tempo, as práticas literárias e artísticas reordenam e reformulam valores sociais,

relações e comunidades, resistindo a padrões profundamente enraizados de estigma, injustiça e violência. Este intercâmbio entre formas sociais e estéticas opera em ambas as direções, com efeitos transformadores em cada uma das dobras. Ao longo do projeto, experienciamos mais e mais práticas cartoneras que revelavam as duas dobras da dobradiça em diversos ambientes, desde o quiosque da Eloísa na Avenida Corrientes, passando pelas oficinas da Dulcinéia na cooperativa de reciclagem do Glicério, até as intervenções da La Rueda e Viento Cartonero nas praças públicas. Ao participarmos de processos que atravessavam formas estéticas e sociais, fomos convencidos de que a estrutura metodológica de nosso projeto deveria ser desenvolvida de acordo com essas vivências.

Nosso desejo era não enraizar nossa metodologia em nenhuma disciplina, seja nos estudos literários ou na antropologia. Nosso tema, a cartonera, constitui um conjunto de práticas que perturbam relações de poder, hierarquias, conhecimentos e epistemologias coloniais. Portanto, quisemos evitar trabalhar a partir de disciplinas que surgiram dentro das próprias estruturas e categorias coloniais que as cartoneras contestam (Chatterjee, 1995; Moraña, Dussel, Jáuregui, 2008). Os estudos culturais foram um ponto de partida possível; interdisciplinaridade, multidisciplinaridade e contradisciplinaridade são suas marcas registradas, como os estudiosos ao longo das últimas três décadas discutiram através de profundas pesquisas sobre seus próprios métodos instáveis e em constante mudança (Denzin, Lincoln, 2018; Grossberg, 2010; Rodman, 2015). Norman Denzin e Yvonna Lincoln chamaram nossa atenção para a ambição de tal interdisciplinaridade;

trabalhando com diferentes tradições, apresentando descobertas em novas formas e comprometendo-se com questões de justiça social, os pesquisadores culturais são “agentes ativos de mudança social”. (2018, p. 8). Essa ambição política está relacionada ao compromisso de Grimshaw, Hobson e Willis (1980), do Centro de Estudos Culturais da Universidade de Birmingham, de trabalhar etnograficamente como forma de mitigar reduções teóricas. Assim, um de nossos pontos de partida metodológicos foi a análise literária e cultural contextualizada através de dados etnográficos para ajudar a esclarecer as diversas conjunturas sociais, políticas e econômicas das editoras cartoneras. No entanto, devido ao nosso compromisso de trabalhar com editoras cartoneras, precisávamos nos afastar da tendência da bolsa de estudos culturais para permanecermos distantes de seu objeto de estudo através da “esmagadora textualização”. (Hall, 1996, p. 274).

Para isso, tivemos que questionar a crítica: um paradigma dominante nos estudos literários e culturais que se tornou comum, normalizado e, em certa medida, universalizado em toda a academia global e para o qual nós, como pesquisadores, contribuímos. Este modo de leitura crítica, argumentam Elizabeth Anker e Rita Felski, é problemático na medida em que tende a “tornar os pensamentos e ações dos atores sociais comuns como insuficientemente autoconscientes ou críticos”. (2017, p. 14). Confrontados com esse problema, engajamo-nos seriamente na virada pós-crítica que nos últimos anos começou a exigir o questionamento de nossas práticas e ortodoxias de leitura. Anker e Felski apontam que a possibilidade de separar os atores sociais “comuns” dos críticos privilegiados tem sido alimentada

pelas tendências antagônicas e combativas prevalentes nas humanidades, particularmente desde o pós-estruturalismo, que apesar de seus fundamentos radicalmente democráticos tem, de fato, fomentado um “espírito de marginalidade” e, assim, “manteve pensamentos sérios sequestrados na torre de marfim”. (2017, p. 19). O elitismo resultante dos estudos literários e culturais diminuiu paradoxalmente o impacto da disciplina sobre a esfera pública, sua conexão com o mundo não acadêmico e, portanto, as próprias estruturas em que busca se engajar e intervir.

A antropologia também tem seus problemas, e embora seu método etnográfico fosse central para nosso projeto, precisávamos nos engajar reflexivamente com as muitas críticas à disciplina. Além de suas dificuldades bem documentadas com arte e estética (Grimshaw, Ravetz, 2015; Schneider, 2015; Schneider, Wright, 2006), a antropologia também teve uma relação complicada com a ficção narrativa, bem encapsulada pela entrada do diário de Bronislaw Malinowski: “não li romances nem perdi tempo, exceto pelos momentos em que precisei descansar”. (1967, p. 279). E essas tensões entre antropologia, arte e literatura eram apenas parte de uma bagagem conceitual mais pesada, que retoma questões profundamente enraizadas de posicionalidade. Na antropologia e em outras ciências sociais, ainda costumamos rotular as pessoas com as quais trabalhamos como “entrevistados”, “colaboradores”, “sujeitos”, ou “informantes”. O conhecimento que os antropólogos têm derivado do trabalho com pessoas em posição “inferior”, o que hoje é amplamente entendido como uma relação altamente problemática

de superioridade cultural, tem, portanto, sido frequentemente atribuído aos antropólogos sem o pleno reconhecimento da verdadeira fonte.

Esta questão do extrativismo epistemológico (Cusicanqui, 2006; Grosfoguel, 2016) veio à tona em discursos decoloniais mais recentes. No entanto, como observa o antropólogo Anders Burman (2018), as relações de poder assimétricas continuam a predominar, e a antropologia ainda é centrada no mundo anglófono. A disciplina “fornece pouco ou nenhum retorno (nem mesmo um texto numa língua inteligível para as pessoas com quem e entre as quais trabalhamos)”, e muitos antropólogos mantêm uma profunda suspeita em relação ao ativismo acadêmico (Burman, 2018, p. 60). Embora duramente fraseada, críticas como a de Burman repercutem em nosso trabalho, e críticas semelhantes foram feitas por alguns de nossos interlocutores da cartonera. E, ainda assim, concordamos com Anand Pandian em que, apesar da acusação, ainda existe a possibilidade de alimentar um tipo diferente de pesquisa antropológica (2019, p. 8), um tipo que poderia envolver de forma mais significativa, processual e horizontal as pessoas com as quais trabalhamos.

