



UNIVERSIDADE D
COIMBRA

Ana Maria da Silva Alves Sabino Domingues Moura

INSTRUÇÕES DE LEITURA
UM ESTUDO SOBRE CONVENÇÕES GRÁFICAS
DE APRESENTAÇÃO DA PALAVRA ESCRITA

Tese no âmbito do Doutoramento em Materialidades da Literatura,
orientada pelo Professor Doutor Manuel José de Freitas Portela e
co-orientada pelo Professor Doutor João Manuel Frade Belo Bicker,
apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Maio de 2020

Ana Maria da Silva Alves Sabino Domingues Moura

Instruções de leitura

um estudo sobre convenções gráficas de apresentação da palavra escrita

Tese de Doutoramento em Materialidades da Literatura,
apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

ORIENTADA POR

Professor Doutor Manuel José de Freitas Portela

Professor Doutor João Manuel Frade Belo Bicker

Coimbra, maio de 2020

1 2  9 0

UNIVERSIDADE D
COIMBRA

Tese de doutoramento em Materialidades da Literatura financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia.
Bolsa de Investigação com a referência PD/BD/105704/2014.
Instituição de acolhimento: Centro de Literatura Portuguesa.



A autora rege-se pelo Acordo Ortográfico de 1990, em vigor à data desta publicação, incluindo todas as opções de grafia nele contidas — independentemente do país para que sejam previstas.

Índice

Resumo	9
Abstract	10

INTRODUÇÃO

13

O que um livro nos conta: <i>Bla blablabla,</i> Roberto Equisoain	15
---	----

«I would prefer not to»: apresentação do corpus e estrutura	23
---	----

Do livro como objeto à leitura como evento: bases conceptuais	28
---	----

LIVRO 1	35	LIVRO 2	151
Elementos:		Meios:	
instruções de leitura		ver para ler	
<i>Bartleby</i> na edição Reclam		<i>Bartleby</i> na edição Cosac Naify	
I.1 Exterior:		2.1 O que é isto?	165
<i>ler</i> um livro sem o abrir	49	2.1.1 Como foi feito?	168
I.1.1 Formato	50	2.1.2 Um livro de artista?	175
I.1.2 Materiais	60		
I.1.3 Capa	65	2.2 Como ler este objeto?	181
I.1.3.1 Elementos verbais	69	2.3.1 Dupla leitura	182
I.1.3.2 Elementos gráficos	75	2.2.2 Texto-imagem	187
		2.2.3 Texto e imagem	193
I.2 Interregno teórico:			
bases cognitivas da leitura	89	2.3 Leitura especializada	205
I.2.1 Como se processa a leitura	89	2.3.1 Designer/leitor	205
I.2.2 Tipografia e produção de sentido	104	2.3.2 Interpretar <i>Bartleby</i>	219
I.3 Interior:		2.4 <i>A reinvenção da leitura,</i> Ana Hatherly	228
abrir um livro sem o <i>ler</i>	112		
I.3.1 «Entrada»	112		
I.3.2 Texto	116		
I.3.3 Paratexto	129		
I.3.4 Espaço	136		
I.3.5 «Saída»	141		
I.4 <i>Diagrammatic Writing,</i> Johanna Drucker	143		

LIVRO 3	239	CONCLUSÃO	321
Suportes:			
novas instruções de leitura		Leitura e recusa:	
<i>Bartleby</i> na edição Project Gutenberg		<i>Dear reader, don't read,</i>	
		Ulises Carrión	323
3.1 Texto	247	O que foi feito:	
3.1.1 Hipertexto, hiperedição, hiperleitura	247	Descrição sumária da tese	329
3.1.2 Texto fixo / texto fluido	259		
		O que se pode fazer a partir daqui:	
3.2 Paratexto	270	Contributos e aplicações	337
3.2.1 Reaprender a ler	270		
3.2.2 Incipit / Start of this ebook	276	Referências bibliográficas	345
3.2.3 Paratexto do hipertexto	280	Proveniência das imagens	355
3.2.4 Autor / Ator	288	Agradecimentos	356
3.3 Espaço	293		
3.3.1 Virar a página	293		
3.4 <i>Entrances & Exits,</i> Editions at Play	307		

Resumo

Esta tese pretende demonstrar que um livro, através da sua materialidade gráfica e tipográfica, nos orienta na sua leitura. Pela forma material com que nos apresenta as palavras nele inscritas, o livro ativa convenções gráficas e de leitura, assim como cria essas mesmas convenções, num processo cíclico de interação com o leitor. Para levar a cabo esta análise, foi escolhido um corpus constituído por três edições de um mesmo texto—*Bartleby*, de Herman Melville. As diferenças entre estas três edições motivam e estruturam as três partes da tese.

A primeira parte, à qual chamo «LIVRO UM», tem como objetivo *verificar* como funcionam as instruções de leitura presentes nos ELEMENTOS materiais, gráficos e tipográficos da edição da editora alemã Reclam, na sua coleção Universal-Bibliothek. Esta é uma edição de cariz académico, que permite fazer uma análise bastante extensa de vários tipos de elementos paratextuais.

O «LIVRO DOIS» debruça-se sobre a edição da editora brasileira Cosac Naify, enquadrada na sua Coleção Particular, na qual é dada especial atenção ao projeto gráfico do livro. Aqui, iremos *questionar* os MEIOS envolvidos na leitura de um livro, ou seja, qual a interrelação entre os meios verbal e visual, que participam em simultâneo no ato de leitura.

No «LIVRO TRÊS» iremos *observar* como é que as instruções de leitura identificadas se modificam quando se alteram os SUPORTES de leitura. Alguns dos elementos constantes da primeira análise são substancialmente alterados—e essas alterações respondem não apenas a diferenças tecnológicas, mas sim a uma redefinição de protocolos e convenções de leitura.

PALAVRAS-CHAVE

Leitura, livro, paratexto, convenções gráficas, design de comunicação, tipografia

Abstract

The aim of this thesis is to demonstrate that a book, through its graphic and typographic materiality, guides us through its reading. Using the material form in which it presents the words inscribed in it, the book activates graphic and reading conventions, as well as creates these conventions, in a feedback loop with the reader. With this goal in mind, a corpus constituted by three editions of a same text — *Bartleby*, by Herman Melville—was chosen. The differences between these editions motivate and structure the three parts of the thesis.

In the first part, named «BOOK ONE», the point is to *examine* the workings of these instructions for reading, as present in the material, graphic and typographic ELEMENTS of German publisher Reclam's edition, within its Universal-Bibliothek collection. This is an edition meant for scholarly study, which enables an extensive analysis of various kinds of paratextual elements.

«BOOK TWO» looks at the Brazilian publisher Cosac Naify's edition, in its Coleção Particular, in which the graphic design is especially cared for. Here, we will *question* the MEDIA involved in reading a book, by seeing how the visual and verbal media interact while both participate in the reading process.

In «BOOK THREE», we will *observe* how the instructions for reading are changed when the media FORMAT is altered. Some of the elements comprised in the first analysis are substantially altered—and those changes do not only respond to technological differences but also to a re-definition of reading protocols and conventions.

KEYWORDS

Reading, book, paratext, graphic conventions, communication design, typography

Typography like other arts, from cooking to choreography, involves a balance between the familiar and the unfamiliar, the dependably consistent and the unforeseen. (Bringhurst, 2004: 39)

Introdução

O que um livro nos conta

Bla blablabla, Roberto Equisoain

Um livro pousado numa mesa fala connosco. Pegamos nele; ainda antes de o termos aberto, ele já nos disse várias coisas. Apenas pelo manusear, sabemos por exemplo se seguramos nas mãos um romance; não só porque isso poderá estar explícito através de uma indicação verbal¹ declarada na capa, mas sobretudo porque uma série de particularidades formais o caracterizam. Estas características dizem-nos que as palavras que nele estão contidas apresentam uma narrativa. Essa narrativa, à partida, terá um princípio, um meio e um fim, ou é isso que o seu formato nos faz crer. O início estará nas primeiras páginas, mais próximas da capa, e o fim estará junto da contracapa, nas últimas páginas. Regra geral, uma obra de ficção narrativa tem um certo número de páginas—digamos, entre 50 e 500. Tem um formato relativamente pequeno—digamos, à escala da mão humana: do tamanho de uma mão ou de duas mãos, mas menor do que três mãos, o que implicaria o necessário auxílio de uma mesa para o ler. Está impresso em caracteres tipográficos, de rápida reprodução e confortável leitura, numa cor escura, habitualmente o negro, sobre uma cor clara contrastante, habitualmente o branco, ou uma ligeira declinação deste.

A maior parte destes atributos poderia descrever vários tipos de livro (uma bíblia, um livro de poesia, . . .) mas um livro escrito em prosa, como um romance ou um livro de contos, caracteriza-se ainda por uma certa disposição das letras em cada página; o espaço que a mancha de texto ocupa, a sua relação com as margens, a ausência de imagens ou de caixas de texto que interrompam a leitura, entre outras características, identificam-no.

1 A que, como veremos, Gérard Genette chama *indicação genérica* (Genette, 1987: 15).

A minimal definition of prose is the transcription of spoken language. In physical terms, it is little more than a linear string of sentences that is cut into lines and divided into pages in an arbitrary way, determined by the manufacturing process and of little concern to either the writer or the reader.² (Waller, 1987: 105–6)

As exceções, como habitualmente, confirmam estas regras tácitas que qualificam um objeto como uma obra de ficção.

BLA BLABLABLA

Esta descrição detalhada poderia aplicar-se a *qualquer romance*, ou ainda, a um modelo de romance. Podíamos estar a falar, por exemplo, do livro *Bla blablabla*, da autoria de Roberto Equisoain, publicado em Espanha pela editora Belleza Infinita, em 2013.

Quando seguramos este conjunto de cadernos envolvido por uma capa, não temos dúvidas de que se trata de uma obra de ficção. Toda a informação que ele transmite vai no sentido de nos informar acerca daquilo que o livro contém. No entanto, ele não contém nada escrito além da sílaba *bla*, repetida indefinidas vezes.

Este objeto, que apresento aqui como uma espécie de arquétipo de livro de ficção narrativa, comprova um dos pontos de partida desta tese: que, através da sua apresentação visual apenas, ou seja, mesmo sem recorrer ao seu conteúdo verbal, um livro comunica-nos várias informações relevantes, influenciando assim a sua leitura. Ora, como é que este livro nos consegue dizer que tipo de conteúdo é que lá está, ou deveria estar, quando só encontramos nele uma amálgama de sílabas aparentemente sem sentido? Usando, precisamente, um conjunto de características visuais e materiais que resultam de convenções largamente estabelecidas, que vão ativar em nós uma série de comportamentos e atitudes aprendidas.

2 O autor citado prossegue no sentido das exceções: «Some—perhaps even most—prose is like that (though, I suspect, not the best), but there are too many exceptions to leave it there. There is a sense in which the physical shape of prose adds something to its meaning. Poets and advertising copywriters testify to this through their extensive use of indention and line breaks; but paragraphing is a more ubiquitous example» (Waller, 1987: 106). Estas exceções incluem não só as obras em que a paginação é mais conscientemente afetada pela vontade do autor, mas também falam sobre a interferência no sentido que certas marcas tipográficas operam, algo que ficará mais claro ao longo desta tese.

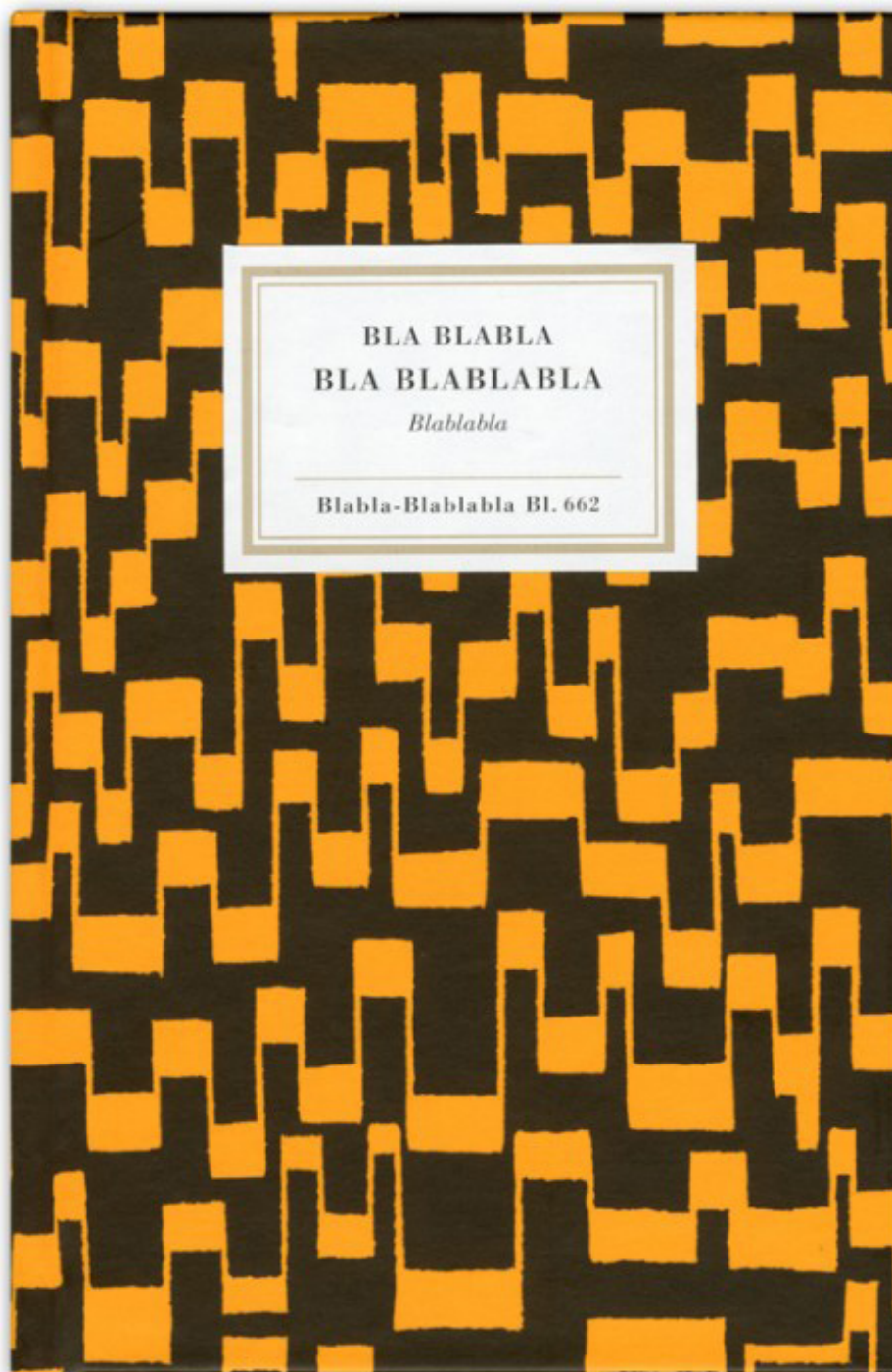


Fig. 1.1 — Capa do livro *Bla blabla*, de Roberto Equisoain (tamanho real).

O formato é uma delas. Um livro deste tamanho—18,7 × 12,2cm, e 8mm de espessura—não é habitualmente um livro de estudo, ou um código civil, ou uma bíblia, ou um álbum infantil. A sua dimensão (64 páginas) confirma-nos este dado, embora nos diga também que se pode tratar de um romance curto, ou uma *novella*, no conceito anglo-saxónico.³ O papel, de um tom ligeiramente amarelado, apelando a uma leitura prazenteira, convida a lê-lo no sofá e não sob a luz incisiva de uma mesa de estudo. As margens não deixam espaço para anotações. Por sua vez, o livro não deixa margem para dúvidas—através destas características gráficas, torna bastante evidente qual é o seu carácter.

Além daquilo que já foi referido, note-se que o uso da hierarquia tipográfica é também ele expressivo. Atentemos no autocolante onde constam as informações da capa: ele é composto por duas palavras, compostas em versaletes—«BLA BLABLA»—no lugar que poderia ocupar o nome do autor. De seguida, também em versaletes, num corpo de letra um pouco maior, «BLA BLABLABLA», fazendo as vezes de título. Abaixo, num tamanho bastante menor, uma palavra apenas, em itálico: «*Blablaba*». Esta palavra poderia servir de indicação genérica: poderia equivaler à palavra *romance*, *conto*, ou *ficção*, assegurando ao leitor o género literário do livro que está prestes a abrir.

Sabemos que estas palavras estão à maneira de autor, de título, e de indicação genérica, porque uma longa tradição na edição de livros nos acostumou a duas coisas: que estas informações são necessárias para a identificação de um livro, e que elas se devem encontrar neste sítio, desta forma. Falaremos com mais detalhe sobre a identificação e a autoria mais adiante, no «LIVRO UM». Falaremos também sobre a coleção, outra informação que se encontra neste pequeno autocolante, na forma de «Blabla-Blablaba BI. 662» e falaremos ainda sobre como a tipografia ajuda a identificar e clarificar cada uma destas informações.

UM BLA COM SOTAQUE

Se, continuando a observá-lo, entrarmos dentro do miolo do livro e seguirmos estas pistas tipográficas com ainda mais atenção, percebemos que se trata de um romance alemão—se lêssemos estes *bla* em voz alta, teríamos que o fazer com

3 Nesta tese, por razões operativas, não se fará a distinção entre um conto, uma *novella* ou um romance, distinção essa que geralmente se baseia na extensão da obra e não é consensual.

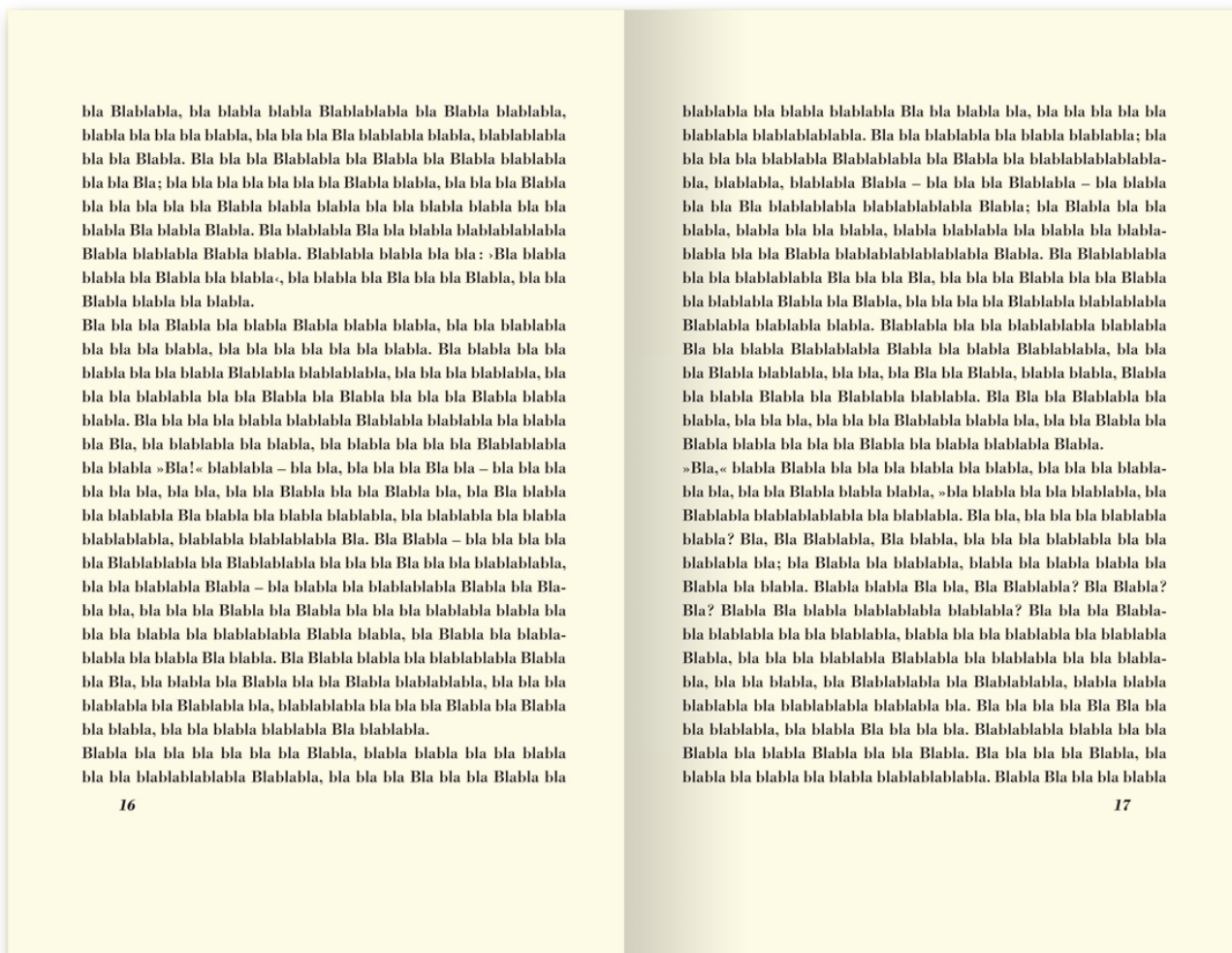


Fig. 1.2 — Dupla página do livro *Bla blablabla*, de Roberto Equisoain.

sotaque germânico. Isto porque aqui se encontram convenções tipográficas que só se aplicam nesta língua. Uma dessas convenções é o uso das aspas no sentido contrário ao que é habitual noutras línguas. As aspas angulares, por vezes chamadas aspas de sargento,⁴ são usadas na ordem inversa à que é mais comum nas línguas latinas, nomeadamente na tradição francesa e italiana⁵ (Bringhurst, 2004: 86).

Outra característica que nos diz que estes *bla* se pronunciam em alemão é a ausência de recuo no início de cada parágrafo. Esta é uma regra tipográfica exclusivamente alemã; nas outras línguas o recuo é sempre recomendado e amplamente usado (Tschichold, 1991: 17). Ou seja, a paginação que vemos neste livro vem mais uma vez contrariar aquelas que são as tradições latina e anglo-saxónica.

4 Podem ainda ser conhecidas por aspas francesas, ou *guillemets* (Bringhurst, 2004: 86; 2005: 98).

5 «Os tipógrafos italianos e franceses compõem suas aspas angulares com as pontas para fora, «assim», enquanto os alemães normalmente as compõem »de modo inverso.« (Bringhurst, 2005: 98)

habt, Gnomen hatten sie ihm entwunden, Befehle wurden nicht ausgeführt – nur Judejahn hatte jeden Befehl ausgeführt. Er hatte reinen Tisch gemacht. Hatte er überall reinen Tisch gemacht? Leider nein. Wie es schien, gar nirgends. Die Hydra hatte mehr als neun Köpfe gehabt. Sie hatte Millionen Köpfe gehabt. Ein Judejahn war zuwenig. Nun kehrte er aus dem Kriege heim, kein Eroberer, ein Bettler, namenlos. Er mußte nach der Brüstung greifen. Seine Finger klammerten sich an die bröckelnde Mauerung. Schmerz wühlte ihn auf. Rom schwamm vor seinem Blick, ein Meer von sich auflösenden Steinen, und die Kuppel von St. Peter war eine schaukelnde Luftblase auf dieser wilden See. Schluchzen schüttelte Judejahn. Eine alte vornehme Dame mit blaugepudertem Haar deutete mit ihrem Schirm über die Ewige Stadt, über das große Panorama, das sie bot. Die alte Dame rief: »Isn't it wonderful!« Der linke Turm von Trinitá dei Monti läutete einen Segen.

Er stieg hinab. Er stieg die Spanische Treppe hinab, stieg über das malerische Italien, stieg über den Müßiggang des Volkes, das hier auf den Stufen hockte, lag, schlief, spielte, las, lernte, das sich hier unterhielt, sich stritt und sich umarmte. Ein Knabe bot Judejahn Mais an, geröstete gelbe Körner. Er hielt dem Fremden, dem Barbaren aus dem Norden die spitze Tüte hin, sagte mit schmeichelnder Stimme »cento Lire«, und Judejahn stieß gegen die Tüte, und der Mais fiel auf die Treppe, und Judejahn zertrat die Körner. Er hatte es nicht gewollt. Es war Ungeschick. Er hätte den Knaben prüfen mögen.

Er überquerte den Platz und erreichte keuchend die Via Condotti. Der Bürgersteig war schmal. Menschen drängten sich in der belebten Geschäftsstraße, drängten sich vor den Schaufenstern, drängten aneinander vorbei. Judejahn stieß und wurde gestoßen. Er wunderte sich. Er staunte, daß keiner ihm Platz machte, niemand vor ihm zurückwich. Es wunderte ihn, daß auch er gestoßen wurde.

Die zweite Gasse suchte er, suchte sie nach dem Plan – aber suchte er sie wirklich? Die Jahre am Wüstenrand erschienen ihm nun wie eine in Narkose verbrachte Zeit, er hatte keinen

Schmerz gefühlt, doch jetzt war ihm übel, er spürte Schmerz und Fieber, empfand die Schnitte, die sein Leben nur noch zu einem bloßen Rest machten, empfand die Schnitte, die diesen Rest aus der breiten Fülle seiner Macht trennten. Was war er? Er war ein Clown seines Einst. Sollte er auferstehen von den Toten, oder sollte er ein Spuk in der Wüste bleiben,

schwert lebt, aber letztlich unerfahren und unwissend ist, weil in seinem Leben die dunkle Seite des Menschen und der Welt keinen Platz hat.

Bevor nun dieser bürgerlich-vernünftige, aber als Erzählinstanz suspekt gewordene Notar auf das sich jeder sozialen Integration und rationalen Erfassung widersetzende Phänomen Bartleby trifft, vergeht fast ein Viertel der Erzählung. Die außergewöhnliche Länge dieser Exposition, in welcher der Notar neben seinem Selbstporträt auch eine Schilderung seiner Räumlichkeiten, der Art seiner Geschäfte sowie der Charaktere seiner Mitarbeiter liefert, wird mit ihrer Funktion als vorbereitende Verständnishilfe für die rätselhafte Erscheinung Bartlebys begründet. Und in der Tat erweist sich der von vielen Kritikern als versatzstückhaft getadelte große Gestaltungsraum – vor allem bei der Vorstellung der Nebenfiguren – als funktional.⁷ Turkey, Nippers und Ginger Nut sind, wie der Erzähler sagt, Figuren, deren gleichen man nicht im Adreßbuch findet, sondern – so könnte man ihn ergänzen – eher in den Werken der Elisabethaner oder bei Charles Dickens. Turkey ist mit seiner »florid complexion« und übersäumenden Nachmittagsenergie der in der Tradition der mittelalterlichen Humoralpathologie⁸ beschriebene Typ des Sanguinikers, während Nippers' »sallow complexion« und »irritable disposition« auf den Cholikerik verweisen, Ginger Nut schließlich ist ihr Diener, der mittels Unmengen von Pfeffernüssen die Temperamente versorgend aufrechterhält. Sie sind Halb(tags)exzentriker, nur partiell arbeits- und lebens-tauglich, und damit Präfigurationen des totalen Sonderlings Bartleby. Doch was sich bei ihnen als Komik akzentuiert, wirkt bei Bartleby unheimlich. Während der Notar seine langjährigen

7 Vgl. etwa Ensslen, S. 18 ff., der zunächst vom Versatzstückcharakter der Nebenfiguren spricht, weil sie die Tendenz hätten, »zu einem störenden Faktor zu werden«, dann aber doch »thematische und funktionelle Verflechtung« konstatiert.
8 Nach dieser Lehre wird der Körper des Menschen von bestimmten Säften (»humor[s]«) beherrscht: »sanguis«, »pituita« oder »phlegm«, »choler« und »melancholy«. Über Melvilles Kenntnis der Humoralpathologie und über deren Niederschlag in seinem Werk berichtet Nathalia Wright, »Melville and Old Burton«, with »Bartleby« as an Anatomy of Melancholy, in: *Tennessee Studies in Literature* 15 (1970) S. 1–13.

Angestellten Turkey, Nippers und Ginger Nut skurrilen und seinem Geschäft abträglichen Verhalten (am besten demonstriert in Turkey's Aufkleben eines Pfandbriefs) letztlich noch zu integrieren vermag, prallen seine neuen Schreiber einzuordnen, wie von selbst. Da die Angestellten schließlich von ihrem Charakter werden, sich mit Bartleby auseinanderzusetzen entsprechend ihrer jeweiligen Halbtagsdisposition (der eine will Bartleby verprügeln, der andere Schutz), wird die Spannweite der Reaktionsmöglichkeiten des Nicht-Verstehbaren geschickt ausgedehnt.⁹ Nach der gemächlichen, aber funktionalen Erklärung der eigentlichen Handlung mit dem Auftreten Bartlebys (mittlere, bis zum Epilog (»sequel«) reichende, somit dreigliedrige Erzählung wird strukturell das Wechselspiel zwischen Bartlebys immer abgelehnter Weigerung und der gleichfalls zunehmenden Notars. Doch während Bartlebys Weigerung zu Korrekturlesen betrifft, sich dann graduell auf von Botengängen, das Arbeiten insgesamt, das Kanzleiräumen und -gebäude und schließlich auf die Aufnahme ausweitet, d. h. während seine Aktion auf den Höhepunkt des Todes hin zielgerichtet schwankt der Notar bei aller Betroffenheit in seinen. Zwar versucht er seinem Prinzip der Rationalität nach, auf Bartleby mit Vernunftgründen doch als dies fehlschlägt, alterniert sein Verhalten rascherem Tempo zwischen Wut und Hilfsbereitschaft und Mitleid, Abwehr und neuerlicher Anziehung. fluchtartigen Fahrten nach New Jersey und Louisiana das als geschäftlicher Sachzwang erklärte Verlegenheitsräume nichts anderes als rein äußerliche Trennung der gegenüber der von Bartleby ausgehenden Furchung letztlich wirkungslos bleiben. Ja diese Faszination

9 Vgl. Hansen, S. 32.

Fig. I.3 — Mancha de texto de dois livros alemães, das editoras Suhrkamp e Reclam.

Diríamos até que, sendo um romance alemão, seria um da editora Insel, que também ela nos habituou a esperar certas coisas dos seus livros, a nível gráfico. A elevada consistência das suas edições, ao longo da história da editora, faz com que cada um dos seus volumes seja visto como pertencente a um todo. As suas capas podem ser descritas sucintamente:

The standard Insel-Bücherei covers (until 1961) are decorative consisting of abstract or semi-figurative patterns (resembling wallpaper) with a label, stuck on or printed, that gives author, title and series data. (McCleery, 2010: 129)

Não é por acaso que esta frase descreve também, na perfeição, o livro que estamos a observar. Trata-se, na verdade, do romance *A Metamorfose*, de Franz Kafka, reproduzido tal como na edição da Insel, mas com todas as suas sílabas substituídas por *bla*. Franz Kafka = Bla Blabla; *Die Verwandlung* = Bla Blablabla.

O autor deste objeto escolheu também um livro de poemas (*Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, de Pablo Neruda, seguindo a edição da editora catalã Seix Barral) e um trecho da Bíblia (o livro de Génesis, em tradução castelhana) para editar exatamente da mesma forma, ou seja, replicando todas as suas características formais, mas substituindo todo o seu texto, sílaba por sílaba, por *bla*. Todos eles são totalmente distintos e todos eles são compostos pelo mesmo texto aparentemente mudo. Como resultado, os livros são, ao mesmo tempo, familiares e enigmáticos, pois, dizendo tanto, pouco nos dizem verbalmente. Seria difícil identificar o seu atual autor e editora se não fosse o autocolante que o livreiro se vê forçado a colocar, com os dados bibliográficos junto do ISBN; de resto, a sua única identificação é um lacónico «I+I=II», colocado no topo da página de rosto.

No entanto, a sua comunicação, para os assuntos que nos interessam aqui, é extremamente clara. É precisamente essa a razão pela qual este exemplo abre a introdução desta tese: depois de o observar, o leitor deve estar agora mais preparado para ler livros de outra forma, ou melhor, para estar mais atento àquilo que efetivamente lê. Não são, garanto, apenas as palavras—e tratarei de o demonstrar. Falar sobre este exemplo serve como introdução a esta tese porque a análise que será feita em seguida é de certa forma semelhante ao exercício formal levado a cabo por este artista, nesta obra. O intuito é o de conseguirmos olhar para um livro abstraindo-nos do significado verbal do seu texto, para assim nos conseguirmos concentrar naquilo que o livro nos diz para além disso—ou, melhor dito, paralelamente a isso. Mais concretamente, tentaremos perceber o que é que, nos livros que são objeto de estudo desta tese, nos leva a pensar e a agir sobre eles—quais são as instruções que eles nos deixam para a sua leitura, usando como meio a sua apresentação visual e material.⁶

6 Uma vez que o foco é precisamente a apresentação visual e material de um livro, esta tese deixa de parte duas instanciações de livro que estariam nos antípodas do código impresso: o audiolivro e o livro em braille, que mereceriam por si mesmos uma outra tese.



Fig. I.4 — Capa de *A Metamorfose*, de Franz Kafka, tal como editada pela Insel Verlag, Frankfurt (1958).

«I would prefer not to»

Apresentação do corpus e estrutura

Na impossibilidade de falar em abstrato sobre o objeto livro e suas partes, foram escolhidas como objeto de estudo três materializações de um mesmo texto: três edições diferentes de *Bartleby*, de Herman Melville (1853).⁷ Sendo este um doutoramento em Materialidades da Literatura, não vou falar de *Bartleby* como se o texto fosse uma entidade abstrata, mas sim de certas edições desse texto, nas quais a corporeidade do livro me pareceu especialmente relevante. O seu estudo consecutivo e conseqüente colocará em evidência as características que acabo de mencionar. Trataremos, para começar, de uma edição em papel, profusamente comentada, tipograficamente composta para uma leitura confortável. Em seguida, falaremos de uma edição que fica na fronteira do que seria um livro de artista, por várias razões, sobretudo formais, que serão devidamente identificadas. Por fim, trataremos de uma das formas mais comuns de ler este texto em formato digital.

A primeira instanciação do texto a ser observada em detalhe é a edição de 2013 pela editora alemã Reclam. Desta edição consta o texto original inglês, acompanhado de uma série de paratextos de utilidade acadêmica: numeração das linhas do texto, notas de rodapé traduzindo palavras mais complexas, e um compêndio editorial incluindo glossário de abreviaturas, comentários finais, bibliografia, e um epílogo. A capa inclui a referência à coleção, Universal-Bibliothek, e uma citação de contracapa retirada do texto. Observar este objeto logo no início deste estudo

7 Uma vez que serão tratadas três edições diferentes, esta data é meramente indicativa e corresponde à data da primeira publicação do texto. Foi publicado pela primeira vez na *Putnam's Monthly Magazine of American Literature, Science, and Art*, em novembro/dezembro de 1853, com o título completo «Bartleby, the Scrivener. A Story of Wall Street». Foi posteriormente incluído em *The Piazza Tales* (1856), uma coletânea de contos do autor, na qual o título foi encurtado para «Bartleby» (McCall, 1989: xi).

é ter a oportunidade de verificar uma série de instruções gráficas de leitura que se nos apresentam de uma forma muito consistente nos muitos ELEMENTOS gráficos presentes nesta edição, dentro de uma coleção comum que edita textos pertencentes a um cânone universal.

A segunda edição a analisar é um livro que nos aparece totalmente fechado, cuja leitura implica um voluntarismo do leitor que não é senão uma exacerbação dessa característica habitual da leitura: para ler um texto, o leitor deve *querer ler*; o livro não entra pelos nossos sentidos sem que para ele dirijamos esse convite, através do nosso olhar e da nossa intenção. Falo da edição da Cosac Naify,⁸ de 2005,⁹ que o inseriu na sua *Coleção Particular*: uma coleção em que são especialmente levadas ao limite as potencialidades gráficas e técnicas de produção de livros, de forma a potenciar a leitura de cada texto. A parte da tese que a este livro se refere será portanto o lugar para apresentar considerações mais amplas acerca das convenções habituais de leitura e a forma como ela se serve dos MEIOS verbal e visual.

Finalmente, compara-se uma terceira edição, digital, do mesmo texto, de forma a que se possa entender como é que as convenções de leitura, assim como as suas instruções inerentes, migram entre SUPORTES. Para isso, será dada especial atenção à edição do Project Gutenberg, não pelas suas qualidades filológicas, mas por ser uma edição comum. Aqui poderemos analisar como é que convenções descritas no primeiro capítulo se desenvolvem, se tornam obsoletas, ou fazem sentir a sua falta.

A estrutura da tese parte desta análise do corpus—em cada uma das suas três partes teremos como objeto principal de análise um destes três livros. Seguiremos as sugestões por eles enunciadas, que foram agora evidenciadas. Pensando nos três objetos de estudo como um conjunto, poderemos por exemplo perceber como é que funcionam as convenções de leitura que têm como propósito facilitar uma leitura mais aprofundada de um texto, na primeira edição; na segunda edição poderemos observar, pelo contrário, como é que a leitura é intencionalmente protelada

8 Entre o final de 2011 e o início de 2012 tive a oportunidade de trabalhar nesta editora, o que me proporcionou algum conhecimento interno que sem dúvida influenciou a escolha deste corpus.

9 A Cosac Naify encerrou em 2015, no decurso da escrita desta tese. Os direitos de edição deste livro passaram a ser detidos pela editora Ubu, fundada pela designer responsável pelo projeto gráfico deste livro. A edição de 2005 manteve-se como objeto de estudo mas, nos momentos próprios, trato também das suas diferenças em relação à edição da Ubu.

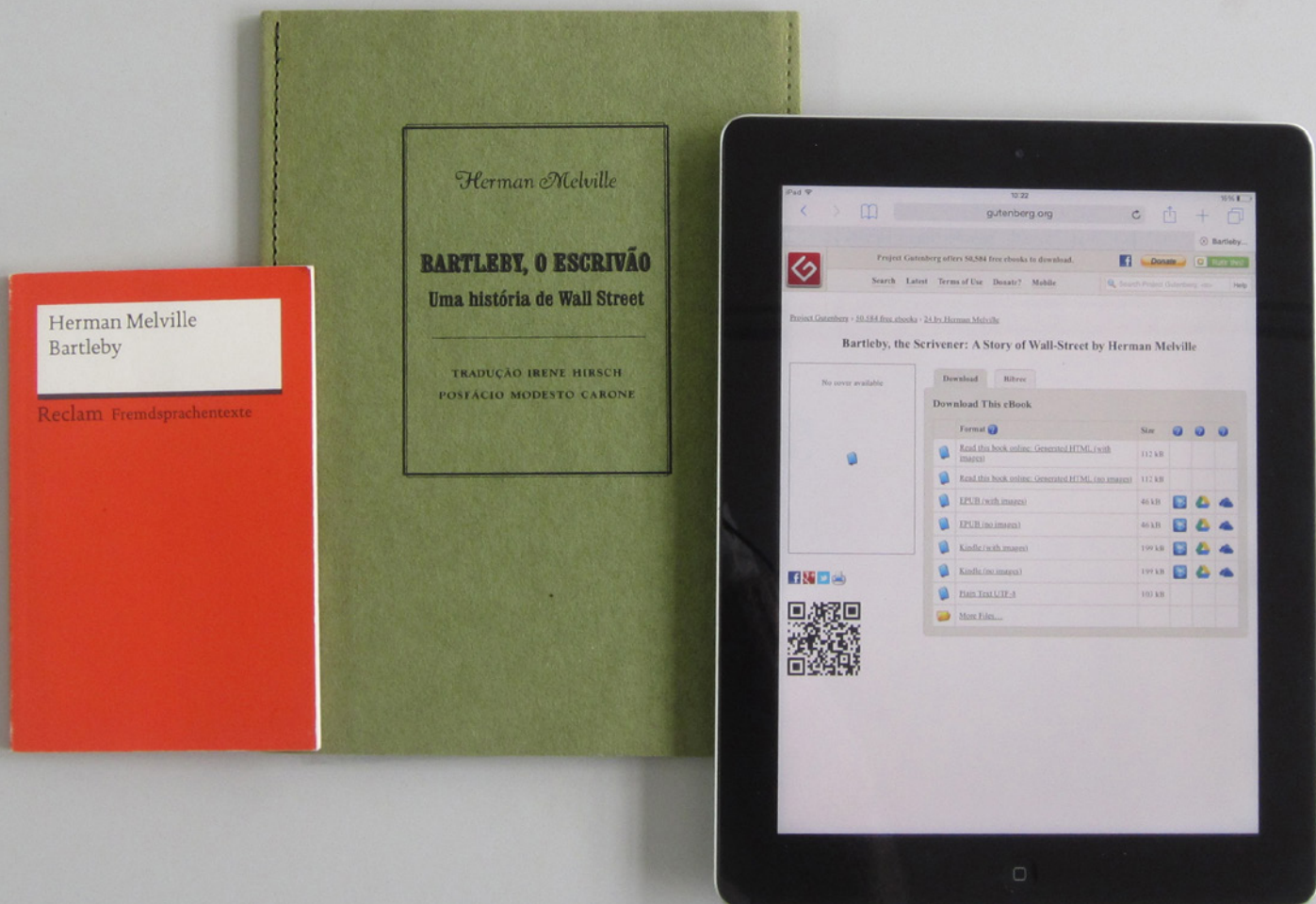


Fig. 1.4 — Retrato conjunto dos três objetos de estudo.

com a intenção de interromper a ordem convencional do texto, e na terceira edição poderemos verificar como foram alteradas as convenções de acesso ao texto usadas até aqui, noutra suporte de leitura. Estes três objetos, tanto isoladamente como no seu conjunto, levantam uma série de possibilidades diferentes em relação à forma como se leem, como se deixam ler, e como nos dão instruções para a sua leitura. No seu conjunto, estes três livros iluminam a leitura uns dos outros—e os três *livros* em que se divide a tese pretendem fazer o mesmo. O primeiro obriga-nos a olhar para aquilo que é convencional com outros olhos, o segundo questiona a fundo essas mesmas convenções, e o terceiro dirige o nosso olhar para possíveis reinvenções dessas convenções.

Na primeira parte, foi feita uma *close reading* de um livro classificável como corrente, ou comum, demonstrando assim a maneira como as suas características materiais e visuais se instanciam como instruções de leitura. Partindo então

desse princípio estabelecido (o de que a forma como o livro se nos apresenta nos orienta a sua leitura), na segunda parte procurei questionar mais profundamente a leitura visual de um livro, uma procura apoiada numa outra edição de *Bartleby* que, precisamente, vai mais longe na exploração da capacidade semântica da materialidade de um livro. O objetivo foi o de desconstruir o processo familiarizado de leitura, de forma a aprofundar a nossa percepção do ato e do objeto que o sustenta: o livro. O tipo de leitura que um livro nos solicita ficou assim redefinido. A terceira parte, alicerçada nesta progressiva desconstrução do livro, procura ampliar algumas das noções incorporadas até aqui, perscrutando um outro objeto, cuja materialidade necessariamente reconstrói a ideia de livro em cada instância. Foram então analisados certos aspetos nos quais a abstração daquilo que é um livro, com todo o seu programa de funcionalidades operativas de leitura, é transportada para o plano digital e eletrónico, às vezes preservando a ideia de livro, às vezes redefinindo-o.

No primeiro capítulo, faço uma análise exaustiva, minuciosa. No segundo capítulo, parto para questões mais conceptuais em relação à apresentação da palavra e a sua leitura. O terceiro capítulo concilia estas duas abordagens. Aí, faço uma análise ao mesmo tempo minuciosa e indagativa, apenas em relação a aspetos escolhidos, que me permitem pensar a sua relação com os outros livros estudados anteriormente.

MULTIDISCIPLINARIEDADE

O conjunto de características formais que descrevo como *instruções de leitura* guiam-nos a cada passo no ato de ler. Fazem-no de duas formas: por um lado, elas orientam o nosso olhar e o nosso discernimento em volta dos signos que estão inscritos e que vamos decifrando, por uma determinada ordem. Por outro, elas orientam a nossa interpretação daquilo que lemos. Este sentido de *leitura* é usado aqui com necessárias restrições, pois esta não é uma tese sobre interpretação, tal como não é uma tese em ciências cognitivas. Neste sentido, a tese procura um equilíbrio entre a forma, a funcionalidade e a interpretação de um texto. Ela vai procurando equilibrar-se entre o sentido fenomenológico¹⁰ e o sentido hermenêutico de *leitura*. Um sentido fenomenológico, ou seja, relativo aos fenómenos,

¹⁰ Esclareço que não falo da Fenomenologia de Husserl, mas sim de fenomenologia num sentido mais comum, explicitado acima.

que se revelam e chegam até nós através dos sentidos, e um sentido hermenêutico, ou seja, do campo da semântica, que sugere uma interpretação.

Esse equilíbrio e esse cruzamento é, aliás, um dos pontos originais da tese, uma vez que não é habitual ler-se (leia-se, alternativamente, *ver-se*) estudos que tenham uma sensibilidade tanto para as questões visuais do texto quanto as verbais. Este olhar que implica um sentido crítico tanto ao nível verbal como visual tem vindo a ser cultivado por alguns teóricos, não demasiados, entre os quais se destaca Johanna Drucker, cuja contribuição para esta tese é de grande importância, como será visto ao longo do texto.

Porque ocupa um lugar próprio, entre os estudos de humanidades, artes e design, a metodologia aqui usada é também ela singular, apropriando-se de métodos e estratégias de ambas as áreas. Ao mesmo tempo, todos os esforços foram feitos em dois sentidos paralelos: que a tese seja inteligível para quem vem até ela partindo de qualquer origem, e, ao mesmo tempo, que pontuais explicações a um nível mais básico não fossem um entrave à leitura avançada. Uma tese que cruza várias áreas será sempre uma via de entrada: para quem lê a partir do design será uma possibilidade de entrada no mundo dos estudos literários, especificamente em materialidades da literatura, e também vice-versa. A esperança é a de que, também por causa desta multidisciplinariedade, a tese consiga ser inovadora e pertinente para ambas as áreas.

Do livro como objeto à leitura como evento

Bases conceptuais

No tempo que vivemos, em que o livro está em plena reinvenção, e o seu futuro em discussão, o estudo do seu passado torna-se especialmente relevante. O desenvolvimento do meio digital enquanto suporte de leitura permite, retroativamente,¹¹ observar como certas características que são agora evidentes e indissociáveis do meio digital estavam já presentes, ainda que em estado de latência, ou melhor dizendo, num estado em que o seu reconhecimento estava ainda latente, no códice. Por exemplo, depois de a teoria crítica se debruçar sobre os novos meios e suportes de escrita e leitura, o carácter transitório e de *ocorrência* da experiência de leitura tornou-se mais evidente. Quando Katherine Hayles, em 2006, escreve «The Time of Digital Poetry: From Object to Event», sublinha essa característica da poesia digital, que, no entanto, podemos remeter retroativamente para o livro em papel: também neste, a poesia que lá está inscrita é ativada pela leitura e tem um valor singular de cada vez que é lida. Depois de ler poemas que se reescrevem em cada instância de leitura, podemos reivindicar essa característica no livro em formato códice. Vários estudos literários exigiam já a presença e a ação do leitor, assim como de outros agentes, para que o texto existisse.¹² Mas talvez não se tivesse dado ainda a importância devida ao ato que o leitor efetua. Mais ainda: não foi dada a devida importância ao objeto, que funciona tanto como caixa fechada como como chave para a abrir, nesse ato de

11 Para um estudo dirigido a esta retroação, leia-se *Processos de retroação digital na página impressa. Intensificação e transformação da experiência do livro*, tese de doutoramento de Sandra Bettencourt, Universidade de Coimbra, 2018.

12 Falo, não só, mas como início de uma possível discussão, dos incontornáveis *O que é um autor?*, de Foucault (2006 [1969]), e «A morte do autor», de Barthes (1987 [1967]).

leitura; ele não só contém o texto mas também aquilo que permite que o leitor o descodifique. Esta tese pretende, além de sublinhar a importância do ato de leitura, como fator constitutivo do livro, dar a ver o papel da materialidade do livro nessa ação: se é necessariamente o leitor quem ativa um livro, produzindo leitura, o próprio livro traz consigo um conjunto de características formais, que respondem a vários protocolos de leitura, aos quais chamo aqui *instruções de leitura*. O estudo destes três objetos particulares, nas suas características formais, deverá clarificar esta afirmação.

JOHANNA DRUCKER

No seu ensaio «Modelling Functionality: from Codex to e-Book» (2009B), Johanna Drucker observa os sinais gráficos de navegação de um texto e sua representação em ambos os formatos, sempre evidenciando que esses sinais gráficos não são apenas visuais; têm um lado utilitário (ajudam-nos a navegar dentro de um texto) e um lado semântico (ajudam-nos a interpretar certos aspectos do texto).

We may find headers a delightful feature on a page, chapter breaks and subheads convenient for our reading in reference materials, but rarely do we step back and recognize them as *coded instructions for use*. [...] The familiarity of conventions causes them to become invisible, and obscures their origin within activity.

(Drucker, 2009B: 172, ênfase meu)

Esta tese deve muito a esta proposição de Drucker, que sublinha o quanto estas convenções são negligenciadas. O que me estimula para a escrita deste longo argumento é o desvelar destas convenções subestimadas, em objetos que nos são tão familiares que deixámos de os ver completamente, em toda a sua profundidade. A nossa leitura habitual apenas *usa* estas convenções; a minha intenção aqui é a de as identificar e enfrentar, no sentido de olhar de frente.

Este estudo segue ainda, em parte, outra sequência de sugestões para reflexão que a autora deixa no mesmo ensaio:

(1) start by analyzing how a book works rather than describing what we think it is; (2) describe the program that arises from a book's formal structures; (3) discard the idea of iconic metaphors of book structure in favor of *understanding the way these forms serve as constrained parameters for performance*. (Drucker, 2009B: 170, ênfase meu)

Essa procura de tudo o que, no formato códice, é programático, é fundamental para que se possa efetuar uma justa transição para o livro eletrônico. É não só, mas também, essa necessidade de transição para novos formatos que nos força a dispensar ao livro as suas características incidentais, e a concentrar-nos na sua capacidade nuclear: a de dar a ler. Ou seja, tentar alcançar «the idea of the book as a performative space for the production of reading.» (Drucker, 2009B: 169).

Drucker prossegue a sua argumentação no sentido da leitura enquanto atuação num outro ensaio do mesmo ano: «Entity to Event: From Literal, Mechanistic Materiality to Probabilistic Materiality», no qual define o que se pode entender por *leitura probabilística*:

A probabilistic reading suggests that any text or image (or other aesthetic object —church, theater production, musical piece) is performed when it is read, looked at, experienced. (Drucker, 2009A: 13)

Esta experiência individual de leitura, em que o leitor aciona o objeto e lhe dá sentido, por sua vez, contribui para a formação, no leitor, de comportamentos e hábitos de leitura, num funcionamento que se autoalimenta e, ao mesmo tempo, garante a sua perpetuação e a sua capacidade de adaptação a novos ambientes e a novas instruções de leitura que nos possam ser apresentadas. Estas experiências individuais são partilhadas pela comunidade leitora, que vai trocando entre si tanto novas condições de leitura quanto novas formas de as utilizar. O enfoque é dado ao *ato*; o objeto serve para o despoletar. O objeto não encerra em si mesmo o sentido—ele cria as condições para que a leitura aconteça e o leitor crie um sentido.

Thus we have to understand texts, images, etc. as events, not entities. In their literal and physical construction, they express conditions and a field of forces [...]. The material existence serves as a provocation, *set of clues and cues for a performance of the text*. (Drucker, 2009A: 13–4, ênfase meu)

Importa, portanto, sublinhar, a partir de Drucker, a questão da atuação; da leitura como ação que é despoletada pela materialidade do texto. Essa é, afinal, a base desta tese. Nela poderei expôr este conjunto de pistas e indicações, presentes em cada um dos elementos visuais e materiais, gráficos e tipográficos, do livro. Os vários

elementos de que falamos não têm um sentido fixo, eles encontram o seu sentido e a sua função na interação com o leitor. É no momento do encontro entre o trabalho do designer ou tipógrafo que os instalou, seguindo convenções estabelecidas por séculos desse ofício, e o trabalho do leitor que os descodifica, munido da experiência de leitura informada por séculos dessa prática, que se verificam estas *instruções de leitura*.

BRINGHURST & GENETTE

Como bases teóricas, foram ainda especialmente relevantes para esta análise, em que disseco as várias partes que compõem o objeto *livro*, especialmente na primeira parte da tese, duas obras: *Seuils*, de Gérard Genette, e *The Elements of Typographic Style*, de Robert Bringhurst.

A obra *Seuils* fornece, à partida, um elenco de elementos paratextuais que assistem na leitura de um texto—foi o autor, aliás, quem cunhou o termo *paratexto*; o prefixo *para* sendo usado no sentido de estar ao lado, ou em volta, envolvendo o texto. O termo é utilizado para nomear os textos que rodeiam um texto principal e o qualificam: o apresentam, o completam, ou esclarecem. Neste seu livro, o autor faz uma listagem exaustiva de paratextos como notas de rodapé, textos de contracapa ou epílogo. No entanto, essa listagem não observa o lado não linguístico desses elementos; ele fornece apenas uma visão do ponto de vista editorial. Quando fala, por exemplo, de títulos, esclarece quais as suas funções, os seus remetentes, e os seus destinatários. A forma como estrutura a obra demonstra bem a sua intenção de descrever as partes que compõem um livro a partir da sua função ao nível editorial.

Por outro lado, a obra de Bringhurst fala sobre a forma de compor tipograficamente um livro, em todo o seu detalhe. O seu índice demonstra também uma dissecação dos vários elementos que estruturam um livro, mas eles são separados pensando na sua função visual: falando sobre o espaço entre palavras no sub-capítulo «Rhythm & Proportion», e sobre o espaço em redor do texto (as margens) em «Shaping the page», por exemplo. Este é um importante livro de referência dentro da área da tipografia, cuja sensibilidade e minúcia não foram ainda superados. Especialmente, não houve ainda nenhuma outra obra em que se encontrasse igual equilíbrio entre rigor técnico e harmonia verbal—não fosse ela escrita por um experiente tipógrafo que é também um poeta notável.

Genette explicita na sua introdução que quando fala em *apresentação* quer englobar os dois sentidos do termo: o sentido que usamos mais comumente, mas também um sentido forte, que quer dizer *tornar presente*. Essa clarificação deve também ser feita aqui: quando falo de apresentação da palavra escrita, refiro-me sobretudo à maneira como um texto se torna possível e presente perante os nossos sentidos e a nossa percepção. Como é descrito no subtítulo, esta tese procura estudar convenções gráficas de apresentação da palavra escrita—a forma convencionalizada como um texto se nos apresenta visual, gráfica e tipograficamente.

THE BOOK AS MACHINE

Trata-se, portanto, de entender o mecanismo que faz com que o livro seja um instrumento útil de partilha de informação; desmontá-lo, observar cada uma das suas peças e entender o seu funcionamento, como se, de facto, como B. P. Nichol e Steve McCaffery sugerem, de uma máquina se tratasse. Quando estes autores escreveram, em 1973, o ensaio «The book as machine»,¹³ enunciaram nesse título aquela que poderia ser outra forma de descrever a premissa inicial desta tese. Olhando para o livro enquanto máquina, o que aqui se propõe é entender o seu funcionamento. No seu texto, no entanto, os autores, com o propósito de evidenciar o carácter performativo do livro, mostram-nos uma extensa lista de livros extraordinários—no sentido de *fora da ordem* quotidiana e habitual das coisas. Esta tese, ao voltar-se precisamente para o habitual e quotidiano, não segue o mesmo caminho desse ensaio, mas um outro em que o conceito de livro enquanto mecanismo é identificado mesmo, e sobretudo, em livros comuns.

Apart from limited editions printed for the pleasure of bibliophiles and collectors, the book is 'a machine to think with', as professor I. A. Richards defined it in his *Principles of Literary Criticism* (1924). The task of the artist, therefore, is to assist and not impede the passage of the author's thought to the perceptions and apprehensions of the thinking reader. (Stanley Morison em Burt, 1959: xvii)

13 «By machine we mean the book's capacity and method for storing information by arresting, in the relatively immutable form of the printed word, the flow of the speech conveying that information. The book's mechanism is activated when the reader picks it up, opens the covers and starts reading it.» (McCaffery & Nichol, 2000: 18).

Beatrice Warde defendeu esta ideia de transparência no conhecido ensaio «The crystal goblet» (Warde, 2015 [1930]: 47–54). A visão da tipografia como um meio que é totalmente transparente poderia ser, à primeira vista, refutada por esta tese —mas, olhando com atenção, ela é apenas clarificada. Entenda-se: concordo que o objetivo de transparência e conforto de leitura é absolutamente louvável, defensável e defendido na minha prática como designer. No entanto, fica demonstrado aqui que em cada passo a apresentação gráfica do texto nos interpela, necessariamente, tenha ela intenção de nos bloquear (como no exemplo do segundo livro analisado) ou facilitar (como no exemplo do primeiro livro analisado) o acesso ao texto. Não existe um tipo de letra neutro, um formato neutro, um papel neutro. Todos esses elementos têm algo para nos dizer. Da mesma maneira, esses elementos não falam sozinhos. Não dizem por si mesmos, isoladamente. Não têm um significado fixo, mas sim um potencial de significação que se constrói na relação entre os vários elementos que os rodeiam e na sua relação com o leitor. O tipo de letra oferece as suas características visuais, a sua história de vida, o propósito com que foi desenhado; o leitor entra com a sua própria história de leituras, com as convenções que aprendeu até esse momento, com as suas expectativas perante esse ato de leitura em particular—e este conjunto forma um campo de probabilidades de interpretação. Não podendo ser neutro, é importante sublinhar que um tipo de letra não tem um significado fechado e perene; ele significa algo na relação com os outros elementos da página, com as convenções estabelecidas, com os hábitos de leitura, e faz tudo isto no momento da sua leitura, que é sempre um evento irrepetível nas suas condições particulares—amanhã, assim como dentro de cinquenta anos, será diferente. Esta clarificação é importante também para que não se pense que esta tese vem fixar esses sentidos; ela vem apontar essas probabilidades de leituras possíveis; mapear o campo de possibilidades.

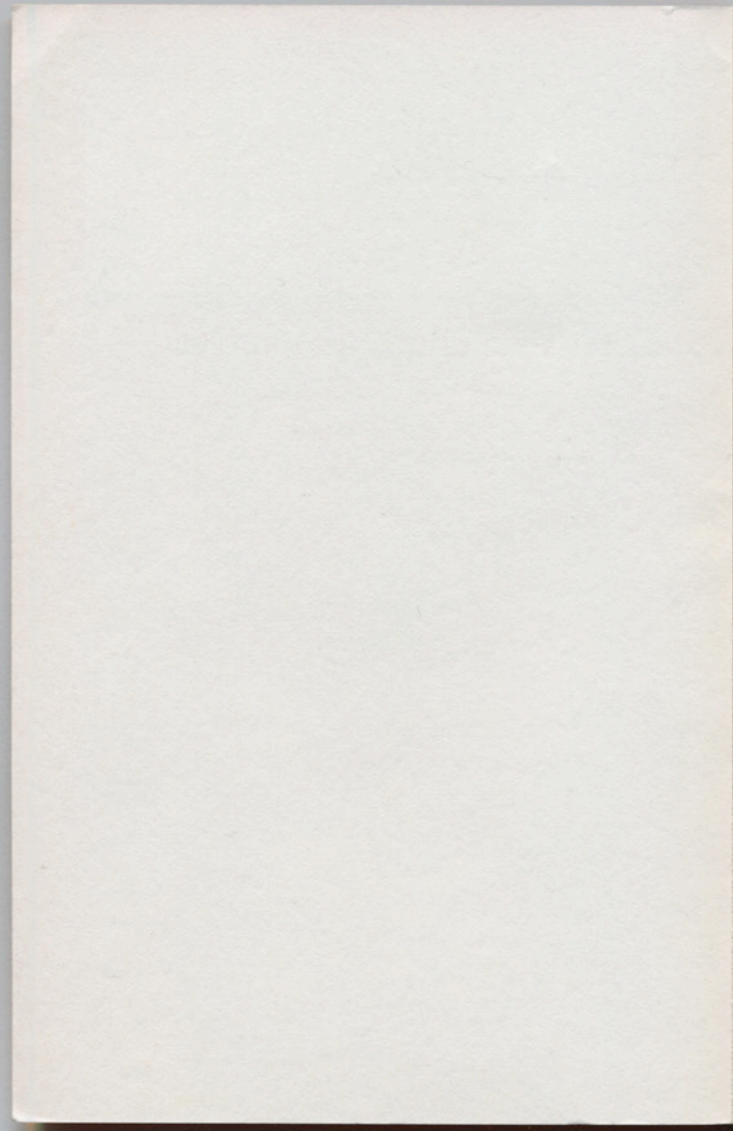
Livro 1

**Elementos:
Instruções de leitura**

Bartleby
na edição Reclam

Herman Melville
Bartleby

Reclam Fremdsprachentexte



FREMDSPRACHENTEXTE ENGLISCH

Herman Melville

Bartleby

Herausgegeben von
Ferdinand Schunck

Reclam

FREMDSPRACHENTEXTE · ENGLISCH

Herman Melville

Barleby

Herausgegeben von
Ferdinand Schöndt

RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK Nr. 9190

Alle Rechte vorbehalten

© 1985 Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart

Gesamtherstellung: Reclam, Ditzingen. Printed in Germany 2013

RECLAM, UNIVERSAL-BIBLIOTHEK und RECLAMS

UNIVERSAL-BIBLIOTHEK sind eingetragene Marken

der Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart

ISBN 978-3-15-009190-6

www.reclam.de

Bartleby

I am a rather elderly man. The nature of my avocations, for the last thirty years, has brought me into more than ordinary contact with what would seem an interesting and somewhat singular set of men, of whom, as yet,
5 nothing, that I know of, has ever been written – I mean, the law-copyists, or scriveners. I have known very many of them, professionally and privately, and, if I pleased, could relate divers histories, at which good-natured gentlemen might smile, and sentimental souls might weep.
10 But I waive the biographies of all other scriveners, for a few passages in the life of Bartleby, who was a scrivener, the strangest I ever saw, or heard of. While, of other law-copyists, I might write the complete life, of Bartleby
15 nothing of that sort can be done. I believe that no materials exist, for a full and satisfactory biography of this man. It is an irreparable loss to literature. Bartleby was one of those beings of whom nothing is ascertainable, except from the original sources, and, in his case, those
20 are very small. What my own astonished eyes saw of Bartleby, *that* is all I know of him, except, indeed, one vague report, which will appear in the sequel.

2 **avocation:** berufliche, geschäftliche Tätigkeit.

5 **set:** hier: Sorte, Gruppe.

7 **scrivener:** Anwaltsschreiber Kanzleikopist.

9 **divers:** allerlei.

11 **to waive s.th.:** etwas beiseite lassen, auf etwas verzichten.

18 **ascertainable:** ermittelbar.

22 **in the sequel:** hier: im Epilog, im Schlußteil.

in any delicate dilemma a slight hint would suffice –
in short, an assumption. But it appears I am deceived.
Why,” I added, unaffectedly starting, “you have not
even touched that money yet,” pointing to it, just where I
5 had left it the evening previous.

He answered nothing.

“Will you, or will you not, quit me?” I now demanded in
a sudden passion, advancing close to him.

10 “I would prefer *not* to quit you,” he replied, gently
emphasizing the *not*.

“What earthly right have you to stay here? Do you pay
any rent? Do you pay my taxes? Or is this property
yours?”

He answered nothing.

15 “Are you ready to go on and write now? Are your eyes
recovered? Could you copy a small paper for me this
morning? or help examine a few lines? or step round to
the post-office? In a word, will you do anything at all, to
give a coloring to your refusal to depart the premises?”

20 He silently retired into his hermitage.

I was now in such a state of nervous resentment that I
thought it but prudent to check myself at present from
further demonstrations. Bartleby and I were alone. I
remembered the tragedy of the unfortunate Adams and
25 the still more unfortunate Colt¹¹ in the solitary office of
the latter; and how poor Colt, being dreadfully incensed
by Adams, and imprudently permitting himself to get
wildly excited, was at unawares hurried into his fatal act –
an act which certainly no man could possibly deplore

19 **to give a coloring to s.th.:** etwas untermalen; etwas verdeutlichen.

26 **to incense:** reizen, in Rage bringen.

28 **at unawares:** unversehens.

29 **to deplore:** bedauern.

more than the actor himself. Often it had occurred to me
in my ponderings upon the subject that had that alterca-
tion taken place in the public street, or at a private resi-
dence, it would not have terminated as it did. It was the
5 circumstance of being alone in a solitary office, up stairs,
of a building entirely unhallowed by humanizing domes-
tic associations – an uncarpeted office, doubtless, of a
dusty, haggard sort of appearance – this it must have
been, which greatly helped to enhance the irritable des-
10 peration of the hapless Colt.

But when this old Adam of resentment rose in me and
tempted me concerning Bartleby, I grappled him and
threw him. How? Why, simply by recalling the divine
injunction. “A new commandment give I unto you, that
15 ye love one another ” Yes, this it was that saved me.
Aside from higher considerations, charity often operates
as a vastly wise and prudent principle – a great safeguard
to its possessor. Men have committed murder for
jealousy’s sake, and anger’s sake, and hatred’s sake, and
20 selfishness’ sake, and spiritual pride’s sake; but no man,
that ever I heard of, ever committed a diabolical murder
for sweet charity’s sake. Mere self-interest, then, if no

- 2 **ponderings** (pl.): Nachdenken, Gedanken.
- 2f. **altercation**: Streit, Auseinandersetzung.
- 6 **unhallowed**: etwa: ohne die heiligende Weihe.
- 6 **to humanize**: vermenschlichen; gesittet machen.
- 8 **haggard**: hier: wüst und leer.
- 9 **to enhance**: verstärken, vergrößern.
- 10 **hapless**: unglücklich.
- 12 **to grapple s.o.:** jdn. packen.
- 14 **injunction**: Befehl, Aufforderung.
- 14 **commandment**: Gebot.
- 17 **safeguard**: Schutz.
- 21 **diabolical**: teuflisch.

- 12 Gemeint sind: Jonathan Edwards, *A Careful and Strict Enquiry into the Modern Prevailing Notion of that Freedom of Will, which is Supposed to Be Essential to Moral Agency, Virtue and Vice, Reward and Punishment, Praise and Blame*, Boston 1754, und: Joseph Priestley, *The Doctrine of Philosophical Necessity Illustrated, Being an Appendix to the Disquisitions Relating to Matter and Spirit*, London 1777 – Beide Traktate gehören der philosophischen Richtung des Determinismus an, der die menschliche Willensfreiheit leugnet und das ursächliche Bestimm- und Bedingtheitsein der Willenshandlungen behauptet. Während Edwards' Determinismus kalvinistischer Prägung ist (nach kalvinistischer Prädestinationslehre ist das Schicksal jedes einzelnen vorherbestimmt und dient einem dem Menschen oft unergründlichen Zweck), sieht der Naturforscher Priestley (u. a. Entdecker des Sauerstoffs) das sich in der Natur manifestierende Gesetz von Ursache und Wirkung auch in den Willensentscheidungen des Menschen.
- 13 Gemeint ist das Abfassen der Vorlage zur Entscheidung eines Rechtsstreits durch einen *referee* (Schieds-, Sonderrichter), *auditor* (Buchprüfer) oder wie im vorliegenden Falle durch einen *master*
- 14 Die beiden erstgenannten Orte liegen am Hudson gegenüber der Südspitze Manhattans, während die letztgenannten sich auf der anderen Seite, d. h. jenseits des East River befinden. Der Erzähler flieht also von seiner heimatlichen Wall Street einmal nach Westen und einmal nach Osten, d. h. nach New Jersey und Long Island.
- 15 Monroe Edwards (gest. 1847), einer der berühmtesten Fälscher und Hochstapler des 19. Jh.s, der sich z. B. in England mit großem Erfolg als Daniel Webster ausgab und damit riesige Summen erschwindelte. Er bewahrte sein »vornehmes« Auftreten auch noch, als ihm 1842 in New York der Prozeß gemacht wurde.
- 16 New Yorker Staatsgefängnis in Ossining.

Literaturhinweise

Ausgaben

- »Bartleby the Scrivener. A Story of Wall-Street«, in: *Putnam's Monthly Magazine*, Nov./Dez. 1853, S. 546–557, 609–615. [Erstdr., anonym; Faks.-Neudr. in: *A Symposium: Bartleby the Scrivener*, hrsg. von Howard P. Vincent, Kent, Ohio: Kent State University Press, 1966.]
- »Bartleby«, in: Herman Melville, *The Piazza Tales*, New York: Putnam, 1856.
- The Works of Herman Melville. Standard Edition*, 16 Bde., London: Constable, 1922–24, Repr. New York: Russell & Russell, 1963. [»Bartleby« in Bd. 10: *The Piazza Tales*, 1923.]
- The Complete Stories von Herman Melville*, hrsg. von Jay Leyda, New York: Random House, 1949.
- The Writings of Herman Melville. The Northwestern-Newberry Edition*, hrsg. von Harrison Hayford, Hershel Parker und G. Thomas Tanselle, 15 Bde., Evanston, Ill.: Northwestern University Press / Chicago: Newberry Library, 1967 ff.

Sekundärliteratur

- Ahrends, Günter, *Die amerikanische Kurzgeschichte*. Trier: wtv, 1996.
- Anderson, Walter, »Form and Meaning in »Bartleby the Scrivener«, in: *Studies in Short Fiction* 18 (1981) S. 383–393.
- Barnett, Louise K., »Bartleby as Alienated Worker«, in: *Studies in Short Fiction* 11 (1974) S. 379–385.
- Bickley, R. Bruce, *The Method of Melville's Short Fiction*, Durham, N. C.: Duke University Press, 1975.
- Branch, Watson G. (Hrsg.), *Melville: The Critical Heritage*, London: Routledge & Kegan Paul, 1974.
- Dillingham, William B., *Melville's Short Fiction 1853–1856*, Athens, Ga.: The University of Georgia Press, 1977.
- Ensslen, Klaus, *Melvilles Erzählungen: Stil- und strukturanalytische Untersuchungen*, Heidelberg: Winter, 1966.

“What shall I do? I now said to myself,
buttoning up my coat to the last button.
What shall I do? what ought I to do? what
does conscience say I *should* do with this
man, or, rather, ghost. Rid myself of him,
I must; go, he shall. But how?”

ISBN 978-3-15-009190-6



9 783150 091906 € [D] 3,00

Universal-Bibliothek Englisch

O PRIMEIRO PASSO para a análise que aqui apresento foi o de construir uma lista abrangente que permite identificar os elementos materiais, visuais e tipográficos que se podem constituir como instruções de leitura, e, uma vez identificados esses elementos, compreendê-los e problematizá-los. Esta lista exaustiva foi feita a partir do primeiro livro aqui estudado, que por sua vez foi escolhido precisamente porque apresenta uma boa quantidade de elementos cuja função interessava averiguar.

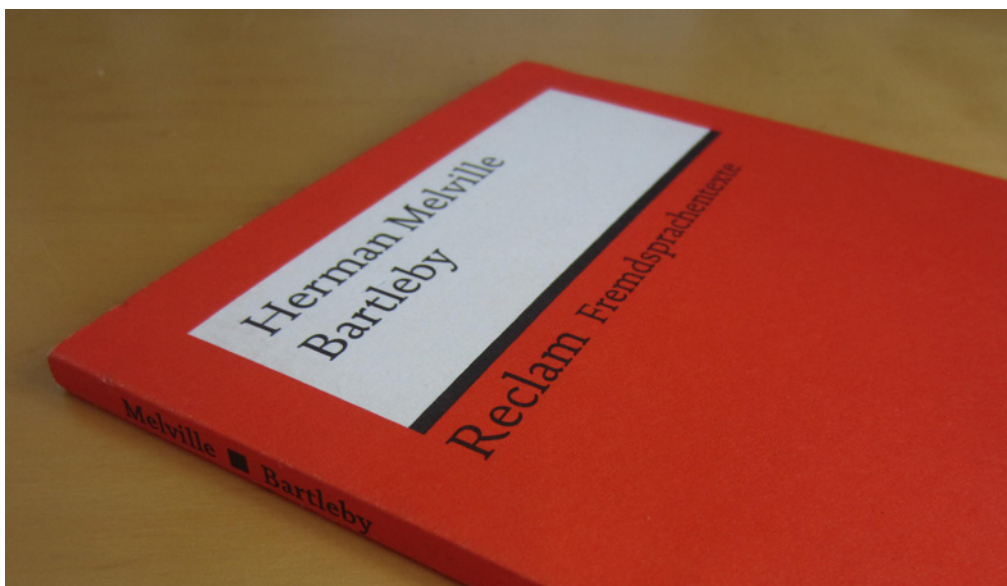
Para construir esta lista inicial seguiu-se, por um lado, a ordem que cada um dos autores há pouco mencionados sugere—acompanhando *The Elements of Typographic Style*, de Bringhurst, e *Seuils*, de Genette. Naturalmente, cada um destes autores dedica-se a pontos diferentes, ordenados de forma diferente, que refletem o seu interesse individual. Partindo do entendimento de ambas as ordens, a listagem de elementos aqui apresentados segue uma outra ordem que lhe é própria: do exterior para o interior, do início para o fim, do geral para o particular. Em primeiro lugar, vamos *ler um livro sem o abrir*, ou seja, analisar o seu exterior, e em seguida vamos *abrir um livro sem o ler*, ou seja, observar o seu interior. Assim, e por exemplo, falarei primeiro sobre o formato, em seguida sobre a mancha de texto, e só depois sobre notas de rodapé. Olhando para cada um destes elementos, fez-se a pergunta: para que serve? Como funciona? A intenção não foi tanto a de descrever em profundidade cada um deste elementos listados no seu aspeto gráfico ou na sua história, mas a de demonstrar a sua função: a que tipo de convenção é que ele corresponde, e que ação é que ele despoleta no leitor? A metodologia de trabalho para esta fase assentou, portanto, em três aspectos: observação empírica de um elemento, análise das convenções a que corresponde, e exploração teórica da sua capacidade performativa. O objetivo foi sempre o de entender como cada elemento gráfico funciona individualmente, perceber de que forma eles são instâncias de uma convenção gráfica, e como atua essa convenção, sendo evidente que a convenção não é suportada apenas pela sua manifestação gráfica—antes, esta sua materialização aciona um contrato social que é garantido por toda uma prática cultural que a forma, a apoia e a perpetua.

1.1 Exterior: *ler* um livro sem o abrir

A book is a flexible mirror of the mind and the body. [...] If the book appears to be only a paper machine, produced at their own convenience by other machines, only machines will want to read it. (Bringhurst, 2004: 143)

Porque é uma máquina feita por e para pessoas, as características materiais de um livro resultam de processos de decisão levados a cabo com algum propósito e intenção. De seguida, olhando para este primeiro livro em particular, perceberemos quais foram essas decisões—quer na sua vertente gráfica (com a visão de Bringhurst) quer na sua vertente editorial (com o apoio de Genette)—, qual o seu resultado material, e qual o seu impacto na forma como acionamos esta máquina/livro. Entre a intenção de quem o desenha e a percepção de quem o lê, está o objeto—que reflete tanto um como o outro. Esta análise, partindo do objeto, percorre o mesmo trajeto: procura o sentido de cada escolha, mas também e, sobretudo, o seu efeito no momento em que é recebido.

Fig. 1.1 — *Bartleby*, na coleção Universal-Bibliothek da editora Reclam.



1.1.1 Formato

Books declare themselves through their titles, their authors, their places in a catalogue or on a bookshelf, the illustrations on their jackets; books also declare themselves through their size. (Manguel, 1996: 125)

DIMENSÃO

A primeira impressão que temos do livro enquanto objeto prende-se com o seu formato; ou seja, com a dimensão que ele ocupa no espaço. O formato é a primeira característica que faz destacar um livro dentro dos seus congéneres, e que nos *diz algo* sobre ele. Pensando no conjunto das suas características físicas, materiais e visuais, esta é mesmo uma das que contêm em si maior capacidade semântica. Apenas com um olhar sobre o volume que um livro ocupa no espaço, podemos tirar várias ilações acerca dele, em relação ao que ele é, ou que esperamos que ele seja. As razões que estão imbuídas no formato prontificam-nos a tratar o livro de uma certa maneira, por uma questão de lógica material que está inerente na forma visual e material do livro.

O formato escolhido para um livro é o resultado de várias perguntas. Pertence a alguma coleção? Se sim, as dimensões provavelmente serão as mesmas que foram usadas nos livros editados anteriormente nessa mesma coleção. Destina-se a ser lido em cima de uma mesa, ou a levar connosco em viagem? No primeiro caso, pode até ser invulgarmente grande; no segundo caso, deverá ser particularmente pequeno. A sua produção deve ser pouco dispendiosa, ou deve demonstrar pelos seus materiais e acabamentos o seu valor e a sua solenidade? De novo, a resposta afirmativa a uma destas perguntas influencia a dimensão escolhida.

No caso deste livro, as respostas às perguntas enunciadas em tudo convergem para um tamanho pequeno. Este livro, assim como toda esta coleção, foi desenhado precisamente com a intenção de publicar livros acessíveis, leves, portáteis. Quando usado por estudantes, ele nem sequer precisa de sobreviver a mais do que um semestre. Este conjunto de iterações—perguntas e respostas colocadas, de forma mais ou menos consciente, pela equipa que o editou—levou a que estes livros tenham 147,5 mm de altura e 96 mm de largura (e ainda 4 mm de espessura, uma medida resultante do seu número de páginas e da gramagem do papel). Importa perceber quais foram as perguntas que originaram estas decisões porque,

precisamente, as respostas indicam-nos aquilo que se pretende despoletar no leitor. Para quem o projeta, o livro deve ser pequeno, leve e portátil, porque se destina a um público académico. Para quem o encontra, ele é pequeno, leve e portátil, por isso, destina-se possivelmente a um público académico.

FORMA

Books are rectangular because cows, goat and sheep are rectangular too.

(Houston, 2016: 312)

A forma rectangular — aquela com que o livro nasceu — não foi, até hoje, destronada. Mesmo o papiro enrolado em rolo tinha já uma forma rectangular — a diferença sendo que esse rectângulo contendo a totalidade do texto era enrolado para se poder manusear e guardar. Esta forma está directamente relacionada com o material primário com que se fabricava o suporte da escrita. Os estames da planta do papiro são longos e de secção triangular. Eles eram trabalhados de forma a aproveitar as suas fibras longas e fortes: eram cortadas secções longitudinais, que depois eram batidas de forma a se intersectarem perpendicularmente, criando uma rede com óptima resistência e durabilidade (Houston, 2016: 3–17). O pergaminho, por sua vez, era feito através do tratamento da pele de alguns animais, numa sequência de tarefas que incluíam cortar, lavar, esticar e polir, até dar origem a uma película fina, lisa, suave e resistente. A pele inteira que resultava desta operação tinha uma forma rectangular, depois de aparadas as pontas irregulares correspondendo ao início da pele fina das patas, que era descartada (Houston, 2016: 18–34).

Partindo desta grande folha rectangular, o mais usual era dobrá-la a meio na vertical e depois mais duas vezes, na direção contrária, dando assim origem a cadernos *octavo*, ou seja, cadernos compostos por oito folhas ou dezasseis páginas (Houston, 2016: 311–2).

MANUSEAR

A sua dimensão final está ligada à dimensão humana, especialmente à dimensão da mão e à distância entre a mão e o olho. Uma boa ilustração do quão estreita é esta relação é o *Livro de Horas* encomendado para o casamento de Ana de Bretanha, em 1490, feito especificamente à medida da sua mão (Manguel, 1996: 130). O tamanho

comporta esta primeira instrução—tão implícita que é facilmente a primeira a ser esquecida. Pelo seu tamanho, um livro convida-nos a segurá-lo nas mãos, mantendo-o a uma certa distância do nosso olhar.

Sabemos que os livros nem sempre tiveram a forma que lhes reconhecemos hoje: a de um conjunto de folhas retangulares, encadernadas e protegidas por uma capa. Os primeiros livros em forma de códice¹ que chegaram até nós completos, tanto quanto sabemos até hoje,² foram encontrados em Nag Hammadi, no Egito. Como era procedimento habitual, para fazer a sua capa foram usadas várias camadas de folhas previamente escritas, assim reaproveitadas para criar um cartão prensado, firme o suficiente para servir como capa. Esses papéis contêm datas manuscritas dos anos 333, 341, 346 e 348—os códices serão, portanto, posteriores a estas datas (Houston, 2016: 277–82). Terão sido enterrados por volta do ano de 367 e aí permaneceram até serem descobertos em 1945. Estes códices são também conhecidos por Evangelhos Gnósticos, dado o conteúdo da maior parte deles. Quanto ao seu formato, têm em média cerca de 14 × 26,5 cm, que não difere muito dos tamanhos mais comuns atualmente (Houston, 2016: 311). Desde os seus primórdios, e supõe-se que perpetuamente, o livro está intimamente ligado ao manusear e ao olhar.³ A proporção resultante da relação entre a sua largura e comprimento é aproximadamente de 1:1,9, ou seja, a sua altura tem quase o dobro do tamanho da sua largura. Bringhurst descreve a proporção de 1:2 como sendo equivalente à de uma oitava, na escala musical. Seria, portanto, semelhante à relação entre um Dó e outro Dó, uma oitava acima do primeiro.

1 A definição de códice do *Dicionário do livro* inclui alguma da sua história e merece ser transcrita aqui: «Livro manuscrito organizado em cadernos solidários entre si por cosedura e revestidos por uma encadernação; a alteração progressiva de formato do rolo para o códice foi lenta [...]; a passagem do rolo para o códice consistiu num dos maiores progressos da cultura, pois a partir desse momento pode passar a escrever-se em folhas soltas, em vez de em longas tiras de pergaminho, além de que se utilizavam as duas faces do suporte, o que redundava numa economia considerável; não pode esquecer-se ainda a facilidade de consulta e de localização dos textos que este novo formato permite, além de um armazenamento mais racional.» (Faria & Pericão, 2008: 267)

2 Sabendo à partida que esta é uma classificação temporária, uma vez que é sempre possível que sejam encontrados vestígios arqueológicos que reclamem este lugar primeiro, tomamos como referência o estudo de Keith Houston, de 2016 (escolhido precisamente por ser recente), que refere os códices de Nag Hammadi como os primeiros livros completos, encadernados e encapados.

3 Para uma reflexão mais aprofundada sobre leitura háptica, sobre a relação da mão com o texto, e do papel dos dedos na leitura, em particular na leitura de obras literárias digitais, leia-se Diogo Marques, *Reading digits: haptic reading processes in the experience of digital literary works*, Universidade de Coimbra, 2018.

PROPORÇÃO

Scribes and typographers, like architects, have been shaping visual spaces for thousands of years. Certain proportions keep recurring in their work because they are comfortable to the hand. [...] And these proportions not only seem to please human beings in many different centuries and countries, they are also prominent in nature far beyond the human realm. They occur in the structures of molecules, mineral crystals, soap bubbles, flowers, as well as books and temples, manuscripts and mosques. (Bringhurst, 2004: 144)

A dimensão escolhida para o livro aqui estudado resulta na proporção 1:1,536, que é apenas imperceptivelmente menor do que a proporção pentagonal 1:1,539. A figura 1.2 demonstra isto mesmo: quando sobrepomos à página um pentágono cujo lado seja igual ao seu lado menor, apenas fica ligeiramente excluída a ponta desse polígono regular. A largura da página equivale, assim, à base do pentágono e a sua altura, por sua vez, fica definida pela altura do pentágono resultante.

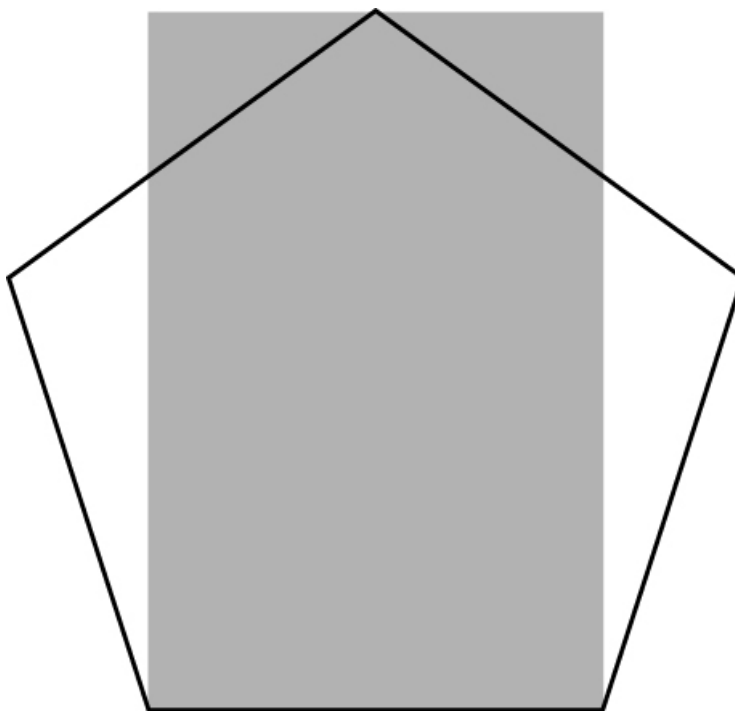


Fig. 1.2 — Relação entre a proporção de uma página de 147,5 × 96 mm com um pentágono.

É bom sublinhar que esta escolha não é apenas o resultado de uma intuição estética—ela corresponde, como foi dito, a algo que se quer dizer sobre o livro em questão, o que se liga, por sua vez, a uma forma de usar o livro. A página alta e estreita (mas não demasiado) favorece a sua leitura enquanto obra literária—e assim é desde há pelo menos cinco séculos. Outro tipo de obra poderia exigir mais espaço nas margens laterais para acomodar anotações ou ilustrações, ou podia convidar à leitura sobre uma mesa. Este livro, pela sua dimensão e proporção, convida-nos a segurá-lo junto a nós e a lê-lo em qualquer posição ou lugar. Observando as proporções de página renascentistas, usadas pelos tipógrafos venezianos antes do final do século XV, Bringham constata:

The narrower page was preferred especially for works in the arts and sciences. Wider pages, better able to carry a double column, were preferred for legal and ecclesiastical texts. (Even now, a Bible, a volume of court reports or a manual on mortgages or wills is likely to be on a wider page than a book of poems or a novel.) (Bringham, 2004: 162)

Esta proporção sugere-nos que este livro é uma obra de ficção, o que nos convida a lê-lo tranquilamente. É, também, de uma proporção semelhante à de 1:1,618 que foi usada em livros com um carácter idêntico (de produção de baixo custo e larga disseminação): os igualmente icónicos livros de capas laranja da Penguin. Olhando mais longe historicamente, vemos que, muito embora o tamanho seja radicalmente diferente, esta é também a mesma proporção da «Bíblia de 42 linhas», o primeiro livro impresso por Gutenberg (Houston, 2016: 324). De certa forma, esta proporção mantém o que há de mais tradicional na história do livro impresso, desde os seus primórdios até à sua estabelecida disseminação.

AO ALTO

A sua verticalidade é outra característica que tendemos a não questionar num livro; contamos que ele, regra geral, seja vertical. Os livros horizontais são exceções declaradas. A escolha da verticalidade—uma decisão que perdura há séculos—é sobretudo funcional. Deriva, entre outros fatores, da arrumação que fazemos das letras, quando as ordenamos para a leitura: segue o formato da coluna de texto. Antes do formato códice, quando os manuscritos se guardavam em rolo, eles não



Fig. 1.3 — Detalhe do Rolo Isaías, ou 1QIsa^a, um dos Rolos do Mar Morto encontrados em 1947 na caverna de Qumran.

eram habitualmente preenchidos de uma ponta à outra, com as linhas perpendiculares ao seu comprimento; eles eram sobretudo preenchidos no sentido da sua largura, segmentados em colunas. Estas tinham largura variável e tinham poucas dezenas de linhas de comprimento, restritas à altura do rolo (Houston, 2016: 25; McMurtrie, 1969: 553–4). Já nesse formato, as colunas de texto se seguiam umas às outras, da esquerda para a direita. Isto permitia que se pudesse pousar o rolo numa mesa ou púlpito, perpendicular ao leitor, que ia desenrolando e revelando o texto à direita e enrolando e guardando o texto à esquerda.

