

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO — UFRJ

FACULDADE DE LETRAS

**LER COM AS MÃOS: GESTOS EDITORIAIS COMO LENTE CRÍTICA PARA POESIA
CONTEMPORÂNEA**

Mabel Boechat Telles

Rio de Janeiro

2026

MABEL BOECHAT TELLES

LER COM AS MÃOS: GESTOS EDITORIAIS COMO LENTE CRÍTICA PARA POESIA
CONTEMPORÂNEA

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciência da Literatura (Literatura Comparada)

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Luciana Maria di Leone

Rio de Janeiro

Fevereiro de 2026

CIP - Catalogação na Publicação

B2741 Boechat Telles, Mabel
LER COM AS MÃOS: GESTOS EDITORIAIS COMO LENTE
CRÍTICA PARA POESIA CONTEMPORÂNEA / Mabel Boechat
Telles. -- Rio de Janeiro, 2026.
131 f.

Orientadora: Luciana di Leone.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do
Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa de Pós
Graduação em Letras (Ciência da Literatura), 2026.

1. Edição artesanal. 2. Poesia Contemporânea. 3.
Crítica. 4. Gesto. 5. Materialidade. I. di Leone,
Luciana, orient. II. Título.

MABEL BOECHAT TELLES

**LER COM AS MÃOS: GESTOS EDITORIAIS COMO LENTE CRÍTICA PARA
POESIA CONTEMPORÂNEA**

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Luciana di Leone

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciência da Literatura (Literatura Comparada)

Aprovada em:

BANCA EXAMINADORA

Presidente, Prof^ª Dr^ª Luciana di Leone
PPG Letras (Ciência da Literatura), Faculdade de Letras/UFRJ

Prof Dr Eduardo Coelho
PPG Letras (Ciência da Literatura), Faculdade de Letras/UFRJ

Prof^ª Dr^ª Mônica Genelhu Fagundes
PPG Letras (Vernáculos), Faculdade de Letras/UFRJ

Prof^ª Dr^ª Mariana Patrício Fernandes (Suplente
PPG Letras (Ciência da Literatura), Faculdade de Letras/UFRJ

Prof Dr Leonardo Garcia Santos Gandolfi (Suplente)
Unifesp

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2026

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001

Para minha avó Nelly e meu pai André

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora, Luciana, farol neste caminho, por criar e desatar nós junto comigo, me mantendo lúcida e persistente.

À minha mãe, pela escuta, conversas e colo. Ao Sherlock, sempre presente, deitado ao meu lado durante quase todo o processo de escrita. A minhas tias, Nanda e Renata, e ao restante da família, por sempre estarem comigo.

Aos professores e colegas com quem tive aulas e trocas ao longo do Mestrado, em especial: a Mônica Fagundes, que me indicou, apresentou e enviou tantos livros fundamentais para que este texto existisse; a Eduardo Coelho, pelo acompanhamento sempre cuidadoso, pelas indicações de leitura e pelo incentivo aos projetos de oficina e criação na faculdade; a Sofia Sousa e Silva, pela gentileza e por colocar Adília Lopes na rotina; a João Camillo Penna e Felipe Lima, pelas traduções e introdução a Ursula K Le Guin, pelo repertório de textos e discussões tentaculares; a Marcelo Jacques, pelas leituras e reflexões sobre poesia; a Filipe Manzoni, pelas trocas em seminários sobre nossas pesquisas-primas; a Fred Caju, pelo ensino dos processos de encadernação e diagramação, pelas trocas bibliográficas e por colocar em prática a pesquisa pelas vias da edição.

A Alejandra Bosch, Pipe e autores de Dosis Mínima, pela generosidade, conversas e envio de materiais indispensáveis à pesquisa.

A Bernardo Bruno, por tanto amor, escuta, conversas e provocações que me movimentam.

A Caju Lopes, Orquídea Garcia, Giulia Benincasa, Marcella Mahara, Lucas Ferreira, Gabriel Bustilho, Eduarda Rocha, André Chaves, Letícia Nery, Rayi Kena, Ana Luiza Rigueto, Lucas Fernandes, Victor Hentzy, Alvaro Ramos, Dora Lacerda, Juliana Monteiro, Sofia Abrantes, Marina Pontes, grandes companhias e amigos no campus e mundo afora.

A Gabriela Cortés, por tantas conversas e trocas em tão pouco tempo, pela indicação certa de Dosis Mínima, e pelo carinho. A Jasmín Varela, Augustina Lescano e Flávia Garione, pelas trocas de pesquisa e alegria. A Evelyn Caroline, pela cumplicidade no processo de pesquisa e escrita.

A Ju, Rafa, So, Isa, Cat, Ian, Bia, Mari, Theo, Helena, Claras, Victor, Tom, pequenos nomes que estão sempre na minha boca e pessoas que enchem meu coração. A Zacca, Anna Violeta, Beatriz Malcher, Gabriel González, Felipe Crespo, Tainá Telles, Leo Nunes, Lilian Sais, Paulo Santana, Daniel Massa, Thomaz Pereira, Julia Medina e tantos amigos de oficinas de poesia, onde também se deu a pesquisa. E a tantas amizades mais pelo caminho.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), pelo fomento à pesquisa e permanência da pesquisadora na universidade.

J'entreprends cet éloge de la main comme on remplit un devoir d'amitié. Au moment où je commence à l'écrire, je vois les miennes qui sollicitent mon esprit, qui l'entraînent. Elles sont là, ces compagnes inlassables, qui, pendant tant d'années, ont fait leur besogne, l'une maintenant en place le papier, l'autre multipliant sur la page blanche ces petits signes pressés, sombres et actifs.

Henri Focillon, *Éloge de la main*, 1934

Escrevo sempre
o mesmo poema
aquilo que eu toco
me toca de volta com
três vezes mais força
cansa um bocado
mas vale a pena
ao riscar o interior da caverna
é que invento minhas mãos

Leonardo Gandolfi, "Mãos" In: *O pote de mel e outros poemas* (2025)

Basalto escuro, denso, pesado, de granulação fina
desgastado e liso como um rio ao redor, um cilindro
com bordas cegas e redondas, uma ferramenta: você sabe quando
quando sente a sutil curva central
que se ajusta à mão, foi moldada por mãos,
ano após ano, pelas mãos das mulheres
que a seguraram aqui, exatamente onde ela deve ser segurada
para cair com seu próprio peso na tigela rasa
e esmagar as sementes e subir e descer novamente
definindo o ritmo da música suave e monótona
que se inscreveu longamente na pedra,
Então, quando eu a peguei, ela me disse como
segurá-la e erguê-la, colocar meus dedos onde
estavam os dedos que suavemente a desgastaram
até chegar a essa forma fina que se estende e preenche minha mão,
esse peso que quer desabar e, desabando, cantar.

Ursula K Le Guin, trad. Felipe Lima

RESUMO

LER COM AS MÃOS: GESTOS EDITORIAIS COMO LENTE CRÍTICA PARA POESIA CONTEMPORÂNEA

Mabel Boechat Telles

Orientadora: Prof^a Dr^a Luciana di Leone

Resumo da Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Ciência da Literatura (Literatura, arte e pensamento)

Os modos de edição independentes e artesanais de poesia na América Latina se proliferam ao longo do tempo de acordo com contextos políticos, econômicos e sociais diversos, como observam Matías Moscardi e Luciana di Leone. Nos anos 1990 e 2000, por exemplo, a partir do avanço do neoliberalismo, e do fechamento e crescimento do mercado editorial, as práticas de autopublicação se multiplicaram. Nesse cenário, poetas passam a recorrer a formatos alternativos — como livretos, zines, plaquetes, blogs, posts em redes sociais — baseados na lógica do “faça-você-mesmo”, nos quais as funções de autor, editor e leitor frequentemente se mesclam. Esse movimento não surge de forma inédita, retomando experiências anteriores, como a poesia marginal dos anos 1970, que em resposta a restrições pelo mercado editorial, explorou suportes precários e artesanais, como mimeógrafos, serigrafias e impressos em formatos não convencionais, em uma política de dessacralização e descomercialização da poesia. Esse movimento de editar com as mãos continua nos anos 2020, à margem do mercado editorial comercial e industrializado. Dessa maneira, em publicações artesanais, a influência dos modos de edição na leitura apontada por Roger Chartier e Miguel Leocádio Araújo Neto, são intensificados, já que a materialidade do livro — seus materiais, formatos e gestos de feitura — se torna visível e ativa no processo de leitura. Com base nas propostas de autores como Eric Schierloh, Ulisses Carrión, Ana Mazzoni e Damián Selci, é proposto, então, uma leitura que considere os aspectos editoriais, como linguagem constitutiva da obra. Essa metodologia experimental é aplicada na análise de livros artesanais de pequenas editoras latino-americanas, como a editora argentina Arroyo e a editora colombiana Dosis Mínima e de produções coletivas, privilegiando autoras mulheres. A leitura desses livros se concentra nos materiais e gestos manuais envolvidos em sua produção — catar, costurar e dobrar — e na dimensão sensorial da leitura, na tentativa de ler esses poemas com as mãos.

Palavras-chave: Edição artesanal; Poesia Contemporânea; Crítica; Gesto; Materialidade

ABSTRACT

LER COM AS MÃOS: GESTOS EDITORIAIS COMO LENTE CRÍTICA PARA POESIA CONTEMPORÂNEA

Mabel Boechat Telles

Orientadora: Prof^a Dr^a Luciana di Leone

Abstract of Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Ciência da Literatura (Literatura, arte e pensamento)

Independent and artisanal modes of poetry publishing in Latin America have proliferated over time in response to diverse political, economic, and social contexts, as noted by Matías Moscardi and Luciana di Leone. In the 1990s and 2000s, for example, with the advance of neoliberalism and the contraction and consolidation of the publishing market, self-publishing practices multiplied. In this context, poets began to turn to alternative formats—such as booklets, zines, plaquettes, blogs, and posts on social media—based on a do-it-yourself logic, in which the roles of author, editor, and reader frequently overlap. This movement does not emerge as something entirely new, but rather revisits earlier experiences, such as the *poesia marginal* of the 1970s, which, in response to restrictions imposed by the military dictatorship that were reflected in the publishing market, explored precarious and artisanal media such as mimeographs, silkscreens, and printed matter in nonconventional formats, as part of a politics of the desacralization and decommmodification of poetry. This practice of “editing with one’s hands” continues into the 2020s, on the margins of the commercial and industrialized publishing market. In this way, in artisanal publications, the influence of editorial modes on reading, as pointed out by Roger Chartier and Miguel Leocádio Araújo Neto, is intensified, since the materiality of the book—its materials, formats, and gestures of making—becomes visible and active in the reading process. Based on the proposals of authors such as Eric Schierloh, Ulisses Carrión, Ana Mazzoni, and Damián Selci, a mode of reading is thus proposed that considers editorial aspects as constitutive language of the work. This experimental methodology is applied to the analysis of artisanal books produced by small Latin American presses, such as the Argentine publisher Arroyo and the Colombian publisher Dosis Mínima, as well as collective productions, with a focus on women authors. The reading of these books centers on the materials and manual gestures involved in their production—gathering, stitching, and folding—and on the sensory dimension of reading, in an attempt to read these poems with the hands.

Keywords: Artisanal publishing; Contemporary poetry; Criticism; Gesture; Materiality

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1: Frame do filme <i>Os catadores e eu</i> (Varda, 2000).....	p. 21
Imagem 2: Screenshot de publicação de uma das peças de “contar os dias para ver o que vem depois”. 1 de abril de 2022. Disponível em: < https://www.instagram.com/p/Cb0Cs-5r7Jb/?img_index=1 >.....	p. 29
Imagem 3: Instalação <i>La serre du bonheur</i> da série “Cabane de cinéma”, na exposição Agnès Varda: Light an shadow (2022-2023). Disponível em: < https://www.nathalieobadia.com/fr/events/114-agnes-vara-light-and-shadow/installation_shots/ >.....	p. 36
Imagem 4: Foto das embalagens de leite vazias dentro de sacolas. Disponível em: < instagram.com/edicionesarroyo >.....	p. 37
Imagens 5 e 6: Frames do filme <i>Os catadores e eu</i> (Varda, 2000).....	p. 45
Imagens 7 e 8: Frames do filme <i>Os catadores e eu</i> (Varda, 2000).....	p. 46
Imagem 9: Foto do manuseio de um exemplar do livro <i>Bajé para respirar</i> (2021). Arquivo pessoal.....	p. 47
Imagens 10 e 11: Fotos das linhas que unem a capa ao miolo. Arquivo pessoal.....	p. 53
Imagem 12: Foto da capa do livro <i>Bajé para respirar</i> (Arroyo, 2021). Arquivo pessoal....	p. 53
Imagem 13: Detalhes da capa do livro coletivo <i>Bajé para respirar</i> (Arroyo, 2021), que mostram as linhas que fecham os plásticos das embalagens no formato de livro, e as que prendem na capa o pedaço de tecido que a ilustra e intitula. Arquivo pessoal.....	p. 53
Imagem 14: <i>Contra la guerra</i> , de Violeta Parra (1962). Disponível em: < https://contemporarylynx.co.uk/12-latin-american-contemporary-artists-who-use-embroidery/violeta-parra-contra-la-guerra-against-war-embroidery-on-fabric-1415-x-193cm-1962-1963 >.....	p. 56
Imagem 15: Harriet Powers, Pictorial Quilt, 1895, Boston Museum of Fine Arts, Boston, MA, USA. Disponível em: < https://www.dailyartmagazine.com/harriet-powers/ >.....	p. 57
Imagem 16: Foto da colcha de <i>yoyos</i> ou fuxicos de Olga, por Isabel González Arango, presente no livro <i>Gestos textiles</i> (Pérez-Bustos, 2021).....	p. 58
Imagem 17: Foto da colcha de María Teresa, por Alejandro Barragán, presente no livro <i>Gestos textiles</i> (Pérez-Bustos, 2021).....	p. 62
Imagem 18: Frame do filme <i>Os catadores e eu</i> (Varda, 2000). Disponível em: < https://tulissimo.art/os-catadores-agnes-vara-e-eu >.....	p. 64
Imagem 19: Foto da costura presente na capa do livro <i>Poemas breves</i> . Arquivo pessoal....	p. 68
Imagem 20: Foto do livro <i>Poemas breves</i> de Amanda Boyle (Arroyo, 2024). Arquivo pessoal.	
Imagem 21: <i>Ma'ii Ats'áá' Yílwoí</i> , figura de barbante navajo. Disponível em: < https://blog.mtr.zhdk.ch/boundarywork/string-figures-speculative-fabulation/ >.....	p. 71
Imagem 22: Colagem com fotos de arquivo pessoal de sequência de páginas do livro <i>Bordados</i> (Satrapi, 2010, s/p).....	p. 72
Imagens 23 e 24: Fotos de <i>Diário de uma costureira proletária</i> (Peirano, 2025, trad. Laboratório da Palavra). Arquivo pessoal.....	p. 78
Imagens 25, 26, 27, 28: Fotos de <i>Gibis</i> (Raymundo Colares, 1968-71). Disponíveis em: < https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/86494-gibi >;	

< https://www.leilaodearte.com/leilao/2017/agosto/37/raymundo-colares-gibi-8344/ >;	
< https://gramatologia.blogspot.com/2007/11/raymundo-colares.html >.....	p. 81
Imagem 29: Algumas peças da série <i>Livro da criação</i> de Lygia Pape (1959-60). Disponível em: < https://www.moma.org/collection/works/38590 >.....	p. 82
Imagem 30: Peça da série <i>Livro da criação</i> (Pape, 1959-60). Disponível em: < https://dasartes.com.br/materias/lygia-pape/ >.....	p. 82
Imagem 31: <i>Bicho de Bolso nº 1</i> por Lygia Clark. Disponível em: < https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/147/bicho-de-bolso-n-1 >.....	p. 83
Imagem 32: [Sem título], por Amílcar de Castro. Disponível em: < https://www.galeriafrente.com.br/artistas/amilcar-de-castro/sem-titulo-4448 >.....	p. 84
Imagem 33: Foto de estande da editora Dosis Mínima. Disponível em: < https://www.instagram.com/p/CpqYDmUpRLb/ >. 11 de março de 2023.....	p. 87
Imagem 34: Foto da contracapa de Dosis Mínima. Arquivo pessoal.....	p. 89
Imagem 35: Foto da contracapa de <i>Maldita y otras canciones</i> . Disponível em: < https://www.instagram.com/p/CNztciDpuYv/?img_index=1 >. 18 de abril de 2021.....	p. 91
Imagem 36: Foto da capa de <i>Maldita y otras canciones</i> (Dosis Mínima, 2021). Disponível em: < https://www.instagram.com/p/CNztciDpuYv/?img_index=1 >. 18 de abril de 2021.....	p. 95
Imagem 37: Foto da página 7 do livro <i>Maldita y otras canciones</i> (Dosis Mínima, 2021). Arquivo pessoal.....	p. 97
Imagem 38: Foto da capa de <i>Proyecciones y otros poemas</i> (Dosis Mínima, 2021). Disponível em: < https://www.instagram.com/p/C19sajlu4fk/?img_index=1 >. 9 dez 2022.....	p. 98
Imagem 39: Foto das páginas 6 e 7 de um exemplar de <i>Proyecciones y otros poemas</i> de Sara Fernández (Dosis Mínima, 2022). Arquivo pessoal.....	p. 100
Imagens 40 e 41: Fotos de trechos das páginas 10 e 13 do poema “La superficie” (Fernández, 2022, pp. 10, 13, v. 8-12, 47-50).....	p. 104
Imagens 42 e 43: À esquerda, uma foto do exemplar de <i>Proyecciones y otros poemas</i> , aberto na página em que está a quarta estrofe e posicionado na palma da minha mão. À direita, uma foto da minha mão aberta com suas linhas em evidência.....	p. 105
Imagem 44: Montagem de fotos de um exemplar do zine <i>a cadelinha em cima do muro</i> sendo aberto e virado. Arquivo pessoal.....	p. 108
Imagem 45: Foto de um dos lados do exemplar do zine <i>a cadelinha em cima do muro</i> (Lab da Palavra, 2021) com poema de Eleonora Loner na íntegra. Arquivo pessoal.....	p. 110
Imagem 46: Foto do verso da zine <i>a cadelinha em cima do muro</i> (Laboratório da Palavra, 2021). Arquivo pessoal.....	p. 114
Imagem 47: Foto de um exemplar de <i>a cadelinha em cima do muro</i> (Laboratório da Palavra, 2021). Arquivo pessoal.....	p. 116
Imagem 48: Montagem de fotos de um exemplar do zine <i>a cadelinha em cima do muro</i> sendo fechado. Arquivo pessoal.....	p. 117
Imagem 49: <i>Caminhando</i> (Lygia Clark, 1963). Disponível em: < https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/189/caminhando >.....	p. 118

SUMÁRIO

Introdução - Pela lente das mãos: mais um jeito de ler	14
I - Catar	21
1. Arroyo, uma editora catadora	24
2. Os materiais	28
3. A casa e as cestas	33
4. Formas de contar e catar	39
5. As mãos e a escrita.....	42
II - Costurar.....	48
1. Remendo e juntança: procedimentos de costura, edição e memória	53
2. Repetição, ferramenta de expansão do tempo	63
3. Transmitir saberes pela costura e pelo canto	70
III - Dobrar.....	80
1. Dosis Mínima, uma editora que dobra três vezes	86
2. As dobras do punk, do feminismo e do anticapitalismo	90
4. As dobras, a qualquerização e a cadelinha em cima do muro	106
Considerações finais	117

Introdução - Pela lente das mãos: mais um jeito de ler

Una literatura difiere de otra ulterior o anterior menos por el
 texto que por la manera de ser leída.
 Jorge Luis Borges, “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw”, *Otras
 inquisiciones*, 1952.

Tempos atrás me deu vontade de fazer um livro do princípio
 ao fim. Movida pela mesma curiosidade que desde pequena
 vem abrindo o meu caminho:
 fazer-pra-ver-como-é-que-é-fazer.
 Lygia Bojunga, *Feito à mão*, 2008.

“Pensar com as mãos, trabalhar com as mãos, criar com as mãos, fabricar com as mãos (poesia, do grego *poiésis*, “criação”, que deriva do verbo *poiein*, “criar”)”, diz Marília Garcia em seu ensaio “In media res”, que abre o livro *Pensar com as mãos* (2025, p. 18). A poesia é essa criação que depende das mãos, não apenas para ser escrita, mas para circular no mundo. Seja digitada num bloco de notas do celular, enviada por e-mail para uma editora, ou impressa de maneira industrial, as mãos é que estão comandando. Mas sobretudo quando tratamos da poesia editada de maneira artesanal, a mão é o centro, é o instrumento que entra em contato direto com seus materiais, transformando-os até chegar à forma que será lida. Ao ler essa poesia, entramos em contato com ela por meio da pele de nossa palma da mão e dos dedos, e isso provoca *alguma coisa*, uma mão reconhece a outra. A tendência, porém, é procurarmos o texto tentando abstraí-lo de tudo o que o sustenta, tentando esquecer as próprias mãos.

No final dos anos 1990 e início dos anos 2000, foi observado um *boom* nas produções editoriais independentes de poesia na América Latina. Livretos, zines, plaquetes físicas coexistindo com o começo das publicações em blogs e sites na internet, caracterizados pelo “faça-você-mesmo”, nos quais “parece se destacar uma lógica de afetos conviviais, não necessariamente harmônica, mas pertinente para explicar a tantas vezes apontada superposição ou coincidência entre as figuras/tarefas do escritor, do editor, e do leitor de poesia” (di Leone, 2014, p. 80). Duas décadas se passaram e, junto ao crescimento e variedade exorbitante de tecnologias digitais e meios de comunicação, principalmente as redes sociais, as publicações independentes, à margem do mercado editorial formal, continuaram a se multiplicar em diversos formatos e por meio de diversas técnicas, inclusive a artesanal.

Segundo Matías Moscardi, as guinadas de publicação independente de literatura se repetem ao longo das décadas, impulsionadas a cada vez por fenômenos econômicos e políticos que se assemelham e, ao mesmo tempo, se singularizam (2016, pp. 16-17). Na década de 1970, por exemplo, a chamada poesia marginal se apresentou como alternativa a uma limitação imposta pelo mercado editorial. Nesse cenário, a produção era de livros que consistiam em poemas copiados em mimeógrafo e dobrados ao meio ou dispostos dentro de envelopes, ou impressos em offset, em formato de revista ou jornal, feitos em serigrafia sobre tecidos. Em suma, livros que se apresentavam em tal diversidade de suportes e materiais que tornava difícil até mesmo sua identificação enquanto livros. Essas características editoriais primordiais — exibição da artesanidade e a precariedade de recursos econômicos e técnicos — propunham uma política de dessacralização e descomercialização da poesia.

Em seu livro *Poesia & felicidade*, a pesquisadora Eduarda Rocha comenta que a editora argentina Belleza y Felicidad, fundada por Fernanda Laguna e Cecilia Pavón na década de 1990, seguiu alguns dos traços estilísticos e princípios de produção da geração marginal e do resultado gráfico da literatura de cordel (2024, p. 82). Tanto no Brasil como na Argentina, a partir da expansão do modelo político e econômico neoliberal, muitos poetas recorreram ao caminho da publicação independente, se esgueirando das limitações e padronizações impostas pelo mercado.

A poesia, neste momento dos anos noventa e 2000, se destaca enquanto gênero no cenário da edição independente, por um lado, devido ao baixo lucro obtido com vendas de livros de poemas, como aponta Luciana di Leone (idem, p. 79). Por outro lado, me parece que a poesia sempre foi, historicamente, um campo de experimentação com as linguagens e as ferramentas específicas de cada uma delas, seja nas dimensões espacial, sonora ou física. É como diz Marília Garcia no ensaio “Quase poesia”:

Ora, eu gostaria de pensar o poema justamente como aquilo que não se apreende, aquilo que escapa, que não tem essência nem território definido. O poema não buscava se expandir, ao contrário, ele é atravessado e tomado pelo mundo, está em deslocamento constante e em transformação. Acredito que ele seja aquilo que tenta se descolar de alguma essência e do lugar comum, do que está cristalizado. (Garcia, 2025, p. 103)

Não surpreende, portanto, que a poesia se sobressaia entre os gêneros, como aquele que exige maior liberdade e singularidade em seus modos de edição, o que geralmente é vetado no mercado editorial por conta da logística de produção em massa e dos custos, sobretudo quando o poeta não tem seu nome consagrado ou prestígio social, o que nos leva a retornar ao ponto do baixo lucro levantado anteriormente.

Ao analisar os impactos do surgimento de livros em formato eletrônico, o historiador Roger Chartier discute, no texto “Morte e transfiguração do leitor?”, como a mudança de edição interfere diretamente na leitura e, portanto, na forma como se pensa essa literatura. Ele constata: “a revolução das modalidades de produção e de transmissão dos textos é também uma mutação epistemológica fundamental” (Chartier, 2002, p. 107-108). Essa interação entre as formas e os sentidos se dá para além da passagem do físico ao virtual, podendo ser pensada também para os livros editados de maneira independente e artesanal, que variam em suporte e circulação, e que também têm sua leitura impactada por esse modo de edição. Em diálogo com Chartier, Miguel Leocádio Araújo Neves afirma:

Cada objeto produzido para conter um texto influencia também o modo como é utilizado, sobretudo no que concerne à construção do sentido do texto que este objeto contém. Por outro lado, é bem provável que o suporte influencie também a própria produção do escrito a ser veiculado. (Araújo Neto, 2016, p. 132)

Dessa maneira, no contexto de produção independente em que as diferentes funções de escrita e edição se aproximam e se sobrepõem, essa influência se torna ainda mais relevante para o olhar crítico, pois agora, como aponta o autor e editor Eric Schierloh: “No ya textos escritos y libros hechos, sino libros escritos” (Schierloh, 2021, p. 26). É Schierloh que propõe, a partir dessa percepção no que concerne aos livros artesanais, o conceito de “escritura aumentada”, essa em que o autor é, também, editor, e, portanto, detém seus meios de produção. Essa noção se combina com a “arte de fazer livros” proposta por Ulisses Carrión, e “cria condições específicas de leitura” (Carrión, 2011, p. 15). Para ler, portanto esses livros em que a participação dos gestos do corpo do autor, do editor e do leitor é fundamental:

Lo que ahora importa es recuperar nuestros sentidos. Debemos aprender a ver más, a oír más, a sentir más. Nuestra misión no consiste en percibir de una obra de arte la mayor cantidad posible de contenido, y menos aún exprimir de la obra de arte un contenido mayor que el ya existente. Nuestra misión consiste en reducir el contenido de modo que podamos ver en detalle el objeto, dice Susan Sontag. ¿Qué es reducir el contenido? Despojar a la escritura de la literatura, y sobre todo de las ambiciones y expectativas propias del sistema de la literatura. ¿Qué es el objeto? El objeto es el libro, claro. El libro experimentado de una forma nueva porque está hecho y circula de formas nuevas –y acá nuevo no es precisamente “novedoso”, sino nuevo porque retorna en relación a unas condiciones catastróficas de existencia de los textos y los libros– (como quien dice “de nuevo”) (Schierloh, 2021, p. 30-31)

Para a leitura crítica específica de poesia contemporânea independente que desejo propor ao longo deste texto, recupero o ensaio “Poesía actual y cualquerización” (2006), de Ana Mazzoni e Damián Selci. Nele, os autores destacam a dinâmica do “faça-você-mesmo”, utilizada pelos poetas como aquela que possibilita que qualquer um que deseje seja poeta, tirando o obstáculo de uma aprovação do mercado editorial e da erudição que determina o que

é ou não literatura. Logo, com a difusão de modos alternativos de fazer literatura, é necessário que se façam presentes na crítica os aspectos editoriais que aparecem em seu primeiro plano, muitas vezes até anteriores à escrita (ibidem, 2006, s/p). Os autores propõem:

Teniendo esto en cuenta, ¿no deberíamos primero analizar los matices de lo que significa la edición en esta literatura, y después dedicarnos a revisar los versos? De otro modo los análisis resultan completamente abstractos, o lo que es lo mismo, no logran describir realmente el fenómeno sobre el cual se abocan. Hay que llegar al análisis textual, y no partir de él. (Mazzoni, Selci, 2006, s/p)

Ao enfatizar esse caminho crítico, que inverte as etapas da leitura crítica moderna e formalista, os pesquisadores defendem a importância de situar o poema no mundo, bem como a leitura desse poema que se transforma a depender dos contextos em que está inserida e dos suportes com que se está lidando. Sendo a edição um campo pensado de maneira expandida, envolvendo os gestos implicados no ato de “dar forma” (Campos et al., 2023, p. 18), apresentar e fazer circular um texto, aqui ela passa a ser também lente crítica para a literatura, e não mais apenas sociológica — que é uma das problemáticas apontadas por Matías Moscardi (2016, pp. 19-20).

Se a leitura é diretamente impactada pelo modo de edição e a crítica nada mais é que uma proposta de leitura registrada, torna-se especialmente interessante expandir os critérios por ela utilizados, como propõe Josefina Ludmer para a literatura latino-americana das décadas de 1990 a 2000, em seu ensaio “Literaturas pós-autônomas”: “não se pode lê-las [as escritas contemporâneas que cruzam as fronteiras da literatura] com critérios ou categorias literárias como autor, obra, estilo, escrita, texto e sentido” (Ludmer, 2009, p. 2). Seria necessário, então, situar essa literatura e não tratar os modos de editar como extraliterários, como já propunha Heloísa Teixeira ao ler a poesia marginal nos anos 1970 (Teixeira, apud. Hombeeck; Tavares, 2021). Proponho, então, colocar em prática a leitura e análise de alguma poesia independente feita nos últimos anos, da forma como ela é editada, diagramada, plasmando linguagem e outras matérias, partindo das mãos, enfim, estudando-a através da lente da edição.

Para testar essa metodologia, foram selecionados alguns poemas de livros editados de maneira artesanal por duas pequenas editoras independentes latino-americanas, a editora argentina Arroyo — coordenada pela poeta e editora Alejandra Bosch, e cujos livros de poesia são costurados um a um e têm capas feitas de embalagens recicladas — e a editora colombiana Dosis Mínima — que publica pequenos livros de papel dobrados três vezes e grampeados. Além disso, alguns livros editados (costurados e dobrados) pelo Laboratório da Palavra, grupo de extensão do Programa Avançado de Cultura Contemporânea da UFRJ do

qual faço parte, também foram analisados e tiveram seus processos de feitura levados em consideração na pesquisa.

Um dos fatores que delimitou a escolha desse corpus foi o acesso físico a ele, afinal, para realizar uma análise crítica que parta da materialidade dos livros e, sobretudo, dos gestos que levam dão forma a eles, dimensões sensíveis como o tato são fundamentais, bem como a leitura diretamente em seus suportes. Eu já conhecia o trabalho da poeta argentina Alejandra Bosch na editora Arroyo desde a Iniciação Científica que comecei em 2020, mas só em meados de 2024 pude encontrá-la pessoalmente e, assim, comprar alguns dos livros editados por ela, e tê-los e tocá-los enfim com as mãos. Já Dosis Mínima, eu conheci por indicação de uma amiga e colega de pesquisa colombiana, Lina Gabriela Cortés, que veio fazer intercâmbio em 2025 na UFRJ e me passou o endereço das redes sociais da editora e o contato de um dos editores. Já que o site da editora está temporariamente fora do ar, ele me enviou de bom grado todo o material que eu precisava para imprimir alguns dos pequenos livros, dobrando-os por conta própria, como é incentivado pela editora. Isso permitiu que eu os tivesse em mãos.

Da mesma maneira que o contato com o corpus físico foi importante, o acesso aos bastidores, de seus processos e contextos editoriais, seja via publicações em redes sociais, mensagens ou entrevista com os editores, também foi. Ao analisar os circuitos literários contemporâneos, o professor Ítalo Moriconi também percebe:

Se na esfera pública clássica, pré-midiática, o autor era um “ser de papel” (como dele disse Barthes), ser virtual no sentido original da palavra virtual e não no sentido de virtual on line, hoje esse autor está disponível para apresentar seus materiais de trabalho, de tal maneira que a esfera do específico estético incorporou o making of como elemento de consideração. (Moriconi, 2006, p. 161)

Dessa maneira, a partir de minha interação com essas obras e do acesso ao making of delas, foram distinguidos três gestos principais em suas confecções: catar, costurar e dobrar. A catação, como um trabalho primordial de seleção e coleta de materiais para a confecção de capas de livros; a costura, como aquilo que une esses materiais, transformando-os em suporte; a dobra, como o que muda a dimensão e a dinâmica desse suporte. Nos capítulos a seguir, será desenvolvida a investigação de cada um desses gestos em poemas e livros selecionados, na tentativa de identificar interseções de procedimentos e efeitos entre a linguagem editorial e a linguagem poética.

A escolha por um recorte de autorias de mulheres se deu porque a relação entre gênero e produção editorial independente é relevante. Como Eduarda Rocha assinala sobre o projeto *Belleza y Felicidad*: “O ato de editar os seus próprios livros tornava possível colocar em

circulação o que as poetisas escreviam em um contexto no qual mulheres tinham pouco espaço” (2024, p. 87). Ana Elisa Ribeiro, em seu livro *Mulheres que editam*, também observa que:

A edição de livros pode, em grande medida, ser entendida como uma reação ao silenciamento, a aprendizagem de uma tática ou mesmo uma estratégia para contornar obstáculos poderosos. Uma mulher pode se tornar editora para fundar espaços vedados, às vezes tentados e vetados, outras vezes previamente interditados. E muitas se tornaram mesmo editoras (em diversas escalas), embora a historiografia raramente tenha se ocupado delas, ao menos na mais imensa parte da escassa bibliografia que conhecemos sobre a história das casas editoriais brasileiras (e mesmo ao redor do mundo). (Ribeiro, 2024, p. 7).

Portanto, a opção por poetisas mulheres se faz ainda mais interessante para pensar a crítica da poesia independente, já que o machismo estrutural operante no mercado editorial hegemônico se coloca como um dos possíveis fatores para a publicação por outras vias. É certo que o machismo não é eliminado no âmbito da publicação artesanal independente, mas por meio da autopublicação ou de projetos editoriais em que autores, editores e leitores colaboram entre si de maneira mais próxima e direta, torna-se possível driblar algumas das interdições do sistema econômico. Além disso, os gestos manuais a serem examinados a seguir — a catação, a costura, e até a dobra em alguns casos — foram historicamente feminizados, o que implica em marcas e relações de gênero relevantes.

As mãos são fundamentais ao longo da pesquisa. Temos as mãos como o instrumento que edita centralmente os livros, por meio de seus gestos, as mãos que catam, que costuram e que dobras. As mãos que escrevem. As mãos como elemento dentro dos poemas, em palavra ou não. As mãos minhas, que pesquisam, investigam os gestos das mãos dos editores, reproduzindo-os. Preciso tocar os livros para descobrir seus materiais com o tato. Mesmo que descritos em sites ou em entrevistas, não é possível saber apenas pela leitura/visão ou escuta como são as texturas dos livros. Posso “saber”, mas não *saber*. A dimensão, o tamanho dos livros, não é palpável via imagens, é apenas imaginável. Preciso ter um exemplar na palma da mão ou guardado no bolso para entender minha relação com ele. Só consigo saber de sua artesanidade, dos gestos que levaram até a forma presente, ao experimentar sua fragilidade perante o tempo, perante meu manuseio. Os retalhos se desfiam, as costuras se desfazem, os papéis e plásticos se amassam, se mancham.

Entendo outra relação com texto que se estabelece uma vez que estou mais próxima de seu suporte, de seu modo de circular, uma vez que participo do seu processo de confecção, passo a escrevê-lo, traduzi-lo, editá-lo para finalmente pensar, experimentar, pesquisar esse texto de outra maneira. É preciso ler com as mãos.

I - Catar

No filme *Os catadores e eu* (Varda, 2000), a cineasta Agnès Varda filma e entrevista, ao longo de um trajeto de carro pela França, catadores de grãos, frutos, legumes, objetos, ferro velho, móveis; catadores em grupo e solitários; catadores em pinturas e quadros, e em carne e osso. Algo primordial do filme é o fato de a diretora se considerar também uma catadora¹, estabelecendo desde o início que a investigação acerca da catação e do modo de vida dos catadores se dobra também sobre si mesma. Se há uma variedade de formas de catar, unidas por um gesto comum, ela se inclui nesse grupo à sua maneira. O filme mostra e reflete sobre a catação em diversos sentidos: como meio de sobrevivência, estilo de vida, procedimento artístico e de pensamento. A partir disso, será possível pensar a catação também como um dos gestos de edição do contexto de produção editorial independente e artesanal de poesia, e perceber os desdobramentos da incorporação desse procedimento na leitura crítica.

Mas antes, começamos pelas definições, assim como Varda, que abre seu filme-documentário com a imagem da definição de “glaner” [catar] de um dicionário Larousse.

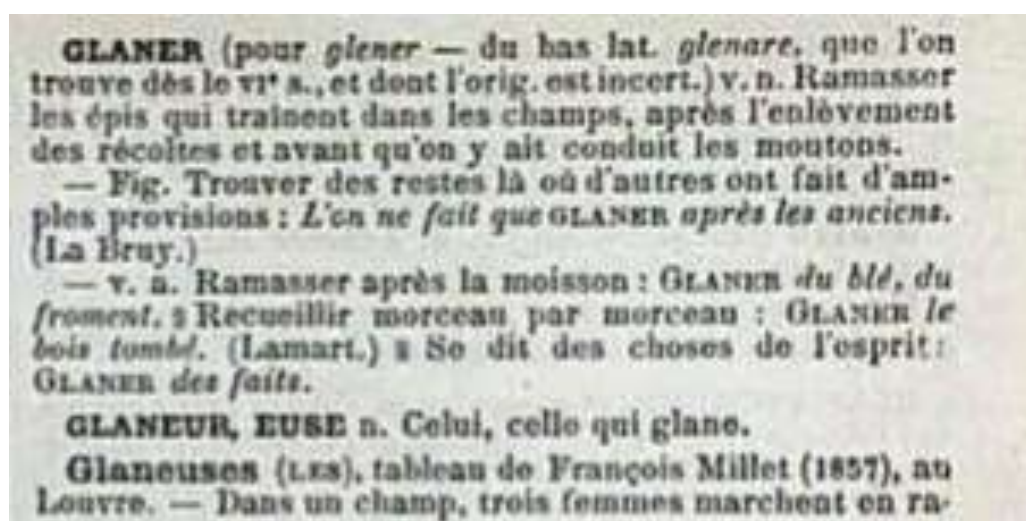


Imagem 1: Frame do filme *Os catadores e eu* (Varda, 2000).