Queríamos que o projeto de cartonera fosse um processo dinâmico, em que as principais partes envolvidas pudessem tanto contribuir quanto se beneficiar. Um ponto de partida fundamental foi reconhecer nossos interlocutores como agentes teorizadores e produzir pesquisas que resultassem de um diálogo entre nosso trabalho teórico e o de nossos parceiros da cartonera. Vemos a cartonera como uma forma plural em essência que cria comunidades, significados e relações, e esse entendimento foi sustentado desde o início pelas

contribuições teóricas dos próprios editores, escritores e artistas cartoneros. Com tal abordagem, era importante evitar confusões e atribuir com clareza e transparência os conceitos da cartonera que descrevemos. Nós nos sentimos honrados por nossos interlocutores terem compartilhado seus mundos conosco, e nestas páginas tentamos documentar fielmente, por exemplo, a reimaginação de Javier Barilaro da teoria da “escultura social” de Beuys, a noção de La Cartonera de “dessacralizar a literatura”, a ênfase de Lúcia Rosa do livro cartonero como processo artístico e não como objeto de arte, o motivo de Enedina de “vozes sem voz”, a “pesquisa caipora” de Sol Barreto como método decolonial, o conceito de Maria Dias da Costa de que ser uma catadora de lixo é um modo de “fazer cultura”, Thais Graciotti e sua arte de “arquipélagos”, a interpretação poética de “Ce tlalli” (Uma terra) por Rigoberto Domínguez García, e o conceito de Júlio Brabo de “o social em movimento”. As publicações cartoneras cresceram e prosperaram devido à forma como foram repensadas e reimaginadas por indivíduos e grupos em toda a América Latina e além dela, à medida que respondem a diferentes e complexos contextos e necessidades sociais. Esperamos que, ao detalhar e reconhecer esses pontos de vista teóricos, este livro (*Taking form, making worlds: Cartonera Publishers in Latin America*) demonstre o peso e valor de nossos interlocutores da cartonera como escritores criativos, artistas e teóricos orgulhosamente extrainstitucionais e rebeldes.

O outro aspecto desse processo metodológico é que ele nos permitiu fazer uma contribuição tangível ao mundo cartonero, de um modo que os próprios praticantes indicaram que seria bem-vindo. Buscamos alcançar isso

consultando o gestual por trás das principais formas cartoneras e trabalhando com nossos interlocutores em atividades diárias de criação; fazendo isso, fomos convidados a nos tornar parte daquele mundo material e social. Isso teve, também, um impacto político. Quando os praticantes de cartonera decidiram tomar uma atitude contra a eleição iminente de Jair Bolsonaro, nossa contribuição e pontos de vista foram solicitados. É importante ressaltar que trabalhar dessa maneira nos ofereceu uma oportunidade única de considerar seriamente duas ideias conectadas: como a prática artística e textual da cartonera interveio nas formas sociais existentes para criar espaços de transformação, e como essas práticas podem ser entendidas como modos de pesquisa no e para o século vinte e um, respondendo, assim, a questões mais amplas de extrativismo e posicionalidade. Reunimos o mundo cartonero e o trabalho de dois pensadores, Jacques Rancière e Nestor García Canclini, que nos ajudaram a desenvolver um dos princípios norteadores deste livro, o da dobradiça, e a defender o poder transformador da prática artística aberta, um tipo de arte processual e relacional para o qual as cartoneras contribuem de tantas formas significativas e produtivas.

#### TEORIZANDO A DOBRADIÇA

O pensamento de Rancière veio à tona quando acompanhamos processos cartoneros que pareciam produzir disrupção e dissonância, desafiando ordens consensuais e propondo modos alternativos de ser, trabalhar e produzir significado. Rancière (2004) argumenta que estética e política não podem ser separadas, que a estética é o meio pelo qual a política se constitui e

opera. Em vez de ver a política como um sistema político de partidos ou um sistema mais tradicional de poder e hierarquia, Rancière a considera como “a configuração de um espaço específico, o enquadramento de uma esfera particular de experiência, de objetos tidos como comuns e pertencentes a uma decisão comum, de sujeitos reconhecidos como capazes de designar esses objetos e apresentar argumentos sobre eles”. (2012, p. 24).

Em sua leitura de Rancière, Brian Larkin sugere que “a política ocorre quando aqueles que ocupam posições fixas fora de certa ordem decidem intervir nessa ordem. É a divisão que determina quem pode participar de um sistema”. (2018, p. 187). Nos termos de Rancière, essa divisão é a “distribuição do sensível”, em que aqueles no poder rearranjam lugares e identidades, decidindo o que continua visível e o que se torna invisível, o que conta como discurso e o que é meramente barulho (2004, p. 13). Para Rancière, as práticas artísticas não são, portanto, meios privilegiados de compreensão da realidade, mas “‘modos de fazer e construir’ que intervêm na distribuição geral de modos de fazer e construir, bem como nas relações mantidas com os modos de ser e formas de visibilidade”. (p. 13). Toda arte, nesse sentido, é política, e “há... uma ‘estética’ no cerne da política”. (p. 13). Isso é porque arte e política, através de seus diferentes, mas relacionados modos de moldar o social, são capazes de produzir igualdade e desigualdade, inclusão e exclusão, por diferentes formas de percepção sensorial, dando às pessoas e coisas visibilidade e voz ou privando-as de ambas.

A teoria de arte e política de Rancière repercute na forma com que os praticantes de cartonera concebem seus próprios processos e as consequentes



duas dobras da prática socioartística que eles modelam. Na maioria das vezes, praticantes veem sua produção literária, além do mundo editorial, como uma prática de alguma forma política e que, portanto, tem um papel na formação da sociedade. Em cada um dos coletivos que exploramos aqui, práticas artísticas são explicitamente usadas para forjar relações e trocas produtivas entre artistas, escritores e comunidades vulneráveis, estigmatizadas e/ou marginalizadas, produzindo, assim, uma redistribuição de papéis e responsabilidades que modelam certa forma de igualitarismo (Epplin, 2009). Assim como Rancière, que, nas palavras de Nikos Papastergiadis, “acreditava que a igualdade humana procede da faculdade comum da percepção sensorial – aestesis” (2014, p. 8), as cartoneras destacam o papel da arte como meio de horizontalizar relações sociais. Para Dulcinéia Catadora, os encontros e relações sociais produzidos pelo processo editorial são mais importantes que as próprias publicações, porque elas “desfazem preconceitos” e “questionam conceitos estéticos conectados a um mundo que ainda está sendo construído com desigualdades e privilégios”. (Rosa, 2018). E, para Israel e Sergio, trabalhar em Jalisco, um estado com taxas cada vez mais altas de desigualdade, violência e homicídios (Bell, O’hare, 2020), editoras cartoneras são uma forma de “ativismo cultural”. Sergio explica numa entrevista de 2020:

Para nós, a transformação social ocorre quando conseguimos desenvolver nossos projetos através de intervenções socioculturais numa comunidade específica. O processo de publicar livros é sempre uma tentativa de resolver

um problema sociocultural... O livro, nesse contexto, serve como um ato de liberação e denúncia.