Que o códice acabasse por isolar cada uma dessas unidades de texto que já eram utilizadas—as colunas de texto—foi de certa forma apenas mais um passo numa direção já estabelecida. O formato ao alto acompanha a proporção habitual de uma unidade de texto, agora isolada em páginas. Voltaremos a falar deste tema na terceira parte desta tese, em «VIRAR A PÁGINA», onde confrontaremos estas unidades de texto—a coluna de texto e a página—com a leitura em meio digital, onde precisamente se desafiam estas formas de segmentação textual.

Qualquer tipo de teste funcional para verificar a robustez do códice rapidamente validaria esta escolha pela verticalidade: um livro ao alto tem uma maior superfície costurada e, portanto, torna-se mais robusto e mais fácil de manusear.

As páginas ficam mais coesas em relação ao seu eixo central, não se desviam tanto quando as viramos—e assim mantêm a sua forma íntegra, sem puxões, rasgões ou dobras, por mais tempo.

Esta é uma instrução de leitura que deriva tanto da evolução da história do livro como de restrições materiais e funcionais, que se foi embebendo nos nossos hábitos de leitura. Mais ainda, esperamos que, especificamente, uma obra de ficção narrativa tenha esta disposição ao alto, ao mesmo tempo que esperamos que um livro paginado ao alto seja destinado a ler continuamente mais do que para folhear e ver.

FOLIO

A palavra *formato*, como Gérard Genette recorda, já foi utilizada para descrever a dimensão de um livro, tomando como referência o número de dobras que eram necessárias para o fazer a partir de uma folha de impressão inteira. Geravam-se assim tamanhos sucessivamente menores, começando pelo *folio* (Fo) (dobrado uma vez, dando origem portanto a duas folhas, ou quatro páginas), seguido do *quarto* (4to) (duas dobras, originando quatro folhas, ou oito páginas), ambos livros bastante grandes; de seguida os tamanhos médios *octavo* (8vo) e *duodecimo* (12mo) e os pequenos *sextodecimo* (16mo), 18mo e 32mo.

Antes do séc. XV, os livros eram geralmente de grande formato, uma vez que se liam pousados numa mesa de leitura (Febvre & Martin, 2000: 120). A partir do séc. XV também se usam os formatos *quarto* e *octavo*, mas apenas para textos bastante curtos, que se fossem impressos no formato *folio* ficariam demasiado finos. Mais tarde, na época clássica, entre os séculos XVI e XVIII, os grandes formatos eram sobretudo usados para obras de prestígio. Já no início do séc. XIX, os *octavo* eram usados para a literatura mais erudita e os *duodecimo* para a mais popular, embora já nesta altura se pudessem ver obras mais sérias reeditadas em formato menor, uma vez consagradas pelo público, para que pudessem ser lidas em qualquer lugar (Genette, 1987: 21–3).

Ces exemples suffisent sans doute à indiquer la valeur paratextuelle de ces distinctions de format, qui avaient déjà la force et l'ambiguïté de notre opposition entre «édition courante» et «édition de poche», la seconde pouvant aussi bien connoter le caractère «populaire» d'une oeuvre ou son accès au panthéon des classiques. (Genette, 1987: 22)

Hoje, a quantidade de dobras que formam os cadernos que compõem os livros já nada tem a ver com o seu tamanho final, e deixou de se descrever o formato a partir desta referência, que teve origem nos prelos manuais e nas formas de produção de papel pré-industrial. Ainda assim, se fôssemos comparar o seu tamanho com estes formatos, e se considerarmos também o seu carácter, diríamos que este livro seria um *sextodecimo* (16mo)—não só pelo seu tamanho, mas precisamente porque a sua pequena dimensão é representativa do seu «acesso ao panteão dos clássicos»: não esqueçamos que a coleção a que ele pertence se chama, precisamente, Universal-Bibliothek. É isso que o seu tamanho diminuto nos transmite; esta é uma mensagem editorial que o seu formato nos deixa e que resulta das práticas de produção de coleções de clássicos em pequenos formatos a baixo preço, simultaneamente criada e perpetuada por esta edição.

LIVRO DE BOLSO

Ainda do ponto de vista do seu formato, este livro encaixa numa categoria específica: ele é um livro *de bolso*. Esta designação tem um correspondente bastante literal na maioria das principais línguas europeias: em inglês, *pocket book*, em francês, *livre de poche*, em castelhano *libro de bolsillo*, em italiano *libro tascabile*—que significa, literalmente, que se pode colocar num bolso. Esta curiosa denominação demonstra o propósito da fabricação de livros de tamanho reduzido: a intenção é a de que eles possam ser guardados e transportados bem junto do seu leitor: dentro do seu bolso.

O precursor deste tipo de impressão, em tamanho reduzido e preço acessível, foi Aldus Manutius. Aquele que é comumente referido como o primeiro livro de bolso é uma edição de Virgílio publicada por Manutius em 1501 em Veneza, cidade que era então um fulgurante centro de impressão (McMurtrie, 1969: 187–201). Foi o primeiro livro impresso em caracteres itálicos, dobrado em formato *octavo* (ou seja, com cadernos de dezasseis páginas), com a dimensão aproximada de 15 × 11,5 cm (Houston, 2016: 317) (McMurtrie, 1969: 198). O uso dos caracteres a que hoje chamamos *itálicos* foi uma das estratégias que a editora aldina usou para que o texto ocupasse menos espaço impresso no papel e assim se conseguisse imprimir o texto num códice de tamanho menor. Para isso, contou com a perícia do ourives e tipógrafo Francesco Griffo, que assim se tornou o autor do primeiro tipo de letra inclinado a ser usado em toda a extensão de um livro impresso. Griffo baseou-se

no tipo de chancelaria que era usado na época em alguns documentos oficiais (McMurtrie, 1969: 197) e que Manutius entendeu que ocupava menos espaço na página (Beier, 2012: 139). No seu desenho, reunia características dos tipos móveis de chumbo e da letra caligráfica cursiva (Manguel, 1996: 137).⁴

Esse costume de editar clássicos em pequenos formatos encontrou grande sucesso numa sociedade em busca de conhecimento e aperfeiçoamento intelectual. Simon de Colines cria uma coleção semelhante à de Aldus Manutius em Paris e é largamente imitado, sobretudo em Lyon, onde havia o hábito de copiar os modelos venezianos, e rapidamente se dissemina a tradição de editar livros de pequeno formato, de fácil consulta e manuseio (Febvre & Martin, 2000: 120).

As primeiras edições de bolso de Aldus Manutius e estes livros da Universal-Bibliothek têm muito em comum, sobretudo no seu propósito e na sua recepção. Desde a primeira edição aldina, as demandas têm sido as mesmas: a conveniência no transporte, manuseio e armazenamento, o custo baixo, e a exigência na qualidade de edição. É na edição, no entanto, que se verifica a principal diferença. Na época em que Manutius lançou o seu primeiro livro de bolso, a tradição era a de edições profusamente comentadas, com um significativo aparato de glosas e rubricas. A opção do editor foi, nesse caso, a de eliminar o paratexto, imprimindo apenas o texto, meticulosamente editado, uma introdução e o *colophon* (Houston, 2016: 321). A opção da Reclam nesta sua Biblioteca Universal (e especialmente nesta sub-coleção de literatura estrangeira, publicada na sua língua original) foi, pelo contrário, a de juntar ao texto um conjunto muito relevante de comentário crítico e pedagógico, na forma de notas finais e de rodapé, introdução e/ou posfácio e comentários.

Ambas as coleções, ao editar e imprimir livros de uma certa forma, têm a intenção de desestabilizar o livro enquanto símbolo porventura elitista, e flexibilizar a sua introdução na vida intelectual dos seus leitores. Para isso, não é irrelevante a dimensão comercial: a produção de livros pequenos, em papel mais fino, com letras pequenas e margens pequenas é uma forma de diminuir o custo de cada unidade e, portanto, torná-lo acessível a leitores que de outro modo não poderiam comprá-los.

Since these [Aldus Manutius'] books were cheaper than manuscripts, especially illuminated ones, and since an identical replacement could be purchased if a copy was

4 Esta tese não é o lugar para expandir a descrição destas intersecções entre caligrafia e tipografia; para isso, recomendo a leitura de *The Golden Thread: the Story of Writing* (Clayton, 2013).

lost or damaged, they became, in the eyes of the new readers, less symbols of wealth than of intellectual aristocracy, and essential tools for study. (Manguel, 1996: 137)

A Universal-Bibliothek (UB) vem na senda de uma tradição de livros de bolso da qual não foi o primeiro nem o último ator a entrar em cena—mas muito claramente representa um papel de destaque. Em 1841 a editora Tauchnitz começou a imprimir de forma pouco dispendiosa uma série dedicada a livros clássicos em língua inglesa, destinados a ser distribuídos fora do Reino Unido; em 1867 a Reclam edita o primeiro livro na coleção UB, e em 1935 nasce a Penguin,⁵ voltada precisamente para a edição de livros em formato pequeno, portátil, de baixo custo e grande difusão, mantendo sempre elevada a fasquia da qualidade.

In England, imitative reprint series of “the classics”—Nelson’s New Century Library, Grant Richard’s World’s Classics, Collin’s Pocket Classics, Dent’s Everyman’s Library—rivalled but did not overshadow the success of the Universal-Bibliothek, which remained for years the standard paper-back series. (Manguel, 1996: 142–3)

O formato *bolso* corresponde a vários séculos de instalação de uma leitura democrática e portátil. Esta tradição é transportada na forma como são editados e é visível no seu tamanho, formato e materiais. Esta instrução não verbal que aqui reconhecemos foi estabelecida desde a origem desta coleção, que, juntamente com outras suas congéneres, estabeleceu um tipo de livros, correspondente a uma necessidade social emergente: «In the new books which the mid-nineteenth-century reader expected, the measure of excellence was not rarity but an alliance of pleasure and sober practicality.» (Manguel, 1996: 140).

Ainda hoje este livro de bolso em particular mantém o seu propósito inicial em termos genéricos—a difusão em grande escala de obras de elevada qualidade literária—e as mesmas características formais que por um lado o permitem e por outro lado o anunciam.

5 Para uma visão mais detalhada da conjuntura em que nasceu a Penguin, leia-se «Allan Lane’s idea» (Feather, 1988: 197–204).

1.1.2 Materiais

Its overall size and proportions, the color and texture of the paper, the sound it makes as the pages turn, and the smell of the paper, adhesive and ink, all blend with the size and form and placement of the type to reveal a little about the world in which it was made. (Bringhurst, 2004: 143)

PAPEL

Segundo a tradicional nomenclatura anglo-saxónica, este é um *paperback*:⁶ uma palavra que descreve o género precisamente pelo seu material. O seu oposto seria um *hardcover*, ou livro de capa dura. Na atual prática editorial dos países anglo-saxónicos, o *paperback* é sobretudo usado em segundas edições, ou seja, em livros que o mercado já estabeleceu como pertinentes—havendo naturalmente exceções, quando a editora toma essa opção.⁷ Este é um caso em que o material é usado precisamente para dar um sentido. Este sentido não é, no entanto, dogmático, ou seja, nada impede que se imprima com capa dura um livro curto de leitura rápida e com capa mole uma longa monografia, naturalmente. Esta convenção solta é apenas a face visível de uma tradição que se foi instalando no modo de fazer editorial e que vai, no caso do livro de capa mole, ou *paperback*, no segundo século da sua implementação:

All of the defining characteristics of the twentieth-century paperback can be traced back to the nineteenth century and before: the binding and the cover material, the convenient size, and the long print run. (McCleery, 2010: 127)

De acordo com o autor citado, este tipo de livro como o que estamos a observar neste capítulo não precisava de uma capa mais resistente ou mais elaborada, por várias razões. Principalmente, porque eram vistos como descartáveis: depois de

6 Pode encontrar-se em «The paperback revolution» (Schmoller, 1974: 283–318) uma ampla descrição daquilo que fez surgir, por um lado, e, por outro lado, foi alterado pela produção de livros encapados com papel, ao invés do cartão e tecido então habituais.

7 Na prática editorial portuguesa, no entanto, verifica-se praticamente o oposto: a maior parte dos livros são encadernados com capa mole e encadernam-se, regra geral, com capa dura apenas alguns livros, nos quais a editora escolhe elevar um pouco o custo de produção, muitas vezes com a intenção de que a capa dura produza uma ideia de valor acrescentado na livraria.

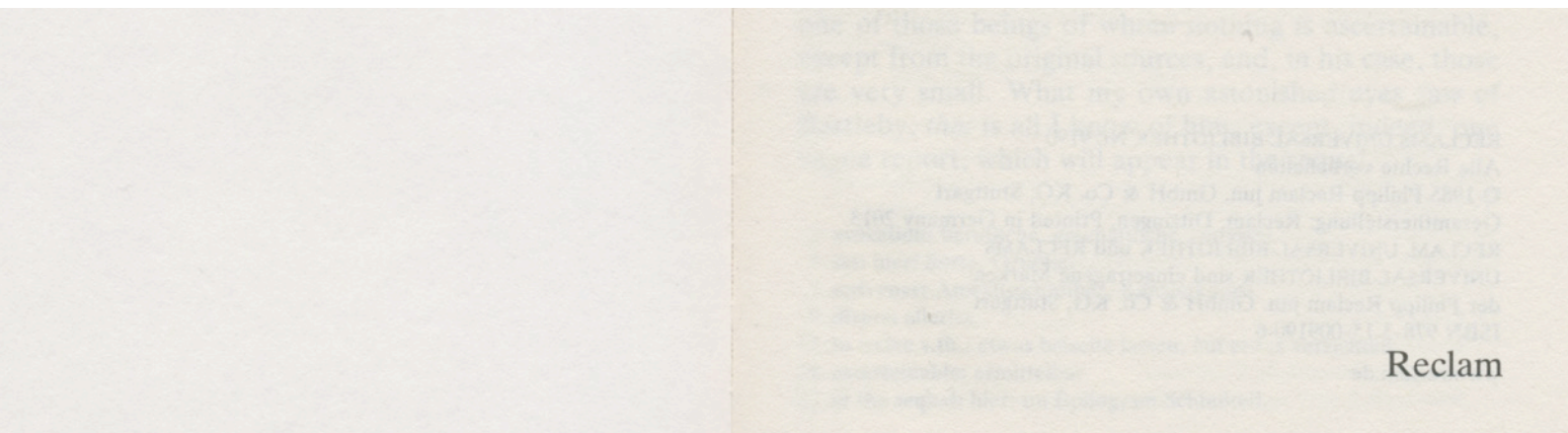


Fig. 1.4 — Textura do papel da capa e do miolo do livro.

cumprida a sua função de passatempo, numa viagem ou em férias, podiam ser descartados; ou, por outro lado, podiam ser encadernados pelos seus próprios donos, criando assim uma biblioteca pessoal mais uniforme. O que eles precisavam, sim, era de ser acessíveis, leves e portáteis. Além destas características serem desejáveis por parte do leitor, elas correspondem à visão dos seus editores, de democratizar o acesso à cultura. Essa intenção deu origem à impressão em grande escala, usando materiais pouco dispendiosos. A economia de escala atingia também a venda: publicitava-se não o livro individual, mas sim a editora enquanto marca, que pela força da sua coerência dispensava publicidade: «Reclam braucht keine Reklame» (Reclam não precisa de reclame) (McCleery, 2010: 127–9).

Olhemos agora com minúcia para o papel escolhido para este livro em particular. O tom ligeiramente amarelado do miolo tem o propósito de tornar a leitura mais confortável. O contraste entre o branco do papel e o negro das letras impressas é desejável, para melhorar as condições de legibilidade do tipo de letra. No entanto, se esse contraste entre um negro profundo e um branco refulgente for demasiado forte, o olho cansa-se passado pouco tempo (Kent, Lancour & Daily, 1975: 173). A ligeira quebra na brancura do papel faz com que ele reflita menos luz, invadindo menos a córnea do leitor, tornando-se mais aprazível, pacato, cordial.

O mesmo tom de papel foi mantido na capa, obtendo-se assim uma coerência no objeto. Pode-se admirar o tom e a textura do papel escolhido na própria capa, na qual foi aberto um retângulo não impresso (e, por isso, «branco»). Mas essa coerência revela-se sobretudo quando se abre a capa, ficando nós com o verso da capa não impresso na mão esquerda e a folha de rosto na mão direita, numa perfeita continuidade, uma vez que se trata de um mesmo papel, em gramagens diferentes.

A textura do papel é, também ela, resultado de uma opção tradicional para livros de leitura demorada. Foi escolhido um papel não revestido, de volume, com uma ligeira textura areada. Ela é agradável ao toque e faz com que o papel facilmente colabore com os dedos no virar da página. Ainda na fase de produção, a textura permite que o papel absorva rapidamente a tinta, para uma impressão célere e um negro forte como resultado. A desvantagem deste papel seria a pouca precisão na impressão a cores, o que não é um incómodo num livro de texto como este. O ligeiro tom amarelado da capa pode também alterar um pouco a cor escolhida para a impressão, mas essa diferença pode ser prevista e ajustada em testes de impressão.

Todas estas escolhas revelam-se acertadas para o tipo de livro de que se trata; por outro lado, estas escolhas revelam-nos o tipo de livro de que se trata.

ENCADERNAÇÃO

Olhando para o livro enquanto *máquina de ler*, verificamos que a zona onde se concentra o seu mecanismo está no lado interior da lombada, ou seja, na sua encadernação. Um livro pode ser encadernado por cadernos, cosidos uns aos outros com linha, ou pode ser colado—sendo esta última opção aquela que se aplica no caso deste livro. A impressão é feita da mesma forma em ambos os casos: uma folha de grandes dimensões (*plano*) é impressa e, posteriormente, dobrada em cadernos, que são depois aparados. No caso deste tipo de encadernação, esses cadernos são cortados também na zona onde ficará a lombada e é-lhes aplicada uma cola aborrachada e elástica, na qual se prende a capa. Este é, hoje em dia, o método de produção mais comum para um *paperback*⁸ (Houston, 2016: 308–9).

Este acabamento exige menos manuseamento do livro ao longo da linha de produção, uma vez que elimina a necessidade de costurar os cadernos uns aos outros. A desvantagem é a sua menor durabilidade, já que as páginas podem soltar-se com o uso repetido, e, potencialmente, uma certa rigidez na abertura das páginas. Essa rigidez não se encontra aqui, dada a diminuta espessura da lombada, e a menor durabilidade vem, na verdade, ao encontro do espírito essencial do livro. Pode dizer-se que até a sua encadernação está de acordo com o sentido pretendido para o livro: também ela sugere o uso temporário que é habitual nos livros desta coleção.

8 Embora hoje proliferem os livros produzidos digitalmente, cuja impressão é feita em folhas menores e, portanto, não chega a ser dobrado em cadernos, mas continua a ser encadernado (a palavra denotando apenas a sua origem histórica) e colado tal como aqui é descrito.

LOMBADA

Como foi visto, é na zona da lombada que um conjunto de páginas se junta e se torna um objeto único ao invés de composto por múltiplas partes, ou seja, que se torna *livro*. É o interior desta que permite que usemos o livro, no seu mecanismo mais primário: o de virar as folhas de um lado para o outro. No seu exterior, por outro lado, ela é um sumário da capa. Nela podemos encontrar, habitualmente, a mesma informação constante da capa: autor, título, número de coleção, se for esse o caso, e mais algum tipo de elemento gráfico (cor, forma, . . .) que nos ajude a identificar o livro, por uma espécie de metonímia visual. No caso desta lombada, aqui podemos encontrar o apelido do autor e o título do livro, separados graficamente por um quadrado preto, e, junto ao pé do livro, o número que identifica este título dentro da sua coleção. De resto, graficamente, ela continua a cor própria do livro—que é identificativa do seu género, como veremos adiante.

O desenho da lombada é muitas vezes subvalorizado, mas a verdade é que, quando arrumamos o livro numa estante—e lembremo-nos que grande parte da vida dos livros é passada numa estante—é na lombada que procuramos a informação identificativa do livro; é ela que, como elemento simbólico e semântico, sintetiza o livro nessa situação. Em termos gráficos, funciona como miniatura da capa à qual está ligada. Ao mesmo tempo, funciona também como entrada de um índice imaginário que seria a estante em que o livro se insere. A inclusão destes elementos verbais atesta isto mesmo; podemos escolher arramá-la junto a outros livros do mesmo autor, ou autores de alguma forma adjacentes (por ordem alfabética, de nacionalidade, ou outra), junto a outros livros com o mesmo título (por exemplo, no caso daqueles que se dedicam a fazer uma tese em redor de várias edições de um mesmo título), ou podemos inseri-lo na sua ordem numérica dentro da enorme Universal-Bibliothek, como nos é sugerido pela inclusão do seu número de série na lombada.

Dentro deste exíguo espaço, há ainda uma decisão fundamental a tomar, que localiza o livro em relação a um tipo de livros ou uma tradição editorial: a opção de nela inscrever o texto na horizontal (quando a espessura é suficiente para isso) ou na vertical—e, quando na vertical, no sentido ascendente ou descendente. O sentido ascendente é habitual na tradição francófona e permite uma mais fácil leitura quando o livro está arrumado numa estante. O sentido descendente—a opção tomada para este livro—é mais habitual na tradição anglosaxónica e permite uma fácil leitura quando o livro está pousado sobre uma mesa (Genette, 1987: 29).

“What shall I do? I now said to myself, buttoning up my coat to the last button. What shall I do? what ought I to do? what does conscience say I *should* do with this man, or, rather, ghost. Rid myself of him, I must; go, he shall. But how?”

ISBN 978-3-15-009190-6



9 783150 091906 € [D] 3,00

Universal-Bibliothek Englisch

Melville ■ Bartleby

Herman Melville
Bartleby

Reclam Fremdsprachentexte

9190

Fig. 1.5 — Reprodução do plano de capa de *Bartleby*, editado pela Reclam, na coleção Universal-Bibliothek (tamanho real).

1.1.3 Capa

Em primeiro lugar, a capa responde à necessidade de proteger um conteúdo sensível como o papel do seu ambiente exterior. Nessa perspectiva, o seu antepassado mais remoto é o *protokollon*, a porção de papel que ficava exposta ao exterior quando o rolo estava guardado. Inicialmente, era deixado em branco, mas logo começou a ser usado para registrar a origem e a data de manufactura de cada rolo (Houston, 2016: 95, 251). Essa é, precisamente, a segunda função da capa. Porque, depois de coberto por uma capa, o acesso ao conteúdo dos livros deixa de ser imediato, a capa tem a função de identificar o livro que protege. Se pensarmos na capa do livro atual desta forma, como elemento identificativo, podemos dizer que não só ela é uma evolução do *protokollon*, mas também do *index* ou *titulus*—uma etiqueta que pendia dos rolos manuscritos e identificava o seu conteúdo (Manguel, 1996: 128).

Esta segunda função é aquela pela qual, hoje, é mais reconhecida. Hoje em dia, além de identificar o seu texto, o seu autor, e a entidade coletiva envolvida na sua publicação (a editora), ela serve também como suporte para comunicar com o leitor acerca de questões como o teor expectável do seu texto, ou a pertença a um género ou tipo de livros, entre outras características que os profissionais envolvidos na sua criação desejem veicular dentro dos poucos centímetros quadrados que ela oferece. Ao longo do tempo, a capa ganhou até o estatuto de sinédoque para o livro⁹—de tal forma que existe um ditado popular britânico que visa contrariar a tendência de julgar o todo do livro através dela.

Um aspeto importante da capa é o de inscrever o livro num conjunto de códigos culturais mais vastos (designadamente quando usa elementos figurativos, mas também na escolha das cores ou dos tipos). As capas das edições em tradução são muito significativas sobre os processos culturais que levam ao desenho particular da capa de acordo com esses códigos, não estritamente de género e tipologia textual ou pelo menos articulando o género e tipologia textual com questões, também, de género sexual, raça, identidade, censura, etc.. A capa funciona também como um elemento de tradução cultural entre tradições e culturas distintas. A diferença que se pode encontrar entre várias capas de um mesmo texto, editado em países

9 Para uma boa referência teórica em relação à capa de um livro como tradução intersemiótica do seu texto (segundo as categorias de tradução propostas por Roman Jakobson), veja-se *Re-Covered Rose: A case study in book cover design as intersemiotic translation* (Sonzogni, 2011).

diferentes, fala também sobre as convenções específicas em cada país e cultura, e atesta o argumento inicial desta tese: o de que todos estes elementos gráficos que aqui descrevo funcionam *relacionalmente*, ou seja, por relação uns com os outros e com o contexto em que surgem e que são lidos.

A capa acaba por ter este conjunto de funções, à primeira vista contraditórias: de embrulhar, protegendo do exterior, e de comunicar, criando uma ponte com esse mesmo exterior. Estas são as convenções tradicionais a que ela responde. A maneira como esta capa, em particular, cumpre estas funções diz muito sobre o livro em questão (mesmo que não o pareça), como veremos nos pontos seguintes.

PORTA: SERVE PARA ABRIR

Enquanto ponte que faz a ligação entre o conteúdo do livro e o seu leitor, a capa serve para *abrir*. Quando, anteriormente, referi que o formato é uma das características com maior capacidade semântica, isso é em parte uma provocação em relação à capa, que ocupa tradicionalmente o lugar cimeiro nessa escala imaginária. Quando um editor quer dizer alguma coisa sobre o livro ao seu leitor, ele pensa sobretudo em usar a capa para o fazer. Mas a capa tem uma base: o seu formato, os seus materiais; é a partir daí que ela fala, esse é o seu púlpito, é aquilo que se institui como o fundamento do seu discurso e que lhe abre um espaço de comunicação.¹⁰

A capa serve sobretudo como apresentação formal daquilo que é identificativo do livro. O que contém este objeto? A capa responde: este texto, escrito por este autor. Identifica o livro, isolando-o na sua singularidade, e remetendo para o conjunto de textos a que ele pertence—da mesma língua ou género, do mesmo autor ou tema, da mesma coleção ou editora. É também de referir a sua função de ativar processos de semiose social que integram o livro (a partir dos seus significantes verbais, tipográficos ou imagéticos) em cadeias de sentido culturais mais amplas, que excedem a sua funcionalidade explícita e formal. De acordo com a teoria da semiótica social, qualquer mensagem contém um conteúdo ideológico (entendido como uma versão generalizada das relações sociais)—por exemplo, a identidade

10 Esta é uma das razões pela qual, pessoalmente, me parece um pouco inglório que se peça a um designer que desenhe uma capa de um livro, apenas; ou seja, sem lhe permitir projetar *o livro*. É claro que ele pode usar essa montra para fazer passar uma mensagem, mas muito do que seria interessante dizer já foi dito, muitas vezes de uma forma muito pouco premeditada, pelas decisões em relação ao formato, papel e acabamentos do livro.

cultural ou política da editora ou identidade social dos leitores é produzida também por efeito dos livros que produzem e consomem e a capa pode funcionar como um signo ou marcador social dessa identidade. A construção dessa ligação é, idealmente, a intenção do designer e a função da capa.

Para isso, ela faz uso de todos os elementos gráficos que a constituem. Vejamos um exemplo em que mesmo o método de impressão é significativo. Em *Não serei eu mulher?* (Lisboa: Antígona, 2018), Bell Hooks reflete sobre a justaposição da condição de ser mulher e de ser negra, sublinhando o quanto esta dupla negação da condição predominante tantas vezes anula a atenção que recebe a minoria —quando se fala dos negros, pensa-se sobretudo no homem negro; quando se fala na mulher, pensa-se sobretudo na mulher branca. Para a sua capa, o designer¹¹ escolheu imprimir a branco sobre fundo negro. Essa opção gráfica, de algo exigente execução técnica, é por vezes tomada quando a área negra é maior do que a área branca, ou seja, em casos em que claramente o negro é predominante sobre o branco. Mas esse não é o caso nesta capa, onde acontece o contrário. Ou seja, o seu desenho, por si só, não tornaria esta opção tecnicamente recomendável. Esta é uma opção que é tomada precisamente para contrariar a predominância do branco como base, que é hegemónico na impressão. A ausência de uma razão técnica forte para o fazer sublinha a sua razão semântica: esta foi uma opção ética antes de ser técnica ou estética.

INVÓLUCRO: SERVE PARA FECHAR

Enquanto invólucro que embala e protege o miolo do livro, a capa serve também para fechar. No caso desta capa, essa função é bastante evidente, ainda que ela em si seja bastante frágil, num sentido que tratarei de explicitar. Como protetora do seu conteúdo, ela é menos resistente do que muitas das suas pares, uma vez que não tem um acabamento plastificado, como é hoje em dia habitual nos livros impressos. Essa falta de uma película protetora evidencia o carácter transitório e temporário deste livro. Ele fica mais evidentemente preparado para durar apenas o tempo do seu uso corrente—não tanto para ser guardado para uso posterior. Este é, assim, mais um detalhe de acabamento que se constitui como *instrução de leitura*.

11 No caso, o designer e colega de doutoramento Rui Silva, cuja tese *A condição de ser livro: o livro como artefacto e a publicação como prática artística* será entregue futuramente na Universidade de Coimbra.

Importa ter em mente que a capa *impressa* é um elemento relativamente recente (tudo aponta para que se tenha começado a usar no séc. XIX). Antes de a capa servir como suporte de impressão, a informação que hoje lá se encontra podia ler-se na página de rosto (Genette, 1987: 26), enquanto as capas em si, quando saíam das livrarias, não tinham qualquer informação verbal. Eram os proprietários dos livros quem tratava de os mandar encadernar, habitualmente com capas de couro e por vezes com letras douradas descrevendo sumariamente o título e autor. Desta forma, as bibliotecas pessoais eram mais uniformizadas do que são hoje (Genette, 1987: 26), e, por sua vez, os livros eram mais individualizados e menos uniformes entre si. Hoje, o mesmo livro é igual, regra geral, em todas as bibliotecas particulares em que se insere. Por sua vez, cada biblioteca pessoal é composta por livros cujas formas têm pouco em comum entre si. Também isto é um sinal dos tempos; sobretudo, sinal da democratização do acesso ao livro e da partilha do saber, diminuindo a ideia de que apenas uma elite teria acesso ao conhecimento veiculado por escrito.

PRINCÍPIO E FIM

Pensando agora na capa como uma estrutura mecânica, ela marca o início e o fim do livro; ela orienta-nos em relação a estes dois pontos estruturais. Com o olhar (e o manusear) facilmente percebemos por onde temos que começar a lê-lo. É na capa que se dá início ao *contrato de leitura* que se estabelece entre livro e leitor. Ela diz-nos: «entrem por aqui». Ela deixa-nos esta instrução não só pela sua orientação vertical, da qual já falámos em «FORMATO», mas também pela forma como nela estão distribuídos os elementos verbais que habitualmente se colocam na capa e contracapa de um livro, na cultura ocidental.¹² Esta função não é menos pertinente do que as anteriores—e será interessante verificar como é que ela se mantém ou altera, no caso de uma edição digital, na terceira parte, em «AUTOR/ATOR».

Se pensarmos de um ponto de vista da semiótica social, a capa também pode dizer-nos «este livro não é para ti», dispensando-nos portanto de o abrir sequer. A capa é um significante que produz também sentido social relativo a uma prática e modelo de leitura que interpela ou não o leitor do ponto de vista da sua identidade social

12 Outras línguas e culturas, como a japonesa ou a árabe, têm outras formas de dispor o texto na página (respetivamente, de cima para baixo e da direita para a esquerda) e consequentemente outras formas de dispôr a informação numa capa.

enquanto leitor. Quer dizer que sinaliza uma determinada prática de ler, assim como o capital simbólico e os recursos culturais e educativos relacionados com essa prática de ler. Se observarmos os leitores que entram numa livraria e virmos quais os livros expostos que escolhem abrir, percebemos esta função semiótica da capa que age como se fosse o livro a escolher o leitor e não o inverso. Este nível da *instrução de leitura* mostra o livro e o design do livro como um processo de criação de cadeias de sentido (ainda que não inteiramente explícitas) que excedem claramente o nível funcional estrito da legibilidade, manipulabilidade e autoindexação do objeto.

1.1.3.1 Elementos verbais

De seguida, olharemos para os elementos que estão presentes na capa de um livro e que identificam o texto que ele contém usando para isso a linguagem verbal. Estes são os elementos aos quais mais facilmente atribuímos um sentido—nos quais reconhecemos uma instrução de forma mais direta. Não são os únicos, naturalmente; analisaremos também, mais adiante, os seus elementos gráficos.

AUTOR — HERMAN MELVILLE

A identificação do autor é uma das primeiras informações que esperamos encontrar na capa. No entanto, isto nem sempre foi assim — a autoria de um texto nem sempre foi considerada relevante na identificação desse texto. O título só começou a ser inscrito nas capas dos livros a partir do século XVI, altura em que começaram a ser arrumados verticalmente em prateleiras, com as lombadas à vista (Houston, 2016: 303).¹³

Nos manuscritos medievais, o nome do autor era colocado no início ou fim do texto manuscrito, ou seja, era incluído nas primeiras frases do texto, ou, por vezes, nem chegava a ser mencionado. De outra forma, ele era conhecido por tradição ou por lenda (Genette, 1987: 38). Hoje em dia, habitualmente, o nome do autor é colocado na capa e na página de rosto. É curioso notar que o texto de um livro, ao contrário de uma carta ou contrato, não é assinado no final (Genette, 1987: 39): o estabelecido é que a autoria do texto seja anunciada previamente à sua leitura.

13 O autor refere como fonte Henry Petroski, *The book on the bookshelf*, 123–4, Alfred A. Knopf, New York, 1999.

Aquilo que entendemos por autor e autoria não é de forma alguma um conceito estável e imutável ao longo da história do livro. Aliás, a sua evolução tem tantos marcos importantes que essa discussão não caberia aqui. Remeto, como referência, para o capítulo «Authors, Authorship, and Authority», em *An Introduction to Book History* (Finkelstein & MacCleery (eds.), 2005), onde além da história da autoria e da autoridade, se apresentam os principais vectores da teoria crítica relacionada com o *autor* nas últimas décadas. Sublinho apenas brevemente que a origem da assinatura dos textos está sobretudo relacionada com questões legais e de direitos de autor, ou seja, com a necessidade de imputar ao autor as consequências, positivas ou negativas, da publicação de um texto.¹⁴ Quando lemos nesta capa «Herman Melville» podemos esperar que este seja o nome (quer seja o seu nome de nascença ou outro escolhido por si) que identifica a pessoa responsável pela escrita do texto—à qual imputamos não só a responsabilidade social do mesmo, mas, sobretudo, o seu valor artístico.

TÍTULO — BARTLEBY

Esperamos encontrar, também logo à entrada, um conjunto de palavras que identifiquem o conteúdo do livro, ou que de alguma forma nos indiquem o que esperar desta leitura. O título é um conjunto relativamente curto de palavras, mais ou menos descritivas, com regras gramaticais relativamente fluidas, que nem sempre descreve, mas sempre representa o texto que lá se encontra. No caso deste livro: *Bartleby*, o nome da sua personagem principal. Este título acaba por servir para nomear o livro, que passa a ser identificado por esse nome (Genette, 1987: 76–7), como na frase «em qual edição leu *Bartleby* pela primeira vez?».

Assim como o nome do autor, o título não tem um espaço reservado para si há tanto tempo quanto se poderia supor. Ele nem sempre foi considerado necessário; tal como o conhecemos, começou a ser usado apenas na Renascença (Genette, 1987: 54). Nos volumes da Antiguidade, incluía-se um parágrafo no topo da página em que começava o texto, geralmente iniciado pela palavra *Incipit* («aqui começa»), onde se descrevia o texto que se seguia (McMurtrie, 1969: 499). Essa informação também podia ser inscrita numa etiqueta fixada no rolo, o já referido *titulus*, (McMurtrie, 1969: 499). Doutra forma, e tal como o nome do autor, o título era

14 Para um estudo mais aprofundado, veja-se também *Authorship and Copyright* (Saunders, 1992).

transmitido oralmente.¹⁵ Mesmo já depois da invenção do códice, o texto começava logo na primeira página, sem uma folha de rosto identificativa, que só surgiu posteriormente. Na fase primitiva do códice, a pouca informação identificativa que o livro continha encontrava-se, juntamente com a identificação do impressor e data de impressão, no *colophon*, situado no final do livro (Genette, 1987: 62).

A folha de rosto aparece nos anos 1475–1480, e, até à invenção da capa impressa, é aqui que podemos encontrar toda a informação identificativa do livro (título, nome do autor, editor, etc.) (Genette, 1987: 63). Hoje em dia, o título pode encontrar-se em quatro lugares: a capa, a lombada, a folha de rosto, e a falsa folha de rosto. É ainda relativamente frequente encontrá-lo na contracapa e, como título corrente, no topo das páginas interiores. No caso em que aí se encontra também o título do capítulo, ao título do livro é habitualmente reservada a página par, ou da esquerda (Genette, 1987: 63). Em relação àquilo que, usando a linguagem verbal, o título representa ou descreve, Genette sintetiza:

Sur la fonction, ou plutôt les fonctions du titre, une sorte de vulgate théorique semble s'être établie, que Charles Grivel formule à peu près comme suit:

1. Identifier l'ouvrage, 2. Désigner son contenu, 3. Le mettre en valeur, et que Leo Hoek intègre à sa définition du titre: «Ensemble de signes linguistiques [...] qui peuvent figurer en tête d'un texte pour le désigner, pour en indiquer le contenu global et pour allécher le public visé. (*Production de l'intérêt romanesque*, *op. cit.*,¹⁶ p. 169–170; *Marque du titre*, *op. cit.*,¹⁷ p. 17) (Genette, 1987: 73)

Genette faz ainda a distinção entre títulos subjetivos, aqueles que se referem ao sujeito do livro, os quais o autor prefere designar como *thématiques*, porque se relacionam com aquilo que é o conteúdo do livro, por oposição a *rhématiques*, que seriam aqueles que se referem à forma do livro (por exemplo, *Le Spleen de Paris*, por oposição a *Petits Poèmes en prose*) (Genette, 1987: 74–5, 78). *Bartleby* seria,

15 Muitos títulos que hoje tomamos por estabelecidos não foram escolhidos pelos seus autores. Dante chamou à sua obra *Comédia*, tendo sido o adjetivo *Divina* acrescentado posteriormente, a partir da edição de 1555 (cf. https://en.wikipedia.org/wiki/Divine_Comedy, visitada a 17 de maio de 2019). Uma prática aliás ainda hoje exercida por muitos editores ou, por vezes, pelos responsáveis pelo marketing e comunicação de algumas editoras.

16 O autor refere-se à obra de Charles Grivel, *Production de l'intérêt romanesque*, Mouton, 1973.

17 Leo Hoek, *La Marque du Titre: dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, De Gruyter, 1981.

nesse caso, um título subjetivo ou temático. É também interessante observar que, mesmo na sua versão longa, adotada em algumas edições—*Bartleby, the scrivener*—ele é bastante opaco, revelando muito pouco do seu referente. Essa é, não obstante, a melhor forma possível de descrever Bartleby.

Um exemplo em que o título é evidentemente uma instrução de leitura, no sentido hermenêutico, é o caso de *Ulysses*, de James Joyce, livro no qual não encontraremos nenhuma personagem com esse nome. Mas o título sugere-nos que se veja Leopold Bloom, a personagem central, como uma personagem homérica (Genette, 1987: 80).

EDITORA — RECLAM

Esperamos ainda que haja uma espécie de selo que identifique qual a entidade coletiva por detrás da edição daquele livro, ou seja, que conjunto de pessoas e critérios foram responsáveis pela existência e difusão deste texto na forma de livro.

A Reclam—nome curto para Philip Reclam jun.—foi fundada em Leipzig, em 1828, por Anton Philip Reclam. Durante a cisão da Alemanha, manteve um segundo polo em Stuttgart, que mais tarde se tornou a localização principal, após a reunificação do país. É uma editora familiar, tal como o uso do apelido de família no seu nome dá a entender. A história desta editora não é demasiado relevante para esta tese, uma vez que este é um dos casos pouco frequentes em que a coleção se sobrepôs à editora em termos de notoriedade pública. Poderíamos dizer que a Universal-Bibliothek não é a coleção da Reclam; a Reclam é a editora da Universal-Bibliothek.

COLEÇÃO — UNIVERSAL-BIBLIOTHEK (UB)

Em termos semânticos, a referência gráfica à inclusão numa coleção indica ao leitor qual é o tipo ou género de livro que deve esperar (Genette, 1987: 25). Ela automaticamente encaixa o livro num conjunto de expectativas. Essa entidade editora de livros escolheu ordenar, dentro do seu catálogo, certas obras que partilham entre si uma série de características, assim estabelecendo um conjunto ao qual chamamos *coleção*. Esse critério aplica-se tão bem aos livros que nela já foram editados como àqueles que estão ainda por publicar. Esta inclusão numa coleção é, também ela, uma forte sugestão de leitura. No caso, somos convidados a ler *Bartleby* enquanto parte de uma biblioteca universal. Muito daquilo que esta capa nos comunica é

dito sobretudo pela sua inclusão nesta coleção—o que é indicativo do acesso deste texto a um cânone universal, que esta editora contribui para construir e difundir em larga escala. O *cânone*, enquanto conjunto de obras selecionadas da produção literária, é construído de várias formas—uma delas sendo a republicação de textos em coleções como a UB.

Pode afirmar-se que a data de nascimento desta coleção é o dia 10 de Novembro de 1867, o dia em que uma série de textos clássicos alemães, desde Goethe a Schiller, entraram no domínio público (McCleery, 2010: 127). O seu conceito fundador pode ser descrito facilmente como «literatura mundial para todos»—vistas tanto a abrangência dos seus textos como a acessibilidade do seu preço.

Un coup d’oeil sur l’histoire de l’édition montre d’ailleurs que tel était bien, dès les origines, le propos de précurseurs comme Tauchnitz (début XIXe: classiques grecs et latins), ou, un siècle plus tard, des fondateurs d’Albatross (1932, premier titre: Joyce, *Dubliners*): rééditer à bas prix des classiques anciens ou modernes, à l’usage d’un public fondamentalement «universitaire», c’est-à-dire étudiant. C’était encore, avant la Seconde Guerre mondiale, celui de Penguin et de Pelican. (Genette, 1987: 24)

Nos seus mais de 150 anos de existência, a Universal-Bibliothek tornou-se uma marca absolutamente reconhecida no contexto editorial do seu país. É através dela que grande parte dos leitores alemães toma contacto com a literatura canónica, tanto germânica como mundial (*Die Welt in Gelb*, AA. VV., 2012: 67). Esta massa crítica de edições de bons textos faz com que se espere que novos textos lançados com o mesmo selo tenham igual qualidade, fazendo com que esta coleção empreste o seu estatuto ao texto e seu autor; um livro da UB não é apenas este livro, daquele autor, ele também pertence a esta família. Ela é uma via confirmada de acesso ao cânone. Para os autores que aí chegam, a honra de ser incluído nesta coleção é evidente. Thomas Mann afirmou, em 1928: «ainda em vida, fomos para o Panteão de Philipp Reclam, e parecemos um pouco imortais debaixo da sua cúpula gigante», uma citação contida num discurso comemorativo dos 150 anos da UB, proferido por Rainer Moritz e também publicado no jornal em linha Börsenblatt (2017).

De certa forma, esta coleção realiza o sonho da biblioteca de Alexandria. A intenção é semelhante: a de reunir e reproduzir clássicos provenientes de todo o

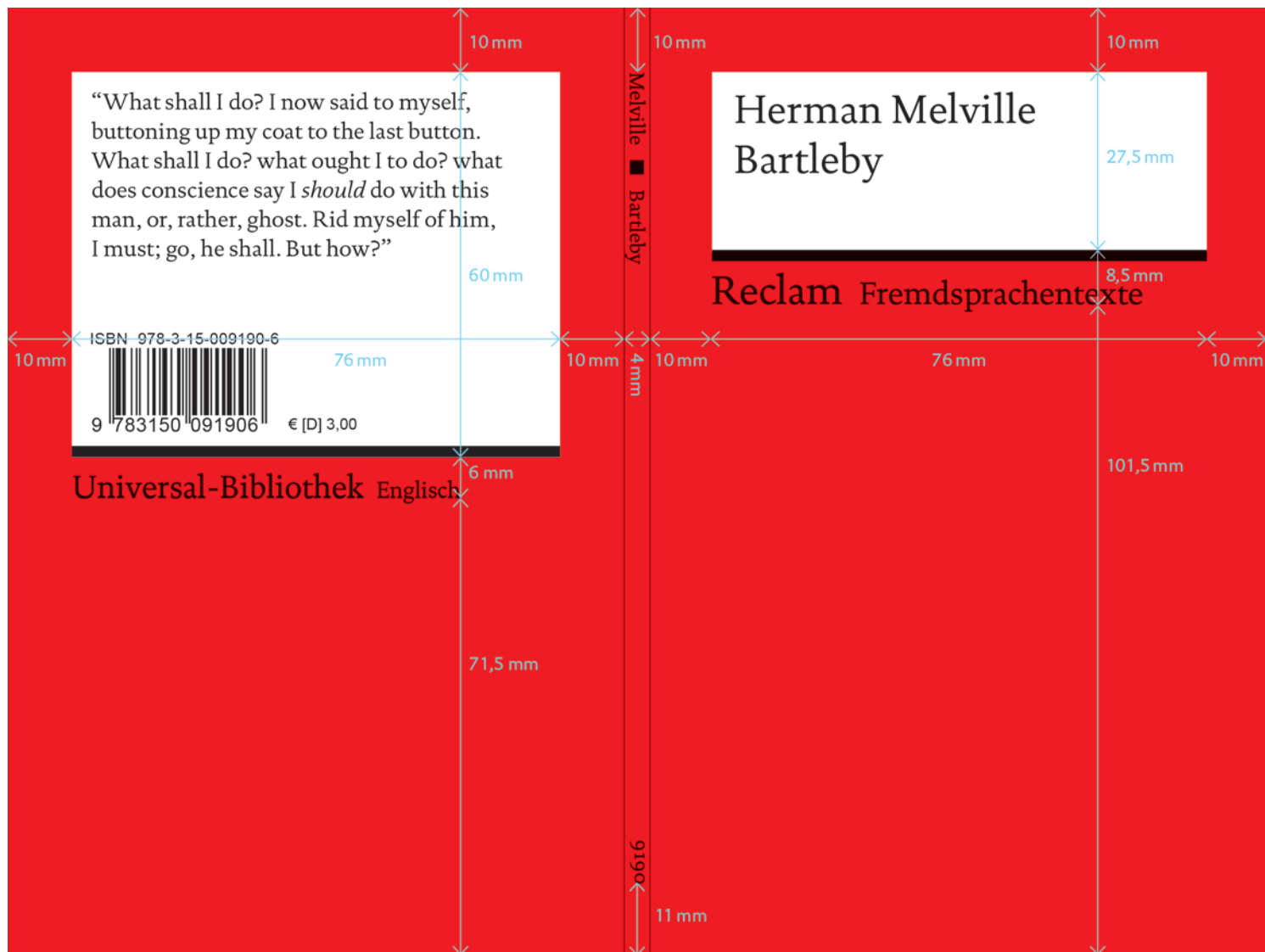


Fig. 1.6 — Reprodução do plano de capa de Bartleby, medindo os seus elementos gráficos.

mundo (Houston, 2016: 251–54). Se, em Alexandria, se reproduzia apenas um exemplar, para poder devolver o original (ou, muitas vezes, a cópia), a partir de Leipzig a Reclam pode devolver esta biblioteca universal ao mundo, espalhando os seus exemplares em todas as bibliotecas pessoais que assim o desejem. O seu livro mais vendido—*Wilhelm Tell*, de Schiller—vendeu, desde 1945 até 2012, mais de 5,4 milhões de exemplares (*Die welt in Gelb*, AA. VV., 2012: 65).

A subcoleção—*Fremdsprachentexte*—identifica os livros que, dentro da UB, são editados na sua língua original (inglês, francês, italiano, espanhol, latim e russo), normalmente acompanhados por um bom conjunto de notas, prefácio, posfácio e comentários. Esse forte trabalho editorial é esperado assim que lemos esta palavra no seguimento do nome da editora.

1.1.3.2 Elementos gráficos

Dentro dos elementos que se podem usar para a mencionada transmissão de mensagens para o exterior a partir da capa, estão também os tradicionais elementos visuais: cor, forma, imagem, texto. Olharemos agora para o uso de cada um destes elementos nesta capa, procurando, sobretudo, entender em que contexto surgem, qual a intenção da sua escolha, e o seu efeito em quem os recebe.

BREVE HISTÓRIA DO DESIGN DA UB

Uma coleção que nasceu em 1867 foi, naturalmente, sendo redesenhada ao longo do tempo. Durante as suas décadas iniciais, o desenho das suas capas foi atualizado em 1917 e em 1936. Durante a divisão da Alemanha, estabeleceu-se o polo da editora em Stuttgart (entre 1945–1990), que atualizou o design das suas capas em 1947, 1957, 1969 e 1988. As alterações mais visíveis destes espaçados redeseños foram o abandono do tipo de letra gótico, em 1947, e mais tarde, em 1969, no seu redesenho mais ousado, a mudança da cor de um castanho claro para o amarelo que se tornou a característica mais identificativa da coleção (veja-se o subcapítulo sobre a «COR», mais adiante). A outra base da editora, em Leipzig, manteve o desenho de 1936 por bastante mais tempo, tendo-o usado, desde 1945, com apenas alguns ajustes. Em 1957 continuou a manter esse desenho, alterando apenas o tipo de letra. No entanto, em 1963 fez um redesenho total, modernizando o uso da tipografia. Em 1984, num novo redesenho, passou a usar a cor bege ou preta. Finalmente,



Fig. 1.7 — Evolução do desenho das capas da Universal-Bibliothek, assinalando as usadas no polo de Leipzig, na República Democrática Alemã, durante a cisão da Alemanha (*Die welt in Gelb*, AA. vv., 2012: 10, 14, 18, 20, 23-4, 26, 28, 32-4, 36).



Fig. 1.8 — As seis diferentes cores atualmente usadas nas capas da coleção Universal-Bibliothek.

em 1990, após a reunificação da Alemanha, esta edição de Leipzig desapareceu,¹⁸ e manteve-se apenas a edição de Stuttgart, sem alterações gráficas, até que surgiu esta nova revisão do grafismo, em 2012 (*Die welt in Gelb*, AA. VV., 2012: 9–37).

A iniciativa do redesenho atual foi do próprio designer—Friedrich Forssmans, director de arte da editora—que a redesenhou em conjunto com a sua esposa, Cornelia Feylls. Nas suas próprias palavras, o que pretendeu obter no seu redesenho foi um aspecto mais «livresco» («buchähnlicher») (*Die welt in Gelb*, AA. VV., 2012: 30). Olhando atentamente para cada elemento gráfico deste redesenho, perceberemos melhor de que maneira é que estes livros são um pouco mais *livrescos* do que os seus predecessores.

COR

Como já foi dito, o amarelo usado na capa é a característica mais marcante do desenho desta coleção—muitas vezes estes livros da Universal-Bibliothek são referidos como *cadernos amarelos* (*gelbe hefte*).¹⁹ Ela é a cor mais usada na coleção, mas não a única—a cor é usada como sistema para identificar diversos tipos de livro e abordagens à sua edição. Pela cor, podemos assim distinguir de um relance o tipo de livro de que se trata—este uso da cor é uma clara instrução de leitura, instalada através de uma convenção estabelecida por esta editora.

A série principal é revestida pela característica cor amarela e é composta por textos alemães ou estrangeiros traduzidos para alemão, ou seja, monolíngues, geralmente acompanhados de prefácio e/ou notas. O laranja é usado para literatura

18 Também o polo da editora em Leipzig acabou por ser fechado, em 2006. A sede da editora é agora em Ditzingen. A casa onde foi fundada, no entanto, mantém-se como propriedade da família Reclam.

19 Veja-se o blog a eles dedicado: <https://gelbehefte.blogspot.com/> (visitado a 13 de junho de 2019).



Fig 1.9 — Reprodução do plano de capa de *Bartleby*, com medidas tipográficas dos elementos verbais que ela inclui.

editada de forma bilingue, com o texto original e sua tradução alemã. As capas vermelhas são usadas na literatura estrangeira editada na sua língua original com léxico anotado, como é o caso do livro em estudo. Esta série vermelha inclui livros em inglês, francês, italiano, espanhol, russo e latim. O magenta é a cor usada nos livros de não-ficção. O azul identifica os guias de leitura, sobretudo destinados ao uso na sala de aula. O verde é reservado para explicações e fontes originais. As cores foram seguindo, naturalmente, a diversificação dos géneros editados dentro da coleção, fazendo com que se distingam livros com propósitos diferentes mesmo dentro do mesmo conjunto alargado. A alteração da cor, em 1969, para o amarelo que é hoje essa característica marcante da UB, coincide com o início do aumento da edição de textos bilingues, agora identificados com a cor laranja, e a série de explicações e documentos, existente desde 1969, passa em 1970 a ser a série verde. Em 1973 começou a ser usado o azul, para os textos de trabalho em sala de aula, e em 1983 o vermelho, para o primeiro texto em língua estrangeira. Em 2009, o magenta, para não-ficção (*Die welt in Gelb*, AA. VV., 2012: 40–1).

TIPOGRAFIA

Para o desenho desta coleção, Forssmans escolheu o tipo de letra Documenta, lançado pela Dutch Type Library (por essa razão, tem como nome completo DTL Documenta). Foi desenhado por Frank E. Blokland entre os anos de 1986 e 1993, ano em que foi lançada a sua versão digital, que ainda é aquela que hoje se encontra à venda. A intenção do designer era a de desenhar um tipo de letra contemporâneo, com um carácter forte, que funcionasse bem em tamanhos pequenos e resistisse a condições de fraca resolução (segundo o próprio autor, em www.dutchtypelibrary.nl, visitado a 13 de junho de 2019).

Fig. 1.10 — Amostra do tipo de letra DTL Documenta, desenhado por Frank E. Blokland.

A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z
a b c d e f g h i j k l m n o p q r s t u v w x y z
{ [(1 2 3 4 5 6 7 8 9 0)] }
“ « , ; & * ! ? : . » ”

Cumpriu esta sua função em muitos trabalhos, destacando-se como prova da sua versatilidade os cerca de dez anos durante os quais foi o tipo de letra oficial do Rijksmuseum em Amsterdão, e vários outros ao serviço do maior jornal impresso finlandês, o *Helsingin Sanomat*. Foi ainda usada para imprimir cerca de 260 000 cópias da Bíblia Luterana 2017, distribuída pela Igreja Evangélica alemã. Mas talvez o seu uso mais proeminente, de uma forma muito literal, tenha sido a escolha deste tipo de letra para construir, em metal, as frases que ocupam as paredes da biblioteca da Universitat der Kunst, em Berlim.



Fig. 1.11 — Interior da biblioteca da Faculdade de Belas-Artes de Berlim. Fotografia de Angela Kroell.

Quanto ao seu desenho, em 2002, Charles Hedrick, da Universidade de New Jersey, descreveu-o da seguinte forma:

‘It is in the Dutch tradition of type design, which means that it has letter shapes based on Renaissance designs, but with an increased x height. It appears to be an attempt to produce a font with classical roots that works well with digital technology. [...] However the “finish” is rather different than typical revivals of Renaissance fonts: It has lower contrast and more robust serifs. These features make for a very even texture.[...]’ Although no Renaissance nor any other model

formed the basis of DTL Documenta, this description confirms the pursued combination of elegance and robustness. (www.dutchtypelibrary.nl, visitado a 13 de junho de 2019; o comentário final é do próprio designer)

Robert Bringhurst descreve-a como uma fonte de texto robusta e aberta (2004: 226). Precisamente, é a pronunciada abertura das suas formas, acompanhada de uma altura-x generosa e atenção particular às extremidades de cada letra, que fazem com que ela possa ser reduzida sem perder legibilidade. Isto é especialmente relevante no caso desta coleção. No miolo, o tamanho pode ser reduzido para diminuir o número de páginas e, conseqüentemente, os custos de produção. Na capa, um título com apenas 18 pontos de tamanho é facilmente legível ao longe, numa livraria ou biblioteca.

Que instruções de leitura encerra a escolha deste tipo de letra? Desde logo, e em termos semânticos, ela é co-adjuvante na identificação de género. A tipografia da capa, por ser um tipo de letra serifada com um desenho racional, de inspiração (ou semelhanças com um desenho) renascentista, assiste na identificação enquanto *clássico*; enquanto livro destinado a uma leitura séria e atenta. Por outro lado, em termos funcionais, ela permite uma leitura fácil e confortável. Isto será ainda mais relevante no «INTERIOR» do livro,²⁰ mas mesmo nos poucos elementos verbais constantes na capa isto é importante, se pensarmos que um tipo de letra claramente legível permite uma leitura rápida do título, que se pode encontrar do outro lado da mesa, da estante, ou da livraria.

Naturalmente, as opções tipográficas não se cingem à escolha de um tipo de letra, é preciso observar a relação que os elementos verbais têm entre si. Nomeadamente, o seu tamanho: usar para o título e o autor um tipo de letra com corpo 18 é também uma afirmação de modéstia e decoro. Numa capa, mesmo pequena como esta, haveria espaço para aumentar bastante esta dimensão, como podemos ver em vários exemplos, sobretudo nas capas mais comerciais. Mas esse aumento da escala da tipografia releva para a tradição do cartaz mais do que para a tradição do livro de texto.²¹ O tamanho escolhido é, assim, em si mesmo uma

20 Falaremos disto adiante, embora o tipo de letra usado no miolo deste livro em particular não seja o mesmo que foi usado na capa, como tratarei de mostrar.

21 Essa confluência de linguagens é também feita notar por Adorno, em *Bibliographical Musings*: «During a visit to a book fair, I was seized by a strange feeling of apprehensiveness.

afirmação de pertença ao mundo editorial que não se deixa contaminar facilmente pelo universo da publicidade; é um tamanho que simplesmente informa e afirma, não grita ou canta. É, portanto, uma das opções tomadas pelo designer no sentido de dar à capa um ar mais *livresco*.

Importa também referir que o tamanho escolhido para o nome do autor é exatamente o mesmo escolhido para o título, e que não há nenhuma outra característica visual que seja diferenciadora destes dois elementos. A sua distinção é deixada a cargo do leitor, que, pela sua experiência coletiva secular, saberá o que esperar de um título e o que esperar de um autor, e onde encontrar cada qual—embora possa haver casos dúbios, categoria à qual «Herman Melville—Bartleby» poderia pertencer, mas outros, como «Carrer Bell—Jane Eyre»²² ainda mais. Mas o «TÍTULO» e «AUTOR» já foram tratados em secções anteriores desta primeira parte.

O alinhamento à esquerda vem daquilo que é mais tradicional na escrita com alfabeto latino, que se convencionou escrever e ler da esquerda para a direita e de cima para baixo. Nas capas, no entanto, a prática mais conservadora é a de alinhar a informação verbal ao centro, um gesto que traz um equilíbrio sereno e convencional. A escolha, aqui, foi pela tipografia alinhada à esquerda, uma opção ainda dentro da tradição livreira (mais do que o era quando estava alinhado à direita, na versão anterior), mas ao mesmo tempo atual, gerando um equilíbrio dinâmico e não estático. Este equilíbrio é aliás uma constante nas capas mais recentes desta coleção, nomeadamente a partir dos anos 60/70 do século XX, altura em que, celebrando os seus 100 anos, a coleção se mostrou mais jovem do que nunca.

When I tried to understand what it was trying to tell me, I realized that books no longer look like books. Adaptation to what—correctly or incorrectly—is considered the needs of consumers has changed their appearance. Around the world, covers have become advertisements for their books. The dignity that characterizes something self-contained, lasting, hermetic—something that absorbs the reader and closes the lid over him, as it were, the way the cover of the book closes on the text—has been set aside as inappropriate to the times. The book sidles up to the reader; it no longer presents itself as existing in itself but rather as existing for something other, and for this very reason the reader feels cheated of what is best in it. [...] Altogether, we are forced to acknowledge that books are ashamed of still being books and not cartoons or neon-lighted display windows, that they want to erase the traces of craftsmanship in their production in the hope of not looking anachronistic, of keeping up with an age which they secretly fear no longer has time for them.» (Adorno, 1992: 20–21).

22 A distinção é intencionalmente complexificada através uso do pseudónimo sob o qual a escritora Charlotte Brontë escrevia. Desta forma, tanto o título como o nome do autor são uma ficção.

ESPAÇO E TRAÇO / RECTÂNGULO E FILETE

A hierarquia entre o conjunto autor/título e a identificação da coleção e sub-coleção é feita através da variação no tamanho do tipo de letra e também pela sua inclusão e exclusão do rectângulo branco marcado na capa como lugar primordial para veicular informação. Dentro do vermelho total da capa foi aberto um rectângulo branco, que abre um espaço de enunciação para o título e autor. Este rectângulo serve, também, aquilo que o designer descreve como *livresco*: ele vem no seguimento da tradição (mantida até hoje por outra grande editora alemã, a Insel) de colocar a informação sobre o livro num adesivo branco, muitas vezes decorado com um friso a toda a volta, colocado na metade superior de uma capa de um livro ou caderno, alinhado ao centro—podemos ver um exemplo deste uso no início da «INTRODUÇÃO».

No caso desta capa, este rectângulo é adornado com um filete tipográfico preto na margem inferior. Se observarmos a evolução da história do design destas capas, vemos que este filete foi sendo mantido como elemento gráfico no desenho desta coleção desde os seus primeiríssimos exemplares, visível sobretudo desde que se reduziram ao máximo os elementos gráficos nela constantes. Este pequeno traço de origem tipográfica resistiu a esse escrutínio e limpeza. Neste redesenho sentimos, na espessura usada, ecos do desenho de 1957, imediatamente anterior à introdução da cor amarela. Há poucas coisas mais características da impressão tipográfica do que um filete: esse elemento gráfico simples, uma fina linha, uma forma rectangular, que constava, em vários tamanhos e espessuras, de todas as gavetas de tipógrafos e servia para ocupar, compor e equilibrar o espaço de uma página impressa. Também ele está aqui como garante não só de um equilíbrio visual, mas da inscrição deste livro numa tradição que ostenta orgulhosamente os seus vários séculos de existência.

CONTRACAPA E VERSO DE CAPA

A contracapa, cobrindo o verso do livro, serve como continuação da capa na intenção de dar a conhecer ao leitor o seu conteúdo. Depois de a capa garantir a aproximação do leitor ao livro, estabelecendo o seu interesse, é esperado que na contracapa se possam encontrar informações mais específicas e/ou mais alongadas. Neste caso, podemos ler um trecho do texto que se encontra no interior. Nele se inserem ainda uma série de informações específicas do livro enquanto objeto de consumo: um

código de barras e o preço (falaremos destes elementos adiante) e ainda o nome da coleção, que confirma claramente a sua identificação no meio dos seus congêneres. Nalguns livros, podemos encontrar de novo o título e autor do livro (Genette ironiza: «à l'usage des amnésiques profondes» (1987: 28)), mas não é esse o caso aqui.

Também em termos formais, esta contracapa em estudo é uma continuação da capa, fazendo uso dos mesmos elementos gráficos (cor, forma, tipo de letra) que vimos anteriormente. Neste caso, escolheu-se não imprimir no verso da capa, pelo que ele está presente, naturalmente, mas não carrega mais nenhum elemento que pudesse ser analisado do ponto de vista desta tese. Para Genette, estes versos de capa deixados em branco estão «muettes» (1987: 28), um adjetivo que me parece apropriado neste contexto. Para os casos em que a contracapa é, também ela, *muda*, Genette acrescenta: «cette discrétion est évidemment un signe extérieur de noblesse» (1987: 29).

Quando fala da contracapa, Genette refere todos os elementos que nela se podem encontrar, incluindo todos os que efetivamente se encontram neste volume. Mas, curiosamente, não inclui a possibilidade de um texto que seja, como neste caso, um trecho do interior. Na tradição francesa, este texto de contracapa é chamado «*prière d'insérer*», um texto que, na sua origem, se juntava aos exemplares que eram enviados à crítica, e que hoje em dia se dirigem ao público e se colocam frequentemente na contracapa (1987: 99–103). Como bem nota Genette, desse meio específico e direcionado, discreto e descartável, foi promovido a um local de destaque permanente:

[C]ette translation de l'építex-te extra textuel (communiqué à la presse) au péritexte précaire (encart pour la critique, puis pour tout un chacun) et enfin au péritexte durable (couverture) est à coup sûr, et en soi-même, une promotion qui entraîne, ou en manifeste quelques autres. (Genette, 1987: 103)

No caso deste livro, a editora limitou-se a selecionar um trecho bastante curto, ilustrativo do tom e sonoridade típicos deste romance, assim como do desespero do dono do escritório em relação a *Bartleby*—que rapidamente se torna também a angústia do leitor.

PREÇO

No caso desta coleção, o preço é um dos seus fatores mais distintivos e definidores. O preço é também um significante que funciona, como uma capa, como marcador social. Na medida em que se trata de uma coleção que pretende ser universalmente acessível do ponto de vista económico, o preço perde a função de distinguir o poder de compra do leitor, como acontece noutros casos, tendo precisamente o papel de democratizar o acesso a estes conteúdos. O seu baixo custo—inicialmente, 2 *groschen* por volume, e após a introdução do marco alemão, 20 *pfenning*—permitiu a sua rápida disseminação, tornando-a ubíqua nas bibliotecas públicas e pessoais de língua alemã. Demonstrando a sua importância para a editora, o mesmo preço baixo foi mantido por 50 anos. Em tempos de dificuldade financeira, era a qualidade do papel que decrescia, para que o preço pudesse manter-se.

Quando eram editados exemplares que não podiam ser vendidos pelo mesmo preço único, devido ao seu tamanho, era usado um sistema gráfico de identificação e multiplicação: bastava ver o número de asteriscos inscritos na lombada, junto ao número de coleção, e multiplicar esse número pelo preço base, cujo valor estava habitualmente afixado na livraria (*Die welt in Gelb*, AA. VV., 2012: 51–2). Este elemento gráfico não era apenas uma instrução de leitura, mas mais precisamente uma instrução de uso comercial.

Em 1948, o preço base passou a ser de 60 *pfenning* e foi subindo lentamente até chegar a 1 marco alemão em 1970. A partir daqui, a forte inflação ditou um aumento de 10 *pfenning* em quase todos os anos, até que em 1991 o preço era de 3 marcos.

A política de preço único, no entanto, foi-se revelando demasiado inflexível para a editora, agora com uma enorme variedade de títulos incluídos na coleção. Além disso, em 1985 surgiu um regulamento que obrigou a que todos os produtos comerciais tivessem o seu preço marcado. Em 1991 foi então definitivamente abandonado o sistema de multiplicação de um preço base e o valor de cada exemplar, que é hoje diferente para cada título, passou a ser impresso em cada contracapa (*Die welt in Gelb*, AA. VV., 2012: 51–2). A instrução comercial mantém-se, agora sem a decifração de asteriscos e a multiplicação por um valor a descobrir. A instrução deixou de ser uma pista que leva a outra, numa espécie de jogo, e passou a ser claramente perscritiva.

ISBN

Esta coleção era já sistematicamente organizada e numerada quando, em 1972, surgiu o ISBN —International Standard Book Number. Nessa altura, o número de coleção passou a fazer parte dessa nova forma de numeração universal. No ISBN deste volume, encontramos o código do país (3), o código da editora (15), e, especificamente neste livro, um conjunto de seis dígitos que são o lugar que ele ocupa na coleção (009190). Esta numeração específica da coleção mantém-se inalterada desde que foi criada, em 1867, por Anton Philip Reclam (*Die welt in Gelb*, A.A. VV., 2012: 63). Através do número de coleção que encontramos na lombada, que nos diz que posição é que ele ocupa na coleção, ficamos a entender a grandeza dessa biblioteca verdadeiramente universal, o que, por sua vez, nos diz algo sobre este livro em particular, por a ela pertencer. Os restantes algarismos estão relacionados com a introdução do código ISBN de 13 dígitos: o início comum a todos os livros (978) e um número final, gerado automaticamente, que serve apenas como confirmação de que os outros estão corretos (6). Assim se decompõe o agora já não tão abstrato 978-3-15-009190-6. É a partir deste número que se cria o código de barras, tornando-o legível para as máquinas presentes em praticamente todas as caixas registadoras, fazendo assim do livro um típico objeto de consumo.

Fig. 1.12 — A obra «Ich kenne kein Weekend» (Não sei o que é um fim de semana), de Joseph Beuys.



CONVITE À APROPRIAÇÃO

Tão tradicional como a capa dos «Reclam Hefte» (cadernos da Reclam) parece ser o hábito dos estudantes de inscreverem nas suas capas sóbrias, alterando-os de forma personalizada. Também esta possibilidade está patente, como uma espécie de instrução, na capa e seus materiais. Seja desta forma casual ou de outra mais intencional, o corolário do reconhecimento universal desta coleção é a sua apropriação, por estudantes ou artistas, e o seu uso enquanto veículo para um comentário personalizado posterior, ou enquanto símbolo.

Joseph Beuys reconheceu esse valor icónico de que a UB usufrui e combinou-o com outra marca reconhecida num dos seus trabalhos: o ready-made «Ich kenne kein Weekend» («Não sei o que é um fim de semana»), de 1971/72. Dois objetos indispensáveis estão montados numa mala de madeira aberta: a edição da Reclam da *Crítica da razão pura*, de Kant, e um frasco de tempero Maggi.

De uma forma talvez menos conceptual, a artista que se autointitula como «A bibliotecária» («Die bibliothekarin») dedica-se a reutilizar estes volumes, criando com eles artefactos curiosos que subvertem a matéria de que são feitos, num procedimento que corresponde ao que Garrett Stewart (2011) descreve como desmediação do livro, isto é, a sua reutilização como material expressivo desvinculado do seu conteúdo comunicacional.



Fig. 1.13 — Exemplos de obras de «Die Bibliothekarin». Da esquerda para a direita: «Die bibliothekarin geht dieses Jahr als Buch.» [Este ano, a bibliotecária vai ser um livro.]; «Die bibliothekarin kocht für Gäste.» [A bibliotecária cozinha para visitas.]; «Die bibliothekarin erlebt Sternstunden.» [A bibliotecária diverte-se bastante.]

Na intersecção entre as formas de apropriação mais artística e mais casual, está a exposição «Kaba und liebe», onde se puderam ver vários livros adulterados nas salas de aula alemãs. Como foi referido, desde o início da coleção que os livros da UB foram de enorme importância no ensino, sendo extensivamente usados pelos estudantes de todas as formas possíveis—inclusive como tela em branco, para dar vazão às suas ambições artísticas ou simplesmente para combater o tédio. Esta exposição, que reuniu e exibiu cerca de 150 destes exemplares personalizados, esteve patente em Colónia, no Museum für Gedankenloses,²³ em 1999.



Fig. 1.14 — Exemplares exibidos na exposição *Kaba und Liebe* (2006), incluindo duas formas de reescrita do título do clássico de Schiller, *Kabale und Liebe* (um, pela rasura de uma sílaba e, outro, pela sugestão de substituição dos vocábulos por outros seus análogos).

Até aqui, a intenção foi a de colocar em evidência as instruções de leitura contidas no formato, na capa e nos materiais de *Bartleby*, na edição da coleção Universal-Bibliothek da editora Reclam. As características formais deste livro, como foi dito, tanto são consequência da forma como ele foi editado, nomeadamente através da sua inclusão numa biblioteca universal, como também o anunciam como tal e nos preparam a sua leitura. Observando estes três elementos pudemos, portanto, iniciar a leitura deste livro—e ainda nem chegámos a abri-lo. Está na altura, agora, de o fazer.

23 Traduzível para «Museu do Impensado», este é um projeto artístico da responsabilidade de Martin Kästelhön e Thomas Schneider. Tem como propósito expor (e elevar a) objetos de arte produzidos sem uma intenção específica. Como exemplo, noutra ocasião, foram expostos rabiscos feitos pelos deputados no Parlamento alemão—»Skizzen aus dem deutschen Bundestag«.

1.2 Interregno teórico

Bases cognitivas da leitura

Antes de entrar na parte do livro em que está inscrito o seu texto, seria conveniente pararmos para trazer à consciência a maneira como processamos um conjunto de signos verbais inscritos numa superfície e os transformamos em ideias e sentido. Só assim podemos perceber como é que estes signos, em particular, pela forma como foram escolhidos e impressos neste livro, com este formato e materiais, continuam a orientar a nossa leitura até ao momento da sua interpretação.

1.2.1 Como se processa a leitura

Podemos pensar que lemos da esquerda para a direita, de cima para baixo, seguindo a cadeia linear que a junção de letras e palavras forma. Mas essa descrição não é exata. Sim, essa é a ordem convencional de leitura no mundo ocidental, mas o nosso olhar não segue um caminho tão linear como se poderia esperar. O olho desloca-se em movimentos rápidos, aos quais se dá o nome de sacadas, e para por breves momentos, aos quais se chamam fixações, antes de voltar a executar uma nova sacada. As sacadas têm a distância média de 7 a 9 caracteres, sendo a amplitude mínima e máxima de 1 e 20 caracteres. As fixações têm a duração média de 200–250 ms, variando entre os 50 e os 1000 ms (Pollatsek & Treiman, 2015: 279). Estas sacadas são geralmente direcionadas para a frente, ou seja, para a direita, mas em vários momentos executamos também sacadas regressivas, nas quais retomamos uma área que já foi vista, de forma a clarificar a leitura (cf. Hochuli, 2008: 8). Em cada sacada e, especialmente, em cada fixação, recolhemos informação não apenas acerca da palavra na qual o olho está focado nesse instante, mas também da sua área circundante, ou seja, das letras que estão à sua esquerda, direita, acima e abaixo. Essa informação que é recolhida pela área da parafóvea não tem menos

importância do que aquela que é recolhida na fóvea, ou seja, na zona central da retina, onde os elementos visuais aparecem mais focados: ela traz-nos informação útil, sem a qual a nossa leitura não se processaria da mesma forma (Pollatsek & Treiman, 2015: 44–50).

Isto significa que o olho faz uma análise de uma área muito maior do que aquela em que estamos focados em cada momento e que a informação visual acerca das letras circundantes vai sendo constantemente recolhida e usada na nossa leitura. A leitura é um processo mais macroscópico do que poderíamos supor: definitivamente, não seguimos cada letra, nem cada palavra, uma a uma.

À medida que nos tornamos mais proficientes, vamos mesmo encurtando o tempo que dedicamos ao reconhecimento de cada elemento individual. Rapidamente um leitor adulto passa a reconhecer as formas das palavras sem nos determos em cada letra, especialmente as palavras que lemos com mais frequência. A teoria dominante até ao início do século corrente era a de que passamos a reconhecer a forma geral de uma palavra e lemos essa forma da palavra como um todo que é desenhado pelo seu conjunto único de letras, particularmente pelos elementos ascendentes (presentes em ‘d’, ‘h’ e ‘t’, por exemplo) e descendentes (como em ‘g’, ‘j’ e ‘p’) das letras que a compõem—aquilo a que se chama *wordform* (veja-se, por exemplo, Hochuli, 2008: 23–24 ou Tinker, 1963: 60). No entanto, estudos mais recentes, que veremos mais atentamente adiante, levam-nos a concluir que não é exatamente esse o processo de leitura (Dehaene, 2009; Larson, 2017). O que esses estudos concluem é que a chamada *word superiority*—que descreve a maior facilidade e rapidez com que identificamos uma letra quando ela é apresentada integrada numa palavra do que quando é apresentada isoladamente—não se deve ao facto de que lemos a palavra como um todo. Os modelos atuais que procuram representar a forma como identificamos palavras fortalecem a hipótese de uma leitura paralela e quase simultânea do conjunto de letras que compõem uma palavra (Larson, 2017). Continua a ser considerado um facto, no entanto, que se lê mais rapidamente texto composto em caixa baixa (do qual resultam palavras com formas características) do que em caixa alta (do qual resultam palavras com formas incharacterísticas e uniformemente rectangulares). Mas daqui deixou de se depreender simplesmente que lemos a forma da palavra. Testes recentes com pseudo-palavras (palavras que não existem, mas que são pronunciáveis, como por exemplo ‘talipa’) demonstram que, também nestas, as letras são reconhecidas

mais facilmente—ou seja, que a *word superiority* se mantem—, embora essas palavras nunca tenham sido vistas pelos indivíduos em teste. O que é esperado, concluem estes estudos recentes, é que certas letras se sigam umas às outras, independentemente de as palavras serem reconhecidas ou não. A prática de leitura leva a que a apreensão das palavras seja condicionada também pela probabilidade de ocorrência de determinadas sequências de letras (Larson, 2017).

De uma maneira semelhante, vamos passando a esperar certas palavras em frente umas das outras, ou seja, a prática de leitura leva também a que o sentido total da frase vá sendo calculado perante uma probabilidade de determinadas sequências de palavras. Vamos galopando pela frase, até lhe encontrarmos o sentido total; mas à medida que vamos lendo, vamos já construindo esse sentido, através do qual estabelecemos uma probabilidade para as palavras seguintes. Se a palavra for a esperada prosseguimos sem demora, mas uma palavra não esperada levanta um sinal de alerta e obriga a repensar o que foi lido anteriormente, ou a eliminar possibilidades de sentido que estavam ainda em aberto (Pollatsek & Treiman, 2015: 205). Ler, de uma forma adulta e experiente, é também fazer cálculo de probabilidades, antecipar sentidos, e ir afunilando possibilidades até encontrarmos o sentido tido como correto.

FATORES QUE INFLUENCIAM A VELOCIDADE DE LEITURA

Entre os vários fatores que influenciam a velocidade de leitura, aquele que o faz mais claramente é a compreensão do que está escrito. É esse o fator que mais determinadamente define a velocidade à qual a leitura se processa (Pollatsek & Treiman, 2015: 32, 50). Dito isto, há vários fatores que influenciam a percepção e compreensão de uma palavra e, conseqüentemente, a sua velocidade de leitura. O fator que mostra resultados mais relevantes em estudos que avaliam a velocidade de reconhecimento de uma palavra é a frequência com que ela é usada numa determinada língua (Pollatsek & Treiman, 2015: 32, 47). Desta forma, os estudos mostram consistentemente que quando o nosso olhar passa pela palavra ‘corpo’, ele segue mais rapidamente para a palavra seguinte do que quando nos deparamos com a palavra ‘carótida’. Este efeito é acentuado se se tratar de uma palavra cujo sentido possa ser menos claro para nós, como por exemplo em ‘supratrocLEAR’. O mesmo efeito é atenuado quando estamos dentro de um contexto concreto, no qual essa palavra é expectável e não revela dificuldades de compreensão para o

leitor em particular—um médico especialista lendo um artigo científico sobre artérias passará pelas palavras ‘carótida’ e ‘supratrocLEAR’ literalmente sem pestanejar. A frequência com que pestanejamos é significativamente reduzida quando lemos, uma vez que, durante o processo de leitura, o corpo entra em relativo repouso e dá-se um aumento da atenção focada do indivíduo. No entanto, essa diferença torna-se menor com o passar do tempo de leitura, com conseqüente cansaço, e também com a dificuldade encontrada na leitura: demoramos mais, pestanejamos mais e cansamo-nos mais quando a compreensão do que está escrito nos é difícil (Luckiesh & Moss, 1942: 97–103; Berkson, 2011). Os dois fatores agora descritos não são coincidentes (a frequência da palavra e a dificuldade na sua compreensão) e a forma como eles influenciam a velocidade de leitura não é a mesma (num caso, está em jogo o reconhecimento da palavra e noutro, a sua compreensão), mas ambos os efeitos interagem um com o outro para aumentar ou diminuir a velocidade com que lemos.

Outra questão que é determinante na nossa velocidade de leitura é a tarefa que estamos a executar. Quando lemos à procura de uma certa informação (num artigo científico, por exemplo), fazemo-lo de uma certa maneira; quando lemos apreciando a disposição das palavras (num poema, por exemplo), fazemo-lo de outra. Também por este motivo, a velocidade de leitura não deve ser um fator hegemónico de avaliação; para avaliar corretamente se um texto é mais ou menos legível, devemos ter em conta também o conforto na leitura e a sua correta compreensão.

FATORES GRÁFICOS QUE INFLUENCIAM A LEITURA

Quanto aos fatores *gráficos* que influenciam a leitura—ou seja, aqueles que nos direcionam o olhar enquanto lemos—começamos pelo exemplo do princípio e fim de cada linha e de cada pedaço de texto, que têm esse papel de direcionar o olhar. Sabemos, no entanto, que o olho não se fixa exatamente no início de cada linha, nem acompanha a linha até ao seu fim: ele começa a fixar o texto já um pouco para dentro da linha, usando a zona da parafóvea para completar esse início que não foi exatamente fixado. Da mesma forma, as sacadas nunca vão até ao extremo de uma linha de texto, ficando um pouco aquém dos limites esquerdo e direito do bloco de texto. Ou seja, o início de linha solicita um movimento do olhar, mas não necessariamente o olhar é fixado exatamente nele.

Dentro de cada linha de texto, os fatores de fixação prendem-se mais com o ritmo de leitura de cada indivíduo, sendo que certas alterações na forma gráfica da continuidade do texto também solicitam essa atenção do olhar, como por exemplo palavras que comecem com maiúsculas. Palavras longas, por exemplo, também requerem mais fixações, mesmo quando o leitor é proficiente (Hochuli, 2008: 8, citando Galley & Grüsser, 1975:¹ 65). Dentro da palavra, sabemos que o olho se fixa entre o início e o meio da palavra; tendencialmente, o olho dirige-se para o meio da palavra, mas tipicamente a sacada acaba por se localizar um pouco aquém dessa metade estimada (Pollatsek & Treiman, 2015: 51).

Estas são as premissas base para a compreensão do processo de leitura, em termos daquilo em que os fatores gráficos inerentes ao texto (mais do que ao leitor ou às condições de leitura) podem influenciar a nossa leitura. De seguida, faremos uma revisão histórica da literatura científica que se debruçou sobre esta questão.

REVISÃO HISTÓRICA DA LITERATURA

Naturalmente, a forma das letras influencia em grande medida a nossa eficiência e conforto na leitura. Não só a forma de cada letra em particular, mas também a forma que resulta da conjugação das letras em palavras e da conjugação das palavras em linhas de texto e parágrafos.

A pesquisa que procura clarificar o peso dos fatores que influenciam a leitura é sobretudo levada a cabo por cientistas da área da psicologia, da oftalmologia, da neurociência, ou outros investigadores que se debruçam sobre processos cognitivos. Não foram muitos os designers ou tipógrafos que enveredaram pela pesquisa científica—e nem sempre os cientistas que o fizeram tinham a adequada sensibilidade tipográfica. No entanto, há estudos de incontornável importância na área, que começaram tão cedo como o início do séc. XIX—já em 1926, R. L. Pyke compilou os estudos feitos entre 1825–1924 no *Report on legibility* publicado pelo Medical Research Council, no Reino Unido.

Em 1927, J. H. Blackhurst faz também uma importante e exaustiva revisão da literatura publicada até aí e apresenta a sua investigação sobre a influência da tipografia na velocidade e rigor de leitura por crianças na escola primária. As suas conclusões foram reunidas e publicadas em *Investigations in the Hygiene of*

1 Niels Galley & Otto-Joachim Grüsser. “Augenbewegung und Lesen.” In *Lesen und Leben*, Herbert G. Göpfert (ed.). Frankfurt am Main: Buchhändler-Vereinigung (1975).

Reading. Das variáveis tipográficas, o autor escolheu avaliar o tamanho do tipo, o comprimento da linha, o espaço entre as linhas e o tipo de justificação. As suas conclusões, por serem diferenciadas entre os alunos do primeiro e segundo ou terceiro e quarto anos de escolaridade, dizem-nos que a experiência de leitura do indivíduo tem uma influência na forma tipográfica ideal para a leitura (concretamente, o tamanho de 18 pontos foi considerado ideal para o terceiro e quarto anos, sendo o de 24 pontos o melhor para o primeiro e segundo anos).

Outros investigadores que se destacam nos primórdios do estudo da leitura são os autores Matthew Luckiesh e Frank K. Moss, que trabalharam frequentemente juntos, e em 1942 publicaram *Reading as a Visual Task*. Ambos os autores dedicaram as suas carreiras à investigação do fenómeno da visão e dos fatores externos que a influenciam, especialmente a luz. Assim sendo, uma boa parte deste livro é dedicada, precisamente, a identificar e explicitar os fatores que estão relacionados com a visão e que são fundamentais para o desempenho da leitura, identificando minuciosamente todos os que contribuem para a melhor ou pior legibilidade do texto, como a iluminação do livro, a iluminação ambiente, a correção óptica (lentes), o tamanho do tipo de letra, o desenho do tipo de letra, a cor do papel impresso, a entrelinha, e a duração do tempo de leitura. Os seus estudos destacam--se pelas disciplinas de fundo que trazem para a investigação—a oftalmologia e a física, na forma de estudo dos fenómenos lumínicos. Distinguem-se também pela diversificação dos critérios aplicados e analisados; ao contrário de outros estudos anteriores e posteriores ao seu, neste é analisada não só a correção e velocidade de leitura, mas uma grande amplitude de outros critérios que refinam em grande medida os resultados encontrados. Por exemplo, a visibilidade, enquanto análise do contraste entre a forma das letras e o seu fundo, e a fadiga ocular, medida através do pestanejar involuntário, são estudados no gráfico reproduzido na «FIG. 1.15», que analisa vários pesos do tipo de letra Memphis: *light*, *medium*, *bold*, *extra bold*. Podemos assim verificar que os três critérios analisados: visibilidade, *readability* enquanto facilidade e conforto na leitura medido pelo pestanejar involuntário, e velocidade de leitura, não são necessariamente coincidentes. Isto vem confirmar, por exemplo, que a versão mais pesada deste tipo de letra pode ser indicada para títulos ou frases de destaque, uma vez que é mais visível, mas para texto longo não deve ser usada uma versão mais pesada do que o *medium*, uma vez que a legibilidade decresce a partir desse ponto (ver também Berkson, 2011).

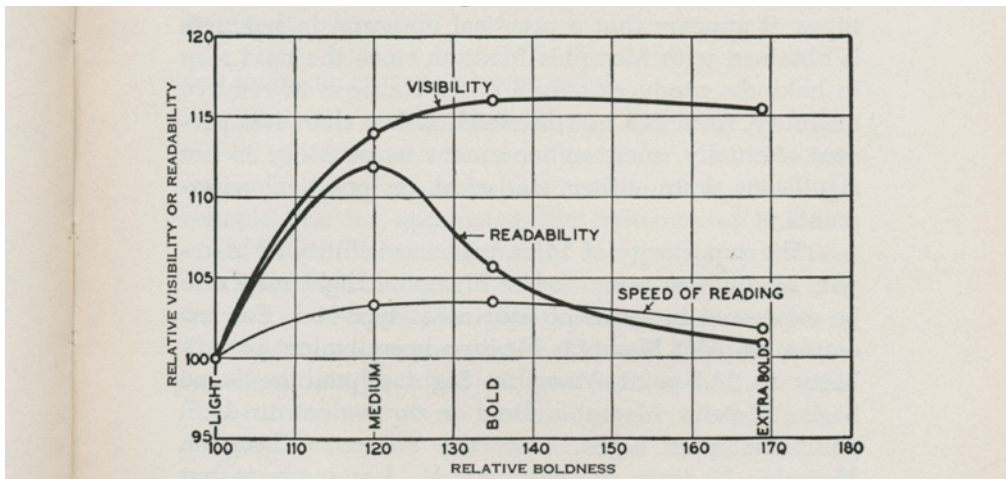


Fig. 1.15 — Figura contida em *Reading as a visual task* (Luckiesh & Moss, 1942), analisando a influência do peso de um tipo de letra em vários fatores relacionados com a leitura.