Aqui, a catação está associada, na primeira definição, ao meio agrícola; à recolha das espigas de milho que sobraram após a primeira colheita, a principal, empreendida por proprietários de terra e/ou empresas. A ação de catar restos, tanto no meio da agricultura,

¹ O título original do filme é *Les glaneurs e la glaneuse*, que, traduzido palavra por palavra, seria “Os catadores e a catadora” em português. O título difundido no Brasil, *Os catadores e eu*, por um lado, reforça o posicionamento da diretora em primeira pessoa no documentário, mas por outro, perde alguns aspectos importantes do original ao excluir “a catadora” [*la glaneuse*]. Um deles é a equiparação que Varda propõe entre ela e os catadores filmados, ao se nomear catadora como eles. Outro também seria o da marcação de gênero, que a própria cineasta irá abordar ao longo do filme ao tratar dos registros antigos da catação, antes quase exclusivamente realizada por mulheres.

quanto em outros, é a que ocupa posição central no filme de Varda. Já em sentido figurado, o termo “catar” é definido como a reunião de restos em geral. Por fim, em mais um sentido figurado, para o qual Varda chama atenção mais adiante no filme: “Se dit des choses de l’esprit”², ao lado do exemplo “glaner des faits”. Destaco o termo francês utilizado – *esprit* – que nesse contexto, faz referência ao âmbito intelectual, do pensamento ou das ideias (de acordo com o dicionário Larousse), o que já expande de maneira considerável o conceito de “catar”.

Os dicionários Aulete e Aurélio apresentam definições parecidas para “catar”, que se iniciam por verbos a princípio sinônimos, como “procurar”, “buscar”, o que reforça essa ampliação de sentido: não há um afunilamento imediato em direção à prática agrícola. E há, ainda, a acepção de “observar com atenção”, que aponta para a direção do catar como pesquisa, como modo de olhar³.

Chamo a atenção, enfim, para as seguintes definições do dicionário Aulete: “Recolher um por um entre outras coisas” e “Procurar e retirar de (uma quantidade de grãos ou sementes, p.ex., de arroz, feijão etc.) as impurezas e unidades defeituosas; limpar, selecionar”. Aqui está a dimensão de uma escolha, de uma seleção. Essa definição também nos remete ao poema “Catar feijão” de João Cabral de Melo Neto, em que o poeta estabelece a relação entre o escrever e o catar. No presente estudo, o sentido de catar que será trabalhado pende para esse campo semântico, sem deixar de se entrelaçar aos demais sentidos mapeados anteriormente, tanto os que abarcam a recolha de restos, quanto, ainda, os que dão conta de processos mentais e modos de pesquisa. Voltaremos a essas definições várias vezes, pois elas estão em constante contato entre si.

É importante destacar que a catação, mesmo que muito plural, associa-se, historicamente, e, sobretudo na América Latina, a contextos de pobreza em que, diante da escassez de recursos, pessoas passam a catar sobras, itens descartados, e fazem deles seu sustento pelo consumo ou pela venda. Mesmo possuindo as histórias mais diversas, a maioria das pessoas filmadas e entrevistadas por Varda estão situadas em um contexto de pobreza. A pesquisadora Maria Scarlet Carmo sinaliza:

No Brasil, a catação é considerada como fruto da pobreza [...] e do desemprego, que se acentuou, principalmente, após a abertura ao capital externo na década de 1990, quando a reestruturação da produção – mediada pela automação do setor industrial e

² A palavra *esprit* em francês pode ser traduzida como “espírito”c, mas também como “mente”. Nesse caso, sugerimos a tradução: “Se diz das coisas da mente”.

³ Enquanto transcrevia essas definições, recebi uma mensagem de uma amiga. Ela estava fazendo um trabalho, para uma aula de cinema, sobre a relação entre sonho e internet, e me dizia: “Eu catei três sonhos na minha cabeça”, reiterando na coloquialidade, o uso do verbo como um processo também referente a pensamentos, sonhos.

pela terceirização – resultou numa onda de desemprego e no aumento da informalidade. Com essa automação, trabalhadores com baixo nível educacional e sem qualificação foram excluídos do mercado de trabalho e buscaram alternativas para sobreviver em atividades informais com baixos salários e sem direitos (Carmo, p. 86-87, 2011)

Um dos mais importantes registros da prática de catação no Brasil é o livro *Quarto de despejo* - diário de uma favelada (1960), de Carolina Maria de Jesus, que traz o relato do dia a dia da autora vivendo em um barraco na favela do Canindé e sustentando a si mesma e a seus filhos por meio da catação e conseguinte venda de papel. A catação, para além de prover a continuidade da vida de Carolina, é essencial para que sua escrita aconteça, afinal os cadernos onde escreve seus textos também são objetos catados por ela em seu cotidiano. Podemos considerar, ainda, a catação como procedimento artístico da escritora, pois o livro traz relatos e vozes catadas/escutadas ao longo de seu trajeto de trabalho.

Outro registro relevante do cenário de catação latino-americano é o curta-metragem *Boca de lixo* (1993), de Eduardo Coutinho, que é gravado precisamente no início da década de 1990, momento destacado por Carmo (2011) como aquele em que houve aumento considerável de trabalhadores de catação. O filme mostra a situação de pessoas que trabalham no lixão de Itaoca, em São Gonçalo, no Rio de Janeiro, catando restos de alimentos, vestimentas e ferro velho. Esses catadores consomem ou vendem esses restos, tirando deles seu sustento e manutenção de vida. Nas primeiras cenas do documentário, os entrevistados parecem preocupados com o reconhecimento da catação enquanto trabalho, ao repetir que aquilo o que fazem não é roubo ou crime. Como podemos ver, o verbo “catar”, no sentido de “trabalho”, foi historicamente associado a um contexto de pobreza de recursos: criar recursos a partir do pouco que há, a partir do que sobra.

Na década de 1990, a expansão do número de catadores converge com a guinada das publicações independentes de literatura, e, sobretudo, de poesia. Na América Latina, com a consolidação do neoliberalismo e as consequentes práticas de privatização, não intervenção estatal nos intercâmbios comerciais e abertura das importações (Leone, 2014, p. 66), a publicação independente restou como caminho possível para alguns escritores. Essas publicações, que se consolidaram na forma de zines, plaquetes, “livrinhos”⁴, eram feitas muitas vezes de maneira artesanal e com restos, utilizando-se de recursos disponíveis ao alcance da mão dos autores. A editora argentina Belleza y Felicidad, como já mencionamos, foi fundada por Fernanda Laguna e Cecilia Pavón e, influenciada pela geração marginal e pela

⁴ Aqui, o diminutivo faz alusão ao termo “libritos”, usado por Matías Moscardi em seu livro *La máquina de hacer libritos* (2016) para se referir aos livros não-convencionais da produção editorial independente.

literatura de cordel, produzia livros que se apresentavam em tal diversidade de suportes e materiais que tornava difícil até mesmo sua identificação enquanto livros (Rocha, 2024, p. 82). A exibição da artesanidade e a precariedade de recursos propunham uma política de dessacralização e descomercialização da poesia.

Do encontro dos catadores com a produção editorial independente, surge a primeira editora cartonera, a Eloisa Cartonera, composta por editores que compram o papelão catado por *cartoneros* e o reciclam, utilizando-o como capa de seus livros, em um processo simples e feito à mão. O grupo descreve seu processo de produção da seguinte maneira, em seu site:

Ideamos un sistema de trabajo muy sencillo. Fabricar un libro cartonero, es de las cosas más fáciles de este mundo, ¡Fíjense, que los hacemos nosotros! Compramos el cartón a los cartoneros que vienen a la carto con el cartón especialmente seleccionado. A ese cartón lo cortamos lo pintamos y le pegamos el interior del libro, que imprimimos en nuestra Multilit 1250, (que lentamente estamos aprendiendo a manejar nosotros, no sin dificultades, pero con la firme convicción de conseguirlo cualquiera de estos días)... ¡Y Listo! ¡Así de simple y bello es un libro cartonero! (Disponível em: <<https://www.eloisacartonera.com.ar/historia.html>>. Acesso em mai 2025)

Hoje são muitas as editoras cartoneras, independentes e artesanais espalhadas pela América Latina, operando de modo mais ou menos parecido com Eloisa.

1. Arroyo, uma editora catadora

A Editora Arroyo surgiu em 2016, na comuna Arroyo Leyes, da província de Santa Fé, no interior da Argentina – como projeto da poeta e artesã Alejandra Bosch. Para fazer as capas dos livros, ela utiliza plásticos de embalagens (de sachês e de caixas de leite) que seriam descartados, tanto em sua própria casa, como por vizinhos e amigos. É feita a recolha desses materiais, numa espécie de catação. Diferentemente dos catadores apresentados no filme de Varda e de Coutinho ou até da catadora Carolina Maria de Jesus, a catação de Bosch não envolve uma saída em busca dos materiais em contextos de descarte no meio agrícola, de lixão ou das ruas comerciais e residenciais de uma cidade grande. No caso da editora, a catação consiste mais no não-descarte, na colaboração de cada pessoa que se compromete a guardar, a não deixar que o material chegue à categoria de lixo, apesar de ser esse o seu destino mais comum. Ainda assim, é possível traçar relação entre essas catações.

Voltemos a duas definições de catar: “Recolher um por um entre outras coisas” e “Procurar e retirar de (uma quantidade de grãos ou sementes, p.ex., de arroz, feijão etc.) as impurezas e unidades defeituosas; limpar, selecionar”. No âmbito da edição, me parece que a escolha é um dos primeiros procedimentos realizados. É necessário, antes de tudo, selecionar

o que será publicado como filme ou livro. Nas definições expandidas de “edição” propostas pela pesquisadora Ana Elisa Ribeiro em seu livro *Edição, s.f. - um verbete expandido* (2023), as palavras “escolher”, “escolha”, “eleger”, “selecionar”, “montagem”, “curadoria” são recorrentes. Dessa maneira, podemos pensar, inclusive, no gesto editorial que Varda realiza ao catar imagens para seu filme. No momento em que troca as espigas de milho por sua câmera *handycam*, passamos a ver as imagens como imagens catadas pela diretora. Passamos a ver Varda, mesmo quando invisível, passamos a ver o gesto de sua filmagem, de sua catação cinematográfica.⁵

Já na edição de livros, o primeiro sentido mobilizado por essa aproximação é o da catação de textos. A recolha de textos pode se dar de muitas maneiras, por exemplo por meio de chamadas abertas publicadas em redes sociais, como aconteceu no caso do livro coletivo *Bajé para respirar* (2021). No Instagram e no Facebook, Bosch publicou:

Todes invitades. Quienes deseen participar, mandar un poema al mail. Desde el 1 al 15 de octubre, será la recepción de los textos. Si sos de Santa Fe o Paraná, te pedimos juntas sachets y cajas de lácteos para los libros. Bien lavados y secos. Presentaremos en el Festival, Enero Humedal, 2022, en la Comuna de Arroyo Leyes. ¿Qué te parece el título? Bueno, sobre eso escribí para este nuevo proyecto colectivo (Bosch, 24 de setembro de 2021. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CUOix5gg2kA/>)

Poetas de diversas cidades da Argentina enviaram seus poemas, que foram publicados de acordo com a ordem de envio, como revela uma das últimas páginas do livro. Há também nessas últimas páginas, mais uma vez, o e-mail da editora, Alejandra Bosch, que se coloca à disposição de um contato direto com os leitores e possíveis futuros autores, que muitas vezes coincidem. Chamo a atenção para o fato de que o pedido por materiais textuais está justaposto ao pedido por materiais plásticos, sem hierarquia: catam-se poemas, catam-se embalagens, ambos são igualmente importantes para a confecção do livro.

Essa seleção de textos e materiais se baseia nas relações afetivas, seguindo a tendência de editoras independentes que se propõem a uma relação mais próxima com o público, aberta à sua intervenção, como indica Luciana di Leone:

O grande interesse na noção de *afeto* na sua relação com o *fazer junto* implicado em todo agrupamento também se faz evidente no interesse por parte da crítica em práticas artísticas que, ao longo da história, propuseram cenas abertas para a relação com o público, cenas não baseadas em uma lógica contemplativa, onde justamente se coloca em dúvida a pertinência desses termos. Propostas em que obra e público se afetam mutuamente, mutuamente se constituem e se mostram como corpos abertos, em

⁵ Essa percepção parece conversar com o dizer do cineasta Jean Rouch “Fazer um filme, para mim, é escrevê-lo com os olhos, com as orelhas, com o corpo, é estar dentro, ao mesmo tempo invisível e presente” (Rouch, apud. Comolli, 2008, p. 32) usado como epígrafe do ensaio “Pela distinção entre ficção e documentário (provisoriamente)”.

formação, aquilo que – em linhas gerais – Nicolas Bourriaud definira como práticas que apresentam uma estética relacional. (di Leone, 2014, p. 62-63)

Na editora Arroyo, essa estética relacional aparece no momento da seleção de textos. Muitas vezes a convocatória de autores se dá por um convite pessoal, por algum contato com os poetas em festivais e eventos literários. Por exemplo, o livro da poeta brasileira Valeska Torres, publicado pela Arroyo na coleção *Dos poemas*, em 2019, só foi possível graças a um encontro entre editora e poeta em um festival literário na Argentina. E, sobre a catação de materiais plásticos, em entrevista à revista *Pausa*, Bosch diz:

Necesitamos armar una red solidaria de amigos que no tiren a la basura los sachets y cajas de leche que consumen en sus casas. Nosotros usamos ese material para elaborar las tapas de nuestros libros de poesía. Este año fuimos seleccionados como proyecto en la convocatoria de 'Puntos de cultura'. Fuimos elegidos por las ediciones y el festival federal de poesía que desde hace cinco años realizamos en Arroyo Leyes. Nos eligen por el trabajo de reciclado de la basura domiciliaria, como soporte de nuestros libros. El proyecto de Ediciones Arroyo es el de crear una gran red de recolectores, amigos y vecinos que se suman a nuestro trabajo, guardando su basura para que nosotros la transformemos en un objeto artístico. (Bosch, apud. Pausa, 2020)

Em uma roda de conversa em setembro de 2024 na UFRJ, Alejandra Bosch descreveu mais uma vez seu próprio projeto de catação: “Ando, busco materiais nas portas das casas das pessoas, corto, limpo, preparo, dobro, sento, imprimo, costuro, faço a capa”. A editora e sua comunidade catadora poderiam dar depoimento a Varda.

No que diz respeito à temática, apesar de *Bajé para respirar* ser um livro de poesia heterogêneo, uma espécie de antologia, é possível perceber à primeira vista que nele são numerosos os poemas que colocam a natureza em primeiro plano. Elementos como a chuva, os pássaros, os animais, as flores, os frutos, as plantas aparecem com frequência ao longo dos 43 poemas do livro. No poema “Fe”, de Milagros Ramos, por exemplo, há uma espécie de voto de confiança no contato com a natureza.

Fe

Ahí
con el agua helada sobre los ojos
y el barro que oprime los pies
seguimos pregonando
los beneficios de la lluvia.

(Ramos, 2021, s/p)

Como também há no poema “Monte” de Ursula Alonso, em que “las raíces / pueden más / que el cemento” (2021, s/p, v. 34-36). Desse modo, mesmo sem uma orientação temática ou formal pré-determinada pela chamada, pode-se perceber um certo alinhamento

entre os poemas e o modo de edição da Arroyo, que mantém seu compromisso com a sustentabilidade de suas produções. Os poemas também são alinhavados por um pequeno texto introdutório:

Este segundo libro colectivo está pensado como una pequeña propuesta hacia la ‘nueva normalidad’. Qué escribimos hoy, qué vamos a escribir a partir de hoy. Cuestiones a pensar, sabemos que la poesía nos propone siempre actualidad y anticipación. Leamos a nuestros poetas y reconozcamos en sus textos *algo* que se pueda llamar, camino. Estos escritores argentinos permitieron el armado artesanal de este libro. Pan y Poesía / Noviembre 2021 (Arroyo, 2021, s/p)

A expressão “nueva normalidad” faz referência à pandemia de Covid-19 que atingiu o mundo inteiro no início de 2020 e transformou os modos de vida. É a partir desse contexto que a editora expõe sua ideia para o projeto do livro e, junto com isso, uma via de leitura para os leitores, uma que reconheça nos textos “*algo* que possa se chamar caminho”. A ênfase dada ao pronome indefinido provoca o efeito de indeterminação, e sugere que deve ocorrer uma procura, uma catação. Ao mesmo tempo em que se estabelece um elo entre os poemas, esse elo também deve ser feito pelos leitores.

Assim, é defendida aqui a ideia de que todos os poemas enviados neste momento, em sua heterogeneidade, poderiam oferecer caminhos possíveis frente a um cenário difícil. Nesse sentido, o título *Bajé para respirar* também me chama a atenção como parte desse elo, pois pode ser lido como “Abaixei para respirar”⁶, incluindo um dos principais movimentos implicados na catação, o de se abaixar. Se formos a leitura nessa direção, a catação estaria aqui proposta, tanto no projeto editorial, quanto no título, também como esse caminho possível de seguir *para respirar*. Uma das principais implicações da contração do vírus Covid-19 é o comprometimento do sistema respiratório e sua contaminação se dá pelo ar. Além disso, “respirar” é um verbo utilizado como análogo à vida e ao descanso depois de situações ruins. Isso permite reiterar o livro e a catação como alternativas contra o contexto da pandemia e suas duras consequências, sociais e pessoais, que reverberam até hoje.

O isolamento foi outra característica da organização social durante a pandemia que pode ser levado em consideração ao analisarmos a iniciativa da editora de fazer um “livro coletivo”. Sem especificidades formais ou temáticas que não sejam a de fazer um livro em conjunto, a editora parece seguir especialmente a estética relacional nesse momento. “o que rege a vontade de se agrupar é a vontade de se agrupar, escolher estar junto, estabelecer um

⁶ O título também pode ser traduzido como “Desci para respirar”, talvez mais literal do que “abaixei”. Escolho aqui o “abaixei” para sublinhar a relação com o gesto de catação.

contato, escolher se afetar” (2016, p. 26), aponta Luciana di Leone sobre as produções editoriais de poesia argentina e brasileira a partir da década de 1990. *Bajé para respirar* se apresenta, dessa maneira, também como a possibilidade de criar coletividade em um período no qual a formação de laços estava muito limitada.

2. Os materiais

Da entrevista que Varda realiza com um dos artistas que compõem suas obras a partir de materiais catados nas ruas, destaco esta fala: “O encontro se dá na rua. É o objeto que me chama, porque tem o seu lugar aqui”. Assim é introduzida a ideia de que um objeto pode “chamar” seu catador, como se, para além do olhar do catador e sua mão estendida para o objeto, que o puxa, houvesse também uma convocação dos catados. Mais uma vez, Varda se associa ao catador, quando encontra, por acaso, durante seu trajeto, mais uma pintura de catadoras — uma que posiciona lado a lado, em uma mesma tela, *La glaneuse* (1877) de Jules Breton e *Des glaneuses* (1857) de Jean-François Millet —, e repete a fala, com poucas modificações: “O encontro se dá na rota. [...] O quadro nos chamou porque tinha seu lugar no filme”. Seria possível um objeto convocar à catação e ao manuseio?

De maneira parecida com os artistas catadores entrevistados por Varda, a poeta e artista visual mineira Efigênia Rolim⁷ faz, entre outros trabalhos, peças de roupa, bonecos e outros objetos com papéis de bala, plásticos e outras sucatas que encontra em seu caminho. Essas produções artísticas começaram quando Rolim chegou a Curitiba no final de 2005 e, como ela própria conta, viu algo brilhando no chão e imaginou que fosse alguma joia, mas ao se aproximar, abaixar e catar, percebeu que se tratava de papéis de bala (Belmaia, Dantas, 2017, s/p). Ainda que não fosse o que esperava, a artista se encantou com o brilho dos papéis, os catou e guardou, e, da junção entre essas embalagens e um chinelo catado posteriormente, ela fez sua primeira peça. Desse encontro inesperado, veio uma convocação a catar e a imaginar um futuro para os objetos que seriam descartados. Rolim, além de catar a sucata e confeccionar a partir dela suas obras, as vende em uma feira de Curitiba, recitando poemas e contando histórias.

Lembro-me, também, do artista carioca Rafael Amorim que desenvolveu o projeto “contar os dias para ver o que vem depois” (2020-2022), no qual fez obras visuais utilizando-se de cliques de papel catados na rua desde 2015, e também poemas a partir desses

⁷ Mais do trabalho de Efigênia Rolim disponível em: <<https://www.instagram.com/efigeniarnosrolim/>>.

encontros, que foram exposição no Sesc Ramos em 2022, sob o nome “a respeito do fracasso e outras virtudes”, e também se tornaram livro.



Imagem 2: Screenshot de publicação de uma das peças de “contar os dias para ver o que vem depois”. 1 de abril de 2022. Disponível em:
<https://www.instagram.com/p/Cb0Cs-5r7Jb/?img_index=1>.

Em cada peça, há um poema, alguns cliques posicionados ao redor, uma localização e uma data, que situam a catação no tempo. No poema acima podemos ver uma relação direta com o gesto de catar, quase uma descrição. Ao incorporar esse gesto em seu trabalho, há um interesse do artista na dessacralização, como ele diz:

Acho ótimo quando alguém olha um trabalho de arte e diz que ‘até uma criança faria aquilo’, porque a arte não precisa estar em um pedestal ou em um círculo restrito de pessoas. Qualquer uma delas pode instituir uma obra de arte a partir do momento que coloca os pés na rua e *passa a observar com mais atenção o que não via antes* (Amorim, apud. Sesc Ramos, 2022, s/p, grifos meus)

É interessante como retorna, nessa fala, a uma das concepções de “catar” presente no dicionário Aulete: “observar com atenção” (CATAR, Aulete, acesso em 2025). Há algo em uma mudança de olhar, que faz com que esses objetos chamem a atenção.

No texto “La ferretería del poema”, de Matías Moscardi, ao comparar alguns poemas à loja de ferramentas, o autor fala sobre o convite que a composição estética delas faz:

Entre los bienes de bajo precio producidos en fábricas, ninguno es tan *atractivo para los sentidos* como la herramienta manual común y corriente. Por lo tanto, una ferretería es una especie de exposición de museo poco convencional que responde a formas buenas y claras “no diseñadas”. Los alicates de acero suecos que se muestran

arriba, con su flujo algo parecido a un cisne, y los objetos de las páginas siguientes, en toda su dura sencillez, ilustran esto. *Aparte de sus funciones, aunque están unidas exclusivamente a la función, cada una de estas herramientas invita al ojo a seguir sus curvas y ángulos, y convoca a la mano a probar su equilibrio.* (Moscardi, 2025, p. 62, grifos meus)

Segundo ele, existe algo para além da função do objeto que convida a mão a pegá-lo. No caso da composição de um quadro, de um filme, ou de uma obra de arte, em *Os catadores e eu* (2000), são reconhecidas a importância e a agência dos objetos por parte dos artistas. A relação que se estabelece entre o catador e o objeto catado envolve uma troca que é reconhecida. Não são artistas manipulando objetos passivos. Assim como foi descrito anteriormente acerca da relação entre quem filma e quem é filmado: há uma intervenção mútua.

Las alas de los pájaros y las cáscaras de cebolla

comparten anatomía.

Los descubrímos al soñarnos
de ojos abiertos bajo los cultivos.

Con el filo del cuchillo las desprendemos,
las acomodamos en fila sobre la tabla.
Dicen que aburrimos, la muerte y yo, pero esta tarde
podemos intentar no ser tan trágicas.

Las alas de los pájaros y las cáscaras de cebolla
decoran la casa.

(Iglesias, 2021, s/p)

Este poema de Corina Iglesias, presente no livro coletivo *Bajé para respirar* (Arroyo, 2021), começa com dois elementos justapostos no título, que é também seu primeiro verso: as asas de pássaros e as cascas de cebola. A catação desses elementos está subentendida na passagem da primeira para a segunda estrofe, pois sua imagem é produzida pela montagem do poema: as asas e cascas que antes estavam nos cultivos, agora estão em fileira sobre a mesa, sendo manuseadas. Neste poema, a voz que enuncia se coloca ao lado da morte, como está posto no sétimo verso. Podemos, assim, voltar ao início e ler a primeira pessoa do plural como esse coletivo “eu e a morte”, e as asas como pertencentes a pássaros que morreram.

“Eu e a morte” são, então, as catadoras nesse poema, que catam os restos, e os reaproveitam: as cascas de cebola e as partes de animais mortos, que em geral são descartadas, não o são. Não há, inclusive, menção à cebola ou ao pássaro em si. O que importa são partes específicas, as carcaças, as asas dos pássaros mortos e a pele das cebolas. Assim como para Alejandra Bosch e a Editora Arroyo, o que interessa não é o leite que vem

dentro dos sachês, mas sim seus invólucros.

Trago aqui a discussão movimentada por Ursula K Le Guin no ensaio “A ficção como cesta”, em que recupera a “Carrier bag theory” de Elizabeth Fisher para pensar em outra maneira de se narrar uma história. Fisher esclarece que o primeiro utensílio desenvolvido pela espécie humana não foram armas, tal qual tradicionalmente foi narrado e transmitido de geração a geração (Fisher, apud. Le Guin, 1989, p. 1). Antes da caça, a cata. Antes da lança, a bolsa. Ou cesta. Ou uma de suas variações. Para que haja herói, é necessário que haja recipientes e catação, e, em paradoxo, a história dos catadores e de suas cestas é invisibilizada. A partir dessa observação, Le Guin defende, então, a teoria da cesta para pensar a literatura:

Eu chegaria ao ponto de dizer que a forma natural, apropriada e adequada do romance poderia ser a de um recipiente, uma cesta. Um livro carrega palavras. Palavras guardam coisas. Elas carregam sentido. Um romance é uma caixa de medicamentos, guardando as coisas em uma particular e poderosa relação entre si e conosco. (Le Guin, 1989, p. 5)

No caso desse poema, podemos perceber a catação não só como ação central, mas também como fundamental para que ele venha ao mundo. Se, dentro da cesta-poema, as cascas e asas são catadas para decorar a casa, em sua camada mais externa – a edição – as cestas de leite são catadas para tornarem-se capas das cestas-livros. Nesse cenário, as cestas se multiplicam, e chegam a ser, elas próprias objetos catados.

Outro ponto interessante que se destaca no poema é que a descoberta do que há em comum entre os dois elementos depende do sonho de olhos abertos, da imaginação de quem enuncia: “Los descubrimos al soñarnos / de ojos abiertos bajo el cultivo”. Os objetos se revelam para quem tem olhos abertos, em uma descoberta. Repito o movimento do poema de colocar as asas e as cascas como sujeito. Por mais que, nos versos que ocupam o meio do poema, seja dado destaque à ação dos catadores, nos versos iniciais e finais, são as asas de pássaros e cascas de cebola que se destacam, que “comparten anatomía” e “decoran la casa”. Acontece uma espécie de preparo que, a princípio, poderia ser culinário, já que envolve a cebola e o cultivo na primeira estrofe, e a utilização de uma faca sobre a mesa na segunda estrofe. Mas, na última estrofe, no último verso, vemos que as cascas de cebola e asas de pássaros decoram a casa, servem para outra coisa.

A anatomia comum entre os primeiros elementos é apresentada como inerente a eles: a semelhança existe, só precisa ser descoberta. Marco aqui, ainda, a semelhança entre “alas” e “cáscaras”, que é ainda maior em português, “asas” e “cascas”, a anatomia das palavras é muito parecida. Por outro lado, essa descoberta e associação só pode ser feita a partir de um

olhar do sonho, um exercício imaginativo. Podemos pensar nas cascas de cebola e asas de pássaro, recolhidas por quem enuncia no poema, como esses objetos que, mesmo antes de passar por qualquer procedimento manual, transformados já de início pelo sonhar de olhos abertos de quem os vê e entra em contato com eles. Essa transformação pelo olhar é investigada de maneira complexa e aprofundada por George Didi-Huberman no livro *O que vemos, o que nos olha*. No ensaio “A dialética do visual ou o jogo do esvaziamento”, ele parte da brincadeira infantil com objetos simples, nas pegadas de Walter Benjamin, para pensar a nossa relação com a imagem.

Até o momento em que o que ela vê de repente se abrirá, atingido por algo que, no fundo — ou *do fundo*, isto é, desse mesmo fundo de ausência —, racha a criança ao meio e a *olha*. Algo, enfim, com o qual ela irá fazer uma *imagem*. A mais simples imagem, por certo: puro ataque, pura ferida visual. Pura moção ou deslocamento imaginário. Mas também um objeto concreto — carretel ou boneca, cubo ou lençol da cama — exatamente *exposto* a seu olhar, exatamente transformado. Um objeto *agido*, em todo caso, ritmicamente agido (Didi-Huberman, 2010, p. 79, grifos do autor)

Podemos pensar nas cascas de cebola e asas de pássaro, recolhidas por quem enuncia no poema, como esses objetos agidos, mesmo antes de passar por qualquer procedimento, transformados já de início pelo sonhar de olhos abertos de quem os vê e de quem é olhado por eles. Essa transformação pelo olhar ocorre, segundo o autor, “quando o que vemos é suportado por uma obra de *perda*, e quando disto alguma coisa *resta*” (idem, p. 80), como é o caso no poema. As asas, se continuamos a considerá-las de pássaros que não estão mais vivos, são apenas uma parte do animal e remetem a ele. As cascas são o que *resta* das cebolas, e, sem aquilo que envolvem, guardam ali a ausência e o vazio da cebola. Pode-se pensar que é a partir de um olhar voltado para o chão e para essa ausência presente nesses itens específicos, que torna-se possível imaginar algum outro lugar para eles no mundo, ou na casa. É a partir do catar, do “Observar com atenção”.

O livro em que se encontra esse poema, como já dito, é também feito de restos. São plásticos de sachês de leite, cartões e retalhos de pano. Os plásticos dos sachês, a primeira superfície com a qual entramos em contato ao pegar no livro, estão do avesso. Isto é, a parte preta com que entramos em contato diretamente pertence ao interior dos sachês. Para que os livros sejam feitos é necessário que os sachês sejam catados, que estejam *vazios*. Em entrevista⁸, Alejandra Bosch conta como teve a ideia dos livros feitos de plástico. Em um primeiro momento, a ideia era reciclar os plásticos dos sachês para fazer uma bolsa, mas, durante o processo de recorte, conseguiu visualizar um livro. É possível encontrar uma série

⁸ A entrevista aconteceu em 09 de setembro de 2024 na Faculdade de Letras da UFRJ, como no anúncio disponível em: <https://www.instagram.com/p/C-kjgl1pUFy/?img_index=1>.

de vídeos na internet do reaproveitamento dos sachês de leite para a confecção de bolsas e outros itens em uma espécie de tricô bastante comum algumas décadas atrás na Argentina. Porém, Bosch disse que, ao recortá-los, visualizou o formato de um livro. O que era um saco, e seria uma bolsa, se tornou outro tipo de cesta. Ao ouvir essa história e pegar nas mãos os livros da Editora Arroyo, penso novamente na reflexão desenvolvida por Didi-Huberman em seu ensaio, quando pensa sobre o trabalho de Tony Smith, *The Black Box* (1962)⁹:

Como se a invenção de uma imagem, por mais simples que seja, correspondesse primeiro ao ato de construir, de fixar mentalmente um *objeto-questão*, se posso dizer. (...) Pintadas de preto — cor de buraco, cor dos interiores das pirâmides —, as esculturas de Tony Smith colocam e recolocam *diant*e de nós a questão de um *dentro* obscuro. (Didi-Huberman, 2010, p. 106)

No caso dos livros da Editora Arroyo, a transformação e intervenção nos sachês de leite também expõe seus avessos pretos e vazios para fora. Vemos e temos contato direto com o interior desses materiais, com esse vazio no qual a editora interveio com seu olhar e suas mãos para criar uma nova imagem, um novo objeto, o livro.

3. A casa e as cestas

Voltemos ao poema de Iglesias. Nos versos finais, somos conduzidos até o destino final dos restos transformados pela faca: “Las alas de los pájaros y las cáscaras de cebolla / decoran la casa” (2021, s/p, v. 8-9). A decoração do espaço da casa. Lidar com restos e cuidar da casa são ações que mantêm alguma relação, e alguma relação com a escrita ou sua edição. Marília Garcia esboça essa associação quando reflete sobre metáforas no ensaio “É preciso desentropiar a casa [metáforas]” do livro *Pensar com as mãos* (2025). Primeiro, a ensaísta observa que no poema “Fim e começo” de Wislawa Szymborska, a poeta trabalha com a palavra “faxina” tanto no sentido literal quanto no figurado: para se referir à limpeza concreta de um espaço e para aludir à transformação dos discursos. Em seguida, relembra o poema “Louvor do lixo”, do livro *A mulher-a-dias* (2002) de Adília Lopes, que transcrevo aqui:

Louvor do lixo

É preciso desentropiar
a casa
todos os dias
para adiar o Kaos
a poetisa é a mulher-a-dias

⁹ A obra consiste em uma escultura de aço na forma de uma caixa retangular, que foi estopim para uma nova forma de fazer e pensar esculturas na arte moderna.

arruma o poema
 como arruma a casa
 que o terramoto ameaça
 a entropia de cada dia
 nos daí hoje
 o pó e o amor
 como o poema
 são feitos
 no dia a dia
 o pão come-se
 ou deita-se fora
 embrulhado
 (uma pomba
 pode visitar o lixo)
 o poema desentropia
 o pó deposita-se no poema
 o poema cantava o amor
 graças ao amor
 e ao poema
 o puzzle que eu era
 resolveu-se
 mas é preciso agradecer o pó
 o pó que torna o livro
 ilegível como o tigre
 o amor não se gasta
 os livros sim
 a mesa cai
 à passagem do cão
 e o puzzle fica por fazer
 no chão

(Lopes, 2009, p. 447)

A arrumação da casa e o trabalho de escrita estão conectados nesse poema, como aponta Garcia (2025, p. 72). O “pó”, sendo aqui o resto, o lixo, é reconhecido como valioso, algo a se agradecer, necessário para que então o trabalho de organização, ou “desentropia”, seja feito. E, como a escrita depende desse trabalho, depende também do lixo. No caso do pão deitado fora, quem o aproveita é a pomba ao visitar o lixo: o que é lixo para um ser torna-se alimento de outro.

A relação entre escrita e trabalho doméstico me remetem a um poema escrito por Alejandra Bosch, publicado em um blog:

Hoy no voy a morir
 porque necesito ocuparme
 de secar los vidrios
 que mojados, por el calor de la casa
 sudan.
 [...]

voy a buscar viejas lecturas
 y disfrutar de su conocida belleza

y si me animo, escribiré un poema
 uno que continúe con mi labor
 voy a barrer mi casa
 talvez lave mi ropa
 y saldré a caminar
 para cansarme.

(Bosch, 2018)¹⁰

No poema de Bosch também são estabelecidas equivalências entre as tarefas domésticas e o trabalho de escrita. E nesse “trabalho de escrita” está implícita a edição do texto: não é apenas a sua criação, mas sua arrumação, organização, faxina, aperfeiçoamento, preparação para se inserir no mundo. A crítica e poeta Tamara Kamenszain, em seu ensaio “Bordado e costura do texto”, chama a atenção para essa interseção em uma perspectiva feminista que reconhece a relação tradicional entre mulheres e escrita:

A mãe também imprime ao lar o espaço artesanal, obsessivo, e vazio das tarefas diárias. Costurar, bordar, cozinhar, limpar, quantas maneiras metafóricas de dizer escrever. [...] Detrás da suposição de que as mulheres, dedicadas ao detalhe, perdem muito tempo, as grandes companhias de limpeza preferem contratar homens. São elas que veem o pó escondido atrás dos objetos e param para limpá-lo. Nessa lenta prática de ir descobrindo o que os outros não veem, aperfeiçoam seu ofício. Do mesmo modo, quando o olho que relê o escrito perde tempo encontrando sujeira no detalhe, trabalha como mulher. Escovar um texto, espaná-lo, são metáforas que nascem da tarefa doméstica e a ela devem sua obsessão artesanal. (Kamenszain, 2015, p. 18)

Assim, o trabalho para com a casa se aproxima do trabalho para com o texto. Entretanto, é importante sinalizar que, no poema “Las alas de los pájaros y las cáscaras de cebolla”, e na edição do livro em que ele se encontra, o que seria lixo não é descartado como tal, não é “limpado” ou “espanado”, e sim, reaproveitado como decoração da casa ou capa do livro. Mais que uma faxina, a desentropia, a reorganização. É também nesse sentido que Marília Garcia propõe a escrita como um reaproveitamento, uma reimaginação dos restos: “Como juntar os cacos das palavras depois de tudo? Em vez de ‘faxinar’, como no poema de Szymborska, talvez seja possível pegar os cacos da palavra do chão, colar os versos para refazer os sentidos enferrujados e inventar outros” (Garcia, 2025, p. 74).

Além disso, a partir desses poemas podemos pensar na casa como uma construção que acumula e é feita de restos, de ações inacabadas de cuidado, da organização do caos e, em alguns casos, do reaproveitamento de lixo. Agnès Varda propõe algo nesse sentido ao utilizar rolos de seus filmes para criar a instalação de uma cabana, uma casa. As películas, formato obsoleto de reprodução do filme, seriam descartadas, mas a diretora as cata para construir

¹⁰ Disponível em: <<https://poesiaenlaescuela.blogspot.com/2018/07/bienvenida-alejandra-pipi-bosch-al-x.html>>. Acesso em: 01/2026.

uma nova maneira de recepção para os filmes, uma outra forma de habitá-los. Na entrada de uma das ocasiões em que a série “Cabane de cinéma” foi exposta, havia um portal feito com as latas dos filmes, os recipientes vazios também ganharam outra vida.



Imagem 3: Instalação “La serre du bonheur” da série “Cabane de cinéma”, na exposição *Agnès Varda: Light and Shadow* (2022-2023). Disponível em: https://www.nathaliecobadia.com/fr/events/114-agnes-vara-light-and-shadow/installation_shots/.