Dessa forma, a prática cartonera entra num diálogo mais próximo com a noção de político de Rancière do que com as interpretações mais conservadoras de arte. Para alguns, livros cartoneros são obras de arte individuais enumeradas como série de modo a destacar seus status como objetos de artes. Para outros, aquela relação é menos sobre a singularidade de cada item; cada livro não seria uma obra de arte em si, mas parte de uma agregação escultural mais ampla que age na sociedade. Nessa última visão, trabalhos individuais são, talvez, “não mais do que um pretexto para diálogo”, em provocação que Achille Bonito Oliva ofereceu a Joseph Beuys em 1971 (Sandler, 1997, p. 92).

Para atravessar os contornos das propostas da cartonera como prática de arte contemporânea, mobilizamos o conceito de pós-autonomia de García Canclini, teoria que deve muito ao pensamento de Rancière. García Canclini coloca a prática artística contemporânea num arranjo particular de fronteiras porosas, identificando um uma mudança de paradigma nas práticas artísticas, por meio da qual objetos têm sido cada vez mais deslocados pelos contextos. Para García Canclini, o que foi uma vez teorizado como um sistema hermético, ou um “mundo artístico” com limites e convenções definidos (Becker, 1982), não pode mais estar contido nesses termos. Arte não é mais um campo singular com um alcance limitado de atores, como o artista, o dono de galeria ou o curador idealizados, nem é praticada dentro

de uma série de locais definíveis, seja a galeria “cubo branco”, o museu ou o espaço privado do colecionador. A pós-autonomia, condição que caracteriza o trabalho que existe em espaços intersticiais, é uma consequência evitável de uma história da arte contemporânea que García Canclini descreve como “uma combinação paradoxal de comportamentos dedicados a assegurar independência para o próprio campo e comportamentos comprometidos em acabar com os limites que separam aquele campo”. (2014, p. xvi). Processualidade, aqui, é importante; a pós-autonomia encontra expressão nos longos ritmos de fabricação que são exemplificados pela intervenção em Puente Grande, e engajar com o processo é fundamental para a reimaginação de García Canclini da “distribuição do sensível” de Rancière.

Um dos valores da teoria de García Canclini, da perspectiva do projeto cartonero, é o de que ele funciona em parte como convite aberto a novas práticas de pesquisa. García Canclini sugere, por exemplo, que pesquisadores deveriam se posicionar perto de obras de arte e ser “ágeis” ao seguir suas trajetórias (2014, p. 178), e que modos de investigação mais robustos seriam baseados na premissa de trabalhar junto dos próprios artistas: “O que realmente precisamos é da insistência antropológica de ouvir atores, uma grande diversidade de atores, despendendo tempo em questões qualitativas”. (p. 184). Esse último ponto é importante para nós, uma vez que nos convencemos de que enquanto métodos precisam ser desenvolvidos em diálogo com avanços e debates teóricos, eles também precisam ser pensados em colaboração com as pessoas com quem trabalhamos, tendo em mente suas práticas específicas, situadas e reflexivas.

## AVANÇANDO ATRAVÉS DA FORMA

As propostas formalistas pioneiras de Caroline Levine, que também se baseiam na teoria de Rancière, nos ajudaram a abordar nossa pesquisa sobre editoras cartoneras, ouvindo e atuando com a grande diversidade de atores que encontramos pelo caminho. Levine argumenta:

Uma atenção às formas estéticas e sociais nos devolve a heterogeneidade que está no coração da história conceitual da forma... Todos os usos históricos do termo, apesar da riqueza e variedade, dividem uma definição comum: “forma” sempre indica *um arranjo de elementos – uma ordenação, padronização ou modelação*. Aqui, então, é onde meu argumento começa: com uma definição de forma muito mais ampla do que o uso corriqueiro nos estudos literários. Forma, para nossos propósitos, significará todos os formatos e configurações, todos os princípios de ordenação, todos os padrões de repetição e diferença. (2015, p. 3; ênfases de Levine).

O revigoramento do formalismo de Levine, baseado na distribuição do sensível de Rancière e na recusa da distinção entre forma literária/artística e social/política, nos permite entender a cartonera de uma maneira que reconhece a dobradiça que essa prática representa entre diferentes configurações de forma. Sua abordagem fresca dos estudos literários e culturais fornece um meio de alternar entre a análise textual e etnografia, identificando a potencialidade de uma etimologia mais ampla para a palavra “forma”, em que se denota formato, forma ou figura, mas também maneira ou modo. Nessa abordagem de leitura, formas de ação (modos de fazer coisas,

mudando coisas e moldando experiências) necessariamente se interseccionam com formas estéticas (modos de moldar objetos, palavras e experiências). A releitura de Levine dos textos literários como “teorização do social” (2015, p. 134) pavimenta o caminho para uma abordagem da literatura e da arte mais relacional.

No contexto do projeto cartonero, isso nos ajudou a desenvolver modos de ler e pesquisar não sobre, mas em diálogo com esses coletivos literários e artísticos e, assim, engajar simultaneamente com a prática social, a forma estética e os imaginários coletivos. A narrativa de fundação da Eloísa Cartonera aponta para o valor de uma metodologia formalista reestruturada:

Tudo começou com a crise de 2001... Alguns dizem que “somos produto da crise”, ou que somos “miséria estetizada”. Na verdade, não foi nada disso. Éramos um grupo de pessoas que se encontrou para trabalhar de uma maneira diferente, para aprender coisas novas através do trabalho, para construir uma cooperativa, para aprender a subsistir e administrar a nós mesmos, para trabalhar em prol de um bem comum. Somos como muitos dos movimentos e coletivos nascidos daqueles tempos insanos que se organizaram em cooperativas ou em pequenos grupos de assembleia, em grupos de bairro e comunidade, todo tipo de movimentos sociais. Havia pessoas, trabalhadores e vizinhos... Era verão, e Javier Barilaro e Washington Cucurto estavam ocupados produzindo uns livros coloridos de poesia. Eloísa era o nome de uma boliviana charmosa por quem Javier estava apaixonado, e o nome da editora tornou-se uma ode a ela. Parece que eles nunca ficaram juntos, mas, apesar de tudo isso, Javier e seus amigos continuaram produzindo livros lindos e inspirados pelo amor.

Até que um dia chegou Fernanda... uma tarde dourada, uma bicicleta rosa e uma saia verde, como a própria primavera. Ela propôs abrir uma oficina em Guardia Vieja. Foi assim que nasceu a Eloísa Cartonera, na primavera de 2003. (Eloísa Cartonera, 2010).