Em 1959, Sir Cyril Burt publica *A Psychological Study of Typography*, onde dá a conhecer o resultado dos seus estudos levados a cabo enquanto professor de Psicologia na Universidade de Londres. Da mesma forma que os anteriormente citados, concentram-se na influência do comprimento da linha, tamanho do tipo e espaço entre linhas, mas também na qualidade do papel e da impressão, na velocidade e exatidão de leitura. Nesta sua publicação, é de especial relevância a escolha de um tipógrafo para escrever a introdução—Stanley Morison apresenta aqui a sua leitura da obra e destaca os resultados mais pertinentes do ponto de vista da tipografia. O seu nome consta ainda dos agradecimentos, onde o autor sublinha a importância dos seus contributos, assim como os de Beatrice Warde. Percebemos assim que o autor deu a ler os seus resultados a dois dos mais notáveis tipógrafos do seu tempo.

Talvez os estudos mais frequentemente citados sejam de Miles A. Tinker, que dedicou toda a sua investigação a este tema em particular. Em *Legibility of Print*, de 1963, sintetiza a sua longa carreira numa obra que inclui uma valiosa e extensa bibliografia, em que cada um dos 238 itens é acompanhado por um pequeno sumário. Também por este detalhe de dedicação e rigor, a investigação posterior teve muito a agradecer a Tinker. Inclui, ainda, uma clarificação importante acerca dos termos *legibility* e *readability*, que serve, pelo menos, para nos garantir que também no inglês o uso destes termos não é absolutamente claro e rigoroso, iluminando a origem da confusão entre termos, e aliviando em parte a dificuldade da sua tradução para o português:²

2 Uma definição mais recente, em língua inglesa, seria a seguinte: «Readability, which we are currently concerning ourselves with, is the level of comprehension and visual comfort when

In all earlier discussions of factors affecting the ease and speed of reading, the term “legibility” was employed. But since 1940, certain writers have been using the word “readability” for this purpose. For a time, it appeared to be a broader term and perhaps more meaningful. However, with the advent of the “readability formulas”, devised to measure the level of mental difficulty of reading material, we have had the same terminology employed with entirely different meanings. Obviously, this has led to confusion. To avoid this confusion, this report confines itself to the term “legibility of print”. (Tinker, 1963: 4)

O autor deixa-nos ainda uma impecável definição de legibilidade ideal: «The shapes of letters must be discriminated, the characteristic word forms perceived, and continuous text read accurately, rapidly, easily, and with understanding.» (Tinker, 1963: 7–8). Em relação aos testes efetuados e conclusões obtidas, eles estão em uníssono com os outros estudos da época (nos poucos casos em que não estão, citam-nos e explicam o desacordo) e, portanto, este livro é de facto uma boa referência para o estado da arte daquela época. No entanto, olhando para os materiais que foram testados, verificamos que a sua validade fica presa no tempo. Os tipos de letra testados são muito limitados; assim sendo, as suas conclusões em relação, por exemplo, aos tipos de letra não-serifados devem ser ignoradas, para que não induzam em erro, uma vez que o único tipo não serifado que foi testado foi o Kabel Light, um tipo geométrico e decorativo, que em nada se parece com os tipos não serifados grotescos (como a Helvetica ou a Arial) que hoje são amplamente usados como representativos da sua classe. Para uma visão recente dessa questão, baseada em testes que indicam objetivamente a influência da serifa na legibilidade de um texto, leia-se o estudo «Quantitative Analysis of Font Type’s Effect on Reading Comprehension», de Jaret Screws (2016).

Mais tarde, em 1979, Robert Waller sintetiza a crítica aos estudos de legibilidade feitos até aí, acusados muitas vezes de serem imaturos, as questões de

reading typeset material. Legibility refers to the clarity of individual characters and how easily they are deciphered.» (Rutter, 2017: 13). Na literatura mais recente sobre tipografia em português, tem-se vindo a estabelecer a palavra *legibilidade* como tradução de *legibility* e a palavra *leitabilidade* como tradução de *readable*. Esta tradução, além de criar um neologismo possivelmente desnecessário, contraria aquele que é o uso comum da palavra *legibilidade*, que sempre foi usada no sentido de *readable* (da facilidade de leitura) e não de *legible* (da clareza tipográfica)—algo que tem vindo a ser notado e defendido pelo prof. João Bicker, com quem estou de acordo.

investigação serem mal colocadas ou pouco relevantes, e, no geral, terem muito pouca aplicabilidade como prescritivas para a prática da comunicação através de linguagem verbal em forma visual (uma expressão sintetizada muitas vezes na literatura da especialidade como *visible language*):

As far as practical communicators are concerned, these sorts of criticism imply that the outcomes of research are unactionable. Researchers have too rarely addressed questions that those who write, edit, and design text-books actually need answers to. (Waller, 1979: 178)

Mesmo com os evidentes defeitos que Waller aponta, a época que acabámos de analisar foi, de facto, uma época áurea em relação ao estudos das variáveis gráficas que influenciam a leitura. Depois dela, a linha geral de investigação desviou-se: não tanto vocacionada para o estudo das propriedades visuais da palavra escrita, mas para o processamento desses signos pelo cérebro. Nomeadamente, os esforços foram sendo dirigidos para a construção de modelos de leitura, que, descrevendo a forma como o cérebro processa a leitura, pudessem ser recriados em ambiente externo, por máquinas e por inteligência artificial. O estado da arte desta investigação pode ser encontrado, por exemplo, no *Oxford Handbook of Reading* (Pollatsek & Treiman, 2015).

O processamento da linguagem tem sido extensivamente estudado por neurocientistas e as novas tecnologias e práticas de investigação permitem-nos observar que áreas do cérebro são ativadas quando lemos, quando falamos ou quando pensamos em palavras. Destes, gostaria de destacar o trabalho de Stanislas Dehaene, matemático e psicólogo que estudou a forma como processamos números e como lemos. Em *Reading and the Brain—The new science of how we read* (2009), o autor reúne muitas das suas conclusões de investigação, que são orientadas para a observação dos processos cognitivos que se dão no cérebro, no ato da leitura, baseando a sua pesquisa tanto em situações normais como em situações particulares, como a aprendizagem da linguagem por crianças, ou, surpreendentemente, por um macaco, ou ainda em situações de anomalia como no caso da dislexia. A atenção não é dada, desta vez, aos estímulos que são a origem desses efeitos observados.

Uma das conclusões a que Dehaene chega é que a parte do cérebro que é ativada para a identificação de palavras escritas (à qual chama *letterbox*) não é ativada perante a palavra falada. A não ser, no entanto, que o sujeito seja chamado a *imaginar*

a palavra escrita, por exemplo, quando se lhe pede que diga se uma determinada palavra contém ou não letras com descendentes (como ‘g’ ou ‘p’) (Dehaene, 2009: 72). Outra conclusão interessante é que essa área que é estimulada pela palavra escrita, localizando-se na zona dedicada ao reconhecimento visual, não é ativada para outras tarefas de índole visual—é apenas usada para o reconhecimento da escrita. Também é interessante referir que se localiza exatamente na mesma área para todos os indivíduos alfabetizados (Dehaene, 2009: 72–75).

O autor vem pôr em causa as teorias anteriores que indicavam que lemos palavras pelo reconhecimento integral da sua forma. Esta descoberta era apoiada pelo facto de que lemos mais rapidamente palavras escritas em caixa baixa (‘palavra’) do que em caixa alta (‘PALAVRA’). O desenho particular que é produzido pelo conjunto de letras que compõem uma palavra, nomeadamente as suas ascendentes e descendentes, cria uma forma que facilmente é identificada pelo leitor, ao passo que, usando apenas a caixa alta, essa forma é geralmente um rectângulo para todas as palavras. Essa diferença na velocidade de leitura é um facto ainda indisputado. O autor vem no entanto lembrar que alterações inusitadas nessa forma geral da palavra continuam legíveis³ (como em ‘PalAvRa’), e, juntando outros argumentos, conclui determinadamente que «there is no longer any reason to doubt that the global contours of words play virtually no role in reading» (Dehaene, 2009: 224). Não é minha intenção ou papel disputar a sua conclusão, mas gostava de manter algumas reservas em relação a ela, não só porque me parece evidente que ‘PalAvRa’ não se lê com a mesma facilidade mas sobretudo pelo facto de que o autor destitui alguns dos argumentos anteriores ignorando-os: «the slight slowing observed for uppercase letters is not worth noting. It may just be due to less familiarity with these shapes.» (Dehaene, 2009: 224). De facto, e como argumentarei adiante, essa familiaridade é um fator de suma importância na legibilidade de um texto.

A contribuição da neurociência vem trazer outras descobertas interessantes, cujo alcance ainda está por explorar completamente, como por exemplo, que muito provavelmente o cérebro dedica à leitura partes anteriormente designadas para o reconhecimento de caras e objetos, o que por sua vez pode ter influência na forma que os alfabetos foram tomando (Dehaene, 2011: 254). Cientistas e historiadores terão muito o que discutir perante estas descobertas.

3 Usando a terminologia anteriormente explicitada, contra-argumento que a palavra assim escrita pode continuar a ser *legible* mas não é propriamente *readable*.

Não sendo esta uma tese exclusivamente dedicada a esta área da pesquisa sobre as questões da leitura, vi-me forçada a não referir alguns autores e obras que poderiam ser de interesse a alguns leitores. Não podendo ser exaustiva também na lista daquilo que ficou por mencionar, gostaria de sugerir que se siga o trabalho dos organizadores do *Oxford Handbook of Reading* (2015): Alexander Pollatsek e Rebecca Treiman, e dos autores que contribuem para este volume. Muitos destes autores têm uma investigação pertinente para a área das questões gráficas relacionadas com a legibilidade, como por exemplo Manuel Perea, da Universitat de València. Os exemplos de designers que dedicaram o seu trabalho a este tipo de pesquisa são também de notar. Nomeadamente, Mary C. Dyson e Gary J. Kipping, da Universidade de Reading, Reino Unido (onde se podem encontrar pares que fazem pesquisa igualmente interessante), com trabalho de relevo relacionado com a questão da leitura no ecrã; Ole Lund, que investiga a influência da tipografia na legibilidade, a partir do Departamento de Design da Universidade de Ciência e Tecnologia da Noruega (veja-se por exemplo Lund, 1995), e Sofie Beier, no Departamento de Design da Faculdade de Belas Artes, na Dinamarca. Parte da pesquisa destes investigadores é descrita em outros lugares desta tese.

TRADIÇÃO TIPOGRÁFICA E FAMILIARIDADE

Esta revisão da literatura relacionada com a investigação científica sobre os fatores gráficos que influenciam a legibilidade pretendeu dar a conhecer as tendências históricas mais relevantes nos estudos levados a cabo até hoje, para melhor entender o curso geral dos resultados que deles foram derivando. Feita esta análise, há duas questões que gostaria de destacar.

A primeira é a constatação de que, tal como a frequência de uma palavra dentro de uma língua afeta a velocidade com que a lemos, também a habituação a certos parâmetros gráficos nos leva a considerá-los ideais para a leitura. Isto é confirmado não só pelos resultados objetivos dos testes efetuados por vários dos autores apresentados, e tantos outros, mas também pela secção de opiniões subjetivas em relação à legibilidade das amostras apresentadas, nos estudos que as incluem. Não é surpreendente que, em termos subjetivos, as pessoas escolham como mais legíveis aquelas amostras que estão compostas de forma mais familiar, mesmo, ou sobretudo, sem disso se aperceberem conscientemente—«[t]his lack of typographical consciousness and knowledge is welcome» (Stanley Morison em Burt,

1959: xv)—o que é relevante aqui é que essa familiaridade tem, comprovadamente, implicações positivas na velocidade e conforto de leitura: «almost everyone reads most easily matter set up in the style to which he has become habituated» (Burt, 1959: 18)—uma constatação eloquentemente reafirmada por Zuzana Licko, trinta anos mais tarde: «readers read best what they read most» (Licko, 1990: 13).

Esta conclusão foi motivo de estudo aprofundado por Sofie Beier, uma das designers que dedicou o seu trabalho académico à área da pesquisa científica sobre estes assuntos; a sua tese de doutoramento, *Typeface Legibility: towards defining familiarity* (2009), analisa precisamente este aspeto. Para testar a estrutura essencial dos tipos de letra, a autora criou três tipos de letra novos, garantindo assim que não eram já familiares aos sujeitos estudados.

Stanley Morison havia já sublinhado a importância da familiaridade quando, observando a substituição das canetas de tinta (que deixam um traço de espessura variável) pelas esferográficas (que produzem um traço de espessura uniforme), previa que as letras tipográficas com um desenho de espessura uniforme seriam, hoje, as mais comuns e, conseqüentemente, as mais legíveis (Stanley Morison em Burt, 1959: xiii-xv). O princípio estaria correto; no entanto, tal não se verifica no universo dos livros hoje em dia uma vez que, sobretudo no desenho de livros, a tradição mais conservadora prevaleceu e continuam, na sua maioria, a ser paginados com letras com espessura variável — mas em relação a revistas, e outros textos mais curtos, a previsão é acertada, usando-se frequentemente nesses casos tipos de letra com menos diferença de espessura. Uma previsão semelhante foi feita também pela tipógrafa Zuzana Licko, que argumentou que a estranheza de alguns tipos de letra seus contemporâneos, que estavam a ser desenhados testando os limites da legibilidade e a ser publicados nos anos 90 pela *Émigré*,⁴ seriam mais tarde considerados perfeitamente legíveis. Tal não aconteceu na totalidade: a legibilidade não foi aumentada provavelmente porque o seu uso não foi banalizado o suficiente para criar familiaridade. Os tipos de que falava continuam a ser representativos de uma postura crítica em relação à legibilidade ideal das letras, que entretanto ficou associada a esse período na história do design gráfico (Beier, 2012; Licko, 1990).

O segundo ponto que gostaria de destacar nesta análise macroscópica da pesquisa científica relacionada com a leitura é que, no seu geral, e de uma forma muito

4 Uma revista e fundição de tipos baseada na Califórnia, de importância vital para a disciplina do design gráfico e da tipografia.

contundente, ela está de acordo com aquilo que são as conclusões da prática tipográfica afinada ao longo de séculos. De uma forma geral, os estudos corroboram a intuição do tipógrafo experiente e o estabelecido nas boas práticas da tipografia. De igual modo, as investigações mais recentes, sendo muito mais exigentes em termos de métodos e avançadas em termos de replicação do modelo humano por máquinas, não apresentam resultados fundamentalmente diferentes em relação àquilo que é determinado como ideal para a leitura, e que os tipógrafos confirmam pela sua definição empírica de boas práticas no uso das letras. Algo desde logo salientado por Stanley Morison na sua *Introdução* acima descrita, quando afirma: «Nobody with experience in the printing trade will disagree with these findings.» (Morison em Burt, 1959: ix). O autor prossegue o seu texto incluindo de seguida uma admoestação aos novos designers tipográficos que queriam romper com as tradições estabelecidas, o que representa aliás um ponto e um argumento muito próprios do seu tempo: «The investigation confirms several of the conventions that had been agreed upon by calligraphers, printers and publishers, though some modern ‘book-designers’, ‘typographers’ and ‘layout men’ need to be recalled to these standards.» (Stanley Morison em Burt, 1959: x).

Duas décadas mais tarde, o designer Wim Crouwel sugere também esta sobreposição entre os resultados da pesquisa científica e as práticas estabelecidas:

I believe that we should call visual artists and designers who work progressively and experimentally «research workers.» Just as in scientific research, it may be some time before their work is proved to have been truly fundamental. It is curious that designers are seldom, or never, aware of the findings of research. By sheer intuition designers often reach conclusions that are just as valid as the results of scientific research. (Crouwel, 1979: 157)

Ainda mais recentemente, também o tipógrafo Jost Hochuli vem sublinhar este aspeto: «These researchers confirm—not invariably, but surprisingly frequently—long-known rules of typography» (Hochuli, 2008: 9).

EXEMPLO: COMPRIMENTO DE LINHA

Tome-se como exemplo o valor de comprimento de linha ideal. Cyril Burt chega à conclusão de que o comprimento de linha ideal está entre os 85 e os 140 mm (Burt, 1959: 13, 16). O autor refere que Tinker sugere comprimentos ideais bastante

menores: entre 80 e 88mm (Burt, 1959: 14). Esse valor está dentro da margem que Burt indica, mas a margem de tolerância é bastante menor para Tinker. Não se sabe qual a obra de Tinker que Burt toma como referência, mas Hochuli, tendo por referência *Legibility of Print* (Tinker, 1963), indica valores algo diferentes, mas que são consistentes com aquela que é a boa prática tipográfica.

Typographers recommend an optimum of between 50 and 60 or between 60 and 70 characters per line. Tinker claims that a 10 pt type with 2 pt interlinear spacing is equally readable at measures between 14 and 31 picas (about 6 to 13 cm), but also notes that ‘reader preferences quite definitely favor moderate line widths. Relatively long and very short line widths are disliked. In general, printing practice seems to be adjusted to the desires of the average reader with regard to line width.’ (Hochuli, 2008: 32; citando Tinker, 1963: 28)

Quando Stanley Morison refere esta descoberta no seu prefácio, ele prefere usar a medida em palavras—entre dez e doze palavras por linha. Esta forma de medição acomoda o facto de que a medida ideal de comprimento de linha está dependente também do tamanho de letra: letras maiores podem ser compostas confortavelmente em comprimentos de linha maiores, enquanto letras menores exigem colunas mais estreitas. Esta correlação é tanto uma descoberta a partir dos testes executados como uma prática habitual entre tipógrafos.

«The investigation concludes (p. 13), for instance, that ten to twelve words is the limit for the length of the line of a roman type if it is to be read comfortably. Sir Cyril Burt has ascertained this fact by scientific tests (p. 16). The printer, and the scribe before him, had discovered it by observation; just as they had worked out the right relation between size of type, length of the lines, and the space between the lines.» (Morison em Burt, 1959: x)

Jost Hochuli compilou, em nota de rodapé, os valores de referência para vários tipógrafos, aqui reproduzidos abaixo. Convenientemente, os valores foram convertidos em número de caracteres, o que é mais rigoroso do que o número de palavras, uma vez que o comprimento médio das palavras difere bastante de língua para língua (e um autor que escreve em alemão, como Hochuli, sabe bem disso).

Gill: ‘not more than 12 words’ [not more than 70 characters] (Eric Gill, *An essay on typography*, London, 1931, p. 91).—Tschichold: 8–10 words [45–58 characters] (Jan Tschichold, *Typographische Gestaltung*, Basel, 1935, p. 38).—Ruder: 50–60 characters (Emil Ruder, *Typographie*, [1967] Sulgen, 2001, p. 43).—Kapr: 50–60 characters (Albert Kapr, *Hundertundein Sätze zur Buchgestaltung*, Leipzig, 1973, p. 18).—Bringhurst: 45–75 characters (Robert Bringhurst, *The elements of typographic style*, 2nd edn, Vancouver, 1996, p. 26).—Willberg/Forssman: 60–70 characters (Hans Peter Willberg & Friedrich Forssman, *Lesetypografie*, 2nd edn, Mainz, 2005, p. 17). (Hochuli, 2008: 60)

A diferença entre aquilo que cada um destes tipógrafos propõe é mais da ordem da margem de tolerância do que dos valores em si: alguns tipógrafos admitem comprimentos maiores ou menores, mas os valores ideais médios andam muito próximos entre si.⁵ Ou seja, isto confirma que as prescrições dos melhores tipógrafos são equivalentes aos valores tidos como ideais, como resultado de pesquisa científica envolvendo números elevados de testes com amostras significativas. Tal como acontece com as convenções descritas nesta tese, a boa prática, largamente disseminada, funda uma convenção, e essa convenção passa a ser exigida pelo público leitor. As letras compõem-se desta maneira porque assim se leem melhor; por outro lado, elas leem-se melhor assim porque é assim que estamos habituados a lê-las: elas são-nos familiares. Esta questão da familiaridade vem sublinhar a importância do estudo das convenções e dos objetos que não fogem à regra. Estudar as convenções estabelecidas, estudar aquilo que é familiar, é também estudar as questões fundadoras da legibilidade. Estudar a origem destas convenções, tal como o fizemos até aqui, e continuaremos a fazer adiante, partindo da observação atenta deste objeto de estudo—um livro em tudo passível de ser considerado *normal* no sentido de seguir a *norma*—é essencial para a identificação daquilo que torna um livro *legível*. Só observando como um livro faz aquilo que ele faz bem é que podemos prosseguir na sua evolução natural, mantendo as suas propriedades intrínsecas, sem medo de lhe alterar tudo o que é acessório ou accidental.

5 Curiosamente, o valor que mais se afasta dos valores médios anteriores é o do último livro citado, cuja autoria é partilhada entre Hans Peter Willberg e Friedrich Forssman, este último sendo o designer responsável pelo projeto gráfico do livro em estudo neste capítulo.

1.2.2 Tipografia e produção de sentido

Headings and subheadings, the space under a chapter heading, line spaces: these are signs, and are there to communicate. (Hochuli & Kinross, 1997: 108)

Marcar um texto tipograficamente é descrevê-lo. Quando um designer pagina um livro, para cada bloco de texto ele designa um estilo tipográfico, ao qual tipicamente chama «texto», «títulos», «citações», etc.⁶ Efetivamente, o que o designer está a fazer é atribuir características de texto, de título ou de citação a um texto: está a revestir o texto das qualidades que indicarão ao leitor de que tipo de texto é que se trata. Tal como foi visto quando, na «INTRODUÇÃO» a esta tese, apresentei o livro *Bla Blablaba*, essas características por si mesmas já aportam um nível de significado ao texto, mesmo nos casos em que ele seja ilegível para o leitor.

If you were to compare an educational textbook and a novel, both in a language you do not know, you would very probably be able to tell them apart just by appearance. The novel will almost certainly consist solely of continuous prose. The text of the educational book, though, may be surrounded by additional pedagogical components, such as contents, index, glossary, summaries and so on. Why is the difference visible? It is not because the textbook has a structure and the novel has none. It is because the structure of the textbook has been typographically signalled, while the structure of the novel is signalled by linguistic means alone. (Waller, 1979: 175)

Este objeto de estudo de certa forma cruza os dois géneros mencionados; ele é um texto de ficção narrativa que é editado, neste caso, como material pedagógico. Assim sendo, ele combina em si muitas das marcas tipográficas de um texto com fins de educação, acrescidas às marcas típicas de uma prosa ficcional.

Waller denomina como *access structures* os elementos que permitem ao leitor aceder ao texto da forma mais apropriada,⁷ muitos dos quais foram apelidados por Genette como *paratexto*. São essas marcas tipográficas que permitem ao leitor *entrar* no texto, aceder a ele.

6 Como aliás é hoje habitual fazer-se, hoje em dia, nos processadores de texto mais comuns.

7 Por *apropriada*, quero dizer respeitando tanto a intenção do leitor como aquela que se presume ser a vontade tácita e universal do livro—a de ser entendido.

Cada uma destas estruturas de acesso responde a uma necessidade específica. O índice inicial, assim como os títulos e subtítulos, apresentam uma vista geral do texto, enquanto o índice remissivo nos direciona para conceitos específicos que aparecem ao longo do texto. Os glossários fornecem definições de termos próprios do jargão utilizado. Os sumários iniciais, comuns em textos acadêmicos, e mesmo em alguns romances, providenciam um olhar geral mas mais detalhado do que os títulos; sumários finais têm um propósito semelhante, em relação às conclusões (Waller, 1979: 185). Estas indicações, que são dadas pela tipografia, são de enorme utilidade para a navegação no texto e seriam difíceis de transmitir, ou perderiam mesmo o sentido, se existissem apenas por meios verbais.

TIPOGRAFIA COMO MACRO-PONTUAÇÃO

Em 1980, Rob Waller escreveu o artigo «Graphic aspects of complex texts: typography as macro-punctuation» (1980) e, mais tarde, «Using typography to structure arguments: a critical analysis of some examples» (1987). A sua investigação vai na direção de analisar o uso da tipografia como ferramenta para construir sentido, estruturar argumentos, e produzir informação através da comunicação visual, que complementa a informação verbal que a tipografia suporta.

No primeiro artigo referido, Waller propõe a tese de que a tipografia tem um paralelo na pontuação—a pontuação sendo a única parte da linguagem escrita que é governada por regras gramaticais, mas que, porém, não concernem às palavras em si mesmas, mas sim à ligação entre elas. Ou seja, a pontuação constitui um sistema de organização das palavras, sugere Waller, a um nível micro-textual, enquanto os sinais tipográficos e a organização do espaço atuam num nível macro-textual (Waller, 1980: 245).

Deixo aqui reproduzidas algumas tabelas que servem, no artigo referido, como forma de sistematização das diferentes formas de organização tipográfica do texto e suas funções, que o autor começa por dividir em dois grandes grupos: funções retóricas e funções de acesso. As funções retóricas distinguem-se das de acesso porque as primeiras dizem algo sobre o texto: elas servem para sublinhar ou enfatizar certos aspetos do texto, ou de outras formas estruturar o seu argumento; por sua vez, as segundas servem sobretudo para apresentar o texto e facilitar a navegação do leitor dentro dele.

Table 1. Some functions of the typographic organization of text.

Rethorical Functions	
About the argument	summarization (title, summary) introduction (foreword, preface, introduction)
Within the argument	emphasis (underlining, italics, etc.) transition (headings, space, etc.) bifurcation (alternative options, parallel texts, interpolation sections)
Extra to the argument	substantiation (footnotes, appendices, references) addenda (apologia, acknowledgements, etc.)
Access functions	
About the book	overviews (contents list, abstract) definitives (glossary, index) identifiers (title, author, style)
Within the book	locators (topical headings, typographic signalling)
Extra to the book	descriptors (functional headings, captions) study guidance (recommended reading, exercises)

(Waller, 1980: 246)

Esta tabela tem uma intenção semelhante à obra *Seuils* de Genette, mas numa perspectiva diferente, uma vez que a descrição da função de uma determinada porção do texto está vinculada ao seu tratamento tipográfico (ao invés do tratamento editorial, como em Genette). O livro que está agora a ser analisado permite-nos encontrar uma grande quantidade destas tipologias: sumários, prefácios, títulos, notas de rodapé, notas finais, vários tipos de chamadas de atenção ao longo do texto, entre outros.

Na tabela 2 o autor, prosseguindo o seu argumento principal, estabelece uma equivalência em termos de função textual entre o tratamento tipográfico (a um nível macroscópico) e a pontuação (a um nível microscópico). Podemos também observar o agrupamento destes artifícios tipográficos de acordo com a sua função, o que facilita a equivalência estabelecida entre macro- e micro-pontuação. Assim, são criados quatro grupos temáticos segundo a sua função ou posição—delineação, interpolação, serialização e estilização—nos quais se enquadram vários elementos tanto ao nível macro da tipografia como ao nível micro da pontuação. Por exemplo, dentro da função de serialização, encontramos a vírgula e ponto e vírgula, elementos de pontuação, ou, por outro lado, um tratamento tipográfico recorrendo a numeração.

Table 2. Some functions of micro- and macro-punctuation.

	Micro-level	Macro-level
Delineation	initial capital full point comma semi-colon colon	headings title pages space rules
Interpolation	parentheses dashes commas	footnotes boxed inserts marginalia indentation
Serialization	commas semi-colons oblique strokes bullets numerals	headings, numerals tabular format regular spacing/styling
Stylization	quotation marks exclamation marks question marks	size variation style variation layout variation

(Waller, 1980: 248)

Na terceira tabela, mais simples em aparência mas bastante mais complexa naquilo que implica, o autor apresenta-nos uma relação entre uma possível classificação de efeitos gráficos e o seu correspondente efeito semântico.

Table 3. Semantic confusions in typography.

Graphic effects	Semantic status
Conventional	Denotative
Representational	Onomatopoetic
Associational	Connotative
Artefactual	(none)
Positional	Syntactic and performative

(Waller, 1980: 251)

Os efeitos convencionais são aqueles cujo significado foi sendo estabelecido ao longo do tempo, através de convenções, mais ou menos formais, sobre as quais foi sendo construído um consenso. Tal como na linguagem, a relação entre o referente e o seu efeito é arbitrária, ela foi acordada tacitamente, e não existe outra relação entre eles senão a de convenção. Em termos semânticos, esse tipo de efeitos apenas *denota*, denomina, descreve.

Nos efeitos relacionais, pelo contrário, existe uma ligação entre o sinal gráfico e a sua intenção semântica. Essa relação deriva da experiência visual do leitor, ou de alguma ligação com o som da linguagem que representam, daí que o autor tenha apelidado o seu efeito de *onomatopeico*. Um exemplo deste tipo de sinais é o uso de negrito para enfatizar uma palavra que poderia ser dita com uma entoação mais forte se estivesse a ser lida em voz alta.

Os efeitos de *associação* dependem de uma combinação dos dois efeitos previamente descritos. O exemplo dado pelo autor é o uso de tipos de letra *Copperplate* para emitir certificados de garantia ou outros documentos de valor, que replica o uso desses tipos de letra em notas de banco. O facto de este exemplo ser mais válido para um público americano é precisamente a prova de que ele exige o estabelecimento de uma convenção que é ativada por associação; para o leitor português, esta ligação será compreensível mas talvez não tão óbvia.

O autor tem ainda em conta os efeitos *artefactuais*, que procedem de limitações formais do objeto mas que não acarretam uma intenção semântica específica. Um exemplo seria a ausência de negritos num documento produzido numa máquina de escrever, uma ausência que pode não ter outro motivo senão a limitação do material de inscrição usado.

Os efeitos de *posição* serão explorados mais a fundo nesta tese, olhando em especial para a obra «DIAGRAMMATIC WRITING», de Johanna Drucker. O autor deste artigo, tal como a autora desse texto, reconhecem na posição relativa dos elementos tipográficos uma potencialidade sintática e performativa. A sua posição relativa, tanto em relação aos outros elementos, como em relação à posição esperada pelo leitor, dados os seus hábitos enraizados de leitura, traz sentido aos elementos textuais assim dispostos—por exemplo, é através deste efeito que um título é reconhecido como tal. Waller junta nesta mesma categoria os efeitos performativos, presentes por exemplo na relação entre o índice e o número de página, que pela sua posição, um no início do livro, e o outro no pé da página ou noutra lugar satélite ao texto,

possibilitam uma leitura performativa do texto, seguindo uma ordem para a qual colaboram e interagem a intencionalidade do leitor e a disponibilidade do material gráfico—exemplificando as instruções de leitura que tenho vindo a propor.

O que me confunde a mim enquanto leitora é que Waller tenha classificado esta tabela como as *confusões semânticas* possíveis em tipografia, quando me parece que a tabela é um bom ponto de partida para as suas potencialidades—algo que eventualmente confunde aqueles que gostariam de ver na tipografia apenas uma simples transmissão inexpressiva de um texto. O autor esclarece:

It is because of such potential confusions that successful analysis of typography will never be a simple mechanical process. It requires the same kind of personal skills and sensitivity as linguistic or literary analysis, even if the material examined is less profound. The student of verbal language is alert for metaphor, irony, or idiom, and does not attribute to coughs, grunts, or stutters the same kind of meaning as to words. The typographer also must be aware of the influences of cultural norms, stylistic associations, and technical constraints on the visual form of texts. (Waller, 1980: 251–2)

Algo que efetivamente pode confundir o investigador nestas áreas é que nem sempre as escolhas são intencionais, sendo feitas muitas vezes de forma pouco premeditada ou pouco informada—uma falha que estes estudos (o de Waller e esta tese) pretendem ajudar a colmatar.

TEXTO COMO DIAGRAMA

O segundo artigo que referi há pouco deste autor—«Using typography to structure arguments» (1987)—prossegue na mesma linha de investigação, desta vez propondo uma nova metáfora: a do texto enquanto diagrama.⁸

The text-as-diagram metaphor proposes that readers [...] may benefit from a map—that typographic and spatial factors can be used to clarify the larger structural relationships in a text, easing the cognitive burden that long, featureless texts impose on the reader. (Waller, 1987: 107)

8 Assinalando, de novo, a sua proximidade com a teorização posterior de Drucker.

A tónica é, portanto, na função estrutural que a tipografia⁹ pode ter. Ao explorar totalmente esta possibilidade de estruturação de sentido que a tipografia oferece, o objetivo é o de que haja uma correspondência visível entre a organização interna do argumento de um texto e a sua organização visual e tipográfica. Ambos os elementos beneficiaram bastante em estar sempre interligados, como Waller demonstra ao longo do seu artigo, através da apresentação de vários exemplos práticos que, segundo o autor, chamam a atenção para a correlação entre o texto como artefacto, ou seja, um objeto gráfico e físico, e o texto como argumento, ou seja, um sistema de ideias expressas em sequências linguísticas (Waller, 1987: 123).

Esta ligação pode parecer óbvia, mas é, muitas vezes, pouco reconhecida pelos produtores de texto—tanto os escritores como os designers—como reconhece o designer e tipógrafo Wim Crowwel, num artigo compilado no mesmo livro sobre o processamento de linguagem visual em que se inclui o mencionado artigo de Waller.

Designers have always started from the idea that consistent conceptual unity was the highest attainable goal; they have taken for granted that the text would be interpreted as they had intended. (Crowwel, 1979: 152)

Este livro para o qual agora olhamos é um bom objeto de estudo precisamente porque ao designer coube a tarefa de criar uma série de artifícios gráficos e tipográficos que não só garantissem a coesão conceptual e formal do seu todo, mas também permitissem a correta leitura de todas as partes suas constituintes; o texto deve emergir como o conteúdo principal, as notas de rodapé devem ler-se enquanto texto de apoio, a numeração das linhas não deve obstruir a leitura corrida mas devem ser notórias o suficiente para assistir à leitura pormenorizada, e assim para cada elemento, ao qual foi dada uma atenção particular.

LEITOR COMO UTILIZADOR

Por sua vez, Patricia Wright sugere que se olhe para o texto segundo a perspectiva de investigação da usabilidade—o texto seria, assim, visto como um objeto que vai ser *usado* por um utilizador. Essa ideia está, de certa forma, de acordo com a ideia de fundo desta tese, de que o livro é uma base para a ativação do texto.

9 Recordo que, neste contexto, tenho vindo a usar o termo *tipografia* no sentido de *tratamento tipográfico de um texto* (e não no de *desenho de tipos de letra*).

The analysis of usability has suggested that written materials are used more easily if they are designed to be compatible with the perceptual strategies, the conceptual knowledge, and the information processing resources of the user. The problem is how to achieve such design, how to convince producers of written materials to consider in detail the usability of those materials. (Wright, 1980B: 190)

De facto, a mudança de perspectiva que a autora propõe é bastante radical. Não estamos habituados a pensar num texto como qualquer outro *produto*. Mas essa alteração de paradigma poderia ter vantagens assinaláveis, tanto no campo da produção como no campo da pesquisa.

Krugg and Reddish (Note 1)¹⁰ give one indication of this difference by replacing the terms readers and writers by users and producers. The connotations of the conventional terms were felt to be too narrow because producing a document involves much more than merely writing it. Production includes integrating decisions about language and layout with logistic constraints such as budget limitations, deadlines, and distribution procedures. In the same way, the user of written factual information draws on a broad range of psychological resources of which “reading” is only one. (Wright, 1980B: 183)

Certamente, o escritor como entidade individual não está, no geral, preparado para a concretização de objetos textuais que atendam a todos os aspetos que se abrem nesta nova perspectiva. Tal como os géneros textuais, cujas possibilidades de sentido dependem de um conjunto de práticas e convenções de escrita e leitura ativadas por atos individuais de criação verbal, também a produção material de livros obedece a processos semióticos socializados. Um texto visto como um produto seria mais facilmente produzido por um grupo multidisciplinar de agentes produtores. É nesta constelação de entidades envolvidas na produção de um livro como objeto que se inclui o designer, como agente que decide a forma da informação escrita que é deixada ao seu cuidado e, portanto, a garante do aparato tipográfico que é coadjuvante na produção do seu sentido.

10 R. E., Krug & J. C. Reddish, *Research planning report No. 1*. American Institute for Research with Carnegie-Mellon and Siegal and Gale, 1978.

1.3 Interior: abrir um livro sem o *ler*

Passaremos agora a analisar o interior do livro, depois de vistos os seus elementos exteriores. Se é nesses elementos exteriores que conseguimos encontrar uma grande parte das instruções *semânticas* de leitura, no interior, ou seja, no miolo do livro, são as instruções *fenomenológicas* que são mais evidentes. São essas as instruções que vamos tentar identificar, apercebendo-nos de de que maneira nos guiam a leitura. Daí a necessidade de termos parado, neste momento, para perceber a que estímulos visuais obedece o processo de leitura: porque é aqui que os vamos encontrar. Relembro, porém, que a maneira como o texto está estruturado não constitui, naturalmente, uma obrigatoriedade na leitura—nem esse é o seu objetivo. Ela estabelece caminhos possíveis, caminhos prováveis, caminhos previsíveis: «Format¹¹ does not determine reading but does structure the possible intervention.» (Drucker, 2013A: 7–8).

1.3.1 «Entrada»

FOLHA DE ROSTO

Quando abrimos este livro, damos de caras com a sua *folha de rosto*:

Página de título de uma obra impressa onde estão inscritos os elementos fundamentais relativos a uma obra, tais como o título, subtítulo, nome do autor, acompanhado por vezes dos seus títulos académicos, nome do compilador, ilustrador, tradutor, etc. e, se for caso disso, indicação da edição, lugar de edição, nome do editor e data de publicação. Frontispício. Folha de título. Rosto. (Faria & Pericão, 2008: 559)

11 A autora refere-se aqui ao resultado do ato de formatar e não ao *formato* de um livro.

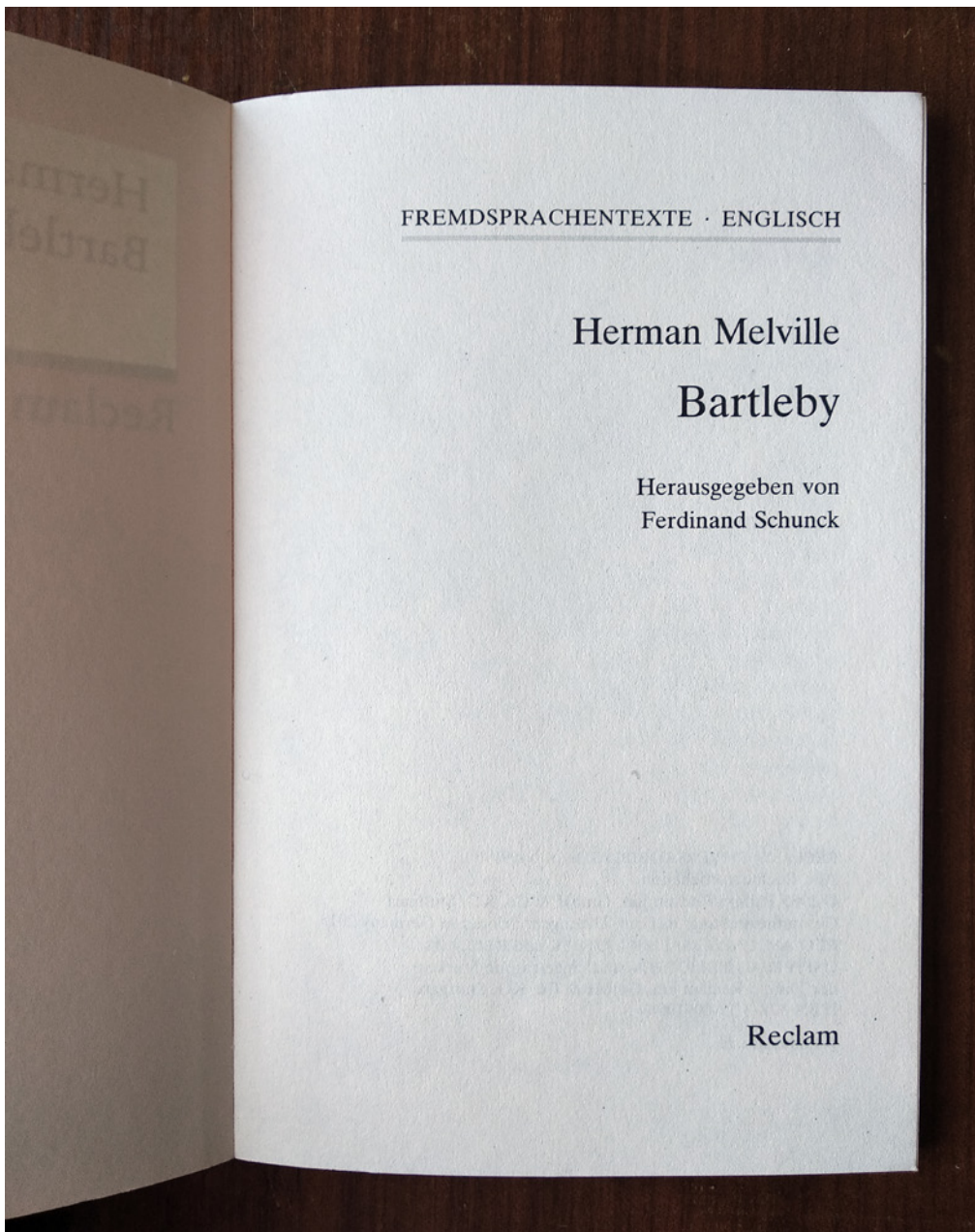


Fig. 1.16 — Folha de rosto de *Bartleby*, ed. Reclam (2013).

Já foi referido aqui que nem sempre as obras tiveram um título ou um autor identificáveis, pelo que a necessidade de uma folha de rosto é posterior ao aparecimento do livro em formato códice. Um dos mais antigos usos de uma página separada no começo do livro, onde constava a informação identificativa do mesmo, foi o *Bul zu deutsch* (Carta papal em alemão), escrita por papa Pio II, impressa em Mainz em 1463 (McMurtrie, 1969: 502).

O seu papel enquanto veículo primordial de informação acerca do livro que a contém leva Genette a identificá-la como a base de todo o paratexto: aqui está «la page de titre, qui est, après le colophon des manuscrits médiévaux et des premiers incunables, l'ancêtre de tout le péri-texte éditorial moderne.» (Genette, 1987: 34).

Esta é a página em que se pode encontrar tanto a informação identificativa constante da capa como alguma informação suplementar que se escolheu não incluir naquela. Ela reitera os dois elementos discursivos fundamentais na história da impressão de textos e que começaram por surgir na capa: o título do texto e o nome do autor, reforçando a associação entre ambas como dispositivo cultural e jurídico na história moderna do livro. Visualmente, é uma página que existe por relação com a capa e com o miolo. Aqui, o aparato visual é normalmente sóbrio e a intenção é apenas a de informar. Ela serve precisamente de transição entre a capa e o miolo: apresenta a informação constante da capa, de forma mais clara e mais detalhada, enquanto, visualmente, está normalmente mais ligada ao miolo — a prática habitual é a de usar o mesmo tipo de letra que se usará ao longo do livro, as mesmas margens, e, eventualmente, as mesmas linhas guia ou alguma outra regra de paginação constante. Neste caso, a informação é alinhada à direita, ao contrário do resto do livro — mas esse alinhamento à direita é mantido também no título que antecede o texto, na página 3, que é a página que vemos logo que viramos a folha de rosto. A partir daqui, o alinhamento do resto do texto é o tradicional — alinhado à esquerda. De todas as possibilidades referidas pela sua definição, nesta folha de rosto em específico podemos encontrar, por ordem, de cima para baixo: o nome da coleção, o autor, o título do livro, o nome do editor deste volume, e o nome da casa editora.

Em termos das instruções de leitura expressas pela sua apresentação gráfica, a convenção que se destaca na folha de rosto é a da hierarquia tipográfica, conseguida através do tamanho e posição relativa entre si dos vários elementos verbais que aqui se encontram. A identificação da coleção encabeça a página, qual guarda-chuva debaixo do qual o livro se encontra. Mas fá-lo discretamente: o protagonismo é dado, em seguida, ao nome do autor e título da obra. Dentro destes, o autor vem primeiro, mas em tamanho menor, e o título em seguida, mas num corpo ligeiramente maior. Abaixo, numa posição de súbdito, claramente destacado por meio de um espaço semelhante ao que separa o nome da coleção do nome do autor, vem o nome do editor, num tamanho discreto, que está próximo do que será usado

para o texto daqui em diante. No fundo da página, como base ou como palco para a existência de tudo isto, o nome da editora. Toda a página de rosto afirma informação: ela é disposta de forma clara e categórica, segundo relações de hierarquia entre os vários elementos.

No caso deste livro, também chama a atenção, pela sua ausência, a chamada falsa folha de rosto: «A que precede a folha de rosto ou página de título e que apenas contém o título da obra. Anterrostro. Falso rosto. Falso título. Anteportada.» (Faria & Pericão, 2008: 559). A ausência desta primeiríssima página, que serve antes de mais para criar um espaço de respiração entre a capa e a informação que se vai ler no interior do livro, é mais uma das marcas da pretendida economia de produção deste pequeno livro.

VERSO DA FOLHA DE ROSTO

No verso da folha de rosto encontramos um conjunto de informações claramente indicadas como secundárias ou complementares, colocadas discretamente no fundo da página, em tamanho pequeno. Aqui podemos encontrar o número —equivalente à posição— desta obra nesta coleção, informação legal relativa à obra, ou seja, a indicação de direitos reservados e atribuição de copyright, a data do texto original, a data da corrente impressão, cuja produção é atribuída à editora, assim como a indicação da propriedade de uma série de marcas pela editora (aqui tratada pelo seu nome completo, tal como inscrito nos registos legais) e, de seguida, o ISBN. O mesmo tipo e tamanho de letra é usado para toda esta informação, que é alinhada à esquerda. Separado deste conjunto de informações mais ou menos úteis, encontramos o endereço da página web da editora. Este endereço URL é a única marca que este objeto tem de uma ligação com o universo digital. Este conjunto singelo de caracteres, quando transferido manualmente para a barra de endereço de um *browser*, abre-nos a possibilidade de visitar a editora na sua faceta virtual. Pode ser apenas uma discreta referência, mas representa uma forte marca do tempo em que vivemos.¹²

12 É a partir da exponenciação desta ligação que se tornaram possíveis obras como *Between page and screen*, de Amaranth Borsuk e Brad Bouse (2012), um livro que se posiciona entre o analógico e o digital.

1.3.2 Texto

La composition, c'est à dire le choix des caractères et de leur mise en page, est évidemment l'act qui donne forme de livre à un texte. (Genette, 1987: 35)

schen Zitaten auf Plakaten, Büchern und in der Kunst zeigt, daß die Kombination aus »gelb« und »schwarzer Balken« zu einem Kürzel für preiswerte, wissenschaftlich bestens aufgearbeitete Texte geworden ist. Brigitte Willberg hat die Farben überarbeitet, und dabei vor allem ein etwas volleres und roteres Gelb gewählt. Gelegentlich wurde die große Freifläche des Einbandes für Abbildungen verwendet; wo diese freigestellt sind, sieht das oft gut aus, Bilder auf freigelassenen Weißflächen wirken indessen etwas fahl.

Im Inneren wurde wenig verändert. Die Haupttitel zeigen nun keine Versalzeilen mehr und stehen gelegentlich rechtsbündig. Die Seitenzahlen sind nicht mehr kursiv, aber es gibt allerhand offenbar zufällige Varianten von lebenden Kolumnentiteln mit oder ohne Linien (stets oben) und Paginierungen ohne lebende Kolumnentitel (unten).



28 Zur Neugestaltung 2012

2012

Zunächst ging 2010 an meine Frau Cornelia Feyll und mich der Auftrag zur Neugestaltung der Reihe »Reclam Sachbuch« innerhalb der UB. Gemeinsam mit dem Verlag beschlossen wir, diese Reihe als Pilotprojekt zur Neugestaltung der ganzen UB anzulegen. Nach über 20 Jahren war der angeschnittene Balken – ein typisches 80er-Jahre-Motiv – nicht mehr recht zeitgemäß, und außerdem hatte ich den Wunsch, die UB wieder etwas, nun ja: bibliophiler anzulegen. Daß das Gelb beibehalten werden sollte, verstand sich. Und auch die Kombination aus einem kräftigen Balken und dem Verlagsnamen ist, wie erwähnt, so gut eingeführt, daß auch dieses Element bleiben sollte. Daß aus diesen gemeinsamen Überlegungen eine eher behutsame Renovierung und kein deutlicher Bruch mit dem Entwurf meines



2012 29

Fig. 1.17 — Dupla página do livro *Die Welt in Gelb* (AA. vv., 2012) comemorativo do redesenho da Universal-Bibliothek. Nesta página, pode ver-se o plano para o desenho do miolo dos novos livros, que está a uso neste livro comemorativo (mas não ainda em *Bartleby*).

NOVO MODELO DE MIOLO DA UB

No novo modelo de miolo, projetado em 2012, é usado o mesmo tipo de letra no livro inteiro, desde a capa até às notas. O tipo escolhido foi o DTL Documenta, que já foi apresentado quando analisamos a «CAPA», na secção anterior. Em relação ao modelo precedente, a quantidade de texto por página foi ligeiramente reduzida. Os títulos são agora alinhados à esquerda, ao contrário do que vemos no livro em análise neste capítulo. Não me demorarei, no entanto, a descrever este novo modelo, já que a paginação do livro aqui em estudo ainda não corresponde à versão renovada. *Bartleby* foi editado pela Reclam pela primeira vez em 1985. O seu texto foi, portanto, composto seguindo as regras tipográficas vigentes nessa época. Quando, em 2013, o reeditaram, terão tomado a opção de atualizar a capa segundo as novas regras, mas manter o miolo, que estava já paginado segundo as regras anteriores. Atualizar também o miolo significaria repaginar todo o livro, um processo que leva algum tempo e pode levar a novos erros, exigindo assim não só trabalho de design mas também de revisão. A editora terá preferido poupar esse esforço neste caso, em que já havia um miolo de complexidade assinalável preparado, usando o novo modelo de miolo para os livros paginados de raiz.

MANCHA DE TEXTO

O elemento visual mais saliente na página de um livro é a sua mancha de texto: o tamanho e posição da área que é ocupada com texto, dentro de uma página em branco. Bringhurst faz notar que, em chinês, a área de texto é conhecida como *yèxin*, em que *yè* significa página e *xin* significa coração e mente (Bringhurst, 2004: 145). Sem a mancha de texto, a página seria apenas uma folha de papel; estaria desprovida de vida. A sua posição, longe de ser silenciosa, exerce sobre nós os mesmos efeitos que, por exemplo, uma fachada de um edifício: quando bem proporcionada, convida a entrar. E pode fazê-lo de maneira mais ou menos estática, mais ou menos dinâmica, mais ou menos discreta.

The page is a piece of paper. It is also a visible and tangible proportion, silently sounding the thoroughness of the book. On it lies the textblock, which must answer to the page. The two together—page and textblock—produce an antiphonal geometry. That geometry alone can bond the reader to the book. Or conversely, it can put the reader to sleep, or put the reader's nerves on edge, or drive the reader away. (Bringhurst, 2004: 145)

<p>“But the blots, Turkey,” intimated I. “True; but, with submission, sir, behold these hairs! I am getting old. Surely, sir, a blot or two of a warm afternoon is not to be severely urged against gray hairs. Old age – 5 even if it blot the page – is honorable. With submission, sir, we <i>both</i> are getting old.” This appeal to my fellow-felling was hardly to be resisted. At all events, I saw that go he would not. So, I made up my mind to let him stay, resolving, nevertheless, to see to it that, during the afternoon, he had to do 10 with less important papers. Nippers, the second on my list, was a whiskered, sallow, and, upon the whole, rather piratical-looking young man, of about five-and-twenty. I always deemed him the 15 victim of two evil powers – ambition and indigestion. The ambition was evinced by a certain impatience of the duties of a mere copyist, an unwarrantable usurpation of strictly professional affairs, such as the original drawing up of legal documents. The indigestion seemed 20 betokened in an occasional nervous testiness and grinning irritability, causing the teeth to audibly grind together over mistakes committed in copying; unnecessary maledictions, hissed, rather than spoken, in the heat of business; and especially by a continual discontent with</p> <p>12 whiskered: backenbärtig. sallow: blaß, fahl. 15 indigestion: Verdauungsstörung. 16 to evince: bekunden, erweisen. 17 unwarrantable: unvertretbar; hier; widerrechtlich. usurpation: Übergreifen, widerrechtliche Aneignung. 20 to be betokened: sich ausdrücken. testiness: Reizbarkeit. 21 irritability: gereiztes, unwirsches Verhalten. 23 malediction: Fluch.</p> <p>10</p>	<p>the height of the table where he worked. Though of a very ingenious mechanical turn, Nippers could never get this table to suit him. He put chips under it, blocks of various sorts, bits of pasteboard, and at last went so far as 5 to attempt an exquisite adjustment, by final pieces of folded bloating-paper. But no invention would answer. If, for the sake of easing his back, he brought the table-lid at a sharp angle well up towards his chin, and wrote there 10 like a man using the steep roof of a Dutch house for his desk, then he declared that it stopped the circulation in his arms. If he now lowered the table to his waistbands, and stooped over it in writing, then there was a sore aching in his back. In short, the truth of the matter was, Nippers knew not what he wanted. Or, if he wanted 15 anything, it was to be rid of a scrivener’s table altogether. Among the manifestations of his diseased ambition was a fondness he had for receiving visits from certain ambiguous-looking fellows in seedy coats, whom he called his clients. Indeed, I was aware that not only was he, at 20 times, considerable of a ward-politician, but he occasionally did a little business at the Justices’ courts³, and was not unknown on the steps of the Tombs⁴. I have good reason to believe, however, that one individual who called upon him at my chambers, and who, with a grand</p> <p>3 chip: hier: Holzspan. 4 pasteboard: Karton, Pappe. 7 table-lid: Pultdeckel. 11 waistbands (pl.): hier: Gürtelhöhe. 17 f. ambiguous: zweideutig. 18 seedy: schäbig. 20 to be considerable of a ward-politician: etwa: durchaus zum Lokalpolitiker taugen. 24 f. with a grand air: mit großer Geste.</p> <p>11</p>
---	--

Fig. 1.18 — Reconstrução das páginas 10–11 de *Bartleby* na edição em estudo (tamanho real).

LINHA DE TEXTO

A habitual colocação das letras numa linha de texto dá-nos uma direção para a leitura. Ela é provavelmente a mais antiga e a mais perene convenção de leitura; muito embora em certas línguas e épocas a sua direção seja diferente, a linearidade de um troço de texto é um dado constante ao longo da história da escrita (Manguel, 1996: 47–48). Esta linearidade é-nos natural: ela está ligada aos valores mais intrínsecos de espaço e de tempo: para percorrer um pensamento colocado

num suporte, seguindo a sua trilha pelo espaço. Além disso, corresponde à cadeia fónica da linguagem verbal, na qual os sons se sucedem sequencialmente. Esta sequencialidade está plenamente imbuída no nosso pensamento. «We think along these lines, literally, in part because the lines are so insistent, regular, regulated and familiar.» (Drucker, 2013A: 19).

Apesar de sempre ter sido linear, o texto nunca foi, nem poderia ter sido, uma linha contínua e infinita: ela é quebrada em várias porções consecutivas, que por sua vez dão origem à mancha de texto, que acabámos de observar. B. P. Nichol e Steve McCaffery descrevem o livro como um objeto em que o texto é acomodado linearmente, segundo três eixos principais:

In its most obvious working the book organizes content along three modules: the lateral flow of the line, the vertical or columnar build-up of the lines on the page, and thirdly a linear movement organized through depth (the sequential arrangement of pages upon pages). Significantly the book assumes its particular physical format through its design to accommodate printed linguistic information in a linear form. Taking the line as a practically impossible continuum, it breaks it up into discrete units of equal length, placing them one above the other in sequence until a page unit is filled. Similarly the page units are ordered sequentially and the whole sewn or glued together to form the complete book. (McCaffery & Nichol, 2000: 18)

O valor do comprimento de linha deste livro em particular é o resultado da subtração das margens interior e exterior: neste caso, é de 76mm, o que, usando um texto de corpo 9,5 pt, permite colocar uma média de 10 palavras ou 55 caracteres em cada linha. Este número está dentro daquilo que é habitual e recomendável pelas boas práticas tipográficas que foram mencionadas na secção anterior.¹³

Esta edição faz uso de uma prática que, embora seja pouco correta tipograficamente, é bastante comum entre paginadores: a entrelinha não é fixa pelo documento todo, mas vai variando, de maneira a que se possam ter páginas com números de linha desiguais, mas que batem nas mesmas margens superior e inferior. Esta é uma das várias formas que existem para resolver o problema das *viúvas*

13 E que relembro aqui, de forma sintética: Gill: <70 caracteres; Tschichold: 45–58 c.; Ruder: 50–60 c.; Bringhurst: 45–75 c.; Willberg/Forssman: 60–70 c. (Hochuli, 2008: 60).

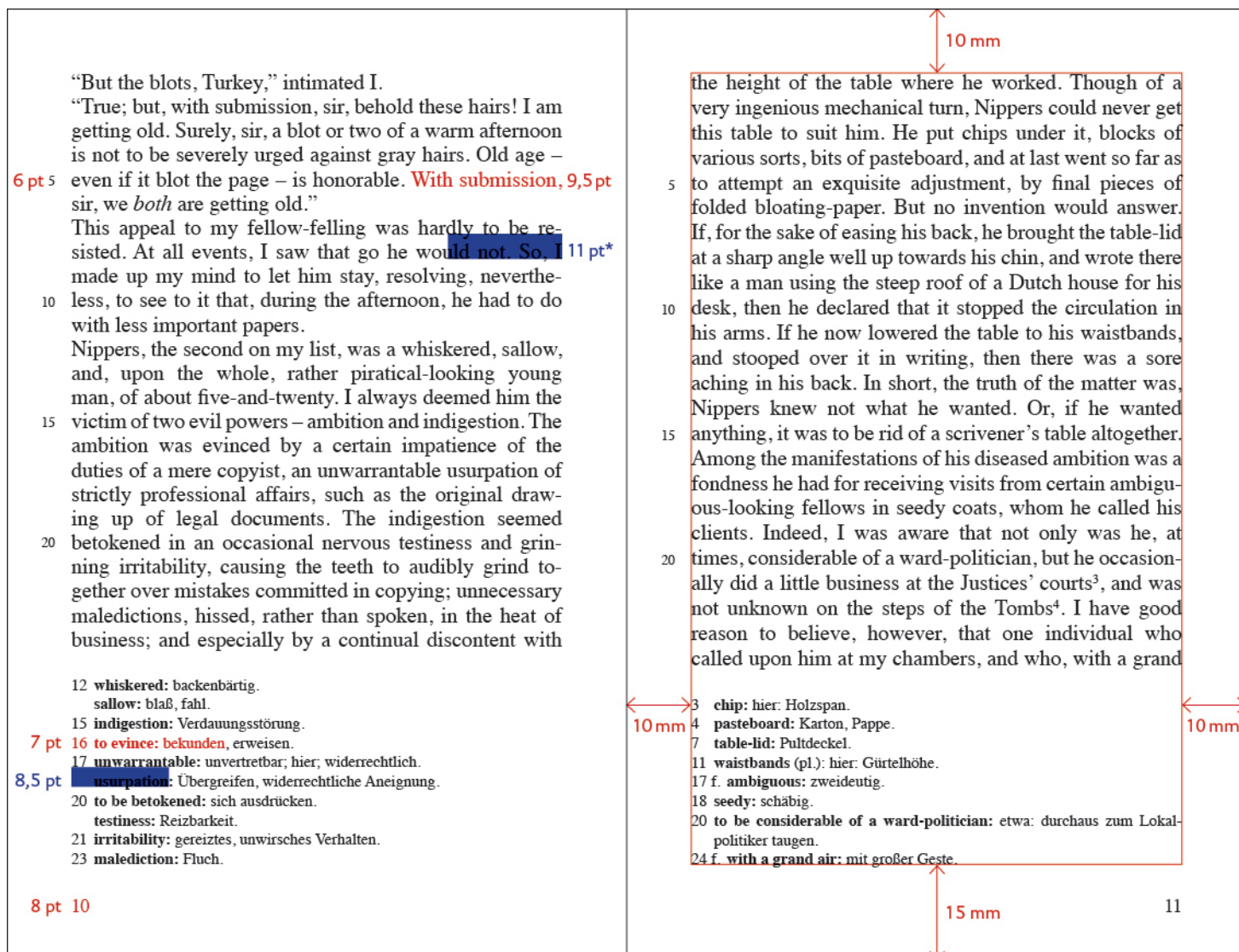


Fig. 1.19 — Medidas usadas para a construção da página. À direita, medem-se as margens: 10 mm no topo, interior e exterior; 15 mm em baixo. À esquerda, as medidas tipográficas: corpo de texto 9,5 pt, entrelinha 11 pt; na numeração de linha: corpo 6 pt e entrelinha igual à do texto que acompanha; notas: 7 pt e entrelinha 8,5 pt; numeração de página: 8 pt.

e *órfãos* que muito preocupam os tipógrafos—uma linha separada do seu parágrafo, no início ou fim de uma página (Silva & Amado, 2011). Usando esta tática, pode facilmente juntar-se mais uma linha ou menos uma linha a uma página e ajustar a entrelinha para que tudo caiba. No caso deste livro, a entrelinha padrão é de 11 pt, como referido na legenda, mas ela foi alterada, por exemplo nesta página, onde ela

fica com 10,629pt. Isso explica que estejam lado a lado duas páginas com o mesmo número de linhas e que elas não estejam alinhadas, demonstrando já uma das desvantagens desta prática. Outra desvantagem é que, estando as linhas desalinhadas, a sombra de uma linha mancha o espaço branco da entrelinha da página seguinte, quando vemos a folha à transparência (e é bom lembrar que o papel usado em impressão tem sempre um certo grau de transparência). Isto produz uma mancha cinzenta entre as linhas, que atrapalha a leitura, onde deveria estar o branco vazio do papel. Esta prática está normalmente associada ao uso de programas de paginação desatualizados, uma vez que o Adobe InDesign, que é o padrão atual, não favorece este ajuste. Ao invés, ele privilegia o alinhamento de cada linha a uma grelha comum a todo o documento, recuperando aquilo que são as mais antigas e melhores práticas tipográficas, confirmadas por pesquisa na área da legibilidade:

[W]hen text is printed on paper so thin that the reverse side shows through, people can read it more easily when the lines of print on both sides of the page are aligned, so maintaining the clear white space between them (Spencer, Reynolds & Coe, Note 7).¹⁴ (Wright, 1980B: 520)

TAMANHO DO TIPO DE LETRA

O comprimento da linha de texto está relacionado com o tamanho do tipo usado—esta é, como foi dito, a razão pela qual se mede o comprimento de linha em número de caracteres ou de palavras, e não em milímetros, polegadas ou picas. Uma vez mais, não só esta ligação é considerada natural para os tipógrafos, como é também confirmada pelos investigadores quando pretendem medir as condições que proporcionam maior conforto de leitura, pois só assim se podem medir distâncias que são dependentes do tamanho de letra usado. Se se poderia pensar que, quanto maior o tipo de letra, melhor a sua legibilidade, a questão não é, no entanto, tão linear. Quanto maior for o tipo, menor é a quantidade de letras que são incluídas no espaço de um olhar e, conseqüentemente, maior o número de movimentos que o olho terá que efetuar. Além do tamanho, também o comprimento de linha deve ser o adequado, assim como o espaçamento entre linhas,¹⁵ que será tratado em «ESPAÇO».

14 O artigo citado é «The effects of show-through on the legibility of printed text.» (Rep. 9). London: Royal College of Art, Readability of Print Research Unit, 1977.

15 Conclusões também afirmadas por Stanley Morison, em Burt (1959: ix-x), confirmadas e

TIPO DE LETRA

Le lecteur a le droit et même parfois (j’y reviendrai) le devoir de savoir en quels caractères est composé le livre qu’il a entre les mains, et on ne peut exiger de lui qu’il sache le reconnaître tout seul. (Genette, 1987: 34)

Cabe-me a mim, neste caso, passar essa informação ao leitor: o tipo de letra usado neste livro que estamos a analisar é o Times, «drawn by Victor Lardent for Stanley Morison in London in 1931. It has a humanist axis but Mannerist proportions, Baroque weight, and a sharp, Neoclassical finish» (Bringhurst, 2004: 97). Por sua vez, quem encomendou a Stanley Morison este trabalho foi, não surpreendentemente, o jornal britânico *Times*. O carácter desta encomenda ditou grande parte das características mais apreciadas hoje em dia: este é conhecido, sobretudo, por ser um tipo de letra extremamente robusto. A sua escolha para esta tarefa é compreensível, ainda que possa parecer menos inspirada, se pensarmos que esta será provavelmente a fonte de texto mais usada nas últimas décadas, sobretudo desde o aparecimento da sua versão digital. Note-se, porém, que o que a torna tão popular é precisamente a sua familiaridade e a sua robustez. Robustez, neste contexto, significa que ela tolera *maus tratos*, como sejam uma fraca qualidade de impressão, de papel, ou de tinta, e continua a ser legível. Isto deve-se ao seu desenho equilibrado e regular e, sobretudo, a que as características formais que definem cada letra são claramente especificadas, não se confundindo umas com as outras, mesmo que alguma parte das mesmas não esteja visível devido a alguma falta de cuidado no seu uso. Não é um pura raça, para levar a uma exposição, mas é um bom exemplar, que fará trabalho pesado sem se cansar. Esse é precisamente o tipo de trabalho que faz aqui, nesta coleção, e essa é precisamente a impressão que este tipo, usado desta maneira, cria em nós: a de um trabalho bem feito, com uma determinação assertiva. O seu papel de comentário—«[...] le rôle de commentaire indirect que peuvent jouer les choix typographiques à l’égard des textes qu’ils affectent.» (Genette, 1987: 35–6)—é neste caso discreto, formal, sereno, com aspirações a algum tipo de neutralidade.

expandidas pelo artigo «Does print size matter for reading? A review of findings from vision science and typography» (Legge & Bigelow, 2011).

A escolha de um tipo de letra para a UB teria que estar forçosamente mais ligada à sua função—cumprindo com distinção um vasto leque de tarefas tipográficas—do que com a sua expressão, uma vez que ela é usada para dar rosto a textos dos mais diversos períodos e gêneros. Esta versatilidade é, também ela, uma instrução de leitura importante: ela nega a especificidade tipográfica de cada uma das obras da coleção e fá-las convergir para um cânone comum, que todas elas partilham, esquecendo a sua data de origem. Esta codificação da leitura através da normalização da tipografia da coleção mostra também como a tipografia se pode tornar semioticamente participante nos processos de canonização.

CAIXA ALTA E BAIXA

Na linha contínua de caracteres que vamos seguindo com o olhar durante a leitura, destacam-se alguns que assumem uma altura maior do que a dos seus vizinhos. As maiúsculas¹⁶ são usadas precisamente para criar uma interrupção na leitura. Elas são usadas no início de uma frase, confirmando o uso de um ponto final, de exclamação ou interrogação anterior. Elas indicam o início de uma nova unidade de sentido—se a pontuação é usada para marcar o fim, a maiúscula é usada para marcar o início. Mas também podem ser usadas para destacar um nome: nesse caso, a intenção é a de fazer sobressair esse substantivo entre os seus pares e, por essa razão, são usadas normalmente para nomes próprios na maior parte das línguas que usam o alfabeto latino. No alemão, no entanto, a maiúscula é usada em mais palavras, seguindo um critério diferente: por regra, todos os nomes começam com maiúscula.¹⁷

Sendo atualmente duas variantes da mesma letra, as maiúsculas e minúsculas provêm na verdade de dois conjuntos totalmente diferentes. O desenho das letras maiúsculas provém da escrita em pedra do início do império romano (Hochuli,

16 No seu conjunto, as letras maiúsculas são também designadas por letras de caixa alta, sobretudo no meio tipográfico. Esta designação vem da prática comum de, numa tipografia, se guardarem os caracteres maiúsculos na parte de cima da caixa de tipos e os caracteres minúsculos na caixa ou gaveta de baixo. A correta organização dos caracteres é importantíssima para o seu rápido e rigoroso uso pelos tipógrafos.

17 Em alemão, todos os substantivos são iniciados com letra maiúscula, sejam próprios ou comuns, incluindo os adjetivos quando são usados como nome. O pronome mais formal *Sie* (você), e suas variantes, começam também com uma maiúscula, enquanto os outros pronomes não precisam dessa demarcação, segundo o acordo ortográfico de 1996 (Flippo, 2019).

2008: 12). A referência base mais comum para este desenho é a coluna de Trajano, acabada de erguer no ano de 114, em Roma. As letras foram aí inscritas pelos escultores responsáveis pelo baixo-relevo que está inscrito em toda a coluna, relatando a guerra contra os dácios. O cinzel foi o seu instrumento de escrita e o desenho das letras está relacionado com a tecnologia utilizada: os traços são direitos, finalizados com um novo ajuste de cinzel em cada um dos seus terminais. Esse detalhe de construção é correspondente àquilo que hoje chamamos de serifas: os pequenos terminais de cada traço numa letra, habitualmente curtos e, grosso-modo, perpendiculares ao traço principal.¹⁸

Por sua vez, as minúsculas proveem da escrita humanística, ou seja, o desenho de letra que era usado em livros, durante os séculos XV e XVI, sobretudo em Itália. Apesar de terem sido esculpidos em aço, para que pudessem ser reproduzidos tipograficamente, a base do seu desenho é a caligrafia usada na época (Hochuli, 2008: 13–14), tendo como origem mais remota as letras *carolíneas*, no império de Carlos Magno. Quanto à relação entre elas, diz-nos Bringhurst: «the upper case has seniority but the lower case has the power. [...] This constitutional monarchy of the alphabet is one of the most durable of European cultural institutions» (Bringhurst, 2004: 53).

DESTAQUES — USO DE ITÁLICOS E DE NEGRITO

Ao longo da mancha de texto, podemos notar que algumas palavras se destacam, porque são compostas numa variação do mesmo tipo de letra: o negrito ou o itálico. Também os itálicos, podendo parecer apenas uma versão de um mesmo tipo de letra, têm uma ascendência totalmente diferente do tipo a que chamamos *redondo*. Poderíamos pensar que o itálico é uma versão inclinada do redondo, mas isso está errado tanto por questões históricas como na sua apresentação atual—tanto assim, que os tipos itálicos que são apenas uma inclinação do redondo são apelidados no meio tipográfico de *falso itálico*. A inclinação habitual do itálico é acidental e não essencial: ela provém da inclinação da mão do escriba quando usava este tipo de letra, usado sobretudo em correspondência, ao qual se chama *cancellaresca*. Este desenho apareceu em Florença no início do século XV, ao mesmo tempo que a escrita humanística. Mas a escrita usada para a correspondência era mais rápida de

18 Esta é uma simplificação que merece ser complementada pela leitura de Clayton (2013).

escrever, tinha menos traços por letra, a mão do escriba levantava do papel menos vezes, sendo que as letras ficavam muitas vezes ligadas e, tendencialmente, a mão estava mais inclinada em relação ao papel, embora nem sempre (Hochuli, 2008: 20–21). Como resultado, as letras ocupam também menos espaço, razão pela qual foi recuperada mais tarde por Francesco Griffo para com ela imprimir integralmente os primeiros livros de bolso, editados por Aldus Manutius em 1501, como foi já visto quando falámos sobre o que é um «LIVRO DE BOLSO». O uso conjunto do redondo e do itálico, no entanto, é posterior. Segundo Bringhurst (2004: 57), o seu uso para destacar palavras dentro de uma linha nasceu no século XVI e tornou-se muito comum no século XVII. Já o negrito é uma invenção bastante mais recente, tendo nascido e ganho a sua popularidade no século XIX (Bringhurst, 2004: 103). Ainda hoje, é o itálico, e não o negrito, que é considerada pelos tipógrafos uma das melhores opções para destacar palavras, parágrafos ou secções de um texto.

While Aldus and the other printers of the first half of the sixteenth century regarded italic as an independent book type, later on, from the middle of the sixteenth century to the present day, it was increasingly used mainly for emphasis. As such, it remains the most elegant and yet clearest option for emphasising individual words or whole pieces of text, wether simply on account of its structural difference with the text type, or, in addition, because of its differing tonal value. (Hochuli, 2008: 20–21)

PONTUAÇÃO

As convenções que se foram criando para o uso de vários sinais gráficos de pontuação ao longo da história são uma das formas mais simples e mais evidentes de explicar que os sinais gráficos que acompanham a inscrição de palavras escritas têm a capacidade de nos direcionar a sua leitura. Alguns, colocados no final da frase, imprimem-lhe sentido, afirmando-nos que aquela frase é uma exclamação ou uma interrogação—a presença destes sinais, no final de uma corrente de palavras, levam-nos a interpretar essa sequência de maneira marcadamente diferente. Outros servem para separar unidades de sentido: o ponto final separa frases entre si e a vírgula separa orações dentro de uma frase. Outros sinais ainda revelam relações de pertença, subordinação ou outros tipos de relação entre partes, como os dois pontos, o travessão, as aspas e os parêntesis. Nas palavras do historiador Malcolm B. Parkes:

Punctuation became an essential component of written language. Its primary function is to resolve structural uncertainties in the text, and to signal nuances of semantic significance which might otherwise not be conveyed at all, or would at best be much more difficult for a reader to figure out. (Parkes, 2016 [1992]: 1)

A história da pontuação está interligada com a história da palavra escrita, embora o seu uso seja relativamente tardio em relação à invenção desta última. Na Antiguidade, a escrita era vista como um registo da fala e o seu último propósito era o de poder ser lida em voz alta—a *eloquência* sendo a virtude mais procurada (Parkes, 2016: 9). Assim, as primeiras marcas de pontuação serviam para ajudar os leitores menos experientes a fazer pausas nos momentos certos. Essas marcas de pontuação não eram inscritas pelos autores, que, aliás, não *escreviam* mas sim *ditavam* os seus textos a amanuenses. Estes, por terem um trabalho simplesmente mecânico, de registar o que lhes era transmitido, também não inseriam marcas de pontuação. As poucas marcas que existiam, então, eram inseridas pelos leitores (Parkes, 2016: 1, 9, 11). Uma vez que o habitual era que as palavras fossem inscritas de seguida, sem qualquer separação, em *scriptio continua*, a marcação mais comum era a separação das palavras com pequenos pontos. Como Parkes faz notar, esse tipo de escrita contínua era visto como sendo completamente neutro; a introdução de pausas envolve já algum tipo de interpretação (ou seja, influencia a leitura) e portanto, releva um cunho pessoal do leitor (Parkes, 2016: 11). Mais tarde, a pontuação começou a ser introduzida pelos professores (*grammatici*) para ajudar os seus alunos a compreender um texto, e assim começaram a surgir convenções de pontuação mais consistentes (Parkes, 2016: 11–12). Algumas cópias anotadas e pontuadas por estudiosos ou amadores (chamadas *codices distincti*) começam então a ser valorizadas, uma vez que permitem que o texto seja mais facilmente lido e corretamente interpretado (Parkes, 2016: 13). Pontuação expressiva, como pontos de exclamação e interrogação, era ainda inexistente; note-se no entanto que o Latim, a língua mais usada nos escritos desta época, contém marcas linguísticas que indicam o tipo de frase e portanto cumprem essa função (Parkes, 2016: 11). Foi então, a partir da valorização dos *codices distincti* particulares, que se começou a estabelecer e difundir definitivamente o uso da pontuação como parte integrante da linguagem escrita, que ainda era vista como um registo da palavra falada.

Deve também fazer-se notar que só a partir do século VI é que se começou a praticar habitualmente o tipo de leitura individual e silenciosa a que hoje estamos habituados. A partir desse momento, a linguagem escrita e falada começou-se a desenvolver paralela mas autonomamente. Só a partir daqui é que se começaram a criar convenções gráficas mais coerentes, estabelecendo certas características de paginação e de pontuação de forma a que fosse mais fácil extrair informação do texto, seguindo não apenas a sua linearidade própria mas também estas marcas de leitura. Estas convenções foram sendo refinadas ao longo do tempo, sendo que a pontuação é a única que hoje é regulamentada pela gramática; as outras características de paginação continuam a ser objeto de convenções mais tácitas do que reguladas, o que aliás é um dos fatores que motiva esta tese.

O uso sistemático destas características de pontuação e paginação para marcar o texto surgiu com especial vigor na Irlanda, aquando da sua apropriação para estudo dos textos em latim, língua com a qual os irlandeses não tinham contacto aural, mas sim escrito. Tornaram-se assim os primeiros a desenvolver certas convenções gráficas para facilitar o acesso à informação transmitida por este meio, eminentemente visual (Parkes, 1993: 23).

O tipo de *distinciones* praticado até aqui foi sendo expandido e ao longo do final do século XVII e século XVIII começam-se a escrever tratados de gramática que propõem uma função sintática para a pontuação. Não apenas usados como demarcação de pausas e demais indicações para a leitura, os sinais gráficos começam a ser vistos como formas de transição e articulação entre frases (Parkes, 2016: 32-3; Waller, 1980: 247). É neste momento também que se torna evidente a divisão do interesse das gramáticas em relação, por um lado, à pontuação, que regulam, e, por outro, aos outros artifícios gráficos de paginação, que são considerados não diretamente relacionados com a semântica e são deixados por regular.

At the same time, greater interest was also being shown in purely graphic aspects of text that did not share even the elocutionary link with spoken language: for example, the use of asterisks, matrices, braces, and oblique strokes to organize language spatially and the use of alternative type styles to differentiate text components. This interest was not carried very far, however, and grammarians neither developed rules for these devices nor suggested a place for them in a theory of linguistics. (Waller, 1980: 247)

Quando chegamos ao séc. XIX, a escrita já está plenamente autonomizada da palavra falada e, de forma definitiva, a pontuação serve não só o propósito de estabelecer pausas para a oratória, mas a de estruturar o conteúdo e explicitar a função gramatical de certas partes da frase. O restante trabalho de difusão de convenções devidamente reguladas seria feito sobretudo pela vasta disseminação de cópias da liturgia, que exigiu uma fixação mais rigorosa do uso da pontuação, então chamada *positurae* (Parkes, 2016: 34–5). Foi a partir daqui que o repertório da pontuação foi sendo alargado (v. Parkes, 2016: 41–49) e, mais tarde, estabilizado, com o advento da imprensa (v. Parkes, 2016: 50–61), quando, por força da literal solidez dos sinais gráficos cunhados em aço, as formas e convenções de uso da pontuação se estabeleceram definitivamente, mantendo-se relativamente estáveis até aos dias de hoje.

1.3.3 Paratexto

The performances of the paratext have their own unruly potential. (Drucker, 2013A: 11)

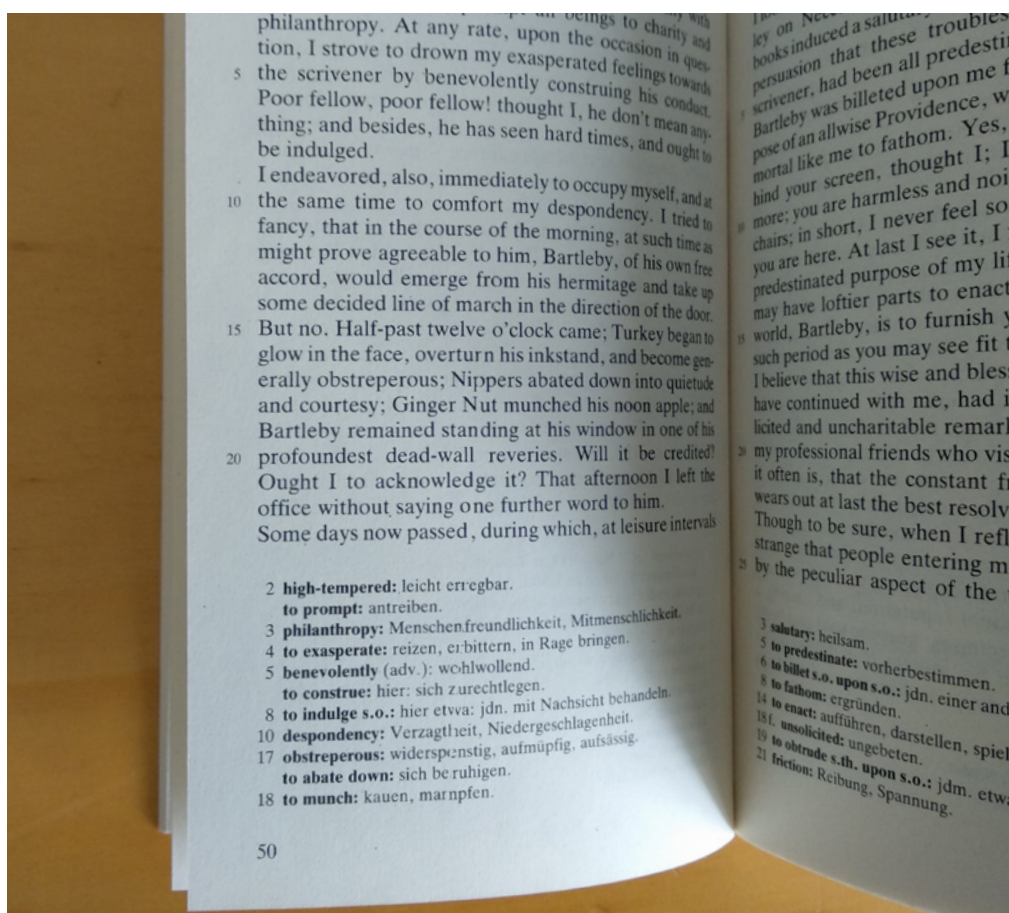


Fig. 1.20 — Dupla página de *Bartleby*, na edição Reclam, na qual se podem observar alguns elementos paratextuais.

Paratexto, como já foi referido, é um termo cunhado por Gérard Genette, no livro *Seuils*. A palavra francesa significando um lugar de limite e habitualmente de entrada, o título em inglês foi traduzido como *Paratexts: Thresholds of Interpretation* (1997). O paratexto é também uma evidente forma de criar instruções de leitura: ele existe precisamente para que o texto possa ser acedido, para nos ajudar a navegar pelo texto, e, na interação com ele, criar sintonia e sentido. O paratexto é um lugar onde se podem articular argumentos, criar comentário, fazer sumários ou abstrair tópicos

ou aspetos essenciais (Drucker, 2013A: 11). A sua importância é bastante sublinhada pela autora de *Diagrammatic Writing*, que para eles reserva a expressão que serviu de inspiração para o título desta tese:

Marginalia are the gadflies of discourse, the directives, the instructions on reading and the goad to critical thought. They enter the page like darts, small interventions, pebbles on the road. (Drucker, 2013A: 20)

Nesta secção, analisaremos alguns dos elementos paratextuais presentes¹⁹ nesta edição de *Bartleby*, para melhor compreendermos de que maneira é que eles nos dirigem a leitura.

NUMERAÇÃO DAS LINHAS

Um dos elementos paratextuais que se podem encontrar neste livro, e que não são habituais, são os números que acompanham o texto do seu lado esquerdo e marcam a numeração das linhas em cada página. Este paratexto é também ele mais um indício do tipo de livro de que aqui se trata. Ele existe para que possamos lê-lo numa sala de aula, podendo indicar aos alunos e colegas a posição em que estamos no texto. Esta convenção de leitura está relacionada com hábitos de leitura de estudo e em comunidade; ela não faria tanto sentido numa leitura de lazer e solitária. Podemos dizer que o seu antecessor direto é a marcação dos versículos na Bíblia, que permitiam que trechos do texto sagrado fossem identificados pelos seus leitores em qualquer edição, em qualquer língua, em qualquer momento. Esta marcação vem, portanto, de uma necessidade identificada por uma comunidade de leitura, e tem uma manifestação gráfica concreta no objeto. Por sua vez, essa manifestação gráfica permite o uso pela comunidade, assim perpetuando tanto a convenção como o seu modo de uso. Este tipo de relação entre elementos gráficos e convenções de leitura já foi mencionado na «INTRODUÇÃO»: a sua criação, o seu uso e a sua disseminação são parte de um círculo que continuamente permite o uso e a perpetuação de hábitos e comunidades de leitura.

19 Alguns destes paratextos, no entanto—aqueles que não se posicionam juntamente com o texto, mas se posicionam antes ou depois dele—foram tratados numa secção anterior, «ENTRADA», ou serão tratados na secção seguinte: «SAÍDA».

NOTAS DE RODAPÉ E NOTAS FINAIS

Notes are always elements of dialogue, as are marginalia and other commentary. They pull apart the obvious and apparent unity of the text and demonstrate its porousness, the incompleteness of boundaries, the impossibility of finitude. (Drucker, 2013A: 25)

Le principal avantage de la note est en effect de ménager dans le discours des effets locaux de nuance, de sourdine, ou, comme on dit encore en musique, de registre, qui contribuent à réduire sa fameuse, et parfois fâcheuse linéarité. (Genette, 1987: 301)

As notas, de rodapé ou finais, têm um enunciado próprio muito claro: elas assumem-se como secundárias em relação ao texto principal, acrescentando-lhe sentido(s). Seja no caso em que aprofundam, em que esclarecem, ou que acrescentam algum dado não essencial ao correr do texto principal, elas manifestam-se enquanto assistentes desse texto. Ao criar esta segunda camada de leitura, no entanto, e tal como notado pelos dois autores citados, elas criam uma instabilidade no texto principal. Embora essa instabilidade possa ser vista de forma positiva e criativa, como o é pelos autores referidos, há quem não as veja com bons olhos, uma vez que a sua leitura necessariamente interrompe a leitura do argumento principal. Genette, naturalmente, nada tem contra as notas, mesmo que faça notar que muitos seus conterrâneos as menosprezam.²⁰

A definição de nota fornecida por Genette é precisa: «um enunciado de comprimento variável (uma palavra basta) relativo a um segmento mais ou menos determinado do texto, e disposto seja ao lado seja em referência a esse segmento» (Genette, 1987: 293).²¹ No seu uso comum, as notas servem para se esclarecer o leitor, ou para acrescentar informação que, sendo relevante, cortaria o fluxo de um outro argumento principal que está a ser levado a cabo no texto.

20 «Un cliché, pour n'y plus revenir: «La note, c'est le médiocre qui s'attache au beau.» (Alain, cité dans Robert). La haine de la note est un des plus constants stéréotypes d'un certain poujadisme (ou parfois dandysme) anti-intellectuel. Il fallait que cela fût dit dans une note.» (Genette, 1987: 293).

21 No original: «Une note est un énoncé de longueur variable (un mot suffit) relatif à un segment plus ou moins déterminé du texte, et disposé soit en regard soit en référence à ce segment.» (Genette, 1987: 293). Esta nota, na qual forneço o texto original, deixando ao longo do texto uma tradução livre, tem, sobretudo, a função de ampliar a demonstração de uso possível das notas.

A origem da sua convenção gráfica é prévia à nomenclatura *nota*, que surgiu apenas em 1636 (Genette, 1987: 294). Muito antes disso, já na Idade Média se usavam as *glosas*, habitualmente cercando o texto principal, que era escrito num corpo maior, no centro da página, com comentários esclarecedores a toda a volta, num tamanho mais diminuto. Durante o século XVI, surgem então notas mais breves e anexadas a segmentos mais precisos dentro do texto, às quais se chama também *manchettes* ou notas marginais. Mais tarde, durante o século XVIII, o uso comum passa a ser o de as colocar no fundo da página (Genette, 1987: 294).

No caso deste livro, o uso dos vários tipos de notas é perfeitamente definido, não sendo no entanto o mais habitual. Podemos encontrar em rodapé as definições de certas palavras que poderiam apresentar mais dificuldade na sua interpretação. Estas notas não têm uma chamada no texto, como é habitual, ou seja, elas não estão assinaladas por um número que remete para a nota. Em alternativa, usa-se a numeração das linhas para identificar o lugar onde se encontra esta palavra, que é traduzida e definida em nota. Em negrito, encontramos a palavra em inglês, seguida de dois pontos, e, então, a(s) sua(s) correspondente(s) na língua alemã. Em nota final, encontramos as notas explicativas que são mais correntes: ao longo do texto é feita uma chamada através de um algarismo elevado e, nas páginas 68–70, essas notas são listadas por ordem.