Pensando junto com Ursula Le Guin, a casa pode ser a grande cesta onde sobram os restos que depois poderão ser, dentro dela, reimaginados. É na casa que as asas de pássaro e cascas de cebola do poema se tornam decoração. Além da catação, podemos ver no texto a passagem de um ambiente externo (os cultivos) para o ambiente interno (onde se encontra a mesa) da primeira para a segunda estrofe. E também é no ambiente doméstico que Alejandra Bosch transforma as embalagens de leite nas capas dos livros da editora Arroyo. Matías Moscardi chama a atenção para a relação estreita entre a editora artesanal e o espaço da casa:

Las editoriales artesanales, según este punto de vista, se diferencian de las editoriales independientes, porque sus libros «están hechos con las manos de los editores, y porque se los fabrica como objetos únicos»; además son editoriales caseras porque los ejemplares se confeccionan en el interior del hogar, lo cual implica «una cercanía vital entre el libro y quien lo fabrica» [...] (Moscardi, 2016, p. 19)

Sendo assim, a casa de Bosch torna-se o espaço de trabalho da editora, e imprime ainda mais proximidade entre editora e livro. Isso remete à discussão levantada por Ana Elisa Ribeiro no livro *Como nasce uma editora?*:

Se a primeira imagem que nos ocorre do que seja uma editora tem relação, necessariamente, com um edifício, um escritório, um endereço físico, pode ser que tenhamos de refinar ou, ao contrário, espessar nossos critérios a fim de abranger uma série de empreendimentos que não cabem nessa imagem. Uma editora, afinal, pode

não se localizar num edifício exclusivo, não ter um endereço comercial e mesmo não passar da atitude publicadora de um indivíduo (homem, mulher ou). (Ribeiro, 2023, p. 17)

A editora Arroyo seria uma das que se configura como a atitude publicadora de um indivíduo que ocorre na vizinhança, nas feiras e festivais literários, e, sobretudo, dentro de casa, no momento da confecção dos livros. É interessante relembrar mais uma vez quais os materiais transformados em capas: caixas e sachês de laticínios. São eles também elementos associados ao doméstico e à alimentação cotidiana das casas argentinas.

Por mais que as caixas e sachês de leite se distanciem, por um lado, da noção das cestas da catação — já que guardam alimentos embalados artificialmente —, por outro se aproximam não só por serem invólucros, mas também por serem, eles próprios, quando vazios, catados e armazenados em outras cestas pela editora.



Imagem 4: Foto das embalagens de leite vazias dentro de sacolas. Publicada no Instagram @edicionesarroyo. Disponível em: <[instagram.com/edicionesarroyo](https://www.instagram.com/edicionesarroyo)>.

A partir da associação entre a catação, a edição e a casa, evoco mais um poema do livro *Bajé para respirar* (2021):

Rescate doméstico

El vaso se llena de cactus
sobre la mesada de mi cocina.
El perro los corta con su cola,
en mitad de la noche hallo el destrozo.
Él festeja mi presencia,
no sabe del escándalo de la muerte.
Los pongo en recipientes

que abandono al desuso,
 elásticos se hunden en el vidrio,
 sorben el agua del fondo
 vivos, después de todo.
 Miro al asesino por la ventana
 duerme ignorante de su crimen.
 Pienso si alguien habrá ahí
 cuando algo me golpeé tan fuerte
 que mis pedazos caigan,
 si habrá amor en ese gesto
 de ponerme a salvo en la materia
 líquida del mundo.

(Lang, 2021, s/p)

No poema “Rescate doméstico”, de Susana Lang, temos mais uma cena dentro de casa, na cozinha: um cachorro derruba um copo com cactos no chão. Para salvar as plantas, quem enuncia as coloca em recipientes que não usa mais. Ocorre aqui mais uma vez o deslocamento da função para a qual o objeto foi produzido para outra, um reaproveitamento ou reciclagem. Além disso, a presença de recipientes, que nos remetem às cestas. No primeiro verso — “El vaso se llena de cactus” — o sujeito é o copo. Dessa forma, reitera-se a centralidade do recipiente, a presença de quem enuncia, nesse início, está reduzida ao pronome possessivo “mi” no verso seguinte: “sobre la mesada de mi cocina”.

É curioso como a voz que enuncia se diferencia do cachorro, pela consciência da morte ou consciência em geral, mas se equipara – ao fim do poema – aos cactos, se imaginando caída em pedaços no chão. Se no poema anterior, partes de legumes partilham anatomia com partes de animais, neste, a pessoa que enuncia desenvolve parentesco com uma planta. Há aqui, também, o exercício da imaginação, mas em uma identificação. E a esperança de que o cuidado que dedica à planta seja também destinado a si, a seu corpo.

O cuidado com as plantas combinado com o exercício de alteridade formulado ao fim do poema pode ser lido como um parentesco estranho, termo que Donna Haraway utiliza para se referir a parcerias inesperadas entre seres (Haraway, 2023, p. 14). É no mesmo sentido que Emanuele Coccia argumenta em seu livro, do mesmo ano, *Amazônia sensível*, quando defende que haja um erotismo interespecífico no lugar de uma ecologia. Para ele, a admissão de animais domésticos já seria uma das práticas desse erotismo (Coccia, 2023, p. 26), como aparece no poema na relação do eu poético com seu cão de estimação. Porém, nesse caso, por mais que pelo menos o cachorro sinta amor por sua companheira humana — como podemos ver no verso “Él festeja mi presencia” —, há uma centralidade do cuidado com as plantas. Isto

é, o parentesco estranho vai além e a identificação não ocorre entre dois seres parecidos fisiologicamente: a humana se identifica com suas plantas.

4. Formas de contar e catar

Em “Rescate doméstico”, é interessante reparar, sobretudo, como a poeta faz uso de palavras e expressões substantivas como “destrozo”, “escándalo de la muerte”, “asesino”, “crimen”, que geralmente são usadas para conflitos grandiosos, histórias de heroísmo, se formos pensar em termos de Ursula Le Guin. Mas, aqui, a autora os desloca desse uso para descrever um acidente doméstico menor. A emoção e grandiloquência, geralmente excluídas das pequenas histórias de cuidado, ganham espaço nestes versos. Como diz Le Guin, “Talvez seja difícil contar uma história realmente emocionante de como arranquei uma semente de aveia selvagem da casca, e depois mais uma, e mais outra e depois mais uma, e então cocei minhas picadas de mosquito, e ouvi meu bebê dizer algo engraçado” (Le Guin, 1989, p. 1), mas, como a própria autora propõe:

A ficção científica corretamente concebida, como toda ficção séria, por mais engraçada que seja, é uma maneira de tentar descrever o que realmente está acontecendo, o que as pessoas realmente fazem e sentem, como as pessoas se relacionam com tudo o mais nessa vasta cesta, esse ventre do universo, esse útero de coisas vindo a ser e esse túmulo de coisas que foram, essa história sem fim. Na ficção científica, como em toda ficção, há espaço suficiente até mesmo para manter o Homem no lugar a que ele pertence, em seu lugar no esquema das coisas; há tempo suficiente para colher muitos grãos e semeá-los também, e cantar para a pequena bebê, e ouvir a piada de um amigo, e observar as salamandras, e ainda assim, a história não acaba. Ainda há sementes a serem colhidas, e espaço na cesta das estrelas. (Le Guin, 1989, p. 6)

Assim, por meio do trabalho poético-ficcional, as mulheres podem posicionar as histórias domésticas e de catação no centro, fazendo livros ou poemas, essas cestas de palavras (Le Guin, 1989, p. 5), que dão destaque a esses trabalhos. Catar no poema “Rescate doméstico” significa salvar, e a vida dos seres é igualmente importante.

Agnès Varda faz um movimento parecido quando coloca no centro de seu filme os catadores. A própria cineasta chama seu filme de “cesta de imagens, de impressões, de emoções”. Assim como nos poemas trazidos até então (de Susana Lang, Corina Iglesias, Alejandra Bosch e Adília Lopes), no documentário de Varda, há espaço para a catação, para o doméstico, para o lixo e os restos. São imagens e histórias de pessoas encontradas pelo caminho, tal qual grãos, alimentos, aparelhos, cadeiras encontrados por cada uma delas em seus respectivos caminhos.

É importante atentar para o modo como essas artistas catam, contam e mostram essas histórias de maneira emocionante. Ecoando Le Guin: “Eu disse que era difícil fazer uma história emocionante de como tirar os grãos de suas cascas, não disse que era impossível. Quem algum dia disse que escrever um romance era coisa fácil?” (1989, p 5). Enquanto, no poema de Susana Lang, o uso dos verbos e expressões associados a outro campo narrativo e até mesmo gênero textual – como o romance policial – é que acrescenta tensão a um acontecimento doméstico e gestos de cuidado, no filme de Varda a música é um dos primeiros recursos que chama a atenção.

Existem algumas inserções musicais ao longo do documentário. Há o canto de dois dos grupos de catadores — um de crianças catadoras de batatas, que reforçam a batata como base de sua alimentação em uma espécie de cantiga, e outro, dos catadores de uvas, que junto ao ritmo do abrir-fechar de suas tesouras, cantam mantendo o ritmo de trabalho. Mas, sobretudo, gostaria de falar sobre a trilha produzida especialmente para o filme, por Joana Bruzdowicz, que consiste em uma música de concerto que oscila ao longo do filme, se mesclando em alguns momentos a um rap. Os trechos de rap, presentes nas cenas urbanas de catadores, trazem uma denúncia à precariedade das condições de vida das pessoas que catam, à fome e também uma crítica direta ao desperdício. Já os trechos instrumentais, predominantes ao longo do filme, se fazem presentes nos momentos em que são mostrados legumes, pinturas e seus detalhes, objetos, os trajetos na estrada.

“Talvez seja difícil contar uma história realmente emocionante de como arranquei uma semente de aveia selvagem da casca”, repitamos Le Guin, ou então de como choveu muito no momento em que estava acontecendo uma catação coletiva de mulheres, que as levou a ter que se proteger com os ramos de trigo. Talvez essas cenas não sejam o alvo de preferência para uma certa literatura ou um certo cinema. Mas, na cesta de Varda, a aparição da pintura *Les glaneuses fuyant de l'orage* (1858), de Edmond Hédouin, por exemplo, é colocada como auge, na última cena do filme. A música acelera junto ao comentário de Varda: “Les voir à la lumière du jour et sentir le vent d'avant-l'orage faire bouger la toile a été un vrai plaisir”. Essa junção de elementos provoca o efeito “emocionante” descrito por Ursula Le Guin.

Ao longo do filme, a forma de enquadramento da cineasta também salta aos olhos. Varda trabalha com muitas aproximações. São filmados de perto vegetais e suas veias e ramos, as mãos e suas veias e ramos, detalhes de quadros, batatas e suas manchas de terra, as rachaduras e texturas das paredes, as infiltrações no teto. Essas últimas são comparadas pela diretora com paisagens e obras de arte: com a mesma moldura ao redor do enquadramento aproximado das infiltrações do teto, aparecem pinturas abstratas com seus autores nomeados:

Tapiès, Guo Qiang, Borderie. Ao comparar esses elementos, justapondo-os como iguais, a diretora transforma o olhar da recepção, e também sugere uma mudança de escala. Como quando a artista Rose-lynn Fisher, em seu trabalho *The topography of tears*, faz fotos das imagens de lágrimas nos microscópios e sugere, com o título de sua obra, que essa hiper aproximação resulta em um hiper distanciamento. A descrição que a poeta Marília Garcia faz desse trabalho, em seu livro *Parque das ruínas*, talvez sirva também para o enquadramento de Varda:

essas imagens
que parecem vistas de longe
mostram algo que está muito muito
perto
tão perto
perto demais

(Garcia, 2018, p. 13)

Esse contraste de escalas é relevante tanto para pensar o método de filmagem de Varda, como o pensamento que o acompanha. Ao filmar sua própria mão, Varda diz que seu projeto é filmar uma mão com a outra mão e “Entrer dans cet horreur. Je trouve ça extraordinaire. Je sens que je suis une bête. Pire, je suis une bête que je ne connais pas”. Ela estabelece, assim, distância de si mesma, um olhar de estranhamento para o que há de mais próximo, seu próprio corpo.

Foi interessante perceber como, a não ser pelos registros que Varda faz de si própria, a trilha silencia durante a maioria das imagens de catadores e de todos os relatos e falas deles, assim como as aproximações da câmera diminuem consideravelmente. O efeito desse silêncio musical e de uma filmagem mais sóbria é o de uma escuta profunda aos entrevistados. O contraste com os momentos de música acelerada torna o silêncio mais silencioso: as vozes, e as histórias que essas transportam, se destacam. A centralidade dos catadores também se dá pela escuta, é apenas por ela que é possível catar fragmentos dessas experiências.

Além disso, em *Os catadores e eu* (2000), vemos não só as pessoas e a catação, mas também alguns dos procedimentos que permitem que o filme seja realizado. É também nesse sentido que o escritor e cineasta Jean-Louis Comolli categoriza o documentário como um recipiente:

Quanto à modéstia do gesto documentário, muito distante dos sunlights (e das fontes de lucro) hollywoodianos, modéstia que sem dúvida explica o pequeno lugar que ele ocupa na monumental história do cinema, eu veria nela facilmente o sinal decisivo de maior proximidade com a simplicidade dos primórdios. É essa proximidade que faz do estudo do cinema documentário uma caixa de ferramentas teórica. (Comolli, 2008, p. 28)

A cesta aqui é especificada: é uma caixa de ferramentas. É como se em formato documentário, ainda mais evidentemente do que em outros, o filme carregasse consigo instrumentos acessíveis para que cada um pudesse pensá-lo, fazer parte, interferir nele. Isso porque no documentário a relação entre quem filma e quem é filmado é tensionada de maneira mais central. Varda faz parte de sua própria observação, assim como as pessoas por ela filmadas fazem parte e interferem na sua maneira de filmar (ibidem, p. 29). E, de forma similar, os processos editoriais da Arroyo se organizam de modo que mantêm proximidade e interdependência com seus leitores e autores que, muitas vezes, se confundem. Dentro dos livros artesanais, nas primeiras e últimas páginas, constam a maneira como foram feitos: quais materiais foram utilizados em sua confecção e também como os textos foram catados e organizados. Bosch disponibiliza, ainda, seu e-mail, deixando um canal de contato direto com o público.

5. As mãos e a escrita

“C’est ça mon projet: filmer une main avec une autre main”, diz Varda, deslocando o foco da câmera de postais e itens — coletados por ela em uma viagem a Tóquio — para suas mãos, aproximando-se delas. As mãos são elementos centrais para a catação realizada tanto pelos catadores entrevistados, quanto pela a catadora que filma — a catadora de imagens, impressões e emoções — com sua *handycam*, que carrega também “mão” no nome. As mãos também são fundamentais para a edição dos livros de Alejandra Bosch, pois a artista cata e intervém nesses materiais manuseando-os. Em *Bajé para respirar* (2021), essa parte do corpo aparece de forma metonímica, fantasmada nos verbos dos poemas — “las desprendemos” e “las acomodamos” no primeiro poema, e “los pongo” em “Rescate doméstico”. A palavra “mano” aparece oito vezes ao longo do livro. Uma delas é no poema “Guardo en ese cajón”, de Alejandra Boero:

Guardo en ese cajón

una carta olvidada,
unas manos rotas.
Un trazo
inconcluso
en la memoria.

Dos gestos buscan
Perpetuar el mundo:
una brazada, una huella,
las pendientes de un cuerpo

que vacila.

Por el ojo de esa aguja
una hebra me mira
zurcir los retazos
de mi indefensión.

(Boero, 2021, s/p)

Neste poema, o título ou primeiro verso tem o verbo “guardar”, muito caro à catação, sobretudo se acompanharmos o pensamento de Ursula Le Guin a partir de Elizabeth Fisher: “guardar grãos, frutas e alimentos nas cestas”. Já “cajón”, a gaveta, pode ser pensada como um tipo de cesta fixa da casa. A estrofe inicial segue com a listagem do que é guardado pelo eu poético: uma carta esquecida, umas mãos quebradas. As mãos são um elemento importante a ser levado em conta aqui pois, além de serem um dos itens guardados na gaveta, são evocadas no poema pela presença de gestos, como a escrita da carta, o traço, a costura, a “brazada”, que pode ser traduzida como braçada, e a “huella”, que pode ser traduzida como uma pegada, uma impressão digital, um rastro.

Voltemos às reflexões de Ursula Le Guin por um momento. A autora percebe que as caçadas de grandes animais e as armas necessárias se consagraram no imaginário coletivo como as primeiras e mais conhecidas práticas pré-históricas, em detrimento das catações e cestas (1989). É muito provável, dessa maneira, que, quando pensamos em pinturas rupestres, as primeiras que venham à cabeça sejam essas, das caças. Ou, ainda, aquelas das mãos carimbadas, como assinaturas ou marcas de rituais. No ensaio “Mains tendues vers l'impossible”, Didi-Huberman verifica que há uma predisposição nos estudos de cavernas a uma leitura interpretativa das pinturas rupestres, que se detém no que elas representam ou simbolizam, e acabam por deixar de lado o *gesto* que suscitam. Ao analisar as pinturas descobertas na caverna de Chauvet, o filósofo destaca aquelas em que se vê mãos negativas, ou seja, em que a tinta delineia o contorno de uma mão espalmada, ao invés do carimbo. Esse tipo de pintura desperta, segundo ele, uma nova forma possível de olhar para as pinturas das cavernas. Quando vemos essas mãos, o que importa não é o que *significam*, mas as simultâneas presença e ausência do corpo, bem como o processo, o movimento que tornou essas marcas possíveis.

Ce serait l'*acte* de couvrir la main et les surfaces immédiatement adjacentes d'une peinture, souvent rouge mais parfois noire, qui serait important. [...] Ce qui importait le plus, alors, ce n'étaient pas les empreintes laissées sur la paroi, mais l'instant où les mains étaient 'invisibles'. [...] Il me semble donc très conjectural, voire inutile, de séparer ici le geste (couvrir la paroi avec la main) et son résultat (une image de la même main); ou de séparer la surface physique (la paroi rocheuse) du 'monde spirituel caché derrière le voile de la pierre'. Tout cela est à penser ensemble, puisqu'il entre

dans la nature même de toute empreinte d’aller et venir entre *ce que cela offusque* (ce moment d’invisibilité que produit le contact de la main sur la paroi) et *ce que cela donne* dans le visible pour toute la durée qui suit le moment du contact” (Didi-Huberman, 2023, p. 295-296, grifos do autor)

Assim, podemos conjecturar que a construção do imaginário coletivo em que a caça e as histórias assassinas mencionadas por Le Guin ganham um destaque dominante também são decorrentes de uma questão de leituras que se limitaram à camada representativa dessas pinturas pré-históricas. De acordo com Didi-Huberman, o gesto de marcar ao mesmo tempo a presença e ausência das mãos, suscitado pelas pinturas da caverna de Chauvet, é também uma forma dos seres humanos daquele tempo estenderem suas mãos para alcançar outro tempo, o de quem se depara posteriormente com as paredes pintadas. O movimento de estender as mãos é reforçado pelo filósofo: “Ainsi, le *mouvement du corps* dans la marche humaine — mais déjà chez les primates — se sera développé dans un rapport fondamental à la *main tendue*, la préhension des fruits sur un arbre par exemple” (ibidem, p. 300, grifos do autor). Apesar de o exemplo usado pelo autor ser o da mão estendida para pegar frutas na árvore, ou seja, estendidas para o alto, podemos pensar neste ato para a catação: mãos estendidas para baixo, para catar.

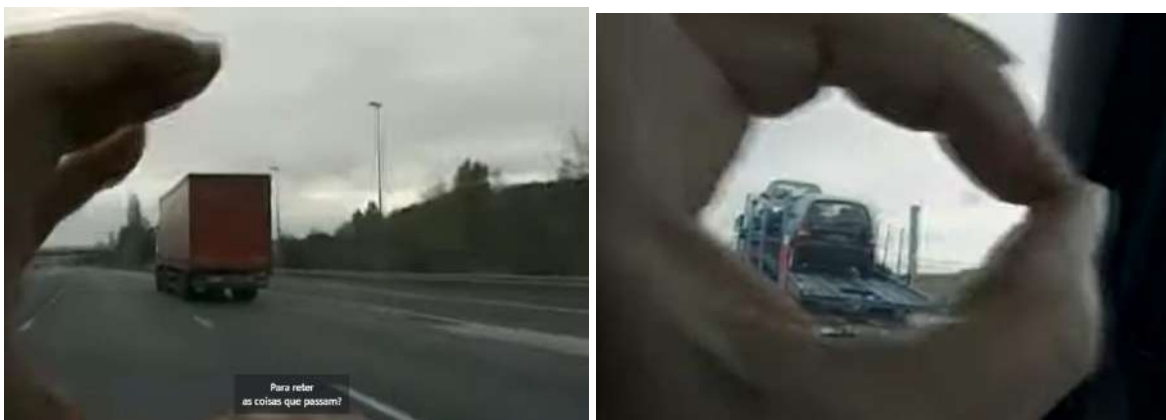
O duplo de presença e ausência do corpo também está em jogo no poema. Como dito antes, as mãos estão no poema como elemento guardado pelo eu poético na gaveta, e também estão subentendidas em ações e outros elementos, deixando seu vestígio. A catação no poema pode ser lida nessa tentativa da escrita à mão, do registro que busca “perpetuar el mundo”. No livro *Pensar com as mãos*, Marília Garcia recupera a centralidade que Godard dá às mãos quando pensa o cinema:

Em Godard, o elogio às mãos incluiria não só a prática de montagem, mas também da escrita e da filmagem (tal como na metáfora usada por ele da *câmera-caneta*, na qual a câmera escreve as imagens do filme). Escrever é olhar com as mãos, manejar, moldar, pensar, *procurar frases* (como em Pierre Alferi), anotar versos, experimentar, testar. (Garcia, 2025, p. 18, grifos da autora)

Nas definições de dicionário, catar é um verbo que também pode aludir à procura, à busca, a um procedimento de pesquisa. Dessa maneira, “procurar as frases” está implicado no processo da escrita, de acordo com o poeta Pierre Alferi, citado acima. A catação da escrita pode conseguir coletar pouco, como nos lembra a poeta Adília Lopes em seu poema “Arte Poética”: “Escrever um poema / é como apanhar um peixe / com as mãos” (Lopes, 1985, pp. 12-13, v. 1-3). Esse poema sugere que a característica mais importante da ação da escrita não é o que se apreende, e sim o movimento da tentativa, da busca. Existem alguns outros textos que associam a escrita à pesca, como o poema “na superfície” de Ana Cristina Cesar, em que

escrever é comparado a pescar em uma piscina, ou até como Clarice Lispector, que traz a palavra como isca em seu romance *Água viva*. Mas chamo a atenção para o fato de que Lopes frisa a presença das *mãos* nessa pesca, o que, na mesma medida em que insere o corpo como indispensável na escrita, também aponta para sua dificuldade — afinal, pescar um peixe com as mãos é difícil, é escorregadio.

É numa tentativa similar à da escrita, Varda fecha a mão na frente dos caminhões que passam, escapam, correm.



Imagens 5 e 6: Frames do filme *Os catadores e eu* (Varda, 2000).

E, ao mesmo tempo, enunciando essa tentativa, oriunda de um desejo de brincar, a diretora coloca em cena cada um desses caminhões, sumindo em sua mão e reaparecendo logo em seguida. Por alguns momentos, sua mão também os circunda, emoldurando a lente da câmera, fazendo sua própria lente. Tenta apanhar com uma mão, filma com a outra, e, nisso, cata caminhões. Coloca-os em sua cesta, em seu filme, escreve as imagens. Investigando o gesto da mão estendida, Didi-Huberman fala sobre o “princípio da perda”, que aponta para o fato de que há sempre também algo que se pega e algo que escapa às mãos:

La main, donc, se tend aussi bien pour atteindre l'impossible que pour se donner la possibilité de prendre quelque chose; aussi bien pour dépenser à tout va que pour servir d'instrument à l'utilité immédiate; aussi bien pour s'inquiéter d'une chose absente que pour se rassurer d'un objet présent. La main *prend*, mais la main *perd* aussi (Didi-Huberman, 2023, p. 303)

A expectativa e a materialidade acontecem em sequência no gesto da catação e da escrita. Imagina-se alguma coisa, cata-se alguma coisa: as coisas nem sempre coincidem. Mas, a partir do que se cata, é possível criar. As editoras cartoneras criam com o papelão catado as capas de seus livros. Alejandra Bosch cria as capas dos seus com as embalagens catadas. Um dos artistas catadores entrevistados por Varda, ao unir uma diversidade de objetos e pedaços de objetos encontrados na rua, cria “imagens a partir dos materiais

recolhidos”. A própria cineasta, ao catar imagens, histórias e impressões, cria outras imagens como, por exemplo, a da catação como um procedimento possível no cinema.



Imagens 7 e 8: Frames do filme *Os catadores e eu* (Varda, 2000).

No poema “Guardo en ese cajón”, de Alejandra Boero, algumas imagens são empilhadas. Na primeira estrofe, a carta está esquecida, as mãos estão quebradas e o traço da memória não se conclui. Na segunda estrofe, o corpo se movimenta na intenção de marcar, perpetuar o mundo. E, na terceira, costura-se esses restos, as inconclusões, aquilo que se tem: os “retazos”. retalhos são restos de tecido, pedaços de alguma peça que poderiam ser descartados, mas que são usados muitas vezes para cobrir buracos de outras peças, ou até mesmo para compor uma nova peça por meio de seu acúmulo. No poema, esses retalhos são do desamparo do eu poético e existe uma esperança de que o gesto com a agulha possa reconstituir esse corpo, antes fragmentado. Ainda trataremos com mais profundidade as questões da costura implicada na edição e nos poemas mais adiante, mas neste momento nos deteremos nos retalhos em si, aquilo que sobra.

Os gestos do eu poético buscam perpetuar o mundo: penso nas mãos estendidas, na expectativa da apreensão. Mas o que consegue catar, de fato, é muito menos, pedaços apenas. Nesse sentido, a catação e a escrita trazem em comum a lida com os restos, com a produção de imagens a partir do pouco. Isso também se aproxima dos procedimentos de memória. A memória no poema também está associada à escassez: a carta está esquecida, o traço não se conclui. Ao mesmo tempo, esses retalhos são tudo o que o eu poético tem. É com eles que a costura será feita.

Na edição de *Bajé para respirar* e dos demais livros da Editora Arroyo, para além dos retalhos de pano usados nas capas, as capas são feitas de plásticos e papelões que seriam descartados, os restos. E, antes de serem descartados, essas partes pertenceram a embalagens de alimentos.

A cada vez que manuseio o exemplar que tenho comigo descubro mais coisas. Ao passar os dedos entre as duas abas de plástico na beirada da capa, posso ver um pouco da logo “La serenísima”, ao lado da palavra “Ingredientes”.



Imagem 9: Foto do manuseio de um exemplar do livro *Bajé para respirar* (2021). Arquivo pessoal.

Esses elementos revelam os plásticos catados e usados na constituição da capa, que foram um dia os sachês de algum laticínio da marca “La serenísima”. O livro artesanal, enquanto cesta, carrega dentro de si mais do que poemas, ele também guarda o passado do objeto. Nesse sentido, Walter Benjamin desenvolve o conceito de “imagem dialética”, pensando na colagem de tempos que há quando estamos diante de uma imagem:

a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética – não de natureza temporal, mas imagética. (Benjamin, 2006:505 [N 3, 1]).

Ao entrar em contato com o livro artesanal, não são ativadas minhas memórias pessoais, entretanto consigo perceber, pelo toque e pelo olhar, o passado daqueles materiais. Posso imaginar como, algum dia, foram esses sachês de leite no momento de sua coleta. Assim, posso ver, entre outros gestos, o da catação.

“Para mim, que tenho memória fraca, são as coisas que cato que resumem as viagens que faço”, diz Varda mostrando os itens que traz de viagem como *souvenirs*. Os objetos catados, nessa perspectiva, são capazes de ativar memórias, e, mais do que isso: guardam outros tempos. Os objetos constituídos por materiais catados, por sua vez, guardam os tempos e as relações que esses materiais já estabeleceram com pessoas e com o mundo. São ruínas que os compõem. E, apesar da perda de uma função original, essas ruínas, ao serem recortadas e montadas, formam outro objeto, e se projetam para o futuro.

II - Costurar

Toalha de mesa

Minha mãe tricotou uma toalha de mesa
 De crochê
 Nessa época eu não sabia de nada
 Ela a levava pra todo canto
 Me espantava que tricotasse na escuridão de um cinema
 Mas ela fazia isso
 E no dia seguinte não sobrava nem faltava um só
 quadradinho
 Assim era minha mãe naquela época
 Uma mulher esquisita
 Trabalhava de dia e nos fins de semana tricotava
 Me levava ao teatro
 Eu não entendia naquele momento
 As mães das minhas amigas ficavam em casa
 Cozinham Buscavam na escola Preparavam a
 lancheira
 Quando a toalha ficou pronta
 Pôs na mesa
 Era magnífica
 Mas nessa época não entendi
 Era complicado
 Me emaranhava em sua delicada trama
 Via minha mãe através desses óculos de linha
 Ela continuava sendo diferente das outras:
 Trabalhava de dia
 Bordava nos fins de semana
 E não gostava muito de ficar em casa
 Eu nunca a entendi

 Talvez eu não soubesse o suficiente
 Ela também não me ensinou
 Pensou que era demais para mim – ou muito pouco
 Agora minha mãe diz que não pode fazer nada com as
 mãos

 A toalha continua guardada na gaveta da cozinha
 Eu me enchi de diplomas
 E não sei costurar

(Peirano, 2025, p. 19, trad. Laboratório da Palavra)

A versão original em espanhol deste poema se encontra no *Diario de una costurera proletaria*, livro da poeta e pesquisadora peruana Victoria Peirano, que é composto de maneira particular. Em 2013, o *Diario* era uma plaquete que reunia alguns poemas, e quando se tornou livro, oito anos depois, lhe foi acrescentado mais um poema (di Leone, 2025, p. 105). Ainda hoje, Peirano fala sobre a possibilidade de se adicionarem mais e mais textos ao livro, em um procedimento que se assemelha à costura de uma colcha de retalhos, afinal, “os

poemas foram se somando em tempos variados, expandindo e, por sua vez, mudando o conjunto” (ibidem), como observa a professora Luciana di Leone. A poeta é ativista e feminista, algo que reflete de forma clara na maioria de suas obras, que se mostram muito engajadas politicamente. O *Diário de uma costurera proletaria*, por exemplo, carrega poemas que encenam diferentes relações de mulheres com a costura, seja no âmbito doméstico, industrial e proletário, na arte, na transmissão ou não desse conhecimento entre gerações, em tensão com a academia e a escrita poética. A costura é mobilizada como imposição e estratégia de silenciamento, próxima, mas não equivalente, ao trabalho doméstico; como trabalho precarizado, sobretudo em fábricas têxteis; como linguagem e gesto afetivo; como sabedoria transmitida ou não de mãe para filha; como forma de sobrevivência; como arte não valorizada; como tecnologia e ferramenta que permite ler o mundo. A costura é muitas coisas ao mesmo tempo.

“Toalha de mesa” apresenta a rememoração que uma filha faz do hábito de tricô de sua mãe, que provoca nela profunda estranheza. A incompreensão da infância da voz poética é atestada em vários versos, que dizem coisas parecidas, como “Nessa época eu não sabia de nada”, “Eu não entendia nada naquele momento”, “Mas nessa época não entendi”, “Eu nunca a entendi”. Por outro lado, as locuções “nessa época” e “naquele momento” e o uso de verbos no passado, nos sugerem que esse sentimento ficou no passado, que algo mudou.

O poema é todo costurado pela peça central, a toalha de mesa, que se estende do primeiro verso à última estrofe, no início em um passado de confecção e memória, e no final em um presente de distância. As diferentes formas de conhecer continuam a ser contrapostas até o final do poema, no tempo de onde a voz poética fala “Eu me enchi de diplomas / E não sei costurar”. O conhecimento acadêmico é afastado do conhecimento da costura, são coisas completamente diferentes.

Aqui me chama a atenção como o tricô, mesmo não sendo o ofício formal da mãe (afinal, isso é separado pela voz poética em: “Trabalhava de dia e nos finais de semana tricotava”), também não é, como se esperaria, uma atividade doméstica. Inclusive, um dos fatores que leva a filha a estranhar a mãe é que ela tricota em lugares como o cinema e que não gosta de ficar em casa como as outras mães fazendo trabalhos domésticos, como cozinhar, montar lancheiras etc. “Me espantava que tricotasse na escuridão de um cinema”, a filha diz. Ao trazer a escuridão como característica imprópria para o tricô ou a costura, a sujeita poética mostra como sua perspectiva da infância associa o conhecimento ao sentido da visão. Como ela poderia costurar se não via? “Mas ela fazia isso” e com primor, impressionando a filha. A costura aparece no poema como um gesto que independe da visão. São as mãos, e não os

olhos, os principais atores. “Suas mãos eram seus olhos”, como está poema anterior a este no livro (Peirano, 2025, p. 17, v. 2). Os olhos podem estar direcionados ao filme, à peça de teatro, enquanto as mãos costuram. O conhecimento é das mãos e isso desconcerta a filha, que não aprende a costura com a mãe.

“Pensou que era demais – ou muito pouco”, neste verso a voz poética imagina os motivos que teriam levado a mãe a não lhe ensinar a costurar: ou a mãe subestima a filha ou subestima o gesto de costura. No entanto, a filha, por sua vez, se apegua à visão como forma de conhecer o mundo e, mais tarde, com a toalha de mesa pronta, vê a mãe através de sua trama, com “óculos de linha”, buscando unir sua forma de apreender conhecimento ao conhecimento da mãe. De que maneira é possível se utilizar da perspectiva de um saber manual, como a costura ou o tricô, na prática acadêmica?

“Já é quase parte do senso comum comparar o texto a um tecido, a construção do relato a uma costura, o modo de adjetivar um poema à ação de bordar”, diz Tamara Kamenszain em seu ensaio “Bordado e costura do texto” (2015), no qual a crítica abre espaço para pensar escrita e costura a partir de uma perspectiva de gênero. Paralelamente, a professora Katie Collins, em seu ensaio “Woven into the Fabric of the Text: Subversive Material Metaphors in Academic Writing” (2016), pede encarecidamente aos colegas acadêmicos de ciências sociais estadunidenses que mudem, em sua linguagem, os verbos de construção para os verbos da costura ao falar da escrita de um texto. Collins observa que nos estudos de ciências sociais dos Estados Unidos prevalecem termos como “*frameworks*”, “*foundations*”, “*supports*”, “*constructions*” etc. e advoga a favor de uma troca vocabular, que têm consequências epistemológicas marcadas por uma diferença de gênero. Ela diz:

Needlecraft metaphors offer another way of thinking about the creative and generative practice of writing – and about how we write in relation to particular knowledge claims and communities – that is more about piecing together fragments of things of varying source and quality (at least, in conventional terms) that wouldn’t necessarily fit together seamlessly in the more structured metaphorical tradition of theories-as-buildings. (Collins, 2016, s/p)

Por sua vez, Tamara Kamenszain se baseia nessa epistemologia para ler o fazer literário e a relação invisibilizada e histórica entre mulheres e a escrita, os trabalhos domésticos e a costura. No texto “Hacer-se textil: cuestionando la feminización de los oficios textiles” (2019), as pesquisadoras colombianas Alexandra Chocontá-Piraquive, Eliana Sánchez-Aldana, Carolina Rincón Rincón e Tania Pérez-Bustos problematizam a relação entre os fazeres têxteis e as mulheres. Afinal, não é porque associamos os dois, que devemos cair no determinismo essencialista, próprio de uma ideologia machista, de que há alguma

característica inerente às mulheres que as torna propensas a essa atividade. Como mostra a historiadora da arte Rozsika Parker¹¹ (1984), citada por essas estudiosas, o fazer têxtil é constituído por uma contradição e nele estão contidas tanto formas de opressão quanto ferramentas de resistência (Pérez-Bustos et al, 2019, p. 252). Nesse sentido, Kamenszain e Collins partem da relação metafórica entre escrita e costura e texto e tecido para propor uma lente crítica e feminista.

O poema comentado anteriormente, como vimos, também evoca o potencial epistemológico da costura, que se combina com um fazer crítico feminista. A partir dos poemas deste livro, Luciana di Leone observa:

A metáfora da costura tem sido relativamente corriqueira na crítica para pensar o fazer poético. Porém, nos textos convocados aqui [...], a relação que se estabelece entre costura ou tecelagem e o fazer do poético não é metafórica. Um não pode estar no lugar do outro, *como* o outro. Nem os têxteis são como o fazer poético, nem vice-versa. Nestes poemas – e na leitura aqui proposta – trata-se de mostrar a costura e o poema ambos como ferramentas que permitem juntar o que está longe, que deslocam as hierarquias, que permitem pensar desde uma perspectiva não centrada. São pequenas lentes epistemológicas que apontam para fora de si mesmas, para as redes que trazem, para as suas condições de possibilidade. Pequenas lentes, materiais de conhecimento, que não são ‘femininas’, mas com as quais as mulheres ou as dissidências – mais habituadas a elas historicamente – poderão contestar lugares estáveis do saber patriarcal. (di Leone, 2025, pp. 118-119)

A metodologia da presente pesquisa também faz a tentativa de encarnar a epistemologia da costura. Os retalhos, aqui, não são de tecido, mas de outros textos teóricos e poéticos — muitas vezes estes últimos funcionam também como suporte teórico. São leituras anteriores que se manifestam em memória à medida que leio e releio o corpus, detectando procedimentos e sublinhando palavras, e em seguida tento puxar o fio de um até o outro, alinhavando-os por meio da contiguidade que lhes atribuo. Faço minha própria colcha de retalhos ao realizar a leitura e análise de poemas. Mas então, considerando essa relação não apenas metafórica entre a poesia e a costura, como ela se dá na produção editorial independente e artesanal?

Desde que os livros eram manuscritos, a costura é a principal forma de unir seus cadernos de páginas (Chartier, 1998, p. 7). Os livros manuscritos medievais eram costurados à mão com linho e amarrados a fitas de couro. Em seguida, vieram as máquinas de costura

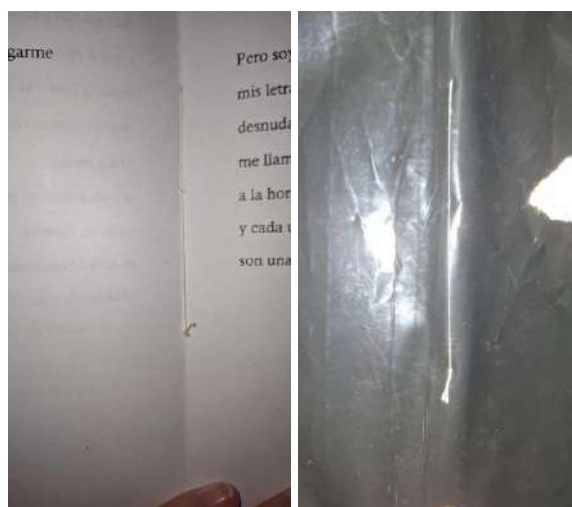
¹¹ Rozsika Parker, em seu livro *The subversive stitch: Embroidery and the Making of the Feminine* (1984), investiga que eventos históricos formaram os diferentes vínculos entre mulheres e o bordado. Como a autora descreve no prefácio do livro: “By mapping the relationship between the history of embroidery and changing notions of what constituted feminine behavior from the Middle Ages to the twentieth century, we can see how the art became implicated in the creation of femininity across classes, and that the development of ideals of feminine behavior determined the style and iconography of needlework. To know the history of embroidery is to know the history of women” (Parker, 1982, s/p).