Dois narrativas principais são usadas para enquadrar as práticas da Eloísa: os múltiplos movimentos sociais e coletivos comunitários que emergiram no despertar da crise econômica, e a inspiração romântica e prática proporcionada por duas mulheres, Eloísa e Fernanda. Dentro desses dois quadros narrativos, há muitas formas sobrepostas que pertencem, ao mesmo tempo, aos domínios do social e do estético, do funcional e do belo: coleções coloridas de poesia e livros cartoneros; uma bicicleta rosa e uma saia verde; a oficina de produção de livros em que se vendia vegetais em Guardia Vieja. Todas essas formas materiais têm diversas “affordances”, termo utilizado pelo psicólogo James Gibson (1979) para se referir aos usos e ações potenciais latentes em coisas materiais. O termo é ressignificado por Levine (2015, p. 6-8) para dar suporte a seu argumento sobre o potencial político da forma literária. A bicicleta rosa e roupas coloridas, por exemplo, inspiraram a estética *colorinche* que passou a definir a Eloísa, cujos livros são obras de literatura bem como atos políticos provocativos que rompem as barreiras invisíveis de classe que separam o trabalho manual da atividade intelectual, os trabalhadores informais dos escritores renomados, as ruas onde o papelão é coletado dos ambientes hiper-higienizados de classe alta da América Latina.

Essas múltiplas formas sobrevivem a uma nova interpretação formalista da estética da Eloísa, como a de críticos de orientação política, por exemplo, Herbert F. Tucker (1997), que situaria a editora no contexto da crise econômica argentina de 2001. Embora o modelo da Eloísa sem dúvidas tenha muito a ver com o contexto pós-crise em que surgiu (Bell, O'Hare, 2020), o coletivo nega ser um produto da crise. Em vez de adotar a *arte povera* ou uma "estética da pobreza" (Schmidt, 2017), o uso de papelão resgatado das ruas pela Eloísa é uma escolha socioestética inspirada pelas *affordances* a que as cartoneras frequentemente se referem como material "nobre" e como o valor simbólico de criar literatura com o descarte do consumismo. Nesse sentido, sua narrativa de fundação resiste a uma leitura epifenomenal das formas cartoneras como um crescimento excessivo das situações sociais que elas imitam ou às quais resistem (Levine, 2015, p. 12), nos encorajando a encontrar significado nas múltiplas formas socioestéticas dentro de trabalhos, brincadeira e intervenções coletivas.

Em toda a rede cartonera inspirada pela Eloísa, o papelão pintado à mão e produzido coletivamente nos convida a romper com a abordagem dos estudos literários que, observa Levine, "foca a atenção nos modos que algumas formações se cruzam a qualquer momento: o imperialismo e o romance, por exemplo, ou a lei e a cultura impressa". (2015, p. 132). A densa sobreposição de formas dentro e através do mundo da cartonera é clara na produção literária das editoras de papelão. Cartonera não é um gênero; em vez disso, ela contém e brinca com uma multiplicidade de gêneros, incluindo poesia, prosa e (menos frequentemente) drama, de histórias orais em línguas

indígenas a rap, de canções de amor a manifestos feministas, de literatura para crianças a literatura feita por crianças. Essa pura diversidade é refletida através e dentro dos catálogos da cartonera, que invariavelmente resistem a categorização pelas formas híbridas literárias e sociais. A prosa ficcional de Sergio é inspirada na poesia beat norte-americana, mas também empresta do gênero do conto e de gírias locais de Guadalajara, a linguagem do bairro ao qual o fundador da La Rueda está tão ligado. O *Catador* (2012) da Dulcinéia é similarmente rico em forma, uma colagem de textos que inclui uma canção de rap, entrevistas com catadores e uma dissertação acadêmica, incorporando diferentes estratos sociais, socioletos e experiências vividas (Bell, 2017). Por sua vez, essas formas são meios de mudar as relações entre o bairro (no caso da La Rueda) ou a cooperativa de reciclagem do Glicério (no caso da Dulcinéia), e as narrativas de regimes governamentais repressivos que tantas vezes silenciam essas vozes (Bell, O'Hare, 2020; Fong, 2018b; Rosa, 2018).

Voltando ao projeto de Puente Grande, as atividades cartoneras intervieram em pelo menos três das principais formas estruturais cobertas por Levine: hierarquia, ritmo e redes. O projeto rompeu com as hierarquias coloniais profundamente enraizadas que permeiam o sistema prisional no México e em toda a América Latina. O programa editorial também rompeu com os ritmos repetitivos da vida prisional, descrito por Erika em *Espejo y viento* como uma “rotina diária que tomou conta dos meus sentidos”. (2019, p. 29). Para Erika, o programa de cartonera foi uma chance “de escapar pela imaginação desse sistema opressor”, permitindo que ela se libertasse do senso de “infinidade” trazido por sua longa sentença e que encontrasse seu próprio



ritmo de escrita ao longo de extensos períodos (p. 29). E o projeto abriu novos canais de comunicação através de redes solidárias que conectaram os escritores e editoras de dentro com leitores, editoras, livrarias e bibliotecas de fora. Para essas presidiárias, especialmente aquelas que recebem poucos visitantes ou nenhum, é muito significativo que os livros circulem fora de Jalisco, na livraria de La Rueda e na biblioteca central de Guadalajara, e mesmo ao redor do globo, pela nossa colaboração e por redes mais amplas de ativistas prisionais, em formatos digitais, trocas online e traduções para o inglês.<sup>3</sup>

Ver intervenções cartoneras como teorizações do social permite que trabalhem em colaboração com editoras cartoneras como atores criativos, reflexivos e sociais que trabalham através da prática artística para descolonizar relações sociais e ontologias políticas e para disseminar conhecimentos e epistemologias pluriversais. Para desenvolver métodos apropriados, no entanto, é necessário se afastar de uma tendência comum, presente no trabalho de Levine, para privilegiar o cânone literário e a crítica literária (Bell, Flynn e O'Hare, 2020). Através de nosso trabalho etnográfico longitudinal e nossa posicionalidade pós-crítica, oferecemos uma abordagem alternativa que ancora métodos formalistas em atos de leitura que pertencem não a uma crítica literária privilegiada com treinamento específico em formalismo, mas aos próprios atores sociais e praticantes artísticos. O mundo da cartonera

---

3 Inspirados pela coleção pioneira idealizada por Celis Carbajal na Biblioteca da Universidade de Wisconsin-Madison, nós trabalhamos em parceria próxima com a Biblioteca Britânica, a Senate House Library e a Biblioteca da Universidade de Cambridge para construir uma grande coleção de livros cartoneros para leitores, pesquisadores e ativistas do Reino Unido.

não depende do acadêmico, e menos ainda das práticas de leitura ocidentais, para tomar forma, informar e transformar. Em vez disso, editoras cartoneras, elas mesmas, teorizam e modificam o social através de ações processuais, artísticas e literárias.