Muitos foram os escritores que, atentos à capacidade de expressão semântica da nota de rodapé, lhe deram um uso criativo. Entre eles, Enrique Vila-Matas, no seu *Bartleby e companhia*, um livro sobre escritores que, por alguma razão e, muitas vezes misteriosamente, deixaram de escrever. Todo o livro é composto por uma série de notas de rodapé, às quais não corresponde nenhum texto. A ausência do texto tem uma expressividade evidente, fazendo o autor uso das notas de rodapé para dizer o que tem a dizer. Pena é que, nas suas duas traduções para português — em Portugal, pela Assírio e Alvim (2001) e, no Brasil, pela Cosac Naify (2004) — a paginação não tenha tentado seguir esta vontade do autor, expressa na forma do seu texto, e sejam ambos paginados de forma regular, tornando-se evidente que se trata de notas de rodapé apenas pela numeração que antecede cada um dos blocos de texto, separados entre si por um espaço.²²

22 Este facto demonstra ainda a presença de uma dimensão socioeconómica associada às convenções de leitura e aos géneros textuais: certas decisões tipográficas e bibliográficas no desenho de livros são tomadas tendo em conta as expectativas comerciais relativamente à venda de um

Outros exemplos de uso invulgar das notas incluem o capítulo X de *Finnegan's Wake*, de James Joyce (1999 [1939]), que contém notas em ambas as margens e em rodapé, cada uma das zonas sendo reservada a locutores diferentes (Genette, 1987: 295). Desta forma, a expressividade natural da nota—a de um discurso alternativo ao principal—é explorada, acrescentando-lhe a possibilidade de várias formas de criar graficamente discursos alternativos corresponderem a várias vozes.

NÚMERO DE PÁGINA

O número de página permite-nos encontrar o lugar onde estamos dentro de um livro e, sobretudo, permite-nos referir-nos de volta a esse lugar. Também ele corresponde a uma necessidade levantada por uma leitura partilhada por uma comunidade ou uma leitura mais aprofundada, que requerem uma referência e um possível retorno a uma certa passagem de texto. A numeração utilizada para a sequência de páginas foi usada pela primeira vez por Aldo, em 1490, na obra *Cornucopiae*, de Nicolau Perotti, e acabou por se tornar habitual no final do século XV, graças sobretudo aos impressores humanistas (Febvre & Martin, 2000: 119). Antes disso,

[q]uando se citava um texto, era impossível indicar [...] o número da folha ou da página de onde o texto tinha sido retirado, visto que o número, pelo menos em princípio, variava consoante o manuscrito: era preciso indicar o título do capítulo ou o seu número, ou mesmo o parágrafo em que se encontrava a passagem em questão, e, frequentemente mesmo, dividir o texto em pequenos parágrafos fáceis de encontrar, para tornar possível o uso de um sistema de referências. (Febvre & Martin, 2000: 118)

Segundo o mesmo autor, na sua origem anterior a numeração das páginas servia mais aos trabalhadores que faziam um livro do que aos seus leitores. Especialmente,

título. Isto determina, por vezes, a recomposição ou a eliminação de elementos que fariam parte da forma literária da obra original, como seria neste caso a organização de todo o corpo do texto de Enrique Vila-Matas em notas de rodapé. Esta recomposição acontece não apenas na tradução e na reedição mas igualmente na edição em língua original (obrigando a compromissos e cedências autorais): na medida em que pressupõe um investimento financeiro avultado, a codificação bibliográfica de um texto num livro para circulação em múltiplos exemplares é condicionada pelas expectativas dos agentes envolvidos quanto às capacidades de leitura da comunidade de compradores de livros. O que demonstra que as instruções de leitura podem ser condicionadas também por convenções mantidas e reforçadas pelo mercado dos livros.

essa numeração era útil para os encadernadores, uma vez que cada caderno tinha diferentes números de fólho e a colocação das folhas era portanto uma tarefa com alguma dificuldade e margem para erro. Terá sido também para este fim que, anteriormente, se escreveram os primeiros índices, que consistiam numa lista que continha a primeira palavra de cada fólho. Ainda,

com a mesma finalidade tinham adquirido o hábito de designar cada caderno por uma letra do alfabeto, impressa normalmente em baixo e à direita da folha, e de acrescentar às letras um número indicativo da sucessão dos fólhos (*assinatura*). Foi talvez, em parte, com o mesmo objectivo que começaram a numerar os fólhos (nota-se, de facto, que as obras foliadas mais antigas não têm assinaturas, e vice-versa). (Febvre & Martin, 2000: 119)

O número de página é, atualmente, um elemento natural e essencial em todos os códices impressos, e é de enorme utilidade para os académicos, que desta forma podem partilhar entre si referências bibliográficas. Esta antiga convenção vem no entanto ser questionada pela leitura de textos em meio digital, quer no ecrã quer em dispositivos móveis como o Kindle, onde a formatação fluida e instantânea não permite uma fácil fixação do texto em páginas que se possam numerar de uma forma estável. Estamos, portanto, numa fase em que esta convenção está a ser transformada. Esta questão do «TEXTO FIXO / TEXTO FLUIDO» será uma das questões sobre as quais será interessante pensar no contexto da terceira parte desta tese.

Um objeto que nos leva a questionar o uso comum da numeração das páginas é a obra *Rayuela*, de Julio Cortázar (2013 [1963]), em que a instrução convencional que a numeração das páginas nos dá—«esta página vem atrás desta; leiam isto por esta sequência»—é alterada a pedido do autor, que utiliza essa numeração como pontos fixos pelos quais nos convida a saltar. A obra ganha assim novas ordens de leitura, sendo pelo menos duas delas especificamente sugeridas pelo prefácio: a da ordem natural, e a que o autor sugere, enviando o leitor por um sinuoso caminho táctil e narrativo. Esse percurso alternativo é apresentado no início e, também, para facilitar o trabalho ao leitor, no final de cada capítulo é sugerida a página para a qual deve saltar em seguida, de forma a continuar por essa rota. Não estão no entanto excluídas—pelo contrário, são bem vindas—todas as outras possibilidades de leitura.



Fig. 1.21 — *Rayuela*, na edição da Alfaguara, comemorativa do seu 50º aniversário (2013). *Rayuela* é o nome dado nos países hispânicos ao jogo da macaca. Nele, uma série de *casas* são marcadas no chão com números e o jogador é convidado a saltar pelas casas de forma a evitar pisar algumas delas, tal como o autor propõe no seu prefácio que o leitor salte para certas páginas e não outras. Nesta capa, também o designer usa o mesmo tipo de artifício, redispando o título, habitualmente linear, segundo a ordem usada nesse jogo infantil.

1.3.4 Espaço

White space differentiates workspace from world space. (Drucker, 2013A: 12)

O espaço vazio é o silêncio da página—sem silêncio, não há música. É, na verdade, o espaço deixado em branco que cria a distinção entre as diferentes partes do texto. Os diferentes espaços vazios têm uma funcionalidade relacional enquanto elementos de segmentação de unidades e subunidades textuais, que traduzem as divisões conceituais e semânticas do texto.

The dimensions of the margin create a field that has a certain weight, heft, as the gap between the page header and top line of the text has a vectorial force, distinguishing one element from another in a textual system. Likewise, a paragraph indent serves a signaling function that only has value because it is within a conditional whole, and the openings in counters of letters, their distinction from each other, word breaks and line endings—devices and conventions on which we depend. They each do work, act, have a behavioral function in relation to their presence on the page. Not things, not entities, these white spaces are a field of forces in dynamic tension. (Drucker, 2009A: 8–9)

O uso destes espaços em branco para dividir seções de texto como capítulos e parágrafos pode ser encontrado em inscrições desde o ano 13 AEC. Anteriormente a essa divisão com espaços, alguns manuscritos como a Lex Bantina (133–118 AEC) tinham as primeiras letras de novos parágrafos afastadas para a esquerda, maiores do que o texto restante—uma das formas de destacar uma letra dentro do texto—, prática à qual se deu o nome de *litterae notabiliores* (Parkes, 2016: 10). Estas formas de criar pontos de referência num texto de outra forma contínuo são antecedentes milenares dos *access features* que Waller refere, e que já foram mencionados em «TIPOGRAFIA E PRODUÇÃO DE SENTIDO». De qualquer forma, é a partir do ano 13 AEC que podemos observar em vários manuscritos espaços vazios entre frases que marcam pausas entre parágrafos, e, entre o séc. I e II, encontram-se já espaços de uma linha entre parágrafos (Parkes, 2016: 10).

De seguida falaremos um pouco sobre os vários tipos de espaço em branco que se podem encontrar numa página e sua função semântica, que é também técnica.²³ Como tão bem o descreve Johanna Drucker:²⁴ «The space between is not neutral. It is definitive and functional. So is the space between the header and the line, and between these and the text block.» (Drucker, 2013A: 12).

MARGENS

The margins are highly charged spaces since they keep the text on the page, away from the gutter, and from falling into the surrounding world space.
(Drucker, 2013A: 12)

A dimensão da mancha de texto resulta da subtração, a partir da dimensão total da página, do espaço que as margens ocupam (veja-se a «FIG. 1.19»). No caso deste livro, essas margens são relativamente reduzidas, o que constitui em si mais uma das suas instruções de leitura: elas são uma das medidas que permitem imprimir mais texto por página, na lógica do livro de bolso, que por sua vez atesta a sua presença dentro de um cânone.

São também instruções de leitura no sentido fenomenológico, anterior a qualquer leitura. A sua presença convida ao manuseamento de um livro pela mão, permitindo que os dedos que o seguram não obliterem o texto que se pretende ler. Elas também permitem a inscrição de anotações, seja ela pessoal, inscrita manualmente, ou incluída na produção do livro, como é o caso da numeração de linhas desta edição.

Num sentido mais abstrato, elas isolam a unidade da página; como que a sustentam ou seguram.

23 Como demonstração da interdependência da capacidade técnica e semântica do espaço em branco, deixo o resultado do seguinte estudo: «Hartley and Burnhill (1976) have emphasised the value of cuing by spatial location: “We are particularly concerned to argue that space is the primary variable in typographic research, and that space can be manipulated to convey the structure of text.” They demonstrated that respacing a document so that the spacing complemented the structure of the content led to faster location of specified items and fewer errors.» (Foster, 1979: 191; o autor cita J. Hartley & P. Burnhill, «Explorations in space: A critique of the typography of BPS publications». *Bulletin of the British Psychological Society*, 1976: 29,97–107). A sua capacidade semântica será mais amplamente estudada de seguida.

24 A autora dedicou um ensaio à funcionalidade do espaço em branco, com o título «Graphical Readings and the Visual Aesthetics of Textuality» (Drucker, 2006), cuja leitura recomendo.

In typography, margins must do three things. They must lock the textblock to the page and lock the facing pages to each other through the force of their proportions. Second, they must frame the text-block in a manner that suits its design. Third, they must protect the textblock, leaving it easy for the reader to see and convenient to handle. (That is, they must leave room for the reader's thumbs.) The third of these is easy, and the second is not difficult. The first is like choosing type: it is an endless opportunity for typographic play and a serious test of skill. (Bringhurst, 2004: 165)

ESPAÇOS QUE ASSINALAM PARÁGRAFOS

The familiarity of the text block renders its conventions almost invisible. How do the paragraphs serve their rhetorical function as subdivisions within the argument? The white tab is a signal, a simple code term that breaks the argument into chunks. (Drucker, 2013A: 7)

A prática mais habitual para criar uma divisão visual entre parágrafos é, hoje em dia, nos materiais impressos e manuscritos, a da indentação. Uma linha que começa um pouco depois das suas restantes marca o início de um parágrafo, como bem o aprendemos. Menos comumente em materiais impressos, sobretudo em prosa de ficção, mas mais habitualmente em texto apresentado em ecrã, esse início de parágrafo é demarcado por uma linha em branco entre parágrafos. Neste livro, no entanto, os parágrafos não são marcados por nenhuma destas formas, pelo que não aprofundarei aqui o estudo do espaço vazio que indica o início de um parágrafo.

ESPAÇO ENTRE LINHAS

O espaço entre linhas tem um papel fundamental no percurso que o olho faz pelo espaço vertical da página. Quando o olhar percorre uma linha até ao fim (ou *quase* até ao fim, uma vez que, como visto em «COMO SE PROCESSA A LEITURA», a última sacada fica um pouco aquém do final da linha), saltamos para a linha de baixo. Se o espaço entre as linhas for demasiado curto, o olho deixa de conseguir identificar facilmente qual é essa linha de baixo, e vai encontrá-la através de tentativa e erro. Isso acontece especialmente quando a linha de texto é demasiado longa

e o espaço entre linhas demasiado pequeno.²⁵ Por sua vez, se o espaço entre linhas for demasiado grande, perde-se a sensação de linearidade consecutiva do texto, e o olhar é obrigado a um esforço adicional que prejudica o conforto e a velocidade de leitura (Paterson & Tinker, 1947).

O espaço entre as linhas tem também uma grande influência, juntamente com o desenho da letra e o espaço entre palavras, naquilo que em tipografia se chama a *cor* de uma página. Neste contexto, a *cor* não se refere naturalmente a eventuais declinações da tinta usada para a impressão, mas sim ao grau de *cinzento* que é resultante da massa de caracteres impressa numa página: quando o espaço em branco entre palavras e linhas é maior, essa cor é mais clara, e quando o texto é paginado de forma mais densa, essa cor é mais escura (Bringhurst, 2004: 25). Uma cor demasiado clara, onde abundam demasiados espaços que interrompem a leitura, dá a impressão de um texto desconexo. Uma cor demasiado escura, resultante de uma paginação saturada, é pouco convidativa à leitura.

ESPAÇO ENTRE PALAVRAS

Como já foi visto quando aqui se fez uma breve sinopse da evolução histórica da «PONTUAÇÃO», não é desde sempre que as palavras são inscritas com uma separação entre si,²⁶ tendo sido precedidas, tanto no Latim, mas especialmente no Grego antigo, pelo hábito da escrita contínua, que delegava ao leitor o esforço de separação das palavras. Essa mesma história sublinha a importância do espaço entre as letras como facilitador da leitura: quando ele não existia, não era sequer

25 As vantagens e desvantagens de um comprimento de linha comprido ou curto são descritas por Cyril Burt: «With long lines of solid type the eye finds it difficult to pick up the right line in turning from the end of a given line to the beginning of the next; and large pages filled with solid-looking panels of printed matter are apt to repeal all but the hardened scholar. On the other hand, short measures, particularly when the type is big, prevent the eye of the trained reader from taking in large phrases with a single fixation and from making the most of the subsidiary help given in the horizontal direction by the peripheral vision. Moreover, they necessarily entail widely varying spaces between the words, and increase the number of broken words in the end of the lines—features which can readily be observed when technical matter is set in narrow columns, and which greatly hinder comfortable reading.» (Burt, 1959: 14). Noto que *solid type* ou *text set solid* se refere a texto composto sem espaço de entrelinha: ou seja, quando o tamanho da entrelinha é apenas igual ao tamanho do corpo de texto da linha seguinte, sem acrescentos. *Measure* é o nome que se dá, em tipografia, ao comprimento de linha.

26 Para um estudo mais aprofundado desta separação, fundamentalmente ligada à história da leitura, veja-se também Paul Saenger, *Space Between Words: The Origins of Silent Reading* (1997).

esperado que um leitor conseguisse ler um texto à primeira vista, sem algum tipo de estudo prévio (Parkes, 2016: 10). Hoje em dia, quase todas as línguas separam as palavras entre si, seja com espaço ou com outros signos gráficos—como por exemplo a barra superior que é comum a todas as letras da mesma palavra em hindi (Pollatsek & Treiman, 2015: 14).

É conveniente recordar que o espaço entre palavras só é fixo quando o texto é alinhado à esquerda; quando ele é justificado, esse espaço torna-se elástico e é aumentado ou diminuído de forma a que as linhas tenham sempre o mesmo comprimento total. Essa elasticidade necessária para que o texto fosse justificado constituiu uma dificuldade na altura em que se inventou a imprensa com tipos móveis, o que será visto mais tarde, em «TEXTO FIXO / TEXTO FLUIDO», quando se observar também a justificação que é feita pelos mais comuns aparelhos eletrônicos de leitura.

Estudos sugerem que o espaço entre letras pode ser ligeiramente apertado sem que isso traga importantes consequências negativas para a leitura, mas que o espaço entre palavras não funciona do mesmo modo. Quando o espaço entre palavras diminui, a legibilidade diminui acentuadamente, sendo que, pelo contrário, pode ser um pouco aumentado em relação à distância pré-definida, sem que isso tenha implicações de maior na leitura (Beier, 2012: 154).²⁷

27 Para um estudo mais aprofundado desta questão em particular, sugiro o artigo «Effects of intraword and interword spacing on eye movements during reading: Exploring the optimal use of space in a line of text» (Slattery & Rayner, 2013).

1.3.5 «Saída»

Como já foi referido, este é um livro extremamente rico em paratexto, o que se faz notar especialmente na forma como ele se prolonga por várias páginas após o texto em si, sendo disponibilizada ao leitor uma série de informação textual adicional que contribui para atestar a utilidade deste livro para o estudo aprofundado do texto.

As notas finais são, agora, usadas de forma tradicional (ao contrário das notas de rodapé inseridas ao longo do livro, que têm um uso específico nesta edição); remeto, assim, para a secção anterior da tese onde falo sobre «NOTAS».

A edição inclui ainda uma bibliografia, dividida em primária, onde se listam as obras que forneceram o texto original e contribuíram para a fixação do texto na edição presente, e a bibliografia secundária, que inclui obras de outros autores que também tiveram o seu papel nesta edição, assim como obras de leitura recomendada. A inclusão desta bibliografia é uma das características que faz desta edição uma boa edição académica, destinada a um estudo aprofundado—tanto dentro deste livro, o que é atestado pelo paratexto analisado até aqui, como fora deste livro, como é sugerido por esta bibliografia, que reenvia o leitor para leituras posteriores. Uma bibliografia funciona como uma espécie de sistema de rede, em que os livros estão interconectados entre si, remetendo uns para os outros.

Inclui ainda um prólogo, escrito por Ferdinand Schunk, responsável aliás por todo o aparato paratextual desta edição. Sobre o prólogo—que apresenta como uma variação de prefácio—Genette recorda que em tempos foi integrado no próprio texto, como o atestam os primeiros versos da *Ilíada* ou da *Odisseia*, onde se fazem invocações à musa e se apresentam as personagens. Esta tradição, mais uma vez, está profundamente ligada à história da escrita, uma vez que, quando foram escritas, a *Ilíada* ou a *Odisseia* se destinavam a ser lidas em voz alta e em público, fazendo sentido nesse caso prever uma breve introdução às cenas que se iriam tratar (Genette, 1987: 152–3). Só mais tarde é que estes textos introdutórios ganharam autonomia em relação ao texto principal, podendo ser, consoante o seu conteúdo se pretenda anterior ou posterior ao texto, colocados no início ou no fim do livro. Hoje em dia, aliás, há prefácios e posfácios que, pela sua pertinência teórica ou poética, são reproduzidos mais tarde, independentes do livro a que se referiam, em antologias ou outro tipo de compilações.²⁸

28 Veja-se, por exemplo, o texto de Deleuze, «Bartleby ou la formule», que funcionou como posfácio ao texto de Melville, e foi mais tarde incluído em *Critique et Clinique* (1993).

Dentro deste prólogo em particular, gostaria de referir também que a sua paginação difere da paginação do texto não só porque não tem marcação de linhas de texto e porque faz o uso habitual das notas de rodapé, mas também porque usa certas marcas tipográficas à maneira alemã (por oposição à maneira inglesa, usada anteriormente), como por exemplo o uso das aspas invertidas.²⁹

Finalmente, encontramos um índice de conteúdos, um elemento paratextual que faz as vezes de um esqueleto, ou andaime, para a obra, cuja importância foi também já aqui referida em vários momentos, quer no seu papel de resumo visual do livro quer na sua função de mapa de acesso, apoiada pela numeração consecutiva das páginas.³⁰ Como curiosidade, faço notar o uso de pontos para direcionar o olhar do leitor entre a secção de texto e o número de página onde o podemos encontrar, prática que Bringhurst condena, descrevendo-os como pontos «that force the eye to walk the width of the page like a prisoner being escorted back to its cell» (Bringhurst, 2004: 35).

O movimento que proponho para encerrar esta parte da tese é, espero, exatamente o contrário. Após termos analisado minuciosamente todas as partes constituintes desta edição, olhando para a maneira como os seus sinais gráficos instanciam convenções de leitura seculares, passaremos agora a analisar outro livro, perante o qual farei uma análise mais *livre*, ou *solta*. Se até aqui o esforço foi o de provar, a partir daquilo que foi estabelecido podemos livremente contemplar, explorar, colocar questões. Mas, primeiro, proponho a leitura de uma obra que condensa em si mesma muito do que aqui foi dito.

29 Remeto para a secção «UM BLA COM SOTAQUE», na Introdução, onde falo um pouco mais sobre o uso das aspas próprio da língua alemã.

30 Remeto de novo para a «INTRODUÇÃO» e para a secção sobre números de página, em «PARATEXTO».

1.4 *Diagrammatic Writing*, Johanna Drucker

97
ct

c writing

-91677-12-0

r / designer: Johanna Drucker
to Iman Salehian for cover designs.
the Banff Art Centre, February 12-18, 2013.

ithography: Lecturis Printers

and Johanna Drucker, © 2013
opee.net
opee.net
drucker.com

erved. No part of this publication may be reproduced,
etrieval system, or transmitted in any form or by any means,
mechanical, photocopying, recording or otherwise, without
ten permission from the authors and the publisher.

ks (United Kingdom, Ireland and France)
agrambooks.com
books.com

tions + Distribution Inc (North America)
pub.com
com

tribution (Australia and New Zealand)
eterdistribution.com
eterdistribution.com

tribution GmbH (DE, CH, AT, NL, Scandinavia)
ersa-distribution.com
r-distribution.com

The first words placed within the space

The semantic system of graphical relations
The graphical expression of semantic relations

Fig. 1.22 (página anterior) — Página de rosto de *Diagrammatic Writing*, de Johanna Drucker (2013A).

Como forma de terminar cada uma das três partes desta tese, proponho olhar para um objeto específico, mais marcadamente autoral ou artístico, que se relaciona com o livro que foi estudado, mas que leva o tema que ele suscita um pouco mais além. Neste caso, proponho a análise de uma obra que é igualmente importante naquilo que apresenta em termos teóricos como na forma como ela o apresenta, uma vez que o livro *diz* e *demonstra* num mesmo ato contínuo.

RELATIVIDADE

Olharmos para cada um destes elementos um por um, como o fizemos até aqui ao analisar com minúcia a edição de *Bartleby* da Reclam, poderia induzir-nos ao erro de pensar que eles funcionam individualmente, e que as características que aqui lhes são atribuídas são intrínsecas, naturais, e intransmissíveis. Sublinho: não o são. Aliás, já referi que todos estes atributos que, por questões de organização, atribuímos ao conjunto de palavras a que chamamos título e autor, para dar um exemplo, convocam uma série de convenções e práticas, e é precisamente por chamarem a si tanta coisa que está para além de si mesmos que eles *funcionam*. Da mesma maneira, eles só funcionam relacionalmente. É na relação entre elementos que muitas das suas propriedades se estabelecem: inscrevendo-se acima ou abaixo deste ou daquele, sendo maior ou menor do que o outro, colocando-se antes ou depois de um e de outro.

Num livro assumidamente autorreferencial—«This is a book that is as close as possible to being entirely about itself.»—, remata o *colophon*—, Johanna Drucker descreve estas relações, usando o termo *Diagrammatic Writing* (2013A) como título. A intenção, declarada logo na primeira página, é exposta na seguinte forma / fórmula: «The semantic system of graphical relations | The graphical expression of semantic relations». Esta descrição prévia do seu objeto de estudo é ao mesmo tempo bastante sucinta e bastante expressiva. Drucker está num ponto da sua produção intelectual em que pode ir bem para além da simples e repetida afirmação de que *relações gráficas têm relevância semântica*: ela parte da comprovada constatação desse ponto, seguindo para uma explanação da forma como essas relações se compõem num *sistema*, e qual o seu funcionamento.

Para começar, a autora analisa e demonstra (e, ao longo do livro, estes dois verbos andam sempre a par) a maneira como a posição organiza relações num

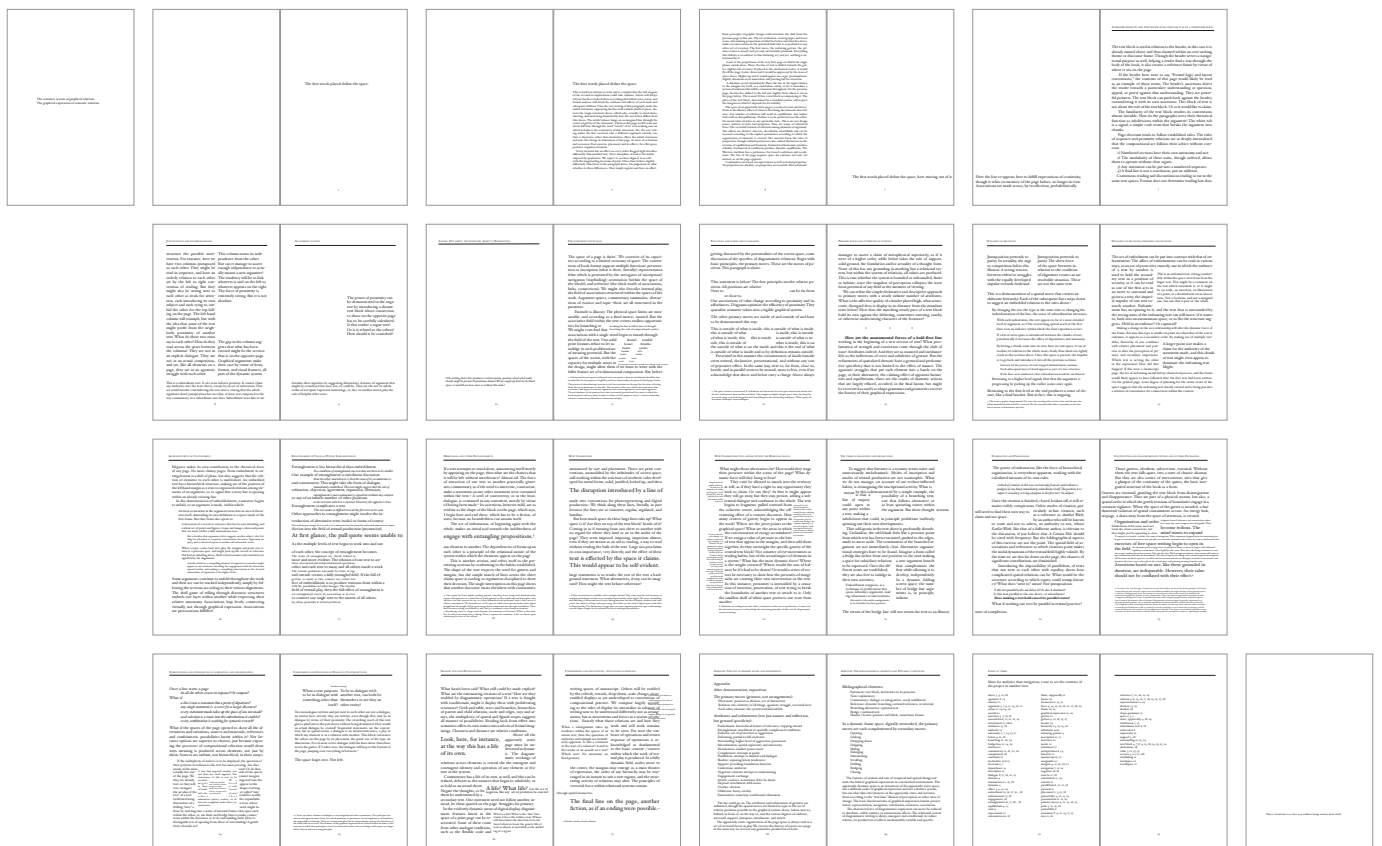


Fig. 1.23 — Vista geral do interior de *Diagrammatic Writing* (2013).

espaço plano (Drucker, 2013A: 3). Mas, como aliás já defendeu noutros textos (veja-se «Entity to Event», 2009A), Drucker explicita que não considera a página um lugar estático, mas sim um lugar de confluência de forças e vetores (Drucker, 2013A: 4). Como também aqui acabamos de ver, ao longo da análise deste primeiro objeto de estudo desta tese, estas forças vetoriais não são meras questões de estilo, elas constituem-se como relações retóricas entre argumentos. A autora é bastante peremptória neste aspeto: «No properties are absolute, no properties are essential. All is relational.» (Drucker, 2013A: 4). Seguindo com o exemplo dado atrás, dentro do contexto da análise de *Bartleby* na UB: chamamos a um conjunto de palavras um *título* porque ele se inscreve na capa e na página de rosto de uma certa maneira, ou seja, com uma certa relação com os outros elementos gráficos da página, incluindo o espaço em branco. Mas também, invocando um aspeto que gostaria de acrescentar a esta obra de Drucker, repare-se que se chama

This is a demonstration of a spatial move that creates an elaborate hierarchy. Each of the subsequent lines steps down to suggest an embedded relation to the ones above.³

By changing the size the type at the same time as changing the indention of the line, the sense of subordination increases.

With each indentation, the text appears to be at a more detailed level of argument, as if the overarching spatial reach of the first lines were an embrace within which the finer exposition occurs.

If a bit of extra space is introduced between the chunks of text, paradoxically it increases the effect of dependence and autonomy.

By letting a chunk come into its own, have its own space, it can articulate its relation to the whole more clearly than when too tightly stuck to the sections above. Once this space is present, the impulse is to go back and introduce it into all the previous sections.

Instead, let the process of stair-stepped diminishment continue.

Each subsequent layer of detail appears as part of a tree structure.

If the lines were numbered, their subordination would be mechanical.

Returning to a higher level signals that that the argument is progressing by picking up the earlier issues once again.

Returning to the first level at the end produces a sense of closure, like a final bracket. But in fact, this is ongoing.

3. This is not a graphic design manual. If it were, the crowding effect in these lines and the ones that follow immediately after would be corrected. But the uncomfortable effect of proximity in the first lines is meant to demonstrate just that.

Fig. 1.24 — *Diagrammatic Writing* (2013), página 14 (tamanho real).

a um certo conjunto de palavras um *título* porque isso foi convencionado dessa forma, e repetido de maneira a perpetuar essa convenção. Pela nossa experiência de leitura (e estou a pensar na leitura do texto de um livro e também na leitura gráfica que fazemos dele, antes de o abrir), esperamos que, para cada obra, num lugar específico, se encontre um conjunto de palavras que representa essa obra e a que damos o nome de título. Drucker insiste bastante na questão da relatividade, que é recorrente também em outras das suas obras.³¹ Os elementos gráficos não têm significado por si, mas pela sua relação uns com os outros. Acrescento, como dizia, que me parece que têm significado não só pela relação com os outros que convivem com ele no espaço de uma página, mas também pela sua relação com todos os outros que já vimos e que formam as nossas convenções, coletivas e pessoais. Ou seja, são relativos também aos seus antecedentes históricos—e isto

31 Veja-se, como exemplo dentro do mesmo tema das relações gráficas, o artigo «Graphical Readings and the Visual Aesthetics of Textuality» (Drucker, 2006) e, dentro de outro contexto, o seu último livro publicado: *The general theory of social relativity* (2018).

é algo que espero ter expressado na análise decorrida até aqui. A cada instanciação atual, rebatemos esse elemento com a nossa memória de uso desses antecedentes. Essa memória faz também parte deste *sistema* que Drucker descreve: «Graphical arguments make their case by virtue of form, format, and visual features, all part of the dynamic system.» (Drucker, 2013A: 8) Esse sistema dinâmico é a sua relação entre si, e a forma como são colocados em relação à página. As suas variáveis não são absolutas, mas sim profundamente relativas.

RELAÇÕES, CONVENÇÕES, HIERARQUIA

Algumas dessas convenções do impresso formaram a nossa maneira de pensar sobre aquilo que estamos a ler. Na página 14, Drucker demonstra o efeito que produz em nós uma série de indentações subsequentes. Elas subordinam o texto entre si, criando uma suspensão semelhante a um parêntesis. Paradoxalmente, acrescentar um espaço entre elas não diminui a sua interdependência, que se mantém, definida que está pela relação do seu tamanho e da sua posição, ligeiramente deslocada para a direita, como se estivesse mais *dentro* do texto: esse *estar dentro* que é expresso graficamente é visto como uma instrução para que se leia um texto como dependente do outro, usado na leitura e interpretação do argumento geral.

O importante aqui não é, naturalmente, o seu tamanho absoluto (12 pt ou 10 pt), mas o seu tamanho relativo (maior e menor do que), assim como a sua posição relativa (não a x e y cm da margem, mas a x milímetros mais do que o texto anterior). É essa posição *relativa* que convoca uma convenção aprendida. Por sua vez, o reconhecimento dessa convenção convida-nos a pensar de certa forma em relação ao texto que estamos a ler. Pela maneira como ele nos é apresentado graficamente, relativamente a outro, ele fica imbuído de uma relação semântica com esse outro.

Estas diferenciações são plenamente usadas para estabelecer relações de hierarquia entre diferentes textos, que devem portanto ser lidos de diferentes maneiras. Os atributos gráficos que se podem variar, de forma a contribuir para essa diferenciação hierárquica, são vários. Combinando por exemplo a hierarquia tipográfica em termos de tamanho com a posição relativa, podemos alterar a percepção daquilo que é primário ou secundário em termos de importância (Drucker, 2013A: 15). Todos eles se relacionam entre si, ganhando ou perdendo força quando são conjugados mutuamente. A sua relevância é garantida apenas por relação entre eles, como parte de um sistema, mesmo sendo elementos gráficos

formais reconhecíveis noutros contextos, e mantendo algum diálogo com essas formas que não estão dentro da página. Mas é nesse sistema estrutural da página que eles estabelecem relações semânticas com os outros elementos aí presentes (Drucker, 2013A: 25). Ainda, e, sobretudo, como a própria autora sublinha, o que importa compreender é que o espaço da página não é estático, mas sim dinâmico: ele é o palco das relações entre os seus elementos: «The diagrammatic workings of relations across elements is crucial to the emergent and contingent identity and operation of any element or feature in the system.» (Drucker, 2013A: 26) Tal como a autora sintetiza, num apêndice da página 28, a organização da página, que pode ser vista como aparentemente estática, é na verdade vista, e/ou lida, como um conjunto de forças vectoriais em jogo entre si (Drucker, 2013A: 28).

FUNÇÕES DO LIVRO

Num ponto particular do texto, Drucker faz o elenco das funções que o formato livro cumpre, ou melhor, aquilo que, por convenção, esperamos que o livro cumpra:

The conventions of book format support multiple functions: presentation or inscription (what is there, literally); representation (that which is presented by the surrogates of inscription); navigation (wayfinding); orientation (within the space of the whole); and reference (the thick world of associations, links, connections).
(Drucker, 2013A: 11)

Este ponto particular do texto não é expandido nesta sua obra, embora se saiba que já o foi, noutros textos da autora. Veja-se, por exemplo, e com relação à transposição do *programa* do livro para os novos formatos, o texto «Modelling Functionality: from Codex to e-Book» (2009B), já exposto na «INTRODUÇÃO». No que se refere à relação entre as convenções de navegação no livro impresso e na página eletrónica, veja-se também «Graphic Devices: Narrative and Navigation» (Drucker, 2008). Drucker observa que, no espaço do ecrã, as funções são reinstanciadas, mas a base daquilo que se pode exprimir graficamente mantém-se, nas suas potencialidades de representação, navegação, orientação, referência e associação (Drucker, 2013A: 29). Neste caso, a enumeração de cada uma das funções do livro enquanto objeto onde valores textuais se apresentam e se debatem serviu para reforçar o argumento fundamental de Johanna Drucker neste seu livro, que tão bem sintetiza a sua teoria e a sua prática:

The rhetorical force of diagrammatic expression can never be reduced to absolutes, stable entities, or autonomous effects. The relational system of diagrammatic writing is always emergent and conditional, its values relative, its production of effects inexhaustibly variable and specific. (Drucker, 2013A: 29)

DIAGRAMÁTICA

O sentido da palavra *diagramática* fica assim explicitado: a aproximação do sistema da escrita ao sistema do diagrama dá-se pela capacidade que este último tem de utilizar o espaço de maneiras carregadas de sentido. «Diagrams optimize the efficiency of proximity. They spatialise semantic values into a legible graphical system.» (Drucker, 2013A: 12). Um diagrama é ao mesmo tempo intrinsecamente gráfico e dinâmico. A expressão *escrita diagramática* não é senão um gesto de autor-reflexividade, ou seja, uma forma de sublinhar que a escrita é gráfica e dinâmica, e que, mesmo quando isso não é consciente, ela se inscreve sempre num sistema de relações entre os outros elementos gráficos que consigo partilham o espaço da página: «This discussion is meant to acknowledge the structuring principles of effects in the diagrammatic system of writing.» (Drucker, 2013A: 20). Ou seja, o que Drucker pretende é sublinhar o quanto o sistema de escrita é *diagramático*, e apontar as características que o comprovam.

Uma discreta nota de rodapé inserida na página 23, ou seja, quase no final do livro, começando por definir o que é um diagrama, acaba por resumir todo o livro:

A diagram is an image that works. It spatializes semantic value, using the graphic features of spatial organization to express the semantic value of relations.

Diagrammatic reasoning argues for graphic organization as a meaning producing system, one in which the organization of elements must be read in relation to each other. The complexities that can multiply inside the system are infinite, and the ways these structure values can either be articulated ad infinitum as well, or reduced to a few key principles: a set of moves that are primary, and the notion of inflections and attributes. Each configuration is specific. That degree of particularity will always escape the reach of a fixed nomenclature. Classification is always partial, incomplete, an open set, expanding by example. (Drucker, 2013A: 23)

Livro 2

**Meios:
Ver para ler**

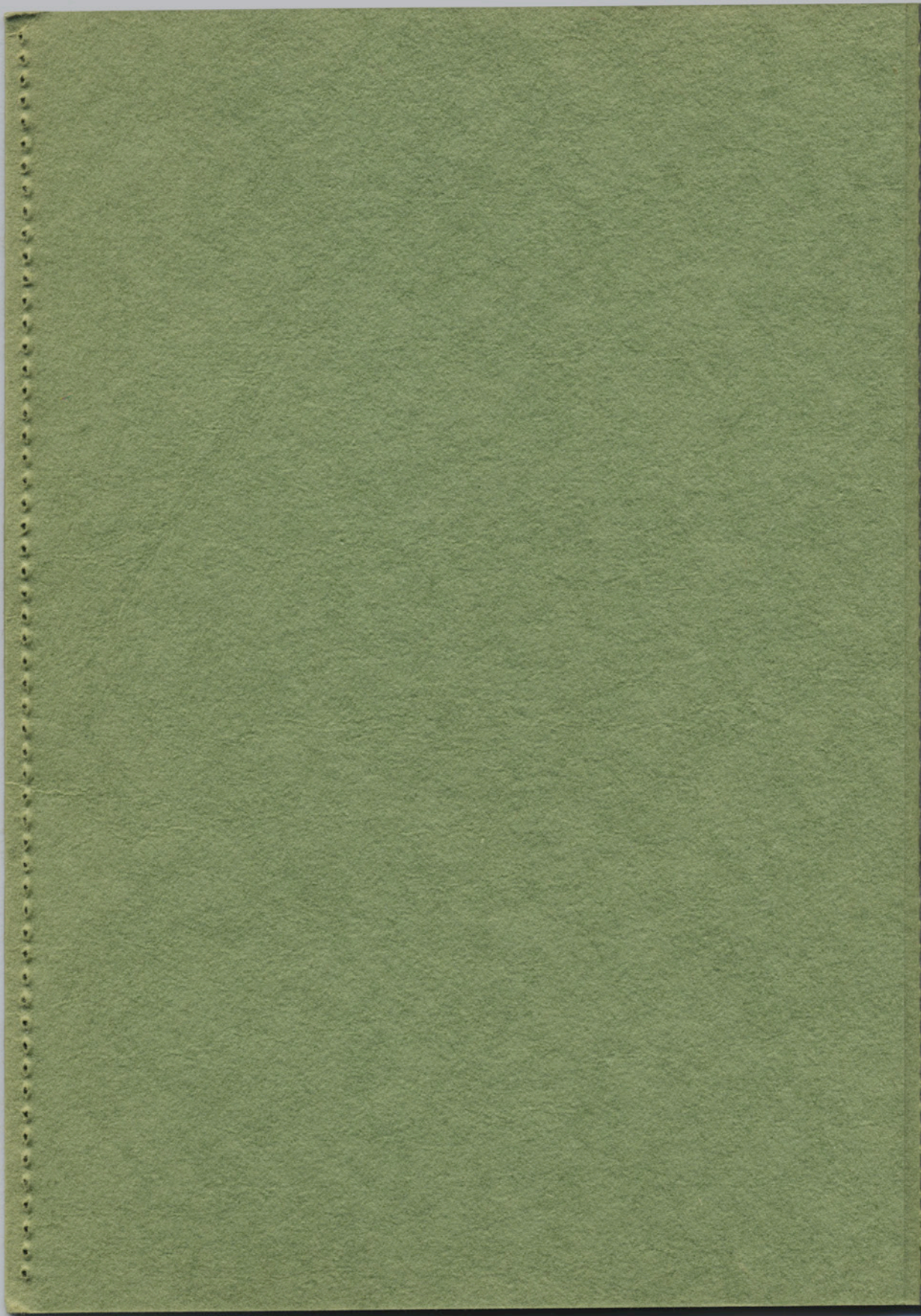
Bartleby
na edição Cosac Naify

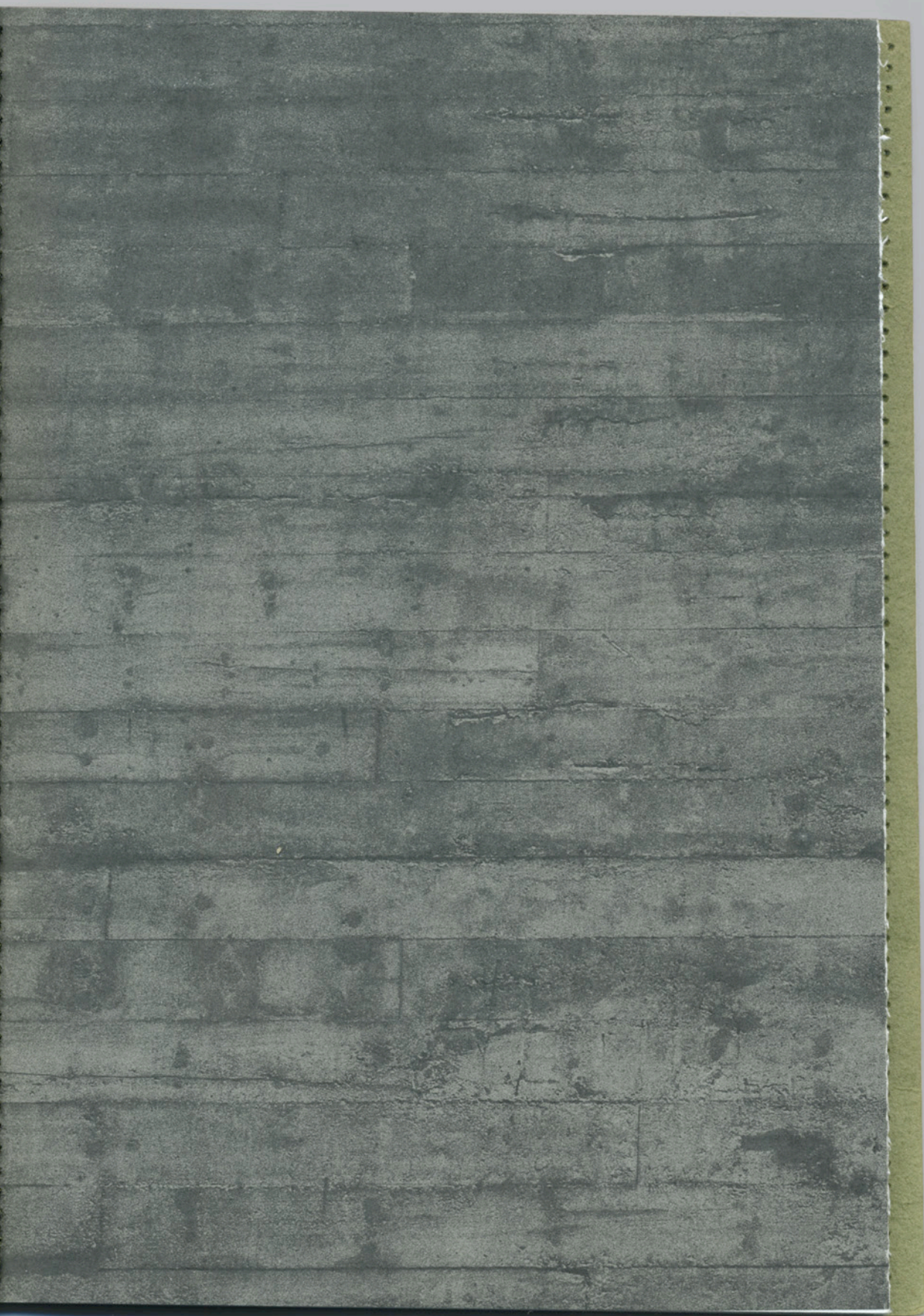
Herman Melville

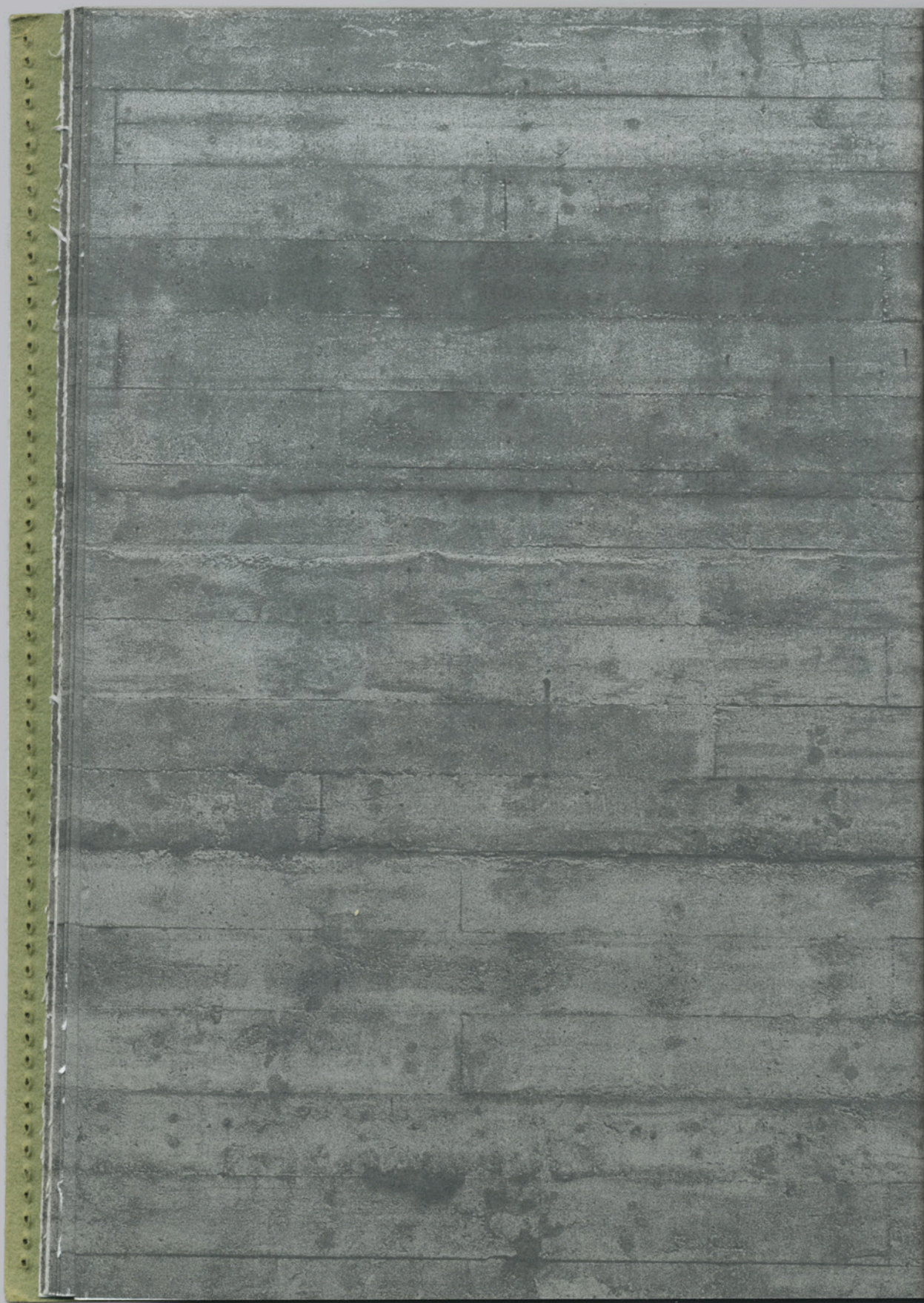
BARTLEBY, O ESCRIVÃO

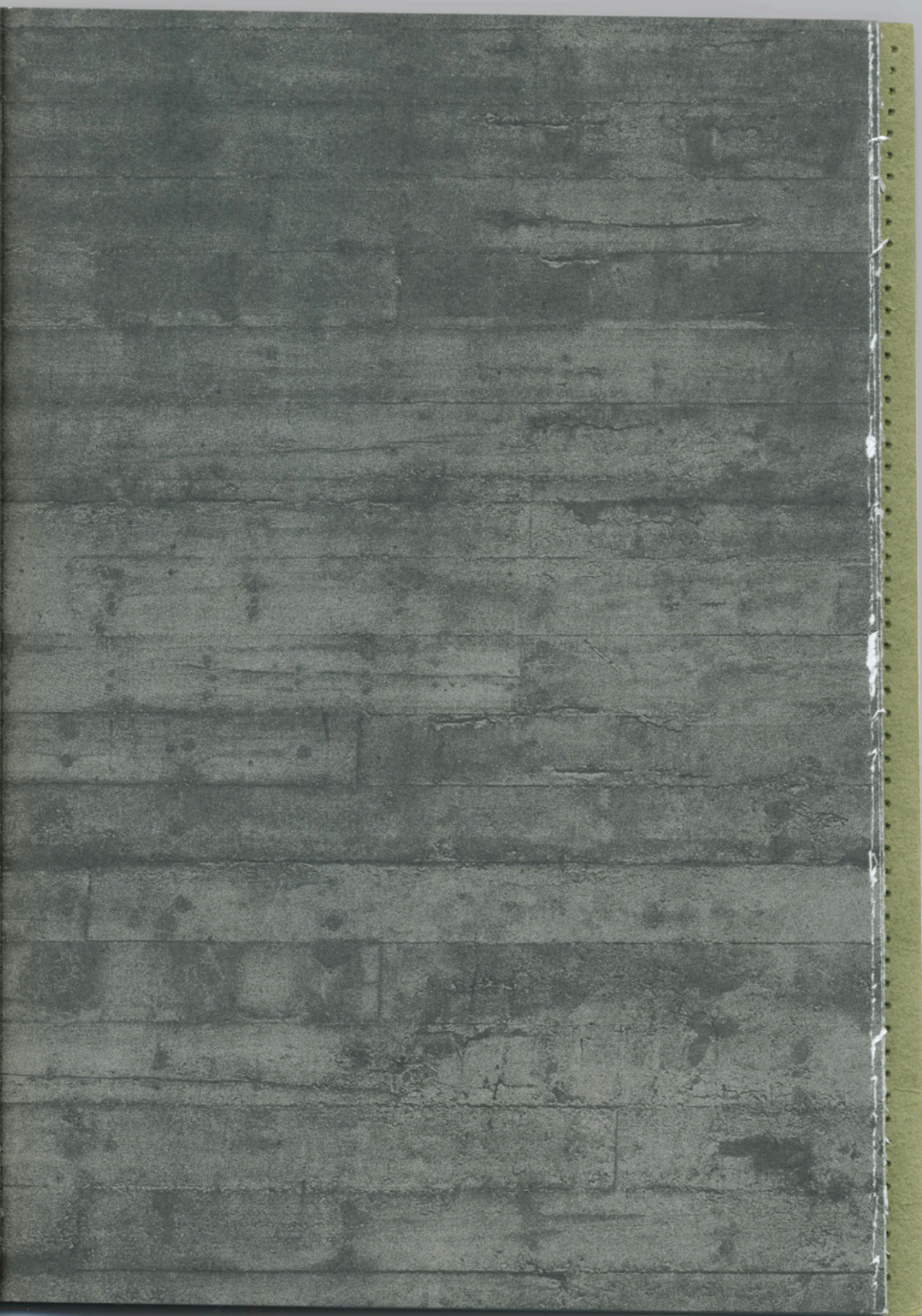
Uma história de Wall Street

TRADUÇÃO IRENE HIRSCH
POSFÁCIO MODESTO CARONE









COSACNAIFY

Sou um homem de certa idade. A natureza de minha ocupação nos últimos trinta anos fez com que eu tivesse um contato pouco comum com certo grupo de homens aparentemente interessantes e um tanto diferentes, a respeito dos quais nada, que eu saiba, jamais foi escrito. Refiro-me aos copistas ou *escrivães*. Conheci vários deles, nos negócios e em particular, e se quisesse poderia contar muitas histórias que fariam sorrir os homens de boa índole e chorar as pessoas sentimentais. Mas abri mão das biografias de todos os outros *escrivães* para contar algumas passagens da vida de *Bartleby*, que foi o mais estranho de todos os *escrivães* que jamais encontrei ou ouvi falar. Talvez eu pudesse escrever a vida completa de outros copistas, mas não é possível fazer isso com *Bartleby*. Creio que não existe material suficiente para uma biografia integral e satisfatória desse homem. É uma perda irreparável para a literatura. Mas *Bartleby* era uma dessas criaturas a respeito das quais nada se pode averiguar, exceto nas fontes diretas, e estas, no seu caso, eram muito poucas. Aquilo que vi, espantado, com os meus próprios olhos, é **tudo o que sei** a respeito de *Bartleby*, cujo relato farei a seguir.

Antes de apresentar o *escrivão* tal como ele me apareceu, seria bom fazer referências a mim, aos meus *employés*, à minha ocupação, às minhas audiências e adjacências, isto porque tal exposição é indispensável para uma compreensão adequada do personagem principal prestes a ser apresentado.

Imprimis sou um homem que desde a juventude sempre teve a mais firme convicção de que a forma de vida mais fácil é a melhor. Por isso, embora a minha profissão seja tradicionalmente agitada e nervosa, ou até mesmo tumultuada, nunca deixei que os problemas perturbassem a minha paz. Sou um daqueles advogados pouco ambiciosos, que nunca se dirigem a um júri e nunca conseguem arrancar aplausos do público; mas que, na tranquilidade de um retiro confortável, fazem negócios tranquilos com ações, hipotecas e as propriedades dos homens ricos. Todos os que me conhecem me consideram um homem extremamente **meticuloso**. O finado John Jacob Astor¹, um personagem pouco afeiçoado ao entusiasmo poético, não hesitou em dizer que a minha

1 John Jacob Astor (1756-1848), imigrante alemão, comerciante de má reputação e, quando de sua morte, o homem mais rico de Nova York. (N.E.)

de responder a uma pergunta, que embora às vezes tivesse bastante tempo livre, eu nunca o vira lendo – não, nem mesmo um jornal, que ficava olhando para fora por muito tempo, através da janela branca atrás do biombo, para a parede cega de tijolos, eu tinha certeza de que nunca ia a um refeitório ou restaurante, o seu rosto lívido mostrava com clareza que nunca tomava uma cerveja como fazia Turkey, nem chá e nem mesmo café, como os outros homens, que nunca ia a lugar algum, que eu soubesse; que nunca saía para dar uma volta, a não ser naquele momento, que tinha se recusado a dizer quem era ou de onde viera, ou se tinha parentes, que, embora fosse tão magro e tão pálido, nunca tinha se queixado de doenças. Acima de tudo, lembrei-me de uns certos ares inconscientes de como direi? de uma certa altivez, ou melhor, de uma reserva austera, que tinha me impressionado positivamente a ponto de me submeter às suas excentricidades quando temia lhe pedir algo banal, apesar de eu saber, por causa da sua imobilidade contínua, que atrás do biombo ele estava imerso num dos seus devaneios face à parede cega.

Refletindo sobre essas coisas, somado ao fato recém-descoberto de que fizera do meu escritório a sua moradia, e não me esquecendo da sua melancolia mórbida. refletindo sobre tudo isso, um sentimento de prudência tomou conta de mim. As minhas primeiras emoções tinham sido a melancolia mais pura e a compaixão mais sincera, mas na mesma proporção em que o desamparo de Bartleby crescia na minha fantasia, aquela melancolia se transformava em medo, e a compaixão, em repulsa. É tão verdadeiro e ao mesmo tempo tão terrível o fato de que, ao vermos ou presenciarmos a miséria, os nossos melhores sentimentos são despertados até um certo ponto, mas, em certos casos especiais, não passam disso. Erram os que afirmam que é devido apenas ao egoísmo inerente ao coração humano. Na verdade, provém de uma certa impotência em remediar um mal excessivo e orgânico. Para uma pessoa sensível, a piedade é quase sempre uma dor. Quando afinal percebe que tal piedade não significa um socorro eficaz, o bom senso compele a alma a desvencilhar-se dela. O que vi naquela manhã convenceu-me de que o escrivão era vítima de um mal inato e incurável. Eu podia dar esmolas ao seu corpo, mas o seu corpo não lhe doía, era a sua alma que sofria, e ela estava fora do meu alcance.

Não realizei o meu propósito de ir à igreja Trinity naquela manhã. De certa forma, as coisas que eu presenciara me desclassificaram para o culto religioso. Voltei para casa pensando no que faria com Bartleby. Por fim, decidi que faria algumas perguntas simples no dia seguinte, sobre a sua história etc e, caso ele se recusasse a responder francamente e sem reservas (supus que ele acharia melhor não), eu lhe daria uma nota de vinte dólares a mais do que lhe devia, e diria que não mais precisava dos seus serviços, mas, se pudesse ajudá-lo de outro modo, ficaria feliz em fazê-lo, especialmente se ele desejasse voltar à sua terra natal, fosse lá onde fosse, eu o ajudaria com as despesas. Além disso, se ao chegar em casa se visse necessitado de ajuda, bastaria me escrever que teria uma resposta.

O dia seguinte chegou.

"Bartleby", chamei-o gentilmente por detrás de seu biombo.
Não houve resposta.

"Bartleby", disse num tom ainda mais gentil, "venha cá! Não vou pedir que faça nada que você ache melhor não fazer. Só quero conversar"

Ele apareceu em silêncio diante de mim.

"Diga-me onde você nasceu, Bartleby "

"Acho melhor não."

"Você poderia me contar **qualquer coisa** a seu respeito?"

"Acho melhor não."

"Mas qual o obstáculo para você poder conversar comigo? Sou seu amigo."

Ele não me olhou enquanto eu falava, mas mantinha o olhar fixo no busto de Cícero, bem atrás de onde eu estava sentado, a uns centímetros da minha cabeça.

"Qual é a sua resposta, Bartleby?", eu disse, depois de esperar bastante tempo por uma resposta, durante o qual a sua expressão teria permanecido impassível não fora um fraco tremor nos lábios pálidos.

"Acho melhor não dar nenhuma resposta no momento", ele disse, retirando-se para o seu eremitério.

Confesso que fui um pouco fraco, mas os seus modos naquela ocasião me irritaram. Não apenas assumiu um ar calmo de desprezo, mas também a sua impertinência parecia uma ingratidão, considerando o bom tratamento e a tolerância que lhe dispensara.



COSACNAIFY

PARTIMOS AGORA para uma outra edição de *Bartleby*, publicada pela Cosac Naify em São Paulo (Brasil) em 2005. Este segundo livro em análise é um objeto enigmático, que nos chega às mãos totalmente fechado. A sua leitura implica um ação dirigida do leitor, o que aliás é uma característica habitual da leitura: para ler um texto, o leitor tem que *querer ler*. Esta parte será um lugar para apresentar considerações mais amplas acerca das convenções habituais de leitura e de escrita, considerando que a leitura começa pela análise, consciente ou não, das características visuais e materiais do livro. Uma lista de possibilidades sobre o que o livro nos dá a ler ainda antes de o *lermos* num sentido estrito da palavra foi já especificada até aqui, partindo da análise de um livro que não chama a atenção para a sua materialidade específica. O livro para o qual olharemos agora, pelo contrário, obriga-nos a confrontarmo-nos com uma série de características visuais ainda antes de iniciarmos a sua leitura verbal. Assim, ele será o ponto de partida para pensarmos nos pontos de interação, cruzamento, reverberação e obliteração entre os meios visual e verbal de leitura.

Será que este livro se lê da mesma forma que o anterior? Talvez não exatamente. Dentro do subtítulo desta parte—em *ver para ler*¹—está contida a chave para a leitura que efetuaremos. Se é certo que para ler temos sempre que ver, desta vez, não poderemos ignorar que o fazemos e adentrar no universo imersivo da leitura: teremos sempre que nos confrontar com a visualidade e a materialidade deste objeto, tanto porque ele nos nega uma leitura verbal imediata, como porque ele exige uma leitura em si mesmo, enquanto objeto. Veremos em seguida cada uma das fases deste embate com um livro cuja leitura nos é negada—veremos que tipo de objeto é este, como é que ele foi feito, como é que se pode lê-lo, ou como é que outras pessoas tentaram ler outros objetos deste tipo. Veremos também como é que o texto influenciou a escolha da sua forma, e veremos o processo de leitura prévia à criação, pela designer que o projetou. Além disso, exploraremos um pouco mais a questão da leitura dupla que o objeto nos solicita, acompanhando essa reflexão pelos textos visuais de Ana Hatherly contidos em *A Reinvenção da Leitura*.

1 Veja-se, por contraponto, a recensão a *What we see when we read*, de Peter Mendelsund, 2016, intitulada «Ler para ver» (Sabino, 2016): no caso, «o que o autor se propõe a descrever não é a forma como vemos o que está perante nós, quando lemos, mas sim o que vemos, na nossa imaginação, enquanto lemos. Assim, esta *visão* de que fala o autor não é a visão fenomenológica, mas sim uma visão interior metafórica, mais relacionada com a capacidade de *imaginar* no sentido de *criar uma imagem*.».

2.1 O que é isto?

O que é, então, este objeto? Percebemos rapidamente que é um livro, mas ele desafia a sua definição habitual, uma vez que não nos deixa facilmente folheá-lo, acedendo assim ao texto contido pelas suas páginas. A sua provocação é imediata. Ainda mal o conhecemos—e já ele nos leva a questionar o que é, afinal, um livro. Emanada deste objeto um obstinado mutismo que somos levados a querer quebrar. De seguida, tentaremos responder a esta sua provocação, dispostos a romper com os nossos preconceitos acerca do que é um texto em forma de livro. Aceitaremos também a força do seu pendor negativo—tentaremos perceber aquilo que este objeto é, pensando naquilo que ele não é.

Quando o recebemos em mãos, ele está completamente encerrado em si mesmo, de uma forma muito literal. Ele foi costurado com um fio visível em ambos os lados. Para acedermos a ele, temos que começar por forçar esta barreira entre o interior e o exterior, quebrando o fio que o cose, no lado do corte.

É porque sabemos que um livro se lê de certa maneira—folheando páginas a partir da nossa mão direita em direção à nossa mão esquerda—que sabemos que temos que cortar esta barreira do lado direito, o lado oposto à lombada. Apenas a sua forma nos instrui a abrirmos o livro desta maneira—sabemos, porque se trata de um livro, e porque um livro obedece a certas convenções, que esta é a maneira certa de o abrir. Só depois de, desta maneira, conquistarmos a nossa entrada neste livro, podemos aceder às suas páginas. Nesse momento, somos de novo confrontados com uma nova barreira: elas ainda não se deixam *ler*. A única coisa que o interior do livro nos mostra é uma contínua parede cinzenta, impressa em toda e cada uma das suas folhas, que estão, todas elas, dobradas—ou seja, fechadas.

De novo, porque sabemos que se trata de um livro, e especificamente de uma obra de literatura, continuamos a dedicar o nosso esforço a uma tentativa de o *ler* no sentido clássico do termo—ignorando, talvez, que até aqui não fizemos

outra coisa senão receber informação acerca deste texto. Podemos estar apenas a manusear, a sentir um objeto nas nossas mãos, e a lidar com ele de uma forma muito física (antes de metafísica), mas estamos, também, a absorver os estímulos que ele nos proporciona. Esta tentativa frustrada de *ler* é já, de certa forma, *leitura*. Mas, como sabemos pelo título e outras informações paratextuais que se trata de uma obra de literatura, continuamos a querer encontrar as letras que ele encerra. Com uma análise manual mais profunda, manuseando o livro em todas as suas faces, conseguimos perceber que as palavras se encontram no interior destas folhas impressas—dentro, ou para lá, desta parede cinzenta. Ainda não lemos uma palavra do texto, e ele já se nos apresenta como algo impenetrável, o que é bastante significativo. Para aceder ao texto, precisamos de quebrar esta outra barreira: precisamos de rasgar, também no lado do corte, cada uma das suas páginas. Para o efeito, podemos usar o marcador rígido que é incluído no livro, onde figura o desenho de um abre-cartas. Este ato invoca em nós a memória de uma época em que todos os livros chegavam aos seus leitores fechados, em que a experiência da primeira leitura era marcante porque implicava a abertura do livro para o seu leitor específico: a relação de posse do livro era consumada nesse momento.

Elaine Ramos, a designer que o projetou, ou seja, que concebeu e mandou criar a sua forma, descreve-o da seguinte maneira:

Este livro incorpora a negatividade do personagem principal dessa novela de Herman Melville: um escrivão que passa a responder “Acho melhor não” para todos os pedidos de seu patrão. Apático, Bartleby passa seus dias improdutivos observando a empena cega do prédio vizinho ao escritório em que trabalha.

O livro se recusa a ser lido: o objeto está lacrado, costurado dos dois lados. Depois que o leitor descostura a capa, ele se surpreende ao encontrar pesadas paredes de concreto e nenhum texto a ler. Para acessar a novela ainda é preciso abrir as páginas, cortando-as com um marcador encartado, como à época de Melville, em que os livros não eram refileados.² (Ramos, 2017)

2 No contexto de produção gráfica, no Brasil, *refilar* significa aparar com guilhotina.

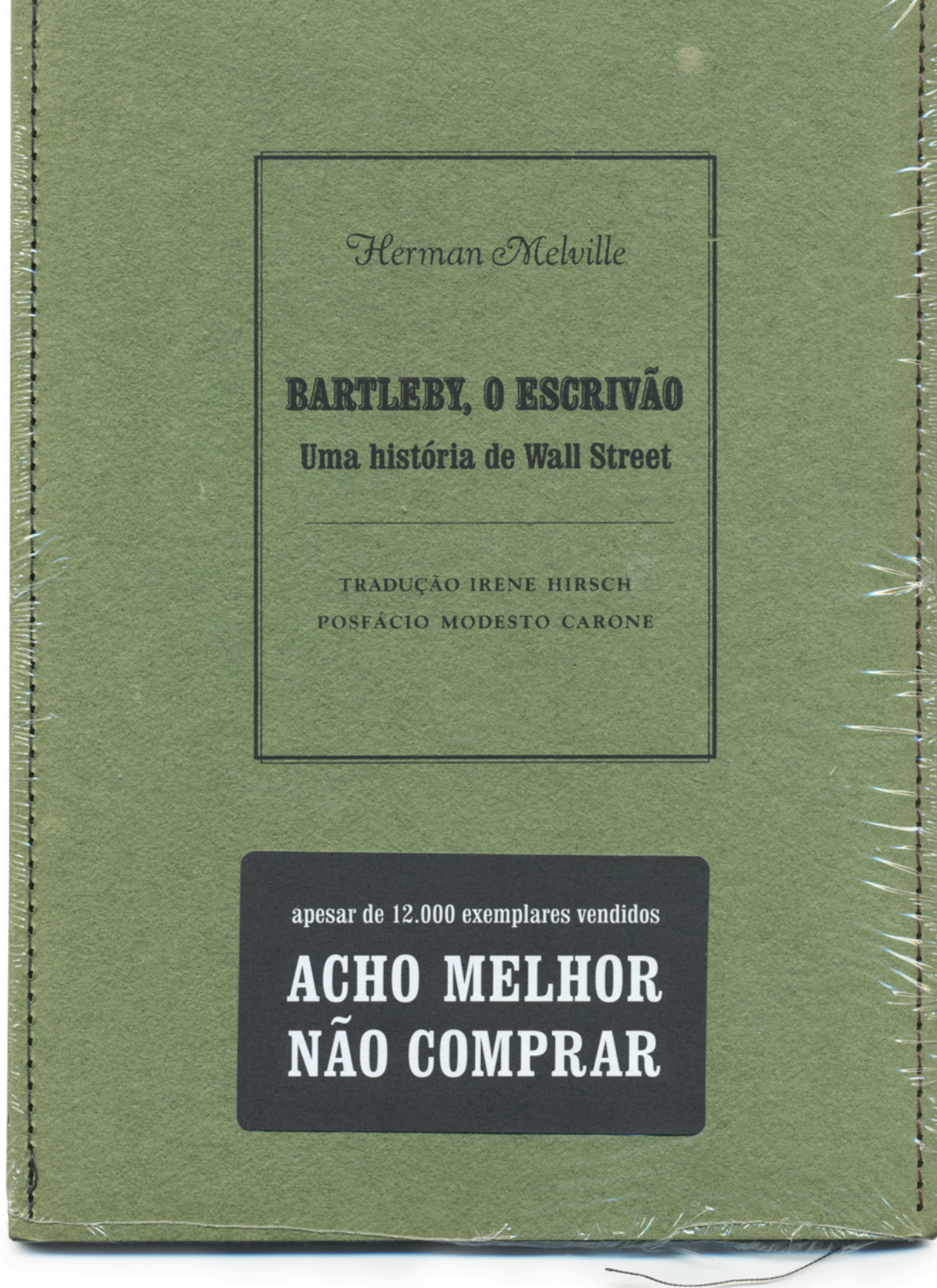


Fig. 2.1 — *Bartleby, o Escrivão*, tal como se nos apresenta numa livraria: fechado ainda mais uma vez por uma película plástica protetora (tamanho real).

2.1.1 Como foi feito?

Do ponto de vista da produção gráfica, este livro apresenta algumas peculiaridades. A costura na lombada é pouco comum na encadernação de livros—ela é relativamente comum em materiais de papelaria mas não é habitualmente produzida em gráficas. No entanto, é a costura do lado de fora que sem dúvida o diferencia dos seus congêneres. Apesar de serem tecnicamente semelhantes, a costura da lombada, não sendo comum, não é algo nunca visto; já a aplicação de uma costura em tudo semelhante, mas na aresta direita do livro, é absolutamente invulgar.

A costura da lombada termina um pouco antes do limite do livro, nos seus topos superior e inferior. A intenção deste detalhe é que a costura fique mais perfeita, mais bem acabada. Desta forma, o livro não agarra pequenas sujidades, tanto no momento da produção como depois de adquirido, e desliza mais facilmente numa estante. Já do outro lado, do lado do corte, ela vai até ao limite, desta vez com a intenção³ de indicar claramente que esta é uma costura temporária, que deve ser desfeita. É também com esse objetivo em mente que se escolheu fazer esta costura com duas linhas de cor diferente: a que é usada na face anterior (ou seja, na capa) é preta, enquanto a que é usada na parte posterior (ou seja, na contracapa) é vermelha. Em teoria, se puxarmos pela linha vermelha, desfazemos essa costura; na prática, a linha fica demasiado presa no papel da capa, e dificilmente desliza o suficiente para sair de uma vez só—até esta linha nos recusa a sua colaboração.

Mesmo a pessoa mais conhecedora da panóplia de papéis que existem para impressão terá sérias dificuldades em identificar o papel usado para a impressão desta capa—um papel verde pardacento, espesso, com uma textura muito irregular, lembrando os papéis feitos à mão com elevado teor de algodão ou alguma outra fibra têxtil. Na procura de um material que fizesse lembrar pastas de documentos antigas, foi escolhido um papel que seria perfeitamente adequado a esse propósito, mas bastante inusitado no universo das artes gráficas: um papel isolante de juntas de motor. O papel de juntas, num motor, é colocado na união entre duas ou mais peças metálicas; para além de servir de selo para que não se escapem líquidos ou gases, também ajuda a que eventuais imperfeições no encaixe entre as duas

3 Os detalhes da produção gráfica deste livro, assim como informação preciosa acerca daquilo que era a intenção da designer, quase sempre mas nem sempre concretizada, foram-me revelados por Lília Goes, a produtora gráfica responsável por algumas das reimpressões deste livro na Cosac Naify e responsável pela nova edição, pela editora Ubu. Para a Lília, um grande *obrigada*.

peças não influenciem negativamente o seu funcionamento: é, por isso, um papel espesso, volumoso, fofo (para absorver choques), e poroso (para absorver líquidos).⁴

Por consequência da especificidade deste papel, a impressão não poderia ser offset, como seria expectável. Tanto porque um papel com esta grossura e textura pronunciada causaria problemas ao entrar na máquina, como porque o papel é extremamente absorvente, e a tinta offset, feita à base de água, não se conseguiria fixar à superfície do papel. Sendo assim, a capa foi impressa a preto em serigrafia, usando tinta de base vinílica (ou seja, não de base epoxi), o que faz com que a impressão fique com um acabamento sem brilho.⁵

Outro detalhe que não é muito comum é a opção por colar duas longas badanas, praticamente da mesma largura da capa, à própria capa, criando assim uma dupla espessura que lhe dá consistência, enquanto se preserva uma grossura mais fina na lombada, de camada única, o que facilita o processo de costura.

A impressão do miolo do livro é bastante comum: preto sobre branco, em papel Paperfect⁶ com uma espessura relativamente fina, de 56 gr/m². O fator diferenciador do miolo, em termos de produção, é o facto de que o livro não é guilhotinado na sua face exterior, mantendo assim a dobra que resulta da impressão em cadernos. Todos os livros são impressos em folhas de grande dimensão, habitualmente de 50 × 70cm ou, mais raramente em Portugal, de 100 × 70cm. As páginas são impostas nessa folha, que é impressa e posteriormente dobrada várias vezes—habitualmente, e para livros que rondem esta dimensão, quatro vezes, donde provém a palavra *quaternum* que originou *caderno*. O caderno assim obtido é depois cortado com guilhotina⁷ para que sejam aparadas as suas dobras exteriores e, assim, surjam as folhas individuais.

4 Quando a editora Ubu quis reimprimir o livro, o fornecedor deste papel, que faz papéis para usos específicos (palmilhas de sapatos, forro de carros, entre outros), já não fazia o papel em verde, já que a cor deste papel, para o seu uso normal, é perfeitamente indiferente. Sendo assim, foi necessário procurar outra opção. A capa da Ubu é impressa no papel F Card Scuro, da Fedrigoni, com 240gr/m², uma espessura grossa mas não muito, escolhida para que se pudessem colar as badanas sem que a capa ficasse demasiado espessa. Este é um papel reciclado e tingido, feito no Brasil de uma forma pouco onerosa. Note-se que no Brasil a questão da escolha do papel é problemática, uma vez que a importação é muito taxada e a produção nacional é escassa. A nova escolha também tem ainda a vantagem de evitar o problema da excessiva absorção de humidade de que sofre o livro da Cosac Naify.

5 A capa da edição da Ubu é impressa em estampagem a quente, também a preto.

6 Papel de volume, não revestido, produzido pela Suzano, uma empresa papeleira brasileira.

7 Lamentavelmente, o exemplar fotografado no início do capítulo foi vítima de algum desvio na guilhotina e, por esse motivo, o texto parece inclinado na página.

No entanto, se for feita a dobra habitual, que acabei de descrever, veremos no lado exterior não só dobras mas também arestas vivas, que correspondem aos limites da folha que foi dobrada. Para conseguir que este livro fosse composto apenas por dobras na sua face exterior, foi usada um tipo de dobra diferente. Melhor dizendo, foi dobrado da mesma forma com a diferença de que a aresta que se colocou para fora seria a aresta normalmente virada para uma das faces superior ou inferior. Por consequência, a aresta que normalmente é voltada para a lombada, e que contém apenas uma dobra, passa a ter também ela uma mistura de dobras e arestas vivas. Por este motivo, a opção por encadernar da forma tradicional fica inviável, pelo que se optou pela encadernação alternativa, com uma camada de cola que serve apenas para fixar o miolo enquanto ele é costurado—revelando-se assim que essa costura tem motivações estéticas mas também técnicas.

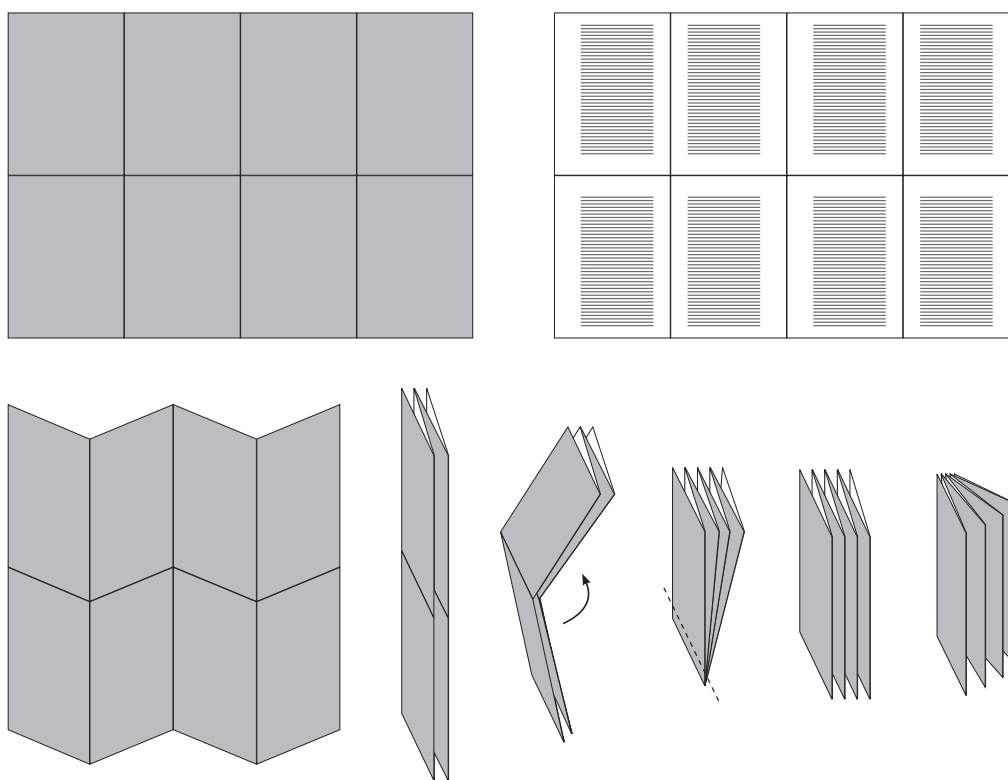


Fig. 2.2 — Esquema de imposição das páginas no plano da folha, do tipo de dobra e orientação do caderno assim formado em relação à lombada, resultando na alternância entre páginas de imagem e texto, estando todas as folhas dobradas na sua aresta exterior.

Esta alteração da forma mais do que estabelecida de fazer livros exige uma boa elasticidade mental na hora da impressão, uma vez que a ordem habitual das páginas tem que ser distribuída de outra forma pela folha, para que as páginas fiquem sequenciais depois deste novo processo de dobra e encadernação. O efeito mais surpreendente deste livro—que quando se abre, só se vê aquilo que nos parece o seu exterior, enquanto o texto se encontra no seu interior—é o resultado de uma inteligente imposição de páginas com texto e páginas com imagem no plano de impressão. Aquilo que parece ser um efeito simples é na verdade produto de uma forte vontade projetual, acompanhada por uma voluntariosa execução gráfica.

Não foi a primeira vez que a designer optou por usar a página dobrada desta forma. Essa opção já tinha sido tomada, no ano anterior ao da publicação deste livro, para outra obra que pertence à mesma *Coleção Particular: Primeiro Amor*, de Samuel Beckett.⁸ Nesse caso, a opção deveu-se sobretudo a uma questão prática. O texto é bastante curto, e Elaine optou por uma mancha de texto que começa muito perto do corte, em cima, e termina também quase no corte, em baixo, aproveitando assim grande parte da página, em altura. Isso, para um texto curto como este, contribui para que o livro tenha poucas páginas, pelo que a designer optou por manter as páginas dobradas como uma forma de deixar o livro mais espesso, para que se pudesse encadernar e encapar mais facilmente—e também pelo prazer do toque, na forma com a página se vira quando ela está dobrada desta forma.⁹ A experiência de usar a página dobrada nesse *Primeiro Amor* deixou mentalmente disponível para Elaine Ramos esse recurso gráfico, ao qual a designer vai dar um novo sentido, bastante mais intencional, em *Bartleby*. Se, em *Primeiro Amor*, a folha serve como suporte ao texto e deve ser mantida dobrada, em *Bartleby* ela esconde o texto e exige uma ação do leitor no sentido de a abrir uma a uma. A designer voltará ainda a usar o mesmo recurso várias vezes, por exemplo em 2009, no livro *Zazie no metrô*, de Raymond Queneau, onde, no caso, servirá como forma de criar

8 *Primeiro Amor* foi, aliás, o livro inaugural da coleção (que não existia enquanto coleção antes dele) e provou à editora que existia um público interessado no livro enquanto objeto, o que teve repercussões profundas na forma como a editora evoluiu dentro do contexto editorial brasileiro e mesmo nesse contexto editorial, onde vieram a surgir mais editoras e projetos voltados para uma atenção ao livro enquanto objeto (segundo comunicação pessoal com Elaine Ramos, a 22 de agosto de 2019, a quem muito agradeço pela disponibilidade; poder acompanhar o seu processo de trabalho, tanto nesta conversa como anteriormente, foi um enorme privilégio).

9 Uma forma que, aliás, era comum nos primeiros códices orientais, especialmente japoneses.

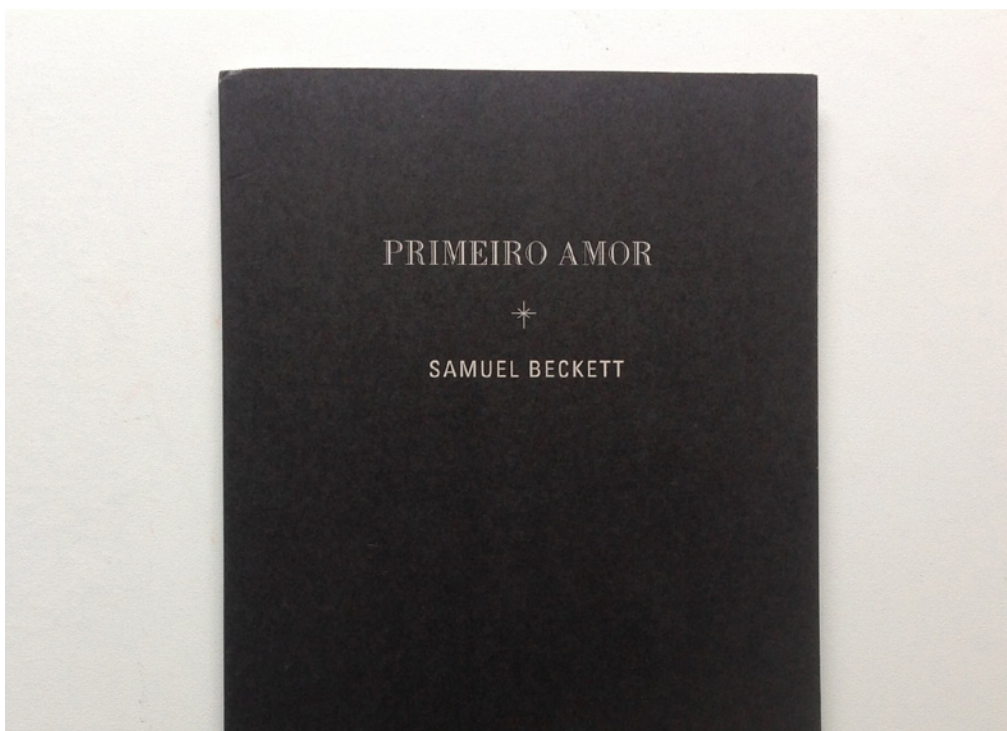


Fig. 2.3 — Capa e página de *Primeiro Amor*, ed. Cosac Naify.

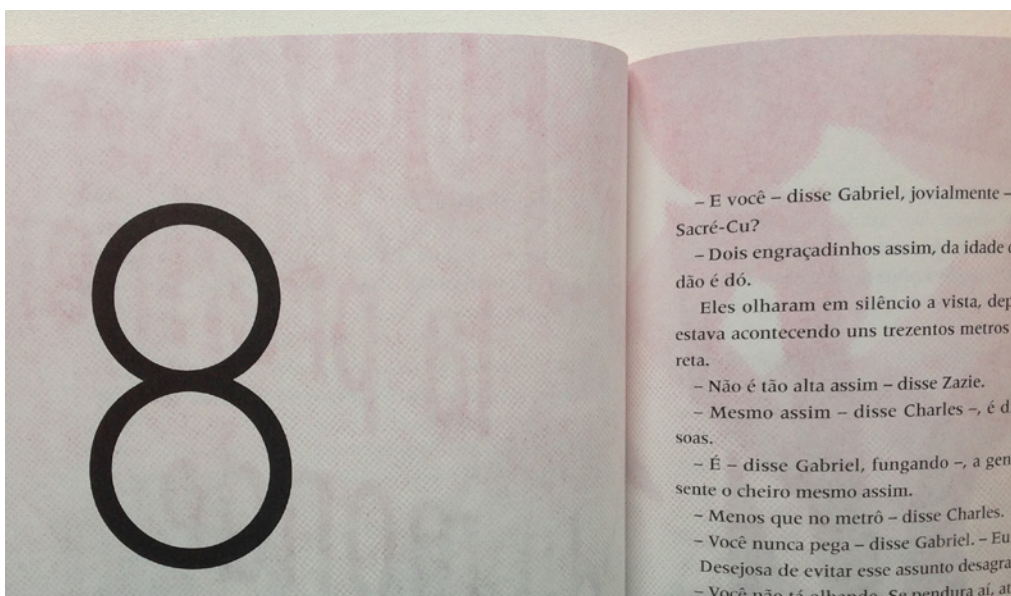
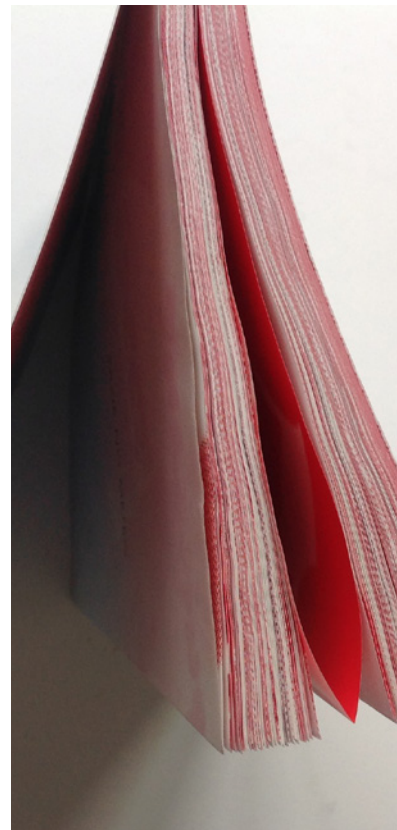


Fig. 2.4 — Página e interior de folhas de *Zazie no metrô*, ed. Cosac Naify.

um ambiente saturado de informação (como no ambiente cosmopolita sugerido pelo texto), uma vez que as folhas, bastantes finas, são impressas com texto na face visível, e impressas com gravuras, relativas a cartazes comerciais da época, no seu interior. Desta vez, e tal como em *Primeiro Amor*, essa dobra não pede para ser aberta, ela pode/deve ser mantida como está durante a leitura do livro.