Singer e aceleraram o processo. Quando a produção de livros atingiu uma escala industrial, máquinas automáticas e especializadas de costura entraram em cena. Entretanto, no âmbito da publicação e editoração independente, à margem da indústria, das editoras e das livrarias, os poetas marginais dos anos 1970 no Brasil, por exemplo, utilizavam modos alternativos de encadernação. Como observa o professor Eucanaã Ferraz no livro *Poesia marginal: palavra e livro* (2013):

os poetas marginais continuaram mantendo algo daquela pobreza a que me referi: *uso de grampos em vez de costura*; envelopes e sacos em vez de encadernação; papéis de baixo custo e mesmo considerados toscos, como o *kraft*; impressão em, no máximo, duas cores; emprego de instrumentos estranhos ao meio editorial, como o carimbo, comum em escritórios e repartições públicas (Ferraz, 2013, p. 9-10, *apud*. Ramos, 2022, s/p, grifos meus).

Dessa maneira, podemos inferir que a costura não corresponde à imediatez e simplicidade características do que se chamou de poesia marginal, sendo substituída por outras técnicas. A primeira editora *cartonera* argentina, Eloisa Cartonera, também dispensou a costura, substituindo-a por dobras, colagem e grampos. Porém, com a multiplicação de tipos de publicação independente na América Latina, sobretudo a partir dos anos 1990 e 2000, tipos de costura mais simples, como a borboleta, são utilizadas em muitas publicações.

No caso da editora Arroyo, além da junção entre capa e miolo por meio dessa costura, e da ilustração da capa (feita de retalhos alinhavados a ela), a própria estrutura da capa é sustentada por uma costura com linha fina, que une as extremidades da embalagem plástica, mantendo o papelão por dentro. As publicações da Arroyo, portanto, se apresentam como um caso especialmente interessante para investigar as questões levantadas acima.



Imagens 10 e 11: Fotos das linhas que unem a capa ao miolo. Arquivo pessoal.



Imagem 12: Foto da capa do livro *Bajé para respirar* (Arroyo, 2021). Arquivo pessoal.



Imagem 13: Detalhes da capa do livro coletivo *Bajé para respirar* (Arroyo, 2021), que mostram as linhas que fecham os plásticos das embalagens no formato de livro, e as que prendem na capa o pedaço de tecido que a ilustra e intitula. Arquivo pessoal.

Dessa maneira, o que convoca em meu trabalho a lente epistemológica da costura e os modos de realizá-la vem, assim como no caso da catação, dos modos de editar. Como ler livros costurados à mão? Como se dão as relações entre escrita, costura e gênero em poemas publicados em livros costurados? Como unir o trabalho acadêmico ao trabalho da costura, tentar ver através dos óculos de linha, utilizar das ferramentas do tecido e, sobretudo do gesto da costura, para ler e fazer textos? Para quais elementos dos poemas a lente da costura chama a atenção, e para quais elementos da costura os poemas chamam atenção? Qual o efeito de costurar livros à mão no tempo da automatização? Como a costura interfere no tempo? Como fazer das minhas mãos, olhos? Ler com as mãos os poemas? Ler na costura as mãos que desapareceram? Essas são algumas das tentativas e perguntas que guiam este capítulo.

1. Remendo e juntança: procedimentos de costura, edição e memória

Como vimos a partir da pesquisa sobre a catação nos poemas do livro *Bajé para respirar*, por serem editados por meio de um processo de reciclagem e produção artesanal, os livros da Editora Arroyo têm a característica peculiar de visibilizar o passado de seus materiais e, ainda, os gestos de feitura. O poema “Guardo en ese cajón”, de Alejandra Boero,

foi escolhido para análise justamente por trazer a imagem das mãos, tratar dos gestos, dos vestígios da escrita e da memória. Na terceira estrofe, porém, o que prevalece no poema é o gesto da costura:

Por el ojo de esa aguja
una hebra me mira
zurcir los retazos
de mi indefensión.

(Boero, 2021, s/p)

Neste momento, somos aproximados da posição do eu poético pelo pronome demonstrativo “esa”, é como se devêssemos visualizar a agulha. Os materiais, mais uma vez sujeitos, têm agência e são confundidos com o corpo: o buraco da agulha é chamado de olho e, através dele, *a linha olha* para quem enuncia. A perspectiva aqui é invertida e a ação de remendar [zurcir] realizada pelo eu poético é vista pela perspectiva dos materiais.

Lembro-me da oficina de edição de que participei no Laboratório da Palavra do Programa Avançado de Cultura Contemporânea da UFRJ, em 2024. Nela, imprimimos, dobramos e costuramos os exemplares de uma peça chamada *Os dias da fragilidade*, de Andrés Gallina, que havia sido traduzida pelo grupo nas semanas anteriores. Fred Caju, o ministrante da oficina, ao nos ensinar a simples e elegante costura borboleta, disse: “é imperativo: a linha pede, o material pede o gesto”. E assim volto aos artistas-catadores entrevistados por Agnès Varda em seu filme, e também ao relato da própria cineasta, de que os materiais chamam. Vemos o material, ele nos olha, diz alguma coisa. Assim como abordamos no último capítulo, a partir de Didi-Huberman, algo do fundo de ausência do objeto *olha* para nós, enquanto o próprio objeto, exposto ao nosso olhar, é transformado, fazemos a partir dele uma imagem (1953, p. 79).

Nessa estrofe do poema, está o “remendar de retalhos”. Os retalhos, neste poema, parecem se referir a todos os vestígios produzidos pelo corpo do eu poético: as mãos quebradas, a carta esquecida, o traço inconcluso, as pegadas/digitais, a braçada. São esses restos que serão unidos pelo gesto da costura do eu poético. Assim como é pela costura de Alejandra Bosch que as embalagens são unidas entre si e às páginas escritas, para compor os livros da Editora Arroyo. Anteriormente, tratamos da catação desses restos, mas agora, trataremos daquilo que os une, aquilo que forma alguma coisa nova: a costura.

O verbo “cerzir” é definido pelo dicionário Aulete, primeiramente, como “Coser com linha fina e pontos pequenos, de modo a não se notar a costura” (CERZIR, Aulete, acesso em 2025). Apesar de o foco deste verbete ser a invisibilidade do gesto, seu primeiro exemplo é

“Cerziu as meias do marido”, que dá a ver a intervenção em uma peça avariada, aproximando o sentido do verbo ao do remendar, que é uma das outras possibilidades de tradução do verbo *zurcir* do espanhol para o português. “Remendar” e “remendo”, por sua vez, são associados pelo dicionário imediatamente à ideia de conserto de uma peça a partir da junção de um pedaço de outra. Voltando ao verbo “cerzir”, a segunda definição do Aulete é em sentido figurado, associando-a a procedimentos, sobretudo, de escrita: “Reunir, juntar e interligar coisas diversas (ger. informações, comentários, narrativas, escritos, documentos etc.) para formar um todo coeso, ou incorporá-las, entremeadas como complemento ou emenda a algo preexistente” (ibid.). No poema, os sentidos conotativo e denotativo do verbo *zurcir* se embaralham, pois ao mesmo tempo em que temos a imagem da linha e da agulha, os *retazos* são caracterizados no último verso como “de mi indefensión”, deslocando aquela ação para uma emoção do eu poético, mas também um lugar social de subalternidade.

A pesquisadora Tania Pérez-Bustos¹², em seu livro *Gestos textiles* (2021), registra seu estudo acerca dos modos de fazer costura, a partir de uma extensa pesquisa com grupos de costureiras, artistas, coletivos e outras pesquisadoras do tecido. Seu trabalho é seccionado a partir de um mapeamento de gestos identificados como comuns aos processos de costura (sem ignorar suas particularidades caso a caso). Um deles é o gesto do remendo. Ela constata, a partir da obra *Contra la guerra* (1962) da artista chilena Violeta Parra – uma tela composta por remendos e bordados coloridos feitos sobre uma base de juta avariada –, que esse tipo de costura é capaz de entrelaçar tempos distintos. Na *arpillera*, vemos no topo bandeiras de diferentes cores, pessoas de diferentes cores segurando pombas brancas e, entre elas, uma espingarda apontada para cima, matando um dos animais. Há, na obra, a manifestação contra as seculares disputas territoriais entre o Chile e a Bolívia, e, ainda, contra o papel da Igreja Católica na escalada desses conflitos (id., p. 155). Dessa maneira, o uso da técnica dos remendos em um tecido machucado não se dá por acaso. Nessa peça está contido não apenas o passado — objeto deteriorado —, mas também o presente do conserto, para assim destiná-lo a um futuro (id., p. 163). Todos esses tempos estão, para além da imagem, na materialidade e encarnação dos eventos pelo gesto de remendo.

¹² Meu primeiro contato com o trabalho de Tania Pérez-Bustos se deu quando, ainda na graduação, estava pesquisando como a costura aparecia na poesia de Alejandra Bosch, e encontrei o texto “El tejido como conocimiento, el conocimiento como tejido” (2016). Talvez tenha sido a partir dele que minha percepção sobre a costura e os gestos editoriais em geral começou a se alterar: o que antes era palavra, conceito ou elemento estético passava a ser também dispositivo de pesquisa, forma de pensar e de ler. Anos mais tarde, graças à apresentação da professora Mônica Fagundes, pude conhecer o artigo “Hacer-se textil: cuestionando la feminización de los oficios textiles” (2019) e o livro *Gestos textiles* (2023), em que Pérez-Bustos expande sua pesquisa, abordando vários outros aspectos de diferentes tipos de costura, sem deixar de relacionar com o trabalho acadêmico e de escrita. Esses textos foram fundamentais para a confecção do presente trabalho.



Imagem 14: *Contra la guerra*, de Violeta Parra (1962). Disponível em: <https://contemporarylynx.co.uk/12-latin-american-contemporary-artists-who-use-embroidery/violeta-parra-contr-la-guerra-against-war-embroidery-on-fabric-1415-x-193cm-1962-1963>.

No texto “Heranças estéticas: a história feita à mão”, a escritora estadunidense bell hooks parte da relação de sua avó com as colchas de retalhos para discutir o reconhecimento e documentação das produções têxteis e da vida de mulheres negras americanas nos séculos XIX e XX, muitas vezes deixadas de lado nos estudos acadêmicos. Apenas alguns nomes são registrados, como o de Harriet Powers, que fazia colchas com “inventivas narrativas pictóricas” (hooks, 2019, p. 236). Algumas das colchas de Powers, como a *Pictorial Quilt*, (1895), possuem uma organização que remete a histórias em quadrinhos ou até a vitrais da Igreja Católica, em que diferentes cenas bíblicas se dispõem em sequência.



Imagem 15: Harriet Powers, *Pictorial Quilt*, 1895, Boston Museum of Fine Arts, Boston, MA, USA. Disponível em: <<https://www.dailyartmagazine.com/harriet-powers/>>.

hooks nos atenta para o fato de que, na vida das mulheres negras desses períodos, havia o fazer colchas para famílias brancas como parte do trabalho forçado da escravidão, mas que as mulheres negras faziam também colchas de retalhos para si

apesar das circunstâncias econômicas e sociais opressoras que muitas vezes exigiam o exercício da imaginação criativa de maneira radicalmente diferente das mulheres brancas, especialmente as mulheres privilegiadas que tinham maior acesso a materiais e maior disponibilidade de tempo (ibidem, p. 236)

Assim, a autora levanta a hipótese de que, muitas vezes, elas se utilizavam de restos de tecidos que conseguiam por meio de doações ou através de sobras de colchas feitas para senhores brancos ou sobras de roupas de familiares, para fazer as chamados *crazy quilts*, que nada mais são do que as colchas de retalhos irregulares e sem padrões determinados (ibid, p. 238). hooks também chama a atenção para como a mudança nos materiais das colchas de retalhos de famílias negras ao longo das décadas reflete as transformações de suas condições econômicas, bem como as da indústria têxtil (ibid, 240). Dessa maneira, podemos pensar em como essas colchas, que passam de geração em geração, de maneira similar e diferente das telas remendadas de Violeta Parra, compõem um registro material, sendo, como a avó de hooks diz, “a própria história, assim como a vida sendo vivida” (ibid, p. 241). bell hooks também faz deste seu texto uma espécie de colcha de retalhos, já que na introdução a este capítulo, ela explicita os retalhos de sua composição: fragmentos e retalhos de lembranças.

Nesse sentido, é interessante pensar com Walter Benjamin, já que o filósofo sugere um procedimento parecido ao tratar da história e de seu registro por princípios de reconstrução.

Sua proposta é partir da imagem, dos fragmentos, das ferramentas do sonho, para *montar* a história, de maneira similar a como se dá o trabalho da costura. Um dos textos em que o ensaísta alemão discute esse assunto é na seção “N – Teoria do conhecimento, teoria do progresso” do *Livro das passagens* (2009), no trecho:

Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não surrúpiei coisas valiosas, nem me apropriei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os” (Benjamin, 2009, N 1a 7, N 1a 8, p. 502).

E, ainda, em:

aplicar a história ao princípio da montagem. Isto é: erguer as grandes construções a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão. E, mesmo, descobrir na análise do pequeno momento individual o cristal do acontecimento total. Portanto, romper com o naturalismo histórico vulgar. Apreender a construção da história como tal. Na estrutura do comentário. - Resíduos da história -” (id, N 2, 6, p. 503).

A partir desses excertos, proponho que recuperemos a alternativa de Katie Collins, trocando os verbos de construção pelos de costura, para pensar a poesia e a edição artesanal. Em vez de “erguer grandes construções a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão”, que tal “costurar grandes tecidos a partir de elementos minúsculos”?

Assim, ao observar as colchas de *yoyo* de Olga, mais uma costureira entrevistada por Tania Pérez-Bustos, a pesquisadora passa a refletir sobre a própria prática de escrita e de pesquisa (Pérez-Bustos, 2021, p. 180). Os *yoyo* são fuxicos feitos de restos de tecido, unidos por meio da costura, mais uma forma de se confeccionar uma colcha de retalhos. Dessa maneira, como vimos anteriormente ao pensar na escrita a partir da catação, podemos considerar que um texto é sempre formado por resíduos de outros textos: a escrita, assim como a costura, permite a juntança [*juntanza*].



Imagem 16: Foto da colcha de *yoyos* ou fuxicos de Olga, por Isabel González Arango, presente no livro *Gestos textiles* (Pérez-Bustos, 2021).

A pesquisa de Pérez-Bustos também aponta para uma continuidade comum à escrita e à costura das colchas de retalho. Ela comenta a partir de outros autores, observando também o próprio trabalho enquanto o realiza:

Ese mismo año, había leído una reflexión sobre cómo el hacer colchas podría invitar a pensar la escritura como una juntanza de fragmentos y no solo como un ensamblado de ideas estructuradas (Collins, 2016), un reunir ideas distintas e ir componiendo desde allí sin seguir un patrón predefinido, sino construyendo y entendiendo el patrón en la medida de su hechura (Lindström y Ståhl, 2016; Ingold, 2020). (Pérez-Bustos, 2021, p. 172)

Podemos usar essa metodologia, apresentada por Benjamin e por Pérez-Bustos, também para pensar na edição dos livros da Editora Arroyo. Afinal, eles não dependem apenas da catação, da formação de um inventário, como diz Benjamin, precisam também passar por um processo de montagem. No caso do trabalho editorial artesanal de Alejandra Bosch, os resíduos são as embalagens de leite, unidas às páginas de texto pela costura, formando não uma colcha, mas um livro. De maneira similar, os poemas, no caso do livro coletivo *Bajé para respirar* (Arroyo, 2021), podem ser entendidos como retalhos, fragmentos de obras poéticas de diferentes autores, origens e tempos, reunidos para a composição de um livro.

Além disso, cada poema traz em si a junção de retalhos por meio da escrita. O poema “Guardo en ese cajón”, por sua vez, tem a “juntanza” como operação dupla. Em primeiro lugar, no próprio funcionamento poético, em que une imagens, as empilha como em algumas listas. Os versos e estrofes posicionados juntos em um mesmo poema provocam o efeito da coesão como o de uma forma cinematográfica, a que tantas vezes a poesia é associada. Mas aqui evocamos, para pensar junto com ela, devido ao gesto da costura implicado na confecção deste livro, a colcha de retalhos. As estampas, cores, e até tecidos diferentes, unidos em uma peça, que conseguimos visualizar e segurar nas mãos como única e, simultaneamente, plural.

Em segundo lugar, temos as próprias imagens que este poema trabalha em sua linguagem. Há uma cena de costura performada pelo poema. Nessa cena, quem enuncia remenda os retalhos de seu desamparo. Se consideramos essa prática como próxima à da confecção da colcha de retalhos, podemos pensar na possibilidade da cura e do cuidado de si pela costura de fragmentos, pois “la composición en el hacer colcha se iba configurando como un gesto flexible capaz de juntar y ser juntanza, de reunir restos materiales para configurar algo con la potencia de recoger y aliviar las penas” (Pérez-Bustos, 2021, p. 177). hooks também assinala que a costura da colcha de retalhos para as mulheres negras trabalhadoras do

campo, funciona como uma prática espiritual e meditativa que “permitia parar de servir às necessidades dos outros e ‘voltar para si mesma’” (hooks, 2019, p. 234). Como o material residual, no poema, é apresentado em relação com, não apenas a emoção de desamparo, mas se levamos em conta as outras estrofes do poema, também o corpo e subjetividade do eu poético, vislumbramos um sujeito que costura a si mesmo, remenda e une partes, criando com aquilo que tem, com aquilo que sobra. Tal como Olga, fazendo sua colcha de *yoyos*, como percebe Pérez-Bustos:

El hacer textil, como trabajo de cuidado, sin embargo, juntar para componer no se vuelca solo hacia afuera. Sus colchas son útiles, por supuesto, cobijan el lecho propio y el de otros, pero además de esa funcionalidad también le abren a Olga un espacio propio en el que ella se realiza en el hacer. Es como si el *hacer-colcha-de-retazos* (retazos de tela, retazos de hilo), tuviera implicaciones subjetivas para ella. Como si en ese hacer, ella se hiciera también (Pérez-Bustos et al., 2019), permitiéndole desplegar su capacidad creativa, esa en la que con la misma técnica hace cuatro colchas blancas de hilaza proveniente de bultos. Esa insistencia en hacer y volver a hacer lo mismo y en ese hacer crearse: crearse cuidadora y tejedora de memorias y sobre todo *crearse Olga* (idem, 2021, pp. 184-185, grifos da autora)

Voltamos à memória, que no poema aparece de algumas maneiras.

Guardo en ese cajón
una carta olvidada,
unas manos rotas
Un trazo
inconcluso
en la memoria.

(Boero, 2021, s/p, v. 1-6)

O primeiro verbo, “Guardo”, se combina com a tentativa de “perpetuar el mundo”, expressa na segunda estrofe: são movimentos que apontam para a tentativa de criar memória. Entretanto, há um contraste com outros elementos da primeira estrofe, afinal a carta guardada é *esquecida* e, na memória, está um traço *inacabado*. Como discutimos anteriormente, a lida com restos, fragmentos e ruínas está diretamente ligada a procedimentos da memória. Com a juntaça de investigações sobre as práticas de costura, é possível encontrar também nas avarias de tecidos, e em seus posteriores remendos, uma produção de memórias. A escritora Flávia Péret chama a atenção para essa relação no capítulo “Infraordinário” de seu livro *Coisas presentes demais* (2025), um livro também composto por uma série de fragmentos textuais:

Leio no livro do historiador Peter Stallybrass que, na linguagem técnica da costura, a palavra ‘puimento’ é chamada de *memória*. O puimento é diferente do rasgado. Enquanto este é consequência, quase sempre, de uma ação violenta, episódica, um incidente específico, um tombo de bicicleta ou uma calça que se engancha num prego,

aquele, ao contrário, produz-se no tempo, é efeito de um processo lento e repetitivo, que se dá a partir de nossos gestos diários. Andar, descer escadas, sentar-se numa cadeira, apoiar os braços em cima da mesa, deitar em uma cama para dormir, lavar dezenas de vezes uma mesma roupa. Todos esses gestos produzem memórias (Péret, 2025, p. 81, grifo da autora)

Dessa maneira, assim como percebe Tania Pérez-Bustos, não só o material remendado abre essa possibilidade de juntar tempos, porque, mesmo após sua atualização pela costura, o material não deixa de guardar o puimento, a memória da ação que o fez ruir. Ao manusear ou ver de perto uma peça remendada, entramos em contato com sua história, com o furo, com o gesto de costura e com a peça atual. Assim como, ao fazer o mesmo com um dos livros da Editora Arroyo, especulamos sobre o passado inegável das caixas e sacos de leite, até mesmo o seu primeiro fim enquanto lixo, tateamos as costuras, o gesto da frágil junção, e sua atualidade enquanto livro. É a costura que permite que as páginas do miolo sejam unidas à capa e também que os materiais que compõem a capa estejam unidos entre si: é a linha e o gesto realizado por Alejandra Bosch que sustenta a estrutura do livro e viabiliza a sua leitura.

Já quando pensamos nos versos “Un trazo / inconcluso / en la memoria” (v. 4-6), é interessante refletir com as ferramentas da costura e da memória sobre o inacabamento. Retomando Benjamin: “a história não é apenas uma ciência, mas igualmente uma forma de rememoração. O que a ciência ‘estabeleceu’, pode ser modificado pela rememoração. Esta pode transformar o inacabado (a felicidade) em algo acabado, e o acabado (o sofrimento) em algo inacabado” (Benjamin, 2009, [N 8, 1], p. 513). Se escrita e costura são ambas formas de produzir memória, o inacabamento é uma ideia fundamental. Podemos então pensar na escrita e na costura, no traço [trazo] e na linha [hebra], ambos inacabados, em *contínuo processo*. Ao conhecer as colchas de retalhos e suas histórias, Tania Pérez-Bustos também denota a continuidade. No caso da colcha de María Teresa, professora e crocheteira entrevistada por Pérez-Bustos (2021, p. 185), formada por hexágonos feitos pela técnica do crochê, o processo foi de três anos, nos quais ela e a tia e outras costureiras trabalharam na peça. Com o tempo, a junção entre alguns hexágonos se desfez, algumas linhas estão soltas: “tiene muchas puntas que salen y que siempre *dan la sensación de que la colcha puede seguir y seguir creciendo*, por lo que a veces es difícil saber cómo acomodarla sobre una cama. ‘Pero la forma era secundaria’, me comparte María Teresa” (idem, p. 188, grifos meus).



Imagem 17: Foto da colcha de María Teresa, por Alejandro Barragán, presente no livro *Gestos textiles* (Pérez-Bustos, 2021).

Lembro-me do livro *Diario de una costurera proletaria*, de Victoria Guerrero Peirano, cujo processo de escrita também é descrito como aberto e contínuo. A colcha pode seguir e seguir crescendo, dependendo do crochê de mais hexágonos por parte das costureiras. O livro *Bajé para respirar* (2021) da Editora Arroyo, por sua vez, em algum momento também foi crescendo e crescendo desordenadamente como uma colcha. Sua composição de poemas, enviados por poetas de diferentes países, foram publicados na ordem que foram recebidos, como está indicado em suas páginas finais. A composição do livro coletivo dependeu totalmente do envio dos poemas pelas pessoas e o único fator determinante para que não houvesse mais textos foi a data limite sinalizada pela editora Alejandra Bosch na chamada, e subsequente impressão das páginas. No exemplar que tenho comigo, depois dos “créditos”¹³, existe ainda mais um poema, o que também sugere um processo contínuo, ao qual poderiam ser acrescentados novos poemas-hexágonos-linhas, já que mesmo após o fim, não acaba¹⁴.

¹³ No meio editorial, a página que contém créditos é chamada de “Folha de Copyright” e contém ficha catalográfica e ISBN da obra. No caso das publicações da editora Arroyo, porém, o processo editorial é, como vimos, independente e artesanal, e funciona fora do grande mercado, circulando em uma escala muito menor. Por esse motivo, os livros não são catalogados em bibliotecas e não possuem a mesma padronização de informações.

¹⁴ É provável que a presença de um poema após a página de créditos tenha se dado por um erro, mas, ainda assim, isso evidencia a composição do livro de acordo com a ordem de recebimento dos poemas e chama atenção

O inacabamento que leva à continuidade do processo da rememoração, descrita por Benjamin quando trata da história, por Tania Pérez-Bustos quando trata das colchas, e por Victoria Guerrero Peirano quando fala do próprio livro, também pode ser lido como a imprevisibilidade e o inesperado. Afinal, a ideia de que a história, a colcha, o livro podem seguir tomando novas formas a partir de uma intervenção implica em não saber onde se vai chegar.

Este é um dos motivos pelos quais Katie Collins propõe metodologicamente a troca vocabular e epistemológica do campo semântico da construção para o da costura. Detenhamo-nos mais um pouco na reflexão de Collins:

Imagining academic writing as piecing fragments is one way of recognising that it can integrate all sorts of sources but, more significantly, piecing is also a decentred activity. When quilting, one can plan, cut and stitch many individual squares whenever there is a moment spare, before bringing them together to form the overall pattern, which is flat and in aesthetic terms may have no centre or many centres, and no predetermined start or end. (Collins, 2016, s/p)

Como o fim e o início não são pré-determinados, o acaso do encontro entre partes diferentes é constituinte tanto do procedimento quanto do resultado de um trabalho acadêmico escrito. Neste ponto, relembro do filme de Agnès Varda, que também depende do acaso inerente à catação de imagens e relatos ao longo do trajeto deste documentário. Há uma procura, um desejo, uma mão que se estende, mas aquilo que se encontra, que se cata é imprevisível. De maneira similar, a costura, sobretudo a de retalhos, e a escrita não têm destino fechado. A pesquisadora Luana Sofiati, ao investigar os gestos de costura e escrita a partir do livro da artista plástica Edith Derdyk, sintetiza essa ideia: “Estamos diante de um gesto de busca contínua e sem fim, no sentido de não ter destino. Não interessa concluir a feitura de uma peça, como a princípio pensamos o ato de costurar. Ao corpo que costura e escreve, interessa a contínua exposição aos movimentos” (Sofiati, 2020, s/p).

2. Repetição, ferramenta de expansão do tempo

Não é apenas pelo remendo e pela juntança que a costura opera no tempo. No momento da confecção, no momento do gesto de costura, o tempo muda para quem o realiza, mudam-se as circunstâncias. É o que percebe Tania Pérez-Bustos ao longo de sua pesquisa, durante a qual ela não só observou e entrevistou costureiras, como também costurou, para

para a possibilidade de uma publicação livre em que basta enviar o poema para a editora no prazo estabelecido para que ele seja parte da coletânea.

entender o gesto por meio de sua realização, de sua encarnação. Em seu relato, ela diz ter perdido a noção do tempo: “En ese ir y venir más que humano el tiempo se expande, se estira en ese hacer, yo pierdo la noción de cuánto llevo allí y me descubro ensimismada, presente en ese movimiento mántrico” (Pérez-Bustos, 2021, p. 12). Penso no relógio sem ponteiros que Agnès Varda cata na rua. A costura seria, então, gesto que exige um tempo específico. Para pensar essa dinâmica temporal junto às edições feitas à mão, trago outro livro e outro poema publicado pela editora Arroyo.



Imagem 18: Frame do filme *Os catadores e eu* (Varda, 2000). Disponível em: <https://tulissimo.art/os-catadores-agnes-vara-e-eu>

O livro artesanal *Poemas breves* de Amanda Boyle (Arroyo, 2024) é composto por um poema de quatro fragmentos de texto posicionados ao longo de três páginas. Três poemas ou quatro estrofes? Devido ao plural do título do livro, poderíamos ler cada uma de suas páginas como um poema individual. Porém, por conta da coesão de sentido entre as partes, pode ser lido como um único poema. Assim, em minha leitura, é como se o livro seguisse o jogo de Ana Cristina Cesar, quando ela publica sua *Correspondência completa* (1979), um livrinho de 10x7cm, em que há apenas uma carta, tensionando de maneira similar a promessa do título com seu conteúdo. Transcrevo o texto disposto em suas páginas centrais de *Poemas breves*:

Si fuera un hombre
 además, de tomar el facón y la escopeta
 tendría en mis manos la tierra
 fértil, la bala y la orden
 sería un coronel con sombrero
 de ala ancha
 una enorme casa con galería
 y árboles frutales

un caballo ensillado
un látigo de cuero trenzado

Si fuera hombre
mis esclavos cantarían
en sus cabañas
encenderían el fuego por las noches
y yo, me sentaría callado a beber hasta embriagarme
y cuando mi tristeza de hombre malo
me hablara
caminaría hasta mi hamaca
a tirarme a dormir la curda

hasta que el nuevo día
me dijera
levántate
ve a mandar
cuida tu herencia
tu nombre
y tu tierra de sangre

Pero soy mujer
mis letras son aromas a campo verde
desnuda de todo mandato
me llamo como quiero
a la hora del día
y cada uno de mis segundos
son una vida.

(Boyle, 2024, s/p)

O poema se divide em dois momentos, separados pela conjunção “mas”: um em que a voz poética imagina como seria se fosse homem; e outro em que a voz fala sobre sua circunstância atual: ser mulher. Já na forma, no que diz respeito à extensão, essa diferença é feita: para falar, no subjuntivo, sobre a experiência imaginada de ser homem, 26 versos distribuídos em três estrofes; e, para falar, no indicativo, sobre a experiência de ser mulher, sete versos em uma única pequena estrofe. Um dos motivos pelos quais isso se dá é a grande quantidade de coisas que quem enuncia *possuiria* sendo homem, que são listadas e caracterizadas a cada verso.

A posse do homem imaginado está inscrita (1) pelo verbo “tener”, que indica a posse da terra fértil, da bala e da ordem, (2) pelo advérbio “con” que indica a posse do chapéu de aba larga, da casa com varanda, das árvores frutíferas, do cavalo selado, (3) pelos pronomes possessivos “mis”, “mi” e “tu” que indicam respectivamente a posse dos escravos, da cama, da herança, do nome e da terra de sangue. Enquanto isso, a mulher tem apenas duas posses indicadas com os pronomes possessivos “mis”: letras, que são aromas de campo verde, e

segundos, cada um, uma vida. Podemos pensar que ser homem então aqui está associado a *propriedades* e a mulher se associa à *linguagem*, ao *tempo*, coisas de uma ordem diferente das propriedades privadas e cercadas do homem.

O verso “me llamo como quiero” (Boyle, 2024, s/p, v. 31) se apresenta especialmente interessante já que, além de explicitar essa liberdade, ao abrir o livro, na segunda página do miolo, descobrimos que a autora está usando um heterônimo: “Amanda Boyle, heterónimo de la escritora argentina, Alejandra Bosch”; justapostas estão data e cidade de nascimento, que unem Amanda e Alejandra em uma só. Heterônimos, segundo o dicionário Aulete, são “nomes imaginários sob os quais um escritor cria obras de estilo, tendência e características diversas das suas, como se fossem de fato de outro autor” (HETERÔNIMO, Aulete, acesso em 2025). A possibilidade de se chamar como quer está, então, materializada pela própria autora, que assina como quer; diferente do homem imaginado do poema, que obedece à instrução vinda do dia, de que deve cuidar de seu nome, imediatamente ligado à sua herança. É pertinente, ainda, sinalizar que as posses, como os escravos, e caracterização do homem, com um chicote e vestido de coronel, junto à escolha vocabular de termos datados ou pouco utilizados no espanhol contemporâneo (como “embriagar” e “curda”), e ao uso da conjugação no pronome “tu” (“levántate”, “ve a mandar”), em lugar do mais comum “vos” no espanhol da região, colaboram para a criação da imagem de uma fazenda anacrônica e estereotipada. Isso reforça a distância que existe entre quem enuncia e essa fantasia.

É possível perceber que a lógica do acúmulo de propriedades como um privilégio ou vantagem, aqui é invertida. Pode-se pensar que se a mulher que enuncia tem pouco, então seria infeliz ou se queixaria ou denunciaria essa desigualdade de posses. Mas não. Pelo contrário, no poema, ser homem implicaria num fardo, numa tristeza contínua, que não é o da atualidade da mulher que aparece livre, aparece em outra lógica. Faz-se pertinente, então, a recuperação das palavras que encerram o ensaio de Ursula K Le Guin:

Na ficção científica, como em toda ficção, há espaço suficiente até mesmo para manter o Homem no lugar a que ele pertence, em seu lugar no esquema das coisas; *há tempo suficiente* para colher muitos grãos e semeá-los também, e cantar para a pequena bebê, e ouvir a piada de um amigo, e observar as salamandras, e ainda assim, a história não acaba. Ainda há sementes a serem colhidas, e espaço na cesta das estrelas. (Le Guin, 1989, p. 6, grifos meus)

Como podemos ver, pela ficção, no poema, é possível imaginar possibilidades para ser homem e ser mulher, que não as patriarcais. O tempo da mulher que enuncia é retratado pelos versos finais do poema: “y cada uno de mis segundos / son una vida” (Boyle, 2024, s/p, v. 33-34). É um tempo que se expande: cada mínima partícula é igualada à vida inteira e parece

haver, como nas palavras de Ursula Le Guin, “tempo o suficiente para colher muitos grãos”. Esse tempo expandido está imbricado no livro desde o momento em que percebo sua materialidade. O livro costurado a mão, carrega uma junção de tempos, como vimos antes, mas também as marcas do corpo de quem o fez e o gesto de feitura. É como na leitura de imagens que propõe Didi-Huberman a partir das figuras das cavernas de Chauvet: o mais importante não é o significado das figuras, mas o *ato*, o gesto que a produziu (Didi-Huberman, 2023, p. 296).

Tania Pérez-Bustos aponta na mesma direção quando diz que “as peças têxteis concretizam os gestos e experiências de quem as fizeram” (Pérez-Bustos, 2019, p. 253). Quando olho para a capa de *Poemas breves* e a seguro, mais do que o desenho do passarinho, vejo com meus “óculos de linha” o gesto da costura que Alejandra Bosch usou para formar esse livro, para unir as páginas, a capa e a ilustração da capa, esse gesto de fincar a agulha, e atravessá-la pelas superfícies do sachê de plástico recortado, puxando-a pelo outro lado, está aqui e pode nos dizer sobre esses segundos que são uma vida.

Na pesquisa que Pérez-Bustos Bustos realiza, o fazer têxtil se caracteriza como circular, lento, repetitivo, feito devagar, com calma (Pérez-Bustos, 2019, p. 265). E por conta disso é que também o tempo se apresenta de um modo menos imediato:

En ese ir y venir más que humano el tiempo se expande, se estira en ese hacer, yo pierdo la noción de cuánto llevo allí y me descubro ensimismada, presente en ese movimiento mántrico. Siento que estoy ahí, recogida en ese hilo enhebrado que pasa una y otra vez entre una superficie y otra para unir las (...) la diferencia entre esos dos ritmos, el que se estira en cámara lenta y me recoge, producido por la repetición del hacer textil, y aquel al que estoy acostumbrada, el de la rutina, el que va con su velocidad propia a pesar mío. Pienso en la escasez del primero en relación con el segundo, así como en su subordinación, y también pienso que a pesar de ello es allí en donde yo estoy en potencia, como esos otros materiales que me acompañan. Esto me lleva a preguntarme por el hacer textil artesanal, por su capacidad de generar esa experiencia corpórea personal de recogimiento, pero también por lo secundaria y olvidada que está esa capacidad frente a lo que la vida contemporánea demanda (Pérez-Bustos, 2021, p. 12)

Dessa maneira, existem tempos que se contrastam. O da demanda contemporânea, da rotina capitalista, que parece escasso, e que pode ser associado ao tempo imaginado pela voz poética para esse homem, que escuta a demanda vinda do dia, pelos verbos no imperativo: “hasta que el nuevo día / me dijera / levántate / ve a mandar / cuida tu herencia / tu nombre / y tu tierra de sangre”. E o tempo expandido, da mulher dentro do poema e da mulher fora do poema, que leva à confecção deste livro. A expansão do tempo pela costura se dá, como a pesquisadora colombiana constata, pelo gesto repetitivo.

Dessa forma, para costurar os livros artesanais, Alejandra Bosch repete o gesto com a agulha e a linha. A repetição é descrita como um processo envolvente e mântico, por Pérez-Bustos e suas entrevistadas, e, nessa repetição, “Não se repete por repetir, se repete para reunir, se repete para reunir, se repete para voltar ao ponto de partida e continuar crescendo, se repete para curar, para cuidar, para reunir e para desdobrar” (Bustos, 2019, p. 267). Repete-se o gesto da costura para a juntança das partes do livro, para formar a figura do pássaro com os pedaços de tecido. É possível ver essa repetição nos trechos de linha que circundam o livro: trechos de linha laranja que somem e reaparecem na superfície.



Imagem 19: Foto da costura presente na capa do livro *Poemas breves*. Arquivo pessoal.

Na literatura, a repetição também tem o papel da ênfase, da coerência, do desdobramento (Micheletti, 1997). No poema, se repete o verso “Si fuera un hombre”, na segunda estrofe, em uma anáfora que relembra na leitura que ainda estamos na imaginação da voz poética e que reforça essa marcação de gênero, para depois contrastá-la na última estrofe com “Pero soy mujer”. Repetem-se também o tempo verbal do futuro do pretérito em diferentes verbos da primeira e da segunda estrofe, diferenciando-se dos verbos da terceira estrofe, que estão em maioria no imperativo presente, e dos da última estrofe, que estão no presente do indicativo (mais uma vez enfatizando a oposição não apenas de gênero, como do momento de imaginação e de atualidade). Mais uma repetição que ocorre é a da palavra “tierra”, que aparece no terceiro verso, sendo uma das posses do homem, caracterizada como “fértil”, para depois aparecer com a característica “de sangre” ao fim da terceira estrofe. Nesse momento, o efeito da repetição é de revelação: a terra fértil, de onde brotam as árvores frutíferas, é feita de sangue: as propriedades do homem teriam origem, então, na violência.