A abordagem de Levine deixa, assim, espaço para perguntas que abrem caminho para novas experimentações metodológicas: Como conciliar metodologias formalistas generalizantes com trabalho etnográfico localizado na experiência concreta e em andamento? O que acontece quando a prática artística, que frequentemente serviu de ferramenta para desenvolvimento teórico, é considerada um método de pesquisa em si própria? Até que ponto podem os acadêmicos se envolver em atividades mais criativas, colaborativas, participativas e imersivas, como a curadoria de exposições e experimentos com mídia (Lash, 2007, p. 75), e continuar mantendo a credibilidade como pesquisadores de rigor? Nos referimos a nossa estrutura metodológica como “trans-formal” por causa das possibilidades que ela disponibiliza para a movimentação entre as formas sociais, culturais e estéticas.

Embora se baseie no *Forms* (2015) de Levine, com essa estrutura também buscamos nos afastar dos impasses de seus trabalhos, recorrendo a uma série de atividades orientadas pela prática e de abordagens baseadas na ação para pesquisar das artes, humanidades e ciências sociais.

#### RUMO A UMA ESTRUTURA METODOLÓGICA TRANS-FORMAL

A estrutura metodológica que nós desenvolvemos em resposta às nossas experiências com a publicação cartonera se fundamenta na relação íntima,

porém fluida entre formas estéticas e sociais, o tipo de enredamento que vemos no alinhavo dos próprios livros de cartonera, uma costura que serve para produzir tanto um livro (através de técnicas de encadernação manual) quanto uma comunidade (através de práticas de oficinas coletivas). O termo trans-formal é usado para definir uma metodologia capaz de operar de diferentes formas estéticas, literárias, discursivas, sociais, políticas e materiais, através de formas humanas e sobre-humanas, e através de diferentes tipos de forma (figuras e ações, configurações espaciais e práticas temporais). Por um lado, isso implica em abordar as formas sociais em jogo na prática cartonera através de métodos derivados das formas estéticas usadas pelas editoras, uma mudança do que foi proposto por Levine, embora ainda siga a lógica de sua proposta formalista radical. Por outro lado, "trans-formal" significa ler os textos como intervenções em/e reflexões criativas sobre essas formas sociais; isto é, há o requerimento da visão de suas práticas discursivas em forma oral e impressa como geradoras de seu próprio pensamento crítico e teoria.

Por uma perspectiva das ciências sociais, nossa abordagem trans-formal se baseia em paradigmas de pesquisa de ação participativa (PAR) e de antropologia ativista. Embora a nossa premissa difira consideravelmente da metodologia PAR original estabelecida por Orlando Fals Borda (1978), cujo trabalho posterior com camponeses colombianos nos anos 80 foi profundamente inspirado pelo marxismo e pela atmosfera política da América Latina da época, nós mantemos o seu compromisso com a co-criação do conhecimento com o objectivo de desafiar as hierarquias epistemológicas Norte/Sul e acadêmicas/não acadêmicas e de horizontalizar e descolonizar as

práticas de investigação qualitativa. Esse compromisso político se manifesta em uma análise etnográfica e textual que é “tanto politicamente engajada quanto colaborativa por natureza”, como defendeu Jeff Juris (2007, 166), uma prática que busca pôr em questão as hierarquias entre pesquisador e pesquisado, objeto e sujeito, texto e crítico.

Dessa forma, encontramos inspiração em uma multiplicidade de propostas de pesquisa colaborativa mais recentes. Entre elas estão o “espaço que está disposto a derrubar muros, que está disposto a jogar” imaginado por Zoe Todd (Pandian, 2019, p. 3) e a convicção de Macarena Gómez-Barris de que em resposta à extração e um conseqüente achatamento totalizado de significado, “já há tanta coisa sendo feita que o que exigimos é uma prática de ouvir e depois ampliar as análises, respostas e propostas atuais-futuras”. (2018, p. 136). E, como Marisol de la Cadena e Mario Blaser, nós antecipamos os vários ângulos de crítica que nossos métodos colaborativos podem ocasionar, desde aqueles que podem ver nosso trabalho como uma infeliz cessão de terreno teórico ao “informante” até àqueles que podem simplesmente “virar-se sacudindo a cabeça em sinal de irritação”. (2018, p. 17).

Em nosso caso, trabalhar com editoras cartoneras em contextos latino-americanos diversos nos encorajou a assumir um compromisso de diálogo e cocriação com uma série de atores engajados numa prática socioestética compartilhada com as editoras cartoneras, mas adaptando-as às realidades e dificuldades vividas, sejam elas das comunidades indígenas, dos sem-teto, dos punks ou das presidiárias. Focamos na ideia de “pôr as mãos na massa”, que nossos colaboradores cartoneros brasileiros frequentemente

evocavam, a fim de trazer métodos trans-formais que poderiam emergir processualmente, relacionalmente e artisticamente através do envolvimento com a bagunçada, melequenta e, por vezes, caótica prática cartonera, “um caos muito divertido” celebrado por Javier no contexto da Bienal de Arte de São Paulo. Assim, realizamos nossa pesquisa considerando as diferentes formas de produção, circulação e consumo da cartonera: costura de livros, pintura de livros, exibição de livros, coleção de livros, troca de livros, venda de livros, leitura de livros, discussão sobre livros, apresentação de livros, escrita de livros, edição de livros e tradução de livros.

O pilar central de nossa metodologia que gradualmente tomou forma ao mergulharmos nesses plurais processos sociomateriais baseia-se no que Alex e a artista Noara Quintana denominaram juntos “referência ao gesto” (Flynn, Quintana, 2021). Entendemos o gesto aqui não num sentido antropológico, através de sua relação com a linguagem (Kendon, 1997), mas mais especificamente no que diz respeito a seu significado artístico. Vamos começar com a definição enganosamente simples de Vilém Flusser:

Se eu levantar meu braço, e alguém me disser que o movimento é o resultado de causas físicas, fisiológicas, psicológicas, sociais, econômicas, culturais e quaisquer outras causas, eu aceitaria a explicação. Mas eu não ficaria satisfeito com ela. Pois estou certo de que levanto meu braço porque quero, e que apesar de todas as causas indubitavelmente reais, eu não o levantaria se não quisesse. É por isso que levantar meu braço é um gesto. Aqui está, então, a definição que sugiro: “um gesto é um movimento do corpo ou de uma ferramenta ligada ao corpo para o qual não existe uma explicação causal satisfatória”. (2014, p. 1-2).