Em *Bartleby*, a escolha da fotografia desta parede em específico foi resultado de uma laboriosa ponderação por parte da designer. A sua ideia inicial, sustentada pela descrição textual de Bartleby a olhar pela janela a parede do prédio vizinho, foi a de criar um livro em que cada dupla página seria uma fotografia de uma empena cega da cidade de São Paulo, no seu estado atual, fazendo confrontar o passado do texto e o presente das imagens. Elaine Ramos chegou a fotografar estas paredes e a usá-las para uma versão inicial do projeto, mas pareceu-lhe que dessa forma esse se tornava o *tema* do livro: ele corria o risco de se tornar um livro de fotografias de paredes de São Paulo, que teria dentro o texto de Melville. Querendo devolver a importância ao texto, passou por uma versão intermédia em que os planos eram simplesmente cinzentos, mas a designer sentiu que fazia falta um *peso*, uma presença pesada que foi materializada por esta fotografia de uma parede de betão,¹⁰ da autoria do fotógrafo e arquiteto Nelson Kon.

Já o último caderno do livro, que inclui o texto crítico de Modesto Carone, é distinto do texto de Melville porque fica todo ele, nas suas oito páginas, envolto em duas folhas impressas com a imagem da parede de cimento que tanto caracteriza este livro. Este último caderno foi impresso num formato ligeiramente menor na largura, dobrado normalmente em quatro, e depois inserido manualmente dentro de uma página.

Anexo ao livro, para facilitar ao leitor o corte das suas páginas,¹¹ encontramos um marcador de plástico transparente (em PVC semi-rígido), impresso em serigrafia com tinta epoxi, a preto, onde figura o desenho de uma faca e o logótipo da editora.

10 Elaine descreve este processo como de *calibração* entre a importância do texto e das imagens (em comunicação pessoal, a 22 de agosto de 2019).

11 Elaine Ramos relatou também que vários leitores não conseguiram abrir o livro sem o rasgar de forma a torná-lo ilegível. De facto, não existe hoje a cultura de abrir papel com uma faca ou abre-cartas, e não tantas pessoas assim têm afinidade suficiente com livros ou com papel para já o ter feito anteriormente à compra deste livro. E esta é mais uma forma pela qual este livro se vai tornando, com o tempo, cada vez mais fiel a si mesmo, mais resistente ao ritmo do mundo contemporâneo.



Fig. 2.5 — O marcador transparente que serve como faca para abrir as folhas do livro.

2.1.2 Um livro de artista?

Pela sua forma de quebrar as regras, de estar um passo mais além daquilo que habitualmente encontramos num livro; por ter este cuidado e atenção na sua forma, um cuidado e atenção que não são de maneira alguma decorativos, mas que estão impregnados de sentido e de intenção, poderíamos ter a tentação de classificá-lo como um livro de artista. Na minha opinião, claramente não o é—mas as razões pelas quais se aproxima e afasta desta definição são pertinentes e ajudam a definir este objeto na sua especificidade.

Para começar, um dos motivos pelos quais não é um livro de artista é o lugar onde o podemos encontrar. Ele está disponível numa livraria, seja física ou virtual, juntamente com outras edições de *Bartleby*, ou com outros livros pertencentes à mesma categoria literária. Não se encontra em galerias de arte, junto com outras obras de arte, sejam elas únicas ou múltiplas, como gravuras ou serigrafias. Cada exemplar não pertence a uma edição limitada, valorizada pela sua raridade, ganhando assim algum tipo de aura—ele foi continuamente reeditado até à extinção da sua editora, esgotando apenas temporariamente entre uma impressão e a seguinte, e nunca se tentou desvincular do meio editorial em que claramente se insere. Ou seja, não é um livro de artista, em primeiro lugar, porque não se apresenta como tal. Para isto não precisaríamos sequer de uma definição exata do termo, bastaria tomarmos a sua palavra (sua, do livro), ou a palavra dos que levam este livro ao seu público.

Além do mais, e ao contrário daquilo que é habitual num livro de artista, no qual é potencialmente valorizado o cunho pessoal que o artista lhe impregna pela sua intervenção manual,¹² este livro é feito por máquinas, e está sempre pronto

12 Mesmo que a sua reprodução em exemplares múltiplos seja, para Anne Moeglin-Delcroix um dos critérios para classificar uma obra como livro de artista (Moeglin-Delcroix: 2012).

a ser produzido e distribuído em massa: trata-se assumidamente de uma edição comercial. Em suma, não é um livro de artista porque não o deseja ser; ele não se tenta inserir no circuito artístico de produção e divulgação, mas sim no circuito da literatura comercializada em forma de livro.

Poderia ficar assim estabelecido que este livro não é um livro de artista. No entanto, exatamente por causa desta aproximação à sua fronteira, a análise deste livro exige que se trace aqui a tentativa de uma definição mais precisa do que é um livro de artista, para que se possa tirar total partido dessa comparação, que é de facto teoricamente produtiva. Começemos simplesmente por pensar que um livro de artista é produzido como uma obra de arte e não como a apresentação material de um texto:

It's easy enough to state that an artist's book is a book created as an original work of art, rather than a reproduction of a preexisting work.¹³ And also, that it is a book which integrates the formal means of its realization and production with its thematic or aesthetic issues. (Drucker, 1994: 2)

13 Tal como seria de esperar, dado o início desta sua frase, a autora prossegue para um questionamento desta definição que, não sendo incorrecta, é de facto simplista: «However this definition raises more questions than it answers: What is an “original” work of art? Does it have to be unique work? Can it be an edition? A multiple? Who is the maker? Is it the artist who has the idea? Or only if she or he does all of the work involved in production—printing, painting, binding, photography, or whatever else is involved? Or do each of these practitioners have to be taken into account, especially when there are complicated transformations involved in going from drawings to print, or photographs to inked plates, or when the binding has a structural form to it which has been designed or codified by someone other than the artist? What production means can be included in this definition—is a Gestetner print as valid as a means of producing art as a litho stone, a silver print, or a linoleum block? What about computer printers and xerox machines? Is a work which is made only of bound set-up sheets or other found paper a book production? Or one made of blank paper? Or appropriated images? Most people would agree to a common-sense definition of what is or is not a book. But with the work of artists this obvious definition soon loses its clarity. Is a book restricted to the codex form? Does it include scrolls? Tablets? Decks of cards? A block of wood with one end painted with a title, like a conventional spine? A walk-in space of oversized panels hinged together? A metaphysical concept, disembodied, but invoked in performance or ritual? While these questions address only a few aspects of an artist's book's definition, they show the immediate difficulty of trying to make a single, simple statement about what constitutes an artist's book.» (Drucker, 1994: 2).

Se este livro claramente não é uma obra de arte, também é certo que as suas características formais e o seu tema são uma unidade íntegra. No entanto, essa unidade não é a mensagem que um artista intencionalmente tenta transmitir, mas sim um texto já escrito, ou seja, ele ainda assim se classifica como uma reprodução de um trabalho preexistente.

Ainda segundo Johanna Drucker, esse uníssono entre a forma e o conteúdo de um livro não são suficientes para caracterizar um livro de artista; essa forma deverá ser, ainda, autoconsciente: «In the artist's book, its author makes use of the book as a form not just incidentally, but significantly» (Drucker, 1994: 15).¹⁴ Este livro é um exemplo disto; ele usa em seu favor a sua própria forma, ao mesmo tempo que questiona o que é um códice, não só mas sobretudo pelo uso de uma característica comum nos livros, que é o facto de serem impressos em planos e logo encadernados em cadernos,¹⁵ que antes de serem guilhotinados não são ainda páginas autónomas, uma vez que na sua face exterior eles apresentam uma dobra e não o limite de uma página. Se no caso de livros antigos essa característica é esperada, por ser comum a todos os livros impressos antes do advento das tecnologias de impressão atuais, no caso deste livro essa característica é significativa—ela é recuperada e trazida para o contexto atual, onde é pouco habitual, e carregada de sentido.

No caso do arquétipo de livro de artista a que Drucker se refere, o plano inicial de possibilidades é infinito—o artista poderia dar qualquer forma à sua obra, mas escolhe dar-lhe a forma de livro porque isso é relevante para a obra que ele quer criar. Neste caso, no entanto, o processo é invertido. Este objeto já nasce como livro, e é na sua aparição como livro que ele vem questionar a sua própria forma, rejeitando algumas convenções e seguindo outras, segundo uma operação de desfuncionalização, refuncionalização e ressignificação de determinados elementos materiais e de interação que dirigem a atenção para a ação manual de abrir o livro e abrir as folhas como análogos dos significados narrativos que o texto pretende veicular.

Ainda seguindo a proposta de definição da mesma autora:

14 Agradeço à colega Catarina Figueiredo Cardoso, cuja investigação é especificamente direcionada para os livros de artista, a chamada de atenção para esta definição.

15 O pleonasma é necessário para a desfamiliarização do termo *encadernar*, que, como tantas vezes esquecemos, implica a junção de um conjunto de cadernos, ou seja, de um conjunto de folhas unidos por meio de dobras.

To remain artists' books, rather than book-like objects or sculptural works with a book reference to them, these works have to maintain a connection to the idea of the book—to its basic form and function as the presentation of material in relation to a fixed sequence which provides access to its contents (or ideas) through some stable arrangement.¹⁶ (Drucker, 1994: 123)

A característica que acaba de se enunciar, sendo continuamente questionada pelo livro de artista, não levanta qualquer tipo de problema teórico ou conceptual no caso deste livro. A estabilidade da sequencialidade que define o códice (e, por extensão, o livro) mantém-se mas é tornada explícita a dimensão perceptual da visão e da manipulação que estruturam a ergonomia da leitura. Trata-se de um livro que mantém a sua forma e funções básicas, realçando-as cognitivamente através do impedimento temporário de acesso. O espaço material do códice é assim mostrado como uma liminaridade que o sujeito tem de atravessar.

Em 1994, quando escreve esta obra que será seminal para a teorização dos livros de artista, Johanna Drucker evita circunscrever uma definição demasiado restrita; ou melhor, a sua definição, simultânea com o seu questionamento, ocupa a totalidade do livro.¹⁷ Se, por razões operativas, quiséssemos estabelecer aqui uma definição precisa de livro de artista—e é preciso observar que tentar este feito neste contexto é certamente trazer apenas, ou sobretudo, as questões que são

16 De novo, deixo aqui a clarificação da própria autora: «Such a definition stretches elastically to reach around books which are card stacks, books which are solid pieces of bound material, and other books whose nature defies easy characterization.» (Drucker, 1994: 123).

17 Deixo aqui também esta outra definição que, ainda que extensa, me parece pertinente incluir, até porque em alguns pontos não é conivente com aquelas apresentadas até aqui: «Os livros de artista são, como qualquer outro medium, um meio para o artista transmitir as suas ideias sobre arte ao observador/leitor. Ao contrário da maioria dos outros médiums, estão disponíveis a um preço moderado. Não precisam de ser mostrados num lugar especial. Não são valiosas, a não ser pelas ideias que contêm. O seu conteúdo é apresentado numa sequência apresentada pelo artista. (O leitor/observador pode ler o material na ordem que quiser, mas o/a artista apresenta-o como julga que ele deve ser apresentado.) As exposições de arte começam e acabam, mas os livros acompanham-nos por muitos anos. Eles próprios são obras e não reproduções de obras. Os livros são os melhores media para muitos artistas de hoje. Em muitos casos, o material apresentado nas galerias é mais difícil de ler/observar pendurado numa parede do que em casa, onde as pessoas não se sentem tão intimidadas. É vontade dos artistas que as suas obras sejam compreendidas pelo maior número de observadores possível. Os livros ajudam a realizar esse desejo.» Sol Lewitt in *Art-Rite #14* (1976–77) (Schraenen, 2007).

mais pertinentes para o caso aqui exposto—podia sintetizar-se que é uma obra de arte que faz uso do formato livro (de uma maneira mais ou menos evidente) para apresentar a sua intenção estética e artística que, tipicamente, mas não obrigatoriamente, tem uma relação forte com a forma do livro ela mesma. Estes objetos, por definição, encontram-se para leitura ou aquisição nos lugares próprios de disseminação da arte, como galerias e museus, não obstante o facto de a sua condição de múltiplo reproduzível e transportável ser uma vantagem procurada e amplamente usada na sua disseminação. Penso que, após o que foi dito até aqui, será fácil deduzir quais destes pontos eu reconheço nesta edição de *Bartleby*, e quais não estão presentes, justificando assim a minha afirmação inicial, que define este objeto pela negativa.

Este livro e o arquétipo de livro de artista colocam-se em diferentes pontos nas dicotomias literatura/arte e objeto de série/objeto único.¹⁸ Nem este livro nem o típico livro de artista estão inquestionavelmente nos polos extremos destas dicotomias, mas cada um pende para o lado contrário nessa linha imaginária. Ou seja, o livro de artista é, tendencialmente, um objeto artístico (aqui, no sentido das artes plásticas), enquanto este *Bartleby* é, tendencialmente, um objeto literário: ele é vendido sobretudo como o texto escrito por Herman Melville. Da mesma forma, o livro de artista é, tendencialmente, um objeto único: ele pode ser efetivamente único, feito por um artista por processos manuais, ou pode ser múltiplo e executado com a ajuda de processos mecânicos, mas, tendencialmente, a sua distribuição cinge-se a poucos exemplares, tipicamente disponíveis em galerias ou livrarias especializadas, enquanto *Bartleby* se encontra à venda em qualquer livraria que tenha acesso ao restante catálogo da sua editora.

Apesar de ser produtiva para a definição deste objeto, a confusão que pode existir entre este livro e um livro de artista parte de uma visão do que é um livro de artista que se cinge ao objeto, uma vez que aquilo que o aproxima são sobretudo as suas características materiais, e aquilo que mais claramente o afasta são as suas práticas sociais, ou seja, o seu contexto de produção e disseminação. No entanto, a aproximação a esse campo é, a meu ver, legitimada pelo facto de que, tal como um livro de artista, ele usa a forma familiar do livro para desafiar as convenções

18 A propósito da questão da originalidade e da cópia, remeto para a tese do colega de doutoramento Bruno Ministro, *Todas as cópias são originais: Electrografia e copy art em Portugal*, Universidade de Coimbra, 2020.

habituais relacionadas com esse objeto. Aqui, a meu ver, é onde se legitima verdadeiramente essa possibilidade de catalogação, uma vez que ele resgata a materialidade do livro, que habitualmente é discreta, para uma posição de ruptura com a sua função mais naturalizada, fazendo deste um livro que reitera a ideia de livro—o que é, habitualmente, uma marca distintiva do livro de artista.

2.2 Como ler este objeto?

Esta questão—uma pergunta, aliás, que é muito cara a um programa que se debruça sobre *Materialidades da Literatura*—não é recente, e várias tentativas de resposta já foram feitas. Uma área que procurou instalar um método específico para a leitura de textos que, como este, são tão visuais quanto verbais foi a semiótica. Ela procurou equipar-se de ferramentas teóricas para interpretar conjuntos de símbolos e significantes, fossem eles verbais ou não. Embora a questão semiótica não seja a mais interessante aqui (porque a procura de sentido num objeto não é senão uma parte da sua análise), é importante passarmos por ela e, nesse sentido, um apanhado das suas tendências gerais será descrito em «TEXTO E IMAGEM». Tal como estudar o funcionamento dos signos verbais não é o mesmo que estudar literatura, estudar o funcionamento dos signos verbais e visuais não é o objetivo desta tese. Não seria próprio da semiótica, por exemplo, apresentar argumentos ao nível estético, no sentido da procura do belo, do bom ou do sublime—argumentos sem os quais qualquer tentativa de teoria da literatura sairia empobrecida. Mas o conhecimento desse funcionamento é sem dúvida útil e, por isso, por lá passaremos. A sua importância é, neste capítulo, simétrica à importância de estudar, ainda que brevemente, os processos através dos quais lemos, do ponto de vista fisiológico, na secção «COMO SE PROCESSA A LEITURA».

Também será interessante olharmos para a inteligente exposição de Ana Hatherly, em *A reinvenção da leitura*, que nos ajudará a ter uma perspectiva histórica sobre os objetos que exigem uma leitura plural que foram sendo criados ao longo da história da humanidade. O seu objetivo não é o de estabelecer métodos de leitura—mas ao sublinhar a pertinência destes objetos ao longo da história, especialmente no último século, a autora traz uma importante contribuição para a reflexão sobre a leitura—convidando-nos mesmo a reinventá-la. Seguiremos com atenção a sua exposição teórica, e aceitaremos o convite para redefinir os nossos métodos de leitura.

2.2.1 Dupla leitura

Vimos já que um livro se deixa ler de várias maneiras; no entanto, uma coisa é certa: elas exigem sempre o emprego dos sentidos. Este livro que agora analisamos evidencia essa multiplicidade de leituras possíveis, ou de formas de ler um livro, e sublinha o lado táctil e visual da leitura; ele coloca em evidência o quanto o nosso gesto e o nosso olhar são requisitados no processo de leitura.

OBJETO-LIVRO

Todo o processo que nos leva à leitura deste livro, essa espécie de antecâmara cerimoniosa que nos leva até ao texto, mais não faz do que colocar em evidência, separando artificialmente (e artificiosamente) as duas instâncias de leitura que sempre ocorrem em relação a qualquer livro. Ela separa em dois momentos temporais aquilo que, normalmente, ocorre de uma só vez na leitura de qualquer texto—que não deixa, por ser simultânea, de ser uma dupla leitura. Porque o livro é também um objeto—e partilha propriedades com uma mesa, uma cadeira, uma caneta—acedemos a ele através do tacto e do olhar. Porque o livro é um objeto discursivo—e partilha propriedades com outros meios de comunicação—podemos retirar interpretações do contacto visual e táctil com este objeto.

Neste caso, essa leitura em dois momentos evidencia que, por um lado, *lemos* através do gesto, do tacto, do formato, das cores, das formas;¹⁹ e que, por outro, *lemos* através das palavras verbais inscritas. Estas, mesmo remetendo para algo que está para além do livro, requerem capacidades visuais e tácteis para serem corretamente usadas. Este livro obriga-nos a parar nelas, antes de acedermos ao texto. Faço notar que não necessariamente a ordem é esta; a ordem pela qual os vários elementos necessários para a leitura são ativados é, aliás, objeto de perguntas de investigação e de estudos científicos avançados:

A long-standing debate in reading research is whether printed words are perceived in a feedforward manner on the basis of orthographic information, with other representations such as semantics and phonology activated subsequently, or whether the system is fully interactive and feedback from these representations shapes early visual word recognition. (Carreiras, Armstrong, Perea & Frost, 2014: 90)

19 Algo que aliás já foi visto no «LIVRO UM», quando foi sugerido que muito se poderia ler num livro, mesmo antes de o abrir.

PRIMEIRA LEITURA

Operando esta separação artificial entre os dois passos na leitura de um objeto-livro, esta obra permite-nos concentrar em cada um desses passos de cada vez. Se nos ativermos a uma leitura através das formas, a sua leitura visual e tátil, e não verbal e semântica, o que é que podemos dizer que este livro nos diz? O que é que ele efetivamente nos conta? Não há aqui uma narrativa linear, algo que sejamos capazes de reproduzir por palavras facilmente, sem correr o risco de deixar de lado alguma parte importante. Aquilo que este livro nos diz, antes de o lermos, não é pouco—mas não é algo que possamos relatar completamente.

Tal como G. E. Lessing (1887) apontou—assim como tantos outros autores posteriores a este, que tiveram o desejo de bem delinear as fronteiras entre as artes e identificar em cada uma delas as suas características potenciais—, a virtude da pintura (e, por sinédoque, das artes visuais) não é a de contar uma coisa no tempo, mas, pelo contrário, a sua capacidade de nos apresentar alguma coisa *de uma vez só*. Num relance apenas, podemos ter deste livro uma impressão, que nos é transmitida através das suas características materiais e formais.

Este passo opera uma transição importante entre o nosso contexto habitual, entre aquilo que nos rodeia corriqueiramente, e o universo que está contido nas palavras que estamos prontos para ler. Quando nos sentamos num sofá confortável, ou nos colocamos junto a uma cómoda alta, e abrimos um livro, há qualquer coisa que nos separa do mundo em que estamos fisicamente e nos deixa disponíveis para entrar num universo que nos é contado.

Esta primeira leitura visual é, como dizia, uma antecâmara para esse universo. Mesmo que ainda nada nos tenha sido dito, há um certo *clima*, ou *atmosfera*, que foi criado. É a este tipo de envolvimento que Gumbrecht (2012) se refere com a expressão *stimmung* e é definitivamente porque é um potente *produtor de presença* (Gumbrecht, 2003) que este livro é tão interessante. Ele deixa-nos em contacto com aquilo que iremos ler, criando com uma intensidade acrescida um contexto envolvente que nos guiará através do texto. Esse segundo passo, essa segunda camada de leitura, que é aquela em que efetivamente descodificamos os signos textuais que temos à frente, para os decifrar e interpretar, não é, contudo, separável deste tipo de leitura visual senão, como disse, artificialmente.

SEGUNDA LEITURA

Outro efeito que esta leitura protelada tem em nós é o de nos deixar mais prontos para nos apercebermos de todas as características fenomenológicas da leitura. Porque a nossa capacidade visual foi já excitada desde o primeiro momento, neste livro, estamos predispostos a uma leitura mais atenta ao lado visual que sempre é implicado em qualquer processo de leitura.

Mesmo quando estamos já envolvidos nessa leitura do texto, e nos parece que aquilo que vemos é aquilo que nos é contado,²⁰ nós ainda assim estamos a usar a nossa capacidade fisiológica de *ver*, e não somos imunes àquilo que nos transmitem certos detalhes, como o desenho da tipografia, o espaço branco das margens, ou o conforto no folhear das páginas e o peso e textura do livro. Parece-me importante sublinhar que esta divisão temporal—primeiro, uma leitura visual, e, depois, uma leitura verbal—que pode ser tratada separadamente no caso deste livro, apenas serve para evidenciar a coexistência entre estas duas leituras em todos os livros.

Portanto, no caso específico deste livro, quando passamos à segunda fase, a uma leitura num sentido estrito do termo (não esquecendo que ela comporta necessariamente uma leitura visual que suporta e anda a par da leitura verbal), essa leitura está, por um lado, preparada pelas dicas visuais que tivemos até aqui; e, por outro lado, ela confirma essas opções gráficas e materiais, tornando o objeto que temos em mãos numa obra coesa e potenciando a fruição da sua excelência enquanto texto e enquanto objeto.

À medida que avançamos na leitura, vamos continuando a ser oprimidos por este carácter inultrapassável da personagem principal, que insiste numa recusa teimosa, incompreensível e exasperante. Esse *clima* foi instalado já na nossa difícil tentativa de ler este livro, que nos forçou a ultrapassar vários obstáculos para aceder ao seu conteúdo verbal. Para o leitor que se interroga sobre estas opções materiais, elas vão sendo confirmadas ao longo do livro. Mesmo características mais subtis, como o tipo de letra escolhido, são plenamente justificadas: no caso, trata-se de um tipo de letra Goudy Old Style, originalmente desenhado por Frederic Goudy em 1915, num estilo historicista que recorda os tipos de letra mais clássicos que estariam em uso na época em que o texto foi escrito. Este tipo de letra foi usado

20 Ver Peter Mendelsund, *What We See When We Read* (2014) para uma visão deste aclamado designer de capas de livros sobre aquilo que imaginamos enquanto lemos.

no estilo itálico, uma variante de tipos de letra que foi vertida para o chumbo da letra tipográfica pela primeira vez por Francesco Griffo, inspirando-se na letra caligráfica, que seria a própria de um *escrivão*.²¹

EKPHRASIS INVERTIDA

Desta forma, este livro coloca questões interessantes aos estudos literários, particularmente àqueles em que há uma tentativa de comparar obras de diferentes meios. Mas as questões que ele coloca não são as típicas questões tratadas em estudos literários, mesmo aqueles que são mais abrangentes no seu âmbito. Os problemas desses estudos literários que procuram abarcar também a visualidade são, mais comumente, da ordem das imagens contidas no texto. Neste livro, a questão interessante é, no entanto, relativa à imagem que se sobrepõe ao texto, que se coloca no ponto de acesso ao texto, numa camada de sentido que é, ao mesmo tempo, puramente visual e totalmente dependente da palavra e do texto. Trata-se aqui de uma espécie de *ekphrasis*, mas ao contrário; uma inversão do princípio efrástico, que o evidencia e denuncia.

Se a *ekphrasis* é uma representação verbal de uma representação visual,²² este livro é, pelo contrário, uma representação visual de uma representação verbal. O que seria perfeitamente comum, não fosse o detalhe de que é uma representação visual que se sobrepõe, ou coabita, com a representação verbal a que corresponde. E, tal como nos melhores exemplos de poesia efrástica, esta é uma representação que não se esgota na fruição da representação verbal a que se refere (a poesia efrástica não se esgotando também na fruição da representação visual a que se refere).

Também Roberto Calasso atribuiu este princípio de *ekphrasis* invertida, no seu caso, à imagem escolhida para a capa de um livro:

Name, paper, colors, graphic design: all essential aspects of the series. Still missing was what makes a book recognizable: the image. What did the image on the front cover have to be? The reverse of ekphrasis—that's how I would describe it today.

21 A história do tipo de letra itálico já foi mencionada na primeira parte desta tese, na secção «LIVRO DE BOLSO».

22 Uma definição da qual partem tanto W. J. T. Mitchell, em «Ekphrasis and the Other», *Picture Theory* (1994), como James Heffernan, em *The Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery* (1994).

So the publisher who chooses a book cover—whether he realizes it or not—is the last, the most humble and obscure descendant in the line of those who practice the art of ekphrasis, but this time applied in reverse, attempting to find the equivalent or the analogon of a text in a single image. (Calasso, 2015: 20)

No entanto, no caso deste livro—nunca é demais repetir—, não é apenas a imagem da capa que é representativa do livro (ela, aliás, não existe), mas sim toda a sua materialidade, todo o seu projeto gráfico, incluindo a sua execução material.

2.2.2 Texto-imagem

Como já foi dito, os problemas levantados pela leitura de um objeto textual cuja visualidade é pertinente para o seu sentido não são novos, tal como a existência desses objetos não é nova. A produção desse tipo de textos tem, aliás, uma longa história. Ana Hatherly²³ situa os seus primórdios não nos inícios do século XX, como proposto por vários historiadores, que fazem coincidir esse início com as experiências tipográficas realizadas no contexto do Futurismo, «a que se seguem todas as experiências dos dadaístas, surrealistas e letristas, até chegarmos ao poema concreto» (Hatherly, 1975: 6), e também não nos caligramas gregos como o «Ovo» de Símiás, datado de 300 a.C., que são muitas vezes apresentados como ponto inicial. Hatherly incita-nos a procurar os seus primórdios fora da civilização ocidental e das épocas habitualmente contempladas: «teremos de incluir nessa cronologia séculos de experiência de textos-imagens, que compreendem hieróglifos, ideogramas, criptogramas, diagramas, *rebus*, mandalas, amuletos, joias, brinquedos, lápides e até alguns monumentos, além de todos os outros textos e objetos poemáticos identificáveis como tal.» (Hatherly, 1975: 6). A autora prossegue numa análise dos pontos de referência desta cronografia—passando pelas culturas japonesa e chinesa, nas quais é culturalmente aceite e esperado que o poeta seja também calígrafo e pintor, ou pelos poemas pintados durante o barroco português, época na qual a autora, enquanto investigadora, é especialista.

Esta linha do tempo serve para demonstrar «a sua [do texto-imagem] espécie de necessidade ancestral» (Hatherly, 1975: 10) e abre o ensaio contido em *A Reinvenção da Leitura—breve ensaio crítico seguido de 19 textos visuais*, publicado em 1975 pela editorial Futura. Nele, a autora propõe uma redefinição dos modos de ler, a partir do questionamento radical das dicotomias texto e imagem, escrita e pintura, legível e ilegível; um questionamento ancorado num conhecimento profundo do que é a história desses objetos que, acompanhando sempre a evolução da escrita, se apresentam como unidades de sentido integral. Eles requerem do leitor uma leitura ativa, inquisidora, performativa—qualquer antónimo de *passiva* poderia facilmente ser adequado. Como se, na presença de um objeto mágico, o leitor fosse forçado a procurar o modo de ler apropriado, para poder ativar o texto

23 Seguindo, por sua vez, Sylvester Houédard, que sugere que se pode ver uma sobreposição entre pintura e escrita a partir do momento em que compreendemos a identidade entre *ikon* e *logos* (Hatherly, 1975: 6).

contido na imagem. Reinventar a leitura—uma tarefa que é tanto do leitor como do escritor—é abrir a via para novos protocolos de leitura; é tornar-se disponível para simultaneamente seguir e criar novas instruções de leitura. Neste livro, a autora combina a teoria e a prática desta reinvenção; sobre os anunciados 19 textos visuais falaremos na secção dedicada em exclusivo a «A REINVENÇÃO DA LEITURA».

Na introdução à reprodução fac-símile do texto, em 2016, na *Revista de estudos literários*, Manuel Portela sintetiza um dos pensamentos centrais do ensaio, e que é especialmente pertinente para esta tese: «Ana Hatherly argumenta que ‘a pluralidade de leitura do texto-imagem’ implica o alargamento do ‘âmbito da leitura para fora dos limites literários tradicionais’.» (Portela, 2012: 442). Quando a visualidade se coloca em evidência perante a leitura tradicional, é a própria leitura tradicional que é chamada a reinventar-se. Isto foi especialmente posto em prática pela poesia concreta (na qual Portugal teve uma representação de grande qualidade, e o movimento brasileiro foi particularmente produtivo).²⁴

Gomringer, citado por Schmidthener, definiu assim os objectivos da poesia concreta: «A poesia concreta assenta na mundividência futura de natureza sintético-racionalista. Se a poesia concreta ainda é sentida como estranha (asceticamente magra e simplificadora), isso acontece provavelmente por uma falta de intuição duma tendência evolutiva da nossa sociedade, da sua forma de pensar e agir, que contém no seu âmago uma nova visão totalitária». (Hatherly, 1975: 17)

Podemos questionar-nos se essa sociedade, cuja forma de pensar e agir contém uma visão totalitária, está hoje plenamente realizada: se pensarmos na atual tendência para uma *convergência dos media*,²⁵ podemos supor que sim. Essa convergência

24 Um exemplo de estudo deste tema a partir do ponto de vista das Materialidades da Literatura é a tese de doutoramento de Tiago Santos, focada no uso expressivo da tipografia por um dos poetas mais proeminentes do movimento brasileiro: *Arqueologia e expressividade da letra tipográfica na poesia de Augusto de Campos*, entregue futuramente na Universidade de Coimbra.

25 Assim definida pela enciclopédia Britannica: «With the World Wide Web, smartphones, tablet computers, smart televisions, and other digital devices, billions of people are now able to access media content that was once tied to specific communications media (print and broadcast) or platforms (newspapers, magazines, radio, television, and cinema). Since a diverse array of content is now being accessed through the same devices, media organizations have developed cross-media content. For example, news organizations no longer simply provide just print or audiovisual content but are portals that make material available in forms such as text, video, and podcasts, as well

exige do leitor uma visão holística do texto/imagem/movimento que lhe é dado a ver, requisitando o uso de todas as suas capacidades interpretativas.

Hatherly cita um artigo da revista britânica *Link*, de 1964, que aconselha a ler a poesia concreta do seguinte modo:

“Se é pela primeira vez que a vê, não tente lê-la como poesia, melhor, nem sequer tente lê-la de todo: olhe simplesmente para ela.²⁶ Examine os espaços à volta das palavras. Considere-a como uma imagem. Depois veja que ideias surgem dessa imagem associadas com as letras e as palavras que há nela”. (Hatherly, 1975: 17–18)

A necessidade de criar protocolos de leitura que acompanham a produção deste tipo de poesia é especialmente visível no caso brasileiro, onde se produziu tanta ou mais literatura sobre como ler o movimento concreto do que efetivamente poemas concretos. Também Eduardo Sterzi²⁷ sublinha a importância deste desajuste da capacidade de leitura existente com a que começou a ser solicitada no período da poesia concreta brasileira—uma poesia que deixou de ser feita por poetas e passa a ser feita por artistas visuais, cineastas, e agentes vindos de áreas afins. Ao exigir novas capacidades de leitura, e dispensar outras, ela acaba por marginalizar aqueles que seriam os seus críticos esperados, e criar uma nova comunidade de leitores. As instruções de leitura, tidas como o programa de leitura do concretismo enquanto unidade estilística, foram então ensaiadas por diversos dos seus autores, que rodearam as suas obras de um vasto aparato crítico (ao qual, caricatamente, nem sempre a poesia que é sua referente faz jus).

Esta proporção vem sublinhar a principal vocação desse movimento, que é precisamente a de fundar um novo modo de leitura—noutras palavras, reinventá-la. Esta meta-literatura, estas autoenunciadas instruções de leitura que os próprios autores deixavam a par dos seus poemas, constituem «[p]osições iniciais que nunca puderam ser abandonadas, se bem que se tornassem mais fáceis pelo uso, e

as providing links to other relevant resources, online access to their archives, and opportunities for users to comment on the story or provide links to relevant material.» (Flew, 2017).

26 Aqui está a negação da leitura, como será também proposta por Ulises Carrión, e como será vista mais tarde nesta tese, em «LEITURA E RECUSA».

27 Na aula aberta «A pele das palavras e o fantasma da poesia: a dimensão monstruosa do poema», que aconteceu no dia 19 de novembro de 2018, no Instituto de Estudos Brasileiros da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

que ilustram claramente a necessidade duma iniciação, duma leitura interpretativa rigorosa, específica, caracterizadora: em suma, criadora, produtiva.» (Hatherly, 1975: 18). Esta ideia da leitura como ato criador é muito própria de Hatherly e é central neste seu ensaio.²⁸ O que a autora propõe neste ensaio é que, partindo da nova cronologia aqui apresentada, que vê a coincidência do texto e da imagem tão longínqua no tempo como a primeira sobreposição entre *ikon* e *logos*, «torna-se ainda mais claro até que ponto interpretar é transformar, até que ponto *saber ler é como saber criar*» (Hatherly, 1975: 10).

Partindo deste texto de Hatherly, não esqueçamos que, no caso concreto desta análise, não se trata aqui de um *texto visual* mas sim de um *livro objeto*, atentando no entanto para a possibilidade de um ser uma hipérbole do outro. Olhar para a maneira como o poema visual historicamente foi lido pretende servir aqui o propósito de iluminar a questão de «como ler este objeto». Essa pergunta implica desde logo uma asserção de base: não basta lê-lo como se de apenas um texto se tratasse. É preciso assumir que não só o seu conteúdo verbal nos exige uma leitura—e esse foi um passo muito claramente dado pela poesia concreta:

Quando são assumidos «o som da fala ou a imagem da composição da escrita, libertos de qualquer semântica, como materiais não só puramente estéticos mas como autonomamente informativos, é que se abrem mais largas perspectivas para a poesia concreta [...]». (Hatherly, 1975: 19)

Atente-se à expressão *materiais autonomamente informativos*, ou seja, usados pelo que dizem em si mesmos, quando não carregam o peso de um significado verbal. Isso será o que Hatherly tratou de colocar em prática logo de seguida nos seus ensaios visuais: esvaziou a linha da escrita de qualquer semântica, e reinvestiu-a de sentido, um sentido contido na sua estrutura e forma elas-mesmas. Esta sua tentativa de reinvenção da escrita não se inscreve na poesia concreta, mas a ela deve a preparação do seu leitor. A autora é clara nesse reconhecimento:

28 Esta ideia foi central também para uma aula da MATLIT Summer School 2019, em Coimbra, leccionada a um grupo de alunos do Rochester Institute of Technology (NY). A aula, representativa do projeto de investigação *ReCodex: Formas e Transformações do Livro*, foi preparada e leccionada por mim e por Rui Silva, partindo deste ensaio de Hatherly tanto para uma introdução teórica ao texto visual como para uma parte prática de produção de traços que estão no limite entre o desenho e o texto, o visual e o verbal.

Assim, a poesia concreta, nas suas formas originais, ficou encerrada num ciclo previsto—o do seu rápido e necessário esgotamento—mas por esse mesmo processo de aniquilamento pôde dar origem a novas e diferentes vias de investigação, do mesmo passo—e isso é que é fundamental—*alargando o âmbito da leitura para fora dos limites literários tradicionais*. [...] O movimento da poesia concreta é fundamental para a evolução da leitura na medida em que contribui para que o texto deixe de ser apenas uma expressão lírico-literária para se tornar por fim uma pura combinação de sinais, estabelecendo desse modo uma nova trajectória da palavra para o signo. (Hatherly, 1975: 20–21)

Por alargar a noção de leitura é que a poesia concreta interessa para Hatherly—e pela intenção de instaurar esta nova leitura é que o ensaio de Hatherly é aqui pertinente. Da palavra para o signo; do texto para a sua materialidade; do significado do texto para a forma como a tinta impregna o papel—esse é o movimento de desvio de atenção que esta tese solicita.

Continuando a análise do seu próprio processo criativo, Ana Hatherly relata:

[...] tive ocasião de reflectir longamente sobre os problemas da comunicabilidade do texto, da sua legibilidade e ilegibilidade, pois constantemente estava perante textos, literalmente ilegíveis para mim—por exemplo em chinês arcaico—mas que eu, não obstante, lia. Foi a partir dessa experiência da fragilidade da comunicação dos conteúdos dos textos e da variedade possível de leitura das formas que desenvolvi a prática do texto-imagem, que simultaneamente transcende e engloba o problema do conteúdo ao nível do significado, alargando este para o que se poderia designar por um campo de significação integral, que seria o da não deliberação específica do seu conteúdo, sendo a sua única limitação a da forma gráfica. (Hatherly, 1975: 22)

Neste gesto criativo, Hatherly revela a fragilidade de uma dicotomia artificial entre forma e conteúdo, instalada por séculos de práticas interpretativas, que reduz a ideia de conteúdo a um significante verbal. É bem adequada aqui a sua palavra *integral*: ou seja, holístico, que inclui todos os aspectos da palavra; não só o seu aspecto verbal, onde tradicionalmente se localiza a sua semântica, mas também o seu lado visual, material e táctil.

Com essa tentativa experimentava, por um lado, alargar o campo da leitura para fora da literalidade; por outro, alargar o campo da pesquisa das formas; por outro ainda, alargar o campo criador da própria escrita, metafórica e factualmente, pois que chamando a atenção para a escrita como desenho ou pintura de signos (tornando-a ilegível para desalojar do hábito da leitura conteudística) estava tentando restituir a escrita à sua força original, semiótica, icónica, autonomamente semântica. (Hatherly, 1975: 22–3)

Aquilo que a autora refere entre parêntesis, e que é um ato nem por isso menos importante—tornar a escrita ilegível, desalojando engessados hábitos de leitura, assim chamando a atenção para aquilo que nos é dito para além desse significado contido nos signos—é também o objetivo de obras como *Bla blablabla*, que apresentei na «INTRODUÇÃO», como a obra «Dear Reader, Don't Read», de Ulises Carrión, de que falarei na «CONCLUSÃO», e também como este livro mesmo que estamos a analisar neste capítulo, que nos dificulta a sua leitura verbal, fazendo-nos passar por uma leitura visual, material e tátil primeiro (e esta ordem foi também aqui objeto de reflexão).

2.2.3 Texto e imagem

The separation of word and image has a very long history; at least since Plato, words have been seen as something created, artificial, conventional, whereas images are thought to be somehow natural and readily understood—W. J. T. Mitchell, one of the most important figures in the study of visuals of all kinds, suggests that the separation is perhaps so basic that it may always have been at least acknowledged if not explicitly theorised (Mitchell 1986: 75).²⁹ (Bateman, 2014: 12)

Em *Text and Image—a critical introduction to the visual/verbal divide* (2014), John Bateman apresenta um percurso sobre várias formas de abordar a relação entre texto e imagem. É preciso notar, no entanto, que o seu objeto de estudo, por razões operativas, se restringe ao texto e imagem nos seus sentidos mais restritos e tradicionais: «The text and the image will both need to be visually instantiated and intentionally co-present within a joint composition which is two-dimensional and static.» (Bateman, 2014: 27).

O autor começa por partir do ponto de vista da semiótica, acrescentando-lhe um olhar crítico pessoal, que fica desde logo implícito na própria definição de semiótica que nos apresenta: «Semiotics is commonly defined as the ‘science of signs’. It claims for itself the task of describing how anything can be considered to have ‘meaning’—which is certainly a rather broad undertaking.» (Bateman, 2014: 13). Explícito, de novo, que a questão semiótica não interessa tanto aqui, porque ela se assume como tentativa de modelação das relações entre texto e imagem na sua relação com a criação de um significado. A criação de um significado não é, à partida, o interesse primordial para as Materialidades da Literatura; simplesmente, esse não é o seu foco principal. Se, olhando para um poema, não procuramos simplesmente perceber *o que é que ele significa*, ou mesmo *o que é que o autor quis dizer*, também na análise da materialidade física e visual de um livro, a preocupação vai bastante além da sua significação. Sendo que a preocupação da semiótica é sempre a de entender como é que o texto e a imagem, no seu conjunto, produzem significados, a meu ver, a produção de significado é apenas uma parte daquilo que o texto e a imagem têm para oferecer e, portanto, os estudos que tão ativamente procuram

29 A obra de W. J. T. Mitchell aqui citada é *Iconology: Images, Text, Ideology*, Chicago University Press, Chicago (1986).

identificar os modos dessa produção de significado perdem de vista, muitas vezes, o melhor daquilo que é apresentado, e por essa razão é preciso ir para além deles.

No entanto, há duas razões pelas quais o estudo de Bateman é importante neste momento da tese. Uma, já referida, é que me parece que o autor consegue ter uma perspectiva crítica em relação à semiótica mais tradicional, postura crítica com a qual eu própria me alinho. A outra razão é que o autor faz um extenso percurso histórico pelas principais tentativas de enquadramento teórico das possíveis relações entre texto e imagem. Recordo que, na obra de Bateman, texto e imagem são usadas no seu sentido restrito, mas a sua utilidade neste estudo pode ser pertinente para uma tentativa de extrapolar o conceito de imagem para a visualidade e a materialidade de um livro, em particular aquele que está a ser analisado neste momento.

O ponto de partida é o de que, quando se olha para um objeto multimodal, ou seja, neste contexto, uma peça de comunicação que inclui texto e imagem numa única superfície, dá-se uma multiplicação de sentido: a junção do texto com a imagem é mais do que a soma das suas partes; ambas se potenciam mutuamente, numa unidade que no seu todo comunica mais e melhor do que cada uma das partes isoladamente. Esta metáfora da multiplicação foi sobretudo explorada por Jay Lemke.³⁰ O objetivo da multimodalidade é, precisamente, não o de simplesmente juntar textos e imagens, mas o de criar momentos de comunicação que usam texto e imagem para fazer chegar a sua mensagem, usando cada um deles os meios de que dispõe para o efeito.

Na verdade, é pouco exato falar de texto e de imagem como duas entidades que constituem por si mesmas dois modos de comunicação distintos e definidos. Para clarificar, deve falar-se, ao invés, de sistemas semióticos: sistemas de representação dentro dos quais existe um conjunto de convenções para a criação de significado. Não se trata aqui simplesmente de dividir o visual do verbal, ou o texto da imagem, uma vez que dentro do campo visual pode haver vários sistemas semióticos. Para dar exemplos extensamente usados na semiótica, vejam-se os códigos próprios da publicidade, ou, de forma mais restrita, os códigos usados para sinais de estrada. Verde, amarelo e vermelho, dentro do sistema semiótico

30 Como referência dentro da obra de Lemke, Bateman refere «Multiplying meaning: visual and verbal semiotics in scientific text», in J. Martin e R. Veel, eds., *Reading Science: critical and functional perspectives on discourses of science*, London, Routledge, 87–113 (1998).

no qual se inscreve a leitura de um semáforo, têm um significado específico. Fora desse sistema semiótico, eles não têm o mesmo significado, podendo adquirir outros significados em sistemas semióticos diferentes (Bateman, 2014: 18).

Em suma, um objeto multimodal inclui texto e imagem, mas, mais pertinentemente, inclui elementos que actuam em diferentes sistemas semióticos. Todos eles trabalham no sentido de um resultado final coerente, capaz de comunicar a sua mensagem, mas para isso contribuem com os seus diferentes modos de produzir significado («meaning-making systems») (Bateman, 2014: 9). Um sistema semiótico é, portanto, o conjunto de propriedades e de convenções que são partilhadas por uma comunidade e que permitem que se possa ler um objeto, ou seja, que dele se possam extrair significados, indiferentemente dos meios que use para esse efeito.

O enquadramento num sistema semiótico particular é importante porque é essa definição do contexto em que a mensagem nos aparece que nos dá a indicação sobre quais os sinais aos quais devemos prestar atenção (Bateman, 2014: 18). Num certo contexto, certos sinais gráficos podem ser irrelevantes, enquanto noutro podem ser os mais importantes criadores de significado. Sublinhe-se que os sistemas semióticos estão assentes em convenções criadas; ao saber em que sistema semiótico se movimenta um determinado objeto, saberemos que tipo de convenções deveremos ativar na sua leitura.

Como convenções que são, elas estão relacionadas com o contexto histórico e social em que foram produzidas e estão sujeitas a modificação. Mas também podem ser recorrentes ao longo do tempo. Quando se dá esse caso, o autor atribui essa constância a «commonalities in purpose and production contexts or to propensities of the human cognitive system, or complex mixtures of both» (Bateman, 2014: 11). Note-se, porém, que no caso deste livro não existe uma convenção de leitura restrita, na qual a sua materialidade se insere. A informação dada pela visualidade deste livro alimenta-se daquilo que historicamente sabemos sobre um livro, mas também de fatores menos escrutináveis, como a literacia visual, num sentido lato, que o receptor tenha acumulado ao longo da sua vida. Falo aqui de literacia visual no sentido da recepção, ou seja, enquanto prática de recepção e capacidade de leitura de informação visual—estou, portanto, a equiparar literacia a capacidade de leitura. Bateman, no entanto, transpõe este conceito também para a capacidade de escrita, que, no contexto visual, será a da correta utilização de elementos visuais, para que eles construam uma retórica corretamente alinhada com a intenção do seu autor:

Visual literacy as such is now most commonly seen in terms of adding in mindful and appropriate uses of typography, font selections, colour and so on even when writing traditional texts. This extends to selection of appropriate graphic material, typically as illustrations of points made or as visualising numerical data. In general, design of this kind is seen as a ‘rhetorical task’, making all elements selected conform to and support the overall purpose of a piece of communication. (Bateman, 2014: 23)

A questão da literacia visual está fortemente relacionada com as instruções de leitura de que falo nesta tese. É porque estamos preparados para fazer uma leitura dos elementos visuais de um livro que ele nos consegue transmitir ditas instruções. Pode-se dizer, aliás, que um dos objetivos desta tese é precisamente o de aumentar o nível dessa literacia, produzindo a consciência das instruções que se encontram nas três edições estudadas. Essa literacia, se começa por ser uma mestria na leitura, pode, informada pelos temas presentes nesta tese, tornar-se mestria na prática da criação de objetos multimodais. Os meus objetivos estão portanto em linha com Bateman, quando constata que «[b]eing aware and practising text-image design or reception is a matter of visual literacy and requires extensive study in its own right» (Bateman, 2014: 23)—e espero que esta tese contribua também para esse estudo, transversal, a meu ver, aos estudos literários e de design ou tipografia:

If “literacy” may be taken to refer to the skilled use of the written word, it is as much a design as a linguistic skill. A fully literate writer, then, is one who has mastered not only conventional grammar (rules for the construction of language that are divorced from either the spoken or the written context) but also the full implications of the “written-ness” of language that is, the constraints and opportunities that result from, first, the separation between the writer and his or her readers and, second, the physical and visual nature of documents and graphic language. (Waller, 1980: 243)

A vontade de uma leitura mais aprofundada deste aparato visual não significa, de forma alguma, que se deva aplicar os métodos de leitura verbais aos objetos que nos apresentam informações visuais. É preciso reconhecer que os instrumentos que servem para uma leitura verbal podem não ser úteis para outro tipo de leitura.

Aliás, a maior riqueza que a extensão da noção de leitura para fora do âmbito verbal nos traz é precisamente a da diversificação daquilo que entendemos por leitura: daquilo que pode ser dito, e daquilo que pode ser entendido. Ecoa aqui a tradução francesa desta última palavra: *entendu*, enquanto aquilo que é ouvido e também o que é entendido. Tentar simplesmente uma equivalência entre texto e imagem, entre visual e verbal, não seria senão uma redução de um ao outro. Esta questão foi já sublinhada por Hartmut Stöckl, que chama a atenção para os riscos de tentar analisar linguisticamente uma imagem:

The danger in contrasting two modes, however, is that we tend to somehow look at one mode in terms of another. So, mostly, due to language's dominance, we seem to be asking which linguistic properties images have. Thus we run the risk of overlooking some important design features of images which are outside of the linguistic perspective. (Stöckl 2004B: 18,³¹ em Bateman, 2014: 14)

A referida predominância da linguagem é especialmente relevante porque, na sua maioria, as abordagens teóricas às questões relativas à relação entre texto e imagem são tentadas a partir do ponto de vista dos estudos literários—mas, felizmente, é tentada, de forma geral, por pessoas sensíveis ao poder da imagem e, portanto, pouco propensas a minorizar a sua importância.

Em particular dentro dessa área, há um nome que se destaca quando pensamos sobre a relação entre texto e imagem: o de W. J. T. Mitchell, autor já aqui mencionado, que propõe uma interessante forma de distinção entre vários tipos de imagem. O autor cria a distinção teórica entre imagens gráficas, ópticas, perceptuais, mentais e verbais (Mitchell, 1986: 10,³² em Bateman 2014: 15). Imagens gráficas são, por exemplo, fotografias, quadros ou pinturas: ou seja, as imagens no sentido mais restrito de que falamos até aqui. Imagens ópticas são o resultado de reflexões em espelhos ou projeções de luz; imagens mentais são aquelas que criamos na nossa imaginação ou em sonhos, e imagens verbais são criadas pela palavra, sobretudo

31 A obra citada é o artigo de Hartmut Stöckl, «In between modes: language and image in printed media», in E. Ventola, C. Charles e M. Kaltenbacher, eds., *Perspectives on Multimodality*, John Benjamins, Amsterdam, 9–30 (2004).

32 A obra referida de é, de novo, *Iconology: images, text, ideology*, Chicago University Press, Chicago (1986).

através de descrições (Bateman, 2014: 14–5). O tema mais recorrente no trabalho de Mitchell são estas últimas—as imagens verbais—, o que provavelmente o levou a criar este tipo de distinção, para que pudesse distinguir o seu tema e, a partir daí, aprofundá-lo devidamente.

No campo da semiótica, o contributo fundador foi o de Roland Barthes, que sugeriu o desenvolvimento de uma *segunda linguística*, que se dedicasse ao discurso ao invés de à gramática. É de sua responsabilidade o enquadramento teórico no qual os típicos objetos de estudo da linguística podem ser relacionados com materiais não verbais como imagens (Bateman, 2014: 32). A sua contribuição parte da de Ferdinand Saussure, que vem criar a distinção entre significado e significante—o significante podendo então ser verbal ou não verbal. Neste contexto, «Barthes accordingly began by claiming that all images “are polysemous: they imply, underlying their signifiers, a ‘floating chain’ of signifieds, the reader able to choose some and ignore others» (Barthes 1977 [1964]: 39).»³³ (Bateman, 2014: 34). Barthes sistematiza as relações entre texto e imagem como iguais ou desiguais, sendo que, dentro da desigualdade, existe a hipótese de uma relação de amplificação—em que o texto amplifica o sentido da imagem, abrindo-lhe possibilidades, e de redução—em que uma imagem reduz, tornando específico e concreto, o sentido do texto (Bateman, 2014: 35).

Este tipo de relação entre imagem e texto é expandida por Bernd Spillner,³⁴ que parte da tradição da linguística alemã, e vê como forma principal de relação entre texto e imagem uma relação de prioridade, em que tanto o texto como a imagem podem determinar o sentido um do outro, sempre dando prioridade à mensagem como um todo (Bateman, 2014: 38). Em situações de desigualdade de peso, um dos elementos será primário e o outro secundário, mas qualquer um dos dois pode assumir qualquer um dos papéis. Neste modelo, fica mais evidente que, sendo dada prioridade à mensagem, a possibilidade de que a relação entre os dois elementos seja simétrica e equilibrada é real e até mesmo provável (Bateman, 2014: 39).

Kloepfer vem também refinar o modelo proposto por Barthes.³⁵ O autor nota que Barthes apenas considera as hipóteses em que texto e imagem vão no mesmo

33 Em «The rhetoric of the image», in *Image–Music–Text*, London, Fontana, 32–51 (1977 [1964]).

34 Em «Stilanalyse semiotisch komplexer Texte. Zum Verhältnis von sprachlicher und bildlicher Information in Werbeanzeigen», *Kodikas/Code. Ars Semeiotica* 4/5(1), 91–106 (1982).

35 Em «Komplementarität von Sprache und Bild. Am Beispiel von Comic, Karikatur und Reklame», in R. Posner e H.-P. Reinecke, eds, *Zeichenprozesse. Semiotische Forschung in den Einzelwissenschaften*, Wiesbaden, Athenäum, 129–145 (1977).

sentido e portanto acrescenta a possibilidade de que o texto e a imagem sejam divergentes no significado que cada um deles propõe. Sendo assim, a sua classificação é dividida em duas grandes hipóteses iniciais: relações convergentes e divergentes. Dentro das relações convergentes, elas podem ser paralelas, trabalhando de forma equilibrada, ou *aditivas*, em que um elemento interfere com o outro. Esta interferência pode ser de dois tipos: um elemento pode potenciar o outro, amplificando e reforçando o seu significado, ou por outro lado pode modificar o outro, criando nele um significado diferente (Bateman, 2014: 40). No entanto, o próprio autor deste novo sistema reconhece que esta sistematização não pretende ser totalitária, ou seja, não abrange, nem poderia abranger, todo o tipo de relações entre texto e imagem, e serve apenas como ponto de partida para uma análise mais densa das questões de interpretação que se coloquem caso a caso (Bateman, 2014: 41).

Nöth, incorporando o trabalho anterior de Bardin, Moles, e Spillner expande ainda mais as possibilidades de sistematização das relações entre texto e imagem.³⁶ O autor propõe que essas relações podem ser de ilustração, em que a imagem é subordinada ao texto; de exemplificação pictórica, em que a imagem providencia um exemplo do que o texto descreve; de legendagem ou classificação, em que um elemento textual identifica uma imagem; de mútua determinação, ou ainda de contradição (Bateman, 2014: 43-4).

Mais tarde, nos anos 1990 e 2000, a investigação dos objetos multimodais prosseguiu no sentido de expandir certos conceitos linguísticos para outras áreas, como nas obras de Gunther Kress e Theo van Leeuwen³⁷ e Michael O’Toole,³⁸ autores estes que estão ancorados na investigação semiótica mais atual e mais fortemente disseminada (Bateman, 2014: 45).

Para poder analisar os componentes visuais da mensagem, estas teorias frequentemente isolam certas unidades, retiradas da psicologia da visão ou da crítica de arte, para segmentar a recepção de um estímulo visual em questões de forma, massa, peso, equilíbrio ou movimento, que depois poderiam ser analisadas como que gramaticalmente. Mas a inadequação dessa abordagem é, para Bateman, evidente:

36 Ver W. Nöth, *Handbook of Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington, (1995). L. Bardin, «Le texte et l’image», *Communication et langages* 26, 98–112 (1975). A. A. Moles, «L’image et le texte», *Communication et langages* 38, 17–29 (1978). B. Spillner, *op. cit.*.

37 Ver *Reading Images: the grammar of visual design*, London and New York, Routledge (2006).

38 Ver *The Language of Displayed Art*, Abingdon, Oxon, Routledge (2011 [1994]).

In these accounts detailed bases for comparison between texts and images are formed by characterising visual distinctions of colour, typography, text formatting and so on in a manner very similar to a kind of simplified ‘grammar’. Although this makes it possible to compare what language is doing with what the visuals are doing, the potential range of variation in each area considered is enormous. There are, in addition, entire disciplines dedicated to them—such as art criticism, typography, information design and many more—and so it quickly becomes unclear just what some simplified listing of, for example, the possibilities of lines and curves, of colours and shadings of black and white, of a few font sizes or inter-line spacing, and so on that a linguist might come up with can contribute. (Bateman, 2014: 46)

Partindo de um outro ponto de vista, Pegg³⁹ propõe que se classifique o tipo de relação entre texto e imagem observando tanto uma consideração histórica das relações entre texto e imagem como a sua colocação relativamente um ao outro na peça de comunicação a analisar. As imagens podem, portanto, ser ancilares, e colocadas junto do texto, deixando ao leitor a tarefa de os combinar. Podem também ser correlacionadas, caso em que às imagens se sobrepõem legendas de algum tipo, estabelecendo assim a relação entre o texto e a imagem. Ou podem ainda ser substantivas, ou seja, usadas juntamente com o texto, como se fossem várias unidades de uma mesma composição (Bateman, 2014: 45).

Bateman, após este levantamento das metodologias encontradas para estudar as relações entre texto e imagem, levanta uma questão pertinente: o esforço feito será no sentido de *descobrir* relações que estão eminentes nos objetos, ou estaremos nós a *criar* essas relações? (Bateman, 2014: 45) O que se fez até aqui foi o levantamento de relações prováveis, mas, mais propriamente, a meu ver, a criação de possibilidades de identificação de relações entre texto e imagem. Dizer isto não é diminuir esse esforço: tal como para estudar o modo como os nossos olhos absorvem informação visual e a transformam em ideias, durante a leitura, é de enorme utilidade criar modelos que expliquem e repliquem esse processo, também agora, para podermos pensar que tipo de relação existe entre texto e imagem (e,

39 Em «Two dimensional features in the history of text format: how print technology has preserved linearity» in N. Allen, ed., *Working with Words and Images: new steps in an Old dance*, Ablex, Westport, CT, 164–179 (2002).

no nosso caso particular, entre texto e materialidade do livro) é muito útil pensar que tipo de relações é que podem existir e de que forma é que elas podem ser sistematizadas. As limitações inerentes a qualquer tipo de sistematização abstrata das relações possíveis entre texto e imagem são, inclusivamente, apresentadas pelo autor, que entende que estas tentativas pretendem sobretudo *restringir*, mesmo que o façam para melhor poder analisar (Bateman, 2014: 48).

Entender que tipo de relação existe entre um texto e uma imagem, e em que sistema ou modelo é que ela melhor se enquadra, é apenas uma forma, ou uma tentativa, de começar a analisar a riqueza da sua relação. Mas neste estudo não irei por aí: a relação entre o texto inscrito nesta edição de *Bartleby* e a materialidade do seu suporte será deixada livre para ser interpretada de forma mais alargada: tal como não reduzirei a tactilidade, materialidade e visualidade a *imagem*, não tentarei encaixar toda a contribuição desse lado táctil, material e visual em modelos pré-estabelecidos, nem etiquetar as suas formas possíveis de produção de sentido. Mas é importante partir de uma base que inclua esse conhecimento.

Tudo isto está de facto interligado com a investigação científica sobre leitura que apresentei em «COMO SE PROCESSA A LEITURA», não só no seu papel no espaço desta tese, mas também nas relações possíveis entre eles: parecendo que, de um lado, estamos a falar de uma leitura fenomenológica e objetiva (por assim dizer, uma vez que retirar o sujeito do processo de leitura é uma abstração irrealizável), e aqui falamos de uma leitura que começa no momento em que tentamos interpretar os signos que nos são apresentados, temos que notar que essa separação não é correta. Como exemplo, vemos que no estudo «Typographic influences on reading», de Lewis e Walker (1989), os autores concluem que uma congruência entre a mensagem emitida pelas características visuais de um tipo de letra e o significado da palavra que use esse mesmo tipo de letra contribui para uma aceleração do processo da sua leitura. Também na fórmula inversa, uma discrepância entre aquilo que a tipografia *diz* e que a palavra *diz* provoca um atraso na leitura dessa palavra—o que vem confirmar uma relação entre aspectos de leitura, sempre dos elementos visuais, mas tanto no sentido fenomenológico da palavra como no da interpretação dos sinais gráficos assim percebidos. No mesmo sentido, Allan Paivio e Mark Sadoski, psicólogos da área cognitiva, sublinham a importância daquilo a que chamam *dual coding* para a produção e ativação de imagens mentais relacionadas com linguagem. *Dual coding* seria a construção tanto de

uma imagem visual como verbal de uma certa palavra, sendo que a associação de ambas permite uma mais fácil memorização e mais rápida solicitação da memória arquivada (Paivio & Sadoski, 2001). Poderíamos ainda acrescentar a percepção acústica da linguagem e usar aqui o conceito de *gramalepsia*, cunhado por John Cayley, para descrever o momento em que um som ou um traço é perceptualmente apreendido como linguagem verbal. Esse instante *catastrófico*, isto é, o instante em que a linguagem verbal emerge enquanto linguagem na sua diferencialidade de fonemas ou grafemas permitiria redefinir a própria noção de leitura, deixando de confiná-la à percepção visual e estendendo o seu sentido também à auralidade: escutar a língua seria também uma manifestação desse momento gramaléptico, isto é, um ato de leitura:

Virtual linguistic forms establish a break with the perceptible matter of which they are formed precisely in that catastrophic, no- turning- back moment when they are grasped as language by both the language animal who makes the traces and a language animal who reads them. I call this process “grammalepsis” and I consider it to be generative of language, ontologically. Reading brings language into substantive being as instances of interhuman potentialities. To clearly distinguish reading in this sense from the subsumed and more specific activity that we undertake when, typically, we visually scan and interpret instances of writing, we could use the phrase grammaleptic reading, but so long as we recall, throughout this thinking, that this special sense of reading is equally what we do when we hear and understand spoken language in aurality (or, e.g., when deaf communities read sign language or blind communities braille), I may use “reading” on its own, with the inevitability of grammalepsis comprehended. (Cayley, 2017: 84–85)

Até aqui, vimos o contributo de Bateman como agente sintetizador de estudos anteriores, mas essa não é a sua única nem mesmo a maior competência: partindo deste estudo transversal, o autor propõe o seu próprio sistema de análise de elementos semióticos multimodais, que não só é um dos mais recentes, mas sem dúvida um dos mais completos. Gostaria de sublinhar a clarificação produzida pelo autor (e continuada por Tuomo Hiippala), que sugere que um sistema semiótico é composto por três estratos. Em primeiro lugar, um estrato material, o qual está commumente associado à ideia de *meio/media*. Por sua vez, esse meio transporta

um conjunto de recursos semióticos, que constituem um segundo estrato, no qual estão disponíveis uma panóplia de possibilidades, cujas escolhas permitirão construir configurações singulares. A interpretação destas escolhas tomadas é guiada pelo seu discurso semântico, e esse discurso constitui o terceiro estrato, onde o contexto é definido e assim as escolhas tomadas são redirecionadas para um correto enquadramento e interpretação dos elementos semióticos (Bateman, 2011: 20–21; Hiippala, 2014: 115). Esta construção teórica permite olharmos para o objeto em estudo e distinguirmos nele o seu suporte material (um livro em formato códice, impresso em papel), as escolhas específicas tomadas (uma capa em certo papel verde, páginas que estão fechadas sobre si mesmas, . . .), mas é na procura do terceiro estrato que se revela, por um lado, a riqueza deste objeto e, por outro, as limitações deste tipo de abordagem de leitura. O contexto no qual estas opções gráficas e materiais deverão ser lidas não é definido *a priori*, senão como o contexto maior do livro e da leitura de livros na tradição ocidental. Este contexto é demasiado vasto para ser visto como um sistema semiótico; ao mesmo tempo, não é realmente possível, ou desejável, circunscrever um limite mais apertado para o sistema semiótico em que se insere este objeto. Assim, uma análise estritamente semiótica do objeto ficaria necessariamente neste impasse, e correria o risco de se tornar demasiado vaga.

Estes sistemas de análise semiótica têm como propósito responder à pergunta que encabeça esta secção: «COMO LER ESTE OBJETO?». Além disso, a tese geral é a da identificação das *instruções de leitura*, pelo que deve sublinhar-se que a leitura que o objeto merece é a leitura que ele mesmo, na sua materialidade, pede. Ainda que a questão teórica que se coloca seja também a da definição do seu próprio contexto de leitura. Em certa medida, a leitura que o objeto exige é garantida pelo modo como ativa semioticamente a relação entre aqueles três estratos (meio/recursos do meio/discurso) construído com esses recursos e que constrói também um contexto para que a interpretação ocorra. Este objeto—ao chamar a atenção para o meio e para os recursos do meio enquanto elementos da semiótica bibliográfica—eleva aqueles dois elementos ao nível do terceiro estrato, ativando o meio e os recursos do meio como elementos explícitos do seu discurso. A injunção contida na mecânica do funcionamento do códice—*abre-me e folheia as minhas páginas*—é assim revelada como um elemento das suas instruções de leitura.

A forma particular desta edição de *Bartleby* funciona semioticamente em dois níveis: num nível em que se produz significado sobre a mecânica do livro, por um lado, e num nível que se produz sentido por associação com o sentido narrativo do texto verbal, por outro. O sistema semiótico do código enquanto dispositivo e o sistema semiótico da linguagem verbal tornam-se assim perceptíveis como sendo distintos mas mutuamente implicados.

2.3 Leitura especializada

2.3.1 Designer / leitor

I am a book designer, and my livelihood depends [...] on my ability to recognize the visual cues and prompts in texts. (Mendelsund, 2014: 334)

Ao designer cabe escolher a forma do livro. O reconhecimento do seu papel não é imediato na população em geral,⁴⁰ nem mesmo no caso de leitores assíduos, comumente por um de dois motivos: ou porque o leitor não reconhece que a sua leitura tem um suporte, ficando-lhe a impressão de que o *meio* através do qual lê é translúcido, ou porque a escolha dessa forma é tida como arbitrária, como se não tivesse sido escolhida por ninguém (falo, sobretudo, do miolo do livro; as capas têm uma atenção diferente). A culpa desta visão distorcida não pode no entanto ser totalmente atribuída ao seu possuidor, uma vez que ela é muitas vezes motivada pela factual ausência de *intenção* na escolha da forma de muitos dos livros que nos rodeiam. Frequentemente, é necessária a observação de livros que são casos particulares—como aquele para que estamos a olhar neste capítulo da tese—para que o leitor se aperceba de que alguém atuou sobre a forma do livro de maneira premeditada. Só depois da observação dessa suposta exceção é que o leitor se apercebe de que, com mais ou menos intencionalidade, o trabalho projetual é a regra.

Para bem escolher a sua forma, é imperativo que o designer conheça o texto, porque só assim ele lhe pode dar um corpo e uma cara, seja através do desenho da sua capa (aquilo que será a primeira imagem do livro), da escolha das suas dimensões e materiais (que constituem a estrutura material do livro) ou da forma com que o seu texto aparece ao leitor (através do uso da tipografia). Para o fazer, o designer

40 Um dado estatístico recolhido empiricamente pela experiência pessoal de tentar explicar às pessoas—estranhas ou familiares—aquilo que tenho feito nos últimos anos.

precisa, é claro, de conhecer o livro que está a desenhar—ou a coleção de livros, ou o género de livros que está a desenhar. Continuemos este movimento de alargamento de abrangência: digamos que o designer precisa de o ler, ou de o conhecer, ou de de alguma maneira estar informado sobre ele.

LER OU NÃO LER

A questão que se coloca é, então, se o designer precisa de ler o texto, e se efetivamente o faz. Existe uma ideia comum de que os designers não leem, de uma forma geral. Esta assunção, como é habitual nos preconceitos generalistas, é verdadeira e falsa ao mesmo tempo. Sim, podemos reconhecer que há uma razoável quantidade de designers que estão tão absorvidos pelo universo da imagem que se interessam pouco pelo universo verbal. Felizmente, essa não é a regra geral e, sobretudo, não costuma ser o caso dos designers de livros. Ninguém acaba por ser designer de livros sem ter pelo menos um mínimo interesse pela palavra escrita. Ser designer de livros implica, diria eu necessariamente, ser-se leitor.

Nesta secção, destacarei especialmente esta qualidade na designer Elaine Ramos, responsável pelo projeto gráfico do livro aqui estudado. Para o projetar, Elaine leu exemplarmente o texto original. A forma visual e material que o livro adquire sob a sua batuta é reflexo da sua própria interpretação, que é dessa forma transmitida ao novo leitor.⁴¹ Também Elaine defende que,⁴² de uma forma geral, o ideal seria que o designer sempre lesse o texto que vai projetar. No entanto, reconhece que as circunstâncias da vida prática muitas vezes não o permitem ou não o exigem, como no caso em que um livro é parte de uma coleção, assim dispensando a sua leitura individual, ou no caso em que o designer é contratado para fazer uma capa e o preço que é pago não permite que seja dispendido o tempo necessário para a sua leitura.

Para verificarmos o carácter exemplar desta sua leitura transformada em objeto será interessante verificar, junto de outros designers, qual é a metodologia de trabalho mais habitual para o desenho de um livro—algo a que podemos ter acesso, por exemplo, no livro *On Book Design* (Hendel, 1998), no qual o autor convida oito designers seus contemporâneos a partilhar o seu processo criativo.⁴³ Lendo

41 Para uma perspectiva mais geral sobre este assunto, ver também Ana Sabino, «O tipógrafo como crítico literário» (2015).

42 Em comunicação pessoal, a 22 de agosto de 2019.

43 Confio no autor para a escolha desta amostra. Mesmo sabendo que o seu recorte é

esses relatos, percebemos que há tendências gerais a apontar, mesmo que o tipo de leitura inicial que os designers façam seja muito diferente em cada caso. Por vezes, fazem uma leitura rápida, procurando sobretudo a estrutura do texto. Outras vezes, leem o manuscrito até ao ponto em que têm uma ideia, seja porque surgiu o momento *eureka*, ou porque consideram que leram o suficiente para terem uma ideia do tom do livro. Outras vezes, leem o texto completamente, do início ao fim. Nem sempre a cada designer corresponde um *modus operandi* próprio, definido à partida e seguido em todos os casos. Um mesmo designer pode ter estas três abordagens em relação a livros diferentes.

Outra característica que é interessante destacar, observando esta amostra, é que uma quantidade bastante expressiva destes designers são também formados em Letras—três no total dos oito designers tiveram formação formal em Humanidades. A este número eu acrescentaria mais um—passando de três para quatro e atingindo assim os 50%—fazendo notar que o texto que me pareceu mais bem escrito não é de um dos três com educação formal em letras, mas o cuidado na escolha das palavras demonstra sem sombra de dúvida que se trata, também nesse caso (o de Anita Walker Scott), de uma leitora proficiente.

David Bullen, designer freelancer

Licenciado em literatura inglesa, pela University of California, Berkeley, onde recebeu, como poeta, o prémio Eisner. Foi co-fundador e editor da Cloud Marauder Press.

The design begins with a page turn of the manuscript. (Hendel, 1998: 91)

I read in the [*The Book of Elders*] manuscript far enough to get a sense of the style and content. The reading was interesting enough that I decided to save the remainder of it for the printed book. (idem: 93–4)

Ron Costley, Faber & Faber

For a good number of titles, the first thing I know is when the manuscript comes into me with a request from the production department asking for the layout. [...] At Faber, before a book is taken on, it's presented at a publishing meeting by the editor. The editor has to present the book, together with an estimate. (idem: 105)

necessariamente restrito—são oito designers anglo-saxónicos, no ativo aquando da escrita do livro, em 1998—é tão raro termos acesso ao processo criativo dos designers, e de uma forma tão explícita, que aceito a estreiteza da amostra apresentada.

And then I leaf through the manuscript page by page, taking notes as I go along. [... I] will always go through the manuscript—every page. (idem: 107) The first thing I want to do is analyze the text and see how the text is organized and what the hierarchy of headings is, and so on. I want to see how the whole thing is put together. For me, the whole point of book design is that the typography reinforces the structure of the text, aiding rather than hindering the reader’s access to it. (idem: 118)

Richard Eckersley, University of Nebraska Press + freelance designer
Licenciado em literatura inglesa e italiana, pela University of Dublin.

I read his introduction and skimmed most of the main text, sometimes reading closely. I felt that I had a pretty good idea of the author and his subject. [Warren Motte, *Questioning Edmond Jabès*] (idem: 118)

Sandra Strother Hudson, University of Georgia Press
Licenciada em História da Arte pela Hollins College.

I do find it necessary to engage with each book that I design. In various ways I try to identify with the subject of the book. I ask myself questions as “What is this book about? What’s the author trying to do or say?” I do not feel comfortable in attempting the book design until I have a real feeling for the book. The process goes something like this. I start by reading descriptions of the book written by the acquiring editor and the author. I give the manuscript itself a complete or partial reading—complete in the case of fiction or essays and partial in the case of straight nonfiction (history, literary criticism, environmental studies). (idem: 145)

Mary Mendell, Duke University Press + freelance designer

Although I was aware from readers’ reports of the importance of this manuscript [*Practices of Freedom*, Simon Watney], I read very little of it. In this case, I found it difficult to get past the original design.⁴⁴ [...] I rarely read manuscripts, but I turn every page. I have done this for all but half-dozen books in twenty-five years. Turning pages helps me develop some feel for the style, content, and tone for the manuscript. (idem: 156)

44 O livro tinha sido já anteriormente publicado por outra editora, fora dos Estados Unidos.

Anita Walker Scott, Johns Hopkins University Press

I usually begin any book design by reading some part of the manuscript and whatever other background material has been provided. I often talk with the editor about the work and determine whether the author has any design preferences that need to be considered. I find out what the marketing expectations are and who might be the primary audience. Not until after I have this information in mind do I start working with the manuscript by turning over each page and looking at all of the elements of the project. This quick survey identifies problems and gives me a sense of the components while I learn the rhythm of the work. I was familiar with Komunyaka's writing [*Neon Vernacular*], admired it, and enjoyed reading the entire manuscript as I was doing the preliminary exploration. (idem: 166–7)

Humphrey Stone, freelance designer

I work from an edited manuscript and often discuss problems with the editor and, ideally, the author. With the latest novel by A. S. Byatt, *Babel Tower*, it was crucial to understand the author's intentions that weren't obvious from reading the manuscript. [...] For the book *Mea Cuba* by G. Cabrera Infante I didn't know anything about the manuscript before I began the design, so it was necessary to familiarize myself with it by browsing through it. [...] Publishers would not want to pay me to read the manuscript all the way through, so reading the introduction gives me a good idea about the nature of the book. The contents page gives me a clue to the shape of the book and the beginnings of the design. The publishing house lists the basic production details and any editorial points that need attention.

[...] Where illustration and an integrated text are concerned, there is much more need to experiment and indeed reflect the shape of the illustrations. All clues to the design of this kind of book come from the words of the manuscript. After familiarising myself with the manuscript, I might, if there is time, put it aside and allow ideas to ferment in my mind. (idem: 178–79)

Virginia Tan, Knopf

I get a planning manuscript from which to work. I usually get a summary as well. I read the summary and a bit of the manuscript until I have a feel for the book. Sometimes I never do, and that's frustrating, because I still have to come up with something but am unsure of its appropriateness. (idem: 190)

LEITURA DE DESIGNER

Observando não só estes exemplos, mas também outros mais informalmente recolhidos, poderia dizer que a comunidade de designers e tipógrafos de livros criou uma convenção não explícita de leitura. Observo que, na sua prática, o designer faz um tipo de leitura que é orientada para um objetivo. A sua leitura é geralmente rápida, procurando certos atributos específicos—tal como no caso de um investigador, que procura num texto aquilo que identifica como relevante para a sua pesquisa. O tipo de leitura que um designer faz de um manuscrito original é um caso exemplificativo para demonstrar os diferentes tipos de leitura que são efetuados por diferentes comunidades de leitores. Uma leitura linear nem sempre é a mais típica, ou a mais adequada.

Readers have a wide range of options in dealing with written information: they can sample paragraphs and reject them as irrelevant; they can start at the end or in the middle of a text; they can read smoothly on or hop backwards and forwards. Indeed, it can be advantageous to teach readers that there are merits in departing from the linear sequence provided by the writer (Pugh, 1978).⁴⁵ (Wright, 1980A: 516)

Ao olhar para um texto, quando se prepara para lhe dar uma forma que seja publicável, o designer procura certas deixas que lhe permitam interpretar o texto de uma forma muito específica, procurando algumas características na sua forma verbal que possam ser transpostas para a sua forma visual. Este método é já parte do seu processo criativo, e aquilo que o designer procura no texto, em cada caso, é necessariamente uma escolha pessoal e particular, porque esta procura condiciona o tipo de resposta que o designer vai dar—e, de forma circular, o tipo de respostas que o designer costuma dar, ou seja, o tipo de características visuais que ele acha relevante trazer para a forma do livro, condiciona também a sua leitura, que será vocacionada para a procura dessas mesmas características. Não falo, de forma alguma, de um tipo de leitura diminuída, mas sim de um tipo de leitura especializada. Está provado que a seletividade na leitura não é um defeito, mas sim uma qualidade típica dos leitores mais eficientes.

45 A obra de A. K. Pugh que é citada é *The study and teaching of silent reading*. Londres, Heinemann, 1978.

First, observation of reading styles and strategies by Pugh (1975) and Thomas (1976)⁴⁶ shows that a straight-through linear strategy is not typical of efficient readers. Pugh links selectivity with reading efficiency. He lists five strategies of efficient readers (defined as those whose purpose is known and who achieve that purpose). Three of them are selective activities concerned with locating and making decisions about the content of a text. Indeed, writers on reading and study skills commonly recommend that students read in a selective fashion, previewing texts by scanning ahead and selecting particular areas for special attention. (Waller, 1979: 181)

O que é então que o designer—tentando definir um arquétipo de designer—procura, no ato de ler? Para começar, analisa a estrutura do texto ou documento. Ou seja, a sua divisão em partes, em capítulos, em parágrafos, o tipo de continuidade do texto—frases ou capítulos curtos ou longos?, muitas ou poucas subdivisões?, existe texto indentado, ou em forma de lista?... O que é que separa as várias partes? Elas compõem elementos com sentidos muito distintos entre si, ou são continuções subtis, encerradas de forma discreta? Encabeçando cada nova parte há um título? Uma citação? Qual a quantidade de espaço que essa divisão exige?

Podia pensar-se que a ficção em prosa—o género aqui estudado—estaria à partida já bem estruturada em termos desta estrutura textual. Mas ainda há muitas perguntas por fazer, mesmo que o género esteja definido. Os parágrafos são longos, são curtos, ou uma mistura de ambos? Os diálogos são escritos de forma a interromper o curso do texto? Em que quantidade aparecem? A tendência é que cada escritor tenha a sua voz também no que toca a estes aspectos. Folheando um livro de Saramago—e aceitando o risco de dizer que qualquer um serve como exemplo—verificamos que os seus parágrafos são longos, a sua pontuação escassa, o texto ganhando assim uma densidade que lhe é característica. Isto importa para o designer porque, por exemplo, esse tipo de prosa mais densa poderia ser compensada com uma paginação mais solta, ou seja, ser-lhe-ia benéfico criar mais espaço entre linhas, margens maiores, um comprimento de linha e de página não demasiado longo. Isto não retiraria ao texto a sua densidade formal verbal mas melhoraria o conforto na leitura.

46 O autor cita A. K. Pugh, «The development of silent reading.» In W. Latham (ed.), *The road to effective reading*. London: Ward Lock (1975), e L. Thomas, *The self-organised learner and the printed word*. Centre for the Study of Human Learning, Brunel University, (1976).

Observações semelhantes são, aliás, notadas em estudos literários, mesmo que aquilo que é observado na forma do texto não seja habitualmente reconhecido na sua forma visual. Mas os dois tipos de leitura são interdependentes. Este tipo de observação/leitura que o designer faz, procurando aquilo que lhe importa saber, inclui também—não se pense o contrário—ler o texto no sentido mais comum do termo. O designer também está atento ao tom do texto. Da mesma forma, facilmente alguém que esteja habituado a fazer leitura crítica percebe que algumas dessas características saltam à vista graficamente, como seja a repetição de algumas palavras que são usadas com muita frequência, ou a profusão de ‘e’ ou de vírgulas, ou de pontos de exclamação e interrogação. Certamente, um designer de livros não discordará com o tipo de leitura que Franco Moretti propõe em *Distant Reading* (2013)—muito se pode apreender de um livro, com uma visão macroscópica que nos revele as suas redundâncias e características recorrentes.

É comum que, ao ler o texto de maneira mais distante, procurando as suas características formais, o designer/leitor pare de vez em quando para ler mais atentamente alguma parte. Não é impossível apercebermo-nos, mesmo que apenas lêsemos distraidamente, quais seriam as cenas mais marcantes numa narrativa; basta que se vá seguindo levemente o enredo, e se pare quando isso se justifica. Estes métodos de leitura, que como disse são habitualmente muito pessoais para cada designer e mesmo para cada trabalho, são geralmente uma versão daquilo que é habitualmente denominado, nos estudos sobre a leitura, como *skimming* e *scanning*.

Skimming involves searching for the main ideas by reading the first and last paragraphs, noting topic headings and other organizational cues—such as summaries—used by the author.

Scanning involves running your eyes down the page looking for specific facts or key words and phrases. (Maxwell, 1970: 116)

Se uma leitura, chamemos-lhe assim, estrutural, no sentido de *ler a estrutura*, é mais necessária para a paginação do livro (ou seja, para o desenho do seu interior), para a capa (ou seja, para o seu exterior) ela é menos útil, a não ser em casos extraordinários, em que é exatamente essa leitura que dá o mote para a capa.⁴⁷

47 Veja-se, como exemplo, a capa de *Comentário à Constituição Portuguesa* (Coimbra, Almedina, 2008; design FBA/Ana Sabino), em que a profusão de pontuação que popula este tipo

Para o desenho da capa, cuja expectativa é que cumpra a função de sinédoque do livro (como foi visto em «EKPHRASIS INVERTIDA»), é sem dúvida necessária uma interpretação; o designer tem que ter uma *ideia* do livro para que essa ideia possa ser transmitida.⁴⁸ Em muitos casos, como vimos nas entrevistas aos designers atrás referidos, esta ideia é extraída da leitura de sinopses, ou da introdução feita por um editor numa reunião inicial. Mas o que acontece sobretudo, como vimos até aqui, é que o designer faz uma leitura específica que o assiste nessa tarefa. A *leitura de designer* é um tipo de leitura que ausculta o ambiente de uma narração, e que procura encontrar nela elementos visuais que possam ser transpostos para a materialidade do livro de uma forma interessante.

Invoco a expressão *materialidade do livro*, em vez de fazer uma mera menção à capa, precisamente porque, no caso deste *Bartleby*, não só a capa mas sim toda a sua materialidade exigiu e reflete este tipo de leitura. Todos os aspectos da forma deste livro funcionam como a dita sinédoque que esperamos encontrar na capa.

ELAINE RAMOS, DESIGNER, LEITORA

Elaine Ramos, a designer responsável pelo projeto gráfico deste livro, é formada pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP). Profissionalmente, o seu percurso foi sobretudo marcado pela sua carreira na Cosac Naify, onde entrou em 2004 e se manteve, como diretora de arte, até ao encerramento da editora, em 2015. Nessa altura, uniu esforços com a então editora geral Florencia Ferrari, e juntas fundaram a editora Ubu, que está a relançar alguns dos títulos da Cosac Naify que já haviam esgotado, assim como outros títulos inéditos no Brasil, sempre mantendo o rigor editorial e o extremo cuidado com o design e a produção gráfica que já eram habituais na casa onde anteriormente trabalhavam. Dentro da Cosac Naify e, agora, como parte fundamental da Ubu, Elaine não foi apenas designer, mas também foi responsável pela coordenação editorial da área do design: a ela, e ao conselho editorial por si criado, se deve a escolha, edição, compra e tradução de vários títulos relacionado com a teoria, a história e a

de texto foi trazida para a capa, onde, a par de um design escoreito, veio solucionar uma capa difícil, que exigia a aprovação de vários autores.

48 Um estudo interessante que aborda especificamente o tema da capa do livro é a tese de doutoramento de Ana Boavida: *Tema de Capa: capas de livros e design gráfico em Portugal 1940-1970*, Universidade de Coimbra, 2019.

prática do design. Envolveu-se também na criação *ab nihilo* de obras de referência para a história e crítica do design como é o caso da *Linha do tempo do design gráfico no Brasil* (2012), em colaboração com Chico Homem de Melo—um hercúleo levantamento histórico e crítico, e um documento fundamental para a consolidação da disciplina no seu país. É, desde 2013, membro da Alliance Graphique Internationale (AGI). Juntamente com Celso Longo, Daniel Trench, Fabio Prata e Flávia Nalon, foi responsável pela conferência internacional AGI Open, em 2014, realizada em São Paulo.

Há uma característica do seu percurso pessoal e profissional—que aliás é comum a outros designers que partilham a sua localização geográfica e temporal—que influencia sem dúvida a sua metodologia processual: o facto de se ter formado na FAU-USP, uma faculdade de arquitetura.⁴⁹ Se a narrativa é um passeio pelo tempo, é útil que alguém que vai criar uma forma para essa narrativa saiba mover-se pelo espaço. Moldar um espaço pelo qual atravessará um corpo tem de facto semelhanças com moldar a passagem por uma sequência de palavras, de linhas, de folhas. Além disto, ficou-lhe vincada a preocupação com os materiais, que não se encontra facilmente nos estudantes formados em instituições de ensino de design, onde são sobretudo treinados para dominar duas dimensões. Em entrevista para a AIGA (American Institute of Graphic Arts), Elaine reflecte sobre esta sua formação particular: «“It made me think more structurally,” she says. “My focus is not only at the surface, but at the materials, the functioning, the industrial processes.”» (Petit, 2018).

A atenção ao processo, ao meio de concretização real de uma ideia, está perfeitamente patente neste livro, onde todos os seus detalhes de produção estão imbuídos no processo criativo, algo que espero ter deixado claro quando descrevi a

49 Outros designers paulistanos partilham a mesma formação, uma vez que a FAU-USP foi, na geração de Elaine, a escola de design possível, já que não existia ainda formação específica em design—os outros designers brasileiros pertencentes à AGI, que acabo de citar, são disso exemplo. Ainda hoje ela é uma das melhores escolas de design, já que essa multidisciplinaridade continua a ser assumida e cultivada. Por exemplo, Paulo André Chagas, também designer na Cosac Naify, formou-se na FAU-USP em 2006, entregando como TFG (trabalho final de graduação) o tipo de letra Nassau, que usou mais tarde, não só mas também, para compor os livros de Valter Hugo Mãe editados pela Cosac Naify. Paulo continua hoje o seu trabalho como designer no estúdio Bloco Gráfico (que fundou juntamente com Gabriela Castro e Gustavo Marchetti), onde continua a projetar livros com especial esmero tipográfico.

forma como foi feito. Mas as qualidades projetuais de Elaine não se cingem apenas a esta sua formação, a este seu cuidado com a forma, com a estrutura, com a narrativa, com os materiais e com o processo de produção. Elaine é, antes que tudo, uma excelente leitora. E isso transparece nesta sua leitura criativa deste livro—no sentido forte, em que é uma leitura que, de facto, cria: cria uma forma, que por sua vez cria novas leituras.

LEITURA CRIATIVA

Quando olhamos para este objeto e o vemos na sua totalidade—fazendo tanto uma leitura verbal como visual, distinção à qual já prestamos atenção em «DUPLA LEITURA», identificamos prontamente o enorme talento da designer como leitora, e como leitora ativa, participativa: ela foi capaz de, com papel, tinta, impressão e acabamentos, acompanhar esta narrativa nos seus detalhes mais interessantes. Fê-lo, por um lado, de maneira a não estragar a surpresa do leitor e, por outro, conseguindo ser extremamente rigorosa em relação a certos aspectos importantes na interpretação deste texto.