Podemos perceber, então, que a repetição de algumas partes e formas, em detrimento de outras, chama atenção para aquilo que muda. Ao analisar a poesia de Marília Garcia, Rayi Kena destaca o recurso da repetição como aquele que a poeta utiliza para criar algo novo: “Repetindo até transformar, e depois transformar de novo, e depois de novo. Esse caráter

incessante e impermanente da palavra e de seu procedimento de escrita fizeram da própria pesquisa uma criação em movimento” (Kena, 2021, p. 163). Essa dinâmica se aproxima de aspectos possibilitados também pelo gesto da costura – a continuidade e a criação – como vimos anteriormente. Assim, neste *Poemas breves*, podemos ver a repetição também como esse retornar para avançar: repete-se, mas acrescenta-se alguma coisa. Se o homem imaginado na primeira estrofe parece mais poderoso, a segunda vez em que essa imaginação é feita, ele já perde essa potência, somos apresentados à sua vulnerabilidade. O movimento que ocorre no poema é, ainda, como se víssemos o avesso de um tecido costurado, como se víssemos o que o sustenta: a terra frutífera é de sangue. Na escrita, essa consciência sobre os gestos que sustentam uma estrutura aparentemente pronta é muito possibilitada, segundo Tamara Kamenszain, por uma intimidade com processos de costura:

Esta possibilidade feminina de espiar nas costuras para ver as construções pelo avesso abre à mulher, em sua relação com a escrita, o caminho da vanguarda. Vanguarda velha e nova na qual os textos deixam o leitor jogar com a artificialidade da feitura. E é na milenar escola das tarefas domésticas onde se aprendem as regras dessa modernidade. Velho como o mundo, somente o trabalho inútil e calado pode conseguir enlaces novos (Kamenszain, 2015, p. 21)

Retornando e repetindo um pouco: no poema, o homem está associado a ter propriedades e a mulher se associa a coisas de uma ordem diferente das propriedades privadas e cercadas do homem. Não são terras defendidas por armas, escravos ou cavalos selados que a mulher tem, mas letras, aromas e o tempo. Isso tem a ver com a análise que Silvia Federici faz sobre a participação histórica das mulheres na recuperação e reconstrução de “comuns”, quer dizer, de recursos a princípio comuns a todes (como terras, florestas, mares, animais, linguagens) ao longo do tempo e atualmente, no contexto neoliberal de privatização.

Como sujeitos primários do trabalho reprodutivo, historicamente — e também em nosso tempo —, as mulheres sempre dependeram mais que os homens do acesso aos recursos comuns e foram as mais comprometidas em sua defesa. Como aponta [Maria] Mies, a globalização piorou a crise, aumentando a distância entre o que é produzido e o que é consumido, intensificando, assim, apesar de um aparente aumento na interconexão global, nossa cegueira quanto ao sangue na comida que comemos, no petróleo que usamos, nas roupas que vestimos, nos computadores com os quais nos comunicamos. A superação dessa ignorância é o ponto de partida, em uma perspectiva feminista, para começar nossa reconstrução dos comuns (Federici, 2019. p. 313).

Nesse sentido, o poema revela a violência implicada nas propriedades em um modo de vida patriarcal, mostrando em seguida outro modo de viver em relação com o mundo. E, como sabemos pelas informações impressas, o poema está em um livro não apenas escrito, mas editado e costurado por uma mulher, em colaboração com dois de seus familiares, e cujo

processo de feitura e princípio de edição têm especial preocupação com a sustentabilidade e com a preservação dos comuns.



Imagem 20: Foto do livro *Poemas breves* de Amanda Boyle (Arroyo, 2024). Arquivo pessoal.

3. Transmitir saberes pela costura e pelo canto

A repetição, característica fundamental do gesto de costura, como vimos, se dá também quando pensamos na transmissão de saberes.

YO, PENÉLOPE Y LANA

Hicimos esta cruz en almanaques
tendimos al paisaje red y cantos
vimos nacer, crecer, seguir andando
el llanto, el juego y la voz de siempre.

Ni siquiera pudimos darnos cuenta
de tanta vida. Todavía vamos
como asomando la mirada inquieta
en la lucha febril de hacernos magos.

Y a suponía que el dos mil vendría
sólo prendido en aires de esperanza,
madre, mujer, adolescente niña,

me encuentra ahora en el umbral de vidas,
tejiendo tramas: Penélope y lana,
zurciendo nombre en siglo transcurrida.

(Frontelli, 2021, s/p)

Este poema, da poeta uruguaiana Marita Frontelli, também foi publicado no livro coletivo *Bajé para respirar* (Arroyo, 2021) e faz despontar o tema da permanência da cultura da tecelagem no tempo.

O título centraliza a figura de Penélope, uma das mais conhecidas tecedeiras míticas, entre um eu e a lã. É formado o “nós” que se apresenta como sujeito desinencial ao longo de quase todo o poema, por meio de verbos na primeira pessoa do plural. O eu poético, inserido nesse grupo, descreve então o que podemos entender como um grande gesto de costura, a partir do primeiro verso: “Hicimos esta cruz en almanaques”. Com a leitura enviesada pelo título, visualizo, mais do que os almanaques onde desenhemos xis para marcar a passagem dos dias, os almanaques de costura que trazem passo-a-passos do ponto-cruz. Esse trabalho têxtil cria uma rede de paisagens e cantos e atravessa o tempo das mulheres e do material (a lã), afinal elas veem “nascer, crescer, seguir andando” o pranto, o jogo e a voz.

Dessa maneira, podemos ler ao longo deste poema a transmissão de histórias, cantos, emoções e saberes entre as mulheres. No livro *Ficar com o problema*, para pensar um outro modo de se relacionar com o mundo, baseado em cooperação e parcerias entre diferentes seres, a filósofa estadunidense Donna Haraway evoca os jogos de figuras de barbante. Funcionando de maneira similar à brincadeira “cama de gato”, as figuras de barbante do povo *navajo* [*na'atl'o'*], como *Ma'ii Ats'áá' Yílwoí* [coiotes correndo em direções opostas], dependem da cooperação entre duas ou mais pessoas, que passam entre si essas cordas amarradas até formarem a imagem.



Imagem 21: *Ma'ii Ats'áá' Yílwoí*, figura de barbante *navajo*. Disponível em: <<https://blog.mtr.zhdk.ch/boundarywork/string-figures-speculative-fabulation/>>.

O jogo precisa ser feito por mais de uma pessoa, e depende da confiança entre os envolvidos: um só pode passar os barbantes na medida em que o outro está pronto para receber. Por meio

dessas práticas, mulheres *navajo* contam histórias¹⁵ com as mãos em tecelagens contínuas que “são tanto práticas do *pensar* como do *fazer*; são práticas pedagógicas e performances cosmológicas” (Haraway, 2023, p. 31). A continuidade e o inacabamento do gesto de costura volta a aparecer aqui, mas com foco maior na transmissão de saberes. No poema a costura também pode ser associada ao conhecimento passado de geração a geração, afinal as sujeitas do poema são testemunha dessa tradição.

Além das histórias contadas pelos próprios desenhos e tecidos, existem também aquelas compartilhadas durante a costura coletiva de grupos de mulheres. Como nos aponta Benjamin em “O narrador”, a contação de histórias sem autoria determinada e pelo boca a boca dá conta de experiências que muitas vezes a escrita no livro está bem mais longe de traduzir (1994, p. 197-221). No início do livro em quadrinhos *Bordados* (2010), da escritora iraniana Marjane Satrapi, as mulheres da família se reúnem para tomar chá e para “uma longa sessão de bordados”. A palavra “bordados” aparece bordada em um bastidor, de onde sai uma linha que vai até a página seguinte. Entretanto, na sequência, sem agulha nem linha na mão, apenas com os copos de chá, vemos as personagens dispostas em roda para conversar sobre antigos e atuais relacionamentos.



Imagem 22: Colagem com fotos de arquivo pessoal de sequência de páginas do livro *Bordados* (Satrapi, 2010, s/p).

¹⁵ No livro *Ficar com o problema*, a tradutora Ana Luiza Braga escolhe usar o termo “estórias” ao invés de “histórias” em alguns momentos e explica em nota o motivo: “Optou-se por manter a distinção do texto original entre *story* [estória] e *history* [história]. Embora os sentidos dessas palavras sejam entrelaçados, *estória* faz referência a narrativas fabuladas em que se mesclam fato e ficção, com especial atenção à forma de narração, enquanto *história* remete aos acontecimentos do passado conforme a narrativa historiográfica” (Braga, 2023). Pela mesma razão, utilizamos a grafia “estórias” neste capítulo, quando estamos tratando de narrativas tecidas e cantadas e contadas durante o gesto da costura, pois entendemos que existe um trabalho de fabulação nesses gestos, o que não significa que há inverdade nesses bordados e canções. Como defende a crítica Josefina Ludmer em seu livro *Aqui América Latina*: “Com a memória estou na realidadedeficção. Não só porque na realidade a memória toma a forma da ficção, mas porque a memória tem a mesma estrutura temporal e subjetiva na realidade e nas ficções” (Ludmer, 2013, p. 53).

Pela contracapa do livro, entendemos que “bordado” é o equivalente iraniano do termo tricô brasileiro, usado para se referir a “fofoca”, mas também se refere a um dos assuntos dessa fofoca: o procedimento cirúrgico de himenoplastia, realizado por algumas mulheres iranianas para desviar da repressão no casamento islâmico, que exigia a virgindade. De todo modo, podemos perceber que a tradição de mulheres se reunirem para essas conversas durante as costuras se estabeleceu com tamanha força, que as conversas e as costuras se tornaram a mesma coisa. É importante frisar que essa socialização entre mulheres foi historicamente associada a uma atividade pejorativa, que muito tem a ver com o cunho do termo “fofoca” [*gossip*], como analisa Silvia Federici no capítulo “A história oculta da fofoca” de seu livro *Mulheres e caça às bruxas* (2019):

Em muitas partes do mundo, as mulheres têm sido vistas historicamente como tecelãs da memória – aquelas que mantêm vivas as vozes do passado e as histórias das comunidades, que as transmitem às futuras gerações e que, ao fazer isso, criam uma identidade coletiva e um profundo senso de coesão. Elas também são aquelas que passam adiante os conhecimentos adquiridos e os saberes – relativos às curas medicinais, aos problemas amorosos e à compreensão do comportamento humano, a começar pelo comportamento dos homens (Federici, 2019, p. 13).

A memória é perpetuada não apenas pelas marcas nos materiais, juntança e remendo da costura, como vimos anteriormente, mas também pela contação de histórias viabilizada pela reunião de mulheres durante a costura. Essas falas aparecem no poema no “canto” e na “voz de siempre”. Quando entra em contato com o grupo Tejedoras por la Memoria de Sonsón, ela percebe que tão importante quanto o compartilhamento de fios e agulhas entre essas mulheres, eram os testemunhos delas à medida que costuravam (Pérez-Bustos, 2021, p. 142-143). Essas costureiras registram as histórias de violência e luto vivenciadas por elas durante os conflitos armados no departamento de Antioquia, ao noroeste da Colômbia, por meio de seus trabalhos têxteis, mas também pela transmissão oral que ocorre concomitantemente.

Na primeira estrofe do poema “YO, PENÉLOPE Y LANA”, o canto é uma das práticas realizadas continuamente: “tendimos al paisaje red y cantos” (Frontelli, v. 2). A música também é mencionada por Pérez-Bustos como parte do processo de costura, quando a pesquisadora encontra com Puntadas de memoria por Bojayá, grupo de costureiras negras e indígenas que realiza bordados para perpetuar a memória do massacre ocorrido em 2002 nesta comunidade, em que 119 civis morreram devido a uma ação paramilitar¹⁶ (id., p. 149). Os

¹⁶ Em 2 de maio de 2002, na cidade de Bellavista do município de Bojayá, a guerrilha das Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia (FARC) disparou uma bomba durante um combate com paramilitares

cantos do grupo acompanham os tecidos, adensando as estórias ali bordadas, canta-se o luto, costura-se o luto.

O trabalho *Contra la guerra*, de Violeta Parra, já abordado anteriormente, também foi acompanhado pelo canto da artista. A repetição desses cantos, muitas vezes improvisados com base nos conhecimentos de linguagem e artesanaria, espelha o gesto da costura, e mantém seu ritmo. Em alguns casos, como observa Pérez-Bustos, mesmo quando não há uma canção com palavras, há um murmúrio, em um funcionamento perto de uma contagem:

Para un tejido sencillo se cuenta cada puntada como un movimiento y se sigue con este de forma secuencial, una y otra vez (una, dos, tres, cuatro ...), tantas veces como se requiera, dependiendo del ancho de la superficie que se esté creando. Si el tejido es complejo, el conteo también lo es, a la vez que cuento cada movimiento, debo ir contando en qué componente de la puntada estoy, para luego ir contando la puntada en su conjunto, y así, una y otra vez (cuatro puntos altos -un punto alto, dos puntos altos, tres puntos altos y cuatro puntos altos-, dos cadenetas -una cadeneta, dos cadenetas- y así una y otra vez si ese fuese el patrón). Se trata de un contar repetitivo que se vuelve ritmo, las agujas se chocan unas con otras, o chocan las manos cuando se trata del ganchillo, mientras entrelazan la lana y con ello van produciendo un murmullo suave y cadencioso, imperceptible a la escucha, pero sensible al movimiento del cuerpo que entrelaza. (id., p. 60)

Dessa maneira, vemos que o canto colabora na manutenção do ritmo do gesto da costura e, ainda, na própria confecção que muitas vezes exige um número específico de pontos. É esse o caso do ponto-cruz, trazido no poema pela imagem do almanaque, das canções e da continuidade já na primeira estrofe.

Nos processos de costura analisados por Tania Pérez-Bustos, há um registro de como o se aproximar dos trabalhos têxteis torna-se um convite para a ação. Ela descreve o fato de que não bastava observar os gestos das tecelãs para entendê-los. Para entendê-los, era necessário fazer, aprender fazendo (id., p. 16). Dessa forma, além de o gesto da costura ser repetitivo em si, a transmissão desse saber também é a sua repetição, que passa de geração em geração, como no poema: do mito de Penélope até os anos 2000. Mãe, mulher, adolescente menina [*Madre, mujer, adolescente niña*]: “São muitos os corpos que aprendem e repetem, os corpos de quem ensina e aprende, os corpos que são evocados ao repetir, o próprio corpo que se envolve ao realizar esse gesto e com ele, de forma espelhada, também parece se desdobrar e multiplicar” (id., p. 38).

Na segunda estrofe, porém, pode ser lido um tensionamento dessa herança da costura, como veremos a seguir.

colombianos. Por acidente, a bomba caiu em uma igreja onde grande parte dos cidadãos estavam refugiados, ocasionando a morte e deslocamento forçado de muitos. Os conflitos armados entre esses grupos vinham acontecendo por uma disputa pelo controle de uma região estratégica para o tráfico de drogas e armas.

Ni siquiera pudimos darnos cuenta
de tanta vida. Todavía vamos
como asomando la mirada inquieta
en la lucha febril de hacernos magos.

(Frontelli, 2021, s/p, v. 5-8)

“A relação com as fibras — fiar, tecer, costurar — era tão importante na vida das mulheres que se tornou central para sua mitologia também (Barber, 1994, p. 233) é o que Elizabeth Barber percebe em *Women's work*. Esse “tão importante” me remete a “tanta vida” do poema, que expressa essa relevância. O olhar inquieto — que pode ser associado ao olhar obsessivo do artesanal de Kamenszain —, faz delas mágicos, como vemos nos versos subsequentes. Ao mesmo tempo, leio o poema sob uma perspectiva do sofrimento e silenciamento históricos de mulheres, já que na primeira estrofe, o pranto também é enumerado como algo que permanece ao longo do tempo. Assim, os versos da segunda estrofe podem ser lidos no sentido de que as agentes do poema estariam alienadas pelo trabalho, incapazes de perceber a vida. Elas estariam, assim, mais próximas da costura isolada no ambiente doméstico. Os olhares são inquietos e espreitam, a luta é febril. Aqui, há uma carga de ansiedade ou apreensão por parte delas: “en la lucha febril de hacernos magos”. É como se o poema trouxesse a cena para a ambivalência, como vimos, própria da costura para a mulher na que formas de opressão e ferramentas de resistência coexistem, como diz Rozsika Parker (Parker apud. Pérez-Bustos et al, 2019, p. 252).

No artigo “Hacer-se textil” (2019), Tania Pérez-Bustos e outras pesquisadoras percebem essa contradição quando entrevistam diversas costureiras e filhas e netas de costureiras, que muitas vezes optaram por não aprender a costurar como uma forma de libertação da imposição desse trabalho. Outras vezes, a costura está associada a uma forma de sobrevivência, ou seja, se apresenta como única saída para uma conjuntura de opressão. Dessa maneira, no poema, a magia, a vida, a transmissão milenar são reconhecidas e, ao mesmo tempo, existe uma luta necessária, uma expectativa de mudança que é frustrada, como vemos nas duas estrofes finais do poema:

Y a suponía que el dos mil vendría
sólo prendido en aires de esperanza,
madre, mujer, adolescente niña,

me encuentra ahora en el umbral de vidas,
tejiendo tramas: Penélope y lana,
zurciendo nombre en siglo transcurrida.

(Frontelli, 2021, s/p)

A história de Penélope, personagem mítica presente no poema, é especialmente interessante para tratar da disputa política que envolve a costura. Afinal, Penélope é obrigada a tecer a “mortalha” de seu casamento, que declararia a morte de Ulisses e do seu vínculo, porém consegue postergar o destino que lhe seria imposto por meio dessa tessitura, subvertendo seu objetivo inicial. Se finalizar a costura da peça iria levá-la a um casamento indesejado, o conhecimento da costura e do desfiação, do voltar atrás, do “inacabar” um tecido, é que abre possibilidade para que ela adie esse evento. Ainda assim, é uma relação tensa a que se estabelece com a costura, pois essa se apresenta como último recurso diante de uma restrição imposta. Ao analisar poemas que Ana Martins Marques, poeta contemporânea brasileira, escreve sob o título “Penélope”, o professor Filipe Manzoni percebe que há uma remontagem da epopeia de modo a “reencenar a Odisseia, essa narrativa fundadora da história literária ocidental, como um “texto” que é uma urdidura ainda sem arremate, isto é, como uma jornada de reconquista do nome que ainda não está concluída” (Manzoni, 2018, s/p).

Assim, se, nas primeiras estrofes, Penélope e lâ são personagens que fazem parte de um “nós” coletivo, que inclui quem enuncia, nas últimas estrofes, os verbos estão na primeira pessoa do singular. Esse eu poético apresenta, então, na penúltima estrofe a suposição de que haveria um futuro de esperança, para, na última, descrever em que situação se encontra, ainda costurando e se relacionando com o passado. Penélope passa de companheira horizontal da voz poética, para alguém em quem essa sujeita se vê. Se vê num gesto contínuo de tecer e de cerzir como uma luta. E, sabemos pelo verso final, o material deste tecer: o nome. Há, por meio da costura, um registro do nome no tempo: “zurciendo nombre en siglo transcurrida”. Como se, assim como para Penélope, para a mulher que enuncia, a costura e a escrita fossem maneiras de não deixar o próprio nome ser apagado. Mais uma maneira de dar continuidade à memória.

4. Diário de costura

Como discutimos anteriormente, ao tratar da catação e da costura dos livros, vemos diversas vezes nos relatos dos catadores e costureiros, e no filme e poemas reunidos, um reconhecimento da agência dos materiais, que são posicionados como sujeitos de frases e versos, convidando ao gesto, guiando as mãos. No poema “YO, PENÉLOPE Y LA LANA”, a lâ é personagem posicionado em pé de igualdade com a sujeita poética e Penélope, em uma coletividade; em “Guardo en ese cajón”, a linha olha para quem enuncia pelo buraco da

agulha; na oficina de edição de *Os dias da fragilidade* (Laboratório da Palavra, 2025), a linha convoca ao movimento do gesto de costura.

De maneira parecida, o contato com livros artesanais feitos de materiais inusitados para a confecção editorial, e ao mesmo tempo, simples e cotidianos, nos aproxima da lógica do Do-It-Yourself, em que qualquer um pode se propor a fazer o próprio livro. A obra (aqui podendo ser lida no sentido de processo de construção), por trazer materiais reciclados e uma costura à mão que nos aproxima de um inacabamento, nos mostra como foi feita, nos mostra seu avesso. Se no capítulo anterior, o estudo do documentário é abordado como aquele que traz ferramentas teóricas para a crítica de cinema, podemos pensar que o estudo de livros artesanais também traz ferramentas teóricas para a crítica de literatura. Essa noção se combina com a que Matías Moscardi propõe para a poesia objetivista argentina:

el poema como caja de herramientas para escribir poesía, como insumo técnico y procedimental. En este sentido, hablo de “poemas del método”, como si en la base del objetivismo, la estética fuera inseparable de una metodología: el modo de aparecer es un modo de hacer. Quizás en eso consiste precisamente la poética objetivista, si cabe la generalización: restituir la dimensión técnica del poema contra las ideas de inspiración que borrarón históricamente su materialidad, reponer su *tekné*, el arte de la poesía como un modo de hacer colectivo con el lenguaje (Moscardi, 2025, p. 71)

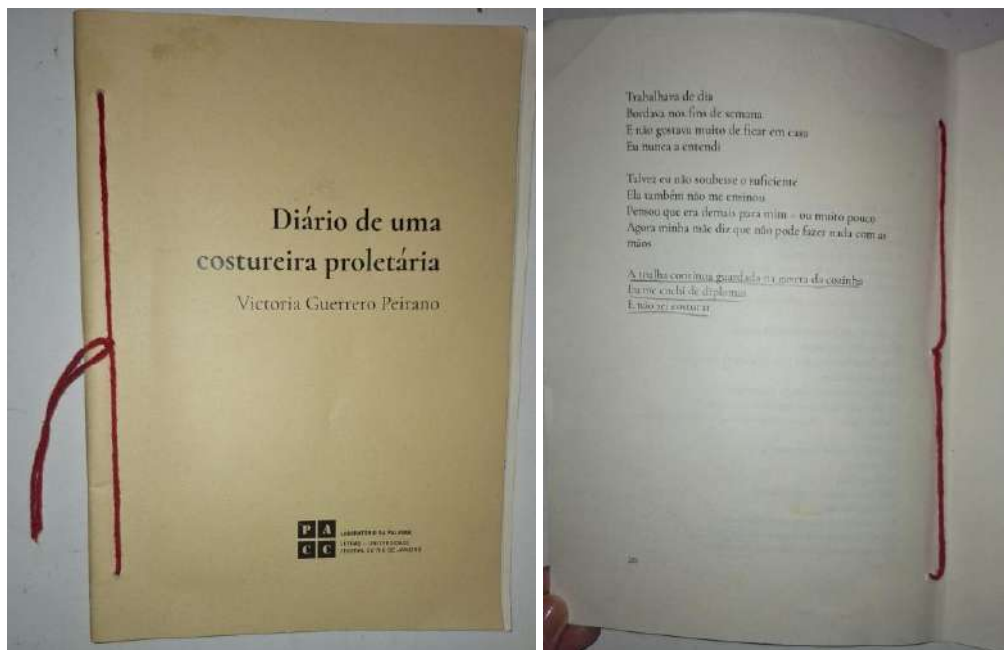
Nesse texto, Moscardi compara ferramentas (como o alicate, a chave de fenda, etc.) com a poesia objetivista, que convidariam a mão à experiência do uso, do toque, da escrita (Moscardi, 2025, p. 62). Isso se relaciona com a ideia das oficinas de escrita e edição, espaços de experimentação e aprendizado coletivo que estabelecem uma relação íntima com os modos de publicação independente e artesanal. No que concerne às edições Arroyo, não é diferente. Alejandra Bosch promove com frequência oficinas de costura e de reciclagem, passando para frente seu modo de fazer livros. É por meio das oficinas, das feiras e festivais, que os poetas e editores independentes criam pequenas comunidades de convívio e circulação de literatura.

Em agosto de 2025, algumas de nós¹⁷, membros do Laboratório da Palavra da UFRJ, nos reunimos para fazer mais um projeto editorial. Optamos pela tradução e edição do livro *Diario de una costurera proletaria* (2021) de Victoria Guerrero Peirano, poeta peruana que viria como convidada para o “O (F)uso da Palavra”, congresso de teoria e crítica de poesia latino-americana, que seria sediado na Faculdade de Letras da UFRJ no mês seguinte. Assim como na ocasião de produção de *Os dias da fragilidade* (Gallina, 2024), também nos organizamos em alguns dias de oficina de tradução e edição para realizar o trabalho coletivamente. O texto já era de conhecimento de algumas do grupo, pois alguns de seus

¹⁷ O grupo de tradutoras e editoras foi formado por: Amanda Victória Lopes, Caju Lopes, Eduarda Rocha, Juliana Monteiro, Laís Lima da Cruz, Lays Gabrielle, Luciana di Leone, Mabel Boechat Telles.

poemas haviam sido apresentados pela professora Luciana di Leone ao longo de uma disciplina optativa da graduação sobre poesia latino-americana e feminismo. No primeiro dia, fizemos uma leitura do texto na íntegra, para depois nos dividirmos em dois grupos de tradutoras: quatro de nós ficaríamos responsáveis pela primeira parte e as quatro outras pelas duas outras seções. Para além de querer concluir o processo em tempo ágil, optamos por nos dividir pensando nas multiplicidade de vozes — considerando que os primeiros poemas têm uma voz poética similar, enquanto os seguintes variam entre si. Depois de finalizada a tradução, enviamos o texto para a diagramação Fred Caju, que dessa vez não pôde estar presente conosco, mas prestou ajuda técnica à distância¹⁸. Foi também ele que nos transmitiu o passo a passo da costura.

Assim como no projeto editorial de *Os dias da fragilidade*, porém, dessa vez, ainda com mais certeza, optamos pela encadernação por meio da costura borboleta. Ainda houve as escolhas de fazer a amarração na parte externa do livro e de não costurar o livro na lombada e, sim, um pouco mais para a direita, tornando a linha e seu nó integrantes da capa, como uma imagem, de modo a expor ainda mais a maneira como havíamos feito os livros.



Imagens 23 e 24: Fotos de *Diário de uma costureira proletária* (Peirano, 2025, trad. Laboratório da Palavra). Arquivo pessoal.

A opção por costurar esses livros não era apenas uma questão estética, mas também uma maneira de encarnarmos, nas palavras de Tania Pérez-Bustos, o gesto da costura enquanto equipe, esticando a metalinguagem até a camada mais final de composição do livro.

¹⁸ A capa, projeto gráfico e diagramação são de autoria de Ednaldo Francisco do Carmo Junior (Fred Caju).

III - Dobrar

A dobra se tornou a forma pela qual reconhecemos um livro enquanto livro. Se vamos performar em mímica a palavra “livro”, a tendência é que façamos um gesto de desdobra com as mãos, aquele que fazemos para abrir o livro; às vezes as mãos são o próprio livro e se unem e se abrem, coladas, como se o ponto de contato entre elas fosse o vinco da dobra. Até mesmo os livros-objeto, em suas variedades intencionais de formatos e aparatos, na maioria das vezes, mantêm a dobra. Uma garantia de ainda estar sob a nomenclatura de “livro”? Mesmo que não haja preocupação com o pertencimento à instituição Literatura (o que, como sabemos, é especialmente confrontado por autores de livros-objetos e zines), a dobra se mantém. Isso talvez possa se explicar pelo caráter criativo, revelador, erótico, filosófico, possibilitador de movimento da dobra, como tentaremos ver aqui.

A série de obras intitulada *Gibi* (1968-1971), do artista plástico Raymundo Colares, é constituída por inúmeros papéis coloridos dobrados formando *espécies de livros*. São “espécies de” porque parecem com livros e, ao mesmo tempo, não parecem. Possuem características que nos fazem reconhecê-los como tipos de livros e, simultaneamente, nunca passariam incólumes diante de nosso olhar e tato, em uma biblioteca, mesmo que, de acordo com Walter Benjamin, a presença de livros-não-livros seja própria desses espaços: “Não há nenhuma biblioteca viva que não abrigue, em forma de livro, um número de criaturas das regiões fronteiriças” (Benjamin, 1987, p. 234).

As páginas internas dos gibis de Colares são cortadas e também dobradas de maneiras inusitadas. Dessa maneira, reconhecemos essas peças como “espécies de” livros pelas dobras que reúnem as folhas na unidade de um códex, mas a forma como o miolo se comporta provoca estranhamento e põe essa classificação em dúvida. É interessante como o termo “gibi”, usado comumente para se referir a revistas de histórias em quadrinho, é escolhido como título dessa série. Podemos imaginar que essa escolha se deu porque, assim como essas peças, os quadrinhos também fazem parte da fronteira de classificação, ora sendo reconhecidos como livros, ora sendo afastados do campo literário pela crítica.



Imagens 25, 26, 27, 28: Fotos de *Gibis* (Raymundo Colares, 1968-71). Disponíveis em:
 <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/86494-gibi>>;
 <<https://www.leilaoarte.com/leilao/2017/agosto/37/raymundo-colares-gibi-8344/>>;
 <<https://gramatologia.blogspot.com/2007/11/raymundo-colares.html>>.

O que chama a atenção é que as dobras destes *Gibis* são, ao mesmo tempo, o que remete de imediato ao formato canônico de livro e o que, junto aos cortes, leva à hesitação quanto a essa categorização. Por isso, são “espécies de” livros. São dobrados como livros, mas também dobrados demais e em direções e ângulos demais para serem livros.

A obra de Colares pode, ainda, ser associada a alguns trabalhos de artistas neoconcretistas brasileiros, como Lygia Pape, Lygia Clark e Amílcar de Castro¹⁹, que também exploraram o gesto da dobra em suas peças. A série *Livro da criação* (1959-60), de Lygia Pape, por exemplo, é composta por *espécies de esculturas* com a antiga tecnologia de *pop-up*, feitas por meio de dobras e cortes em papéis e fios, em cima de páginas planas.

¹⁹ Outros dois artistas importantes do neoconcretismo são Ferreira Gullar, poeta que encabeçou o movimento, publicou seu manifesto e diversos ensaios críticos que reiteraram as ideias defendidas pelo grupo, e o artista plástico Franz Weissmann, que, nascido na Áustria e vindo para o Brasil ainda criança, produzia esculturas de aço – assim como Amílcar de Castro –, com dobras e cores vivas.



Imagem 29: Algumas peças da série *Livro da criação* de Lygia Pape (1959-60). Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/38590>.

Nessas peças, a presença da dobra nos remete a livros, mesmo que sejam inusitadas como são em maioria. Uma delas, porém, mantém dobras mais similares à forma do livro comercial, como podemos ver abaixo.

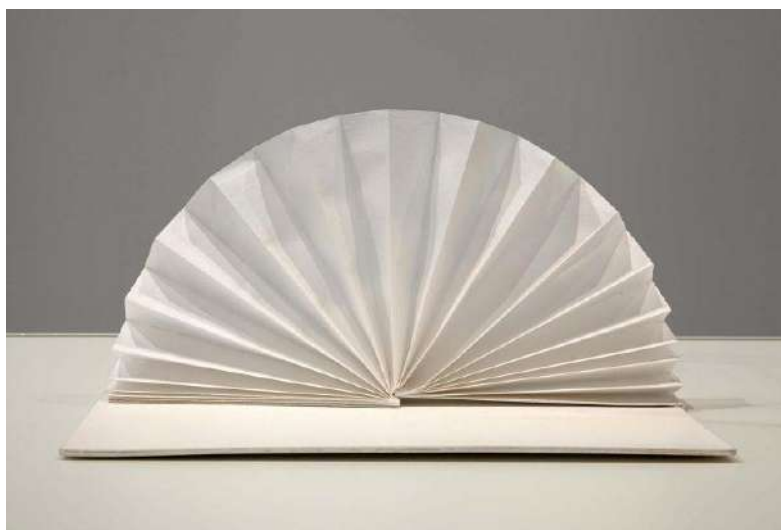


Imagem 30: Peça da série *Livro da criação* (Pape, 1959-60). Disponível em: <https://dasartes.com.br/materias/lygia-pape/>.

Essa peça da série remete a um livro aberto, entretanto todas as páginas são apenas uma, dobrada várias vezes como em uma sanfona, como se fosse a imobilização do momento do folhear de páginas. Em sua exposição original, cada “página” ou cada peça podia ser manipulada e desdobrada pelas pessoas que interagiriam com elas. Segundo a própria artista, “the book is revealed to each person as novel and unique” (Pape, apud. MoMA, 2020).

Desvinculando-se da nomenclatura “livro”, Lygia Clark desenvolve a série de esculturas chamada *Bichos* (1960-64), uma das mais famosas de sua obra, na qual cada peça que se aproxima da aparência de origamis, apesar de serem feitas de alumínio e dobradiças. Desconstruindo a imponente e dureza tradicionalmente associadas às esculturas, suas peças convidam ao toque, pois a proposta é da “escultura como exercício da dobrabilidade que abre a forma plástica à ambiguidade e desestabiliza o olhar contemplativo do espectador”

(Andrade et al, 2016, p. 64). Dessa maneira, cada pessoa que entra em contato com um *Bicho* participa diretamente do seu processo de feitura, pois intervém em seu aspecto. A cada interação, é gerada uma das infinitas possibilidades de dobra.



Imagem 31: *Bicho de Bolso nº 1* por Lygia Clark. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/147/bicho-de-bolso-n-1>.

Colega de Pape e Clark, Amilcar de Castro, por sua vez, também produzia a partir de dobras, mas essas eram realizadas no próprio material metálico, sem uso de dobradiça. O que impressiona em suas esculturas é o contraste entre a rigidez dos materiais e seu movimento possibilitado pelas dobras, mostrando aquilo que Gilles Deleuze observa em sua discussão sobre a dobra e o barroco, a partir do filósofo Leibniz²⁰: “um corpo tem um grau de dureza assim como um grau de fluidez, ou que ele é essencialmente elástico, sendo a força elástica dos corpos a expressão da força compressiva ativa que se exerce sobre a matéria” (Deleuze, 1991, p. 17).

²⁰ Em seu livro *A dobra: Leibniz e o barroco* (1991), Gilles Deleuze, em diálogo com o filósofo alemão Gottfried Wilhelm Leibniz, investiga o barroco não enquanto um estilo artístico fixo em apenas um período da história, mas como uma função operacional que atravessa o tempo e que se manifesta em diferentes expressões artísticas (A Benjamin, 2004). Para isso, ele se concentra na noção e nas propriedades da dobra, elemento estético que se configura como uma maneira de perceber o mundo e suas relações com finitude e infinitude. Se afastando dos preceitos de Descartes, que se debruçam na busca pela essência das coisas, Deleuze se detém sobre as formas de investigar e ver, sobre as relações e interconexões entre as coisas. A dobra deleuziana abre caminhos para pensar a coexistência entre materiais a princípio opostos, não por meio da justaposição ou adição, mas por meio de um ponto de inflexão, um desvio.

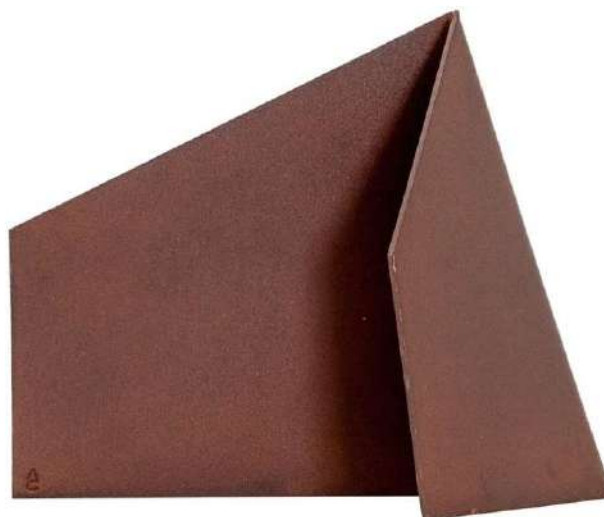


Imagem 32: [Sem título], por Amílcar de Castro. Disponível em: <<https://www.galeriafrente.com.br/artistas/amilcar-de-castro/sem-titulo-4448>>.

Em um poema bem-humorado do livro *Pote de mel*, o poeta Leonardo Gandolfi conta uma anedota da relação entre Castro e Clark, unindo os dois pelo gesto da dobra, que é seu título.

Dobra

Amílcar de Castro
dobrava o metal
com mais jeito
do que força

Lygia Clark
também dobrava
e não precisava
nem de jeito
nem de força
só de dobradiças

Um dia Amílcar
disse para ela
Lygia enquanto
a gente está indo
com a farinha
você já está
voltando com o bolo

(Gandolfi, 2025, p. 117)

Em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1985), Walter Benjamin sustenta a perda da autonomia da arte mediante o avanço dos meios técnicos de reprodução, como a litografia e a fotografia, que desvalorizam a autenticidade, o aqui e o agora e a aura

das obras. Ele observa que para que sejam acessadas por um maior público, elas precisam ser reproduzidas, perdendo assim a unicidade, o seu valor de culto e a sua autonomia (Benjamin, 1985, p. 173). Há uma complexidade entre a ideia da perda de autenticidade, artesanabilidade e intervenção do público. Sobre esse assunto, o escritor Eric Schierloh diz:

César Aira, un escritor vanguardista desde el punto de vista editorial y un ensayista notable –aparece parafraseado más arriba, cuando hablé de la libertad de la escritura–, escribió que habría que pensar en un concepto ampliado de aura (benjaminiana) que incluyera el relato del que surge la obra. La realidad concreta de la obra estaría conformada, dice, por la obra misma y por el tiempo que envolvió su concepción y ejecución, entendiendo por este tiempo el transcurrir histórico, en el que cada uno de sus puntos es único e irrepetible, y por ello irreproducible. Es decir, un aura aumentada compuesta por el contexto + la obra, por un lado –instancia del pasado de la producción–, y una escritura aumentada compuesta por la obra + su materialización –que es la instancia y la condición de futuro de la producción, tanto de la escritura como del libro en la serie de copias manufacturadas–. Se trata, justamente, de un aura biopolítica. [...] Si un original se define por ser un aquí y ahora, entonces cada libro artesanal es un original en cierta forma. Digo: en edición, y a través de la manufactura de los artefactos/dispositivos, el arte posposmodernista recupera (al menos parte d)el aura –que es la relación entre la obra y su contexto externo, centralmente el de su producción material, aunque también el de su circulación y recepción en el campo– (Schierloh, 2021, p. 42-43).