Para Flusser, um gesto não se realiza por um impulso externo, mas sim através de uma manifestação de diálogo interno. É importante ressaltar que esse diálogo é sempre traduzido em um ato proposicional, ou seja, Flusser levanta o braço porque ele quer, não porque alguma força o obrigou a fazê-lo. O gesto é uma das pedras angulares da prática artística. É o ato da criação; é um movimento que cria. Teorizado primeiro por Cícero e Quintiliano no século um AEC (Hall, 2004), passamos a associar o gesto à pincelada do pintor e ao cinzel do escultor. Mas se, seguindo Flusser, nós associarmos gesto à expressão de subjetividade, um gesto é definido como tal porque ele articula significado; o gesto da pincelada do pintor e o movimento do cinzel do escultor são equivalentes a sua intenção específica, seu estado de espírito, sua agência enquanto se movimenta pelo mundo, fazendo. Nesse sentido, o gesto artístico adquire um significado expandido. Não é mais o movimento de um pincel sobre a tela ou de uma ferramenta de metal no arenito, é um corpo no mundo pelo qual cada gesto cria sentido, num sentido proposicional, não obrigatório, ou, para retornar a um conceito amplamente utilizado e praticado através da paisagem cartonera, de forma autônoma.

Por que insistimos nessa noção específica? A cartonera é uma prática artística que entrega uma proposta pela forma. Essas formas falam tanto com a dimensão social quanto com a dimensão estética que buscam intervir na socialidade material do mundo. Em nossa referência aos gestos que sustentam as formas cartoneras que intervêm no mundo, nós, da equipe de pesquisa, buscamos reconhecer e citar o poder da proposta cartonera em nossa pesquisa. Nós queríamos evitar qualquer apropriação deixando claro

que o gesto em si pertence às editoras cartoneras em toda sua diversidade, como um vasto conjunto de práticas autônomas de construção de mundo. Ao nos referirmos abertamente às formas pelas quais a cartonera funciona durante a investigação de nossa pesquisa, estávamos homenageando os praticantes que dividiram conhecimento conosco e nos ensinaram suas ações.

Trabalhando na América Latina, também fomos inspirados pela noção de que a referência ao gesto encontra suas raízes na prática artística, como nas possibilidades de reencenação do trabalho de 1968 de Lygia Pape, "Divisor". A prática de reencenação pode ser pensada como um exercício em que uma pessoa participa de uma coreografia específica que foi previamente desenhada e realizada por outra pessoa. A reencenação contempla uma flexibilidade de circunstância conforme a subjetividade de uma pessoa; circunstâncias do original mudarão para manter as particularidades do contexto e local daquela reencenação. Não se deve confundir isso com uma performance de repetição; cada reencenação é única, mas é possível compreender as estruturas, as dimensões afetivas e a relacionalidade dos passos da coreografia, do ponto de vista do outro, da pessoa que primeiro repassou esse conhecimento. Se essa fosse uma simples performance de repetição, seu potencial como método seria, sem dúvidas, limitado; no entanto, voltando-nos ao gesto que a cartonera propõe, inevitavelmente, seguindo Flusser, expressamos nossas próprias subjetividades, e nosso gesto adquire sua própria distinção.

Nossa convicção em proceder dessa maneira foi reforçada pelo convite de nossos interlocutores para escrever, fazer, mostrar e participar. Durante nosso trabalho de campo, vimos como os coletivos de cartonera quase sempre se

construíram através do contato direto com outros praticantes de cartonera, e entendemos que esse tem sido o principal modo pelo qual a cartonera se espalhou pela América Latina e além dela. Em 2003, quando Cucurto e Barilaro imaginaram um livro cartonero em toda escola e duas editoras de Lima entraram em contato, eles reconheceram a adaptabilidade do modelo artístico que estavam usando e passaram-no para frente. Nossa convicção em trabalhar com a referência ao gesto foi reforçada ao repararmos como cada coletivo interpretava o modelo de forma ligeiramente diferente, produzindo formas de significado singulares. Começamos a entender que, se queríamos conduzir uma etnografia que não era extrativista, que criaria resultados que não eram limitados por concepções limitadas de valor acadêmico, e que poderia produzir conhecimento que partisse de uma posição epistemológica diferente, o gestual para as formas a partir das quais os praticantes de cartonera operam seria de central importância para nosso processo de investigação.

Dessa forma, através de nosso trabalho de campo, análise histórica e literária, e conversas com parceiros de projeto, nós identificamos quatro formas pelas quais os praticantes de cartonera operam: textos, encontros, oficinas e exposições. Voltando-nos ao gesto artístico por trás dessas quatro formas, estabelecemos três princípios fundamentais que permearam tudo o que fizemos. Primeiro, a cartonera é um processo altamente reflexivo e essas já eram formas existentes de investigação e pesquisa; segundo, nossa abordagem contribuiria diretamente para a comunidade cartonera ao longo do tempo de projeto e além dele; e, terceiro, ao nos referirmos consistentemente a essas formas que atravessavam o social e o estético, nós não somente estaríamos



pesquisando, mas também produzindo conhecimento que se origina num espaço mais próximo da própria posicionalidade da cartonera no que diz respeito à distribuição do sensível.

#### MÉTODOS INDISCIPLINADOS: DA PARTICIPAÇÃO À REFERÊNCIA AO GESTO

Na prática, desenvolver essa metodologia trans-formal e imaginar um método para assentar-se com ela envolveu meses de trabalho sobre os textos e diálogos de nossos parceiros no México e no Brasil. Através de longas discussões regadas a café e xícaras de mezcal, cortando papelão e costurando livros, complementadas por incontáveis grupos de conversa no WhatsApp e Facebook, nós criamos, com nossos parceiros de projeto, um modelo de pesquisa que se estruturou a partir dos gestos artísticos que as praticantes de cartonera consistentemente expressaram. Dessa maneira, nossa pesquisa tornou-se sinônimo de coprodução, emergindo não somente como um agrupamento de modos plurais de entendimento e de criação de sentido, mas também como um conjunto aberto de processos que evoluíram através de um extensivo diálogo com nossos colaboradores em Guadalajara, Cuernavaca, São Paulo e Barão de Guaicuhy.

Essa abertura tem sido essencial tanto para nosso projeto de pesquisa quanto para as próprias editoras cartoneras. Quando as cartoneras intervêm em suas comunidades locais, elas sempre colaboram com participantes de oficinas para definir e decidir sobre a natureza de suas atividades e seus resultados; onde o trabalho em determinada comunidade começa, para onde ele vai e como ele cresce podem ser coisas completamente diferentes.