Claramente, a designer não só leu todo o texto como refletiu sobre ele, deixou que ele ressoasse em si, de forma a poder reemitir-lo. A totalidade do texto está refletida na totalidade da sua forma. Mesmo assim, é possível identificar alguns pontos em que a relação entre o texto e a sua forma é mais direta e evidente, ou os momentos do texto que acenderam a faísca do processo criativo. Não seria necessário, uma vez que o importante aqui é a *atmosfera*, e não alguma pista em concreto acerca do texto, mas podemos fazer o exercício de ir reconhecendo as passagens de onde foram retirados cada um dos elementos gráficos que compõem este livro.

A parede que está impressa do princípio ao fim das suas páginas é uma representação da vista que se pode ter da janela ao lado de Bartleby, ela mesma tendo uma presença opressora, que corta a possibilidade de qualquer alongamento do olhar:

O meu escritório ficava no andar de cima da Wall Street, nº ***. [...] Naquela direção, minhas janelas comandavam uma visão desobstruída de uma parede alta de tijolos escurecida pelos anos e pela sombra permanente. A beleza oculta da parede não precisava de lentes de aumento para ser vista, pois, para o benefício das pessoas míopes, ficava a uns três metros da janela. (Melville, 2005: 2)

O verde da capa é também ele um reflexo da descrição do ambiente que envolve o protagonista, o biombo que o separa dos restantes ocupantes do escritório. Nesta descrição, volta a ressaltar a janela para a parede opressiva, uma presença repetida tanto no texto como na sua apresentação gráfica:

Coloquei a sua mesa perto de uma janela pequena nesta parte da sala, uma janela que [...] já não oferecia qualquer vista, embora filtrasse alguma luz. Havia uma parede a um metro da janela, e a luz vinha de cima [...]. De modo que a arrumação ficasse ainda mais satisfatória, coloquei um biombo verde para separar-me de Bartleby, mas que não o deixava fora do alcance da minha voz. Assim, até certo ponto, a privacidade e o convívio se combinavam. (Melville, 2005: 7–8)

Depois de ler esta passagem, dificilmente se imaginaria uma melhor cor do que o verde para esta capa—a capa sendo aquilo que nos separa de *Bartleby*, o livro, e nos permite tanto entrar nele, como manter a privacidade. Não só o verde, mas também a sua textura granular, que lembra a de um tecido espesso, e a estrutura forte, que não chega a ser a de uma capa dura, mas que mantém a sua estrutura inerte, como um biombo, parecem ser as escolhas mais adequadas para este livro, como se elas fossem simplesmente naturais—o que é uma clara indicação de sucesso num projeto gráfico.

Volto a referir, como foi dito atrás, que o facto de ser preciso cortar as páginas está ligado à apatia de Bartleby, tal como Elaine reconhece na citação deixada no final de «O QUE É ISTO?». Resta mencionar ainda a opção por distinguir o último caderno, que contém o texto crítico de Modesto Carone. Nesse caso, não é preciso abrir as páginas uma a uma; exatamente porque isso seria uma artifício desprovido de sentido. Todos os detalhes são significativos.

O mérito dessa qualidade superior, no entanto, não pode ser atribuído exclusivamente à designer, mas deve-se também ao contexto em que o livro foi criado.⁵⁰ A editora que permitiu à designer o tempo necessário para esta leitura, para o desenvolvimento deste projeto, e a possibilidade da sua materialização merece sem dúvida uma palavra de reconhecimento e aplauso.

50 Como, aliás, é o caso em todos os trabalhos de design, nisto se diferenciando o designer do artista—o seu trabalho é a resposta a uma série de problemas, de pedidos e de condicionantes, sendo que o resultado final não é apenas fruto da intenção do designer/autor mas sim da soma de todas estas intervenções coletivas.

For Herman Melville's (other) classic work, *Bartleby, the Scrivener*, "The idea was making an edition with a very tight connection between form and content," Ramos says. So Cosac Naify decided to pull out all the stops. (Petit, 2018)

Quando o jornalista fala de todos os impedimentos que foram removidos, refere-se aos impedimentos financeiros que habitualmente são colocados quando os designers pretendem ser criativos com os processos de produção, e colocá-los ao serviço do design, fugindo um pouco do trabalho standardizado na indústria gráfica. Só esta carta branca⁵¹ é que permite que, não só este livro, mas toda a coleção que ele integra—a *Coleção Particular*—tenham, todos eles, esta estreita ligação entre forma e conteúdo que os impede de serem confundidos com um qualquer livro.⁵²

A manutenção da maior parte das características na transferência da edição da Cosac Naify para a edição da Ubu confirma aquilo que, neste livro, é essencial: o papel da capa mantém-se da mesma cor, precisamente porque este papel verde, com uma textura especial, como se de um tecido grosso se tratasse, é absolutamente intencional, e não poderia ser de outra forma. A diferença entre as duas edições verifica-se apenas no desenho da capa, em que houve um refinamento da tipografia: na edição mais recente, foi usado apenas um tipo de letra para toda a informação, ao invés dos quatro tipos diferentes que foram usados na edição anterior, que foram escolhidos para fazer uma citação histórica, o que lhe confere um ar antigo que Elaine Ramos quis mais tarde atualizar, procurando também um tipo de letra que funcionasse bem num tamanho maior, ou seja, que tivesse um maior nível de detalhe tipográfico.⁵³

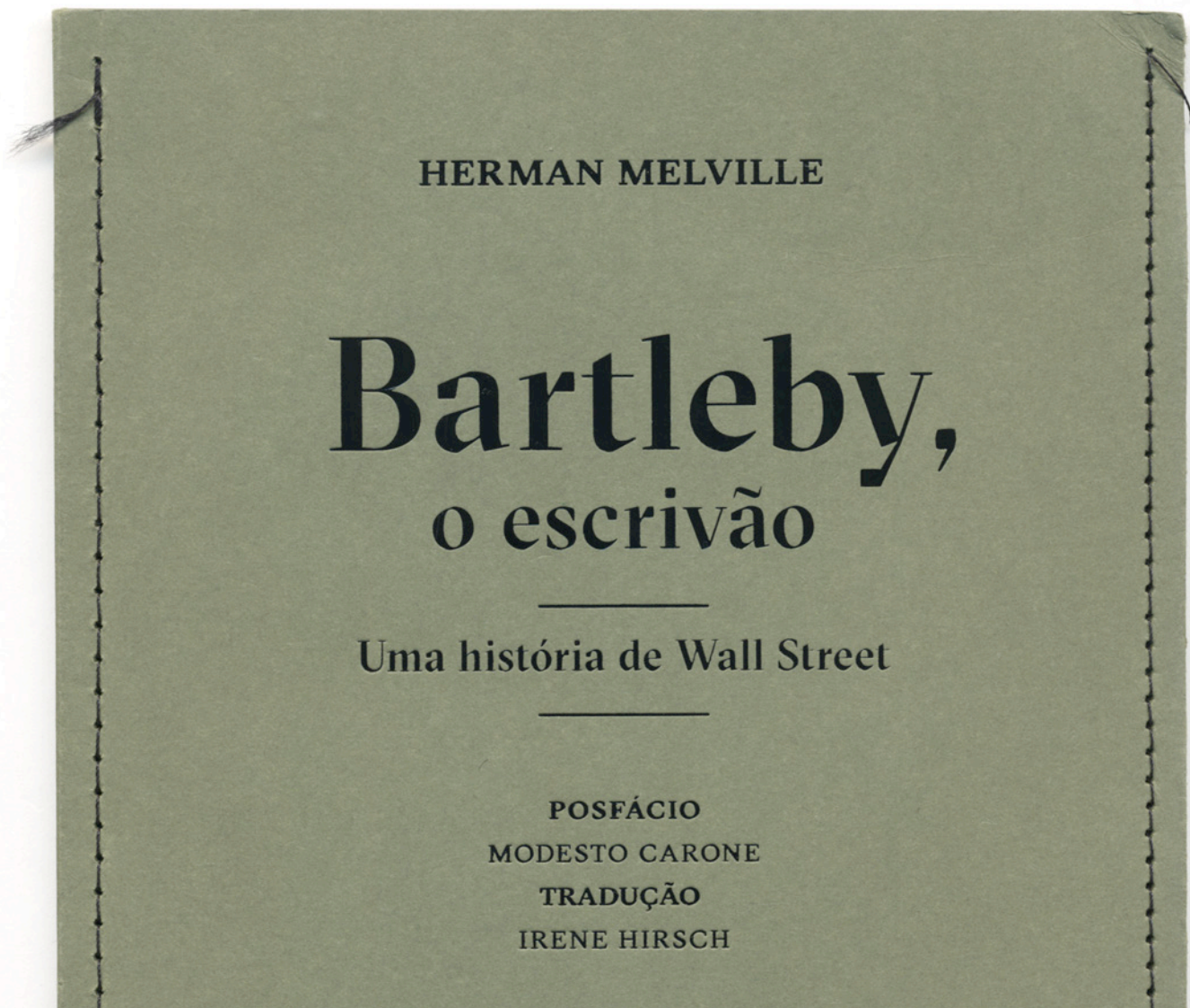
51 Importa ressaltar que essa carta branca não significa dizer que se possa ignorar o custo de produção de um livro, nem mesmo nesta editora, que pôde contar, quando necessário, com o investimento das famílias Cosac e Naify. Mas seria dizer pouco dos brilhantes profissionais que a integraram se não se fizesse notar que, mesmo estes livros que têm uma maior liberdade na produção gráfica, «fecham a planilha»—ou seja, o seu custo fica dentro de um limite que é previsto e viável. Para isto, muito contribuiu a existência de um departamento de produção gráfica, adjunto ao departamento de design, onde duas produtoras gráficas (Aline Valli e Lilia Goes) faziam a comunicação com as gráficas, procurando os melhores preços, indagando sobre processos, e trazendo possibilidades tecnológicas que podiam ser utilizadas criativamente pelos designers.

52 Um outro bom exemplo de editora que tem este tipo de preocupações é a Visual Editions, fundada em Londres em 2010, que, em colaboração com a Google's Creative Lab, é responsável pela obra *Entrances and Exits*, a analisar no final do «LIVRO TRÊS». Remeto para a entrevista com Anna Gerber, sua fundadora, publicada na revista MatLit (Mantzaris, 2018).

53 Segundo comunicação pessoal, a 22 de agosto de 2019.

O tipo de letra escolhido para a capa da edição da Ubu é a GT Sectra, desenhada inicialmente pelo estúdio de design Moiré em 2011, e posteriormente aperfeiçoada em colaboração com o estúdio de tipografia Grilli Type. Ela retoma a ideia da letra tipográfica que tem uma clara inspiração caligráfica: é um tipo de elevado contraste, desenhado não de forma totalmente geométrica, mas trazendo para o desenho a espessura da pena, que, quando segurada na mão firme, em determinado ângulo produz um traço grosso e noutro, um traço fino, combinando as propriedades formais próprias da caligrafia com o rigor nos ângulos mais próprio de um estilete: «GT Sectra is a serif typeface combining the calligraphic influence of the broad nib pen with the sharpness of the scalpel. This sharpness defines its contemporary look.» (Boardley, 2015). Este refinamento da tipografia usada na capa, levado a cabo depois de muitos anos e várias edições, sublinha a importância do tempo que é dado a um projeto gráfico para que ele se possa consolidar e encontrar a forma *certa*, a *boa forma*, algo que, como designer, e na tentativa de proteção e valorização desta profissão, me vejo na obrigação de sublinhar.

Fig. 2.6 — Detalhe da capa de *Bartleby* na edição da Ubu (tamanho real).



2.3.2 Interpretar *Bartleby*

Já foi visto aqui que dar uma forma ao texto é de certa maneira ler o texto, para em seguida o dar a ler segundo essa leitura. Porém, até aqui, pouco foi dito ainda acerca de *Bartleby*, o texto. É isso que será feito neste capítulo, já que a relação forma-conteúdo é especialmente relevante no caso desta edição da obra. Se poderia fazer mais sentido ler este livro na edição que foi estudada na primeira parte, uma edição voltada para facilitar a sua leitura aprofundada, por outro lado é nesta nova edição agora apresentada que foi criada uma forma que modula a sua dimensão gráfica e bibliográfica com camadas semânticas e narrativas do texto, o que nos permite observar a codificação bibliográfica enquanto dispositivo de leitura. De seguida, tentarei dissecar algumas dessas características formais que estão evidentemente ligadas a uma leitura aprofundada do texto, na sua relação com certas leituras críticas do texto.⁵⁴

Uma característica peculiar deste texto é que ele é representativo da frutífera relação entre literatura e filosofia, tendo sido objeto da curiosidade e estudo de Gilles Deleuze, e, depois dele, Giorgio Agamben, mas também Slavoj Žižek, entre outros filósofos. As leituras que apresentarei de seguida são, na maior parte dos casos, provenientes de filósofos, mais do que de críticos literários, e foram escolhidas por serem as mais significativas no contexto da recepção deste texto, de uma forma geral e não específica dos estudos literários.⁵⁵ Note-se no entanto que, precisamente por serem filósofos, estes intelectuais apropriam-se do texto para explorar, ou demonstrar, partes das suas próprias teorias, e nisso vão muito

54 Adianto, no entanto, que não se tratará de uma aprofundada história da crítica deste livro, pois esse não é, manifestamente, o âmbito desta tese.

55 Do ponto de vista dos estudos literários, remeto para a recente *The New Cambridge Companion to Herman Melville*, compilada por Robert S. Levine (2014). Particularmente interessante na perspectiva das materialidades da literatura é o capítulo «Bartleby and the Magazine Fiction» de Graham Thompson (99–112), no qual o autor interpreta *Bartleby* como uma narrativa sobre as condições de produção da ficção publicada em revistas em meados do século XIX e sobre o universo dos escriturários e escrivães. A sua condição de publicação de forma anónima e serializada não é de facto displicente para a interpretação da obra, embora essa condição inicial tenha sido quase sempre ignorada a partir do momento em que o conto foi incluído em *Piazza Tales* (em 1856) «To read “Bartleby” as magazine fiction is to see meaning emerge in the connection of thinking, writing, and publication rather than through a symptomatic relation of text to source or context.» (Levine, 2014: 101).

além do texto. Nesta secção, pelo contrário, procurei cingir-me àquilo que, nas suas visões particulares, está mais ligado ao texto em si e provém diretamente da sua leitura—além de focar especificamente os aspectos que vejo relacionados com a forma desta edição em particular.

FÓRMULA / MURO

Bartleby n'est pas une métaphore de l'écrivain, ni le symbole de quoi que ce soit.
(Deleuze, 1993: 89)

É com esta frase que Gilles Deleuze abre a sua leitura de *Bartleby*, «Bartleby ou la formule» (1993). O autor demonstra assim a sua ruptura com as análises mais tradicionais deste texto, rejeitando uma certa tendência em descrições anteriores, que tendiam para fazer da personagem um símbolo de uma determinada condição social.⁵⁶ Ao invés, Deleuze prefere debruçar-se sobre a bizarria da formulação particular que esta personagem profere: «I would prefer not to». Antes de apresentar a sua visão sobre esta formulação, quero fazer notar que a *formulação* é a escolha da *fórmula*, ou da *forma*.

On remarque d'abord un certain maniérisme, une certaine solennité: *prefer* est rarement employé en ce sens [...]. Mais surtout la bizarrerie de la formule déborde le mot lui-même: certes elle est grammaticalement correcte, syntaxiquement correcte, mais sa terminaison abrupte, NOT TO, qui laisse indéterminé ce qu'elle repousse, lui confère un caractère radical, une sorte de fonction-limite.
(Deleuze, 1993: 89)

Arrisco dizer, no contexto deste estudo, que a melhor representação visual desta forma abrupta de terminar a frase é precisamente a de um muro. Aliás, o próprio Deleuze usa a expressão «formule-bloc» (Deleuze, 1993: 92), mesmo que o faça sem apelar ao seu simbolismo, numa referência a este carácter de limite, de fronteira, de muro erguido, que tem a formulação «I would prefer not to». Esse muro,

56 Como por exemplo aquela contida em *Introduction to American Studies*: «In 'Bartleby, the scrivener', (1853), he [Melville] wrote a parable of Wall Street, a diagram of liberal capitalism's deathly grip on the spirit.» (Bolt & Lee, 1998: 88).

essa parede erguida na *Wallstreet / Rua da Parede*, não é apenas pertinente nesta história porque é referido, ou seja, pela sua presença no enredo como a paisagem curta e estreita a que Bartleby tem acesso através da janela que lhe está mais próxima. Esse muro é o carácter de Bartleby ele mesmo; o escrivão, petrificado perante o muro—«l'avoué fuyant et Bartleby immobile, pétrifié» (Deleuze, 1993: 98)—, é muro. «Bartleby a gagné le droit de survivre, c'est-à-dire de se tenir immobile et debout face à un mur aveugle.» (Deleuze, 1993: 92).

Para Deleuze, esta não é a primeira vez que, na obra de Melville, a figura do muro aparece. Em ambos os casos, o seu papel na escrita não é meramente o de algo que está lá para ser descrito, mas algo em que as personagens se tornam: Bartleby e o muro que está à sua frente, e Ahab e a baleia que é o muro que ele enfrenta.

Ce n'est plus une question de Mimésis, mais de devenir: Achab n'imité pas la baleine, il devient Moby Dick, il passe dans la zone de voisinage où il ne peut plus se distinguer de Moby Dick, et se frappe lui-même en la frappant. Moby Dick, est la «muraille toute proche» avec laquelle il se confond. (Deleuze, 1993: 100)

Embora Deleuze não chegue a fazer essa comparação explícita, parece-me lícito depreender, como o fiz, que também Bartleby *se torna* o muro. A instanciação do muro é Bartleby-personagem, tal como a instanciação da fórmula é Bartleby-texto. A diferença entre estas duas personagens, no entanto, é para Deleuze fundamental.

Achab percera le mur, même s'il n'y a rien derrière, et fera du néant l'objet de sa volonté: «Pour moi, cette baleine blanche est cette muraille, tout près de moi. Parfois je crois qu'au-delà il n'y a rien, mais tant pis...». (Deleuze, 1993: 100)

Na presença do muro, encarando essa muralha, Ahab é tomado pela vontade de nada. Por seu lado, Bartleby não tem vontade de nada: ele não deseja o nada; pelo contrário, nele não há nada de desejo: «Je ne préférerais rien plutôt que quelque chose: non pas une volonté de néant, mais la croissance d'un néant de volonté.» (Deleuze, 1993: 92). Para Deleuze, as personagens de Melville podem ser divididas em duas categorias, sendo que aquela em que se inscreve Bartleby, à qual corresponde *nada de vontade* por oposição a uma *vontade de nada* não tem outra redenção senão o *devoir pedra*:

Alors nous sommes en mesure de classer les grand personnages de Melville. [...] [I]l ya a ces anges ou ces saints hypocondres, presque stupides, créatures d'innocence et de pureté, frappés d'une faiblesse constitutive, mais aussi d'une étrange beauté, pétrifiés par nature, et qui préfèrent... pas de volonté du tout, un néant de volonté plutôt qu'une volonté de néant (le «négativisme» hypocondriaque). Ils ne peuvent survivre qu'en devenant pierre, en niant la volonté, et se sanctifient dans cette suspension.⁵⁷ C'est [Benito] Cereno, Billy Budd et par-dessus tout Bartleby. (Deleuze, 1993: 102–103)

É como se esta formulação exata operasse uma dupla negação, que assim se nega a si própria—e assim se desfaz em pó. Deleuze não será o primeiro, nem o último, a sublinhar este aspecto de negação da negação.

On a remarqué que la formule, *I prefer not to*, n'était ni une affirmation ni une négation. Bartleby «ne refuse pas, mais n'accepte pas non plus, il s'avance et se retire dans cette avancée, il s'expose un peu dans un léger retrait de la parole.» (Deleuze, 1993: 92, citando Philippe Jaworski, *Melville, le désert et l'empire*. Presses de l'École normale, p. 19)

A estranheza desta negação é também aquilo de que parte Žižek para a sua apropriação deste conto. Não se trata, enfatiza o filósofo, de uma negação, mas de uma afirmação de não-vontade.

And this brings us back to Melville's *Bartleby*. His "I would prefer not to" is to be taken literally: it says "I would prefer not to," not "I don't prefer (or care) to"—so we are back at Kant's distinction between negative and in finite judgment. In his refusal of the Master's order, Bartleby does not negate the predicate; rather, he

57 Deleuze deixa nesta passagem uma nota, que, por fazer uma série de ligações interessantes com outros autores, me parece apropriado repetir: «Cf. la conception de la sainteté selon Schopenhauer, comme l'acte par lequel la Volonté se nie dans la suppression de toute particularité. Pierre Leyris, dans sa seconde préface à *Billy Budd* (Gallimard), rappelle l'intérêt profond de Melville pour Schopenhauer. Nietzsche voyait dans Parsifal le type du saint schopenhauerien, une sorte de Bartleby. Mais, d'après Nietzsche, l'homme préfère encore être un démon qu'un saint: «l'homme préfère encore avoir la volonté du néant que de *ne pas* vouloir du tout...» (*Généalogie de la morale*, III, 28)» (Deleuze, 1993: 103).

affirms a non-predicate: he does not say that he doesn't want to do it; he says that he prefers (wants) not to do it.⁵⁸ (Žižek, 2006: 381-2)

Aquilo que Bartleby emite, mais do que a recusa do que quer que seja, é o gesto de recusa em si mesmo: «Bartleby repeats his “I would prefer not to”—not “not to do it”: his refusal is not so much the refusal of a determinate content as, rather, the formal gesture of refusal as such.» (Žižek, 2006: 383-4).

Por último, recordo que também Agamben, *d'après* Deleuze, baseia nesta estranha formulação a sua leitura do conto, desta vez como paradigma da potência, que para ser verdadeira deve ser potência do sim e potência do não:

[...] como sugere Deleuze, ela abre uma zona de indiscernibilidade entre o sim e o não, o preferível e o não preferido. Mas também, na perspectiva que aqui nos interessa, entre a potência de ser (ou de fazer) e a potência de não ser (ou de não fazer). (Agamben, 2007 [1993]: 27)

Parece-me que é lícito afirmar que é por causa desta exata formulação—repito: a escolha da forma—deste enunciado particular de Bartleby, tanto como a sua repetição para lá do limite do razoável, que este texto de Melville conquista tanto a imaginação mais popular—com a sua repetição em t-shirts ou sacolas de pano—, como a mais erudita—servindo como ponto de partida para diversas leituras entre a literatura e a filosofia.

CAPA / BIOMBO

Há uma evolução, que Deleuze sugere pela sua enunciação dos momentos em que a fórmula é emitida (mas que não explora nem deixa explícita), no sentido de uma limitação cada vez mais próxima de Bartleby—cada vez a recusa emitida, o incómodo provocado, e a tentativa de o quebrar, chegam mais perto do homem em si, de Bartleby enquanto presença. Como se fosse um círculo cada vez mais fechado em torno desta personagem.

58 Žižek credita esta observação a outra filósofa, sua conterrânea, na nota 82: «This observation was made by Alenka Zupančič in “Bartleby: In beseda je mesto postala/Bartleby: And the Word Was Made Flesh,” in *Bartleby* (Ljubljana: Analecta, 2004).»

La première occurrence, c'est quand l'avoué lui dit de collationner, de relire la copie des deux clerks: JE PRÉFÉRERAIS NE PAS. La seconde, quand l'avoué lui dit de venir lire ses propres copies. La troisième, quand l'avoué l'invite à relire avec lui personnellement, en tête à tête. La quatrième, quand l'avoué veut l'envoyer faire une course. La cinquième, quand il lui demande d'aller dans la pièce voisine. La sixième, quand l'avoué veut entrer dans son étude un dimanche matin et s'aperçoit que Bartleby y couche. La septième, quand l'avoué se contente de poser des questions. La huitième, quand Bartleby a cessé de copier, a renoncé à toute copie, et que l'avoué le chasse. La neuvième quand l'avoué fait une seconde tentative pour le chasser. La dixième quand Bartleby a été expulsé du bureau. (Deleuze, 1993: 91)

Esta tentativa de entrar na intimidade impenetrável de Bartleby é plasmada no carácter igualmente impenetrável do livro, na sua costura e nas suas páginas fechadas. Esta impenetrabilidade é apresentada não só no seu interior, nas páginas que apenas nos apresentam pedra, que devemos quebrar, mas logo desde o início, na costura que encerra esta capa verde—este biombo verde—que devemos ultrapassar.

Abel Barros Baptista sublinha a importância que tem nesta narrativa o biombo verde, esse objeto que delimita a fronteira do espaço de Bartleby—o seu «ermitério»—e que define assim a possibilidade da visibilidade e invisibilidade de Bartleby. Barros Baptista nota que, se numa primeira interpelação, o narrador/patrão apenas consegue que Bartleby se deixe ver quando é convencido de que lhe falam amigavelmente, e não lhe pedirão nada que preferisse não fazer, numa segunda interpelação, o narrador tenta alcançar Bartleby dentro do espaço da sua intimidade e senta-se, como um amigo, ao seu lado, atrás do biombo (Baptista, 1998: 216–17). É também atrás do biombo verde que nos colocamos quando abrimos a capa deste livro—e a resposta de *Bartleby*, o livro, não é diferente da resposta de Bartleby, a personagem: ambos preferem não se dar a conhecer, ou melhor dizendo, aquilo que dão a conhecer é a sua impenetrabilidade.

Barros Baptista faz notar ainda a diferença de opacidade entre o biombo que separa Bartleby *versus* a transparência das portas de vidro que separam os outros escritvães, em ambos os casos em relação ao seu patrão. Esta diferença de opacidade na relação com o patrão no espaço físico mimetiza a relação de opacidade que as personagens têm com o narrador, no plano da escrita (Baptista, 1998: 216–17). O patrão não tem qualquer dificuldade em *ler* os seus outros dois empregados,

que conhece e descreve com pormenor, mas começa a narrativa dizendo que, de Bartleby, nada sabe. É essa mesma opacidade que é transportada para o livro como objeto. Entrar dentro do espaço definido pela capa/biombo, transpor a barreira opaca que nos separa do texto sobre Bartleby, é já bastante custoso; quando finalmente o chegamos a abrir, e esperamos estar já para lá dessa barreira, para lá da dificuldade de encontro com Bartleby, essa opacidade volta a evidenciar-se, desta feita pelas páginas que, totalmente fechadas, recusam o acesso ao seu texto, cobertas por uma imagem que alude à visão da janela que está mais próxima de Bartleby, a única visão para fora que Bartleby tem e que se torna aqui a única visão para dentro de Bartleby que o leitor tem. A configuração deste livro passa a ser assim uma reconfiguração do espaço físico do escritório em que Bartleby trabalha (ou melhor, no qual exerce a sua inoperância), mas também é uma reconfiguração do espaço pessoal de Bartleby, de que a configuração do escritório é já uma encenação. Na sua análise do espaço do escritório, Abel Barros Baptista repete a palavra «cripta» para descrever a criteriosa configuração do espaço do escritório, uma cripta que permite que Bartleby nele se enclausure. Essa palavra parece plenamente adequada tanto no contexto em que aí é utilizada como para uma possível descrição deste livro enquanto objeto.

Deleuze reproduz esse arranjo particular do escritório: Bartleby ficando dentro da própria sala do advogado, perto das portas do fundo que os separam dos outros dois empregados, colocado entre uma janela que dá para o muro vizinho e um biombo verde. O importante, sublinha Deleuze, parece ser que Bartleby ouça as ordens que lhe são dadas, mas que não seja visto. É só quando este arranjo peculiar é quebrado, no momento em que o advogado lhe pede que saia de trás do seu biombo, que Bartleby profere a sua fórmula característica. Ao que parece, quando é exposto à vista, Bartleby não poderá mais copiar (Deleuze, 1993: 97–8). Esta leitura vem sublinhar a importância do biombo no entretecer da narrativa e, mais ainda, vem justificar o seu uso na capa do livro, o lugar por excelência de recriação de um limite de visibilidade ou invisibilidade.

Também Agamben se serve deste biombo verde, como forma simbólica de traçar um limite, para rematar a segunda parte do seu texto «Bartleby e a potência»:

O biombo alto e verde, que isola o seu escritório, traça o perímetro de um laboratório no qual a potência, três decénios antes de Nietzsche, e num sentido

completamente diferente, prepara o experimento no qual, desligando-se do princípio de razão, se emancipa tanto do ser como do não-ser e cria a sua própria ontologia. (Agamben, 2007 [1993]: 32)

O texto foi escrito depois do de Deleuze, e refere-se a ele explicitamente nesta segunda parte que assim termina, mas o foco de Agamben é a forma como Bartleby se torna a representação primária da potência, que para ser verdadeiramente potência, tanto é potência de ser como não ser. Deleuze, por seu lado, coloca a tónica na fórmula escolhida por Bartleby, que vê como uma agramaticalidade, no sentido em que, mesmo sendo completamente correta na sua construção gramatical, ela abre uma fissura na linguagem, não nega nem afirma, não é aceitação nem recusa. Não diz que não quer, ou que não vai, mas apenas que preferia não o fazer. É esta formulação exata que impede que Bartleby possa ser visto como um rebelde, e portanto que o pudéssemos relegar para um lugar pré-definido na sociedade. Ela desmonta a linguagem na sua possibilidade de construir relações, ela desarma qualquer ato de fala possível: «La formule I PREFER NOT TO [...] désamorce les actes de parole d'après lesquels un patron peut commander, un ami bienveillant poser des questions, un homme de foi promettre.» (Deleuze, 1993: 95). Não é possível criar uma relação com esta personagem, porque na sua imobilidade pacata e aparentemente correta ele desaloja qualquer hierarquia. Esta característica é também sublinhada por Agamben, que, dada a tónica do seu texto, sublinha a desarticulação que ela opera entre o poder e o querer:

Daqui a irredutibilidade do seu «preferirei não». Não é que ele não *queira* copiar ou que *queira* não deixar o escritório—somente *preferiria* não fazê-lo. A fórmula, tão agudamente repetida, destrói qualquer possibilidade de construir uma relação entre poder e querer. (Agamben, 2007 [1993]: 26)

Também Rancière se alinha com esta leitura desta fórmula como ferramenta de desconstrução. Parece-me interessante ver como, em «Deleuze, Bartleby et la formule littéraire» (1998), Rancière descreve o texto de Deleuze. Nas suas palavras (talvez mais do que nas do próprio Deleuze, que acaba por partir para uma simbolização desta fórmula), o texto é a fórmula. A fórmula opera a sua materialização. O texto é a *performance* desta fórmula.

Loin de toute tradition du texte sacré, il décrit volontiers l'oeuvre comme le développement d'une formule: une opération matérielle qu'accomplit la matérialité d'un texte. [...] Ainsi *Bartleby* n'est pas l'histoire des bizarreries et des malheurs d'un pauvre clerc. Ce n'est pas non plus un symbole de la condition humaine. C'est une formule, une performance. [...] La formule ronge l'organisation raisonnable de l'étude et de la vie de l'avoué. Elle fait voler en éclats non seulement les hiérarchies d'un monde mais aussi ce qui les soutient: les liaisons entre des causes et les effets qu'on peut en attendre, entre des comportements, les motifs qu'on peut leur attribuer et les moyens qu'on a de les infléchir. (Rancière, 1998: 179–80)

Depois da fórmula emitida, em cada instanciação, Bartleby retira-se de novo para lá do seu biombo verde, reencenando tanto a sua recusa como a sua reclusão (Deleuze, 1993: 94). O biombo é o seu limite, para lá do qual ele está definitivamente fora de um funcionamento regular da sociedade. O biombo verde é o ponto a partir do qual se define e se legitima o espaço particular de Bartleby-personagem. Tal como a capa verde é o ponto a partir do qual se define o espaço de Bartleby-texto.

2.4 *A Reinvenção da Leitura,* Ana Hatherly

Pegar num livro que não se deixa ler facilmente—em primeira instância podemos folheá-lo não vendo nada mais do que uma parede cinzenta—tem muitas semelhanças com o conceito de escrita assémica. Em ambos os casos, a intenção da escrita e a ordem da leitura estão lá, as convenções foram cumpridas, o leitor está disposto; a ausência de sentido verbal serve apenas para acentuar os sentidos que aparecem quando esse está ausente.

«Princípio de raciocínio» é um dos muitos textos visuais de Ana Hatherly, e um dos três que serão aqui analisados. Todos eles fazem parte do seu livro *A reinvenção da leitura—curto ensaio crítico seguido de 19 textos visuais*. A autora chama-lhes *textos*, sem qualquer hesitação, dúvida ou pudor; no entanto, não conseguimos, por mais esforço que apliquemos na tarefa, lê-los da mesma maneira que costumamos ler textos. Não conseguimos identificar nesta imagem os signos que estamos habituados a apelidar de letras, que formam palavras, que constituem sintagmas cheios de sentido, prontos a ser interpretados. Olhamos, e admitimos que se possa tratar de um texto, porque se *parece com* um texto, mesmo não o conseguindo ler *como se fosse* um texto. É uma inscrição, sim, mas uma à qual, à partida, não reconhecemos um significado.

TRAÇAR LINHAS DE UMA CERTA FORMA

Mesmo não conseguindo ler esta inscrição que temos à nossa frente, temos a intuição de que ela nos deveria contar alguma coisa. Se não encontramos um sentido, temos essa procura (mesmo que frustrada) de sentido, que é, em si mesma, significativa. Essa procura de sentido acontece não só porque percebemos que há neste traço um gesto com uma intenção, patente nas linhas que mimetizam a forma de linhas de texto, mas, precisamente, porque elas se organizam de maneira a que

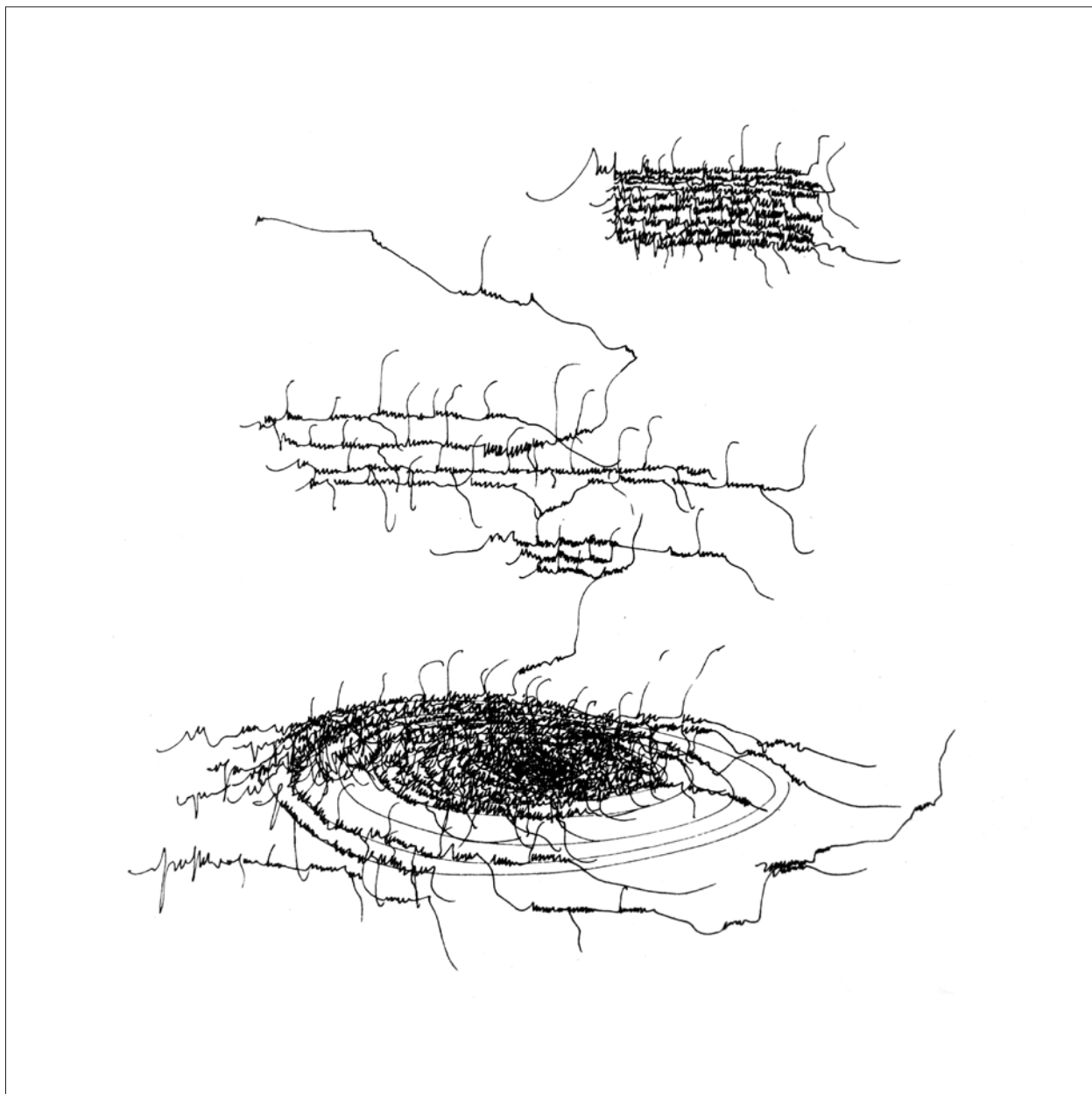


Fig. 2.7 — «Princípio de raciocínio», Ana Hatherly. In *A reinvenção da leitura*, 1975 (tamanho real).

possamos reconhecer o seu conjunto enquanto texto: usam apenas uma cor escura sobre um fundo de cor clara e contrastante, supondo o uso de caneta e papel; organizam-se em linhas sequenciais, tendencialmente horizontais, com uma ordenação que podemos seguir da esquerda para a direita, e de cima para baixo; mantêm uma certa distância às margens. Esta procura de sentido, que é uma tentativa ativa de leitura, ao procurar o seu caminho, segue o percurso da escrita.

Tentamos encontrar esse caminho porque achamos que esta inscrição nos deveria contar algum tipo de história, mesmo que cheguemos à conclusão de que não conta. Mas não será que conta? Sim, de certa maneira, devemos admitir que conta. Conta, pelo menos, a história da sua existência. Conta a história de um agente, que segura uma caneta, e que escreve. Conta a história de que, no mundo, existem pessoas que seguram canetas, e escrevem. E, quando o fazem, podem fazê-lo desta maneira. Ou de outra—e isso, naturalmente, será de qualquer das formas significativo. Um ser segura numa caneta e desenha de uma forma particularmente ordenada. Não é um desenho à vista, não é um desenho abstrato: isso é claro. E, lentamente, ponderando aquilo que esta inscrição não é, vamos conseguindo defini-la, se não lê-la. Os traços procuram a sua forma certa; eles hesitam entre a ordem e a rebeldia. Demasiado ordenados para serem aleatórios, eles denunciam o seu carácter de escrita. Demasiado desintegrados para que neles se possam reconhecer signos, eles rejeitam o papel habitual da escrita. Isto poderia ser válido para muitos dos textos visuais da autora, que oscilam entre deixar-se ou não decifrar. Mas o ponto aqui é o de que, mesmo nos mais indecifráveis, existe uma forma que se deixa ler, não no sentido de decifrar e interpretar signos, mas no sentido de extrair ideias a partir da organização de certos traços. O conteúdo não se encontra no signo, mas na própria inscrição.

Ao devolver o traço da letra à performatividade corporal da mão, os seus textos visuais mostram a função gramatológica do traço enquanto mecanismo diferencial que sustenta actos de leitura verbal e visual através do reconhecimento de formas e padrões materiais. (Portela, 2014: 48)

Ao criar esta dificuldade na leitura, Ana Hatherly evidencia o traço enquanto elemento fundamental da escrita. Ao colocarmo-nos, como leitores, na posição de tentar decifrar, nós mesmos tentamos adivinhar o processo da autora e

percorremos a linha do seu pensamento, que se materializa na concretização do seu gesto, enquanto segurava uma caneta e escrevia. O que faremos agora é questionar a semântica destas obras. À primeira vista, elas não nos dizem nada, não as conseguimos ler. Mas, ainda assim, há certas coisas que passam, por causa da maneira como os traços estão organizadas numa página, e pela intuição do gesto que as produziu. O gesto que as produziu não estava totalmente livre: ele organizou-se segundo um conjunto de regras reconhecíveis—e são elas que nos permitem chamar a uma destas obras *um texto* e conseguir lê-lo enquanto tal.

Há, no entanto, algo nestas obras que conseguimos ler sempre, no sentido habitual do termo; algo que está invariavelmente escrito nos mesmos códigos aos que estamos habituados: o seu título. A natureza autodescritiva do título inicia um processo de semiose que permite que todos os traços possam significar: mesmo quando na micro-escala da linha manuscrita não é possível reconhecer letras (e portanto a presença da linguagem verbal), eles transformam-se, na macro-escala da sua visualidade, num signo ideográfico que se torna significante do significado evocado pelas palavras do título. Deste modo, esse momento de passagem do assémico ao sémico—a leitura gramaléptica a que se refere Cayley (2017)—torna-se num dos acontecimentos destes textos visuais. A reinvenção da leitura consiste na experiência perceptual dessa oscilação entre o não-linguístico e o linguístico e no modo como cada um desses momentos realça a transição entre ver e ler como parte da produção de sentido na leitura. Poderíamos ainda dizer que ativam a leitura num campo de traços parcialmente ilegível, explorando a expressividade do traço além e aquém do momento em que este colapsa na abstração de um grafema e de um fonema passando de visível a legível.

No caso das obras até aqui apresentadas, o título vem destacar aquilo que se acabava de dizer: que podemos não as conseguir ler, mas reconhecemos nelas uma forma que nos faz acreditar que algo lá devia estar escrito. Algo que não é um poema, por exemplo; algo que é o ensaio de uma ideia (em «Princípio de raciocínio»), ou a tentativa de uma missiva («Carta cheia de esperança»). Por causa do título desta obra, procuramos de uma forma consciente uma carta nesta inscrição não verbal, tal como na anterior procurámos os códigos que nos levam a aceitar estas inscrições como textos. Estas obras, que aparentemente não se deixam ler, leem-se enquanto obras textuais porque mantêm, mesmo que tenham renunciado ao sentido, as suas instruções de leitura. Estas são intrínsecas à condição de texto tal como o entendemos.

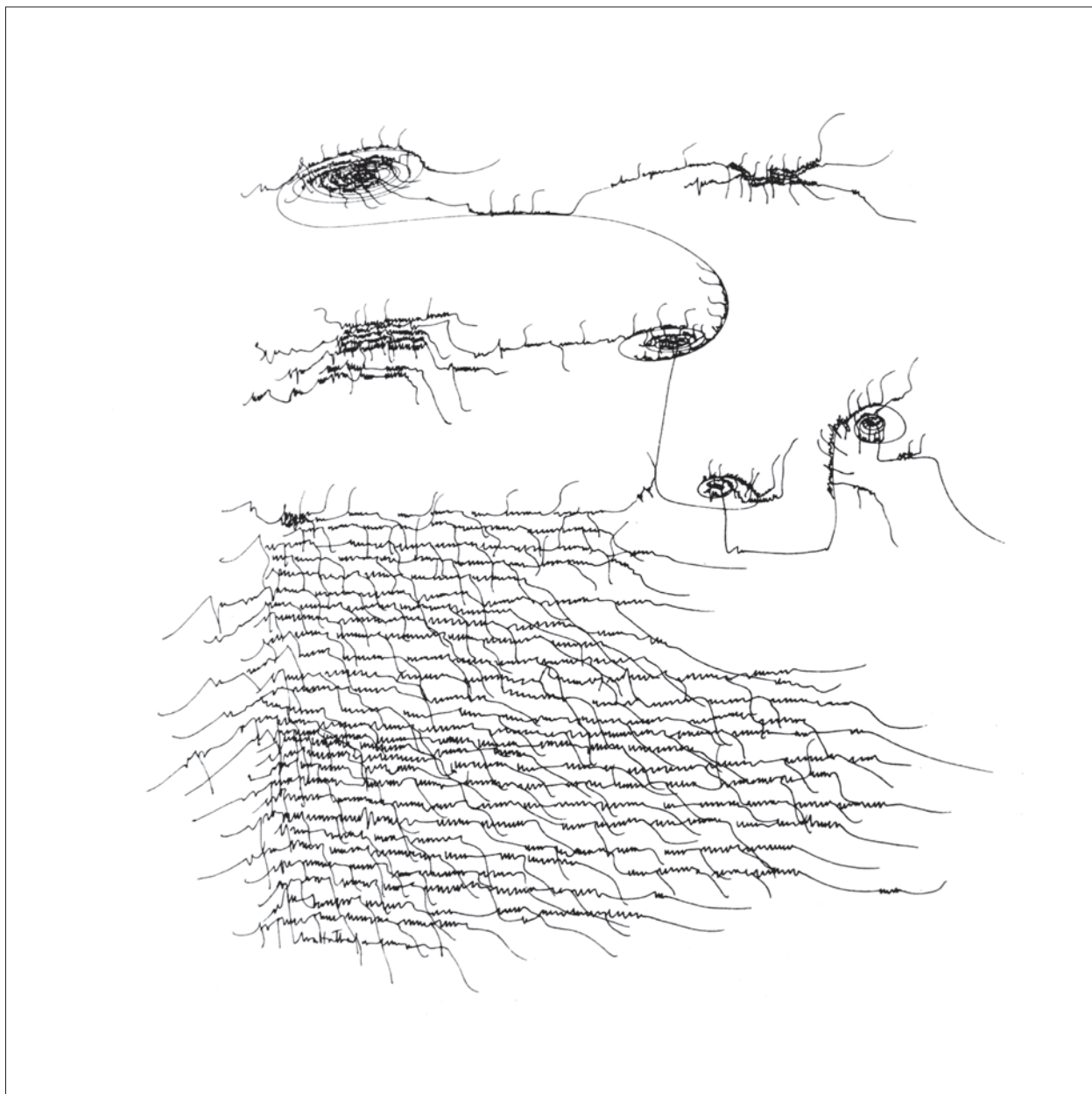


Fig. 2.8 — «Carta cheia de esperança», Ana Hatherly. In *A reinvenção da leitura*, 1975 (tamanho real).

FORMAS DE TEXTO

Neste caso concreto, a forma epistolar é reconhecível mesmo que não sejam reconhecíveis os símbolos que nela se inscrevem. Verificamos a existência de elementos gráficos que se posicionam como um destinatário, uma data, um emissor ou uma dedicatória, no espaço que para isso é destinado: no topo da página e à esquerda. À direita, vemos pequenas volutas, que não reconhecemos como típicas numa carta, mas que podemos interpretar: Hesitações? Pequenos sinais de entusiasmo antes de escrever? Breves notas finais aí colocadas para que o destinatário as leia primeiro? Ou talvez seja precisamente nestes pequenos traços excêntricos que resida a esperança mencionada no título, pensamos. E observamos o corpo da carta, com os princípios e fins de linha querendo dispersar-se, ou agarrar-se, como rizomas—algo bastante característico nas obras da autora. Este corpo de carta é plenamente reconhecível na sua forma: um conjunto não muito grande de frases, não demasiado extensas, que compõem um pequeno texto ordenado pelo gesto de o escrever, sem grandes preocupações, mas mantendo uma relação expectável com as margens do papel, num pequeno bloco de texto suficientemente grande para dar conta de algumas notícias ao seu destinatário, sem no entanto o aborrecer. No final, assumindo o duplo papel de assinatura da carta e assinatura da obra, lê-se: Ana Hatherly—os únicos traços perfeitamente legíveis no sentido estrito do termo. Esta assinatura é o último sinal que atesta a forma epistolar da obra.

O facto da organização destas inscrições obedecer ao que esperamos de uma carta ajuda a entender que, mesmo onde não existe semântica, existe uma gramática particular que é feita de elementos gráficos como a organização do texto na página, a distância às margens do papel, a linearidade dos traços e a sua disposição paralela em relação a um eixo horizontal, que nos orientam a leitura, levando-nos a reconhecer uma obra visual como a possibilidade de um pequeno texto dirigido a alguém.

Ou seja, não só reconhecemos que aqui está *um texto*, por causa da semelhança entre estes traços com os traços expectáveis da escrita, mas também sabemos que se trata de *uma carta*, não só porque o título assim nos indica, mas porque eles preenchem o espaço de determinada forma. Não só reconhecemos um texto, mas reconhecemos uma carta; e este reconhecimento é feito precisamente porque este texto contém em si uma série de características que definem a forma como a devemos ler, e o que devemos esperar de um texto assim composto numa página, que são aquilo a que chamo aqui *instruções de leitura*.

Em *Typography and language in everyday life* (2001), Sue Walker sistematiza a carta enquanto formato de escrita no seguinte quadro, que nos serve para entender as características formais deste gênero que já foi tão comum no nosso dia-a-dia, um formato de escrita cujas convenções são aprendidas em tenra idade, e recriadas, nas suas mais ou menos subtis diferenças, ao longo de toda a vida alfabetizada.

genre—letter-writing

activity type—Letter-writing subsumes a range of different processes and procedures. At a simple level it involves a writer and a receiver; writer and receiver may be known to each other or they may not. Letter-writing may involve a typist or a word-processor operator who ‘produces’ a neat copy of an original; it may take the form of written dialogue as does much e-mail. Letter-writing involves awareness of a complex set of graphic conventions, many of which are socially driven. Letter-writing at a highly complex level may involve the development of a system involving a ‘standard’ letter into which individual names and addresses may be inserted (cf. Sless, 1999).⁵⁹

style—The level of formality as defined by the relationship between the participants determines both the linguistic and graphic organisation of letters; within letter-writing there is evidence of the whole stylistic range from very informal to highly formal. Letters use a range of linguistic and typographic modes (see Fairclough, 1992a).⁶⁰ They may, for instance, be written, or written-as-if-spoken; and may be written by hand or by machine. In letter-writing there may be a wide range of rhetorical modes: description, instruction, information giving, news telling, dialogue and so on. (Walker, 2001: 6–7)

Sendo praticamente transparentes, uma vez que estão já perfeitamente imbuídas na nossa cultura visual enquanto leitores, certas características formais e gráficas da totalidade de uma obra textual têm em si mesmas capacidades semânticas. Veja-se como exemplo os livros *Bla blablabla*,⁶¹ um conjunto de obras cujo texto é invariavelmente composto pela repetição da sílaba *bla* e que existem em três

59 D. Sless, «The mass production of unique letters». In F. Bargiela-Chiappini and C. Nickerson, *Writing business: genres, media, discourses*. Harlow: Longman (1999).

60 N. Fairclough, *Discourse and social change*. Cambridge: Polity Press (1992).

61 Este livro, na sua versão *romance*, foi analisado mais profundamente na «INTRODUÇÃO».

materializações: enquanto romance, enquanto livro de poemas,⁶² enquanto livro sagrado.⁶³ Em qualquer um dos casos—e particularmente no romance—, sem que o possamos interpretar, ele diz-nos já que é um romance que se desenrola de uma certa maneira, de uma forma linear, em três capítulos, compostos por períodos relativamente longos, sem diálogos. Ele é, sem dúvida, um romance, e até, um certo tipo de romance. E isso é-nos dito unicamente pela forma como o seu texto está disposto e nos é apresentado para ser lido. Da mesma maneira, esta carta dá-se-nos a ler enquanto carta, sem dúvida, mesmo que a nossa capacidade de a ler enquanto texto esteja envolta em dúvida e dificuldade.

Esta necessidade de enquadramento de um formato de escrita aproxima a escrita da criação de objetos mágicos, que exigem um conhecimento específico do seu leitor para que possam ser utilizados. Ela levanta a necessidade de existirem convenções, e que essas convenções sejam partilhadas entre escritor, leitor e comunidade de leitura.

Ou seja: o texto-objeto-mágico exigia do seu utente uma leitura interpretativa adequada, sem o que se correria o risco de se perder a sua eficácia. E essa eficácia, como salienta Levi-Strauss, dependia duma crença comum ao executante do objecto, ao seu utilizador e à comunidade em que funcionasse. (Hatherly, 1975: 11)

Esta sujeição a certos formatos próprios da escrita e da leitura é algo que define o contrato de leitura destas obras de Ana Hatherly; algo que permite ao mesmo tempo a sua criação e a sua fruição. É dentro destas regras que cada uma destas suas obras se estabelece e espera ser lida; é nessas condições que a autora espera, com a plena participação do leitor, *reinventar a leitura*. É dentro destes limites autoestabelecidos que surgem obras como esta «À espera da memória», que parece ser um exercício de domesticação da escrita. Vão-se escrevendo coisas—ora inteligíveis, ora ininteligíveis—, vão-se sujeitando os traços à ordem que deles se espera, até que venha a memória. Este entretenimento expectante parece ser, dos textos que encontramos neste livro, um dos que mais se restringe ao formato da página:

62 Disponível em <http://fatbottombooks.com/books/fiction/blabla-blablaba-bla-blaba-bla-blaba-blaba-blablablaba> (acedido a 12 de agosto de 2019).

63 Disponível em <http://fatbottombooks.com/books/fiction/blablaba> (acedido a 12 de agosto de 2019).

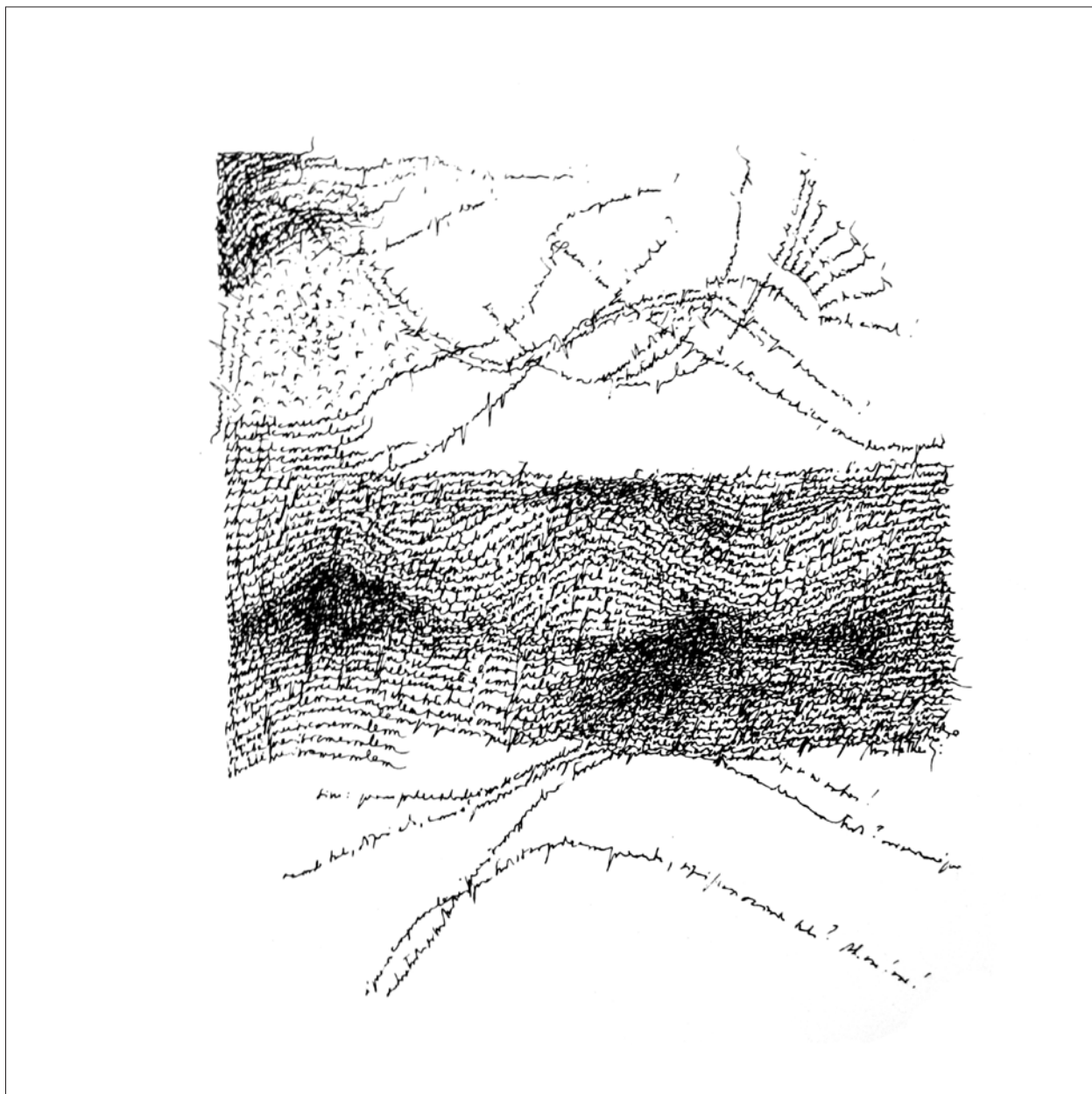


Fig. 2.9 — «À espera da memória», Ana Hatherly. In *A reinvenção da leitura*, 1975 (tamanho real).

aquele em que melhor reconhecemos palavras legíveis no sentido restrito. É, a meu ver, esta intenção de despertar a memória daquilo que queríamos escrever—em vez de dizer alguma coisa declaradamente, de uma vez só—que suscita a necessidade de fazer os traços seguirem mais ordeiramente a ordem do texto. É preciso criar um lugar onde eles se possam encontrar, recuperar e surgir, enquanto texto. A obra final acaba por ser o registo de um conjunto de gestos que caminham no sentido de ser texto.

A repetição assimétrica produz um emaranhado de linhas que sugere uma tentativa de registar, através do movimento muscular inscridor, aquilo que escapa ao sujeito e aos códigos de representação. Dá-se a ver opacidade de uma escrita que não se lê, mas cuja visualidade autográfica expressa a tensão física e emocional do ato corporal de inscrição. (Portela, 2014: 51; referindo-se a «Escrita descendente»)

Esta procura de uma forma, com o objetivo de aceder a um inconsciente, de criar complexidade, é comparável à procura que caracteriza todo o ato de escrita ficcional. Também Ana Hatherly, escrevendo desta forma particular, tenta aceder a um mundo que não é acessível senão através de palavras, destas palavras tão ilegíveis, que nos perguntamos se não serão até mais intensamente *palavras* por isso. Elas designam algo que não poderia de forma alguma ser designado de outra maneira. Elas compreendem em si mesmas tanto um significado como a forma de aceder a ele, contêm em si todo o sistema de significados que lhes permite aceder; elas são, de uma vez só, chave e fechadura, problema e solução; são ao mesmo tempo possibilidade de texto, texto e forma de aceder ao texto.

TEXTO E FICÇÃO

Reconhecer um texto, não é, no entanto, ainda, reconhecer uma ficção. *Ficção* implica a criação de um imaginário próprio; a descrição de um mundo que não existe—ainda que o simples facto de um texto corresponder ao olhar particular do ser que escreve faça de uma qualquer enunciação, mesmo a descrição mais realista, algo que não existe fora daquele texto. Até que ponto uma destas obras de Ana Hatherly se pode considerar escrita ficcional? Se pensarmos que a ficção está, como dissemos, diretamente ligada à descrição de um mundo possível criado pelo autor, não é difícil ver nestes traços uma tentativa de criar uma representação subjetiva

da realidade. Há a tentativa de escrita e há a tentativa de criar uma escrita particular, capaz de representar algo que não existe, e que não é representável de outra forma que não esta. A autora faz corresponder certos traços, destinados a ser lidos por uma segunda pessoa—o leitor—à sua visão do mundo, a sua *Weltanschauung*. Esta não será, precisamente, a definição de ficção de tantos outros textos?

Podemos ainda questionar-nos: podendo ser uma ficção, decerto não será uma narrativa, no sentido de algo que se vai contando segundo uma certa ordem. Mesmo assim, neste permanente questionar do seu carácter de texto, estes traços não nos oferecem uma negação fácil. Se eles não fossem narrativos, porque sentiríamos a necessidade de os ler de cima para baixo, da esquerda para a direita? Se eles não contassem algum tipo de história, porque procuraríamos neles um gesto, ou o registo de um gesto? É certo que não reconhecemos neles personagens e não conseguimos facilmente contar a outrem o seu enredo, mas eles permitem-nos uma intimidade com o ato da escrita que nos deixa, a nós leitores, e à autora, como únicas personagens de uma história que está a ser criada ali, naquele momento, na qual, com o olhar, percorremos o caminho contrário da escrita, numa tentativa de leitura. E assim criamos uma relação com o texto que nos deixa apenas com as duas personagens principais—o autor e o leitor—num percurso de leitura que é ao mesmo tempo incrivelmente íntimo e extremamente libertador.

Se o leitor mais céptico ainda se pergunta se podemos mesmo afirmar que estes traços nos contam alguma coisa, os estudos mais sistemáticos da semiótica que foram vistos anteriormente, em «TEXTO E IMAGEM», asseguram-nos que sim. Mas precisamos de, enquanto leitores, dar este passo: o de reconhecer que o processo de leitura é, em primeiro lugar, um processo visual; o de admitir que lemos porque reconhecemos signos visuais, e lhes damos um significado. E que esse processo não é apenas algo inconsciente que acontece antes de lermos: é algo no qual a leitura se baseia e que não está separado dela como algo que podemos esquecer quando entramos *verdadeiramente* no texto. Precisamos de trazer à consciência que a leitura é um processo contínuo de tentativa de descodificação visual.

Livro 3

**Suportes:
Novas instruções
de leitura**

Bartleby
na edição Project Gutenberg

The Project Gutenberg EBook of Bartleby, The Scrivener, by Herman Melville

This eBook is for the use of anyone anywhere at no cost and with almost no restrictions whatsoever. You may copy it, give it away or re-use it under the terms of the Project Gutenberg License included with this eBook or online at www.gutenberg.net

Title: Bartleby, The Scrivener A Story of Wall-Street

Author: Herman Melville

Release Date: February 23, 2004 [EBook #11231] [Date last updated: April 29, 2005]

Language: English

*** START OF THIS PROJECT GUTENBERG EBOOK BARTLEBY, THE SCRIVENER ***

Produced by Steve J. Nelson and Clara T. Nelson

BARTLEBY, THE SCRIVENER.

A STORY OF WALL-STREET.

I am a rather elderly man. The nature of my avocations for the last thirty years has brought me into more than ordinary contact with what would seem an interesting and somewhat singular set of men, of whom as yet nothing that I know of has ever been written:—I mean the law-copyists or scriveners. I have known very many of them, professionally and privately, and if I pleased, could relate divers histories, at which good-natured gentlemen might smile, and sentimental souls might weep. But I waive the biographies of all other scriveners for a few passages in the life of Bartleby, who was a scrivener of the strangest I ever saw or heard of. While of other law-copyists I might write the complete life, of Bartleby nothing of that sort can be done. I believe that no materials exist for a full and satisfactory biography of this man. It is an irreparable loss to literature. Bartleby was one of those beings of whom nothing is ascertainable, except from the original sources, and in his case those are very small. What my own astonished eyes saw of Bartleby, *that* is all I know of him, except, indeed, one vague report which will appear in the sequel.

Ere introducing the scrivener, as he first appeared to me, it is fit I make some

I sat awhile in perfect silence, rallying my stunned faculties. Immediately it occurred to me that my ears had deceived me, or Bartleby had entirely misunderstood my meaning. I repeated my request in the clearest tone I could assume. But in quite as clear a one came the previous reply, "I would prefer not to."

"Prefer not to," echoed I, rising in high excitement, and crossing the room with a stride. "What do you mean? Are you moon-struck? I want you to help me compare this sheet here—take it," and I thrust it towards him.

"I would prefer not to," said he.

I looked at him steadfastly. His face was leanly composed; his gray eye dimly calm. Not a wrinkle of agitation rippled him. Had there been the least uneasiness, anger, impatience or impertinence in his manner; in other words, had there been any thing ordinarily human about him, doubtless I should have violently dismissed him from the premises. But as it was, I should have as soon thought of turning my pale plaster-of-paris bust of Cicero out of doors. I stood gazing at him awhile, as he went on with his own writing, and then reseated myself at my desk. This is very strange, thought I. What had one best do? But my business hurried me. I concluded to forget the matter for the present, reserving it for my future leisure. So calling Nippers from the other room, the paper was speedily examined.

A few days after this, Bartleby concluded four lengthy documents, being quadruplicates of a week's testimony taken before me in my High Court of Chancery. It became necessary to examine them. It was an important suit, and great accuracy was imperative. Having all things arranged I called Turkey, Nippers and Ginger Nut from the next room, meaning to place the four copies in the hands of my four clerks, while I should read from the original. Accordingly Turkey, Nippers and Ginger Nut had taken their seats in a row, each with his document in hand, when I called to Bartleby to join this interesting group.

"Bartleby! quick, I am waiting."

I heard a slow scrape of his chair legs on the uncarpeted floor, and soon he appeared standing at the entrance of his hermitage.

"What is wanted?" said he mildly.

"The copies, the copies," said I hurriedly. "We are going to examine them. There"—and I held towards him the fourth quadruplicate.

"I would prefer not to," he said, and gently disappeared behind the screen.

For a few moments I was turned into a pillar of salt, standing at the head of my seated column of clerks. Recovering myself, I advanced towards the screen, and demanded the reason for such extraordinary conduct.

"Why do you refuse?"

"I would prefer not to."

With any other man I should have flown outright into a dreadful passion, scorned all further words, and thrust him ignominiously from my presence. But there was something about Bartleby that not only strangely disarmed me, but in a wonderful manner touched and disconcerted me. I began to reason with him.

“What!” exclaimed I; “suppose your eyes should get entirely well—better than ever before—would you not copy then?”

“I have given up copying,” he answered, and slid aside.

He remained as ever, a fixture in my chamber. Nay—if that were possible—he became still more of a fixture than before. What was to be done? He would do nothing in the office: why should he stay there? In plain fact, he had now become a millstone to me, not only useless as a necklace, but afflictive to bear. Yet I was sorry for him. I speak less than truth when I say that, on his own account, he occasioned me uneasiness. If he would but have named a single relative or friend, I would instantly have written, and urged their taking the poor fellow away to some convenient retreat. But he seemed alone, absolutely alone in the universe. A bit of wreck in the mid Atlantic. At length, necessities connected with my business tyrannized over all other considerations. Decently as I could, I told Bartleby that in six days’ time he must unconditionally leave the office. I warned him to take measures, in the interval, for procuring some other abode. I offered to assist him in this endeavor, if he himself would but take the first step towards a removal. “And when you finally quit me, Bartleby,” added I, “I shall see that you go not away entirely unprovided. Six days from this hour, remember.”

At the expiration of that period, I peeped behind the screen, and lo! Bartleby was there.

I buttoned up my coat, balanced myself; advanced slowly towards him, touched his shoulder, and said, “The time has come; you must quit this place; I am sorry for you; here is money; but you must go.”

“I would prefer not,” he replied, with his back still towards me.

“You *must*.”

He remained silent.

Now I had an unbounded confidence in this man’s common honesty. He had frequently restored to me sixpences and shillings carelessly dropped upon the floor, for I am apt to be very reckless in such shirt-button affairs. The proceeding then which followed will not be deemed extraordinary.

“Bartleby,” said I, “I owe you twelve dollars on account; here are thirty-two; the odd twenty are yours.—Will you take it?” and I handed the bills towards him.

But he made no motion.

“I will leave them here then,” putting them under a weight on the table. Then taking my hat and cane and going to the door I tranquilly turned and added—”After you have removed your things from these offices, Bartleby, you will of course lock the door—since every one is now gone for the day but you—and if you please, slip your key underneath the mat, so that I may have it in the morning. I shall not see you again; so good-bye to you. If hereafter in your new place of abode I can be of any service to you, do not fail to advise me by letter. Good-bye, Bartleby, and fare you well.”

But he answered not a word; like the last column of some ruined temple, he remained standing mute and solitary in the middle of the otherwise deserted room.

Strangely huddled at the base of the wall, his knees drawn up, and lying on his side, his head touching the cold stones, I saw the wasted Bartleby. But nothing stirred. I paused; then went close up to him; stooped over, and saw that his dim eyes were open; otherwise he seemed profoundly sleeping. Something prompted me to touch him. I felt his hand, when a tingling shiver ran up my arm and down my spine to my feet.

The round face of the grub-man peered upon me now. "His dinner is ready. Won't he dine to-day, either? Or does he live without dining?"

"Lives without dining," said I, and closed his eyes.

"Eh!—He's asleep, aint he?"

"With kings and counselors," murmured I.

* * * * *

There would seem little need for proceeding further in this history. Imagination will readily supply the meager recital of poor Bartleby's interment. But ere parting with the reader, let me say, that if this little narrative has sufficiently interested him, to awaken curiosity as to who Bartleby was, and what manner of life he led prior to the present narrator's making his acquaintance, I can only reply, that in such curiosity I fully share, but am wholly unable to gratify it. Yet here I hardly know whether I should divulge one little item of rumor, which came to my ear a few months after the scrivener's decease. Upon what basis it rested, I could never ascertain; and hence, how true it is I cannot now tell. But inasmuch as this vague report has not been without certain strange suggestive interest to me, however sad, it may prove the same with some others; and so I will briefly mention it. The report was this: that Bartleby had been a subordinate clerk in the Dead Letter Office at Washington, from which he had been suddenly removed by a change in the administration. When I think over this rumor, I cannot adequately express the emotions which seize me. Dead letters! does it not sound like dead men? Conceive a man by nature and misfortune prone to a pallid hopelessness, can any business seem more fitted to heighten it than that of continually handling these dead letters, and assorting them for the flames? For by the cart-load they are annually burned. Sometimes from out the folded paper the pale clerk takes a ring:—the finger it was meant for, perhaps, moulders in the grave; a bank-note sent in swiftest charity:—he whom it would relieve, nor eats nor hungers any more; pardon for those who died despairing; hope for those who died unhoping; good tidings for those who died stifled by unrelieved calamities. On errands of life, these letters speed to death.

Ah Bartleby! Ah humanity!

End of Project Gutenberg's Bartleby, The Scrivener, by Herman Melville

*** END OF THIS PROJECT GUTENBERG EBOOK BARTLEBY, THE SCRIVENER ***

***** This file should be named 11231.txt or 11231.zip ***** This and all associated files of various formats will be found in: <http://www.gutenberg.net/1/1/2/3/11231/>

A TERCEIRA PARTE desta tese pretende comparar uma terceira edição do mesmo texto—desta vez, uma edição eletrónica, do Project Gutenberg—de forma a que se possa entender como é que as instruções e convenções de leitura migram entre suportes. De novo, tal como na primeira parte, falarei sobre um objeto mundano, sem uma forte autoconsciência do seu próprio meio, para que se possam observar as convenções estabelecidas de forma tácita, aparentemente invisível. Certamente, esta edição não foi escolhida pela sua integridade filológica, cuja correção não é garantida. Foi escolhida, de novo, por ser um objeto comum. Através dele poderemos analisar como é que convenções descritas na primeira parte se desenvolvem, se tornam obsoletas, ou desaparecem, deixando um vazio. A abordagem não será a de fazer de novo uma análise exaustiva, mas a de focar alguns temas pontuais, cuja relação com aquilo que foi estudado até aqui é mais pertinente e mereceu uma análise mais aprofundada, por exemplo por demonstrar a forma como as alterações na tecnologia de inscrição podem alterar completamente as convenções de leitura, provocando assim uma profunda alteração na forma de pensar aquilo que é um texto.

O ensaio que mais inspirou esta tese, «Modelling Functionality: from Codex to e-Book», trata de analisar as instruções de leitura de um livro precisamente com o intuito de orientar as recriações do livro no espaço eletrónico:¹ identificar o *programa* do livro para que o livro eletrónico possa surgir desse programa (e não de meras similitudes formais). Este capítulo é, portanto, essencial para terminar esta tese. No entanto, não há espaço aqui para levantar todo o programa de um ebook—nem esse seria o propósito deste longo argumento—mas apenas para focar com atenção alguns aspectos e observar a alteração de certas instruções de leitura no meio digital. Refira-se também que, sendo uma tecnologia em evolução, necessariamente esta parte da tese ficará obsoleta mais depressa do que as anteriores e essa foi uma razão para não se olhar para instanciações presentes no objeto de estudo que fossem circunstanciais, tornando esta parte mais abrangente e menos presa a circunstâncias específicas.

1 Por outro lado, ou seja, pelo lado da tipografia, um exemplo de estudo da atualização dos princípios vigentes no impresso para o suporte digital, e que é particularmente pertinente para esta tese, é a revisão dos princípios contidos no livro de Bringhurst constante no site «The Elements of Typographic Style Applied to the Web» (2005), que deu lugar ao livro *Web Typography* (2017), de Richard Rutter, a quem agradeço a generosa troca de mensagens e esclarecimentos.

3.1 Texto

3.1.1 Hipertexto, hiperedição, hiperleitura

A textualidade digital revela a natureza visual da linguagem que sustenta todas as formas textuais. A existência desta lógica metagráfica, isto é, de uma lógica que liga o conteúdo conceptual e o conteúdo visual dos textos, é um dos aspectos salientes na análise da produção literária electrónica, seja na reedição electrónica de formas bibliográficas, seja na produção *ab initio* de literatura digital. (Portela, 2003: 1)

Em «Hipertexto como metalivro», Manuel Portela destaca a capacidade de a edição digital tornar evidente a visualidade inerente ao texto enquanto forma. De facto, a edição electrónica² veio tornar mais direta a correspondência entre forma conceptual e forma visual, desestruturando a unidade verbal a que chamamos texto para instalar o hiper-texto, trazendo assim vastas possibilidades formais e conceptuais de edição e estabelecendo práticas de hiper-edição, das quais o arquivo levado a cabo pelo Project Gutenberg é um exemplo. De seguida, tomo como ponto de partida essa distinção entre texto/hipertexto e edição/hiperedição³ para subli-

2 Ao longo desta tese, uso os termos *electrónico* e *digital* para qualificar *literatura*, *edição* ou *meio* de uma forma intermutável, uma vez que a diferença entre eles não é relevante para o tema em estudo. Uso preferencialmente esses termos em vez de outros possíveis, como aqueles constantes na seguinte lista: «While “digital narrative” is the umbrella term we are taking from Amerika, Ryan (“Narrative and Digitality”), and Guertin, “digital-born” is used by Hayles as a descriptor for what she more generally calls “electronic literature” in her recent eponymous textbook and earlier labelled as “technotext” (Writing Machines). Landow speaks of “hypertext,” Lunenfeld of “hypernarrative” and “hyperfiction,” the journal *Convergence* devoted a special issue to “new media writing,” Gendolla and Schäfer speak of “Net Literature,” and the list could go on» (Birke & Christ, 2013: 79).

3 O autor prossegue para a caracterização do que seria a prática da hiper-escrita, e culmina o seu argumento propondo uma definição de meta-livro. Por sua vez, esses termos e práticas não

nhar certos aspectos relevantes de cada um desses termos para aquilo que são as instruções de leitura desta edição, uma edição que apela a uma hiper-leitura.

HIPER-TEXTO

Na obra *Literary Machines* (1982), Theodor Holm Nelson definiu hipertexto como “escrita não-sequencial” e “rede interligada de nós que os leitores podem percorrer de forma não-linear”.⁴ A reprodução electrónica e a criação de redes de servidores e de computadores pessoais permitiu criar *scriptoria* digitais em que autores e leitores colaboram na produção de hipertextos e hiperligações, associando formas textuais fora do horizonte definido pela reprodução tipográfica. (Portela, 2003: 1)

Como vimos, o hipertexto veio desestabilizar a ordem estabelecida pelo código enquanto unidade textual—e fê-lo sobretudo por via da criação e utilização de hiperligações.⁵ Em *Writing Spaces* (Bolter, 2001: 77–81), Jay Bolter faz notar que a tecnologia que acomoda o texto enquanto ele é escrito influencia a forma do texto em si. Assim, as unidades de sentido eram e são diferentes quando são inscritas num rolo, num código manuscrito ou num código impresso. Na época em que o rolo era o meio utilizado, por vezes eram necessários vários rolos para albergar toda a extensão de uma obra, pelo que o rolo não representava necessariamente uma

se aplicam no âmbito da edição aqui em estudo e, por essa razão, não prossigo totalmente na sua linha de raciocínio. O caminho aqui traçado não irá da hiperedição para a hiperescrita, mas sim para a hiperleitura.

4 Uma análise mais aprofundada do hipertexto pode encontrar-se em *Hypertext 2.0: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, de George P. Landow (1997). É curioso que a própria edição que tenho em mãos do texto de Landow seja tão autoexemplificativa: à minha frente está a folha de rosto, onde se lê o título, *Hypertext 2.0*, seguido da explicitação «Being a revised, amplified edition of *Hypertext: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*». O livro original que é assim referido, de 1994, foi publicado também em forma hipertextual, mas a data em que foi publicado ditou que fosse gravado em disquete, não tirando partido ainda da possibilidade que existiria mais tarde, se fosse publicado na rede, de fazer uma versão revista e ampliada sem necessidade de uma outra edição distinta, podendo a edição mais recente ter uma marcação temporal: uma das possibilidades da edição em meios electrónicos que Drucker tantas vezes sublinha (Drucker 2009B, 2013B, 2014). Em 2006, a edição foi novamente revista, surgindo assim o livro *Hypertext 3.0: Critical Theory and New Media in an Era of Globalization*.

5 «[T]he hyperlink is considered to be that element or function that is truly “new,” renders digital text fundamentally different from analogue text, and replaces sequential with multilinear narrative forms.» (Birke & Christ, 2013: 79).

unidade, mas sim uma parte. Uma obra no seu todo seria contida e representada por um conjunto de vários rolos. Por contraste, quando se passou a utilizar o formato códice, mas este ainda era manuscrito, muitas vezes se encadernavam mais do que uma obra no mesmo volume, por razões práticas de economia de espaço. Assim, um códice manuscrito não representa necessariamente *uma* obra, mas potencialmente várias obras; ele não é considerado uma unidade em si mesmo, mas sim um suporte capaz de albergar um ou vários textos. É fácil entender esta multiplicidade de conteúdos, que se vão acrescentando enquanto há espaço, se pensarmos nos nossos atuais cadernos de anotações manuscritas. O advento do códice impresso é o momento a partir do qual se estabelece como habitual que cada volume contém apenas *uma* obra. Sendo um objeto projetado para esse fim, ele pode ter a dimensão necessária para albergar exatamente a quantidade de palavras que constitui o seu texto. Foi então que, segundo Bolter, tanto os escritores como os leitores foram levados a criar uma equivalência simples entre um texto e um livro, e a acreditar que o fim do livro corresponde ao fim do texto. Esta unidade íntegra não é senão simbólica, mas é algo que ainda hoje está bastante enraizado na nossa cultura: cada volume é um livro, uma obra, uma unidade textual plenamente una. O hipertexto vem criar um novo capítulo nessa história, desta vez permitindo que o texto não seja totalmente autocontido e, de forma constitutiva, estabeleça continuamente relações com outros textos. Hoje, não esperamos de um hiper-texto que ele se encerre em si mesmo; isso seria aliás um contra-senso. Uma das características evidentemente vantajosas da edição eletrónica é, precisamente, a sua capacidade para interligar vários textos entre si, de uma forma imediata, sem necessidade de recorrer a um sistema de referências. Esta é uma das características que são iminentes ao hipertexto enquanto instrução de leitura.

É importante sublinhar, no entanto, que essa característica estava já presente no livro impresso. Sobretudo dos livros académicos e científicos, espera-se que sejam escritos a partir de outros livros, e que, no final, nos indiquem numa lista de referências bibliográficas quais as suas ligações. Por outro lado, obras como *A vida e opiniões de Tristram Shandy* (Sterne, 2014 [1759–67]) apontam de forma criativa para a possibilidade de um livro estabelecer diálogo com outros livros ou com outras partes do mesmo livro. O que o hipertexto faz é dar visibilidade a essa característica, que se torna não secundária mas sim constitutiva. Deixa à distância de um clique a possibilidade iminente de interligação presente nos códices tipográficos,

cuja potencialidade de interligação já lá está, mas cuja total realização (através da forma hipertextual) exige necessariamente o dismantelamento da forma discreta da qual parte. Leva a autorreferencialidade do códice mais longe, necessariamente estilhaçando o seu valor de unidade.

Num certo sentido, o hipertexto criaria uma representação similar da criação, transmissão e uso dos textos, justamente pela sua natureza meta-informativa. Esta representação de segunda ordem da forma bibliográfica destrói a unidade discreta do códice e reconstela os seus elementos num espaço discursivo mais vasto e variável. A ordem imposta pelo códice ao conhecimento e à experiência refaz-se num hiperlivro virtual, cujas fronteiras discursivas e materiais deixaram para sempre de poder repetir as fronteiras do livro tipográfico. (Portela, 2003: 14–15)

O autor menciona anteriormente a natureza meta-informativa que está especialmente visível no livro académico, além da rede de ligações intra- e inter-textuais presente em *Tristram Shandy*. É precisamente por ser, de tantas formas, esta «representação de segunda ordem», ou seja, «um livro feito de outros livros» (Portela, 2003: 14), que o autor vê o hipertexto como um metalivro.

Quando analisei as instruções de leitura contidas na edição da Reclam de *Bartleby*, referi quais os elementos essenciais que esperamos ver na capa de um livro: o seu título e o seu autor. Não sublinhei no entanto que esperamos ver essa informação exatamente porque esperamos que haja uma autoria específica e uma denominação concreta para aquele texto em particular. Antes de perguntarmos: «Qual texto?» «Escrito por quem?», percebemos pela materialidade do livro e pelas convenções que a ele estão associadas que será certamente *um* livro, entendido como uma unidade textual.⁶ O hipertexto, no seu uso comum quotidiano, quebra totalmente esta expectativa—sabemos que estaremos perante textos escritos por vários autores, possivelmente em práticas colaborativas, sem que necessariamente a sua autoria seja especificada,⁷ todos interligados entre si. Uma unidade textual estilhaçada.

6 Mesmo quando um livro engloba vários textos—vários contos, por exemplo—esperamos que eles mantenham entre si alguma afinidade, segundo um critério específico como a sua autoria, a época da sua escrita ou o seu género literário.

7 Sobre o questionar da autoria única de um texto nos meios eletrónicos e digitais falarei mais tarde, em «AUTOR /ATOR».

É pena que algo tão disruptivo como o hipertexto, na sua versão primordial e seminal em linguagem HTML, baseada num sistema de hiperligações simples, seja hoje por vezes visto como algo antiquado e conservador, à medida que novas tecnologias e linguagens se foram instalando. O meu lamento está diretamente relacionado com aquele que é o tema desta tese, baseada em convenções estabilizadas de leitura. O hipertexto teve já o tempo suficiente para estabelecer e tornar invisíveis ao uso comum as suas convenções de interação e leitura, e isso é uma vantagem que não deve ser ignorada.

Em «Soulignez vos hyperliens!» (2012), Romy Duhem-Verdière, especialista em usabilidade desde 1999, apela a que se sublinhe—sempre—as hiperligações, como única forma de as destacar de forma eficaz. Graficamente, esta é uma convenção fortemente estabelecida, por boas razões. O sublinhado não tem um papel definido para o seu uso no livro tipográfico—ele era sobretudo utilizado nas máquinas de escrever, onde servia como forma possível de destaque, na ausência de itálicos ou negritos à disposição do dactilógrafo. Uma vez que essas formas de destaque estão plenamente disponíveis para uso no hipertexto, o sublinhado ficou livre para outras tarefas, tendo sido utilizado desde os primórdios da World Wide Web para anunciar uma hiperligação. Para além de ser uma opção que faz sentido em termos conceptuais e históricos, esta é uma opção melhor do que várias outras: a simples alteração de cor pode não ser facilmente percebida por leitores daltónicos; o uso de negritos ou itálicos confunde-se com o uso devido destas variantes tipográficas, e muitas outras opções mais inventivas são demasiado vistosas e interrompem a leitura (Duhem-Verdière, 2012). Sobretudo, e simplesmente, funcionam bem porque são uma convenção fortemente estabelecida: sabemos o que esperar de uma palavra sublinhada numa página de hipertexto; este sublinhado, aliás, é a marca visível da sua característica mais fundamental.

Em suma, o hipertexto como conjunto de texto e hiperligações é uma forma de organizar o texto que é efectiva, eficaz, eficiente, e, sobretudo, estável, uma vez que as suas convenções estão bem estabelecidas, permitindo assim que as suas instruções sejam transparentes e a leitura seja fluida. A ampla disseminação destas formas textuais tiveram e terão, necessariamente, um profundo impacto na forma como guardamos e transmitimos conhecimento.

A utilização da estrutura de nós e ligações que define o hipertexto altera a ecologia da leitura característica do livro tipográfico. Mesmo que algumas das hierarquias do hipertexto tenham tido origem no sistema de organização e referência interna do códice (secções, capítulos, índice, índice analítico, anotações, marginalia, imagens, etc.), o facto de estas se alargarem muito para além das unidades discretas ou quasi-discretas constituídas pelo livro, pelo conjunto de livros e pela biblioteca significa que os modos de produção da coerência disciplinar e das categorias do conhecimento já não coincidem totalmente com as instituições baseadas no códice. A digitalização dos textos e a sua estruturação em hiper-texto dissolve quer os limites do livro e dos demais formatos impressos, quer os limites da biblioteca enquanto ordenação das figurações do mundo. (Portela, 2003: 2)

HIPEREDIÇÃO

A edição de *Bartleby* do Project Gutenberg, que teremos em mente ao longo de toda esta terceira parte, é ainda uma unidade textual autocontida (diríamos: «à maneira do códice tipográfico»), apesar de beneficiar das convenções do HTML para as suas estruturas de acesso. Cada livro deste arquivo é apresentado como uma obra única, numa página de texto sem qualquer hiperligação exterior; as hiperligações estão todas a montante da obra em si. Ele usufrui completamente das possibilidades que os meios eletrónicos vieram instalar, sim, mas sobretudo pela capacidade expandida de edição e arquivo, à qual chamaremos hiper-edição.

O Project Gutenberg é um ambicioso projeto de arquivo digital, cujo nascimento pode ser datado a 4 de julho de 1971, quando o então estudante Michael S. Hart digitou a Declaração da Independência dos EUA, com o intuito de a enviar por email a toda a comunidade académica da Universidade de Illinois. Uma vez que esse envio em massa poderia levar o sistema informático ao caos, decidi alojá-lo num diretório e enviar a hiperligação por email, demonstrando assim a capacidade do computador não só para processamento de informação mas também para seu arquivo. Tendo tido mais tarde acesso a uma bolsa que lhe garantia uma boa quantidade de tempo de uso do computador disponível no campus,⁸ dedicou-se a digitalizar literatura disponível no domínio público, sob a égide do nome do pai da imprensa (Borsuk, 2018: 213–15). Hoje, encontram-se digitalizados

8 O poderoso *mainframe* Xerox Sigma V.

nesse mesmo site mais de 60 000 livros.⁹ O processo de digitalização continua a ser o mesmo, ou seja, o de verter o texto para um formato digital, usando código ASCII: American Standard Code for Information Interchange, um formato que não suporta muita formatação tipográfica mas é bastante versátil para leitura em vários terminais, assim como ligeiro o suficiente para o seu arquivo e transferência. O objetivo é claramente esse: tornar o texto totalmente acessível, facilitando não só a sua leitura mas também a sua indexação e arquivo, tentando que ele sempre sobreviva às alterações tecnológicas que possam ocorrer. Naturalmente, hoje em dia não mais é necessário digitar cada uma das palavras; o processo usual implica a digitalização visual das páginas do livro, que depois passam por um processo óptico de reconhecimento de caracteres (OCR), gerando assim uma primeira versão pronta para posterior revisão. Por vezes, também a capa é digitalizada e disponibilizada juntamente com o texto, em formato jpg (Borsuk, 2018: 213–17; Lebert, 2008).

É importante mencionar também um outro arquivo de carácter semelhante ao Project Gutenberg: em 1996, surgiu The Internet Archive's Open Library, com o intuito de arquivar todos os livros existentes, pelo menos através de uma referência, mas, preferivelmente, incluindo uma digitalização. Entre estes dois projetos há no entanto uma diferença fundamental: enquanto o Project Gutenberg se propõe digitalizar o texto digitando cada uma das suas palavras, o seu congénere propõe-se digitalizar o texto como uma unidade visual íntegra, digitalizando visualmente (e não verbalmente) cada página dos livros que se propõe arquivar. A abordagem é, em termos filológicos, completamente distinta.