A artesanabilidade dos livros, por tanto, parece provocar a recuperação de uma certa aura, mesmo que diferenciada. E essa discussão está diretamente ligada ao gesto das dobras, pois é ele um dos responsáveis por tornar o objeto único, como diz Deleuze: “Sem dúvida, é o corpo orgânico que, assim, confere à matéria um interior graças ao qual o princípio de individuação se exerce sobre ela: daí a invocação das folhas de árvore, não havendo duas que se igualem pelas nervuras e pelas dobras” (Deleuze, 1991, p. 21). Desse modo, cada *Gibi*, *Bicho* ou *Livro da criação*, ao ser dobrado de diferentes formas, ganha certo grau de unicidade. Entretanto, essa unicidade se dá por meio das mãos do público, que passa a ser artista também. Entra, aqui, um princípio fundamental de dessacralização da arte, que diferencia esse processo de recuperação aurática. Pela dobra feita com as mãos, atribui-se autenticidade, mas as mãos, sendo de *qualquer pessoa*, subvertem a inviolabilidade da autoria da obra, renovando a sua originalidade a cada intervenção. De maneira similar, e embora todo livro faça isso em alguma medida, algumas publicações artesanais, como veremos mais adiante, disponibilizam seus modos de edição para que cada leitor possa dobrar seu próprio livro, da forma como desejar, tornando-se participantes ativos do processo editorial.

Como as dobras, dispositivos tão caros à desestabilização da recepção da arte, se relacionam com a cultura de publicação independente? Como os suportes dobrados interferem na circulação e na leitura de poesia? Como as dobras enquanto ferramentas de pensamento

filosófico podem servir de lente crítica para a análise de poemas? Essas são as principais perguntas que servem de ponto de partida para este capítulo.

1. Dosis Mínima, uma editora que dobra três vezes

Dosis Mínima é uma editora artesanal e independente colombiana composta pelo trabalho dos editores Felipe Sandoval Correa, Juan Biermann e Valentina Campos-Cervera, que publica pequenos livros, de dezesseis páginas 6,5 x 10 cm, feitas de folhas de papel A4 dobradas várias vezes, grampeadas e coladas a capas geralmente feitas de papel colorido. O nome e a ideia da editora surgiram em 2019, fruto de tensões políticas acerca da “lei da dose mínima”²¹, estabelecida em 1986, que determinava o máximo de algumas drogas que cada cidadão poderia portar sem ser penalizado. Originalmente, os pequenos livros da editora eram reunidos em cartuchos que remetiam a maços de cigarro, deixando ainda mais evidente a referência a esse contexto social. Podemos pensar que, na brincadeira proposta pela editora, os textos veiculados nos exemplares seriam como uma pequena dose da droga, o máximo que poderia ser carregado consigo de literatura.

²¹ Conhecida como “lei da dose mínima”, a Lei 30 de 1986 determinava que, na Colômbia, cada cidadão poderia portar no máximo vinte gramas de maconha e um grama de cocaína para uso pessoal sem ser penalizado. No final de 2018, porém, o então presidente, Iván Duque, promulgou o Decreto 1844 de 2018 que “proibiu a posse, entrega, distribuição e venda de drogas ou substâncias ilícitas em espaços públicos e autorizou a polícia a apreender substâncias mesmo que não atingissem o limite da dose mínima” (Salazar, Rodríguez, 9 de dezembro de 2023), segundo o site de notícias Infobae. De acordo com essa fonte, entre 2017 e 2019, houve 208.183 notificações, das quais 78% não estavam infringindo a lei da dose mínima. Essa discrepância causou discórdia entre a população e as instituições. Em 2023, porém, esse decreto foi revogado pelo presidente Gustavo Petro.



Imagem 33: Foto de estande da editora Dosis Mínima. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CpqYDmUpRLb/>>. 11 de março de 2023.

Cada livrinho traz uma seleção de pequenos textos de autores variados, mas sobretudo de poetas colombianos. A descrição disponível na “bio” de um dos perfis da editora no Instagram diz: “Buscamos garantizar el acceso material a la lectura”²² e a de outro, “Literatura de consumo personal. Difusión libre”²³. Seguindo a tendência das editoras independentes e uma estética próxima à das zines, Dosis Mínima mantém uma relação mais horizontal com os leitores, em comparação com as editoras que produzem em escala industrial. Por meio de tutoriais disponibilizados em forma de vídeo nas redes sociais ou da promoção de oficinas de edição, Dosis Mínima incentiva o público a montar suas próprias edições dos livros. Dessa maneira, desestabiliza-se a noção dos leitores como espectadores, pois eles passam a ser um agente integrante do processo da edição dos livros.

Em um dos tutoriais disponibilizados no Instagram²⁴, após um passo-a-passo detalhado de como produzir sua “dosis mínima” em casa, aparece uma nota – “¡No debes ceñirte la metodología implementada aquí, si encuentras mejores soluciones o tienes otras ideas, compártelas!” –, explicitando que o tutorial não visa impor regras, mas viabilizar uma

²² Disponível em: <<https://www.instagram.com/edicionesdosisminima/>>.

²³ Disponível em: <https://www.instagram.com/dosis_minima_bogota/>.

²⁴ Disponível em: <<https://www.instagram.com/reel/B2XCLXZndMT/>>.

maneira de fazer, aquela executada pelos próprios editores, e que cada um pode realizar a edição à sua maneira.

Podemos observar que, nas edições de Dosis Mínima, é por meio de três dobras que uma única folha A4 torna-se dezesseis páginas A6. Revisitando a história da escrita e do livro, nem sempre os materiais usados para o suporte dos registros escritos eram maleáveis e dobráveis, como em 1600 e 1700 a.C., na Grécia, por exemplo, quando escrevia-se em argila, madeira ou cobre (Oliveira, 1985, p. 12-14). Mesmo quando os gregos passaram a utilizar peles de animais e papiro, o costume era de enrolar o suporte e amarrá-lo, pois esse último “não se presta à dobragem, rompendo facilmente nos vincos quando costurado para a formação do codex” (id., p. 84). Mas, desde que possíveis no material do suporte para escrita, as dobras foram de grande impacto para a história dos registros escritos. Como aponta José Teixeira de Oliveira em *A fascinante história do livro*, a partir do século II, com a difusão do pergaminho na Grécia, as dobras passaram a ser usadas para a formação de códices, que por consequência permitiram a paginação e melhor manuseio dos textos (id., p. 84). O autor sublinha, ainda, o impacto cultural da nova forma de suporte, agora dobrada:

O manuseio do livro desobrigou-se do pesadelo que era o enrola-desenrola exigido pelo velho volume a cada leitura ou consulta – incômoda operação que se refletia nas citações de texto, quase sempre erradas na Antiguidade, porque feitas *de memória* [...] O *livro quadrado* passou a oferecer melhor postura ao leitor, eis que se acomoda melhor sobre u’a mesa — pormenor de suma importância pois que, também, facilita as anotações e traslados (id., grifo do autor).

Ao mesmo tempo em que multiplicam as páginas e se criam divisões, transformando a organização do texto, as dobras também interferem no tamanho do suporte, sobretudo no caso das edições Dosis Mínima, em que a folha A4 torna-se A6. A dobra, então, atua multiplicando e compactando o material, que passa a ser menor e maior simultaneamente. É uma unidade múltipla, como diz Deleuze. A dobra, portanto, muda o modo de ler, pois muda a forma como o leitor se relaciona com o suporte, convidando-o a uma maior ou menor interação e contato com o livro.

Apesar de não se autointitular como uma editora de *zines*, certamente Dosis Mínima tem traços em comum com esse tipo de publicação, já que edita . Com provável surgimento na década de 1930 nos Estados Unidos, estando vinculada a comunidades de fãs de ficção científica, os *zines* se difundiram como suporte produções escritas ou imagéticas ao longo dos anos, sobretudo entre grupos de música, feministas, punk, quadrinistas, poetas, comunistas e anarquistas. Talvez seja difícil definir o *zine* justamente porque um dos seus princípios é a

liberdade para com seu formato, que varia muito. Os pesquisadores Richard A. Stoddart e Teresa Kise esboçam uma não-definição para os zines:

Zines are eccentric little publications that are expansive in their format and content. It is extremely difficult to put a finite definition on a zine. A better way to grasp what defines the zine is to consider the attitudes and purposes behind its creation. A zine is usually created as a means of sharing an unusual perspective and providing information that would be difficult to obtain from mainstream media, and is produced in limited quantities using low-tech means. A zine is not published for monetary gain (Stoddart, Kise, 2004, p. 192)

Considerando essas características e, ainda, a lógica de *do it yourself* (DIY) que se estabelece a partir dos tutoriais disponibilizados e o incentivo à experimentação e feitura, os livrinhos de Dosis Mínima se associam à cultura dos zines. Reforçando essa semelhança, a contracapa de cada uma de suas publicações tem três símbolos, justapostos a suas legendas:



Imagem 34: Foto da contracapa de Dosis Mínima. Arquivo pessoal.

Nessa parte de cada livro estão reiterados tanto a não comercialização, quanto um incentivo à sua livre circulação e distribuição, além de possíveis intervenções no modelo para a criação de novos livros. As edições Dosis Mínima estão vinculadas ao formato zine não apenas pelo incentivo e difusão das ferramentas e recursos para montá-las, não apenas pelos materiais e confecção simples e rápida, com foco no uso de dobras, mas também por frequentemente veicularem poemas com críticas sociais, tom combativo e político e a expressão de uma busca pela conscientização, convocação ou aproximação com o leitor. Se olharmos o catálogo da editora, nos deparamos com títulos que sugerem essa direção: *La comuna móvil*, de Felipe Sandoval, *Carta a mis hermanos poetas*, de Pájaro, *Carta a los lectores*, de Vicioso, *Poemitas panfletarios*, de Juan Camilo Lee, *Ningún hombre es feminista*, de Silvia Quintero Erasso, *Poemas rabiosos para leer en el bus*, de Daniela Sandoval. Além de poemas contemporâneos, também foram republicados pela editora alguns textos de autores consagrados e, ainda, declarações políticas históricas, como por exemplo *La proletaria* (1914) de Rosa

Luxemburgo, a *Declaración de los derechos de la mujer de la ciudadana* (1791) de Olympe de Gouges, e a *Declaración de independencia del ciberespacio* (1996) de John Perry Barlow. A partir desses títulos, já é possível perceber o interesse da editora em engajar e se comunicar com o público leitor de forma politizada.

2. As dobras do punk, do feminismo e do anticapitalismo

Por serem caracterizadas por ideais combativos e de contracultura, as publicações de zines são com frequência relacionadas à juventude (Rico, 2017, p. 118). Apesar de muitos dos autores publicados por Dosis Mínima serem, de fato, jovens, é possível ir além e perceber nas publicações da editora algo similar ao caráter destrutivo sintetizado por Walter Benjamin. Este seria algo não exclusivo da juventude, e sim como traços de jovialidade e alegria que sublimam “os vestígios de nossa própria idade” (Benjamin, 1987, p. 236). Apesar de se situar em um âmbito criativo, as edições Dosis Mínima, assim como as zines, muitas vezes são veículo para vozes que clamam pela destruição de sistemas sociais e políticos, carregando o espírito jovial e alegre do caráter destrutivo para uma forma de criar alternativa, como veremos nos exemplos a seguir.

O livro *Maldita y otras canciones*, escrito por Carolina Traslaviña, poeta e cantora da banda punk colombiana Cuervo Rojo, pertence a “Cancioneras”, coleção da editora Dosis Mínima que explora a relação entre poesia e música, ao publicar letras de canções transcritas ou poemas que deram origem a canções. Na quarta capa deste volume, há um sumário com os títulos dos poemas e as páginas correspondentes, sob o nome de “Tracklist”, o que convoca à ideia do livro como um álbum musical.



Imagem 35: Foto da contracapa de *Maldita y otras canciones*. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CNztciDpuYv/?img_index=1>. 18 de abril de 2021.

Maldita

Maldita por ser mujer
 Maldita por atreverme
 a ser quien mordió
 la manzana

Y probar el fruto
 del ¡placer!

Maldita por opinar
 que en mi cuerpo
 decido yo

Que no hace falta
 ser mamá

pa entender
 lo que es, ¡AMAR!

Maldita por decidir
 cómo he de vestirme

Sin importar las mentes
 depravadas

¡de los cuerpos viriles!

Y si, maldita soy,
 maldita soy

La blasfemia de dios
 que escupió la creación

Soy yo, soy yo,
 soy yo, soy yo...

¡La tentación!

Maldita por usar tacón,
 minifalda o pantalón

Si fumo en la esquina,

o me gusta tener
 ¡sexo en la oficina!
 Mi esquizofrenia mensual,
 Es como dios me escupió,
 dándome la menstruación
 Soy puta, bruja, loca,
 perra, zorra,
 piroba, cabrona,
 Satán hecho persona...
 ¡Soy rock and roll!

 Y si, maldita soy,
 maldita soy
 La blasfemia de dios,
 que escupió la creación,
 Soy yo, soy yo,
 soy yo, soy yo...
 ¡La tentación!

(Traslaviña, 2021, pp. 1-4)

O primeiro poema parte da palavra “maldita” para denunciar a condição de mulher de um eu poético, desde o evento fundador bíblico – a mordida na maçã por Eva –, passando pela caça às bruxas, pelo surgimento da minissaia e do uso de calça pelas mulheres, pelo direito de não ser mãe e de fazer sexo, de fumar e menstruar. Assim, a sujeita poética se diz maldita por simplesmente existir, por cada decisão envolvendo sua liberdade sexual, reprodutiva ou de expressão. O uso de termos e locuções de cunho explicitamente religioso ao longo do poema, como “fruto del placer”, “blasfemia de dios”, “dios me escupió”, “Satán”, “creación”, “tentación”, associa a condenação da sujeita à perspectiva católica. Reparemos que enquanto “dios” é grafado em letra minúscula, “Satán” ganha maiúscula, em uma insubordinação ao tratamento dado a essas entidades pelas religiões cristãs.

Este poema têm rimas e também muitas repetições, como é próprio das letras de canções, sobretudo na música punk em que a reiteração de palavras ou sentenças curtas, junto a repetições de padrões melódicos, pode produzir um efeito de *slogan*, como observa o pesquisador César Augusto Melão (2010, p. 91). No poema em questão, a própria palavra “maldita” e os motes “maldita soy” e “soy yo” são ecoados diversas vezes. Ao investigar a poética da dobra na poesia de Juan Gelman, a professora Ana Porrúa repara em como a repetição na linguagem poética é uma forma de redobra: “La repetición tiene que ver, a la vez, con variaciones en la disposición de la frase y con permanentes retrocesos o dilaciones, que funcionan como recolectores de los sujetos y objetos anteriores: nunca un término queda

suelto” (Porrúa, 2021, p. 8). As repetições colaboram, então, na retomada, na coesão, atribuindo unidade em meio à multiplicidade que se apresenta. Ao analisar a repetição segundo o filósofo Jacques Derrida, o professor Marcelo Moraes observa que, para ele, “a repetição quando acontece, traz o mesmo acontecimento e também, um Acontecimento, ou seja, aquilo que não era esperado, que não estava no projeto primeiro” (Moraes, 2013, p. 261). Ao analisar o método da repetição para Gilles Deleuze, a pesquisadora Annita Malufe também percebe a proposta de um caráter criativo e não apenas reiterativo da repetição. Ela observa que os motes repetidos pelo filósofo

vão tramando sua escrita, criando um movimento espiralado que faz com que um conceito se ligue a outros de modos diversos – isto é, entre dois conceitos não há apenas um encaixe possível. A cada vez que os motes retornam, aparecem com uma pequena variação, e a cada vez imantando diferentes elementos, questões ou conceitos. É como se eles multiplicassem os encaixes conceituais, mas não de modo explicativo ou explícito. O que ocorre é que o leitor vai sendo levado por uma corrente sonora e vai vivendo a constituição de vários conceitos simultaneamente. A matriz repetida vai se tornando então uma espécie de refrão que percorre o texto, um motivo, ritmando a leitura, criando ressonâncias internas, pequenos ciclos. Assim, é como se o leitor fosse incluído no curso temporal em que os conceitos se criam. O texto encena a criação conceitual, uma vez que, a partir das repetições, inclui o tempo em seu curso. Simultaneamente, o conceito se torna inseparável desta trama que assistimos, e que o constitui (Malufe, 2010, p. 107)

No caso de “Maldita”, a palavra é retomada para ser situada em diferentes situações, o que cria um senso de comunidade entre as mulheres: uma mulher é maldita por muitos motivos, e, ainda, diversas mulheres são malditas. Essa repetição de “Maldita por” com diferentes complementos remete ao projeto “Uma mulher” da poeta Flávia Péret, que teve como um de seus resultados um site²⁵ em que a locução “uma mulher” é fixa, e justaposta a ela existe uma variação de complementos: o usuário do site deve clicar para que a rotação pare e fixe dois deles, propondo uma combinação inesperada, como por exemplo: “Uma mulher que fuma, com qualidades” ou “Uma mulher que sofre um aborto, sem colete salva-vidas”. O início da frase continua o mesmo, repete-se, mas a cada vez que repetimos a leitura, com complementos diferentes, e encaixes diferentes, transforma-se o sentido, assim como acontece sequencialmente no poema “Maldita”.

A repetição de “soy yo”, por sua vez, permite que cada pessoa que ler esse poema ou cantar essa canção seja todas por um momento. Além disso, reitera-se a possibilidade de autodeclaração das mulheres como quiserem. Os estereótipos e arquétipos são reapropriados pela voz poética: “Soy puta, bruja, loca, / perra, zorra, / piroba, cabrona, / Satán hecho

²⁵ Disponível em: <<https://umamulher.org/umaMulher.html>>.

persona...” (v. 34-37) e reafirmados pela constante “Soy yo”. Afinal, os xingamentos ganham outro efeito quando usados pelas próprias vítimas de violência, o efeito da subversão.

A transcrição da letra de música de uma banda punk, a temática feminista e convocação de uma comunidade, além do suporte simples e distribuição livre e independente, fazem com que a *Maldita y otras canciones* (Dosis Mínima) de Carolina Traslaviña possa ser aproximados zines, tanto na sua dimensão de confecção, conteúdo e circulação. A cultura punk, os movimentos anticapitalistas, o feminismo e os zines se vinculam com frequência. Em 1976, o fundador da banda punk britânica Sniffin’ Glue, Mark Perry criou o zine mensal homônimo para fazer circular crítica musical, slogans anarquistas, entrevistas com bandas novas, como The Clash, fotografias de shows, ideais da juventude punk de modo geral. Segundo o próprio Mark Perry, em entrevista ao blog *Noah x*: “it was an alternative to the mainstream music press, which was populated by old hippies, living off of free lunches and backhanders from the music industry”. O zine, feito de papéis xerocados, dobrados e colados, com colagens e textos à máquina de escrever e à mão, circulou até meados de 1977, deixando de existir quando as bandas de punk passaram a ocupar espaços de prestígio e centralidade na música.

Décadas depois, no início dos anos noventa, a cena punk já havia sido consolidada, entretanto apresentava um cenário masculino e extremamente hostil para mulheres, que sofriam assédio e agressões em shows, além de não estarem presentes nos palcos. Como reação a esse contexto, em Olympia (Washington, Estados Unidos) surge o movimento *Riot grrrls*, compostos por bandas de mulheres, como a Bikini Kill, liderada por Kathleen Hanna, Bratmobile e X-Ray Spex etc. As músicas compostas por esses grupos colocavam em pauta o aborto, a violência machista, o patriarcado, a homofobia e o empoderamento feminino – discussões que estavam em alta nos Estados Unidos também devido à Marcha pela Vida das Mulheres, manifestação contra a onda conservadora de leis antiaborto ocorrida em 1989. Os zines fizeram parte fundamental da organização desse movimento, servindo tanto de inspiração para o seu nome, como também para a posterior veiculação dos ideais da banda, de datas de shows, e letras de música (Schaefer, 2022, s/p). Esse movimento se reflete pela América Latina. Em São Paulo, no Brasil, em 1995, por exemplo, o *Riot grrrls* inspira a formação da cena das “minas do rock”, com a banda punk feminista Dominatrix, que passou a atuar de maneira similar (Camargo, 2011, p. 161). Assim como outras publicações independentes e artesanais, esses zines funcionavam como espécies de precursores da internet. Ao analisar a produção de livros simples e artesanais da editora independente argentina de poesia Belleza y Felicidad, na década de noventa, a pesquisadora Eduarda Rocha assinala: “a

poesia antecipa o mundo das redes sociais. Um livro tinha o mesmo efeito de uma postagem no Facebook, no Fotolog ou no Instagram, em um momento no qual esse formato das redes ainda não existia e a internet ainda era cara e pouco acessível” (Rocha, 2025, p. 94).



Imagem 36: Foto da capa de *Maldita y otras canciones* (Dosis Mínima, 2021). Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CNztciDpuYv/?img_index=1>. 18 de abril de 2021.

Em relação às publicações de Dosis Mínima, e sobretudo ao livro *Maldita y otras canciones*, há muitas semelhanças com as primeiras zines dos movimentos punk e feminista, porém há uma diferença temporal importante, afinal a editora colombiana publica suas espécies de zine hoje, na década de 2020. Poderia se dizer que a circulação desse tipo de publicação analógica não faz mais sentido em um mundo hiperconectado por redes sociais e outras tecnologias, mas o interessante aqui é a insistência em publicações de papel de fácil dobradura, em contraste, mas não em uma relação opositiva aos posts na internet que são, inclusive, utilizados pela editora a favor da divulgação de seu trabalho.

O poema que segue a “Maldita”, no livro de Carolina Traslaviña, se chama “Monstruo de ciudad” e nos permite ver mais uma vez o posicionamento combativo de sua publicação.

Monstruo de ciudad

Aniquilar, Matar...
Devorar, Exterminar
Aniquilar, Matar...
Devorar, Exterminar
Aniquilar, Matar...
¡Devorar, Exterminar!
Un monstruo vive en una

pequeña ciudad,
su meta es...
Engordar, acabar,
acumular,
engordar, acabar

Todos contribuyen
a engordar al animal,
come de forma
descomunal

Engordar, acabar,
acumular, engordar, acabar

Se sacia extrayendo
del sudor de los demás,
Su tiempo, su dinero,
toda su vitalidad.

Eructa metano,
vomita cianuro,
si sigue así nos va a matar

Si sigue así
nos va a matar
Si sigue así
nos va a matar
Si sigue así
nos va a matar
¡ ¡Si sigue así
nos va a matar! !
¡ ¡Aniquilar! !

(Traslaviña, 2021, pp. 5-7)

Neste poema, as repeticións de verbos de sentido similar no infinitivo se asociam à linguagem instituída pela indústria audiovisual de robôs programados para a destruição. A destruição é vinculada, no poema, ao acúmulo e à fome insaciável do monstro. Na primeira página em que esse poema se encontra, temos apenas a oposição entre o monstro que engorda e destrói e a pequena cidade, a princípio indefesa. Ao virarmos a página, porém, descobrimos quem contribui para que o monstro engorde: “todos”. A população passa a ser responsabilizada, inserindo a manutenção do monstro em uma lógica de sistema. A analogia desse antagonista como sendo o capitalismo, ou o capitalista, é direta, pois além do “acúmulo” ser sua forma de destruição desde o início, na quinta estrofe isso se explicita ainda mais:

Se sacia extrayendo
del sudor de los demás,
Su tiempo, su dinero,

toda su vitalidad

(Traslaviña, p. 6, v. 19-22)

A partir daí, é possível relacionar a imagem do monstro com a exploração dos trabalhadores, que causa mortes e devastação. Na última página, a repetição de: “Si sigue así / nos va a matar”, cada vez mais enfática pela pontuação, inclui a voz poética no grupo de trabalhadores da cidade e funciona como alerta para seus pares, urgente pela mudança. Esse sobreaviso final também tem o efeito de uma convocação, de quem lê que, ao entrar em contato com a repetição dessa sentença, como vimos, é situado e envolvido pelo tempo de seu sentido.

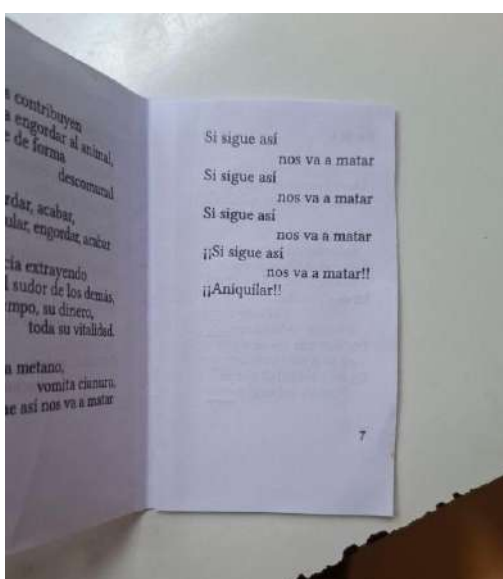


Imagem 37: Foto da página 7 do livro *Maldita y otras canciones* (Dosis Mínima, 2021). Arquivo pessoal.

O efeito de endereçamento a um outro alguém é produzido pelos dois poemas desta edição, assim como pela própria forma de confecção que convida os leitores a editarem seus próprios livros. A questão do endereçamento vem sendo observada pela crítica nas mais diversas formas de arte contemporânea. No livro *Indiccionario do contemporâneo*, os autores comentam:

como observamos, o poema se escreve com o outro, indo em direção a ele, endereçado, na medida em que há algo na composição verbal que permite um trânsito entre eu e o outro, para além das identificações identitárias. A linguagem em perpétua travessia que é o poema permite pensar numa comunidade de semelhantes, não de iguais. (Andrade et al., 2016, p. 51)

Dessa maneira, nos passos das zineiras dos anos noventa (Schaefer, 2022, s/p), ao transcrever as letras de suas canções transgressoras, feministas e anticapitalistas e colocá-las em livre circulação por meio das edições Dosis Mínima, Carolina Traslaviña possibilita que

seu público aprenda e cante suas letras, colocando em sua própria voz ideais partilhados, formando algum tipo de comunidade heterogênea. Não é apenas pela linguagem verbal que essa relação entre artista e receptor é possibilitada, como também pela linguagem editorial em sentido amplo²⁶ que, sendo alternativa à produção editorial formal e industrial, também enuncia e evoca pensamentos e práticas punks, anticapitalistas e feministas pelo seu próprio modo de fazer.

3. As dobras nas superfícies do corpo e do espaço

Além de pensadas como gesto fundamental da produção de zines, as dobras editoriais de Dosis Mínima podem servir como pontapé para pensar nas propriedades da dobra em relação ao corpo, à arquitetura e à poesia. Para isso, nos debruçaremos na análise de dois poemas do livro *Proyecciones y otros poemas* (Dosis Mínima, 2022), de Sara Fernández, colombiana, poeta, cantora e trabalhadora na área do cinema.



Imagem 38: Foto da capa de *Proyecciones y otros poemas* (Dosis Mínima, 2021). Disponível em: <https://www.instagram.com/p/C19sajlu4fk/?img_index=1>. 9 de dezembro de 2022.

Proyecciones

de la misma forma
 en que das la vida
 te es concedido
 quitarla

con una palabra

²⁶ A edição é entendida aqui como o processo de dar forma a um livro, desde a curadoria de textos e intervenção neles até a sua publicação e circulação.

nombras
 la desaparición:
 como quien
 corta una hoja

 eres un cuerpo
 pesado
 enroscado
 en una cama
 un insecto gigante
 te gustaría ocupar
 menos espacio
 en el mundo
 ser más pequeño
 sin genitales
 una superficie lisa
 brillante como
 el nácar

 dormir
 sin el veneno que
 te punza a diario

 imaginas el mar
 que viste en
 las películas
 la cautiva
 arrojándose a
 la corriente

 a tu lado
 las sombras
 de los árboles
 se proyectan
 en el suelo
 interceptadas
 por las ventanas
 como un cine
 de la naturaleza
 en la casa

(Fernández, 2022, p. 6-9)

No poema “Proyecciones”, são a existência e a vida as que estão em questão. Com versos curtos, dispostos, assim como no poema “Maldita” anteriormente analisado, com diferentes recuos, quem enuncia na primeira estrofe reflete sobre a capacidade de dar a vida, igualando-a à de tirar a vida a partir do dizer, da decisão, da palavra. Podemos ler nesse início de poema uma alusão à opção pelo aborto, já que “tirar a vida” está posicionado em seguida depois e se contrapondo a “dar a vida”, que pode ser lido como gestar e dar à luz. Na terceira

estrofe, entendo que a aproximação entre nomear a desapareição com o corte de uma folha dá a ver a imediatez da desapareição. Algo que intensifica ainda mais essa brusquidão é o fato de que o verso “corta una hoja” é o último da página, temos um corte, ainda, por essa cisão entre uma página e outra, possibilitada pela dobra.

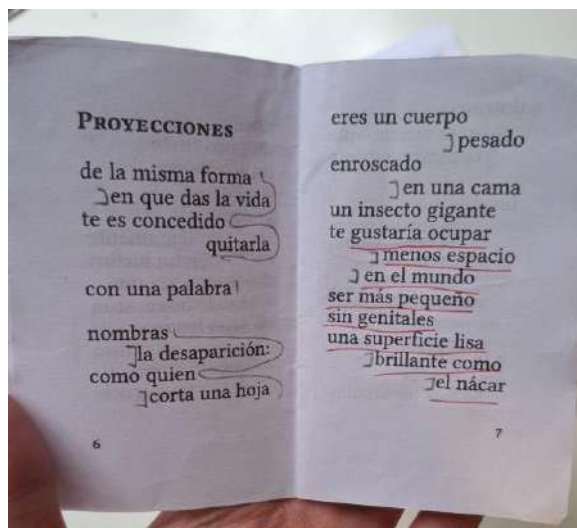


Imagem 39: Foto das páginas 6 e 7 de um exemplar de *Proyecciones y otros poemas* de Sara Fernández (Dosis Mínima, 2022). Arquivo pessoal.

Na estrofe seguinte, a voz poética situa um corpo no espaço, sempre em segunda pessoa, dirigindo-se a quem lê e fazendo referência a si próprio, ou as duas coisas ao mesmo tempo²⁷. O tamanho e o peso do corpo, ambos abundantes, incomodam, e o desejo é de ser menor, como frisado nos versos: “te gustaría ocupar / menos espacio / en el mundo / ser más pequeño” (v. 15-18). É interessante como a voz poética define o corpo como um “insecto gigante”, que seria um grande ser entre seres pequenos. Penso na vontade de ser menor enunciada no poema, ao mesmo tempo em que seguro a pequeno zine, o livrinho mínimo de Dosis Mínima, nas mãos. O tamanho do suporte reflete esse desejo, que se projeta para a camada mais externa do poema: a sua existência material.

A vontade enunciada também é a de não ter genitais, o que se combina com a alusão ao aborto no início. Podemos ler uma intenção de se distanciar da sexualidade e da capacidade de reprodução. “una superficie lisa”, a voz continua. Se o desejo é pela lisura, podemos entender que o momento presente no poema é o de irregularidade, rugosidade, o corpo de quem enuncia é uma superfície com dobras. Ao descrever a fluidez da matéria segundo Leibniz, Deleuze diz:

A matéria apresenta, pois, uma textura infinitamente porosa, esponjosa ou cavernosa, sem vazio; sempre uma caverna na caverna: cada corpo, por menor que seja, contém

²⁷ Partindo de alguns trechos do livro *Água viva* (1998) de Clarice Lispector, Alexandre Nodari chama de obliquação o movimento de se referir a si e a outro ao mesmo tempo, no qual “para tomar-me como objeto, preciso admitir a existência da (e ocupar a) posição de um outro sujeito” (Nodari, 2019, s/p).

um mundo, visto que está esburacado de passagens irregulares, rodeado e penetrado por um fluido cada vez mais sutil, assemelhando-se o conjunto do universo a ‘um tanque de matéria que contém diferentes flutuações e ondas’ (Deleuze, 1991, p. 16).

Além da superfície do corpo, a superfície do espaço em que esse corpo se situa no poema também apresenta interrupções. As janelas interceptam a projeção das sombras, “como un cine / de la naturaleza / en la casa” (Fernández, 2022, p. 9). As dobras, de acordo com Deleuze, podem oferecer a possibilidade de compreendermos a concomitância entre a continuidade e a descontinuidade, pois ela consiste no desvio.

Em uma palestra na AA School of Architecture, o professor canadense Andrew Benjamin aborda o estudo de Deleuze sobre a dobra, traduzindo-o para a perspectiva da arquitetura moderna. Para ele, o interessante da noção de dobra para os arquitetos seria a compreensão de que a continuidade gera descontinuidades, por exemplo, uma linha contínua pode gerar elementos com certo grau de autonomia, como o chão, a janela, os móveis, sem que eles percam a interconexão (A Benjamin, 2001). No poema, podemos ver o corpo que, ao contrário do desejado, têm genitais, tem cavernas dentro de cavernas, tem irregularidades, e também podemos ver o espaço em que ele se encontra, que tem uma janela. Ambos, poema e corpo, são superfícies que podem ser lidas pela perspectiva da dobra. Eles criam bolsas, compartimentos, são capazes de guardar coisas, mesmo que sejam mais bolsas e mais compartimentos.

As sombras das árvores se projetam através da janela ao lado do corpo na cama. Aqui também podemos enxergar o movimento ondular da dobra, que traz o que está fora para dentro. O movimento ondulatório se dá antes, ainda, não apenas no corpo gráfico do poema, que oscila com versos recuados e avançados, como também no momento em que há um desvio para a imaginação da cena vista em filmes, na sexta estrofe:

imaginas el mar
que viste en
las películas
la cautiva
arrojándose a
la corriente

(Fernández, 2022, v. 26-31)

A imagem de uma prisioneira se lançando às correntes marítimas contrasta com a imagem do corpo recluso, deitado na cama ao lado das sombras das árvores, mas também puxa esse corpo para fora por um momento no poema, pela imaginação. Na estrofe seguinte, voltamos para dentro de um espaço fechado, embora exista a invasão do externo por meio das sombras, por imagens criadas pelas árvores, nomeadas como “cine de la naturaleza en la

casa”. As cenas de filme, antes reservadas à imaginação, ao fim do poema são criadas pela natureza diante do corpo deitado. Como observa Ana Porrúa: “Pensado desde una disposición narrativa el pliegue funciona como digresión, produciendo un nuevo encuadre con cierto grado de autonomía” (p. 7). O poema, então, vai para fora para voltar para dentro inúmeras vezes, seja pela presença de uma estrofe que destoa da cena principal construída, seja pela coexistência de ambientes externos e internos que interagem sem perder sua autonomia.

A palavra “superfície”, que aparece no poema “Proyecciones”, é o título do poema seguinte do livro de Fernández, que nos sugere novas questões sobre a dobra como dispositivo e como se comporta nas superfícies.

La superficie

leí el horóscopo
 en el periódico
 y como
 una serpiente
 se desplegó ante mí
 una constelación
 de oro

 susurraba:
 el miedo
 es un animal
 dormido / que
 no respira

 luego una
 instrucción:
 –navega en la selva
 varios años
 en búsqueda
 de lo profundo
 o de una palabra
 que remplace
 la idea
 de sumergirse
 hasta el fondo

 y aunque el viaje
 es un movimiento
 físico
 el espíritu transita
 entre los mundos
 con el poder
 de la levitación

 en la palma
 de mi mano están
 todos los recorridos

aguas oscuras
 ciudades sin nombre
 fábricas y metales
 la utopía del vacío
 desiertos solares

 estos días
 se circunscriben
 a la cocina
 espacio mágico
 que transforma
 la materia
 una cúpula de sol
 en las mañanas
 el crepitar del aceite
 mezclar la harina
 y la leche / amasar
 el pan

 solo escucho
 un ronquido lejano
 y afuera ya no llueve

(Fernández, 2022, pp. 10-14)

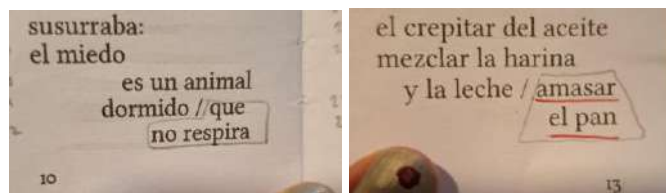
Na primeira estrofe deste poema, uma ação a princípio cotidiana de leitura do horóscopo no jornal leva quem enuncia a entrar em contato com outra voz, a de uma constelação de ouro, que se desdobra e anuncia uma mensagem e uma instrução. A recomendação é de que o eu poético viaje por muito tempo a fim de substituir a ideia de submergir-se. Essa viagem, como sugere a terceira estrofe, é um movimento físico, mas o espírito também se movimenta, transitando entre os mundos, pela levitação. Podemos pensar nos dois andares descritos por Deleuze ao tratar da dobra:

uma correspondência e mesmo uma comunicação entre os dois andares, entre os dois labirintos, entre as redobras da matéria e as dobras da alma. Uma dobra entre as duas dobras? E a mesma imagem, a das veias de mármore, aplica-se às duas, sob condições diferentes: ora as veias são as redobras de matéria que rodeiam os viventes agarrados na massa, de modo que a placa de mármore é como um lago ondulante cheio de peixes, ora as veias são as ideias inatas na alma, como as figuras dobradas ou as estátuas em potência presas no bloco de mármore. A matéria é marmoreada e a alma é marmoreada, mas de duas maneiras diferentes (Deleuze, 1991, p. 14-15)

Assim, o poema trata do trânsito tanto do corpo, quanto do espírito. O espírito tem o poder da levitação, então transita *entre* os mundos, mas são as dobras, segundo Deleuze, que permitem e fazem esse movimento. E as dobras são expressas no poema, sobretudo no corpo, na matéria, e também são possibilitadoras de movimento, afinal para transitar um corpo depende das dobras das articulações. A dobra deleuziana, como analisa Ana Porrúa, é aquilo

que dá conta da heterogeneidade entre corpo e espírito, pois atua em ambos, desfazendo a ideia dicotômica do dualismo cartesiano.