E assim foi com nosso projeto de pesquisa. Comparado aos métodos que tínhamos imaginado no início do processo, uma abordagem de estudos culturais para as “articulações” da cartonera através da crítica literária e da etnografia (Hall, 1996) ou um processo mais direto de pesquisa antropológica de observação de participantes, a metodologia que desenvolvemos pelas colaborações foi inesperada e fortuita, permitindo que pesquisássemos ao lado dos praticantes de cartonera e codesenhássemos atividades que foram significativas e transformadoras tanto para nós como pesquisadores quanto para as editoras e suas comunidades mais amplas.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anker, Elizabeth S.; Felski, Rita. *Critique and Postcritique*. Durham, NC: Duke University Press, 2017.
- Barton, David; Pape, Uta. *The Anthropology of Writing: Understanding Textually Mediated Worlds*. London: Bloomsbury Academic, 2010.
- Becker, Howard S. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press, 1982.
- Bell, Lucy. “Recycling Materials, Recycling Lives: Cardboard Publishers in Latin America”. In Johns-Putra, Adeline et al (org.). *Literature and Sustainability*. Manchester, England: Manchester University Press, 2017, 76–96.
- Bell, Lucy; O'Hare, Patrick. “Latin American politics underground: Networks, rhizomes and resistance in cartonera publishing”. *International Journal of Cultural Studies*, 23 (1), 2020, 20–41.
- Bell, Lucy; Flynn, Alex U.; O'Hare, Patrick. “From Cartonera Publishing Practices to Trans-Formal Methods for Qualitative Research”. *Qualitative Research*, 2020, 768–787.

- Bogarín. "A Light in the Darkness". In Fong, Sergio; Soberanes, Israel (org.). *Wind and Mirrors*. Guadalajara, Mexico: La Rueda Cartonera, Viento Cartonero and Cartonera Publishing, 2019, 57-64.
- Burman, Anders. "Are Anthropologists Monsters? An Andean Dystopian Critique of Extractivist Ethnography and Anglophone-Centric Anthropology". *Hau*, 8 (1-2), 2018, 48-64.
- Chaney, David C. *The Cultural Turn: Scene-setting Essays on Contemporary Cultural History*. London: Routledge, 1994.
- Chatterjee, Partha (org.). *Texts of Power: Emerging Disciplines in Colonial Bengal*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1995.
- Cohen, Phil. *Rethinking the Youth question: Education, Labour and Cultural Studies*. Basingstoke, England: Macmillan, 1977.
- Cruz, David M.; Morra, Laura Natalia; Barbosa, Natalia H. *Guía de derechos y beneficios de las mujeres privadas de la libertad en México*. Mexico City: Colección Documenta, 2017.
- Cusicanqui, Silvia. "The Epistemological and Theoretical Potential of Oral History: From Instrumental Logic to the Decolonization of History". *Voces Recobradas: Revista de Historia Oral*, 8 (21), 2006, 12-22.
- de la Cadena, Marisol; Blaser, Mario. *A World of Many Worlds*. Durham, NC: Duke University Press, 2018.
- Denzin, Norman K.; Lincoln, Yvonna S. *The Sage Handbook of Qualitative Research*. Los Angeles: Sage, 2018.
- Drucker, Johanna. *The Century of Artists' Books*. New York: Granary Books, 1995.
- Drucker, Johanna. "Distributed and Conditional Documents: Conceptualizing Bibliographical Alterities". *Materialidades da literatura 2* (1), 2014, 11-29.
- Enedina. "Voices without voice". In Fong, Sergio; Soberanes, Israel (org.). *Wind and Mirrors*. Guadalajara, Mexico: La Rueda Cartonera, Viento Cartonero and Cartonera Publishing, 2019, 40-46.

- Epplin, Craig. 'Theory of the Workshop: César Aira and Eloísa Cartonera'. In Billbija, K. & Carbajal, C. (org.). *Akademia Cartonera*, Madison: Parallel Press, 2009.
- Erika. 2019. "Sadness is but dust". In Fong, Sergio; Soberanes, Israel (org.). *Wind and Mirrors*. Guadalajara, Mexico: La Rueda Cartonera, Viento Cartonero and Cartonera Publishing, 2019, 28-36.
- Fals Borda, Orlando. *El problema de como investigar la realidad para transformarla: Por la praxis*. Bogotá: Tercer Mundo, 1978.
- Ferreya, Gabriel. "Unpacking the Mexican Federal Judiciary: An Inner Look at the Ethos of the Judicial Branch". *Mexican Law Review*, 11 (1), 2018, 57–83.
- Flusser, Vilém. *Gestures*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014.
- Flynn, Alex U. "Contemporary Art in the Global South: Occupation // Participation // Knowledge". In Flitz, Thomas; van der Grijp (org.). *An Anthropology of Contemporary Art: Practices, Markets, and Collectors*. London: Bloomsbury, 2018.
- Flynn, Alex U.; Quintana, N. Reference to gesture: Methods between art and anthropology in the project Concrete Mirror. In Ouédraogo, J.; Lefebvre, A (org.). *L'invention des formes à l'ère de la globalisation*. Chercheurs et artistes en dialogue. Milan: Éditions Mimésis, 2021.
- Fong, Sergio (org.). *Trazos de resistencia*. Guadalajara, Mexico: La Rueda Cartonera and Huellas de la Memoria, 2018.
- Franco, Jean. *The Decline and Fall of the Lettered City*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2002.
- García Canclini, Néstor. *Art beyond Itself: Anthropology for a Society without a Story Line*. Durham: Duke University Press, 2014.
- Geertz, Clifford. *The interpretation of cultures*. New York: Basic books, 1973.
- Gibson, James J. *The Ecological Approach to Perception*. Boston: Houghton Mufflin, 1979.