The possibility of editing books (i.e., specific editions and copies with all their bibliographic markers) instead of just editing texts was claimed by Jerome McGann in “The Rationale of Hypertext” (1996).¹⁰ Bibliographic codes (the material semiotics of the book) are part of a text's social and historical dynamics, performing specific expressive and signifying functions. The bibliographic rationale of electronic representations of books would raise our awareness of the specific function of bibliographic elements in their relation to linguistic and other visual codes. (Portela, 2013: 90)

9 À data de 29 de outubro de 2019.

10 Posteriormente publicado em *Radiant Textuality*, New York: Palgrave Macmillan, 53–74 (2001). https://doi.org/10.1007/978-1-137-10738-1_3.

Este texto, ao ser vertido para o digital desta forma, fica desprovido destes códigos bibliográficos tal como eles se inscreviam no papel. O que analisaremos não é essa falta¹¹—esses códigos, inscritos no papel, ficaram exaustivamente descritos no «LIVRO UM»—mas sim as novas possibilidades que se abrem quando se trata de ler este texto no meio digital. O interessante é, precisamente, percebermos o que resulta desse confronto, quando ambas as ontologias, do códice e do meio digital, se reúnem para criar este tipo de arquivo.

Designing a digital archive for books depends on the best possible articulation between presenting and representing the source materials and inscribing that representation in the specifics of the database ontology and algorithmic functionalities of networked digital materiality. Digital representations of books is where bibliographic codes confront the specifics of digital codes. (Portela, 2013: 92)

No contexto específico desta tese, importa ainda sublinhar a ligação entre este objeto de estudo (a edição arquivística do Project Gutenberg) e o primeiro (a edição académica da Reclam). Na verdade, a edição académica é já uma meta-representação do texto, assim como a edição crítica digital é também ela uma meta-representação do texto, uma vez que lhe acrescenta uma série de meta-dados. A edição digital é também, nesse sentido, uma forma de remediação meta-reflexiva: «Digital remediation thus takes the form of the scholarly annotated edition that establishes itself as a metarepresentation of previous textual and bibliographic forms.» (Portela, 2013: III). É este o ponto do texto de Portela em 2003, com o qual iniciei este capítulo, aqui reiterado dez anos mais tarde.

Por outro lado, e cada um tendo as suas características próprias, pode ainda notar-se que o princípio orientador e o objetivo primordial do Project Gutenberg tem muitas semelhanças com os princípios e objetivos da Universal-Bibliothek: ambos partilham um impulso arquivístico de abrangência universal. Impulso e universalidade que, aliás, têm em comum com a biblioteca de Alexandria.¹²

11 Seria possível uma análise desses códigos se o objeto de estudo fosse a edição fac-símile, em meio digital, da primeira edição de *Bartleby*, disponível a partir da biblioteca digital da Universidade de Cornell, arquivo *Making of America*.

12 Como nota Jay David Bolter, a própria World Wide Web pode já ser vista como uma biblioteca universal: «The goal of a universal collection goes back at least to Alexandria, where the authorities apparently ordered that rolls found aboard ships entering the port were to be seized

Os três projetos respondem, portanto, a uma vontade milenar, cada um usando para isso os meios que lhes são contemporâneos: o rolo, o códice, o hipertexto.

HIPERLEITURA

Muito se tem discutido nos últimos anos sobre as diferenças entre ler em papel e ler no ecrã. Uma meta-análise realizada por investigadores da Universidade de Valencia, no contexto do projeto europeu «Evolution of reading in the age of digitisation (E-READ)»,¹³ revelou que o papel tem vantagens sobre os meios eletrónicos quando se mede o nível de compreensão de um texto,¹⁴ uma diferença que se acentua quando o tempo de leitura é cronometrado. O estudo, com o título «Don't throw away your printed books: A meta-analysis on the effects of reading media on reading comprehension» (Delgado, Vargas, Ackerman & Salmerón, 2018), que agrega a informação recolhida em vários estudos europeus, comprova que o suporte papel facilita a compreensão do texto. Os investigadores adiantam que isto se deve à diferença entre um tipo de leitura concentrada, que estamos habituados a fazer em papel, e um tipo de leitura ligeira e dispersa que estamos habituados a fazer no ecrã (v. também Silva, 2019). Os estudos comparativos destes dois meios de leitura são abundantes, assim como as suas respectivas revisões de literatura.¹⁵

for their library. [...] On the other hand, for most readers and most purposes, cyberspace itself in the form of World Wide Web may come to be treated as if it were a universal library. Readers will turn to the Web for information, and if they cannot find it there and are not willing to look elsewhere, the cyberspace may become by default the universal book, encyclopaedia, and library all in one.» (Bolter, 2001: 95–96).

13 Um projeto transdisciplinar que conjuga esforços de várias universidades europeias, cuja descrição e alguns resultados estão disponíveis para consulta em <http://ereadcost.eu/> (acedido a 17 de dezembro de 2019).

14 Esta é também a conclusão avançada por Katherine Hayles: «as hiperligações tendem a degradar a compreensão ao invés de melhorá-la. Os estudos seguintes, citados por Carr, em *The Shallows* (2010), demonstram essa tendência. Erping Zhu, coordenadora de desenvolvimento educativo do Centro de Pesquisas sobre Ensino e Aprendizagem da Universidade de Michigan, fez os indivíduos testados lerem a mesma passagem em linha, mas fazendo variar o número de ligações. À medida que o número de ligações aumentava, a compreensão diminuía, de acordo com os resultados medidos através de um resumo escrito e de um teste de escolha múltipla.» (Hayles, 2012: 70).

15 Citando apenas alguns dos mais recentes, e que me pareceram mais pertinentes no contexto desta tese, veja-se «Cognitive Map or Medium Materiality? Reading on Paper and Screen.» (Hou, Rashid & Lee, 2017); «Equivalence of Screen Versus Print Reading Comprehension Depends on Task Complexity and Proficiency.» (Lenhard, Schroeders & Lenhard, 2017); «Reading on Paper and Digitally: What the Past Decades of Empirical Research Reveal» (Singer & Alexander, 2017); «Reading

As conclusões não são consensuais, assim como os valores estudados e os métodos de análise não são, naturalmente, os mesmos em todos eles. As diferenças estão sobretudo ligadas ao tipo de leitura que se pede—para ficção, por exemplo, a diferença entre o ecrã e o papel, tanto na compreensão como no conforto, é praticamente nula. O ecrã é naturalmente melhor em tarefas que envolvam vários tipos de leitura, mas para a leitura aprofundada de conteúdos complexos, o papel revela-se superior.

De facto, os nossos hábitos de uso do ecrã preparam-nos para o encarar como um lugar de confluência de informações e estímulos, e prepara-nos para uma leitura hipertextual, no sentido em que agrega várias informações simultâneas e dispersa a leitura por vários blocos de informação, seja ela verbal ou audiovisual. O papel, por contraste, é um meio fixo que não tem possibilidade de nos apresentar mais informação para além daquela que nele está impressa—logo, os nossos hábitos de leitura levam-nos a esperar dele isso mesmo. Assim sendo, quando encaramos o papel estamos preparados para nos concentrar na leitura daquele trecho em particular, sem dispersões. O meio predispõe-nos a um tipo de leitura—é essa a sua instrução, transmitida através de hábitos e convenções de leitura. Mais do que a uma leitura, o meio digital predispõe-nos a uma hiper-leitura.

O conceito de hiperleitura foi definido por James Sosnoski em 1999 como «leitura assistida por computador, baseada no ecrã, dirigida pelo leitor» (Sosnoski, 1999:¹⁶ 167; citado em Hayles, 2012: 66). Os comportamentos que o autor apresenta como exemplos de hiperleitura continuam a ser os utilizados hoje em dia em ambiente digital: uma leitura interrompida (ou, visto de outra forma, melhorada) por várias ações, como fazer pesquisas em motores de busca, pesquisar por palavras-chave, navegar entre hiperligações, fazer uma leitura diagonal (no sentido de *skimming*, ou seja, de percorrer rapidamente um texto) e ler trechos curtos de várias fontes. A essas atividades, Hayles acrescenta a justaposição de várias janelas, que permitem ler vários textos de forma simultânea e cruzada e a leitura diagonal no sentido de *scanning*, ou seja, de atravessar um texto com o olhar procurando algo que nos interesse especificamente (Hayles, 2012: 66).

from Computer Screen versus Reading from Paper: Does It Still Make a Difference?» (Köpper, Mayr & Buchner, 2016); «Screen and Paper Reading Research—A Literature Review.» (Walsh, 2016).

16 James Sosnoski, «Hyper-Readers and Their Reading Engines.» In *Passions, Pedagogies, and Twenty-First Century Technologies*, edited by Gail E. Hawisher and Cynthia L. Selfe. Logan & Urbana: Utah State University Press / National Council of Teachers of English, 161–77 (1999).

Estas atividades são notoriamente distintas da leitura tradicional e o conflito com esta é inevitável. Mas esse confronto não deve ser visto com receio, já que as possibilidades que a hiperleitura traz são uma clara mais-valia para leitores e investigadores e farão sem dúvida parte da nossa forma de pensar daqui por diante. Há, de facto, provas de que essa alteração é estrutural nos nossos cérebros:

As buscas no Google e filtros por palavras-chave são agora uma parte da caixa de ferramentas dos investigadores tal como a própria hiperleitura. Todavia a hiperleitura ainda não se senta facilmente ao lado da *close reading*. Estudos recentes indicam que a hiperleitura não só exige estratégias de leitura diferentes da *close reading*, mas pode também envolver alterações na arquitetura do cérebro que torna a *close reading* mais difícil de alcançar. (Hayles, 2012: 68)

Recordo que um tipo de leitura especializada, que faz uso das técnicas que acabo de descrever e que pode ser por vezes radicalmente diferente da leitura linear tradicional, faz parte dos currículos universitários em várias universidades norte-americanas—acredito eu que de forma acertada, pois é essencial aprender a navegar-se o excesso de informação que hoje em dia nos rodeia. No entanto, é absolutamente necessária uma conciliação com a *close reading*: com uma leitura atenta, focada, profunda, sem a qual não conseguiríamos compreender totalmente cada *nuance* de um pensamento descrito em forma verbal. As duas poderão e deverão ser compatíveis se cada uma delas for usada quando o contexto assim o exige.

Quando falamos em hiperleitura e hiperatenção,¹⁷ é importante não olhar para esses termos e para as atividades que descrevem com uma atitude de desdém,

17 Hiperatenção é um estado descrito por Hayles como propenso a rápidas mudanças de tarefas, conjugada com a necessidade de estímulos fortes e uma baixa tolerância perante a monotonia e consequente aborrecimento. É este estado, sem dúvida típico do ambiente digital atual, que é conducente a uma hiper-leitura: «this much is clear: hyper reading is an activity largely practiced on-screen, while deep reading is a child of print.» (Baron, 2015: 165–168). De notar que a própria autora, quando apresenta essa noção, explora as vantagens e desvantagens dessa hiper-atenção: «No meu trabalho sobre hiperatenção (publicado precisamente quando o tema surgia no radar nacional) [Hayles, 2007B], argumentei que a atenção profunda e a hiperatenção têm, cada uma, vantagens específicas. A atenção profunda é essencial para lidar com fenómenos complexos, como teoremas matemáticos, obras literárias exigentes e composições musicais complexas; a hiperatenção é útil por causa da flexibilidade para alternar entre diferentes fluxos de informação, pela apreensão rápida do conteúdo essencial do material e pela capacidade de deslocação rápida entre diferentes tipos de textos.» (Hayles, 2012: 79).

de negação ou de recusa. Não só porque, efetivamente, elas são poderosas ferramentas de geração e transmissão de conhecimento—mas também porque, definitivamente, vieram para ficar. Não mais leremos da mesma maneira como antes da proliferação dos textos que lemos em múltiplas formas e plataformas digitais.

As características da leitura *online* que Hayles descreve como potenciais reprogramadores dos nossos circuitos neuronais são, naturalmente, as hiperligações, que interrompem o fluxo linear de um texto, as formas breves como os *tweets*, que não exigem muita concentração na leitura, o aumento da carga cognitiva que é exigido pelo aumento de pequenas ações de navegação (clicar, fazer *scroll* ou *zoom*, . . .), e, sublinha a própria autora, a avassaladora quantidade de informação, que nos impele a filtrá-la e tratá-la rapidamente (Hayles, 2012: 70). Nem tudo são potencialidades, é claro. De facto, estas atividades aumentam a carga que a nossa memória de trabalho tem que guardar enquanto lemos. A nossa capacidade de memória de trabalho—aquela em que é retido o material que estamos a observar num certo momento—é relativamente limitada e estas atividades sobrecarregam essa memória de trabalho. Isto torna mais difícil a tarefa de transferência para a memória de longo prazo, que beneficia de uma atenção total da memória de curto prazo, de preferência com repetições no curto prazo até que a memória de longo prazo se estabeleça. A constante sobrecarga da memória de trabalho não necessariamente facilita (aliás, claramente atrapalha) a criação de memórias de longo prazo¹⁸ (Hayles, 2012: 71–2). Daí a importância de, periodicamente, nos concentrarmos numa *close reading*, durante a qual afastamos todas as distrações, para podermos efetivamente aprofundar o nosso pensamento sobre um assunto determinado.

18 Chamo a atenção para o ponto da tese em que falo sobre «REAPRENDER A LER»: precisamente, se constantemente temos que ocupar memória de trabalho para simplesmente navegar dentro de um conteúdo, estamos efetivamente a reduzir a nossa capacidade de nos fixarmos nesse conteúdo.

3.1.2 Texto fixo / texto fluido

Unlike Gutenberg with his metal type and attention to the dimensions of the page, the Project Gutenberg philosophy treats text as liquid that can reflow into the reader's mediating vessel of choice. (Borsuk, 2018: 216)

Frequentemente vemos associada a impressão tipográfica à fixação de um texto —veja-se *The Printing Press as an Agent of Change*, Eisenstein, 1979: 116—, sendo comum, mesmo (ou sobretudo) num contexto não especializado, ouvir-se dizer que imprimir é *fixar* um texto para a posteridade. Por outro lado, palavras do campo semântico de *fluido* abundam nas descrições do texto em meio digital.

O texto em formato eletrónico demonstra como características inerentes a sua plasticidade, a sua possibilidade de remediação, de atualização e de interligação com outros textos, fazendo com que as suas fronteiras se tornem difíceis de traçar. Em seguida, gostaria de falar sobre a forma como o meio digital impõe fluidez ao texto, sob duas perspectivas: de um ponto de vista conceptual, e também de um ponto de vista tipográfico. Conceptualmente, gostaria de começar por explorar como é que a noção de texto se vê alterada pelo meio digital, no sentido da sua expansão.¹⁹

Olhando para um trecho de texto publicado numa plataforma em linha, torna-se difícil perceber onde o texto acaba, ou qual o centro do texto (do qual o paratexto seria a periferia).²⁰ De facto, as fronteiras entre aquilo que é texto, paratexto e contexto tornam-se altamente difusas quando o texto deixa de ser fixado pela impressão tipográfica (Birke & Christ, 2013: 70). Esta característica faz parte daquilo que distingue o texto em formato digital—não é acessória nem ultrapassável: é constitutiva e fulcral. Texto digital é, por definição, hiperligado e fluido (Nacher, 2014: 63).²¹ Esta característica manifesta todo o seu potencial quando o

19 Não falo da expansão do conceito de texto pelo ponto de vista da semiótica, que permite que se leia o mundo como um texto (para uma boa síntese da proposta de Roland Barthes, veja-se Bateman, 2014: 31–36) mas de um alargamento das fronteiras daquilo que se considera incluído num texto quando ele é inscrito neste meio.

20 Leia-se, na secção «PARATEXTO DO HIPERTEXTO», sobre a noção de movimento centrípeto e centrífugo, dois tipos de movimento em relação a esse centro textual, cada vez mais permeável àquilo que o rodeia.

21 A autora faz referência a dois livros cuja leitura também deixo aqui como recomendação: Henry Jenkins, *Convergence culture: Where old and new media collide*, New York, New York University Press (2006); Kazys Varnelis (ed.), *Networked publics*, Cambridge, MIT Press (2008).

texto é editado na World Wide Web, onde a fronteira entre texto e contexto se torna artificial, ainda que necessária para que se possa levar a cabo algum tipo de análise textual. Para isto, aquilo que é proposto por alguns autores é a identificação de um ou vários centros textuais (*core*), ao redor dos quais existiriam *thresholds*, as instâncias paratextuais de entrada que são o objeto de análise de Genette (Birke & Christ, 2013: 80–1; Genette, 1987).

Não só o contexto é difícil de distinguir no texto digital, mas também aquilo a que podemos chamar pré-texto, que no caso pode tomar a forma do código que nos permite visualizar a leitura de determinado texto, ou dos meta-dados que o acompanham (Vitali-Rosati, 2014: 123). Sendo normalmente apenas lidos pela máquina, eles são no entanto influentes na maneira como acedemos ao texto, uma vez que afetam os motores de pesquisa que nos permitem encontrar um texto. Se os metadados ainda são algo que o autor do texto (ou, mais frequentemente, autores, como veremos em «AUTOR/ATOR») pode controlar ou verificar, as formas de acesso ao texto não se limitam a estes dados pré-definidos, existindo ainda os dados das livrarias online ou sítios de crítica literária que permitem a existência de uma profusão de epitexto cujo controlo está fora do alcance do autor (Smyth, 2014: 318). Esta é também uma característica do texto digital que é fruto da alteração do modelo editorial neste meio. Uma das primeiras inovações da Amazon foi a introdução de *reader reviews* nas suas páginas de forma automática, lançando aos leitores e compradores a possibilidade de criarem epitexto (Smyth, 2014: 318), ficando este totalmente fora do controlo não só do autor mas também da instituição que permite incluir estes comentários na sua página de vendas.

Estas alterações trazidas pelo digital, note-se, afectam sobretudo as estruturas de acesso ao texto, ou seja, o seu paratexto. Genette identifica precisamente o paratexto como algo fluido, que se pode alterar para melhorar o acesso ao texto, consoante o tempo e o modo em que ele é editado. A revolução digital veio sublinhar a importância do paratexto e levar ao limite a sua capacidade de adaptação.

Por outro lado, o texto fluido tipograficamente falando depende da separação entre o que é o conteúdo verbal e o que é a forma visual, entendido como vaso que o recebe e facilita a sua leitura. Ora essa separação entre forma (enquanto configuração gráfica do texto) e conteúdo (enquanto sequência de caracteres) torna-se mais evidente no formato digital. Algo que define um ebook é precisamente o facto de que ele não tem uma forma definida *a priori*:

[...] [M]ost ebooks are fundamentally form-agnostic, lending them a remarkable fluidity and flexibility and enabling them to be transferred, largely unaltered, from container to container and display to display. Yet this flexible new medium, for all its fluidity, is constrained by the paratextual conventions that allow its “reception’ and consumption” (Genette, 1997, p. 1) in the form of an ebook. (Smyth, 2014: 330)

Dentro do contexto do webdesign, é precisamente aconselhável que se pense no conteúdo e no contentor como duas entidades distintas:

A cornerstone of this idea is to separate the content and its appearance. You’ve probably heard this a hundred times, but it is perhaps the most important step you can take. Let’s look at a simple example. On a page there is some text which is italicized. Why is it italicized? It might be for emphasis. It might be a citation. It might be a foreign word used in English. In traditional publishing, the form follows from function. The advantage of web publishing is we can make explicit what is implicit in the appearance on paper. If the reason for italics is emphasis, why mark up your page with the <i> element? Use the element, and so browsers other than PC based web browsers can handle the element appropriately. (Allsopp, 2000)

Será pertinente introduzir aqui uma distinção concetual para falar desta separação forma/contéudo do ponto de vista da configuração de um texto em meio digital, por um lado, e de um ponto de vista da sua aceção literária, por outro.

A distinção forma/contéudo em meio digital reporta-se à possibilidade de separar a camada de códigos que gera os caracteres (*character strings*) da camada de códigos que indica aos browsers e outras interfaces de visualização como é que devem ser apresentados (códigos XML, HTML, XHTML, JavaScript, etc.). Estando as marcações textuais básicas e os metadados marcados no texto, podemos definir folhas de estilo cujos atributos e instruções podem dar ao texto inúmeras configurações automaticamente (do nível da escolha da fonte tipográfica às macro-divisões de estrutura). Esta possibilidade advém do facto de, na ontologia da máquina, quer o texto, quer as instruções de processamento do texto serem interpretados como dados (dados, dados sobre dados, dados sobre dados sobre dados,...).

A forma literária está geralmente associada a determinadas convenções gráficas e portanto tem também uma marcação de texto particular, mas ela não se limita a esse nível: ela emerge também dos padrões narrativos, dramáticos e poéticos que têm uma expressão verbal. Ou seja, a forma (no sentido literário do conceito) transborda para o conteúdo (no sentido digital do conceito—*character strings*).

Ora quando se refere a separação forma/contéudo permitida pela distinção entre o texto não marcado (sequências de caracteres apresentadas enquanto tais) e o texto marcado (sequências de caracteres mais os códigos XML ou outros metadados que definem a semântica desse texto e a sua configuração gráfica) reduz-se o problema da forma à sua componente gráfica ou de metadados. Mas, de facto, de um ponto de vista literário ou linguístico, a forma está também na sua componente discursiva. Por isso é que a separação forma-contéudo não é possível nesta segunda aceção; ela apenas é possível se reduzirmos o conceito *forma* ao modo de apresentação de um texto num ecrã.

O argumento inverso também seria válido: na medida em que o texto enquanto inscrição pressupõe necessariamente uma marcação (isto é, um *layout*), a repetição dessa marcação resulta numa convenção gráfica que passa também a fazer parte do conteúdo do texto (veja-se a convenção da paginação de poesia, por exemplo). Neste caso, o conteúdo está também na sua componente gráfica (e não me refiro à *paratextualidade* mas à própria *textualidade* enquanto *texto marcado*).

A separação entre *texto* e *marcação de texto* que ocorre no texto digital obriga-nos a perceber a presença da *marcação* em qualquer texto, mostrando por um lado a presença da forma como conteúdo e do conteúdo como forma, e por outro a possibilidade de remarcação e de reconfiguração constantes dessa dupla presença de um no outro decorrentes da flexibilidade do meio. Mais do que separar simplesmente forma e conteúdo, o que a codificação eletrónica permite observar é a oscilação e a interferência entre a componente verbal e a componente gráfica. De certo modo, o código eletrónico valida a hipótese do código bibliográfico como elemento do processo semiótico: todos os textos têm uma dupla marcação (linguística—a sua forma verbal; e bibliográfica ou eletrónica—a sua forma gráfica e tipográfica, no papel ou no ecrã).

Acrescento ainda que dessa capacidade do texto se adaptar a qualquer meio que o acolha surge o conceito de responsividade—e é essa capacidade de adaptação, ao invés da perfeição acabada, que o designer para meios digitais aspira:

With more and more web-enabled gadgets entering the hands of readers every day, web designers must aspire to make their designs flexible and adaptable to screens and devices of all shapes and sizes. This is what we call responsive design. At its heart, responsive design is not about finding the perfect design, but finding the best compromise. (Rutter, 2017: 57)

TIPOGRAFIA FLUIDA

As novas tecnologias vieram transformar a edição de conteúdos num processo rápido, escrito e lido num mesmo momento, por agentes que têm acesso instantâneo e direto ao texto—acesso no sentido não só da leitura mas também no do poder de edição e manipulação. Tal como aconteceu na época de Gutenberg, este avanço na tecnologia relacionada com a materialização da linguagem verbal vem trazer benefícios da ordem social e democratizar o acesso à criação e veiculação de conhecimento. Estas vantagens, que claramente merecem ser preservadas, podem parecer um entrave às boas práticas da tipografia, dado que é impossível esperar que o autor de um conteúdo (que, hoje, pode ser o difusor desse conteúdo) seja também versado na chamada *arte negra* e respeite a tradição que durante mais de quinhentos anos assegurou a boa legibilidade da página impressa.

Mesmo quando os conteúdos são tratados por profissionais—designers ou tipógrafos—este conflito mantém-se. De facto, o advento das tecnologias de inscrição em meios eletrónicos vem trazer vantagens que não são totalmente compatíveis com grande parte das boas práticas tipográficas estabelecidas até aqui. O tratamento do texto como algo fluido, que se adapta a uma página quer ela tenha um tamanho de letra de corpo 10 ou 13, e uma largura de 13 ou 20 cm, impossibilita que o designer ou tipógrafo ajuste detalhes que facilitariam uma leitura mais confortável, mas tornariam o texto fixo e não fluido. Isto pode à partida parecer uma limitação. Mas será?

The fact we can control a paper page is really a limitation of that medium. You can think—we can fix the size of text—or you can think—the size of text is unalterable. You can think—the dimensions of a page can be controlled—or—the dimensions of a page can't be altered. These are simply facts of the medium. (Allsopp, 2000)

The wonderful thing about the web is that it takes many forms and those forms can be shaped by the reader to their benefit. That is a strength not a weakness, a

feature not a bug. The control which print designers have—and so often desire when they transition to the web—is a limitation of the printed medium. The output dictated by print designers, often with great skill and the reader’s best interests at heart, is inherently a one-size-fits-all solution. It may not suit the short-sighted reader resorting to a magnifying glass, or work well for the commuter struggling on a busy train with a broadsheet. Web designers, then, must be flexible. Their designs must adapt to the environment of the reader, and the reader must be allowed to adapt the design to best fit their needs. (Rutter, 2017: 7)

Quando se insere um texto numa página HTML vazia, ele aparece por definição totalmente encostada à esquerda e ao topo. E embora nos pareça imediatamente estranho, isso está logicamente correto: se ninguém definiu uma margem, não é adicionada uma margem. Ela não está no código, portanto, não aparece na página quando lida pela máquina. Para a máquina, não há problema nenhum nisto: o texto é perfeitamente legível assim. Para o olho humano, no entanto, isso parece desconfortável, e sentimos que algo está errado quando temos que começar a ler um texto totalmente encostado aos limites da página ou da janela do ecrã. A disposição de texto nos meios digitais orienta-se segundo estes dois critérios díspares: a leitura pela máquina e a leitura pelo ser humano. Se a máquina tem certas exigências, o ser humano tem outras—e o objeto textual obedece necessariamente às duas, mesmo que em graus variáveis.

Esta característica não é fundamentalmente diferente daquilo que sempre se passou com as tecnologias de escrita anteriores. As linhas de texto compostas em tipografia obedecem às exigências da composição em tipos de chumbo; mais tarde, quando se começou a compor em programas digitais, elas foram questionadas e certas convenções foram alteradas, passando a ser possível, por exemplo, dar um espaço negativo entre letras, coisa que era fisicamente impraticável quando se tratava de caracteres de chumbo com uma certa espessura, cuja distância entre si era apenas possível aumentar (textos com letras sobrepostas teriam que ser impressos duas vezes para se conseguir esse efeito).

A diferença fundamental entre a passagem do universo de composição em chumbo para a composição digital²² e depois, da composição digital para a pos-

22 Esclareço que composição digital é aquela que é feita por meio de computadores—o adjetivo *digital*, neste caso, é um atributo do processo, e não tem uma consequência direta no resultado final, que pode ter uma forma digital ou impressa.

sibilidade de publicação de texto em meio eletrônico, é a completa alteração dos agentes. Se antes eram tipógrafos ou designers que faziam a transição entre tecnologias, a revolução digital veio também trazer o *desktop publishing* como meio de democratização da edição e publicação de texto. Por outro lado, quem preparou as plataformas que tornaram essa democratização na produção de conteúdos possível não foram tipógrafos e designers, mas sim programadores e informáticos, que podiam estar mais ou menos interessados em questões de tipografia. A alteração das características visuais dos textos foram consequência de uma profunda alteração social dos meios que permitiam a alguém tornar um texto público—os intervenientes mudaram de uma forma bastante radical, e essa mudança profunda traduziu-se na superfície da página de texto.

Em termos de design, a característica que sobressai quando se olha para uma mancha de texto que apresenta esta *fluidéz* é a impossibilidade da sua justificação de maneira conveniente. Relembro que, no final do século XVIII, anos de pesquisa e experimentação com máquinas tipográficas foram considerados inúteis dada a dificuldade que essas máquinas revelavam em justificar o texto (Houston, 2016: 136–7).²³ Os leitores atuais (ou os inventores atuais) não são exigentes ao ponto de rejeitar uma tecnologia de inscrição motivados por esta falha, mas parece-me, pessoalmente, que este ainda é um aspecto claramente a melhorar pela indústria dos leitores de livros eletrónicos.

No caso do Kindle, a opção dos designers foi por um texto justificado, pois essa é a opção que está mais conforme a tradição livreira. Os livros paginados com o texto alinhado à esquerda, ou em bandeira, são habitualmente posicionados como não tradicionais, ou não conservadores—e os textos alinhados à direita são, por sua vez, exceções declaradas.

A escolha do tipo de letra vem também na linha desta tentativa de criar um layout que seja familiar para os leitores, assim como propício à leitura continuada; por omissão, será apresentado um tipo de letra²⁴ serifado, no caso, no estilo egípcio, com um remate de corte recto. Quando o texto é alinhado, o espaço que sobraria

23 Falo da máquina conhecida como Paige Compositor, criada por James W. Paige e financiada por Samuel Clemens (o escritor que usava como pseudónimo Mark Twain).

24 Os tipos de letra disponíveis no Amazon Kindle são os Caecilia, Georgia, Trebuchet, Verdana, Arial, Times New Roman, e Courier, sendo que o primeiro é aquele utilizado por pré-definição na maior parte dos dispositivos. O tipo de letra PMN Caecilia foi desenhado por Peter Matthias Noordzij e publicado pela Linotype em 1990.

3:27 PM

simply by recalling the divine injunction: "A new commandment give I unto you, that ye love one another." Yes, this it was that saved me. Aside from higher considerations, charity often operates as a vastly wise and prudent principle—a great safeguard to its possessor. Men have committed murder for jealousy's sake, and anger's sake, and hatred's sake, and selfishness' sake, and spiritual pride's sake; but no man that ever I heard of, ever committed a diabolical murder for sweet charity's sake. Mere self-interest, then, if no better motive can be enlisted, should, especially with high-tempered men, prompt all beings to charity and philanthropy. At any rate, upon the occasion in question, I strove to drown my exasperated feelings towards the scrivener by benevolently construing his conduct. Poor fellow, poor fellow! thought I, he don't mean any thing; and besides, he has seen hard times, and ought to be

25 mins left in chapter

58%

Fig. 3.1 — Captura de ecrã de uma página de *Bartleby* lido na aplicação Kindle para Android.

no final de cada linha é distribuído uniformemente entre os vários espaços entre as palavras, o que é facilmente programável—ou seja, facilmente esta regra é cumprida pelo programa em cada reapresentação do texto. No entanto, para que não exista demasiado espaço entre cada palavra—o que, além de atomizar as várias palavras constituintes de uma mesma frase ou sequência semântica, cria aquilo a que em tipografia se chamam *rios*.²⁵ No caso do Kindle, nota-se que foi definido um espaço limite, para além do qual o texto é simplesmente alinhado à esquerda, criando assim linhas excepcionais que dão erradamente a impressão de que o parágrafo termina ali.

Tudo isto é causado pela vontade de justificar o texto e agravado pela opção por não hifenizar nenhuma palavra. Essa opção elimina totalmente possíveis erros de hifenização e translineação—lembremo-nos que as regras de hifenização, em cada língua, são complexas, e que o Kindle foi desenhado com vista a ser utilizado por, virtualmente, todas as línguas. Assim, pode dizer-se que o aspecto tipográfico de uma página do Kindle é o resul-

tado da intenção de manter o alinhamento tradicional do formato códice—ou seja, justificado—com a opção por não hifenizar qualquer palavra, tornando assim o código (do programa) mais simples, evitando também possíveis erros de translineação. Da vontade de ceder a estes dois aspectos nasce uma página que, embora sem dúvida legível, é deselegante em termos de justificação e seria a vergonha de qualquer tipógrafo que a tivesse fixado naquela forma. Isto acontece, sobretudo, quando os dispositivos de leitura são pequenos, as linhas são mais curtas, e o espaço vazio assim criado se torna mais evidente.

Na sua versão para Kindle, o texto é apresentado em secções curtas, cujo tamanho está limitado ao tamanho do leitor que estamos a usar, seja, no caso, efetivamente um terminal Kindle (e dentro deste tipo, cada modelo tem o seu tamanho específico), seja nas aplicações Kindle disponíveis para computador ou telemóvel.

25 Espaços em branco que percorrem toda a página e pela qual a água escorreria, se imaginariamente vertida no topo da página.

Em todos estes casos, a dimensão da página é definida por esta restrição, portanto a *página* a que temos acesso corresponde a uma percentagem do total do texto, e assim é representada numa barra ao fundo do ecrã. Essa barra mostra-nos em que ponto estamos da leitura, juntamente com outra informação que estava completamente ausente do livro enquanto códice: o tempo estimado de leitura até ao fim do capítulo ou do livro.

Esta forma de mensurar o livro através do tempo, ao invés de através do espaço, é interessante. A percepção de que o texto é algo que tem, além de uma dimensão, uma duração é pertinente para esta tese. É uma dessas características que já estavam plenamente presentes no livro pré-digital, mas que, à semelhança da ideia de cru e de cozido,²⁶ é mais facilmente identificável, retroativamente, no contexto digital e pós-digital. Esta percepção vem aproximar o ato de leitura de um texto com o ato de leitura de uma partitura, sublinhando assim o aspecto performático do texto, e, extensivamente e por consequência, sublinhando o papel da materialização do texto enquanto instrução de leitura.

LEITURA PROBABILÍSTICA

Firstly, think about what your pages do, not what they look like. Let your design flow from the services which they will provide to your users, rather than from some overarching idea of what you want pages to look like. Let form follow function, rather than trying to take a particular design and make it “work.”
(Allsopp, 2000)

Since the invention of the printing press, designers and printers have decided on the stock, the dimensions and layout of the page, the choice of typeface and the size of font. [...] [T]he reader will have had no direct influence on the medium or the typographic design. With the web, the opposite is true. The designer has no direct influence on the reader’s medium. Not only can the designer not change

26 Uma referência a *O cru e o cozido* [*Le cru et le cuit*], do antropólogo Claude Lévi-Strauss (São Paulo: Cosac Naify, 2010 [1964]), onde o autor observa que os povos que comem os seus alimentos crus e não cozinhados não só não precisam do conceito de *cozido*, mas também dispensam o conceito de *cru*, que, apesar de descrever um estado anterior a este, só é necessário a partir do momento em que haja um alimento cozinhado.

their reader's hardware or software, the reader can override completely any directions the designer might send along with the content. This is as it should be. It's what makes the web special. Where a print designer is all-powerful, dictating every aspect of the reading experience, the web designer must know to relinquish control into the hands of the reader and not fool themselves into believing the situation is otherwise. (Rutter, 2017: 7)

No seguimento desta alteração, o papel do designer ou tipógrafo é precisamente o de desenhar a partitura. Ele já não cria a instanciação particular e específica, ele cria as condições para que a instanciação ocorra. Se, no contexto do livro impresso, as restrições são diretamente aplicadas ao texto, pelo agente que lhe dá uma forma, no contexto digital as restrições são aplicadas ao código que por sua vez aplica essas condicionantes ao texto, consoante as condições específicas de leitura que ocorram em cada momento: as condições de leitura específicas de cada leitor em cada momento de leitura.

Esta nova maneira de abordar a criação de uma forma para um texto materializa a maneira de entender um texto enquanto evento—e não enquanto entidade—proposta por Drucker:

Probabilistic materiality conceives of a text as an event, rather than an entity. The event is the entire system of reader, aesthetic object and interpretation—but in that set of relations, the 'text' is constituted anew each time. Like weather produced in a system around a landmass, the shape of the reading has a codependent relation to the structure from which it arises. Probability is not free play. It is constrained play, with outcomes calculable in accord with the complexity of the system and range of variable factors, and their combinatoric and transformative relations over time. A text is a highly complex system, containing a host of thermal sinks and basins of attraction. (Drucker, 2009A: 8)

Podemos dizer que esta forma de desenhar o texto é uma exponenciação prática do facto de que o texto contem em si mesmo, na sua apresentação gráfica, um conjunto de instruções de leitura. Isto é válido para um qualquer texto, analógico ou digital, datilografado ou manuscrito. Mas o que esta característica vem sublinhar é que ao escolher a forma para um texto, estamos a criar certas restrições para a sua

leitura, para que ela possa, provavelmente, ocorrer de certa forma. Dizemos que o designer, nos novos meios, escolhe as condições em que o texto é apresentado. Isso vem colocar em evidência que o designer, em todos os meios, cria as condições de leitura, e a leitura ocorre quando esse texto é lido, ou seja, ativado pelo leitor. Estes são alguns dos parâmetros sobre os quais o acontecimento da leitura se dá enquanto processo não inteiramente determinado pela artefactualidade do texto, mas antes co-constituído na ação de exploração das suas condições de legibilidade, incluindo as instruções explícitas e implícitas de leitura. É a totalidade deste processo que Drucker designa como *leitura probabilística* no mesmo ensaio: «The aesthetic object presents a set of constraints and possibilities—it can be read a certain number of ways, gives rise to a set of possible interpretations.» (Drucker, 2009A: 13).

3.2 Paratexto

3.2.1 Reaprender a ler

[E]lectronic representations of written texts have as much capacity to change the users as they have of changing the text. (Shillingsburg, 2006: 4)

A literatura eletrônica apresenta-se perante nós na superfície de um dispositivo luminoso, ao qual podemos aceder e controlar através da manipulação de um rato, um teclado, um ecrã táctil. A literatura impressa apresenta-se perante nós através de um conjunto de folhas em sequência, que podemos manipular com as mãos. Ambas estão disponíveis através da sua interface. E, citando Bonsiepe,

It should be emphasized that the interface is not a material object, it is the dimension for interaction between the body, tool and purposeful action. This is not only true of material artifacts but also for semiotic artifacts, for instance, information in communicative action. [...] [I]t makes data into comprehensible information and — to use Heidegger’s terminology — it makes ready-to-hand (*Zuhandenheit*) as opposed to present-at-hand (*Vorhandenheit*). (Bonsiepe, 1999: 29)

Esta noção de interface enquanto plataforma de acesso a uma determinada informação aproxima-a do conceito de paratexto no contexto digital:

In order to enable such a dynamic understanding of the notion in the contemporary digital media environment, Genette’s proposition [a definição de paratexto] should be read not only (or primarily) as relating to the set of subtexts, “parasitic” texts, annotations and markers accompanying the “main” text, but first and foremost as a semiotic-technological apparatus enabling the circulation of digital content across different media platforms. (Desrocher & Apollon, 2014: 63)

O códice, ou o ecrã, são aquilo que torna um texto possível de ser usado pelo corpo humano e o paratexto aquilo que, nele, nos permite estabelecer uma comunicação com o texto aí inscrito. Quanto à forma de apresentação impressa, ela constitui em si mesma a instrução para o seu uso, estabelecida através de uma assimilação cultural bastante estabilizada na nossa civilização, que tem vindo a ser descrita até aqui e que permite que todos saibamos o que fazer com um livro. Sabemos, até, como devíamos pegar nele *versus* como pegamos nele—se passarmos algumas páginas à frente para ler uma página no meio do livro, sabemos que estamos a alterar a ordem que seria a mais convencional, utilizando para nosso proveito as possibilidades que o códice permite. Exemplos como o já mencionado *Rayuela*, romance de Julio Cortázar (2013 [1963]), usam criativamente esta possibilidade—é o próprio autor quem propõe que o texto seja lido saltando de um capítulo a outro (à semelhança do jogo infantil que lhe dá o nome). Em *Rayuela*, a instrução está escrita no prólogo, pelo que sabemos, ao abrir o livro, que podemos seguir a nossa trajectória culturalmente estabilizada, transmitida através das convenções gráficas que apoiam a leitura, ou seguir a alternativa proposta pelo autor, que se apresenta como uma sugestão verbalizada no prólogo—uma parte importante do paratexto. No contexto da literatura eletrónica acontece que, pelo contrário, a instrução é muitas vezes inultrapassável: não conseguimos aceder ao texto sem que primeiro nos seja indicado claramente o seu modo de acesso e de uso («clique aqui», «use as setas do teclado para»,. . .)—o paratexto é essencial para garantir o acesso ao texto. Em larga medida, esta precedência das instruções sobre o uso decorre do facto de o meio digital proporcionar um conjunto grande de possibilidades de organização e navegação, e portanto não estarem ainda suficientemente estabilizadas as suas convenções. Janet H. Murray (2012) refere-se ao estágio atual de desenvolvimento de dispositivos, aplicações, plataformas e interfaces como a invenção do próprio meio.

Johanna Drucker descreve²⁷ a orientação no hipertexto como uma mistura entre *wayfinding* (navegação no espaço) e *reading* (no ambiente impresso).²⁸

27 Esta descrição pôde ser ouvida no simpósio *The Future of Reading*, que aconteceu no Rochester Institute of Technology, em junho de 2010. Pode encontrar-se uma gravação da participação de Johanna Drucker em <https://www.youtube.com/watch?v=HuwRxRRVlHU> (acedido a 18 de dezembro de 2019).

28 Recordo que a mesma autora, em «Modelling Functionality: from Codex to e-Book» (2009B), traça a história da evolução do livro enquanto dispositivo gráfico que nos permite navegar em

Tratando-se de um espaço (o ciber-espaço), é fácil de entender que exija do leitor capacidades de *navegação*, que pedem do meio que ele indique caminhos, apresente rotas possíveis, e nos saiba *encaminhar*. Se isto já acontecia no livro impresso, o meio digital precisa ainda mais destas «cues for performance» (Drucker, 2009A: 14), com a desvantagem de não poder contar ainda com séculos de convenções estabilizadas, uma vez que as convenções do impresso não necessariamente se aplicam de forma direta ao digital. De facto, muitos dos novos textos digitais não contêm em si mesmos as ajudas à navegação a que estamos habituados na página impressa: número de página, numeração sequencial de capítulos, entre outros. Antes, eles tentam, de cada vez, implementar novos códigos que devem ser interpretados: setas indicando caminhos, desenhos de mãos reminiscentes das *manicules* tipográficas (ou *printer's fist*), cruces indicando o lugar, *scrolls* fora do contexto antigo ou medieval, entre outros. Enquanto o livro como objeto teve já centenas de gerações para se estabelecer, a literatura em meio digital está ainda, por comparação, e em termos históricos, no seu início—e nesse processo vai desenhando e redesenhando formas de interagir com o seu leitor, criando e recriando interfaces.²⁹

Não me parece no entanto apropriado pensar que esteja no início de um caminho que há de percorrer linearmente, passo a passo, rumo a um objetivo único e inescapável. Deve atentar-se ao facto de que esta instabilidade se deve também a uma proliferação das suas variantes. Enquanto um livro, por regra, se lê da primeira à última página, de uma forma convencionada não por aquele livro em particular mas pelo conjunto de todos os livros que criam e mantêm essas convenções, as obras de literatura eletrónica têm múltiplas formas de acesso, formas essas que diferem de obra para obra. É pelo facto de diferirem de obra para obra que é possível admitir que não se cheguem a estabilizar da mesma forma que as impressas: de cada vez que um criador escreve um texto em meio digital, ele inventa também o conjunto de regras para aceder a esse texto, e o leitor encontra-se num contínuo processo de aprendizagem; de cada vez que lê, ele também aprende a

conteúdos verbais e sublinha a importância funcional que certos elementos gráficos têm dentro do espaço da página e do livro: «[F]ormat features [...] are functional, not merely formal. [...] Such approaches seem self-evident because they are so familiar to us as conventions.» (Drucker, 2009B: 171).

29 Sugiuro, também, a leitura do artigo de Johanna Drucker: «Performative Materiality and Theoretical approaches to Interface» (2013C) para um aprofundamento de uma perspectiva humanística da interface, no qual a autora articula essa história da interface com a ideia de materialidade performativa, que tem vindo a ser fundamental para esta tese.

ler: «In electronic literature, seemingly, there are no firm paratextual policies or editorial practices; one can therefore speak of author-specific and work-specific paratext, designed by individuals or collectives for a given context.» (Tomaszek & Desrocher, 2014: 161). Investigadores como Rau (1999³⁰), Bauer (2011³¹) e Tyrkkö (2011³²) (citados em Tomaszek & Desrocher, 2014: 163) consideram que os materiais instrucionais que nos informam sobre como navegar um hipertexto devem ser considerados como parte integral desse texto, enquanto elemento paratextual.

Tudo isto traz alguns alívios e algumas preocupações. Os alívios estão relacionados com as características da nossa cultura no meio digital. Numa época em que tudo se nos apresenta em pequenos blocos de informação, e em que cada vez mais temos um papel interventivo na realidade que consumimos, é bom ver que a literatura se adapta, num processo darwiniano de sobrevivência, incorporando em si estas características. A literatura, tal como a lemos e escrevemos hoje nos ecrãs, assemelha-se também a um jogo, do qual devemos saber as regras antes de nele entrar. Mas as preocupações também existem, e estão, desta feita, relacionadas com as características que habitualmente associamos à literatura tradicional. A capacidade de imersão num mundo que não exige de nós mais do que a leitura e interpretação de signos em sequência sofre um sobressalto. Ao precisar continuamente de estabelecer novas instruções, a literatura digital chama a atenção para o próprio meio de uma forma que pode, muitas vezes, bloquear o acesso ao texto.³³ Por outro lado, e precisamente porque de todas as vezes que se joga um novo jogo, as regras são reinventadas, a possibilidade de existirem falhas nestas sempre-novas regras é infinita.

30 A. Rau, «Towards the recognition of the shell as an integral part of the digital text». In *Proceedings of the 10th ACM Conference on Hypertext and Hypermedia*. New York: ACM Press, 119–120 (1999). doi:10.1145/294469.294497.

31 E. Bauer, «Frankophone Hyperfiction». In J. Mecke (ed.), *Medien der Literatur: Vom Almanach zur Hyperfiction. Stationen einer Mediengeschichte der Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Bielefeld, Transcript, 251–275 (2011).

32 J. Tyrkkö, *Fuzzy coherence: Making sense of continuity in hypertext narratives* (tese de doutoramento). University of Helsinki (2011).

33 Há investigação que aponta neste sentido: «Carr resume os seus resultados, explicando que, em geral, as provas não confirmam a alegação de que o hipertexto leva a “uma experiência enriquecida do texto” (citado em Carr, 129). Uma das suas conclusões foi que “a maior necessidade de tomadas de decisão e de processamento visual no hipertexto prejudicam o desempenho na leitura”, especialmente quando comparada com a “apresentação impressa tradicional” (citado em Carr, 129).» (Hayles, 2012: 71; a autora cita Nicholas Carr, *The Shallows: What the Internet Is Doing to Our Brains*. New York: Norton, 2010). Reveja-se, a este propósito, a secção sobre «HIPERLEITURA».

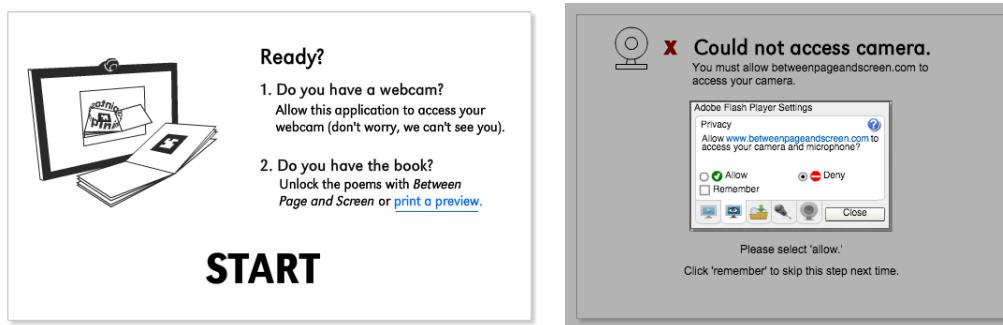


Fig. 3.2 — Painel inicial da ficção epistolar *Between Page and Screen*,³⁴ de Amaranth Borsuk e Brad Bouse, incluindo a mensagem de erro que provavelmente aparecerá para grande parte dos leitores na primeira vez que entram no romance.

Por falha entendo aquelas regras que não são entendidas pelo utilizador ou pela máquina, gerando sensações de frustração no acesso ao texto. Se constantemente nos questionamos se tudo está a funcionar bem (numa espécie de função fática aplicada ao diálogo humano-máquina: «porque é que isto não está a responder?»), a nossa atenção é desviada de forma desnecessária e, muitas vezes, irrecoverável.

Em suma, não me parece exatamente certo que a literatura eletrónica esteja num caminho que leva inevitavelmente à estabilização de convenções, tão estáveis e universais quanto as que existem para o livro. Mas parece-me desejável que, sem prejuízo da liberdade e do dinamismo que esta característica lhe traz, se defina um forma de interagir que seja estável o suficiente para que o acesso ao texto seja fluido—afinal, reaprender a ler a cada momento pode ser tão estimulante quanto esgotante.

Esta é uma das razões pelas quais preferi escolher uma obra eletrónica que não nasceu nessa forma, mas uma que foi remediada para a sua existência digital—e precisamente uma em que esse processo de remediação foi especialmente despojado. Ele pode representar esse «passo atrás» de que precisamos para observar e estabelecer as convenções para um aparato textual digital. Sendo o mais simples e convencional possível, paradoxalmente ele cumpre uma das mais altas ambições de quem desenha experiências digitais: o de ter estruturas de acesso e de navegação facilmente reconhecíveis e tendencialmente transparentes:

³⁴ Pode visitar-se o seu sítio em linha em <http://www.betweenpageandscreen.com> (acedido a 18 de dezembro de 2019).

[...] there is the promise of a seamless experience. The seam in question, the one that we hope not to experience, is the learning curve associated with a new peritext, the speed bump that may cause us to realize this is not a “book.” This marketing language is crafted to assure potential customers that the digital paratext will be just as effective at being unseen as any other. The digital book’s interaction design must be “intuitive and immersive,” a common mantra of the interaction design community (Krug, 2005; Tan, 2013)³⁵ and certainly one of Genette’s expectations for paratext. (Pressman, 2014: 345)

35 S. Krug, *Don’t make me think: A common sense approach to web usability*. Upper Saddle River, NJ: New Riders Publishing (2005); A. Tan, *Beyond intuitive UI: Design considerations for attention, rhythm, and weight* [vídeo]. Apresentado em *Books in Browsers Conference*. San Francisco (Outubro de 2013). <http://www.ustream.tv/recorded/40164570>, acessado a 27 de dezembro de 2013.

3.2.2 Incipit / Start of this ebook

Vimos já que é no «PARATEXTO» de um livro impresso que se encontra grande parte das instruções de leitura de um texto. O mesmo se passará, certamente, com os textos em formato eletrónico ou digital. Mas onde estão os paratextos dessas obras? Como acabamos de ver, traçar fronteiras entre texto e paratexto, no meio digital, não é tarefa fácil. No caso do objeto em estudo, que cumpre um papel de arquivo, e se assemelha à apresentação de uma obra de literatura em formato tradicional, a maior parte do aparato textual encontra-se numa página anterior à página onde se apresenta o texto. Dentro da lógica do Project Gutenberg, a cada texto corresponde uma página de entrada que faz as vezes de página de rosto, informando-nos acerca das características da obra em questão e, precisamente porque o meio o permite, apresenta as opções de formato de texto às quais podemos aceder. Isto não implica a inexistência de uma parte dessa informação junto da obra textual, uma vez que se pode chegar até ela sem passar por esta página inicial.³⁶ Tanto a sua função de arquivo como o facto de ter sido iniciado nos primórdios da WWW fazem com que o paratexto usado neste objeto seja bastante simples, tendo óbvias semelhanças com o paratexto impresso.

São, portanto, duas as instâncias nesta obra nas quais se podem encontrar elementos paratextuais: na página de entrada do texto, quando ainda está enquadrado dentro do Project Gutenberg, e dentro do ficheiro de texto. No início do ficheiro de texto propriamente dito, o paratexto que encontramos é bastante reduzido em relação à quantidade de elementos paratextuais que se podem encontrar no livro que foi analisado na primeira parte desta tese. Ele começa com uma apresentação sumária: «The Project Gutenberg eBook of Bartleby, The Scrivener, by Herman Melville» e inclui de seguida as indicações de *copyright* específicas desta versão.³⁷ Gostava de fazer notar com especial ênfase o quanto isto é uma forma de nomeação à maneira de um *incipit*, assim como este longo texto se assemelha a um rolo de papiro ou pergaminho. Tal como já foi mencionado, esses manuscritos iniciavam o seu texto com uma enunciação do seu conteúdo. Começavam com a expressão

36 Em contraste com o códice tipográfico mais comum, cuja habitual unidade e integridade física exige a presença da capa que contém estas informações.

37 No caso, bastante alargadas: «This eBook is for the use of anyone anywhere at no cost and with almost no restrictions whatsoever. You may copy it, give it away or re-use it under the terms of the Project Gutenberg License included with this eBook or online at www.gutenberg.net».

Incipit, que significa *Aqui começa*. . . A expressão «Start of this ebook Bartleby, the Scrivener» pode ser lida como uma reformulação desse tão tradicional *Incipit*. Tal como no caso dos manuscritos, esta informação inicial está isenta de formatação visual específica (ela é tratada na mesma página, no mesmo tipo de letra, na mesma cor que o restante texto) o que por sua vez também serve para sublinhar o papel que essa formatação visual tem na identificação destes elementos, tal como foi visto no «LIVRO UM» desta tese. Na falta de um local específico onde se espera que esteja escrito o título e o autor, os mesmos têm que ser identificados verbal e explicitamente: «Title: Bartleby», «Author: Herman Melville». Seguem-se as datas de lançamento desta versão digital e suas atualizações, assim como os seus autores e a identificação da linguagem em que foi escrito. À falta de uma página que se vire, ou uma capa que fique para trás permitindo-nos entrar na obra, uma linha de texto separa a *novella* de Melville:

*** START OF THIS PROJECT GUTENBERG EBOOK BARTLEBY, THE SCRIVENER ***

A obra decorre então sem interrupção, sendo o texto formatado de forma fluida e não fixa, tal como foi descrito anteriormente em «TEXTO FIXO/FLUIDO». Após a apresentação da totalidade do texto, termina da mesma forma que começou:

*** END OF THIS PROJECT GUTENBERG EBOOK BARTLEBY, THE SCRIVENER ***

Segue-se uma grande quantidade de texto que renova e explicita os direitos de cópia deste texto, incluindo o texto legal que enquadra esses direitos nos EUA. Este texto legal alonga-se por 15 578 caracteres, um número relativamente elevado por contraste com os 67 109 que o próprio texto requer.

Comecei por descrever o paratexto que está presente dentro do ficheiro de texto, mas voltarei agora à página de acesso a este, que é efetivamente a primeira instância de contacto com o texto. Para começar, não devemos esquecer que mesmo o URL se constitui já como paratexto, sendo uma oportunidade para criar uma descrição do conteúdo que vemos. No caso (<http://gutenberg.org/ebooks/11231>), ele é bastante sucinto e serve apenas para identificar o número do livro, ou seja, a sua posição na coleção apresentada, muito à maneira do número de «COLEÇÃO» da Universal-Bibliothek, no primeiro objeto de estudo. Dentro da página em si,

continuando numa leitura de cima para baixo e da esquerda para a direita, vemos uma barra de navegação relativa ao Project Gutenberg, que não está diretamente relacionada com este livro em específico, com opções de pesquisa ou de acesso aos termos de utilização. Logo abaixo, uma linha que localiza este livro dentro da coleção geral. Através desta linha («Project Gutenberg > 61,319 free ebooks³⁸ > 26 by Herman Melville») podemos aceder a outros livros do mesmo autor. Podemos assim verificar que é esse o critério adotado para agrupar livros dentro da coleção geral.

Em seguida, numa linha composta de forma a assemelhar-se a um título (centrada, a negrito, em tamanho de letra maior do que os restantes elementos), vemos o título, subtítulo e autor conjugados: «Bartleby, the Scrivener: A Story of Wall-Street by Herman Melville» (num gesto que anuncia talvez o enfraquecimento do papel do autor, do qual falarei em «AUTOR/ATOR»). A isto segue-se uma caixa que contém toda a informação específica deste livro. À esquerda, vemos o espaço para uma imagem de capa, deixado em branco, com a indicação «no cover available». ³⁹ Ainda nessa zona lateral, dois ícones que permitem levar este texto para outros contextos: imprimir ou referenciar nas redes sociais Twitter ou Google+. Abaixo, um QR code, uma forma visual de remeter um dispositivo móvel para o URL desta página. Na zona central da página encontramos dois separadores principais: «Download» (que se encontra sempre aberto por omissão) e «Bibrec», versão curta de *Bibliographical Record*, onde se pode encontrar informação bibliográfica detalhada deste livro e uma hiperligação para «Similar books», onde podemos ver outros livros que foram lidos por utilizadores que leram também este: um critério de semelhança discutível, alimentado pelo utilizador. A opção «Download» apresenta uma lista de formatos de ficheiro para descarregarmos: HTML, ePub e Kindle, todos estes com e sem imagens, entre outros formatos.

Sendo uma plataforma digital de teor literário, com o propósito de apresentar textos caídos em domínio público, o Project Gutenberg apresenta ainda um aparato paratextual bastante tradicional—«The less the content of a work resembles literary texts, the less traditional paratextual framing occurs» (van Dijk, 2014: 34). No entanto, note-se também aquilo que esse aparato não inclui. Habitualmente, cada livro é digitalizado no seu todo mas a ele não é acrescentado nenhum tipo

38 Este número é constantemente atualizado; esta era a contagem a 13 de fevereiro de 2020.

39 À data da escrita, como verificável na «FIG. 3.3» da página 293.

de comentário, prólogo ou posfácio. Nisto, assemelha-se também às edições de Aldus Manutius e Francesco Griffo: trata-se de uma edição *pura*, apresentando apenas o texto, sem mais delongas.

Note-se que descrever todos estes elementos não é suficiente para descrever as instâncias paratextuais deste texto, uma vez que, no contexto da World Wide Web, eles se podem encontrar para lá desta página de apresentação e ser alheias não só ao autor mas mesmo a esta instituição de editorialização que é o Project Gutenberg.⁴⁰ Por outro lado, olhar para esta página especificamente poderia fazer-nos esquecer a relação sinérgica que ela tem com o arquivo. A força deste arquivo faz-se pelo acumular de vários milhares de livros que aqui estão preservados e cujo acesso se tornou livre. O acumular de obras diz bastante sobre o projeto, mais do que das obras em si, que podem parecer subsidiárias a um objetivo maior—«The symbolic capital of the frame is just as much framed by what it frames as the other way around.» (van Dijk, 2014: 28). Sendo o Project Gutenberg um lugar onde se encontram todos eles, cada um destes textos clássicos empresta a sua solenidade ao invólucro que os contém—certamente que um repositório de 60 000 textos de domínio público mas de fraca relevância cultural e social teria outro tipo de impacto. Quando se descreve Project Gutenberg, essa descrição capitaliza sobre o poder individual de cada uma das obras—o que, aliás, é outra semelhança que esta coleção tem com a Universal-Bibliothek.

40 Yra van Dijk propõe expandir a categoria daquilo que é paratexto para incluir todos os metatextos que estão em redor do texto tal como resultados de motores de pesquisa (van Dijk, 2014: 27).

3.2.3 Paratexto do hipertexto

Um novo meio traz a oportunidade de reinvenção das convenções estabelecidas. Algumas delas serão criadas de novo, baseando-se nas novas possibilidades oferecidas pelo meio, e outras serão uma releitura de propriedades encontradas no anterior—no código tipográfico, ou mesmo naquelas anteriores ao código, como o demonstra o exemplo do uso do *scroll*, um tipo de navegação criado à semelhança dos manuscritos em formato de rolo, ao qual voltarei mais tarde, em «VIRAR A PÁGINA».

In the evidently dynamic arena of digital display, diagrammatic features latent in the space of a print page can be re-activated. Some of these come from the analogue tradition, such as the flexible scale and writing spaces of the manuscript. Other will be enabled by the refresh, rework, drop-down, scale change, array-enabled displays as yet undeveloped as conventions of compositional practice. (Drucker, 2013A: 27)

A autora prossegue o seu argumento enumerando as ações possíveis no meio digital, para além dos movimentos de navegação primários, semelhantes aos já existentes no meio impresso: «Opening / Linking / Dropping down / Dripping / Sliding / Enlarging / Diminishing / Scrolling / Drilling / Bridging / Closing» (Drucker, 2013A: 29). Todas estas ações são e serão objeto de criação de novos hábitos de leitura e escrita—originando novas convenções de leitura. Para a autora, as funções básicas da expressão gráfica mantêm-se, tanto no meio impresso como no digital: a expressão gráfica de um texto continua a servir para o apresentar, representar, para ajudar à navegação e orientação dentro do seu espaço, e para permitir relações de referência e associação (Drucker, 2013A: 29).

As possibilidades relacionadas com as potencialidades dinâmicas do meio digital vieram ativar propriedades que já estavam latentes no meio analógico. Os sistemas de associação já existiam; agora, para os ativar basta clicar numa hiperligação. As alterações temporais já existiam; agora, não mais é necessária uma nova edição e, portanto, elas podem ser atualizadas mais frequentemente. As ajudas à navegação já existiam; se antes ocupavam por exemplo o topo e o pé da página, hoje encontram-se em menus de navegação.

Como vimos em «REAPRENDER A LER», o paratexto é especialmente vital para a leitura em formato eletrónico. De facto, a literatura eletrónica precisa de um

aparato paratextual para que a ela se possa aceder; tanto ou mais presente do que o da literatura em formato impresso. Quando um texto impresso chega até nós, ele já foi enquadrado pelos seus editores e, muito provavelmente, também por críticos ou por instâncias de ensino. O facto de que a literatura eletrónica não foi fixada no papel pelas mesmas entidades não significa, de todo, que ela não precisa de um enquadramento paratextual (van Dijk, 2014: 26). Ela precisa tanto ou mais do paratexto, não só para a podermos ler num sentido primário, mas também, naturalmente, para a podermos interpretar, enquadrar, analisar. Friedrich Block defendeu, num artigo subsequente à sua apresentação no encontro da Electronic Literature Organization (ELO) de 2017 (Block, 2018), que a literatura eletrónica precisa mesmo de um arcaboço paratextual *mais pesado*. Se não fosse uma forte intervenção do aparato paratextual que a envolve, seria difícil considerá-la um texto encerrado em si mesmo, seria difícil atribuir-lhe uma autoria, e seria difícil dar-lhe um enquadramento teórico. Quando apresenta a literatura eletrónica enquanto construção paratextual (uma expressão que intitula o seu artigo: «Electronic Literature as Paratextual Construction», 2018), o autor está precisamente a sublinhar a importância do paratexto neste tipo de literatura—paratexto no qual ela é rica, não só mas também por responsabilidade precisamente da ELO e dos autores a ela associados. Poder-se-ia dizer que acontece com a literatura eletrónica algo semelhante àquilo que aconteceu com a poesia concreta, que exigiu dos seus autores vários textos teóricos e críticos sobre *como* lê-la,⁴¹ acompanhando a sua publicação. Também a literatura eletrónica, procurando o seu espaço enquanto literatura que apresenta desafios à forma estabelecida de ler literatura, sente a necessidade de produzir ela mesma um enquadramento crítico que lhe permita ser lida com a atenção devida.

Esse aparato paratextual começa necessariamente com a criação de uma marca/etiqueta: *electronic literature*, que é sistematicamente aplicada quando uma nova obra se enquadra no cânone que se quer formar. Dessa forma, textos como «Electronic Literature: what is it?», de N. Katherine Hayles (2007A) são fundamentais para essa criação de um campo definido dentro da literatura, ao mesmo tempo abrangente mas bem delineado. Essa etiqueta autodescritiva funciona como um elemento paratextual mínimo, que demarca todo um processo de autodescrição (Block, 2018: 14, 23). O ponto de vista de Block é bastante peremptório: «I contend

41 Como já foi referido em «TEXTO-IMAGEM», na segunda parte desta tese.

that there would be no electronic literature without self-description» (Block, 2018: 12). Uma descrição sobre o que é literatura eletrônica, incluindo ou não uma lista de tipologias dentro desta, está presente em vários prefácios e demais elementos paratextuais de arquivos e antologias.⁴² Por outro lado, também o interesse demonstrado por certas manifestações artísticas funciona como uma forma de autodescrição do campo literário (Block, 2018: 15): a criação de antologias, de congressos, de plataformas online, de bases de dados e arquivos é outra forma eficaz de criar uma autodescrição e um sistema de enquadramento, sobretudo quando potenciados por uma forte estrutura institucional como a ELO (Block, 2018: 15).

Em relação a esta tese, importa verificar *se* e *como* os princípios de Genette, aprofundados na primeira parte, ainda se aplicam à literatura em meio eletrônico. Segundo Desrocher e Apollon, organizadores do volume *Examining paratextual theory and its applications in digital culture* (2014), a resposta é claramente positiva:

[...] this book confirms that the paratextual evolution and its study are quite strongly rooted in the current academic landscape, and that the taxonomy it presents for the printed book can be operationalized for the study of digital objects. (Desrochers & Apollon, 2014: xxxiv)

Isto deve-se, sobretudo, à síntese que pode ser feita da abordagem de Genette. Embora o autor seja extremamente específico nas suas descrições de como cada elemento do aparato paratextual de um livro funciona, a sua forma de descrever essas funções obedece a uma variação possível daquele que é o questionário fundamental de qualquer pesquisa: onde, quando, como, de quem, para quem, e para quê (Desrochers & Apollon, 2014: xxxv).

Noutro artigo da mesma coletânea, Patrick Smyth sublinha ainda o agrupamento de vários elementos paratextuais que Genette analisa em determinadas dimensões: espaciais, temporais, substanciais, pragmáticas e funcionais. (Smyth, 2014: 315, 319, 324, 326, 329). O autor defende que é através desta sistematização que

42 Friedrich Block refere vários exemplos, «in texts such as “What is E-Lit?” at eliterature.org or “What is E-Poetry?” at iloveepoetry.com, the “encyclopedic re-source on e-poetry.” Similar lists can be found in the prefaces to the catalog of the pOes1s exhibition (2000), Eduardo Kac’s anthology *New Media Poetry* (1996) and Richard Bailey’s anthology *Computer Poems* (1973).» (Block, 2018: 19).

é possível atualizar o enquadramento epistemológico criado por Genette, utilizando-o para entender as alterações que o meio digital provoca, defendendo assim, sem reservas, a continuação do uso desta ferramenta teórica também no meio digital:

Genette's set of key questions allows us to explore and comprehend the crucial distinctions between old and new forms. How is the central text situated in relation to its paratexts? When was the text released, and how long is it likely to last? Who are the authors of the text, and how does it find its readership? Does the text consist primarily of the written word, or does it incorporate other forms of communication? (Smyth, 2014: 330)

Simplesmente teremos que acrescentar à panóplia de elementos paratextuais possíveis a miríade de novos elementos: «Interfaces, instructions, menus, statements, reviews, blog posts, and documentation belong to the new generation of paratexts, which broaden Genette's original concept relating to print-based literature.» (Strehovec, 2014: 46).

Neste campo do paratexto em meio digital, são vários os investigadores que se dedicam a entender e aprofundar as possibilidades trazidas por esse meio, assim como vários os conceitos que foram criados ou recriados a partir de Genette para melhor entender este objeto de estudo. O artigo de Dorothee Birke e Birte Christ, «Paratext and Digitized Narrative: Mapping the Field» (Birke & Christ, 2013) foi essencial para afinar conceitos e, tal como o título anuncia, mapear o estado da pesquisa até aí, concentrando-se no texto digitalizado, ou seja, naquilo que acontece ao paratexto quando o texto é passado para um formato digital (deixando de parte, portanto, o texto criado já em formato digital). Foi seguido pelo volume *Examining paratextual theory and its applications in digital culture*, também ele essencial, bastante completo e abrangente, do qual cito vários artigos ao longo desta tese, organizado por Nadine Desrochers, da Universidade de Montréal, e Daniel Apollon, da Universidade de Bergen (2014). No seu artigo para esta colectânea, Patricia Tomaszek⁴³ e Nadine Desrochers incluem um levantamento de várias abordagens ao paratexto, que poderá ser seguido para verificar o estado da arte de algum ponto específico em relação ao paratexto em formato digital (Tomaszek & Desrocher, 2014: 163).

43 A quem também devo um sentido agradecimento pela generosidade e amizade com que se disponibilizou para partilhar comigo questões paratextuais.

No meio digital, a relação entre as duas tipologias de paratexto que Genette identificou (peritexto, isto é, o paratexto que se encontra no espaço físico da obra, e o epitexto, isto é, o paratexto exterior à obra, mas acerca dela) sofre alterações resultantes da lógica da hiperligação, uma vez que esta permite tornar mais fluida a fronteira entre o fora e o dentro da obra. Por outro lado, a interface, entendida como o conjunto das possibilidades de apresentação e exploração (estrutura da obra, ferramentas de navegação e instruções explícitas), constitui-se como o principal peritexto. O desenho web confere à obra a sua unidade gráfica e navegacional segundo princípios de usabilidade humano-máquina. A interface reflete convenções de programação específicas (contidas no ambiente operativo e no código-fonte da obra) e determinadas convenções do desenho web no contexto temporal e cultural específico de produção. No entanto, a possibilidade de adicionar ligações para textos sobre a obra dentro do espaço gráfico da obra (sejam dos próprios autores, sejam de terceiros) faz com os paratextos de tipo epitextual se aproximem dos paratextos de tipo peritextual, tornando-os fisicamente contíguos entre si. Digamos que a lógica reticular e associativa do meio eletrónico torna mais evidente a natureza paratextual da textualidade, isto é, o facto de os textos serem co-constituídos pelas instruções de leitura que contêm e pelos discursos com que são interpretados e autointerpretados.

A convencionalização de instruções de leitura específicas do hipertexto em obras de literatura eletrónica implica três processos interligados: (1) a adaptação de convenções paratextuais do meio impresso, (2) a adoção de convenções paratextuais já estabelecidas no meio digital (como a hiperligação, entre outras) e (3) a invenção de dispositivos paratextuais específicos da obra em causa. Na medida em que as obras digitais têm, geralmente, interfaces graficamente específicas do ponto de vista organizacional e navegacional, parte da sobrecarga cognitiva que implicam resulta da necessidade de aprender a ler a obra de acordo com a sua interfacialização específica. É esta variabilidade intrínseca da interface (e os seus efeitos no processo de leitura) que implica, muitas vezes, a necessidade de instruções explícitas para além das instruções implícitas já contidas nos elementos *transparentes* da interface, isto é, aqueles que se tornaram universalmente legíveis para os leitores em meio digital (no processo 2, acima descrito). Na medida em que as obras de literatura eletrónica exploram crítica e esteticamente o meio com objetivos expressivos, o processo 3 tende a tornar-se proeminente nessas obras. Já no caso da literatura

transferida para meio digital, como acontece com o exemplo da edição escolhida de *Bartleby* no Project Gutenberg, os processos 1 e 2 dominam. A estabilização futura do livro eletrônico enquanto um conjunto ergonomicamente satisfatório de apresentação de textos e paratextos dependerá da estabilização dos dispositivos, sistemas operativos e aplicações de modo a que a relação otimizada entre (1), (2) e (3) possa perdurar durante várias décadas. No entanto, a lógica da rápida evolução tecnológica a nível dos materiais e da computação não permite antever nada de similar ao uso centenário da conjunção entre fabrico de papel, desenho tipográfico da letra, máquina de imprimir e modos de produção do livro impresso.

EXEMPLOS E CONCEITOS

Um exemplo interessante daquilo que aproxima e ao mesmo tempo afasta o paratexto digital do impresso é a ideia de índice e de *index*. Na sua origem, a linguagem HTML prevê que a página de entrada em cada website seja a página denominada como `index.html`. Tal como num livro, começamos por entrar naquele que seria um mapa que nos indica os caminhos possíveis a partir daí. Nos primórdios do HTML, esta página era efetivamente composta por uma lista de hiperligações que poderíamos seguir, iniciando aí o nosso percurso. Não demorou muito tempo, porém, até que se interpretasse essa entrada também como uma capa, ou seja, que as páginas de entrada num website se tenham interessado por comunicar visualmente os conteúdos que aí poderemos encontrar (tanto ou mais do que listá-los). De qualquer das formas, este *index* mantém ainda a sua função de estrutura de acesso, segundo a nomenclatura proposta por Waller, e vista em «TIPOGRAFIA E PRODUÇÃO DE SENTIDO». Um problema interessante seria ponderar qual a relação entre a hierarquia de ficheiros que estrutura um website ou uma obra (enquanto estrutura de organização e navegação)—ou seja, a sua endereçabilidade e modularidade na máquina—, por um lado, e a tradução gráfica dessa hierarquia na interface apresentada no ecrã, por outro.

Outra relação que é também interessante a este nível é a relação entre as notas de rodapé, que sempre se constituíram como texto de apoio ao texto⁴⁴ e as hiperligações, consideradas por Landow como o ponto de partida do hipertexto (Landow, 1997: 4). As hiperligações começam por ser uma exacerbação das possibilidades que

44 Relembro que é possível ler uma interessante e exaustiva história da nota de rodapé em *The footnote: a curious history* (Grafton, 1997).

a nota de rodapé permite. A nota de rodapé leva o leitor do texto para fora, de uma forma que, no livro impresso, está contida ainda no espaço da página. O tamanho habitualmente menor do tipo de letra usado nas notas parece indicar a modéstia dessa *saída*: é esperado que o autor se desvie momentaneamente mas que logo regresse ao texto, claramente marcado como argumento principal. Por seu lado, as hiperligações podem servir a mesma função, de esclarecer algum ponto específico, mas elas perdem esta modéstia e tornam-se claramente concorrentes com o argumento principal—aliás, a noção de texto principal e acessório esbate-se—, permitindo que o autor percorra o seu caminho sem necessariamente regressar ao seu ponto de divergência inicial.

Ellen McCracken propõe-se a atualizar o conceito de epi-texto e peri-texto de Genette, analisando aquilo a que chama de vectores centrífugos e centrípetos durante a leitura com aparelhos Kindle ou iPad (McCracken, 2013). Genette define peritexto como aqueles elementos paratextuais que fazem parte do livro impresso, tal como os títulos, prefácio e notas, e define como epitexto os elementos paratextuais que são exteriores ao livro impresso, como por exemplo entrevistas com o autor ou críticas literárias publicadas acerca da obra. O que McCracken propõe é que se substitua a divisão definida do que seria o epi- e o peri-texto de um texto, uma vez que esse tipo de fronteira física se torna difícil de traçar no meio digital, e se defina ao invés disso o tipo de movimento que certos elementos paratextuais propõem ao leitor, relativamente ao texto central. Assim, certas possibilidades específicas do digital, como a procura por uma palavra, podem servir para focar a atenção do leitor no texto, trazendo-o para o seu interior, e outras podem servir para desviar a atenção do leitor do texto, sugerindo-lhe caminhos para fora do texto central. Esta dinâmica centrífuga e centrípeta de leitura sugere também a emergência de uma prática de leitura na qual a unidade material e discursiva da obra deixa de ser o foco principal do processo, passando antes a leitura a configurar-se como um processo de exploração de ligações alimentado pela ação de ligar a rede de referências do texto com a rede de textos do espaço de leitura eletrónico.

Este novo paradigma permite-nos, portanto, problematizar as vantagens e os problemas que se levantam no contraste entre o tipo de leitura que fazemos em meio impresso e em meio digital, referidas em «HIPERTEXTO, HIPEREDIÇÃO, HIPERLEITURA»:

McCracken's envisioning of the ebook as a locus of tension between inward and outward vectors underscores concerns about new modes of engagement: will readers' increased typographical and textual agency draw them deeper into the central text, or will the ability to move outward from the text serve as a distraction? (Smyth, 2014: 317)

Outra questão interessante em relação a este tema é o de perceber se o código poderá ser, também ele, considerado paratexto. Seria possível aplicar a distinção texto-paratexto também dentro do código-fonte? Colocando a hipótese, por exemplo, de os endereços URL, URI, etc. e as etiquetas XML, HTML, etc. serem elementos paratextuais no código, enquanto os elementos circunscritos por essas marcações seriam os elementos textuais? Por outro lado ainda, esta distinção seria sustentável se, em vez de hipertexto estático simples, estivéssemos a analisar hipertexto dinâmico (com animação, permutação e geração), já que neste caso as instruções que sustentam os processos dinâmicos têm um resultado intrinsecamente textual? Provavelmente, a natureza multicamada da textualidade digital não permite validar a distinção texto-paratexto ao nível do texto do código.

Yves Jeanneret e Emmanuël Souchier invocam a noção de arqui-texto para falar sobre o código, que consideram como o elemento que permite que se escreva num computador. Neste sentido, a escrita num computador seria *escrita sobre escrita* (Souchier, 2012: 90, citado em Vitali-Rosati, 2014: 127). A ideia de arquitexto é também ela uma criação de Gennete⁴⁵ que foi transportada para a análise de textos em formato digital de forma frutífera. Seja visto enquanto arqui-texto ou como outra forma de para-texto, também outros autores se debruçaram sobre a questão do código como paratexto; Patricia Tomaszek e Nadine Desrochers (2014: 163) apontam para Bauer (2004)⁴⁶ e Douglass (2010)⁴⁷ ou ainda Paling (2002).⁴⁸ Nesta tese, optei no entanto por focar um outro elemento paratextual cuja alteração no meio digital me pareceu particularmente significativa: o autor.

45 O autor escreveu em 1979 uma *Introduction à l'architexte* (Paris: Seuil), embora tenha vindo mais tarde a redefinir esse conceito (Desrochers & Apollon, 2014: 283).

46 E. Bauer, «Die Lust am Fehler: Deautomatisierung in der frankophonen digitalen Literatur». *PhiN*, 2, 162–183 (2004). <http://web.fu-berlin.de/phin/beiheft2/b2to2.htm>.

47 J. Douglass, *Comments on comments in code*. Apresentado na conferência *Critical Code Studies*, Los Angeles (julho de 2010).

48 S. Paling, «Thresholds of access: Paratextuality and classification». *Journal of Education for Library and Information Science*, 43(2), 134–143 (2002). doi:10.2307/40323974.

3.2.4 Autor / Ator

Quando a oralidade era a principal forma de transmissão de informação (lembremos que a escrita nem sempre teve a hegemonia como forma de comunicação de conhecimento) a ideia de autor era menos estrita e menos necessária. A discriminação da autoria torna-se necessária quando a informação é fixada pela escrita, e mais ainda pela tipografia, que permite a sua rápida difusão. Historicamente, a figura do autor ganhou a força que lhe atribuímos hoje apenas no final do século XVIII, por uma série de razões económicas e sociais, que levantaram a necessidade de atribuir a responsabilidade legal de um texto a um autor. Esta necessidade está absolutamente ligada ao desenvolvimento tecnológico: quando as cópias eram feitas à mão, elas eram morosas e por isso não era necessário regulamentar a sua reprodução (Vitali-Rosati, 2014: 114, 123).⁴⁹ A apresentação do códice tipográfico como conteúdo discreto e autocontido propicia a identificação clara de uma autoria única. Por sua vez, na WWW o texto deixa de ser facilmente encerrado em si mesmo enquanto unidade individual (como foi visto em «TEXTO FIXO / TEXTO FLUIDO»). Sendo a sua apresentação diferente, também serão diferentes as formas de o encarar.

Naturalmente, alguns problemas se levantam com a proliferação de textos no meio digital: o copyright serve essencialmente para prevenir que existam cópias desreguladas—e a internet é prolífica produtora e distribuidora de cópias, de uma forma que lhe é constitutiva. Por outro lado, a questão da autoria ser partilhada levanta problemas de responsabilidade artística e criativa que se irão resolvendo de formas que ainda não estão exatamente definidas pelas leis de copyright:

We insist on carrying on with ideas of authorship, copyright (and derived from them, identity and ethics) that originated at the end of the 18th and the beginning of the 19th centuries and that are more related to the aesthetic of Romanticism than to the shared nature of human knowledge. (Bordalejo, 2014: 137)

Mesmo um ebook (e recordo que o objeto de estudo desta parte da tese, sendo uma página web que remete para um ebook, ainda é apresentado segundo muitos dos códigos bibliográficos mais tradicionais, tratando-se ainda de um objeto com

49 Isto poderia já avisar-nos de que, uma vez alterado de novo o contexto tecnológico, também a figura do autor poderia vir a sofrer nova alteração.

uma autoria definida e anunciada) já não é uma unidade tão discreta como um livro impresso—e essa diferença reside sobretudo no seu paratexto. Se, quando abrimos uma página de um e-book num e-reader, ela ainda se assemelha bastante ao que seria a mesma página impressa, o aparato paratextual que o rodeia é fundamentalmente diverso (conforme o que acabo de apresentar em «PARATEXTO DO HIPER-TEXTO»), possibilitando diversas formas de sair daquele livro para outros, de alterar a forma de apresentação do livro, ou de acompanhar a leitura de outro leitor.

Podemos perguntar-nos qual é o papel das convenções gráficas para apresentação do paratexto nesta questão específica. Que forma ou formas paratextuais existem para indicar a função de autor? Devemos reconhecer que não muitas. Se existe um espaço pré-definido para o autor numa capa ou página de rosto de um livro impresso, num texto escrito para ser disseminado na maior parte das plataformas que existem na internet, esse espaço não está definido com a mesma precisão. Esta é mais uma dessas marcas gráficas que constituem e derivam de convenções de leitura. O facto de não existir uma convenção estabelecida para a identificação de um texto é tanto prova de que essa autoria é tendencialmente menos importante como ela mesma propicia que gradualmente se venha a dar menos importância a essa questão da autoria individual.

Uma das mais profundas alterações que o meio digital veio trazer nos mecanismos de produção e fruição do texto foi esta alteração da figura do autor, que me parece merecer destaque pela sua forte influência na nossa forma de pensar o que é a literatura. O que quero demonstrar aqui é a noção de que o conceito de autor é profundamente afetado pela forma de funcionamento económico e editorial da WWW, apresentando e desenvolvendo a ideia de Vitali-Rosati em «Digital Paratext, Editorialization, and the Very Death of the Author» (2014). Segundo o autor, no caso dos textos digitais, a função autoral já não é necessária para legitimar o texto ou estabelecer o seu sentido—para tal, existem nesse meio um conjunto de elementos de editorialização cujas funções substituem ou se sobrepõem à do autor (Vitali-Rosati, 2014: 111–112).

A função primordial do autor é a da legitimação do texto—o autor é o indivíduo responsável pela produção daquelas palavras. Uma segunda função do autor é a de garantir a originalidade do texto (Vitali-Rosati, 2014: 114–116). Ou seja, o autor deve ser capaz de se responsabilizar pelo texto, naquilo que isto implica em termos de consequências legais e também criativas. A própria

identidade do texto é garantida pela identificação da sua autoria (pense-se por exemplo na frase: «Já leu o último Lobo Antunes?»). Segundo Genette, o nome do autor é um dos mais importantes elementos paratextuais: quem assina o texto assume a responsabilidade pelo seu conteúdo. Além disso, o nome do autor é também um argumento de marketing, uma vez que indica o estilo provável de um texto e o seu potencial valor comercial derivado da popularidade do autor (Vitali-Rosati, 2014: 122).

O que o autor defende é que esta necessidade de responsabilização legal e criativa ainda existe no meio digital, naturalmente, e na sua forma própria, mas ela é garantida por instâncias colaborativas de editorialização e não por um autor individual. O autor é o indivíduo responsável pelo conteúdo do livro; é ele que defende as ideias colocadas no texto e é nele que o leitor confia. No entanto, o leitor comum na WWW habitualmente não necessita desta informação. Ao que ele recorre para atestar o interesse de um texto é às suas instâncias de editorialização, como a inclusão num determinado website ou a referência a ele através de uma hiperligação noutro artigo (Vitali-Rosati, 2014: 112). A Wikipedia é um bom exemplo disto, sendo uma obra de autoria coletiva e tendencialmente anónima. Poder-se-ia argumentar que também numa enciclopédia não é habitual questionar-se a autoria de cada texto, mas nesse caso há uma entidade definida—a editora dessa determinada enciclopédia—que determina a sua correção. Na Wikipedia, essa autoria é partilhada e a sua correção não é atestada por nenhum tipo de indivíduo ou entidade à qual possamos dar um nome, mas sim pela massa conjunta de vários indivíduos anónimos ou cujo nome individual não é relevante para atestar a qualidade do todo, e por um processo editorial que tenta incorporar as práticas de controlo de qualidade de informação no modo de produção de cada entrada. Em relação ao ponto de que o autor como autoridade e garante da responsabilidade de um texto é substituído por instâncias editoriais, poder-se-ia também argumentar que isso já acontecia, em certa medida, no meio impresso, podendo dar-se como exemplo a inclusão de certos títulos na Universal-Bibliothek, fazendo com que esse nome de conjunto tenha tanto ou mais poder do que o nome de cada autor individual. No entanto, na WWW o papel do autor parece eclipsar-se debaixo de uma editorialização mais omnipresente e distribuída. Ele não se torna subserviente, mas sim, tendencialmente, desaparece, uma vez que se torna desnecessário. Não só isto é verdade para conteúdos criados por algoritmos, como apontam vários

autores (Vitali-Rosati cita como exemplos Goriunova, 2011⁵⁰ e Koehler, 2013),⁵¹ mas para todo o conteúdo publicado neste meio, demonstrando que a tecnologia está a criar um enfraquecimento da função do autor (Vitali-Rosati, 2014: 125).

AUTOR / LEITOR / ATOR

A web é fundamentalmente *escrita*. Muitas das ações que se passam na *www* são claramente atos de escrita: uma entrada num blog é escrita, assim como um tweet ou a atualização do status em redes sociais. No entanto, esta não é a única forma de *escrever* na internet: cada ação que nela tomamos deixa um traço que é registado por máquinas e algoritmos de forma a poder ser replicado pelo mesmo ou outros utilizadores (Vitali-Rosati, 2014: 116–17), gerando uma rede inscrita pela repetida utilização de certos caminhos, como o trilho marcado sobre a relva pela repetida passagem de pés sobre ela. Um leitor pode deixar um sublinhado num ebook, e esse sublinhado ser visto por outras pessoas, ou qualquer leitor pode ter acesso às passagens que mais vezes foram sublinhadas por outros leitores. Este tipo de ação é, discutivelmente, paratexto de autoria partilhada, num gesto que testemunha a autoria tendencialmente comunitária e não individual dos textos e conteúdos disponibilizados na internet. Aqui dá-se uma cisão com o paratexto como ele é definido em *Seuils*, uma vez que para Genette o paratexto é definido como sendo escrito ou legitimado pelo autor, mesmo que em maior ou menor grau (1987: 2). Note-se, precisamente, que esta possibilidade não poderia ser prevista por Genette uma vez que foi necessária uma revolução tecnológica para permitir novas formas de autoridade (Birke & Christ, 2013: 78–79).

Quando falo de ator por oposição a autor, falo daquele que *age* na *www*, que nela escreve. E o que quero sublinhar é que essa escrita já não é feita por um autor—«The digital space presents a new set of writing/ reading practices in which the author is increasingly less central.» (Vitali-Rosati, 2014: 124)—, mas sobretudo por um ator. Por ser uma escrita que se atualiza e que tendencialmente é colaborativa, essa entidade autoral inicial vai-se perdendo. O facto do texto ser

50 O. Goriunova, «FCJ-115 autocreativity and organisational aesthetics in art platforms». The Fibreculture Journal, 17 (2011). <http://seventeen.fibreculturejournal.org/fcj-115-autocreativity-and-organisational-aesthetics-in-art-platforms/> (acedido a 8 de janeiro de 2014).