A coexistência e mescla de elementos a princípio separados também pode ser percebida quando em um dos versos tanto da primeira estrofe quanto da quinta, aparece o uso do caractere de barra, “/”:



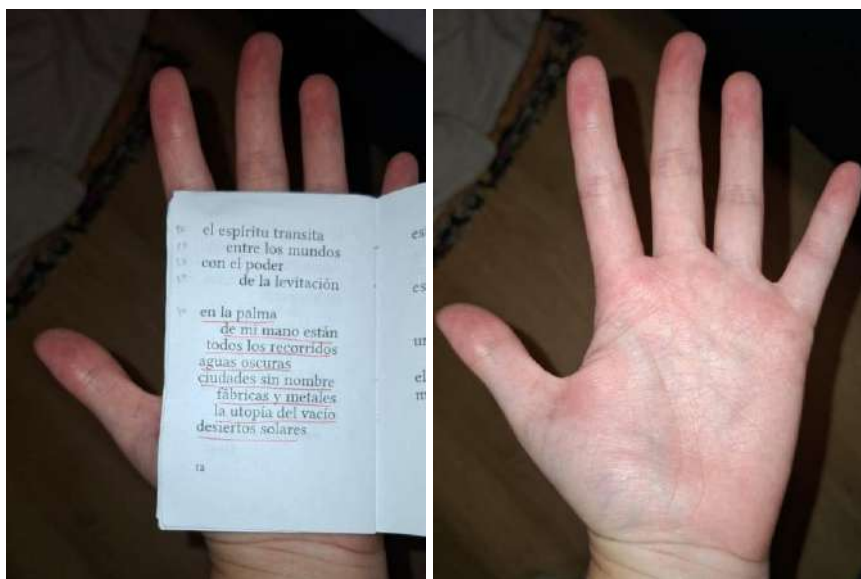
Imagens 40 e 41: Fotos de trechos das páginas 10 e 13 do poema “La superficie” (Fernández, 2022, pp. 10, 13, v. 8-12, 47-50)

Essa barra reproduz graficamente um tipo de dobra, possibilitando que duas palavras que não pertenceriam ao mesmo verso coexistam lado a lado. No verso 11, a conjunção “que” estaria dentro da oração do verso seguinte, “no respira” (ibidem, v. 12), e, no verso 49, “amasar” também tem seu complemento no verso subsequente: “el pan” (ibidem, v. 50). O símbolo explicita o enjambement nesses versos, o que é curioso já que não é uma marcação que ocorre ao longo de todo o poema. Voltando a esses versos, percebo que as palavras “que” e “no respira”, mesmo em versos diferentes, estão alinhadas assim como “amasar” e “el pan”. A barra, então, colabora para a junção entre elas, pois esboça um contorno ao redor dessas palavras, formando algo como um verso empilhado. Esse caractere atua, dessa maneira, como a dobra, juntando e separando simultaneamente.

Na quarta estrofe, a palma da mão é a superfície onde está uma lista de lugares:

en la palma
de mi mano están
todos los recorridos
aguas oscuras
ciudades sin nombre
fábricas y metales
la utopía del vacío
desiertos solares

(Fernández, 2022, p. 12, v. 30-37)



Imagens 42 e 43: À esquerda, uma foto do exemplar de *Proyecciones y otros poemas*, aberto na página em que está a quarta estrofe e posicionado na palma da minha mão. À direita, uma foto da minha mão aberta com suas linhas em evidência.

No contexto do poema, em que quem enuncia passa a ouvir uma voz a partir da leitura do horóscopo no jornal, os caminhos, percursos, roteiros [*recorridos*] contidos na mão levam a pensar na leitura do futuro nas linhas das mãos feitas por cartomantes, que não deixam de se relacionar com a astrologia. O antropólogo Tim Ingold trata dessas linhas como decorrentes de dobras em seu livro *Linhas* (2022):

Se a superfície é flexível, então pode ser dobrada sem se quebrar, criando vincos em vez de rachaduras. As linhas numa carta que foi desdobrada depois de ter sido removida do envelope são vincos, assim como as linhas de tecidos plissados nas cortinas, tapeçarias ou roupas. Assim, também, são as linhas na face e nas mãos, causadas pelas dobras da pele. Linhas de vinco nas palmas das mãos têm sido lidas por clarividentes na interpretação e antecipação das histórias de vida. Para o leitor de mãos, como explica Elizabeth Hallam, ‘a mão carrega um mapa visual da vida, representando o tempo como uma série de caminhos, rotas e jornadas interligadas’ (Hallam, 2002, p. 181). [...] na relação íntima entre o padrão das linhas de vinco e os gestos habituais da mão. Esse é um outro meio, à parte da escrita ou do desenho, pelo qual os gestos deixam os seus traços, dobrando para dentro da mão os próprios caminhos da vida que direciona ou carrega para fora nas manobras da pessoa pelo mundo. (Ingold, 2022, p. 73-74)

As linhas das mãos seriam, então, marcas da memória de gestos habituais, movimentos de dobra. Na leitura da palma da mão, essas marcas apontam para trás, para o passado dos gestos, e para frente, para possibilidades de rotas, ao mesmo tempo. Como aponta o professor Andrew Benjamin a partir de Deleuze, “qualquer dobra impede uma outra dobra” (2015), e a infinitude de dobras só é possível graças à descontinuidade, ou seja, graças à determinação de uma dobra, infinitas outras são possíveis em potencial. A palma da mão, no

poema, traz os movimentos em potencial, seja para “aguas oscuras”, “ciudades sin nombre”, “fábricas y metales”, “la utopía del vacío” ou “desiertos solares”.

Dos muitos lugares contidos na palma da mão, somos transportados na última estrofe para o doméstico. Retornamos de viagens em potencial a lugares distantes para aterrissar em um lugar cotidiano, que se combina com a leitura de jornal do início do poema. Quem enuncia parece englobar todo o tempo ali anteriormente descrito com a expressão “estos días” e localizá-lo no espaço da cozinha, que é caracterizado como mágico e de transformação da matéria. Nos versos seguintes, o ambiente é desenhado como solar pelas manhãs e os procedimentos culinários começam a ser listados: o crepitar do azeite e a confecção do pão. As mãos, além de guardarem os mapas, como vimos antes, também são as que misturam e amassam os ingredientes, interferindo na matéria. Não podemos deixar de lado, já que estamos fazendo uma leitura atenta a este gesto, as dobras na massa inerentes à sova do pão. As palmas das mãos com suas próprias dobras produzem outras dobras, processos quase mágicos, no sentido de que têm poder de transformação. São também as mãos responsáveis pelas dobras dos papéis nas edições Dosis Mínima.

A importância das mãos esteve presente nos capítulos anteriores, já que estamos tratando de modos de editar artesanais e os poemas parecem ter uma preocupação especial com ações feitas à mão. Nesse sentido, o último pequeno poema deste pequeno livro de Sara Fernández se chama “Las manos”. É como se um poema puxasse o outro, na repetição que provoca cada vez desdobras diferentes.

Las manos

detrás de las manos
de mi madre
hay un espejo
cuánto llorábamos
de niños
para poder tocarlo

(Fernández, 2022, p. 15)

4. As dobras, a qualquerização e a cadelinha em cima do muro

Eu conheci *a cadelinha em cima do muro* quando o zine foi espalhado pelo campus da Faculdade de Letras da UFRJ em meados de 2022 pelos membros do Núcleo Edição. Eu a encontrei na sala do departamento de Ciência da Literatura: um poema impresso em uma folha de papel A4 dobrada três vezes sobre si mesma, pequena e simples. O poema possui oito

estrofes e oito dobras. As dobras enquadram com perfeição título e primeira imagem, de modo que quando está totalmente dobrada, esses dois elementos estampam centralizados capa e contracapa, contornando um pequenino livro. Quando abri o zine imaginei, porém, que esse enquadramento centralizado continuaria, e que cada estrofe estaria posicionada no centro de um quadrante. Mas não, algumas estrofes são atravessadas no meio, no início ou no final pelos vincos. As duas colunas de quatro estrofes, por outro lado, são divididas pela dobra vertical maior. O efeito das dobras como estão é o de que ao abrir o zine, abrimos toda de uma vez e a vemos com o papel aberto, como em um pôster. Mas, como dito antes, os vincos não desaparecem, estão ali, guardando os gestos que os formaram, como Tim Ingold observa em seu livro *Linhas* (Ingold, 2021, p. 73-74).

Se a dobro completamente, vejo o título na capa miúda e, no verso, uma foto circular da cara de um cachorro sorridente. Ao abri-la, título e imagem ficam lado a lado e, no decorrer da página, temos dispostas as estrofes em duas colunas, quatro de cada lado, e a autoria no pé direito. No verso da folha aberta, existe mais uma imagem, dessa vez grande e retangular, avançando sobre todos os quadrantes. É a imagem de uma cadelinha em cima de um muro, alguns fios de eletricidade e árvores ao fundo. Fazendo companhia a essa imagem, há um QR code, o usuário de Instagram do Núcleo Edição e o crédito de design, de Vinicius Fialho. O QR code, quando lido por uma câmera de celular, encaminha para um vídeo produzido pela autora do poema²⁸, no qual ela realiza uma leitura dele, enquanto a imagem do vídeo passeia pela foto, enquadrando a cada momento um trecho da mesma foto que se encontra no verso do zine. Ao ler a legenda do vídeo, tomamos ciência de que o poema e vídeo foram feitos como resposta à proposição do projeto “pretérito imperfeito”, que convida pessoas a escreverem a partir de fotos antigas, e também como fruto de uma oficina de escrita ministrada pela poeta Julia Raiz.

²⁸ Vídeo disponível em: <<https://www.instagram.com/reel/CFr-6PaXVf/>>.

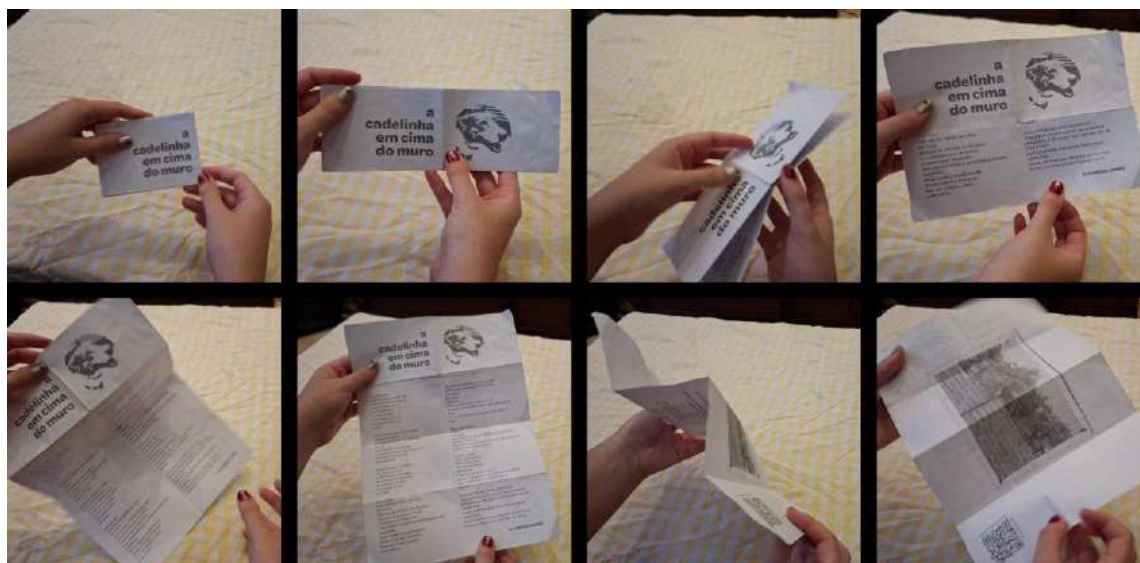


Imagem 44: Montagem de fotos de um exemplar do zine *a cadelinha em cima do muro* sendo aberto e virado. Arquivo pessoal.

O zine, por sua vez, está publicado em formato pdf no site do Núcleo Edição, disponível²⁹ para download e impressão. Foi assim que eu o re-imprimi em casa para fazer esta análise. Para dobrar, segui as instruções disponíveis no instagram do grupo: são alguns passos que permitem que a confecção seja feita em pouco tempo por qualquer pessoa. Como descreve a legenda do post do tutorial: “A ideia é que cada pessoa possa imprimir e dobrar em casa, além de distribuir para quem quiser”³⁰. Seu modo de circulação e de finalização parece depender mais do acesso ao Instagram e ao site do grupo editorial universitário, e menos da distribuição física, já que a tiragem foi pequena e ficou quase totalmente limitada ao espaço da faculdade. É interessante como o projeto propõe que o público saia de uma leitura possivelmente passiva de leitura para posicioná-lo como editor e ponta final do processo de feitura, assim como a Editora Dosis Mínima.

Matías Moscardi em *La maquina de hacer libritos* define os fanzines como “‘revistitas’ no comerciales, no profesionales, interdependientes, de escasa circulación, cuyos creadores producen, publican y distribuyen por sus propios medios” (Moscardi, 2016, p. 44). A “cafelinha”, embora se adeque em parte a essa definição, tem uma produção menos concentrada. O poema nele contido foi escrito pela poeta Eleonora Loner, porém sua edição em formato zine foi feita posteriormente pelo Núcleo Edição. E, além disso, devido a este modo de circulação online, por meio do qual há um incentivo para que qualquer pessoa participe do final do processo de edição, ainda existe esse terceiro componente. A edição fica

²⁹ Zine disponível em: <<https://nucleoedicao.wordpress.com/zines/>>.

³⁰ Tutorial disponível em: <https://www.instagram.com/p/CbimFvZJxBH/?img_index=1>.

mais fragmentada. Talvez, dessa forma, haja um pequeno desvio no que Moscardi diz em seguida:

La idea de autenticidad también es importante en las políticas de los zines porque entra en conexión con la idea de manufactura: estamos ante subjetividades manufacturadas, como objetos hechos a mano por artesanos que dejan las marcas de su propio cuerpo en lo que producen. Los fanzines se consideran, de hecho, expresiones físicas de sus creadores, que transforman la representación en presentación. (Moscardi, 2016, p. 49)

Afinal, as marcas do corpo deixadas no zine, tanto no caso da “cadelinha” quanto no caso das edições Dosis Mínima, são as dos leitores e, no caso da leitura aqui proposta, são marcas que minhas mãos produziram ao dobrar e desdobrar. Existe, dessa maneira, a possibilidade de intervenção no trabalho do outro. Não ser seu próprio editor, mas ser editor, de toda forma, o que não deixa de ser uma mudança na relação com os livros, ou, como coloca Ulisses Carrión, com os “velhos livros”, que seriam aqueles que seguem um modelo mais esquemático, padronizado e comercial:

um livro pode ser o recipiente accidental de um texto, cuja estrutura é irrelevante para o livro: estes são os livros das livrarias e das bibliotecas [velhos livros]. um livro também pode existir como uma forma autônoma e independente, incluindo talvez um texto que seja parte integrante e que enfatize essa forma: aqui começa a nova arte de fazer livros. (Carrión, 2011, p. 14-15)

Carrión também traz à tona a participação do escritor em todas as partes do processo de confecção do livro, que não é o caso da *cadelinha em cima do muro* nem dos livros publicados por Dosis Mínima. Porém, nesses casos poderemos ver ainda como a chamada “nova arte de fazer livros” pode se manifestar mesmo sem a presença tão forte do autor, mas com o interesse e pesquisa do grupo de editores. O uso da palavra “nova”, aqui, deve ser tensionado, porque, apesar de essas serem formas de edição singulares e que contrastam na contemporaneidade com aquela produzida pelo mercado editorial de escala industrial, não se trata de um tipo de produção inédito, como Eric Schierloh sinaliza: “El libro experimentado de una forma nueva porque está hecho y circula de formas nuevas –y acá nuevo no es precisamente “novedoso”, sino nuevo porque retorna en relación a unas condiciones catastróficas de existencia de los textos y los libros– (como quien dice “de nuevo”)” (Schierloh, 2021, p. 31). Matías Moscardi também atenta para a repetição da produção independente ao longo do tempo:

Este tipo de proyectos no constituyen, por supuesto, ninguna novedad. [...] En este sentido, Vanoli menciona, por ejemplo, el modelo de las editoriales pioneras que se consolida entre 1910 y 1940, encabezado por editores inmigrantes de clase media [...] singularidad. Que las editoriales independientes no tengan un carácter novedoso, no implica, me parece, que no podamos singularizar sus características distintivas en

lugar de homologar sus coincidencias con otros proyectos precedentes como mera repetición (Moscardi, 2016, pp. 16-17).

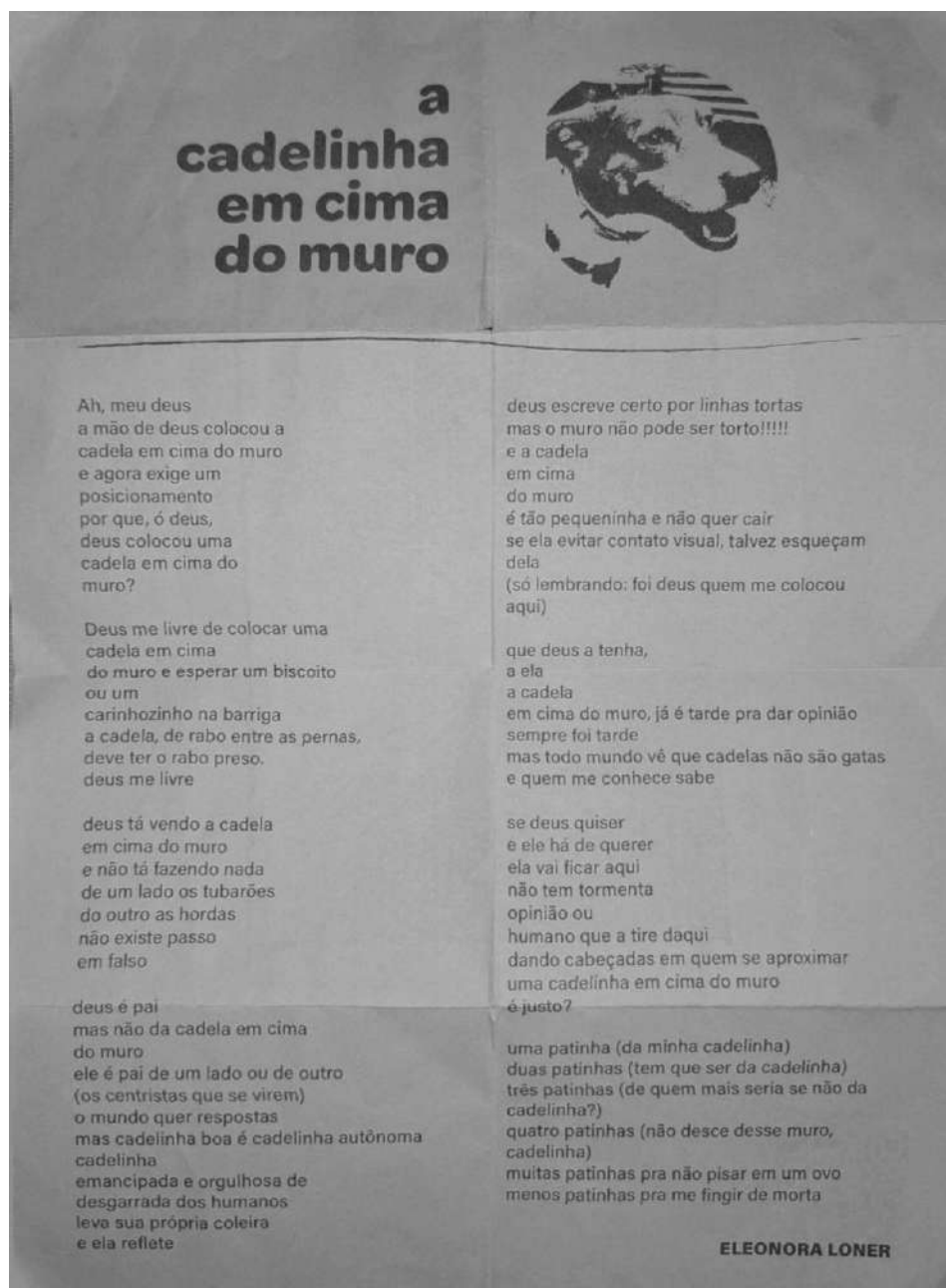


Imagem 45: Foto de um dos lados do exemplar do zine *a cadelinha em cima do muro* (Laboratório da Palavra, 2021) com poema de Eleonora Loner na íntegra. Arquivo pessoal.

O poema “a cadelinha em cima do muro” começa com um suspiro: “Ah, meu deus”. Um dos ditos religiosos mais utilizados e popularizados igualmente entre crentes e ateus. A interjeição “Ah”, representativa do som de suspiro e súplica, carrega internamente um espírito de letra: “h”. No capítulo “H & Co. The fate of aitch”, o professor Daniel Heller-Roazen trata da trajetória do agá, enquanto um grafema peculiar, que muitas vezes tem uma presença sutil

e quase imperceptível na fala, mas que registra “um vestígio que nossa respiração deixa na linguagem” (Heller-Roazen, 2005, s/p, trad. nossa):

In this defense of the obsolescent mark, there spoke, if only once, and if only in a whisper, the most illustrious member of the company of dead letters: the one letter of the spirit. One might also call it the spirit of every letter. For there is no written sign, however widely recognized its rights and however well respected its functions, whose sound does not pass through the mute medium of the “rough breather”; there is none that does not come into being and fade away into nothingness in the aspiration and exhalation designated by letter now called aitch. H, to paraphrase a poet who once removed it from his name, is the trace that our breathing leaves in language. That is perhaps why, in one way or another, it will not leave us: the rhythms of its appearances and disappearances are those of the inevitable, if irregular, expirations of our own speech (Heller-Roazen, 2005, s/p)

Dessa maneira, por estar associado à respiração, o agá marca o início e o fim, o surgimento e desaparecimento do som, sobretudo quando apenas justaposto a uma vogal, como é o caso do verso inicial do poema “a cadelinha [...]”. Sendo a respiração, o sopro necessários para o surgimento de qualquer fala, o agá passa a ser símbolo, também, do início, do surgimento — apesar de sua presença tão discreta e quase inaudível. Assim, quando o “h” aparece no primeiro verso em uma pequena interjeição de suspiro do eu poético endereçado a deus expressa linguisticamente esse surgimento do poema. Essa expressão se relaciona também com o sentido grego da palavra “inspiração”, que possui relação direta com a respiração, pois o impulso para a criação do poeta vem do sopro divino.

Todas as estrofes seguintes, com exceção da última, também são introduzidas por mais um dos jargões cristãos: “Deus me livre”, “deus é pai”, “deus tá vendo”, “que deus a tenha”, “deus escreve certo por linhas tortas”, “se deus quiser”. A cada dizer desses, que aproximam bastante a escrita do poema da fala, os sentidos são deslocados para se relacionar com o contexto do poema, no qual deus é um personagem, um agente.

O restante da primeira estrofe vem apresentar a imagem que causa essa reação inicial da voz poética: “a mão de deus colocou a / cadela em cima do muro”. Uma cadelinha em cima do muro é o que mobiliza o poema, mobiliza a voz a enunciar ao longo das estrofes, “inspira” ou sopra o primeiro “Ah”, começa o poema. É uma imagem que já é anunciada pelo título e também está posta pela foto que se estende impressa no verso do zine e que podemos ver ao abrir o zine por completo e virá-la. A autora brinca com o sentido de “em cima do muro”, porque mesmo que, ao ver a foto, nós vejamos essa cena em sentido literal — um cachorro parado sobre um muro de tijolos —, na primeira estrofe, a mesma mão de deus que colocou a cachorrinha lá pede um posicionamento, o que traz o sentido metafórico de “em cima do

muro” como aquele que não se posiciona. O desespero da voz poética diante dessa cena se traduz na súplica:

por que, ó deus,
deus colocou uma
cadela em cima do
muro?

(Loner, 2021, s/p, v. 6-9)

A repetição da palavra “deus”, para além das expressões populares já mencionadas, também é constante ao longo do poema como vocativo performático a que a voz poética se dirige, e como sujeito das construções frasais. Na segunda estrofe, a voz poética se imagina como quem colocou a cadela em cima do muro para no momento seguinte se imaginar como a própria cadela, e em seguida retornar a seu lugar de voz que enuncia essa cena:

Deus me livre de colocar uma
cadela em cima
do muro e esperar um biscoito ou um
carinhzinho na barriga
a cadela, de rabo entre as pernas,
deve ter o rabo preso.
deus me livre

(Loner, 2021, s/p, v. 10-17)

A versificação deste poema parte muitos sintagmas no meio. Estamos sempre movendo os olhos para baixo à procura da continuação, em um enjambement ousado, que deixa alguns versos com apenas uma palavra, às vezes com apenas uma conjunção e um artigo.

Na terceira estrofe, acusa deus de sua isenção diante da cena: “deus tá vendo a cadela / em cima do muro / e não tá fazendo nada”. Além disso, sabemos nesta estrofe o que há de um lado e outro do muro: “de um lado os tubarões / do outro as hordas”. Não parece haver boa opção para a cadela, o que pode justificar o fato de que ela permanece nesse estado e nessa posição até o final do poema. É possível perceber um descompasso entre a palavra “cadelinha” e a forma verbal reduzida “tá” e o uso grandiloquente de expressões como “ó deus” e “hordas”. Utiliza-se uma espécie de registro misto que coloca o poema em cima do muro, numa dobra que passeia do coloquial para o elevado.

Na quarta estrofe, ainda num tom acusatório e crítico perante deus e perante o mundo, a voz poética defende a cadelinha por não ceder à pressão por respostas e escolhas de lado. A cadelinha se mantém em suspenso, autônoma, seja por uma caracterização nominal ou pelo isolamento de seu nome em um verso.

mas cadelinha boa é cadelinha autônoma
 cadelinha
 emancipada e orgulhosa de
 desgarrada dos humanos
 leva sua própria coleira
 e ela reflete

(Loner, 2021, s/p, v.)

Num procedimento parecido com o da estrofe anterior, a quinta estrofe abre com mais um jargão para no verso seguinte rebatê-lo com uma adversativa, dessa vez enfatizada por cinco exclamações: “deus escreve certo por linhas tortas / mas o muro não pode ser torto!!!!”. Não restam dúvidas de que nem o muro nem a cadelinha pendem para lado algum. Estão no “entre”. E talvez por seu tamanho, talvez pela sua própria condição de não pertencer a nenhum lado, a cadelinha pode ser esquecida. E o zine parece lutar contra esse esquecimento colocando o contato visual da cadelinha no verso, mas também na foto do verso do zine, e, por fim, um lembrete de quem a colocou ali onde se encontra, em um parênteses.

Ao longo da sexta e da sétima estrofes, mais resignada, a voz poética parece apenas torcer pelo bem da cadela, torcer para que resista em cima do muro “se deus quiser”. Ao fim da sétima, a imagem inicial que intitula o poema é justaposta ao questionamento, lançado ao leitor: é justo?

Não há resposta a essa pergunta. O mundo quer respostas, mas nem o poema nem a cadela as dá. O que temos em seguida, na estrofe final, foge do padrão do restante do poema. Uma contagem das patas da cadelinha, como em uma canção infantil cheia de diminutivos. “patinha” e “cadelinha” são repetidas à exaustão. Ao chegar na quarta e última pata, há mais um pedido direto que a voz poética endereça à cadelinha: “não desce desse muro, cadelinha”.

Dentro do poema, pela escrita, o gesto que está sendo registrado é o da *mão* de deus colocando a cadelinha em cima do muro: “(só lembrando: foi deus quem me colocou aqui)”. Já nas dobras do zine, o gesto registrado é o das mãos de qualquer um que se proponha a “montá-la”, as minhas nesse caso. As linhas também estão como elemento dentro do poema no verso que repete o jargão: “deus escreve certo por linhas tortas”. As linhas que as dobras formam no zine são idealmente retas, mas dependem do gesto de cada um que for confeccioná-las. Existe, ainda, uma linha torta desenhada na divisão entre título e primeira imagem e o restante do poema. As linhas *dividem*, determinam lados, nos permitem distinguir capa e poema. Mas no verso da folha aberta, está ela — a cachorrinha — posicionada no meio, atravessada por linhas horizontais e verticais. Ela se encontra, assim como no poema,

também no “entre” material do zine de papel. Ao desdobrar o zine estou, assim como deus, colocando a cadelinha em cima do muro.

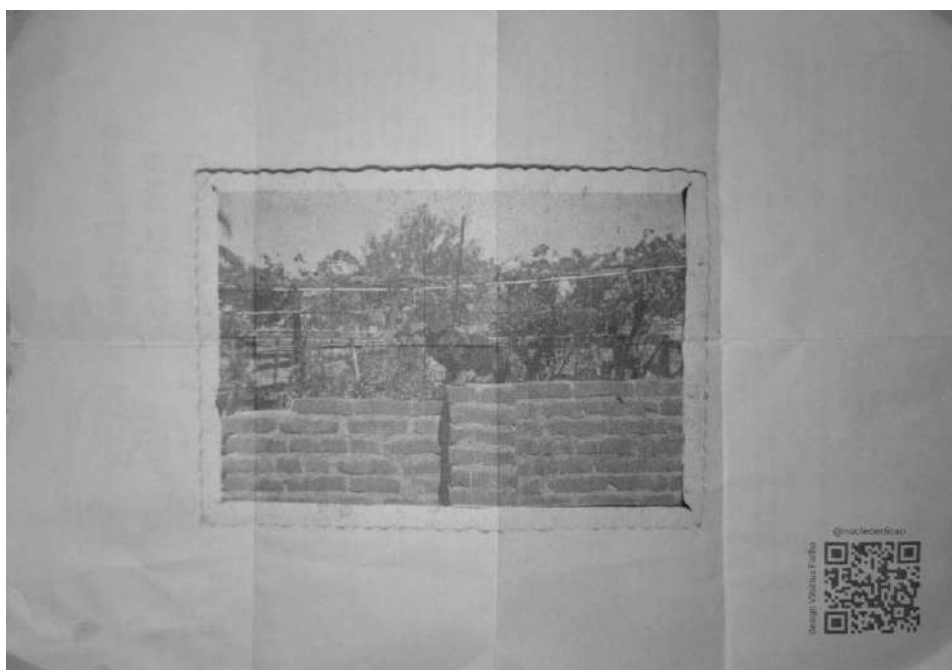


Imagem 46: Foto do verso da zine *a cadelinha em cima do muro* (Laboratório da Palavra, 2021).
Arquivo pessoal.

Quando Duncombe fala que as zines são publicações que “elogian a los cualquiera en un mundo de celebridades, a los perdedores en un mundo que premia a los mejores y a los más brillantes” (Duncombe, apud. Moscardi, 2016, p. 44), podemos pensar na cadelinha em cima do muro, como um desses “perdedores”, um desses “qualquer”, que não dá as respostas que o mundo capitalista demanda, que não é filha de deus. O próprio formato pequeno, à primeira mão, além do material simples e frágil às intervenções externas do toque, do sol, do ácaro etc, remete aos diminutivos usados, à letra minúscula na palavra deus (como também acontece, como vimos, no poema “Maldita” de Carolina Traslaviña), à baixeza da proximidade com a fala, à centralidade que ganha uma imagem, a princípio, ordinária.

Isso me lembra da discussão que propõe o poeta francês Jean-Marie Gleize, sobre os caminhos que a poesia segue, ao se desligar de suas regras tradicionais, ao se rebaixar, ao seguir rumo à prosa, ou seja, rumo à vulgaridade, ao cotidiano, e não ser mais reconhecível ou facilmente definível — um pouco com acontece ao ser editada em formatos alternativos aos dos livros modernos. Em seu texto “Os cães se aproximam, e se afastam” (2007), Gleize percebe que, no início da poesia baudeleriana, a figura do gato é associada à beleza, sendo símbolo da Poesia e do Poema (repare aqui no uso de letra maiúscula, que já sinaliza essa erudição, elevação, distanciamento estabelecido). Porém, mais tarde, os gatos vão perdendo

sua beleza, vão se “estropiando”, até surgirem os cães. Isso acontece na mesma medida em que esses poemas vão perdendo características anteriores (de métrica, rima, musicalidade forjada, sublimação estilística, idealizada) e assumindo características prosaicas:

Eu creio poder dizer que esse autorretrato de artista como jovem cão, ou antes como “pobre cão”, “exausto”, mas a caminho, procurando, avançando ao encontro do encontro, foi para mim um desses “condutores” (não acho outra palavra) rumo à decisão de me declarar resolutamente (brutal ingenuidade do propósito...) a favor da PROSA, como se esse cão, esses cães, essa divagação cínica, extenuante e resoluta (Francis Ponge dizia de bom grado “encarniçada”), designasse de maneira persuasiva a necessidade da passagem da poesia, (...) à prosa, ao partido das prosas, o caráter inelutável do roteiro de perda de auréola, o abandono do “sonho de volúpia”, e a submissão à “enxadada no estômago” e àquilo que ela revela, desnuda, da “realidade”: o “horror” e “desolação” (eu retomo exatamente as palavras dele), da “implacável vida”. Rimbaud chamará isso de “ser atirado ao solo” (Gleize, p. 166, 2007, trad. Renata Villon).

É certo que a tensão entre prosa e poesia não é superada por uma poesia prosaica e essa divisão segue sendo discutida, bagunçada e evocada por diversos estudiosos, como Célia Pedrosa, Marília Garcia, Marcos Siscar e Agamben. Mas aqui podemos ler a cadelinha em cima do muro como um desses cães estropiados de Gleize. A voz poética faz, inclusive, a diferença entre as cadelas e as gatas, deixando mistério sobre onde exatamente reside esse contraste: “mas todo mundo vê que cadelas não são gatas / e quem me conhece sabe”. Enquanto personagem, a cadelinha se localiza, ironicamente, longe do chão. Mas metaforicamente, na construção do poema ela ocupa uma dobra, é renegada, está em um grupo rebaixado, daqueles que não estão nem de um lado do muro, nem de outro. Além disso, no estilo de escrita e na edição, “a cadelinha em cima do muro” também se rebaixa, assumindo uma forma simples e muito próxima do público, distanciando-se de qualquer elevação e sacralidade do que um dia pode ter sido a Poesia.

Mesmo imaginando que talvez não se trate de algo proposital no projeto gráfico, acho interessante mencionar que, em meu zine, a linha de uma das dobras rasura na horizontal dois versos. “deus é pai”, que logo em seguida é rasurado pela adversativa “mas não da cadela em cima”, e a pergunta “é justo?”. Se nos deixamos levar pela materialidade do zine, podemos ler essa rasura como uma negação: no primeiro caso, da máxima religiosa, e, no segundo, como em uma resposta negativa ao questionamento. Não creio que a linha das dobras entre-estrofes, neste zine, foi projetada como protagonista — como pode acontecer em outras zines e livros —, porém, nada impede de estarmos abertos à leitura de seus efeitos.

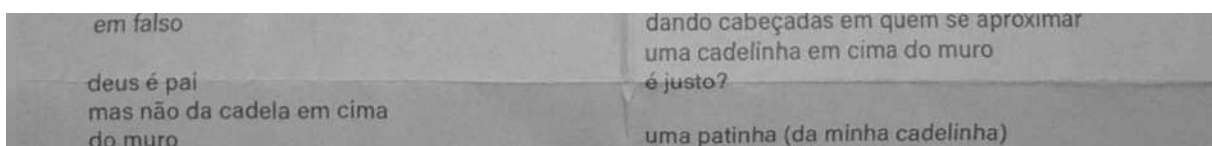


Imagem 47: Foto de um exemplar de *a cadelinha em cima do muro* (Laboratório da Palavra, 2021).
Arquivo pessoal.

Em “Hacer-se textil”, como já apontamos, Tania Pérez-Bustos e as outras pesquisadoras investigam gestos manuais envolvidos nos fazeres têxteis e, entre eles, atentam para o fato de que todo dobrar é uma possibilidade de desdobrar e que “los pliegues revelan la invisibilidad de lo que está adentro y son así un principio de multiplicidad subjetiva” (Pérez-Bustos, et al., 2019, p. 254). O desdobramento que faço com as mãos do zine de papel desfaz a pequenez, revela o poema guardado dentro, tanto quanto o tamanho da folha. Diferentemente dos livros modernos comercializados em escala industrial - ou velhos livros, usando o termo de Ulisses Carrión - em que a dobra fica em segundo plano, neste zine a dobra é determinante, sobretudo porque interfere, para além da revelação do texto — inerente à desdobra de qualquer códex —, no *tamanho* e na *grossura* de seu suporte: ao mesmo tempo em que nos permite ler o poema, o zine passa de A6 para A4 e de uma pequena sanfona de folhas para uma única.

Nesse texto, também se aponta que a repetição da dobradura não apenas multiplica, como também envolve (idem, p. 254). Para “finalizar” o zine, precisamos dobrar uma, duas, três vezes. E para lê-la, desdobrar todas essas vezes em seguida. Não apenas as mãos memorizam o movimento de dobradura, mas também o próprio material, vincado, parece puxar a dobra certa, como descreve Fabiana Pedroni em seu artigo “O encantamento da dobra - lugares de passagem”:

É possível que chegue um momento em que seu corpo guiará a dobra, como se a ação de dobrar fosse inata tanto quanto o é respirar. A ação eleva o hábito à repetição mecânica ao mesmo tempo em que libera o sujeito para a reflexão. Enquanto o corpo executa as dobras, a mente pensa sobre a dobra, sobre as trocas, sobre o fazer. Como não acreditamos mais em dualidades, o corpo também pensa e a mente corporifica (Pedroni, 2019, s/p).

A repetição também acontece incessantemente na linguagem do poema: “cadela” (oito vezes), “cadelinha” (sete vezes), “deus” (doze vezes), “patinha” (seis vezes), “muro” (nove vezes). Esse procedimento, o de repetir, é primordial. Martela-se em nossa cabeça, de forma obsessiva, ao longo da leitura, essa imagem: a cadelinha em cima do muro. Que, como já foi apresentado, é repetida em foto também. E, ainda, em vídeo, pois por meio do QR code

presente no verso do zine, temos acesso à versão audiovisual do poema. A cadelinha ressoa na mente e nos olhos, cabe no bolso, é pequena e se multiplica.