- Gómez-Barris, Macarena. *Beyond the Pink Tide: Art and Political Undercurrents in the Americas*. Berkeley: University of California Press, 2018.
- Grimshaw, Anna; Ravetz, A. "The Ethnographic Turn--and After: A Critical Approach towards the Realignment of Art and Anthropology". *Social Anthropology*, 23 (4), 2015, 418–434.
- Grimshaw, Roger; Hobson, Dorothy; Willis, Paul. "Introduction to ethnography at the Centre". In Hall, Stuart et al (org). *Culture, Media, Language*. London: Routledge, 1980, 61-65.
- Grosfoguel, Ramon. "What Is Racism?". *Journal of World-Systems Research*, 22 (1), 2016, 9–15.
- Grossberg, Lawrence. *Cultural Studies in the Future Tense*. Durham, NC: Duke University Press, 2010.
- Heidensohn, Frances. *Crime and Society*. Hampshire, England: Macmillan Education, 1989.
- Hernández, Rosalva Aída. "¿Del estado multicultural al estado penal? Mujeres indígenas presas y criminalización de la pobreza en México". In Hernández, Rosalva Aída; Sieder, Rachel; Sierra, María Teresa (org.). *Justicias indígenas y Estado: Violencias contemporáneas*. Mexico City: FLACSO/CIESAS, 2013, 299-338.
- Hall, Jon. "Cicero and Quintilian on the Oratorical Use of Hand Gestures". *Classical Quarterly*, 54 (1), 2004, 143–160.
- Hall, Stuart. 1996. "Cultural Studies and Its Theoretical Legacies.". In Morley, David; Chen, Kuan-Hsing (org.). *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*. New York: Routledge, 1996, 261-274.
- Hanisch, Carol. "The Personal is Political". Notes from the Second Year: In Firestone, Shulie; Koedt, Anne (org.). *Women's Liberation, Major Writings of the Radical Feminists*. New York: Notes, 1970.
- "Historia". *Eloísa Cartonera*. 2010. Disponível em: <<http://www.eloisacartonera.com.ar/historia.html>>. Acesso em: 11 abril 2023.

- Hobson, Dorothy. "Housewives and the mass media". In Hall, Stuart et al (org.). *Culture, Media, Language*. London: Routledge, 1980, 93-103.
- Juris, Jeffrey. "Practicing Militant Ethnography with the Movement for Global Resistance in Barcelona". In Shukaitis, Stevphen et al (org.). *Constituent Imagination: Militant Investigations/Collective Theorizations*. Oakland, CA: AK, 2007, 164-176.
- Kendon, Adam. "Gesture". *Annual Review of Anthropology*, 26 (1), 1997, 109–128.
- Kester, Grant H. *Conversation pieces: community and communication in modern art*. Berkeley: University of California Press, 2004.
- Lamphere, Louise. "Unofficial Histories: A Vision of Anthropology from the Margins". *American Anthropologist*, 106 (1), 2004, 126–139.
- Larkin, Brian. "Promising Forms: The Political Aesthetics of Infrastructure". In Anand, Nikhil et al (org.). *The Promise of Infrastructure*. Durham, NC: Duke University Press, 2018, 175-202.
- Lash, Scott. "Power after Hegemony: Cultural Studies in Mutation?". *Theory, Culture, and Society*, 24 (3), 2007, 55–78.
- Levine, Caroline. *Forms: Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*. Princeton & Oxford: Princeton University Press, 2015.
- Malinowski, Bronislaw. *A diary in the stric sense of the term*. London: The Athlone Press, 1967.
- Marsh, Sophie. *Writing from the Shadows*. London: BBC, 2020.
- Moraña, Mabel; Dussel, Enrique; Jáuregui, Carlos A. *Coloniality at Large: Latin America and the Postcolonial Debate*. Durham, NC: Duke University Press, 2008.
- Pandian, Anand. *A Possible Anthropology: Methods for Uneasy Times*. Durham, NC: Duke \ University Press, 2019.
- Papastergiadis, N. "A Breathing Space for Aesthetics and Politics: An Introduction to Jacques Rancière". *Theory, Culture and Society*, 31(7-8), 2014, 5–26.

- Partida, Juan Carlos G. "Hundido en la violencia, Jalisco cambia gobierno". *La Jornada*. 06 dez. 2018. Disponível em: <<https://www.jornada.com.mx/2018/12/06/estados/029n1est>>. Acesso em: 03 ago 2020.
- Peña, Paty. News report from Puente Grande prison. *C7 Jalisco*, 5 abril 2019. 2019a. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6CffPnWhgME>>. Acesso em: 11 abril 2023.
- Peña, Paty. News report from Puente Grande prison. *C7 Jalisco*. 15 abril 2019. 2019b. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Wyr4wg9LGIA>>. Acesso em: 11 abril 2023.
- Quijano, Aníbal; Ennis, Michael. "Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America". *Nepantla: Views from South*, 1 (3), 2000, 533–580.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Mexico City: Ediciones del Norte, 1984.
- Rancière, Jacques. *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. London: Continuum, 2004.
- Rancière, Jacques. *Aesthetics and Its Discontents*. Cambridge: Polity Press, 2012.
- Resultados del Sexto Censo Nacional de Impartición de Justicia Federal (CNIJF). *INEGI* (Instituto Nacional de Estadística y Geografía). México, 2018. Disponível em: <[https://www.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/boletines/2018/EstSegPub/cnijf2018\\_07.pdf](https://www.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/boletines/2018/EstSegPub/cnijf2018_07.pdf)>. Acesso em: 11 abril 2023.
- Rodman, Gilbert B. *Why Cultural Studies?*. London: Wiley Blackwell, 2015.
- Rosa, Lúcia. "Dulcinéia Catadora". In Bell, Lucy; Flynn, Alex U.; O'hare, Patrick (org.). *Cartoneras in Translation*, 2018, 34–39.
- Salvatore, Ricardo D.; Aguirre, Carlos. *The Birth of the Penitentiary in Latin America: Essays in Criminology, Prison Reform, and Social Control, 1830–1940*. Austin: University of Texas Press, 1996.
- Sandler, Irving. *Art of the Postmodern Era: From the Late 1960s to the Early 1990s*. London: Routledge, 1997.

- Schmidt, Christopher. "Vik Muniz's Pictures of Garbage and the Aesthetics of Poverty". *Art Margins*, 6 (3), 2017, 8–27.
- Schneider, Arnd; Wright, Christopher. *Contemporary Art and Anthropology*. Oxford, England: Berg, 2006.
- Schneider, Arnd. "Towards a New Hermeneutics of Art and Anthropology Collaborations". *Ethnoscripts*, 17 (1), 2015, 23–30.
- Spradley, James P.; McDonough, George E. *Anthropology Through Literature*. Boston: Little Brown, 1973.
- Tucker, Herbert F. "Of Moments and Monuments: Spacetime in Nineteenth-Century Poetry". *Modern Language Quarterly*, 58 (3), 1997, 269-297.
- Turner, Victor. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: Performing Arts Journal Publications, 1982.
- Whitfield, Joey. *Prison Writing of Latin America*. London: Bloomsbury, 2018.
- Willis, Paul. *Learning to Labour: How Working Class Kids Get Working Class Jobs*. London: Saxon House, 1977.
- Wulff, Helena. *The Anthropologist as Writer: Genres and Contexts in the Twenty-First Century*. Oxford, England: Berghahn, 2016.
- Wulff, Helena. *Rhythms of Writing: An Anthropology of Irish Literature*. London: Bloomsbury Academic, 2017.