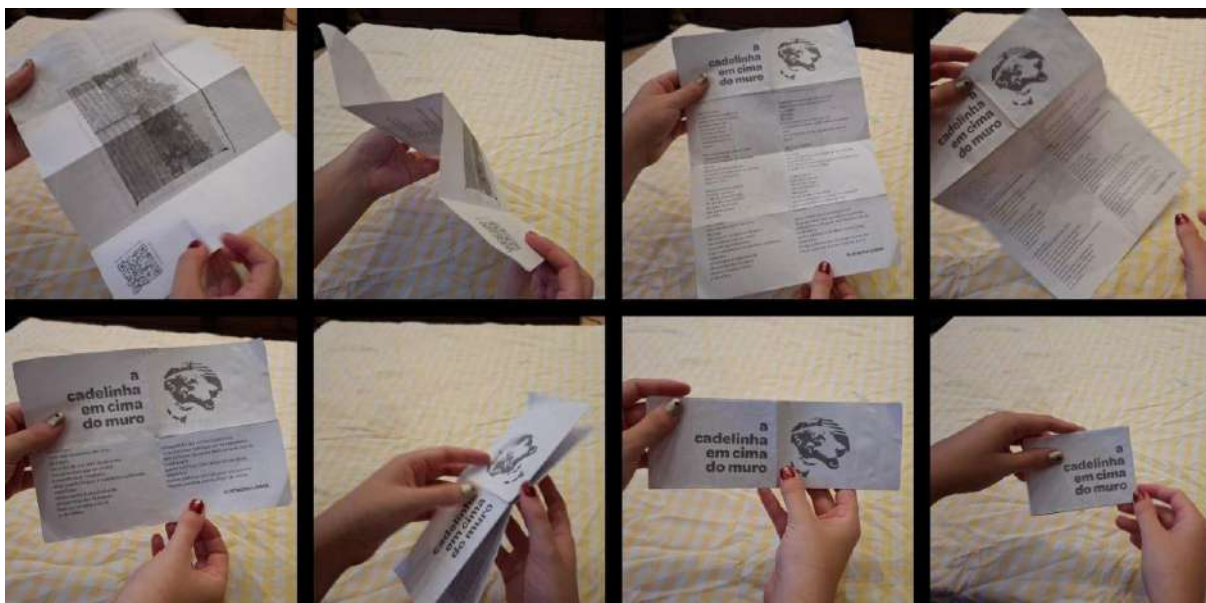


Imagem 48: Montagem de fotos de um exemplar do zine *a cadelinha em cima do muro* sendo fechado. Arquivo pessoal.

Considerações finais



Imagem 49: *Caminhando* (Lygia Clark, 1963). Disponível em: <https://portal.lygiacklark.org.br/acervo/189/caminhando>.

Na obra *Caminhando* (1963), de Lygia Clark, corta-se uma fita de papel colada ao longo de todo seu comprimento sem rompê-la, até que todos os caminhos possíveis tenham sido traçados. Clark diz: “O importante é o ato, que nada tem a ver com o artista e tudo a ver com o espectador” (Clark, apud. Santiago, trad. nossa). Seria inútil aqui separar o gesto de seu resultado, como diz Didi-Huberman sobre as mãos negativas na caverna de Chauvet (2023, p. 296). Silviano Santiago desdobra o trabalho de Clark:

Segundo Lygia Clark, o artista se afirma como ‘proposição’ (1968), ou seja, como quem propõe, e *Caminhando* como ‘potência’, ou seja, como força. Dessa forma, uma virtualidade determinada se transforma em empreitada concreta: *qualquer um que se propõe* a perfurar uma tira de papel e a recortar torna-se indissociável do ‘caminhar’. O traçado do corte pertence à pessoa que o fizer e somente a ela. Sejam as respostas da artista e dos espectadores/participantes divergentes no estilo de corte e no número de recortes da fita etc. — são simples acidentes de percurso. Sejam eles divergentes por questões de aptidão e de perseverança etc. — são simples questões de temperamento. No fim das contas, ninguém copia ninguém. Cada um é único. [...] Há uma fusão imediata entre o sujeito e o objeto no instante da perfuração e durante o corte. Há, igualmente, fusão entre o trabalho do próprio artista e o trabalho dos outros. Assim, a arte se desenha como uma ambivalência: o trabalho do artista e do espectador (Santiago, 2012, p. 88, trad. nossa).

Assim, no momento em que cada um realiza o gesto idealizado pela artista com as próprias mãos é que a obra se cria, a obra é o gesto; e a autoria, o caminho, é também de quem o faz. O corpus analisado ao longo desta dissertação também borra os limites entre

autor, editor, leitor e materiais. Todos esses se tocam, se contaminam e se misturam às vezes na mesma figura. Essa é a ideia proposta pelas atitudes publicadoras (Ribeiro, 2023, p. 17) aqui estudadas: a da aproximação e do acesso. E as mãos são os principais instrumentos, os tentáculos que viabilizam esse ato e essa proximidade. Se pensarmos com Donna Haraway:

Os seres tentaculares me enredam em SF. Seus muitos membros formam figuras de barbante e me entrelaçam na *poiesis* – no fazer – da fabulação especulativa, da ficção científica, do fato científico, do feminismo especulativo, de *soin de ficelle*, do até agora. Os seres tentaculares fazem vinculações e desligamentos, fazem cortes e nós, fazem a diferença. Eles tecem caminhos e consequências, mas não determinismos; são simultaneamente abertos e intrincados, de algumas maneiras e não de outras. [...] A tentacularidade tem a ver com uma vida vivida ao longo de linhas — e há tamanha riqueza de linhas —, não em pontos, tampouco esferas. ‘Os habitantes do mundo, criaturas de todos os tipos, humanas e não humanas, são caminhanes’; as gerações são como ‘uma série de trilhas entrelaçadas’, todas figuras de barbante (Haraway, 2023, p. 62-63)

As atitudes publicadoras que compõem as editoras Arroyo e Dosis Mínima podem ser entendidas como essas figuras de barbante, ou caminhanes, que dependem da colaboração do entre várias partes para sua concretização. Fazem propostas com as mãos, criando assim redes e interconexões entre diferentes pessoas e linguagens.

Ao longo deste texto, investigamos alguns dos gestos implicados na edição artesanal e independente de livros de poemas que funcionaram tanto como ponto de partida e caminho epistemológico quanto como objeto de análise. Prestar atenção na materialidade dos livros e na forma como eles foram feitos e circulados nos forneceu ferramentas para a leitura dos poemas veiculados neles, pois muitas vezes vemos particularidades dos procedimentos manuais se manifestando também nos procedimentos linguísticos. Tentamos mostrar que a edição, nesse sentido, pode ser entendida como uma linguagem, como uma informação estética que se relaciona com a linguagem poética-textual, e portanto deveria ser levada em conta em uma análise literária/artística, pois os fios entre texto e edição só podem ser cortados metodologicamente, não havendo autonomia total entre um texto e sua materialidade e suas circunstâncias históricas.

O gesto da catação, sobre o qual nos detivemos no primeiro capítulo, chamou atenção por ser um dos primeiros gestos do processo editorial da editora argentina Arroyo, no momento de encontrar os materiais plásticos para a composição das capas deles. A catação se estabeleceu como gesto ligado ao trabalho informal e forma de subsistência, realizado principalmente por pessoas pobres, sobretudo quando pensamos no avanço do capitalismo na América Latina. O documentário *Os catadores e eu* (2000) de Agnès Varda serviu de pontapé

teórico para as análises poéticas, porque nele vemos um estudo concentrado no gesto de catar não só como trabalho feito para garantir a alimentação, mas também como método artístico.

No caso da editora Arroyo, de Alejandra Bosch, embalagens de laticínios recolhidas na casa de vizinhos e conhecidos, e na residência da própria editora, são usadas para a criação desses suportes. Esse processo se relaciona com a sua maneira da editora *selecionar* textos para a publicação nos miolos dos livros, pois é feito também com base na colaboração livre entre poeta e editora. A catação e manuseio de restos plásticos nos revelou uma interação mútua entre objeto e catadora, na qual desponta o *caráter imaginativo da editora diante do vazio projetado* (como lemos a partir de Didi-Huberman) pelos itens que iriam para o lixo. Escolhi um poema da coletânea *Bajé para respirar* (Arroyo, 2021), de Corina Iglesias, para ler sob a perspectiva da catação. Nele, quem enuncia interage com restos de alimentos e de animais, reconhecendo a agência desses objetos, ao posicioná-los como sujeito em seus versos. Ao perceber a presença da casa no poema, nos atentamos para os possíveis vínculos entre a catação, os trabalhos de cuidado, domésticos e com o texto, como sugere Tamara Kamenszain no ensaio “Bordado e costura do texto”. A partir da leitura desse ensaio e de outros poemas que colocam os restos e os trabalhos domésticos e de escrita no centro, notamos que o *olhar atento, a reorganização do caos e o reaproveitamento e reimaginação de restos* são características de todas essas ações. A casa é um dos espaços em que essas operações, inclusive a da edição dos livros, como no caso da editora Arroyo, acontecem.

A casa, além disso, pôde ser pensada como um recipiente composto por restos. Os recipientes são fundamentais quando pensamos em catação: é necessário colocar aquilo que foi catado em algum lugar, em uma cesta ou bolsa. Ursula K Le Guin se aprofunda sobre o tema da catação e, mais ainda, dos recipientes no seu ensaio “A ficção como cesto: uma teoria”. Nele, ela fala da invisibilização dos recipientes e da catação das mulheres, que teriam sempre sustentado a vida, nas narrativas hegemônicas, e sugere uma outra maneira de narrar, uma que considere o livro e as palavras como bolsas onde possamos incluir quaisquer sujeitos e ações antes silenciados. A *vinculação entre o livro e o recipiente* se apresentou como especialmente interessante para pensar a produção da editora Arroyo e os poemas por ela publicados. Isso porque os materiais catados que dão origem às capas dos livros eram recipientes, embalagens de leite, e, quando transformadas na parte externa dos livros, passam a acolher dentro de si poemas e palavras. E, ainda, podemos ver em alguns dos poemas, como os do livro coletivo *Bajé para respirar*, a centralidade de ações de cuidado, de catação e domésticas, mostrando essa outra forma de narrar. No poema “Rescate doméstico”, de Susana Lang, como analisado, os recipientes são centrais, assim como o cuidado com as plantas é

colocado em primeiro plano e comparado ao autocuidado. Além disso, um pequeno acidente em casa é descrito com palavras grandiloquentes.

A grandiloquência é também um dos artifícios utilizados por Agnès Varda para posicionar a catação, os catadores e suas histórias no centro de seu filme. Por meio da música, do silêncio e da mudança da escala nos enquadramentos, a cineasta consegue produzir foco veemente sobre seus elementos de interesse. Além disso, a *escuta*, que entendemos como uma forma de catação, é um procedimento fundamental em sua produção. A partir dela, temos a interferência e participação no filme daqueles que seriam apenas catadores filmados. Essa é, como vimos, uma característica presente com frequência no formato de documentário, que frequentemente incorpora o *making off* em seu próprio filme, e que se traduz para o contexto da editora Arroyo na medida em que ela também expõe em seus livros seu *modus operandi* e abre espaço para contato direto e fácil com o público, que é composto também de autores publicados pela editora.

Por sua vez, a costura, outro gesto central na produção editorial dos livros da editora Arroyo, ao ser investigada e usada como lente de leitura para os poemas, se mostrou como um movimento que opera, sobretudo, no tempo. Essa investigação foi sustentada sobretudo pela pesquisa da professora colombiana Tania Pérez-Bustos sintetizada em seu livro *Gestos textiles* (2021) e em seus artigos “Hacer-se têxtil” e “El tejido como conocimiento, el conocimiento como tejido” (2016). A perspectiva da professora sobre a relação entre as materialidades e as formas de pesquisar serviram de inspiração e bússola para esta dissertação como um todo. O estudo do remendo colaborou na reflexão sobre a preservação da memória e o cuidado com a própria subjetividade, como vimos no poema “Guardo en ese cajón”, de Alejandra Boero, também publicado no livro *Bajé para respirar*, em que a voz poética tenta cerzir os retalhos de seu próprio desamparo. Essa prática se combina em alguns aspectos com algumas outras obras estudadas por Pérez-Bustos, e faz pensar sobre o *entrelaçamento de tempos distintos* (o passado do objeto deteriorado, o presente do conserto, o futuro para o qual ele será enviado depois do remendo). Essa mistura de tempos também se manifesta na forma de costurar os livros a partir das embalagens catadas, executada por Alejandra Bosch na editora Arroyo. Não há exatamente o conserto de uma avaria no objeto, mas a reimaginação dele, como vimos, e, a partir da costura, o acréscimo de fragmentos de outro tempo (o miolo de poemas), para enviá-lo para seu futuro de livro. Nesse sentido, nos aproximamos do conceito de “juntança”, descrito por Tania Pérez-Bustos e pelas costureiras com quem ela troca, como esse *continuo acrescentar de trechos de materiais de diversas origens*, comum à costura de colchas de retalhos, fuxicos e hexágonos, e que também tem a ver com os processos de montagem

propostos por Walter Benjamin para a literatura e a história, e por Katie Collins e Pérez-Bustos para a escrita acadêmica. Também identificamos um procedimento parecido na composição dos livros da editora Arroyo que, no caso da edição do livro coletivo, recebe poemas de diversas partes por e-mail e os justapõe, unindo-os pela costura do miolo à capa.

Outra maneira da costura intervir no tempo é mudando a nossa percepção de sua passagem. Percebemos, a partir da pesquisa de Pérez-Bustos, que o gesto mântico e repetitivo do costurar *expande o tempo* e permite a junção das partes: um mesmo movimento feito várias vezes possibilita o reforço, o acréscimo e a transformação. Esse efeito da repetição também pode acontecer na linguagem poética, como nos mostraram Rayi Kena e Guaraciaba Micheletti. Foi possível reconhecer essa operação da repetição no poema único do livro *Poemas breves* (Arroyo, 2024), de Amanda Boyle, pseudônimo de Alejandra Bosch, em que se tensionam com a realidade imaginada de como seria ser homem, e a realidade atual da existência enquanto uma mulher. Além disso, à medida que um verso ou um termo é repetido, sendo ou não mudado ligeiramente, circunstâncias são enfatizadas e outras são reveladas. Uma dessas revelações pode ser vista, ainda, na perspectiva do avesso da costura, como sugere Tamara Kamenszain (2015, p. 21), já que *expõe o que está por trás e sustenta uma estrutura aparentemente autônoma*. Levando em conta o tensionamento de gênero proposto pelo poema e historicamente relacionado ao gesto da costura, com base nas leituras de Pérez-Bustos, Le Guin e Silvia Federici, percebemos que os trabalhos realizados por mulheres, apesar de serem invisibilizados, são aqueles que garantem a reprodução da vida e que, à margem do sistema capitalista, tecem alternativas sustentáveis de preservação dos comuns (Federici, p. 2010, 313).

A repetição na costura também pode ser percebida no processo da transmissão da própria técnica do tecer e das histórias que o acompanham. É comum, como mostra a pesquisa de Pérez-Bustos, que a costura seja acompanhada de cantos ou murmúrios que mantêm o ritmo e contagem do gesto têxtil, mas que também transmitem narrativas da memória pessoal e coletiva das costureiras (Pérez-Bustos, 2021, p. 142-143). Às vezes, essas narrativas e conhecimentos não são cantados, mas contados durante as conversas das mulheres reunidas para costurar ou não, sendo taxadas pejorativamente de fofoca como estratégia de silenciamento, como vimos na leitura de Silvia Federici (Federici, 2019). No poema “YO, PENÉLOPE Y LANA”, de Marita Frontelli, presente no livro *Bajé para respirar* (Arroyo, 2021), podemos ver o tensionamento dessa herança da costura. Isso porque, ao mesmo tempo em que mostram um gesto que passa de geração em geração e que tem um poder igualado à magia, também expressam, em nossa leitura, algum sofrimento por não perceber mudança na

condição das mulheres que costuram ao longo do tempo. Essa contradição, muito própria da história da costura, como nos atenta Rozsika Parker (Parker apud. Pérez-Bustos et al, 2019, p. 252), está no poema também por meio da presença de Penélope, figura mítica que se utiliza da costura que lhe é imposta como estratégia de manter a própria liberdade diante de um destino opressor.

Por fim, mas não menos importante, o dobrar foi percebido como um dos gestos mais comuns na confecção de livros, pois a dobra e o livro moderno são quase indissociáveis. Entretanto, no cenário das artes visuais neoconcretistas, no Brasil, a dobra foi explorada como um *desestabilizador da percepção e da recepção*, como um dispositivo que causa estranhamento no que diz respeito à classificação, mas que também convida para o toque e a interação, desconstruindo a sacralidade da arte. De maneira parecida, as dobras nas produções editoriais independentes muitas vezes vão além da dobra central do livro, aproximando-se mais de zines, ou seja, de pequenas publicações de formato e conteúdo alternativos. Analisamos o caso dos livrinhos da Dosis Mínima, editora independente colombiana. A partir do elo entre eles e a história e configuração dos zines, conseguimos reconhecer algumas semelhanças. Por exemplo, no livro *Maldita y otras canciones* de Carolina Traslaviña, temos a transcrição das canções de sua banda de punk, que mobilizam o público por meio da repetição de mensagens feministas e anticapitalistas, como faziam as zineiras dos anos 1990. As dobras se dão no papel e na linguagem, como nos permite ver Ana Porrúa, a partir dessas *repetições, que, fazendo o movimento da dobra, retomam termos para incluir outros*. Além disso, o fato de que a circulação das edições Dosis Mínima é livre e não-comercial, e de que os editores disponibilizam o passo a passo de como montar os livrinhos permite que qualquer um faça sua própria edição e que essas canções ou poemas tenham mais uma forma de chegar até o público, que não exclusivamente por shows ou redes sociais, mas de maneira a *incluir-los no processo de criação*.

Em outro livro publicado por Dosis Mínima, *Proyecciones y otros poemas* de Sara Fernández, e com a leitura que Gilles Deleuze faz do dispositivo da dobra no barroco, podemos ler no poema “Proyecciones” as dobras como rugosidades e interrupções na superfície do corpo de quem enuncia e também do quarto em que se encontra. Dessa maneira, com a noção de superfície com dobras, vemos que essas *criam bolsas e cavidades de sentido que podem ser analisadas com certa autonomia, mas que não deixam de estar interconectadas com um todo*, o que a professora Ana Porrúa compara com as digressões possíveis na linguagem poética. Já no poema “La superficie”, as dobras podem ser percebidas como o trânsito entre o corpo e o espírito, que, apesar de se movimentarem de maneiras

diferentes, estão vinculados em uma mesma superfície, como percebemos junto a Deleuze. As linhas das mãos, por sua vez, foram entendidas, a partir de Tim Ingold (2022, p. 73-74), como marcas do gesto de dobra feitos ao longo de muito tempo e que, apesar de serem marcas de memórias no corpo, podem ser lidas de modo a apontar caminhos futuros, como num oráculo. Já no fim do poema, o eu poético amassa pão, *transformando a matéria ao fazer dobras nela*, assim como ocorre na edição artesanal dos livrinhos em que esses poemas se encontram, na qual cada folha de papel A4 é transformada em um tamanho A6 sem perder superfície, graças à dobra, diminuindo e se multiplicando.

Finalmente, as mãos. As mãos revelaram-se elemento primordial em todos os gestos editoriais aqui pesquisados. Desde a catação, em que a mão se estende para pegar, passando pela repetição do movimento das mãos na costura, até chegar nas dobras das mãos e produzidas pelas mãos na matéria. A sua presença esteve dentro dos poemas analisados, seja explicitamente ou integrada a ações. E, ainda, por princípio e consequência, as mãos foram instrumentos de leitura e pesquisa fundamentais. Por meio de minhas mãos, pude analisar cada um dos livros do corpus, apurando de maneira mais detalhada seus materiais e reproduzindo eu mesma os gestos de edição, vivendo seu tempo e sua complexidade em meu corpo, encarnando-os, como propõe Tania Pérez-Bustos a partir de sua própria experiência de pesquisa. Durante o curso do mestrado, fui integrante da extensão do Laboratório da Palavra (PACC-UFRJ), por meio do qual organizamos oficinas de escrita e edição, e desenvolvemos projetos editoriais de alguns livros. Esses projetos foram também centrais para que eu pudesse viver a experiência da edição artesanal e influenciaram em muitas das reflexões desenvolvidas anteriormente. Por esse motivo, partes desse processo (trechos de oficinas, poemas traduzidos e observações despertadas por essas práticas) foram incorporadas ao longo da dissertação.

Devido à natureza da proposta de análise, a metodologia utilizada colocou em prática várias vezes os gestos e epistemologias que estavam sendo descritos e pesquisados, seja de maneira consciente ou espontânea. A catação, entendida como um gesto de seleção, de uma busca atenta e por um encontro muitas vezes imprevisível, esteve presente primordialmente como forma de encontrar objetos para o corpus e referências relacionadas por contiguidade. Não por acaso, o trajeto de pesquisa também envolveu a catação na memória de trechos e restos de leituras, filmes e trabalhos de arte com que eu tinha tido contato previamente. Esse percurso também foi composto pela colaboração de amigos que traziam até mim ao saber quais estavam sendo meus interesses na pesquisa. A variedade de mídias catadas ao longo deste trabalho e integrada por meio da escrita incorpora os processos de montagem, a

juntança, a colcha de retalhos estudadas no capítulo da costura. A repetição foi fundamental para não perder de vista as questões abordadas, e para adensá-las à medida que se acrescentavam outras reflexões. O uso de dobras no texto para criar desvios e bolsas de sentido permitiu, por sua vez, as pausas e os encontros com o inesperado que faz parte de um todo. Eu penso este meu texto como uma grande heterogeneidade de materiais a princípio distantes, mas que ao serem cantados ao longo de um trajeto, costurados, colocados em relação, revelam uma conexão surpreendente e dobras e desdobras infinitas. Uma bolsa de retalhos onde cabem histórias diversas. “Ainda há sementes a serem colhidas, e espaço na cesta das estrelas” (Le Guin, 1989, p. 6).

REFERÊNCIAS

- AA School of Architecture. “The Appearance of Modern Architecture: Deleuze on the Baroque”. YouTube, 5 de jun. de 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qgtO_54lAzY>. Acesso em dez de 2025.
- Andrade et. al. *Indiccionario do contemporâneo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.
- Araújo Neto, Miguel Leocádio. “Sobre a materialidade dos livros e seus sentidos”. In: *Rev. de Letras*, nº 28 - vol. 1/2. jan/dez. 2006.
- Barber, Elizabeth. *Women’s work. The first 20.000 years* - Women, cloth and society in early times. New York, London: Norton & Company, 1994.
- Belmania, Nathany Andrea Wagenheimer; Dantas, Marta. “Efigênia Rolim: a narradora trapeira”. In: *Boitató, Londrina*, v. 2, n. 4, p. 18–34, 2017. DOI: 10.5433/boitata.2007v2.e30885. Disponível em: <<https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/boitata/article/view/30885>>. Acesso em: jan. 2026.
- Benjamin, Walter. *Livro das passagens*. trad. al. Irene Aron; trad. fr. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009 - São Paulo: Editora Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- _____. *Rua de mão única* - Obras escolhidas 2. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- _____. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.
- Camargo, Michelle Alcântara. “Manifeste-se, faça um zine!”: uma etnografia sobre “zines de papel” feministas produzidos por minas do rock (São Paulo, 1996-2007). In: *Cadernos Pagu*. (36), janeiro-junho de 2011. pp. 155-186. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/cpa/a/YmDXfyBDmRP39SPVwVknwBx/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso: dez 2025.
- Campos, Alex Sander Luiz [et al]. *Edição, s.f. : um verbete expandido*. Samara Coutinho; Cecília Castro; Ana Elisa Ribeiro (Coords./Orgs) – 2. ed. – Belo Horizonte: Entretantas, 2023.
- Carmo, Maria Scarlet. “As políticas de estimulação ao trabalho dos catadores no Rio de Janeiro como estratégia oriunda da valorização dos resíduos”. In: *Cadernos Gestão Pública e Cidadania* / v. 16, n. 58. São Paulo: 2011.
- Carrión, Ulisses. *A nova arte de fazer livros* - Fernando Pedro da Silva; Coord Editorial: Fernando Pedro da Silva e Marília Andrés Ribeiro, Trad. Amir Brito Cadôr. Belo Horizonte: C / Arte, 2011.
- Cesar, Ana Cristina. “na superfície”. In: *Poética*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 200.
- Chartier, Roger. *A aventura do livro* - do leitor ao navegador : conversações com Jean Lebrun/ Roger Chartier; trad. Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes — São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Editora UNESP, 1998.
- _____. *Os desafios da escrita*. trad. Fúlvia M. L. Moretto. São Paulo: Editora UNESP, 2002..

Collins, Katie. “Woven into the Fabric of the Text: Subversive Material Metaphors in Academic Writing”. In: *The London School of Economics and Political Science Impact Blog*, 29/05/2016. Disponível em: <<https://blogs.lse.ac.uk/impactofsocialsciences/2016/05/29/woven-into-the-fabric-of-the-text-subversive-material-metaphors-in-academic-writing/>>. Acesso em dez de 2025.

Comolli, Jean-Louis. *Ver e poder - a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. trad. Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira, Ruben Caixeta; revisão técnica, Irene Ernest Dias. - Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

Coutinho, Eduardo. *Boca de lixo*. CECIP, 1993.

Dasartes. Rafael Amorim | Sesc Ramos. Disponível em: <<https://dasartes.com.br/agenda/rafael-amorim-sesc-ramos/>>. Acesso em jan 2026.

Deleuze, Gilles. *A dobra - Leibniz e o barroco*. trad. Luiz B. L. Orlandi. Campinas, SP: Papirus, 1991.

Dicionário online Caldas Aulete. Disponível em: <<https://www.aulete.com.br/>>. Acesso em jun de 2025.

Didi-Huberman, Georges. “A dialética do visual ou o jogo do esvaziamento”. In: *O que vemos, o que nos olha*. — trad. Paulo Neves. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2010. _____ . “Mains tendues vers l'impossible”. In: *Brouillards de peine et de désir*. Paris: Les éditions de Minuit, 2023.

Dosis Mínima. *12 conversatorio de creación local*. YouTube, 27 fev. 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6N32qL5U3Fs>>. Acesso em: jan. 2026. _____ . (@dosis_minima_bogota). Instagram, conta oficial. Disponível em: <https://www.instagram.com/dosis_minima_bogota/>

Editores da Enciclopédia Itaú Cultural. *Enciclopédia Itaú Cultural*. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/>>.

Eloisa Cartonera. Disponível em: <<https://www.eloisacartonera.com.ar/historia.html>>. Acesso em: nov 2025.

Federici, Silvia. “As mulheres e os comuns”. In: *O Ponto Zero da Revolução*. São Paulo: Elefante, 2019. _____ . “A história oculta da fofoca”. In: *Mulheres e caça às bruxas*. São Paulo: Boitempo, 2019. — Trad. Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2019. Disponível em: <https://blogdaboitempo.com.br/wp-content/uploads/2019/12/minilivroboitempo_a-histc3b3ria-oculta-da-fofoca_silvia-federici.pdf>. Acesso em: jun 2025.

Fernández, Sara. *Proyecciones y otros poemas*. Bogotá: Dosis Mínima, 2022.

Fisher, Elizabeth. *Women's creation - sexual evolution and the shaping of society*. Nova York: McGraw-Hill Book Co., 1989.

Gallery label from Sur moderno: Journeys of Abstraction - MoMA —The Patricia Phelps de Cisneros Gift, October 21, 2019–March 14, 2020. Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/38590>>. Acesso em 12/25.

Garcia, Marília. *Pensar com as mãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2025.
_____. *Parque das ruínas*. São Paulo: Luna Parque, 2018.

Gleize, Jean-Marie. “Les chiens s’approchent, et s’éloignent”. In: *ALEA*. Rio de Janeiro; vol. 9 | p. 165-175. trad. Renata Villon “Os cães se aproximam, e se afastam”. Disponível em: <<https://www.lapofran.com.br/post/os-c%C3%A3es-se-aproximam-e-se-afastam?authuser=0>>. Acesso em 09/2024.

Gómez, John. “DOSIS MÍNIMA: LITERATURA PARA LLEVAR”. In: *Alter Vox Media*, 2020. Disponível em: <<https://altervoxmedia.com/2020/04/12/dosis-minima-literatura-para-llevar/>>. Acesso em jan 2026.

Haraway, Donna. *Ficar com o problema*. — Trad. Ana Luiza Braga. n-1 edições, 2023.

Heller-Roazen, Daniel. “H & Co. The fate of aitch”. In: *Cabinet Magazine*. Spring, 2005. Disponível em: <<https://www.cabinetmagazine.org/issues/17/heller-roazen.php>>. Acesso em jan 2026.

Holanda, Aurélio Buarque de. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. São Paulo, Positivo, 2009.

hooks, bell. “Heranças estéticas: a história feita à mão”. In: *Anseios: raça, gênero e políticas culturais*. Trad. Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Editora Elefante, 2019.

Ingold, Tim. *Linhas - uma breve história*. — Trad. Lucas Bernardes. São Paulo: Vozes, 2022.

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

Kamenszain, Tamara. “Bordado e costura do texto”. In: *Fala Poesia*. 1. ed. Trad. Ariadne Costa, Ana Isabel Borges e Renato Rezende. Rio de Janeiro: Nomadismos, 2015. p. 17-22.

Kena, Rayi. *Elogio à repetição* - Matilde Campilho & Marília Garcia. Bragança Paulista: Margem da Palavra, 2021.

Le Guin, Ursula K. “A ficção como cesto: uma teoria”. In: *Dancing at the Edge of the World*. 1989.

Lévy Gorvy. “Art Basel 2020 | Lygia Clark, “Bicho Em Si - Pq” (1966).” YouTube, 17. Aug. 2020. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=6l4vHKrBbUk>. Acesso em: dez de 2025.

Leone, Luciana di. *Poesia e escolhas afetivas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

Lispector, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

Lopes, Adília. “Louvor do lixo”. In: *Dobra - Poesia reunida 1983-2007*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

Loner, Eleonora. *a cadelinha em cima do muro*. Núcleo Edição, PACC/UFRJ. Rio de Janeiro, 2021. Disponível em:

<https://nucleoedicao.wordpress.com/wp-content/uploads/2021/12/zine_a-cadelinha-1.pdf>. Acesso em: ago de 2024.

Ludmer, Josefina. *Aqui América Latina*. trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

_____. “Literaturas posautónomas”. In: *2.0. Propuesta Educativa*, ano 18, n.32, p. 41-45, nov. 2009.

Malufe, Annita Costa. “Estilo e repetição: Deleuze e algumas poéticas contemporâneas”. In: *Cadernos de Letras* (UFRJ) n.26 – jun. 2010. Disponível em:

<https://www.academia.edu/1930657/Estilo_e_repeti%C3%A7%C3%A3o_Deleuze_e_algunas_po%C3%A9ticas_contempor%C3%A2neas>. Acesso em: dez de 2025.

Manzoni, Filipe. ““Ninguém” é o nome do autor: Leonardo Gandolfi e Ana Martins Marques sobre a Odisseia”. In: *Autoria na cultura do presente — Estud. Lit. Bras. Contemp.* (55) —

Dez 2018. DOI: <https://doi.org/10.1590/10.1590/2316-4018554>. Disponível em:

<<https://www.scielo.br/j/elbc/a/tYC3gzC9VQWYB87ShxpgZQv/?lang=pt>>. Acesso em: 09/12/2025.

Mazzoni y Selci - “Poesia Actual y Cualquierizacion”. Disponível em:

<<https://revistaelinterpretador.wordpress.com/2017/02/03/poesia-actual-cualquierizacion/>>.

Melão, César Augusto. “O discurso da rebeldia: uma análise de um texto punk” In: *Estudos semióticos*, vol. 6, nº 1. 2010. p. 86-93. Disponível em:

<<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5762273>>. Acesso em dez de 2025.

Metrópolis. “Lygia Clark | 14/03/24.” YouTube, 14 Mar. 2024. Disponível em:

<www.youtube.com/watch?v=ngsjFSeh55Y>. Acesso em 12/2025.

Micheletti, Guaraciaba. “Repetição e o significado poético (o desdobramento como fator constitutivo na poesia de F. Gullar)”. In: *Filologia e linguística portuguesa*. n.1 1997 - p. 151-164.

Moraes, Marcelo José Derzi. “O platonismo enquanto repetição e a condenação da escritura segundo Jacques Derrida”. In: *Sapere Aude* –Belo Horizonte, v.4-n.7, p.260-271–1º sem. 2013.ISSN: 2177-6342. Disponível em:

<<https://periodicos.pucminas.br/SapereAude/article/view/5472/5489>>. Acesso em: jan de 2026.

Moriconi, Ítalo. “Circuitos contemporâneos do literário (indicações de pesquisa)”. In: *Gragoatá*. Niterói, n. 20, p. 147-163, 1. sem. 2006. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33244/19231>>.

Moscardi, Matías. *La máquina de hacer libritos: poesía argentina y editoriales interdependientes en la década de los noventa* / Matías Moscardi. - 1a ed. - Mar del Plata : Puente Aéreo Ediciones, 2016.

_____. “La ferretería del poema - figuras del taller y sus herramientas en el objetivismo bahiense”. In: *Revista Terceira Margem*. v. 29 n. 57. jan-abr, 2025: “Oficinas de escrita: entre laboratórios do comum e textualidades experimentais”. UFRJ. ISSN: 2358-727x.

Neto, João Cabral de Melo. “Catar feijão”. In: *A educação pela faca*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966.

Osório, Luiz Camillo. “sobre Raymundo Colares”. In: *MAM*. Disponível em: <<https://mam.org.br/exposicao/raymundo-colares/>>. Acesso em 12/2025.

Parker, Rozsika. “Foreword”. In: *The subversive stitch: embroidery and the making of the feminine*. Londres: The Women’s Press, 1984.

Pausa. “Campanha de cartón y plástico para Ediciones Arroyo”. *Pausa*. Disponível em: <<https://www.pausa.com.ar/periodico-pausa/comunidad-pausa/>>. Acesso em: mai 2025.

Pedroni, Fabiana. “O encantamento da dobra - lugares de passagem”. In: *Revista Dobra*, nº 4. Nov, 2019. Disponível em: <https://revistadobra.weebly.com/uploads/1/1/1/8/111802469/fabiana_pedroni.pdf>. Acesso em jun 2025.

Peirano, Victoria Guerrero. *Diario de una costurera proletaria*. — Lima: Máquina Puríssima, 2021.

_____. *Diário de uma costureira proletária*. trad. Laboratório da Palavra. — Rio de Janeiro: Laboratório da Palavra (PACC - UFRJ), 2025.

Pérez-Bustos, Tania. *Gestos textiles - un acercamiento material a las etnografías, los cuerpos y los tiempos*. — Bogotá : Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas. Centro editorial; Editorial Universidad Nacional de Colombia, 2021.

_____. “El tejido como conocimiento, el conocimiento como tejido - reflexiones feministas en torno a la agencia de las materialidades”. In: *Revista colombiana de sociología*. ISSN 0120-159X, ISSN-e 2256-5485, Vol. 39, Nº. 2, 2016.

Pérez-Bustos, Tania; Chocontá-Piraquive, Alexandra; Rincón-Rincón, Carolina & Sánchez-Aldana, Eliana (2019). Hacer-se textil: cuestionando la feminización de los oficios textiles. In: *Tabula Rasa*, 32, 249-270. DOI: <https://doi.org/10.25058/20112742.n32.11>

Porrúa, Ana. “Una poética del pliegue”. In: *Orbis Tertius*, 4 (8). La Plata, 2021. Disponível em: <http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2924/pr.2924.pdf>. Acesso em mai 2025.

Powers, Harriet. *Pictorial Quilt*, (1895). In: *Daily Magazine*. Disponível em: <<https://www.dailyartmagazine.com/harriet-powers/>>. Acesso em: 12/2025.

Projeto Lygia Pape. Disponível em: <https://dasartes.com.br/materias/lygia-pape/>>. Acesso em dez 2025.

Rico, Omar Alejandro Sánchez. “Atualização da concepção sobre aquilo chamado de Zine”. In: *IMAGINÁRIO!* - ISSN 2237-6933 - N. 12 - Paraíba, Jun. 2017. Disponível em: <<https://marcadedefantasia.com/revistas/imaginario/imaginario11-20/imaginario12/5-atualizacao.pdf>>. Acesso em: 12/2025.

Rocha, Eduarda. *Poesia e felicidade* - uma leitura de Angélica Freitas, Cecília Pavón e Fernanda Laguna. Rio de Janeiro: Editora Macabéa, 2024.

S/A. “A Brief History of Punk Zine Sniffin’ Glue”. In: *Noah*. Disponível em: <https://noahny.com/blogs/news/a-brief-history-of-punk-zine-sniffin-glue?_pos=1&_sid=ed68dcd12&_ss=r>. Acesso em dez de 2025.

Salazar, Carol. Rodríguez, Sergio. “Dosis mínima en Colombia: expertos explican qué alcances tiene la derogación del decreto” In: *Infobae*. 10/12/2023. Disponível em: <<https://www.infobae.com/colombia/2023/12/10/dosis-minima-en-colombia-expertos-explican-que-alcances-tiene-la-derogacion-del-decreto/>>. Acesso em: jan de 2026.

Satrapi, Marjane. *Bordados*. trad. Paulo Werneck — São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

Schaefer, Maureen. “Zines, punk & feminismo”. In: *Teoria do design*. 14 de fevereiro de 2022. Disponível em: <<https://teoriadodesign.com/zines-punk-feminismo/>>. Acesso em dez de 2025.

Schierloh, Eric. *La escritura aumentada*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2021.

Souza, Gustavo Ramos de. “Princípios para o estudo das materialidades da poesia marginal”. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea* - n. 65/2022. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/2316-40186503>>.

Stoddart, Richard A. Kiser, Teresa. “Zines and the Library”. In: *Library Resources & Technical Service* - Vol 48 - nº 3. 2004. Disponível em: <<https://journals.ala.org/index.php/lrts/article/view/5019/6073>>. Acesso em dez de 2025.

Tavares, Julya. Hombeeck, Lucas Van. “Interpretações do Brasil e poéticas: Trocação crítica [ao vivo]: As 29 poetas hoje”. In: Blog da Biblioteca Virtual do Pensamento Social. Disponível em: <<https://blogbvps.com/2021/12/06/trocacao-critica-ao-vivo-as-29-poetas-hoje-por-julya-tavares-e-lucas-van-hombeeck/>>.

Traslaviña, Carolina. *Maldita y otras canciones*. Cancioneras. Bogotá: Dosis Mínima, 2021.

Unidad para las Víctimas. *Bojayá canta y resiste con dignidad y memoria*. YouTube, 27 de mai. de 2025. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mO9MGZ3aAiA>>. Acesso em: 8 dez. 2025.

Varda, Agnès. *Les glaneurs et la glaneuse*. Cine Tamaris, 2000.
_____. *Varda par Agnès*. Cine Tamaris, 2019.

Vários autores. *Bajé para respirar*. Ediciones Arroyo, 2021.

VICE. “The Unbelievable Practice of Paper Art”. YouTube, 26 de ago. de 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IUd57qIeX4A>>. Acesso em: dez de 2025.