51 A. Koehler, «Digitizing craft: Creative writing studies and new media: A proposal». College English, 4 (2013). <http://www.ncte.org/library/NCTEFiles/Resources/Journals/CE/0754-mar2013/CE0754Digitizing.Pdf> (acedido a 8 de janeiro de 2014).

atualizável a qualquer momento faz com que a responsabilidade por ele não fique a cargo de um indivíduo mas sim de um processo, que pode ser descrito como um processo de editorialização. Ou seja, o advento da World Wide Web é a alteração do meio social e económico que era necessária para tornar evidente aquilo que Barthes e Foucault⁵² concetualizaram. As funções de autoria e autoridade que atrás foram descritas são, agora, cumpridas por outros e diversos agentes. A produção de uma autoridade que garante a individualidade de um conteúdo e se responsabiliza por ele é feita, agora, por um conjunto de agentes editoriais, mesmo quando não se autoidentificam por esta descrição. Por exemplo, a indexação em motores de pesquisa, feita através do processamento dos seus meta-dados e pelos índices de utilização de cada página serve hoje em dia para garantir a relevância de um conteúdo—mesmo que cada uma das pessoas que visitam uma página, aumentando assim o seu número global de visitas, não se identifique como um crítico que formalmente atesta a qualidade de um conteúdo (Vitali-Rosati, 2014: 125).

On the Web, there are therefore actors producing actions and editorialization functions, making permanent connections between actions and thus transforming them into units of meaning. This is why the question of authorship becomes secondary, maybe even incongruous, and is eclipsed by the question of editorialization. (Vitali-Rosati, 2014: 121)

É importante percebermos que esta é uma instrução de leitura contida no meio digital. Esta é uma revolução importante, uma nova direção na maneira como a cultura lida com textos, que é trazida pela materialidade da tecnologia de inscrição e apresentação de texto. Existe uma relação entre a unidade discreta do livro e o autor; entre a tecnologia digital e o autor. A ideia de autor está vinculada à ideia de uma obra discreta, cujo princípio e fim podem ser apontados sem dúvidas. Como vimos, o texto em meio digital é por natureza fluido, o que por sua vez tem implicações também para essa noção de autoria única. Por outro lado, a capacidade do meio digital de incorporar retificações e acrescentos, em processos incrementais que se vão expandindo ao longo do tempo e de forma colaborativa contribui também para o enfraquecimento dessa ideia forte de autor que vigorou até aqui.

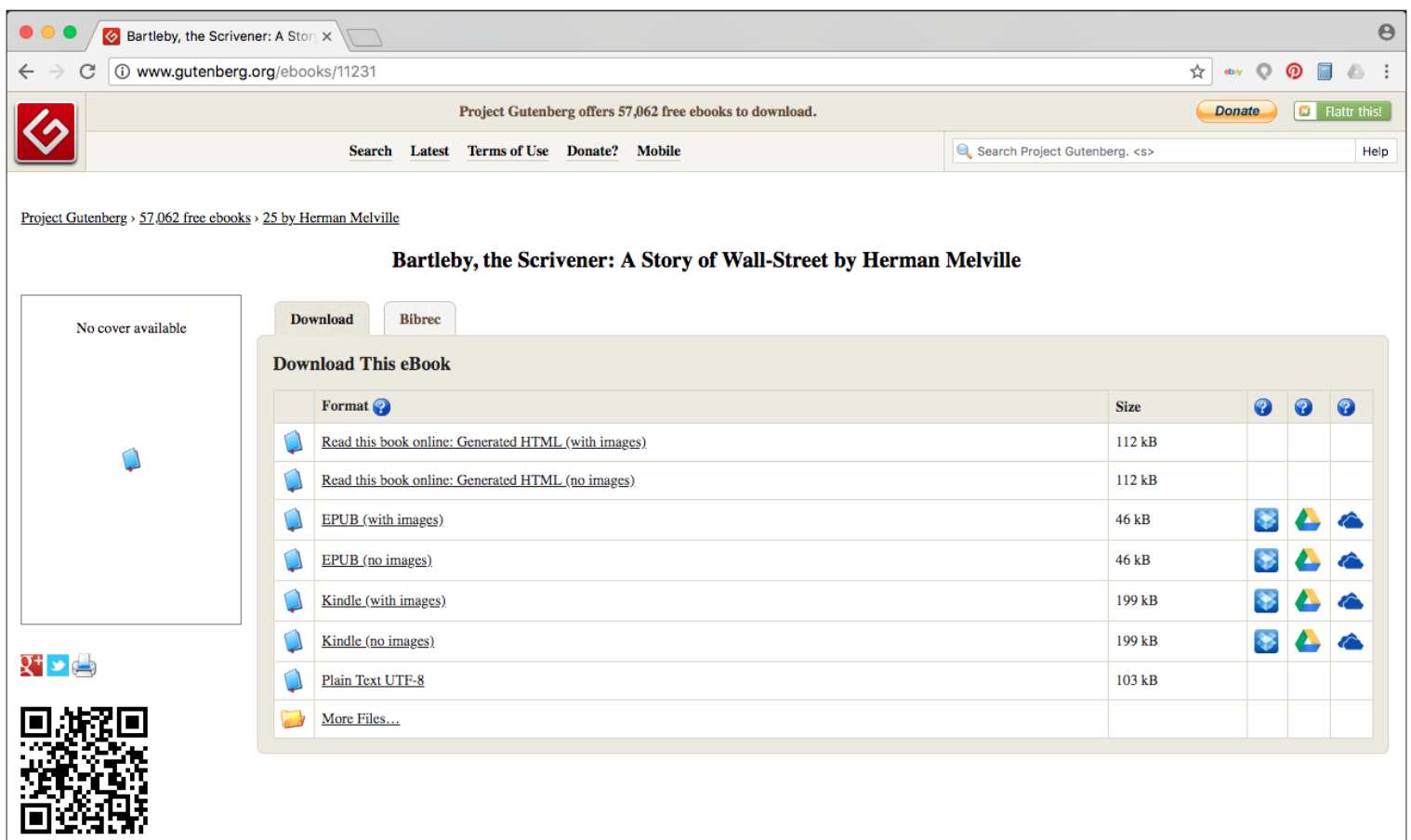
52 Falo dos emblemáticos textos «A morte do autor» (Barthes, 1987 [1967]) e *O que é um autor* (Foucault: 2006 [1969]), amplamente discutidos nas Humanidades.

3.3 Espaço

3.3.1 Virar a página

De forma a poder analisar algumas instruções de leitura relativas à página, assim como a maneira como elas se alteram no meio digital, voltaremos a olhar para aquele que foi o nosso primeiro objeto de estudo, ao lado daquele que tem sido o objeto de análise desta parte da tese—ou seja, colocaremos lado a lado as edição da Reclam e do Project Gutenberg (especificamente, na sua versão HTML, tal como apresentada num browser aberto num computador). Olhar para estes dois objetos vai-nos permitir comparar os dois conjuntos de convenções, do impresso e do digital. Essa comparação será a pedra de toque para questionar mais profundamente as formas nas quais o texto é apresentado numa *página* na era digital e pensar nas suas convenções e nas suas fronteiras, nas suas possibilidades e limitações.

Fig. 3.3 — Página de acesso a *Bartleby* no Project Gutenberg, o que seria um equivalente possível à sua capa na edição impressa [tal como era apresentada até maio de 2018].



Project Gutenberg offers 57,062 free ebooks to download. [Donate](#) [Flattr this!](#)

[Search](#) [Latest](#) [Terms of Use](#) [Donate?](#) [Mobile](#) [Help](#)

Project Gutenberg > 57,062 free ebooks > 25 by Herman Melville

Bartleby, the Scrivener: A Story of Wall-Street by Herman Melville

[Download](#) [Bibrec](#)

No cover available

Download This eBook

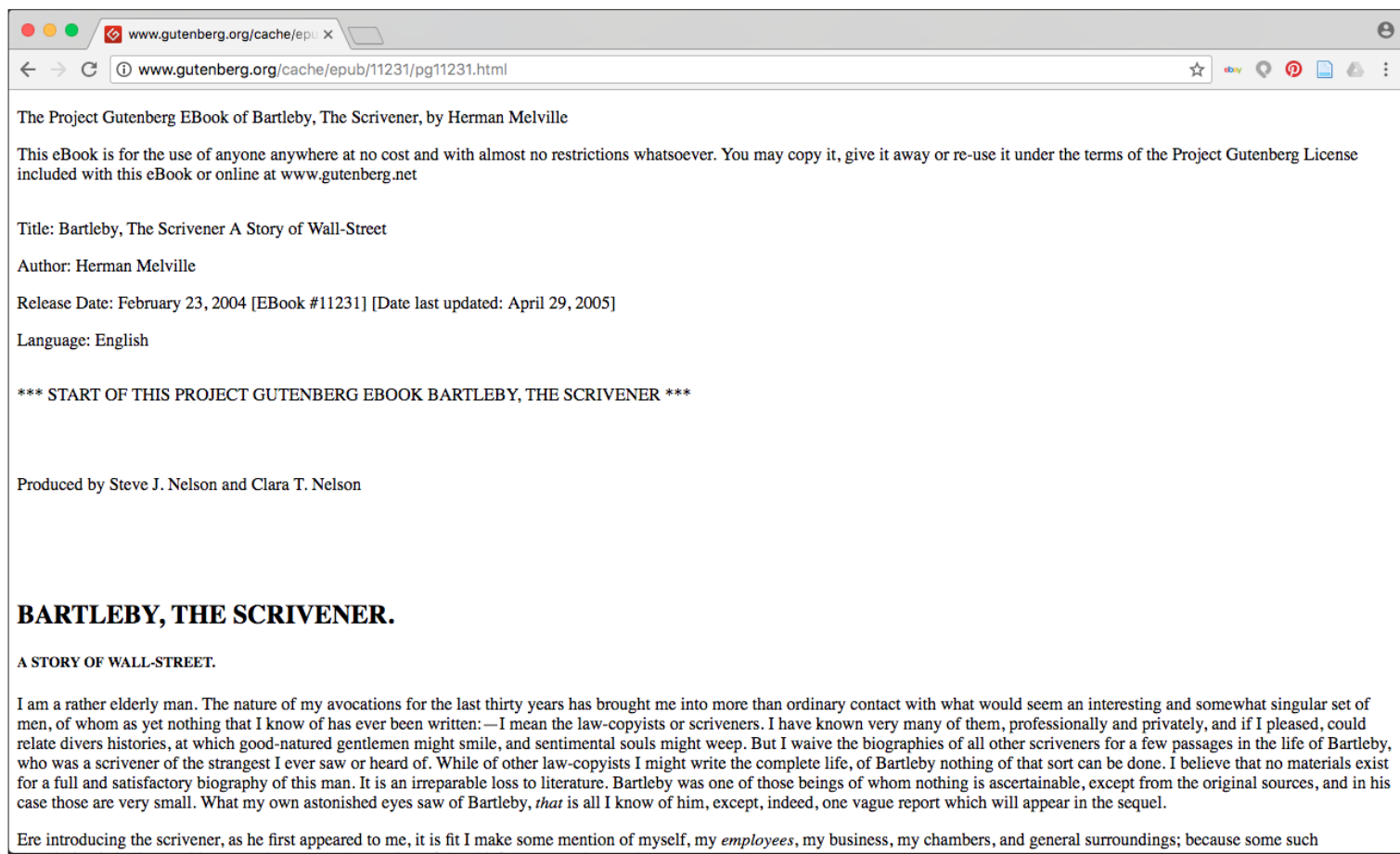
Format	Size			
Read this book online: Generated HTML (with images)	112 kB			
Read this book online: Generated HTML (no images)	112 kB			
EPUB (with images)	46 kB			
EPUB (no images)	46 kB			
Kindle (with images)	199 kB			
Kindle (no images)	199 kB			
Plain Text UTF-8	103 kB			
More Files...				

ROLO — SCROLL

Será talvez desnecessário neste ponto lembrar que o meio digital teve a oportunidade—devidamente concretizada—de questionar muitas das convenções de leitura estabelecidas. Ao fazê-lo, foi capaz de reativar certos modos de leitura e de escrita que estavam esquecidos no passado, como o modo linear de uso do rolo / scroll. Incluo a sua palavra em inglês, para que mais facilmente se perceba a relação entre um manuscrito inscrito numa longa folha de papiro ou pergaminho, armazenada na forma de um rolo, e a figura digital, tipicamente localizada à direita numa página HTML, que nos permite navegar pelo seu conteúdo. É interessante observar como, perante possibilidades aparentemente infinitas, em vários aspectos o digital escolheu recuperar antigas práticas, demonstrando claramente a sua filiação nos modos tradicionais de leitura e escrita.

Aquilo a que chamamos scroll, nos meios digitais, é um manípulo virtual, um ícone desenhado que nos permite enquadrar um texto que está paginado de forma contínua. Quando clicamos nele, o texto que está *escondido* no fundo da página vem para cima, fazendo com que uma quantidade de texto correspondente seja *escondida* no topo—ou vice-versa. O desenho deste ícone depende do software que estamos a usar para ler a página HTML. Esse é o caso deste documento, e da maioria dos documentos encontrados na internet, apesar de o designer ou autor de

Fig. 3.4 — Captura de ecrã do início de *Bartleby*, na sua versão HTML, o que seria equivalente a algo entre uma folha de rosto e um *incipit*.



cada página ter a possibilidade de customizar o ícone e seu comportamento—mas esse não é o caso desta página, que é intencionalmente simples. Apesar de este *scroll* se inspirar nos antigos rolos manuscritos, e tendo em conta ainda que o seu uso é para nós perfeitamente intuitivo, a verdade é que o comportamento deste ícone digital não tem um antecedente direto no meio analógico. Em vez disso, ele responde diretamente ao funcionamento do meio digital, fazendo uso das suas novas possibilidades e seguindo o desenho da sua GUI (graphic user interface), que se baseia no uso de *botões* como manípulos visuais para gerar ordens codificadas que o computador deverá seguir.

Outra forma de ativar o scroll é usar a sua barra: dentro de uma estreita faixa de pixels, geralmente cinzentos, podemos ver uma figura rectangular ou oval que marca o lugar onde estamos dentro do texto. Movê-la para cima ou para baixo terá a mesma consequência no texto—ele mesmo se movimentará para cima ou para baixo, na direção contrária, mostrando e escondendo outra porção do texto—movimentar essa figura para cima fará com que o texto se movimente para baixo, mostrando-nos desta forma uma porção mais acima do texto.⁵³ Alguns browsers, como o Google Chrome, funcionam apenas com esta barra de scroll e não apresentam já o ícone de scroll, tal como pode ser visto nas figuras aqui apresentadas,⁵⁴ onde até mesmo a barra de scroll está escondida até que movimentemos o rato para navegar o texto. Espera-se que a navegação seja feita sobretudo através do hardware, ou seja, que se use sobretudo o ecrã tátil, o *trackpad* ou a roda de scroll incluída no rato, e por isso foi eliminado na totalidade o ícone na forma de uma seta ou triângulo, no fundo da barra lateral (ou no fundo e no topo), presente em outros browsers.⁵⁵

A relação anteriormente mencionada entre *ir para cima* e *ir para baixo*, entre a barra de scroll e o texto, é também ela dependente do software usado e mesmo das preferências do utilizador. No sistema operativo Mac OS, a opção «Scroll direction—natural» faz com o conteúdo acompanhe o movimento do dedo. Esta opção refere-se ao funcionamento do *trackpad*, e afeta a nossa experiência em todo o

53 Esta descrição é naturalmente figurada, mas é esta a sensação que nos é transmitida e que nos permite interagir com a totalidade do texto, sendo-nos mostrada pelo computador pedaço a pedaço, sob o nosso controle.

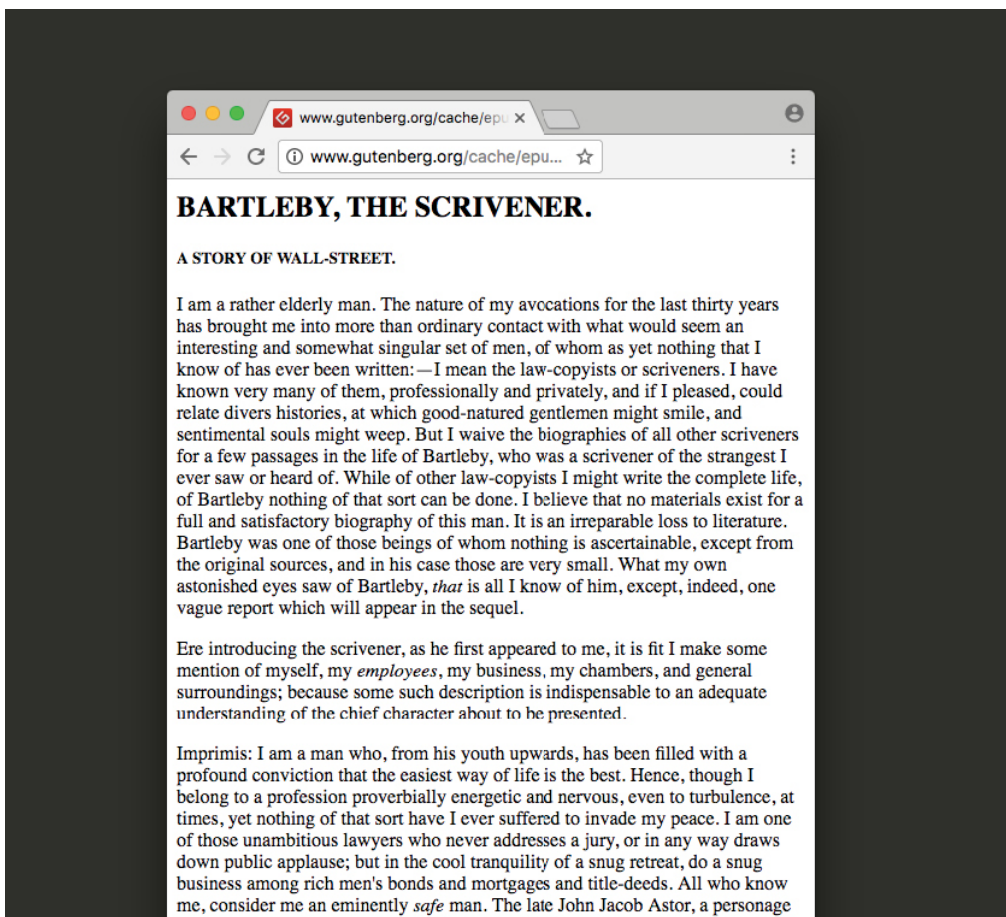
54 Capturas de ecrã feitas no browser Chrome, a partir de um computador correndo o sistema operativo MacOS.

55 Esta ausência em alguns browsers, sem que ela faça sentir a sua falta, será um forte indício de que esse ícone desaparecerá em todos eles num futuro próximo.

software acedido através daquele hardware. Isto significará que o movimento dos dedos funcionará como se os dedos ficassem de alguma forma colados ao papel virtual—mover os dedos para baixo revela o conteúdo acima, como se estivéssemos a empurrar o papel para baixo para ver o conteúdo no topo. Na opção contrária, movemos o scroll para baixo para aceder ao conteúdo que está em baixo (o texto em si vai para cima, mas a nossa vista irá para baixo). De uma forma ou de outra, a barra de scroll é sempre uma espécie de sumário do texto em si: onde quer que estejamos na barra de scroll, no topo ou no fundo, é o lugar onde estamos no texto. Note-se que esta expressão faz do leitor o ponto central: dizemos que «estamos neste ponto do texto». Poderia argumentar-se que, de facto, o texto está neste ponto, mas isso é na verdade menos significativo, uma vez que é o leitor, no ato de leitura, que ativa o texto. A ideia de que estamos em algum ponto do texto de facto dá ênfase ao leitor como agente de leitura e ao texto como um espaço para a performance da sua leitura.

Usando outra expressão comum, poderíamos dizer que estamos na página X. De forma idêntica, o texto impresso numa página só é acessível e visível assim que o solicitamos. Posicionamo-nos perante o texto, e o texto perante nós, de uma forma semelhante. Desta vez, como dica visual, temos outros dois parâmetros: um bastante táctil—sentir quantas páginas seguramos nas nossas mãos direita e

Fig. 3.5 — Captura de ecrã do início de *Bartleby*, na sua versão HTML; agora com o seu enquadramento redefinido de forma a conter um número de palavras por linha que o torne mais facilmente legível.



esquerda—e outro tipográfico: o número de página. O número de página é especialmente relevante, uma vez que é uma forma objetiva de determinar e referenciar a posição de uma certa porção do texto, permitindo a existência de vários tipos de índice. É esta característica que permite que o leitor anote referências para leituras posteriores, ou permite a partilha de referências entre uma comunidades de leitores, assim consolidando o uso do texto escrito e/ou impresso como uma forma de partilhar conhecimento.

ENQUADRAMENTO — FRAME

Uma das principais diferenças entre as versões impressa e digital de um mesmo texto é precisamente a elasticidade da porção de texto que é visível perante nós num certo momento da leitura. Na edição digital, essa porção é limitada na instância de leitura e é restrita tanto pelos limites da interface como pela vontade do utilizador. O utilizador—o agente do ato de leitura—também apresenta ele mesmo um conjunto de limites em relação ao que consegue ler, mesmo que opte por os ignorar. A página impressa, no entanto, é desenhada por alguém antes do leitor, tendo em conta também os limites da interface—neste caso, o papel. A sua paginação é desenhada de forma a otimizar a legibilidade de cada porção de texto (pelo menos, na maioria das vezes, e claramente no caso deste livro). Enquanto que o digital tem um número indefinido de palavras e linhas por unidade de texto visível a cada instância, na página impressa esse número foi fixado de antemão por um conjunto de profissionais e/ou máquinas a seu comando. Para podermos ter duas unidades de texto comparáveis, não poderemos comparar toda a página HTML, que conteria a totalidade do texto, mas uma instanciação particular do texto, num momento preciso, enquanto está a ser lida. Desta forma, o número de palavras por unidade textual na edição do Project Gutenberg é pessoal e volátil, enquanto o número de palavras na página 11 (por exemplo) da edição Reclam é 247 e o número de linhas 24 (ignorando, em ambas as contagens, as notas de rodapé). O número médio de palavras por linha é de 10,4, o mínimo sendo 8 (nas linhas 2, 6 e 23) e o máximo 13 (nas linhas 7 e 9). O comprimento da linha é de 76mm, e a altura da mancha de texto (incluindo notas de rodapé) é de 123mm. Esta análise e cálculos exatos seriam muito menos categóricos para a edição digital—estariamos apenas a medir uma instância particular do texto, que dificilmente seria replicada noutra instância de leitura.

Da mesma forma, a relação entre o texto e os limites do enquadramento no qual é colocado é perfeitamente mensurável na versão impressa, como podemos ver na «FIG. 1.19», na página ímpar. A dimensão da mancha de texto anteriormente descrita é o resultado da subtração de 10 mm de margem em todos os lados e uma margem de 155 mm no pé da página, dentro de uma página de 147,5 × 96 mm. Também podemos medir o tamanho de cada um dos seus elementos textuais, em pontos tipográficos—tal como é visível na página par da mesma figura. Uma medição semelhante poderia ser feita na versão HTML do mesmo texto. Mas, de novo, lembro que estaríamos a medir uma instanciação virtualmente irreproduzível do texto. As unidades de medida teriam também que ser adaptadas: mediríamos em pixels, os quais poderíamos dizer serem equivalentes a X mm, quando vistos num ecrã com os 72dpi de resolução standard—sublinhando assim a sua dependência da interface e a sua existência enquanto *evento*.

OUTRAS OBRAS E CONCEITOS

A escolha de objetos de estudo tão mundanos para esta pesquisa foi, como já foi dito, um ato deliberado—estas são obras que nos permitem observar a regra ao invés da exceção. Naturalmente, há outros trabalhos que mais evidentemente desafiam as convenções de leitura no meio digital. Obras como «... and by islands I mean paragraphs», de J. R. Carpenter (2013), uma obra na qual o texto é lido como um mapa e não obedece a fronteiras, ajudam-nos a imaginar um mundo de possibilidades para a inscrição de texto. Esta obra questiona particularmente a sequencialidade das unidades de texto. Tenho vindo a usar esta expressão (unidades de texto) para descrever páginas, parágrafos, ou quaisquer outras porções de texto que são necessariamente limitadas no momento em que se nos apresentam. Nesta obra, não podemos encontrar páginas tais como as que encontramos no códice, seguindo-se umas às outras, nem conseguimos tão pouco encontrar o modo de leitura sequencial que ainda é habitual em páginas web, onde unidades de texto se seguem umas às outras, seja num mesmo plano, quer vertical quer horizontalmente, seja pelo uso de hiperligações que instalam uma ordem possível e pré-definida entre unidades textuais. Em vez disso, a autora requisita o modo de leitura de um mapa, onde não há uma sequência ou hierarquia específicas que se deva seguir. Podemos mover-nos para cima ou para baixo, entre a esquerda e a direita, e ir lendo à medida que encontramos unidades de texto / parágrafos / ilhas.



Fig. 3.6 — «... and by islands I mean paragraphs», de J. R. Carpenter [acedido a 22 de fevereiro de 2020].

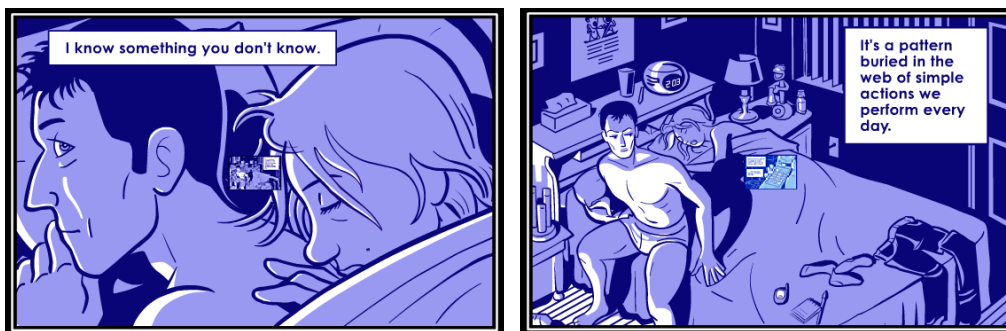


Fig. 3.7 — «The right number», de Scott McCloud, disponível em <http://scottmccloud.com/1-webcomics/trn-intro/index.html> [acedido a 22 de fevereiro de 2020].

Usando um recurso técnico bastante simples—dando uma dimensão à página que é demasiado larga e demasiado alta para caber dentro dos limites de um ecrã típico—, a autora consegue negar uma sequencialidade vertical ou horizontal. Além disto, as múltiplas versões que existem para cada parágrafo levam mais além a exploração das possibilidades propostas pelo meio, implodindo por completo a ideia de página enquanto unidade finita de texto, seguindo e fazendo-se seguir por outras unidades semelhantes.

Uma outra obra, «The right number», de Scott McCloud (2003) mostra-nos a possibilidade de reenquadrarmos e aproximarmo-nos (numa lógica de zoom in) como forma de entrarmos mais a fundo dentro de um texto. Neste caso a linearidade é perfeitamente preservada—discutivelmente, por esta característica estar

tão profundamente imbuída no contexto dos livros de banda desenhada, no qual a obra se inscreve. Sendo uma narrativa baseada em imagem, ela move-se ao longo de uma história, mostrando-nos personagens e suas ações seguindo-se umas às outras. É, neste sentido, um modo de leitura bastante cinematográfico, e a sequencialidade é necessária para que ela *funcione*. Neste caso, o que o autor questiona é a forma como navegamos de uma imagem para a seguinte. Ainda temos um caminho pré-definido, mas não saímos de uma página para entrar na outra: vemos a página seguinte como uma pequena miniatura no centro da imagem atual. Assim que clicamos no ecrã, ou pressionamos uma das setas, essa miniatura cresce, dando-nos a impressão de entrarmos nessa nova página, e uma nova miniatura aparece no mesmo lugar. Apesar de que esta história visual ainda é composta por páginas em sequência, a impressão é a de que estamos a navegar entre páginas aproximando-nos delas, avançando assim pela narrativa.

Esta é apenas uma das possibilidades instauradas pela noção de *infinite canvases* criada pelo autor (McCloud, 2009), que é útil nesta busca por novas formas de apresentar e ler um texto. Pensando na forma como os criadores de banda desenhada usam o espaço pictórico para contar uma história, McCloud sublinha que, de facto, não é necessário estar preso a uma página finita quando a história está a ser contada no meio digital. Esta banda desenhada digital que criou é apenas um exemplo possível disso mesmo, fazendo uso destas possibilidades criadas pelo meio e explorando novas formas de navegar por um texto.

Na teoria dos meios digitais, foram desenvolvidos outros argumentos importantes que exploram e expandem a nossa concepção de *página* como um contentor de texto. Estou a referir-me por exemplo a conceitos como o de *spatial affordance*, de Janet H. Murray (2012): a característica que permite que os media digitais sejam *navegáveis*. Esta é uma forma de organizar e disponibilizar para visualização as grandes quantidades de informação que o meio digital permite conter. Ela baseia-se na «innate human propensity to make sense of the world through spatial metaphors: we are predisposed to spatialize our experience, turning the appearance of text on our screen into the experience of ‘visiting’ web sites.» (Murray, 2012: 439). Isto é semelhante à metáfora previamente apresentada, a de *estarmos na página x*, uma vez que esta também é uma metáfora espacial. Mas o seu sentido é bastante diferente—apenas podemos estar numa página X ou Y, enquanto podemos navegar numa página web sem estarmos limitados a pontos fixos previamente marcados.

É como se pudéssemos navegar de forma relativamente livre num oceano (digital) sem limites, por oposição a embarcar num comboio (analógico) que se move numa direção e para em determinadas estações predefinidas. A obra «... and by islands I mean paragraphs» é um bom exemplo desta possibilidade, levada um pouco mais além. O nosso exemplo da página HTML para o texto de *Bartleby* é certamente menos eloquente para ilustrar esta distinção, uma vez que também aí temos uma única direção predefinida—contudo, temos ainda assim a ideia de que nos estamos a mover livremente ao longo do texto, que não é dividido por unidades discretas, que temos que saltar e/ou deixar para trás para podermos avançar.

Johanna Drucker, em «Frame jumps and mixed modalities» (2013B) sublinha a nossa capacidade de mudar de perspectivas e de modos de ver de forma a abarcar os diferentes tipos de media possivelmente presentes de forma simultânea na mesma página digital. Texto, imagem, vídeo, som,... todos eles partilham o mesmo espaço de leitura, mas requisitam naturalmente diferentes práticas de leitura. Neste caso, a noção de página como unidade de conteúdo é desafiada por esta multimodalidade; esta variedade de media exige ser corretamente enquadrada—materialmente e mentalmente—para que possamos lê-la corretamente.

Estes são apenas alguns entre vários teóricos do meio digital, ou nele praticantes. Através da sua prática, muitos escritores e artistas digitais fazem-nos entender as possibilidades que este meio traz, expandindo a nossa concepção de *página*. Todos eles nos ajudam a reexaminar a forma como o texto é apresentado e lido, naquele que ainda é um meio rico em possibilidades.

PÁGINA / JANELA

Evidentemente, não foi por acaso que chamámos a cada nova apresentação de conteúdo na *www* uma *página web*; isso é uma óbvia referência ao código (Bolter, 2001: 39). Estas páginas já não parecem estar limitadas pelas condições físicas do seu meio,⁵⁶ mas ainda têm um limite perceptível, o do próprio ecrã como plano delimitado de inscrição. Esse limite está relacionado com a interface do dispositivo no qual estamos a ler. Mas, mais profundamente, está relacionado com a capacidade humana de ler e processar texto. A dimensão e forma na qual o texto chega

56 Uso a expressão *parecem estar* uma vez que, de facto, estão limitadas pela condição física do seu meio. No entanto, esse meio específico é especialmente bom a providenciar variadas condições para a leitura, e a sensação é a de que as suas possibilidades são infinitas.

às nossas mãos, olhos e mentes está agora ainda mais claramente relacionada com aquelas que são as nossas práticas e protocolos de leitura seculares do que com os limites impostos pelo meio no qual o texto é inscrito.

Veja-se por exemplo o número de palavras por linha num texto. A edição Reclam de *Bartleby*, tal como já foi referido, tem uma média de 10,4 palavras por linha. Em caracteres, incluindo espaços, a média seria de 54. Robert Bringhurst faz notar que um intervalo de 45 a 75 caracteres por linha seria um bom número, sendo que o ideal seriam 66, incluindo espaços (Bringhurst, 2004: 26). A página HTML de *Bartleby* é escrita sem qualquer tipo de quebras, ignorando assim estes princípios. Quando a abrimos, ela automaticamente apresenta o texto até ao limite da largura do ecrã que estamos a usar — os limites da interface. Embora o texto se apresente perante nós de uma forma clara, em letras pretas sobre fundo branco, na realidade tem fraca legibilidade. Há uma razão para essa boa prática dos 66 caracteres por linha. Uma medida muito maior do que essa torna a distância entre o fim de uma linha e o início da próxima demasiado longa para ser percorrida com o olhar, fazendo com que o olho perca a referência do lugar onde se encontrava. Como resultado, teremos um leitor que, depois de terminar a linha que estava a ler, erradamente lê o início de outra linha, percebe que já leu essa, tenta outra, apenas para descobrir que não haveria continuação lógica nessa sequência de palavras, até que finalmente encontra a linha certa. É claro que *podemos* ler linhas com comprimento infinito. Poder-se-ia compôr *Guerra e Paz* usando apenas umas poucas linhas por parágrafo. Mas quereríamos lê-lo dessa forma?

Curiosamente, a primeira coisa que foi feita, perante infinitas possibilidades de apresentar textos, foi voltar para o rolo contínuo, agora disposto verticalmente e manipulado com a ajuda de um manípulo virtual, tal como já foi mencionado. Mas rapidamente nos apercebemos que com as tecnologias digitais não apenas podíamos alternar entre os modos contínuo e sequencial de leitura, relacionados com o rolo ou com o códice, mas também explorar novas possibilidades que agora se tornaram viáveis. O rolo contínuo, tanto o manuscrito como o eletrónico, tem óbvias limitações. Por outro lado, também não seria bom perder a capacidade de saltar rapidamente entre partes do texto que o códice nos permite. Na verdade, a página é finita no seu espaço gráfico, mas infinita nas suas associações. Alberto Manguel sintetiza estas possibilidades e limitações:

The unwieldy scroll possessed a limited surface—a disadvantage we are keenly aware of today, having returned to this ancient book-form on our computer screens, which reveal only a portion of text at a time as we “scroll” upwards or downwards. The codex, on the other hand, allowed the reader to flip almost instantly to other pages, and thereby retain a sense of the whole—a sense compounded by the fact that the entire text was usually held in the reader’s hands throughout the reading. (Manguel, 1996: 127)

Também Manuel Portela, citando Johanna Drucker, explicita a dualidade destes dois modos de leitura e de escrita:

One of the basic dualities of codex semiotics is the duality between flow (the scroll-like continuous reading surface) and break (the discontinuity between pages). Drucker (1995) refers to this duality as the “basic internal dialogue of a book form” (140). One of the most productive features of codex structure is the fact that pages and openings can be accessed at any point in the sequence, a property that Lev Manovich (2001)⁵⁷ describes as the random access property of codex forms and is one of the reasons for the enduring appeal of the codex form as a perfect integration of design and function. (Portela, 2013: 95–6)

Todos os protocolos espaciais são questionados, remediados e redefinidos no novo espaço de leitura digital.⁵⁸ Tentando compaginar as melhores possibilidades de ambos os mundos, aparecem as noções de *janela* e *frame* (traduzível por enquadramento), como alternativas para organizar e apresentar conteúdo. Estamos perante novas possibilidades, como a possibilidade efectiva da linha infinita que mencionei, e somos activamente desafiados a perguntarmo-nos o que queremos fazer com elas. O meu argumento aqui, também demonstrado pela sequência de figuras inicial, é exactamente o de que a noção de página pode ter sido completamente alterada, mas ainda precisamos de aceder a unidades discretas de texto, um pouco de cada vez, para conseguir ler. Estes limites são, na maioria dos casos, formados através da interface gráfica, e não imbuídos no texto em si. Não conseguimos de forma

57 Lev Manovich, *The Language of New Media*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press (2001).

58 Veja-se ainda Vandendorpe (2007), acerca desta transformação entre os modos de operar do rolo, do códice, e dos formatos digitais.

alguma processar aquilo que não tem limites, por muito que nos agrade essa ideia de estar perante algo virtualmente infinito.

É por esta razão que a noção de *janela* ganha especial vigor no formato digital: porque é um enquadramento através do qual nós conseguimos apreender algo que está para além dessa janela, e é muito maior do que ela. A janela traz essa dimensão para a escala humana, enquadra-a, e torna a sua fruição mais tangível. A janela é uma emulação de página, no sentido em que também ela cria um plinto no qual o texto é colocado para nossa fruição. Ela exclui o espaço exterior enquanto mostra o texto que inclui, assim permitindo que a leitura se dê dentro do seu território.

O scroll tem uma função semelhante. Quando um rolo antigo é armazenado, é aparentemente íntegro e contínuo, sem quaisquer quebras. Mas a maioria desses rolos ainda eram compostos por colunas de texto,⁵⁹ mostrando pela sua continuidade histórica que esta é uma boa forma de quebrar o texto em porções digeríveis. A cada momento, apenas acedemos a um pedaço de cada vez, enrolando de um lado e desenrolando do outro lado do manuscrito.

Em ambos os exemplos, a palavra-chave é *enquadramento*: de forma a abarcar o espaço aparentemente infinito que um texto literário ocupa no meio eletrónico, teremos sempre que o enquadrar. Tradicionalmente, nos últimos séculos, a página tem sido este enquadramento, tal como a podemos ver na edição da Reclam. Hoje em dia, são usadas novas formas de enquadrar, o que não significa que as anteriores tenham sido esquecidas. Aliás, o contrário também acontece, como o exemplo do scroll bem ilustra.

Mas o que é que isto significa concretamente, esta ideia de se largar a noção tradicional da página? Em termos práticos, concretos, visuais, o que é que se ganha e o que é que se perde neste processo? Visualmente, o desenho pode parecer bastante semelhante em cada instanciação, mas o conteúdo de cada página/frame é fluido, maleável, diferente de utilizador para utilizador e de ecrã para ecrã, como se o texto se movesse numa camada por trás deste enquadramento, que se pode mover e modificar, de uma forma independente do texto. Adicionalmente, a autorreferencialidade do texto é modificada. As formas de nos referirmos a certas partes do texto foram revisitadas e a nossa percepção de onde estamos perante o texto

59 Veja-se, por exemplo, o rolo de pergaminho contendo os Dez Mandamentos, parte do Livro do Deuterónimo, datado de entre 30AEC e 1AEC (4QDeutⁿ), um dos mais antigos pergaminhos escritos que se encontraram até hoje (Houston, 2016: 26), ou, como outro exemplo, a «FIG. 1.3».

é reformulada. Perceptualmente, deixamos de pensar necessariamente em termos de antes e depois, de deixar para trás e avançar para a frente. Literalmente, perdemos a visão desta linearidade. Já não viramos uma página, à medida que avançamos—movemos um enquadramento, de forma a aceder a mais conteúdo a cada instante. A ausência de limites do espaço digital é apenas uma abstração: continuamos a conseguir apreender apenas uma unidade discreta de texto de cada vez. Mas já não deixamos estas unidades discretas para trás ao longo da leitura de um livro. Dito isto, deveremos relembrar também que esta capacidade de enquadrar um texto através de um scroll, é ao mesmo tempo antiga e recente. Ela é um exemplo de como a história da leitura nos pode apontar para o futuro da leitura.

3.4 *Entrances & Exits*, Editions at Play

The Web is an actual space, a concrete and material one, because it is the structure of the relationships between objects. This space is inhabited, built and structured through everyday actions, which basically are writing. (Vitali-Rosati, 2014: 117)

Um espaço—concreto, real, material—, no qual habitamos e agimos por via da escrita: assim pode ser vista a *www*. A obra que apresentarei agora encara esta visão de uma forma muito literal. Trata-se de *Entrances & Exits*, uma obra de literatura eletrónica escrita por Reif Larsen, editada e levada a cabo pelas Editions at Play, um esforço conjunto da editora Visual Editions e o departamento de investigação da Google. Este é um exemplo de um «enhanced ebook»⁶⁰ (Smyth, 2014: 325): um livro eletrónico para ler num telemóvel ou tablet, tirando partido das suas possibilidades tecnológicas, geralmente baseadas na possibilidade de integrar vários tipos de input providenciados pelo leitor. Não deixa, no entanto, de ser um livro, no sentido em que há uma narrativa verbal que vamos lendo, ao longo de um percurso proposto pelos seus autores. Há uma razão pela qual identifico esta obra, no título deste capítulo e no índice desta tese, pela sua editora e não pelo seu escritor—porque esta é uma das instâncias em que o autor no sentido clássico não faz justiça ao esforço colaborativo que foi necessário para que esta obra existisse,

60 Para vários autores e escritores, este é um campo particularmente interessante—aquele dos livros que não necessariamente seguem um formato convencional de ebook, mas podem também ser desenhados como aplicações, ou de alguma outra forma que permita capitalizar todas as possibilidades do meio: «App development offers the most potential for innovation. Apps hold the key to a truly new digital media, but for the moment they are restricted to particularly ambitious projects» (Pressman, 2014: 342). Corey Pressman argumenta que é esse o futuro da literatura, em termos tecnológicos, seguindo um movimento iniciado por outras revoluções tecnológicas como a rádio e a TV (Pressman, 2014: 343).

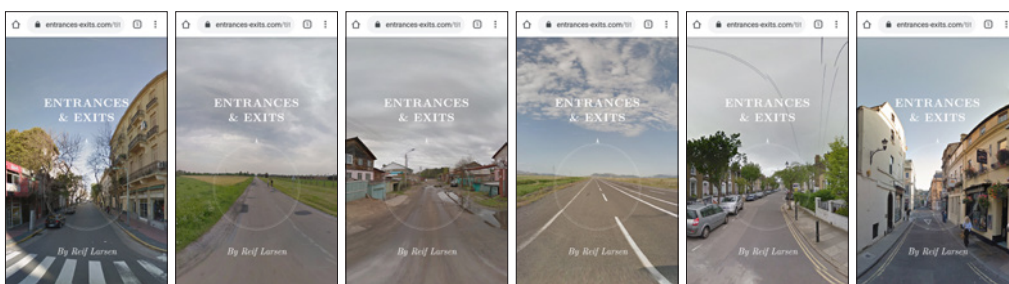
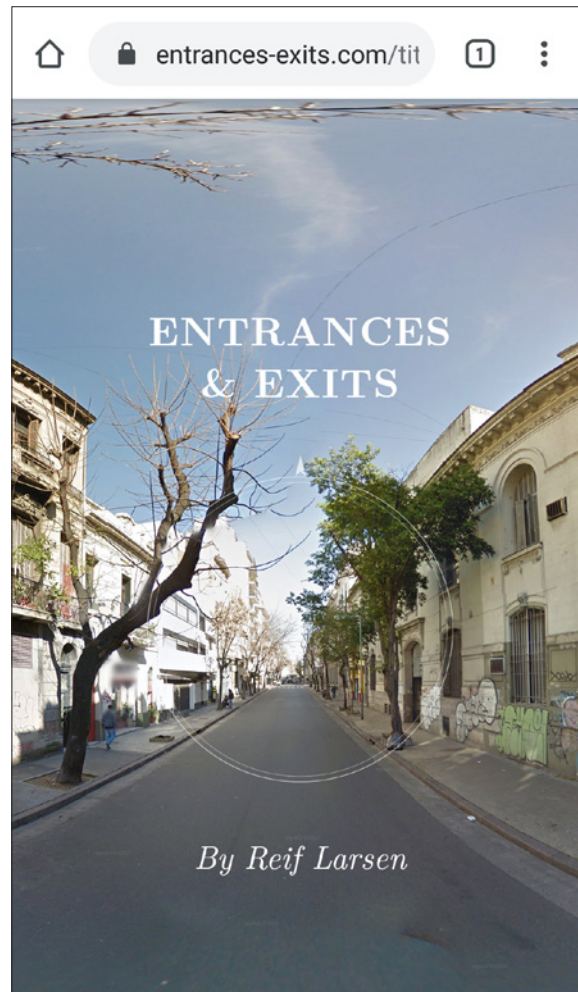


Fig. 3.8 — Imagem de entrada (ou *capa*) da obra *Entrances & Exits*, da Editions at Play, tal como visto num dispositivo Android. Abaixo, várias imagens alternativas para a capa desta obra: a imagem de fundo é escolhida aleatoriamente a cada visita, entre um conjunto pré-definido de 7 fotografias de lugares onde se passa a narrativa.



Fig. 3.9 — Legenda que nos é apresentada como segundo ecrã desta obra, antes de acedermos ao seu texto principal.

tal como descrito em «AUTOR /ACTOR». O escritor concebeu a ideia e escreveu o texto; Anna Gerber⁶¹ e restante equipa das Visual Editions deram-lhe uma forma visual e a Google permitiu as suas possibilidades tecnológicas. Considero, pois, que a autoria é partilhada entre todos estes intervenientes e só pode ser justamente atribuída nomeando o coletivo por eles formado.

A proposta da obra é simples: uma história que se vai desenvolvendo enquanto percorremos pontos do planeta através do Google Streetview.

No centro desta *capa* encontra-se um símbolo circular que não reconhecemos completamente mas estamos prestes a saber decifrar. Clicando nele (ou em qualquer outro ponto do ecrã), somos levados a uma legenda. Tal como foi referido em «REAPRENDER A LER», esta também é uma obra de literatura eletrónica que começa por explicar ao leitor *como lê-la*.

61 Recordo a entrevista que cedeu à revista MatLit (Mantzaris, 2018).

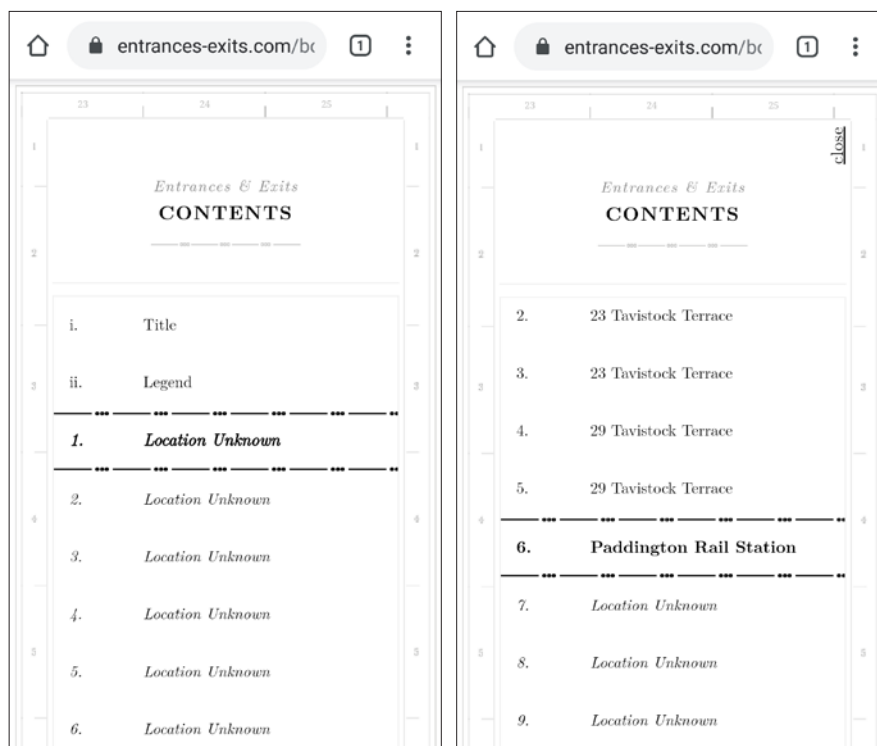


Fig. 3. 10 — Diferentes instâncias do índice, à medida que os seus conteúdos vão sendo revelados pela leitura sequencial dos capítulos.

Os ícones são algo familiares, cruzando referências daqueles que estamos habituados a ver em mapas com aqueles que são próprios da leitura de um texto impresso e com a navegação em websites. Talvez esta legenda fosse mesmo dispensável para um leitor habituado a navegar na *www*. No entanto, podemos argumentar que a apresentação da história também começa aqui. Adivinhamos que a navegação pela narrativa será feita, sobretudo, por entradas e saídas: os dois primeiros ícones («Enter» e «Exit»), são aqueles que parecem ser mais únicos nesta obra. Seguem-se-lhe «Back» e «Chapters», ícones simples que poderíamos identificar como próprios da navegação textual, em linha ou em livro. No final, «Man» e «Real World», o primeiro aludindo ao ícone antropomórfico que é o ponto de observação que colocamos nalgum ponto do mapa para aceder à Streetview, e o último semelhante aos ponteiros de localização no Google Maps que nos indicam o lugar onde nos encontramos. Não observei nenhuma instância do ícone «Man», pelo que me parece que o seu papel nesta legenda é mesmo o de apresentar os elementos que



Fig. 3.11 — Primeira imagem de vista de rua, na qual entramos na história, e uma de apenas duas em que nos é mostrada uma personagem. Nas restantes, a atenção será focada no lugar.

serão constituintes desta narrativa. Por outro lado, o ícone «Real world» é usado apenas uma vez, no final da história, com um sentido bastante concreto e rico, tendo em conta o enredo—como perceberemos.

Saindo da legenda, entramos numa lista de conteúdos, que nos apresenta o número de capítulos, mas não nos permite aceder a mais do que ao primeiro. Percebemos assim que esta será uma leitura sequencial e que cada capítulo nos será revelado após a leitura do anterior. Todos os títulos dos capítulos, vamos percebendo, correspondem ao nome do local onde a narrativa se passará, sendo que por vezes ela é desconhecida também para o leitor, quando ainda é desconhecida pelo protagonista.

Quando entramos dentro do primeiro capítulo, surge-nos uma imagem de Streetview de uma mulher andando de bicicleta, acompanhada de uma frase introdutória: «We met at New Year's Eve» (que melhor forma de começar do que no primeiro dia do ano?). Assim que entramos, essa afirmação é rapidamente contrariada,

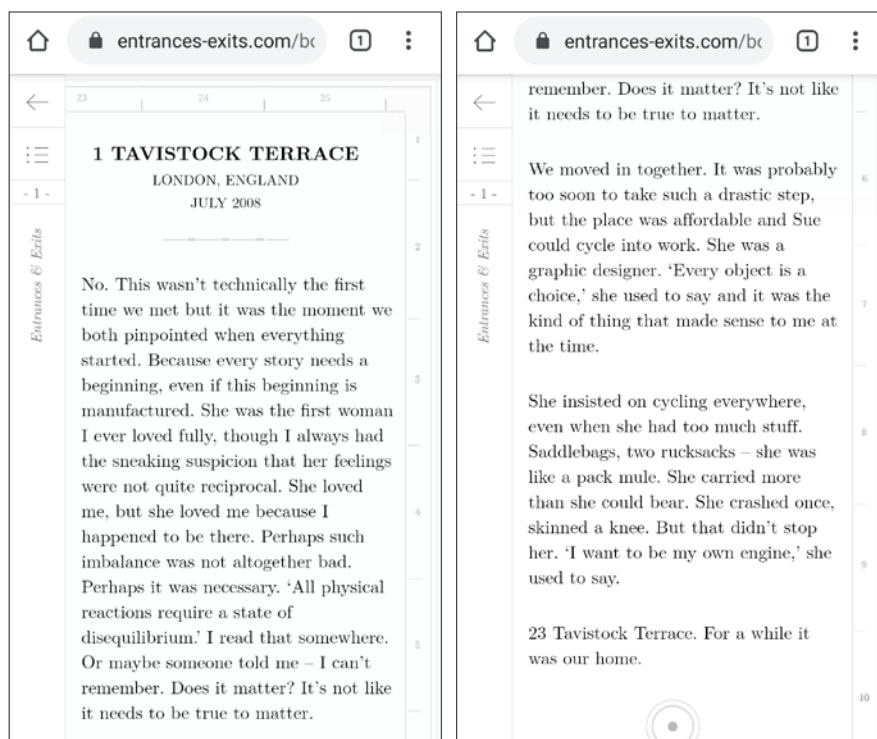


Fig. 3.12 — Primeira instância textual, apresentando-nos a moldura paratextual que estará presente ao longo de toda a história.

corrigida. É-nos assim apresentada a história deste casal: o protagonista e narrador, e esta mulher que vimos andando de bicicleta numa rua que será a da sua casa.

O resto da narrativa será desenvolvido assim: quando entramos num capítulo vemos uma imagem capturada no Google Streetview, e somos convidados a entrar num curto trecho de texto. Saindo dele, voltamos a estar na rua, e somos levados a percorrê-la, num percurso curto, limitado pela aplicação, até encontrar num novo ícone de entrada, localizado por exemplo numa porta, cuja existência é anunciada pelo texto.

Cada instância textual é-nos apresentada dentro da mesma moldura, que contém vários elementos paratextuais. A toda a volta do texto, uma moldura com coordenadas de referência, um elemento visual que não tem utilidade em termos de navegação nem no sentido do texto, mas que identifica visualmente esta obra como estando relacionada com o universo dos mapas. À esquerda encontra-se novamente um misto entre um menu de navegação de um website e o aparato paratextual de um livro: uma seta para voltar atrás, um ícone que nos dá acesso

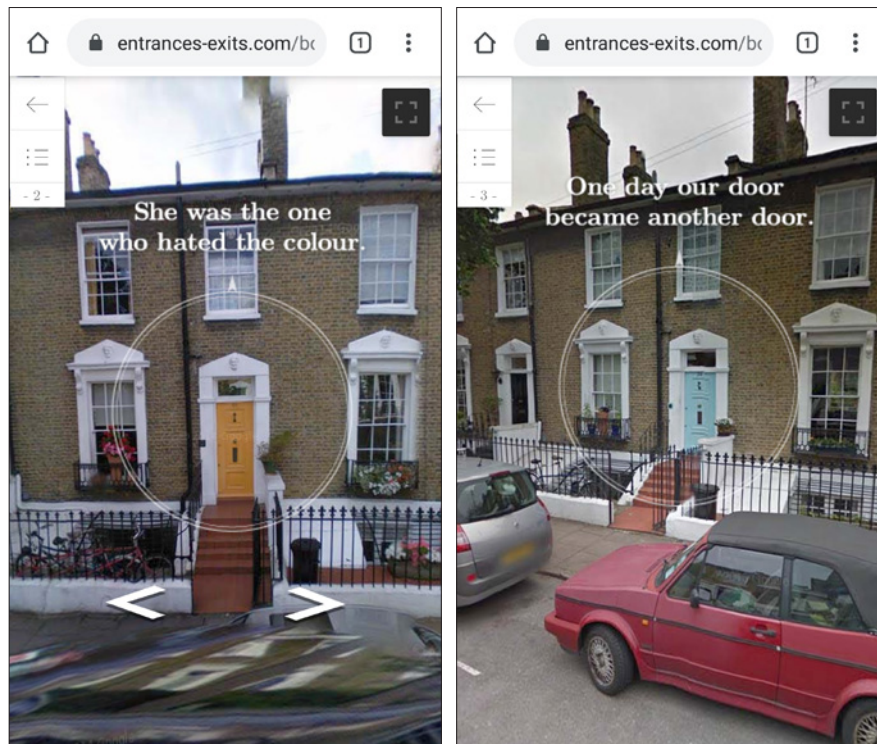


Fig. 3.13 — Duas imagens da mesma porta (a residência do casal que protagoniza a história) em duas datas diferentes, como porta de entrada para dois capítulos subsequentes.

a um menu, que no caso é uma lista de capítulos, o número do capítulo em que estamos, e, à maneira de um cabeçalho, o título da obra. No topo da página, um título de capítulo em tudo convencional, indicando o local exato em que a ação ocorre, a cidade e país a que pertence, e a data—informação igualmente importante, uma vez que se pode acompanhar a evolução de um lugar através do tempo: especificamente, a rua onde moram os protagonistas, e a porta de entrada em sua casa, que a certa altura muda de cor. Abaixo, um fino filete que poderia ser apenas lido como ornamento tipográfico mas que se inscreve também no universo do tipo de linhas interrompidas que vemos habitualmente em mapas. De notar que não foi eliminado o paratexto habitual do streetview, ou seja, vemos em baixo o logotipo da Google, e um pequeno menu, que nos daria a hipótese por exemplo de reportar um problema com as imagens contidas no mapa.⁶²

62 Para mais sobre o aparato textual do Google Maps, leia-se «Mashup as Paratextual Practice: Beyond Digital Objects (in the Age of Networked Media)» (Nacher, 2014).

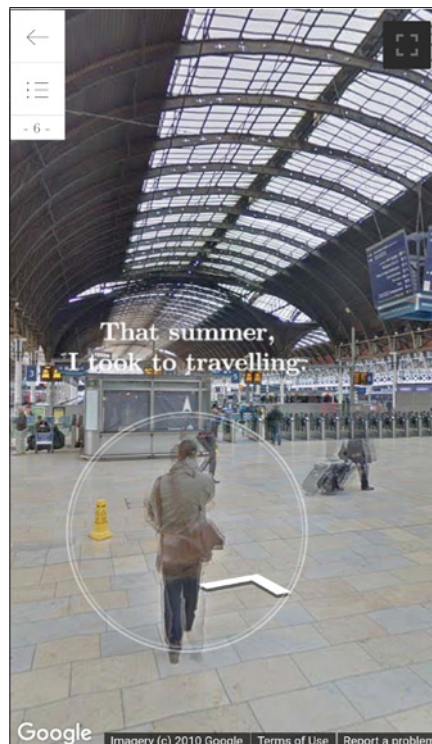


Fig. 3.14 — O narrador apresenta-se, também ele de costas, numa estação de comboios, antes de iniciar uma sequência de viagens.

Após uma rápida apresentação do casal, de um casal vizinho, e uma breve descrição de uma separação abrupta, é-nos apresentada a personagem masculina, quando se dirige a uma estação de comboios para iniciar uma série de viagens curtas que faz, sem destino definido, com o intuito de superar a separação.

Numa viagem a Bath, entra numa livraria onde encontra um livro chamado *The Buenos Aires Reader, Vol. 4: Entrances & Exits*. Dentro desse livro está uma chave de desenho peculiar. Por uma série de acasos, essa chave vai abrir uma série de portas que levam a vários pontos no planeta. Quando o narrador abre uma nova porta, é-nos mostrada uma nova imagem, e descobrimos com ele o seu novo paradeiro atual.

São visitados alguns locais inusitados, de marcado interesse visual, nos quais a narrativa se desenvolve no sentido de descrever o espanto do narrador, relatando as sensações que o lugar lhe desperta e aquilo que lhe prende a curiosidade. À medida que vai entrando e saindo destes lugares, por regra inóspitos, vai crescendo nele

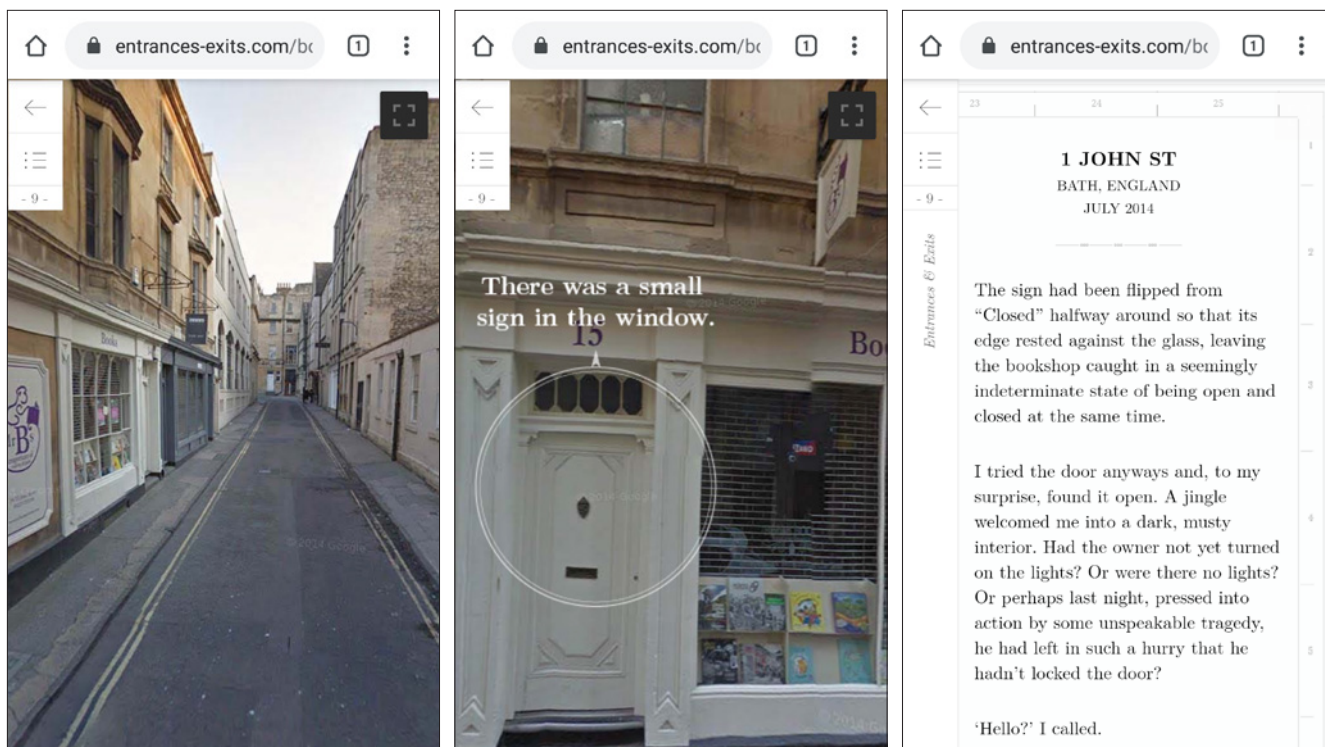


Fig. 3.15 — Uma sequência típica de navegação: primeiro vemos a rua onde o protagonista está em Bath; de seguida, explorando essa rua, encontramos uma porta com uma indicação de entrada (no caso, a porta da livraria que ele visita, onde encontra o livro que lhe possibilita as restantes viagens através do mundo). Quando entramos, acedemos a mais uma porção de texto.

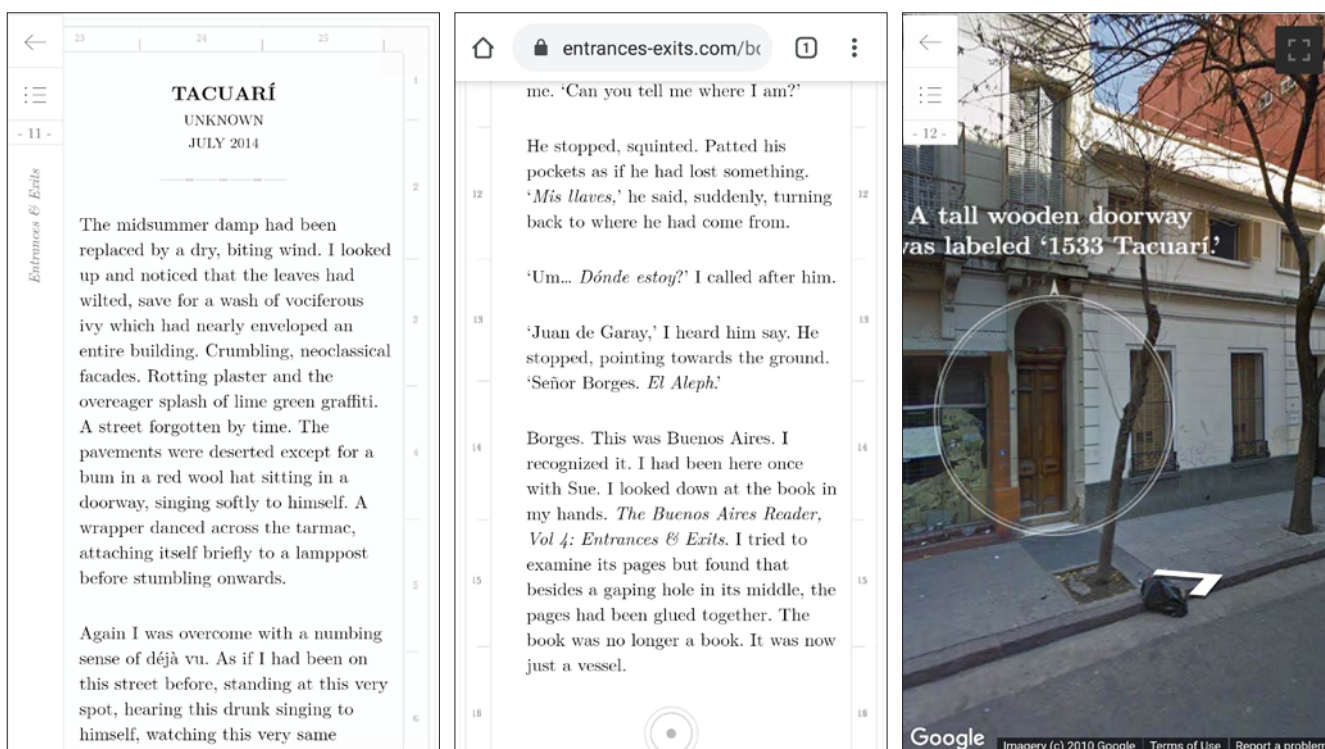


Fig. 3.16 — Vamos descobrindo onde estamos ao mesmo tempo que o narrador; essa informação vai sendo atualizada no paratexto, à medida que é desvelada na própria narrativa. A referência a Borges e às suas narrativas de lugares fantásticos é evidente. Não por acaso, o primeiro lugar onde a personagem chega é Buenos Aires.

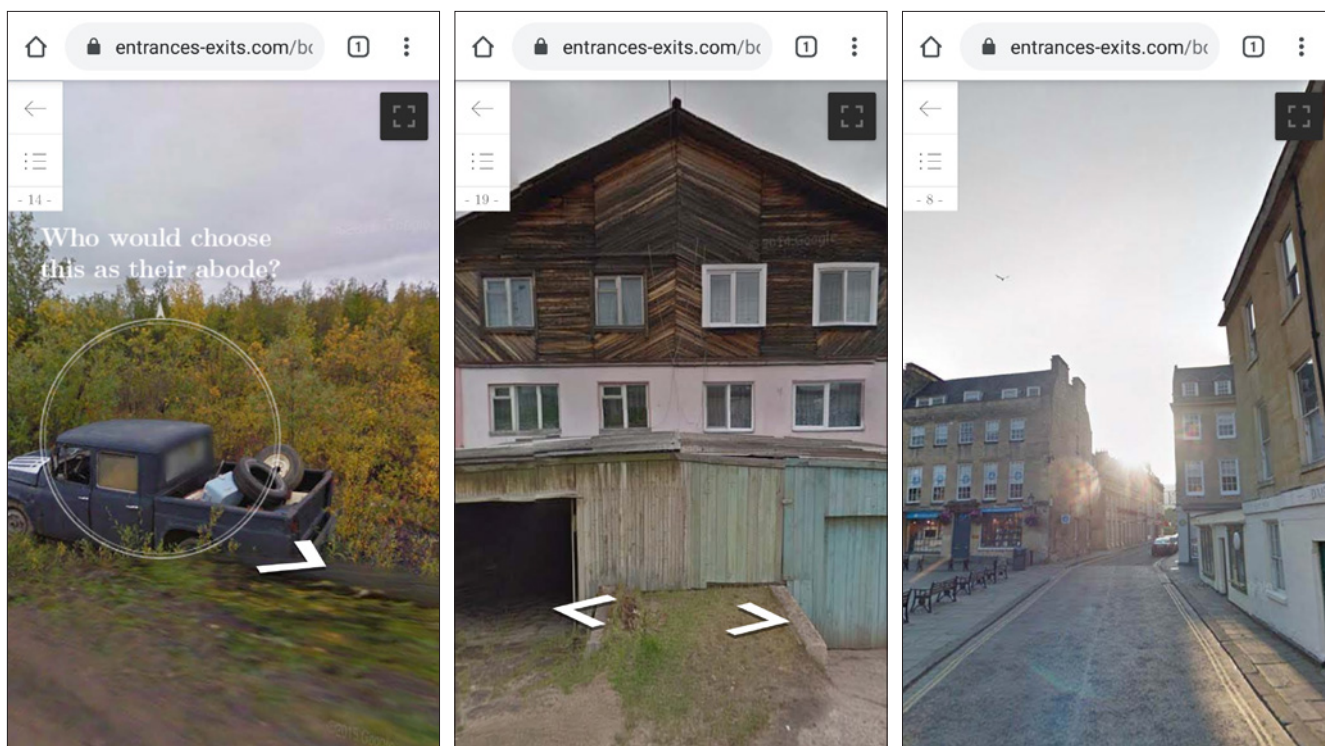


Fig. 3.17 — Exemplos de lugares visitados pelo protagonista: intrigantes, caricatos, quase sempre desertos e todos eles visualmente interessantes.

uma vontade de regresso a casa, juntamente com uma angústia por não saber como é que esse regresso se poderia dar.

Finalmente, junto a um rochedo onde batem ondas agrestes, encontra uma caixa com um conjunto de coordenadas inscritas (coordenadas essas que são familiares à personagem, uma vez que aparecem também em outras circunstâncias da história). Abrindo essa caixa, descreve o negro absoluto que ela contém, e atira-se para dentro dela como num mergulho.

Não imprevisivelmente, é conduzido de volta a casa, após uma rápida sequência de imagens de vários lugares, de interiores e exteriores, que passam pelo nosso olhar em velocidade crescente, não sendo requisitada nenhuma ação ao leitor. O volte-face dá-se quando o protagonista, ainda desorientado, se recorda vagamente: talvez nunca tenha saído dali. Talvez tenha perdido a chave, e tentado ligar à namorada repetidamente sem sucesso. Talvez, nessa espera, se tenha absorvido totalmente no seu telemóvel, perdendo a noção do tempo. E do espaço. Ao sair desse ecrã somos

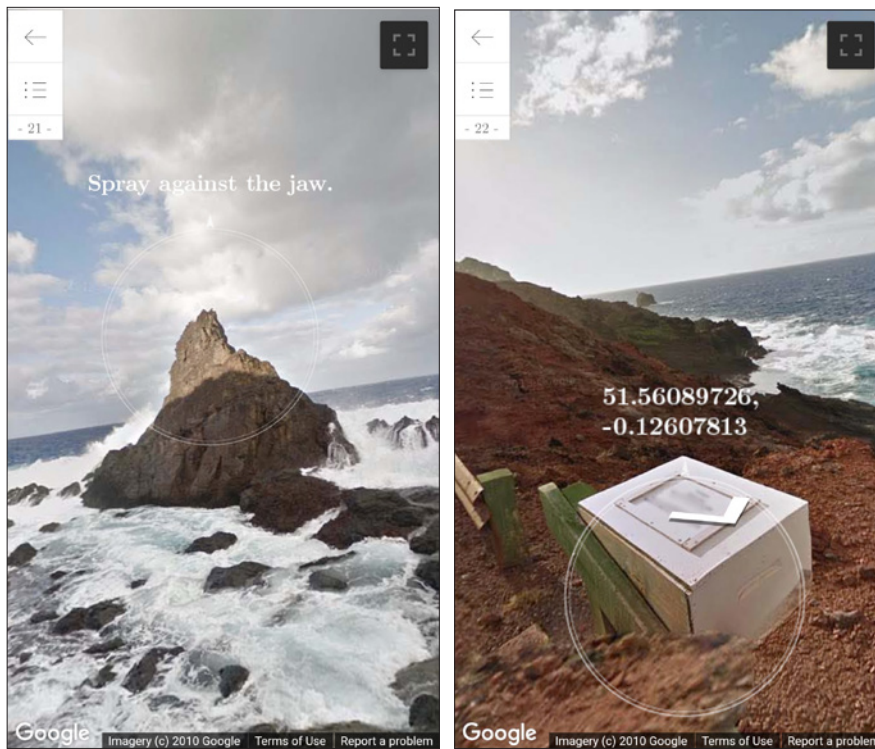


Fig. 3.18 — O rochedo e a caixa que representam o ponto final da sequência de viagens que a personagem vai fazendo.

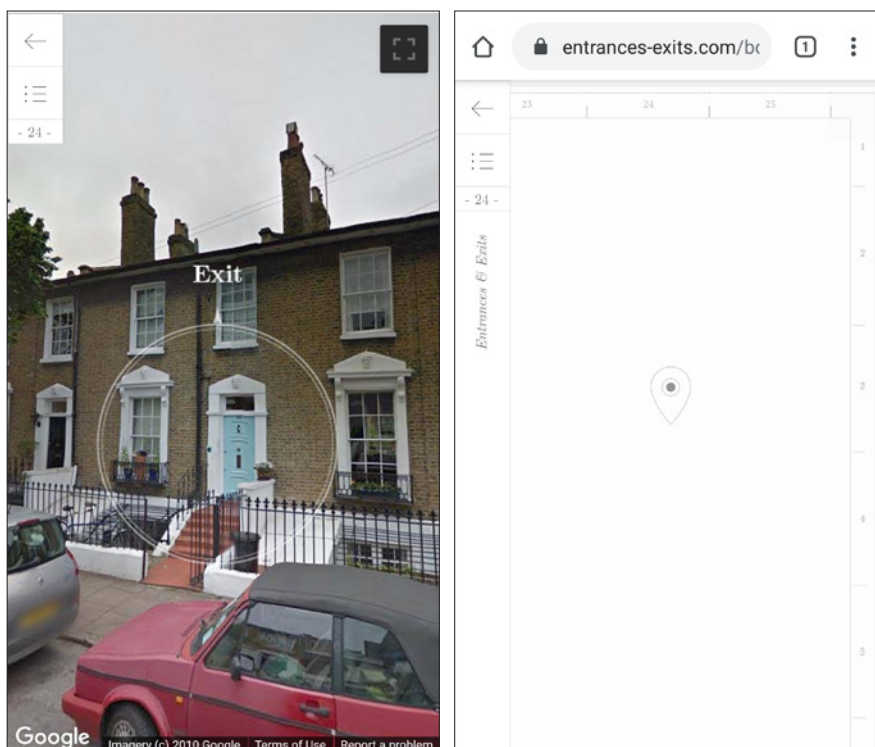


Fig. 3.19 — Imagens finais da narrativa: casa / mundo real.

levados a uma imagem em branco, com um único ícone no centro. A saída, portanto, é para casa, mas é também, tal como o ícone explicado pela legenda inicial nos indica, para o mundo real.

Voltando assim ao *mundo real*—uma metáfora para o protagonista, mas também para nós, leitores, que acabamos de sair do espaço narrativo no qual estávamos envolvidos—é-nos apresentada uma bibliografia de lugares: uma lista de coordenadas para os lugares visitados. Seguindo as hiperligações providenciadas⁶³ podemos visitar esses locais, agora sim na aplicação própria e sem limites de navegação. Muitos deles revelam-se ainda mais curiosos do que nos tinha sido apresentado, se explorarmos os seus arredores.

A apresentação desta obra no final desta parte da tese serve-nos para verificar e pôr em prática muitas das ideias e conceitos explorados até aqui. Em primeiro lugar, e como já foi referido, a questão da autoria única, explorada em «AUTOR / /ATOR». Como leitora, não tenho dúvidas de que o escritor é apenas uma peça nesta sofisticada engrenagem que foi necessário colocar em marcha para que esta história chegasse até mim. Por esse motivo, a autoria que é apresentada no início não é para mim demasiado relevante. Não porque a história esteja mal escrita, não porque ela seja pouco importante, mas precisamente porque a escrita é apenas uma parte de um todo que é aquilo que cria a minha experiência de leitura desta obra. Para mim, e após perceber que esse é o caso em várias obras deste tipo, a entidade coletiva Editions at Play, enquanto instância de editorialização, funciona melhor como signo de autoria e autoridade. Em segundo lugar, podemos observar que o texto não é fixo, tal como visto em «TEXTO FIXO / TEXTO FLUIDO», nem aparenta ser totalmente fluido. Ele foi paginado de forma fluida, de maneira a poder ser bem visualizado em vários dispositivos, mas é composto tipograficamente de forma a assemelhar-se a um livro, com um tipo de letra serifado de desenho clássico, incorporando em si outros elementos de origem impressa, do universo dos mapas, que bem o enquadram num rectângulo circunscrito. No entanto, os seus elementos de «PARATEXTO» são, como foi referido, uma hábil mistura entre ícones de navegação e os habituais elementos paratextuais presentes em livros impressos. A obra começa com um conjunto de instruções explícitas para que o

63 Nem todos os lugares têm uma hiperligação associada, suponho que por terem sido apresentadas na narrativa fotografias não atuais desses locais cujas coordenadas são referidas.

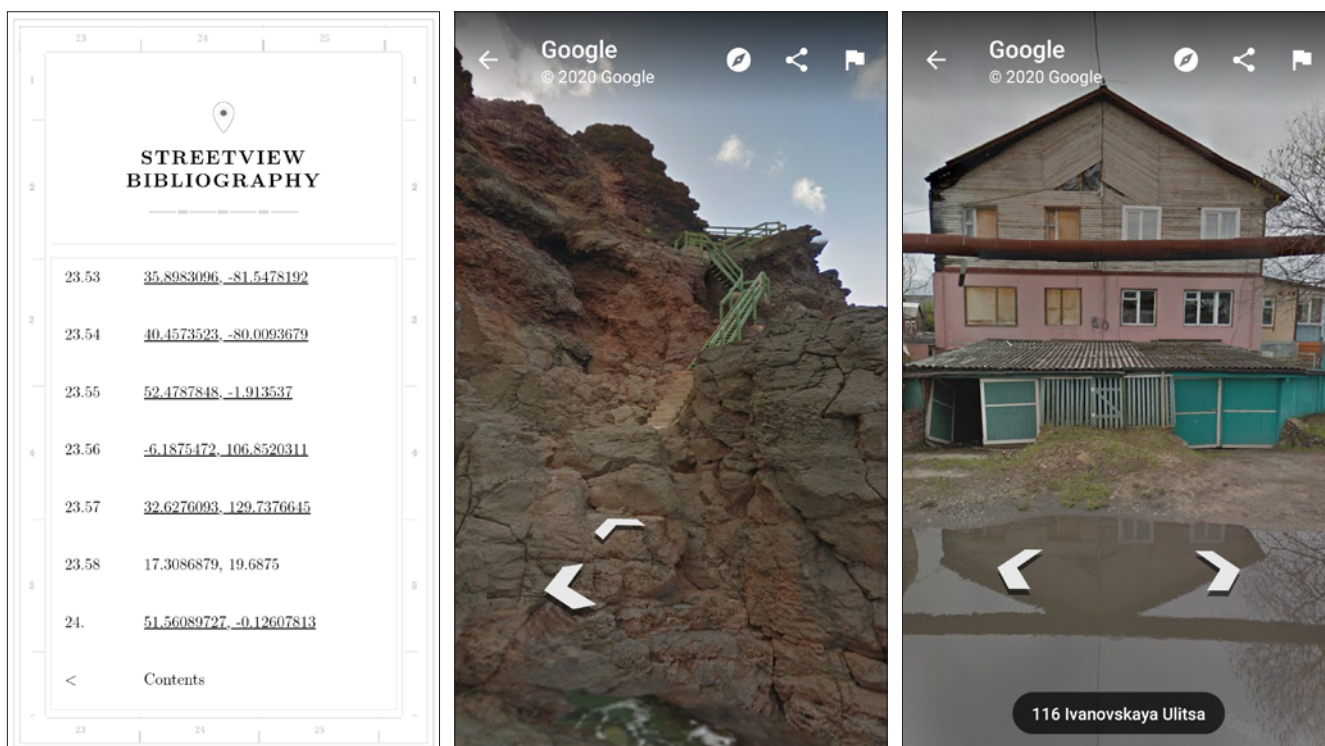


Fig. 3.20 — A bibliografia de lugares (diríamos, *reais*) apresentada após a história terminar. Ao lado, algumas capturas de ecrã não da obra mas dos locais onde ela se passa, focando outros pontos que me suscitaram interesse enquanto leitora, já não da narrativa mas dos lugares.

leitor possa exercer o ato de leitura, tal como é comum a tantas obras de literatura eletrónica, como também foi visto em «REAPRENDER A LER». Por fim, ela questiona o «ESPAÇO» da página no meio digital, apresentando duas hipóteses de leitura que foram já também mencionadas: aquela a que estamos habituados no livro impresso, em que vários capítulos se sucedem, e na qual podemos, através de um índice, decidir saltar entre eles; e uma outra, que é própria da orientação no espaço—a *wayfinding* a que Drucker alude (Drucker, 2013A: 11; ver também nota 27, na página 271). Entrando e saindo de portas e de parágrafos vamos sendo guiados por instâncias de acesso de origens diversas, cruzando as nossas noções de espaço, de realidade, de ficção, e de imersão.

Leitura e recusa

Dear reader, don't read, Ulises Carrión

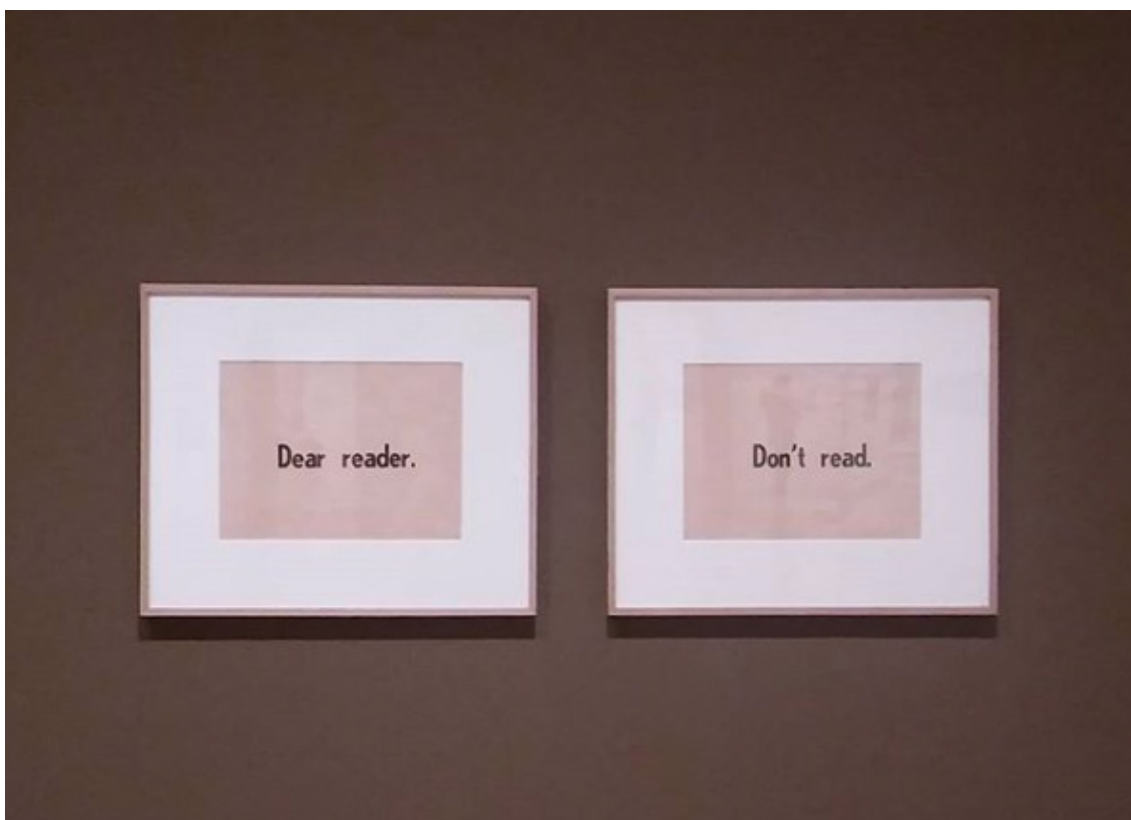


Fig. C.1 — *Dear Reader. Don't Read.*, de Ulises Carrión, tal como exposta no Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, em 2016. A obra deu o nome a uma exposição retrospectiva do artista (patente entre março e outubro), comissariada por Guy Schraenen, uma figura proeminente da Arte Postal.

Início esta conclusão apresentando a obra de Ulises Carrión «Dear reader. Don't read». A instrução verbalmente explícita: *don't read* é, na verdade, um convite à leitura—mas a uma leitura que não necessariamente implica a interpretação de palavras escritas. Não é um convite à preguiça, à visualização de filmes, ou à prática do tiro ao alvo; afinal, o pedido dirige-se ao *leitor*. Caro leitor: sim, você que exercita a atividade de leitura—não leia. Ou, leia de outra maneira; leia sem ler. Aprecie aquilo que lhe é dado a ler sem necessariamente chegar ao momento de transformar os signos apresentados em significados ulteriores. Demore-se na primeira fase da leitura. Aprecie os materiais, o formato, a materialidade da coisa escrita. Analise a repetição de padrões, a forma que a tipografia toma na página. Encare a página como um espaço de composição. Aprecie o passar do tempo entre uma folha e outra. Deixe-se levar pela história que é contada por todos os elementos visuais e materiais que compõem o objeto que tem em mãos, ao qual está habituado a chamar livro. É aí que o artista/escritor Ulises coloca a sua intenção, nesta e noutras obras—e é esse o apelo que esta tese quer também fazer.

Ulises Carrión nasceu no México, em 1941, e aí se estabeleceu como escritor. Mas cedo se mudou para a Europa, aterrando num dos pontos nevralgicos da atividade artística sua contemporânea. Em 1975, fundou em Amsterdão a loja (que, em 1980, se transformou em arquivo) *Other Books and So*. Tendo sido largamente reconhecida pela comunidade artística, tanto no seu tempo como muitas décadas depois, a sua obra foi reunida no Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, em 2016. Como bem faz notar o comissário dessa exposição:

The name “Other Books” indicates the purpose of his bookshop-gallery: the presentation, production, and distribution of publications that were no longer literary texts nor about art, but rather books that were art or, as Carrión himself called them, “non books, anti books, pseudo books, quasi books, concrete books, visual books, conceptual books, structural books, project books, statement books, instruction books” (Advertisement flyer, 1975). (Schraenen, 2016A)

O seu interesse nunca foi outro senão os livros, mas aqueles livros que estão na margem de serem entendidos como livros; aqueles que não simplesmente carregam um significado verbal; os que, por serem marginais, chamam a atenção para si próprios e para as suas especificidades.

Em *The Century of Artist's Books*, Johanna Drucker utiliza uma expressão interessante, referindo-se à obra de Carrión: fala-nos em «structure as meaning» (Drucker, 1994: 164). Precisamente, a obra do artista tem esse ponto central: em vários dos objetos que cria para serem lidos, o sentido está inscrito não (ou, melhor dito, não só) nas palavras que nele inscreve, mas também (ou sobretudo) na forma que elas assumem; nomeadamente, na estrutura que as acolhe, que as ordena, e que, no final, lhes dá sentido. Esta característica foi também, de outra forma, apontada por Schraenen:

Without losing sight of the unclassifiable nature of his *oeuvre*, this exhibition emphasizes Ulises Carrión's constant search for new cultural strategies and the extent to which his projects were determined by two fundamental themes: structure and language, representing artistic guidelines that, influenced by a literary education, are pervasive in his work even if he always fought against it. This duality corresponds to the exhibition title "Dear reader. Don't read"—taken from his diptych of the same name—which illustrates his ambiguous relation to literature, a recurring theme in his work. (Schraenen, 2016A)

Esta nova forma de abordagem ao livro e à palavra escrita—que tem muito de *recusa* e de *reinvenção*, palavras que já foram exploradas nesta tese—foi defendida por Carrión no texto *The New Art of Making Books*, que o autor escreveu em 1975, para a revista *Kontexts* em Amsterdão (Carrión, 1975) e que é representativo do equilíbrio em que se encontra a sua obra, entre a arte e a linguagem. Segundo Schraenen, Carrión não decidiu propriamente fazer *arte*. Ao escrever *The new art of making books*, pretendia sugerir que os escritores não escrevessem mais no sentido clássico de escrever, deixando de criar livros que se pudessem ler de qualquer maneira, em qualquer suporte, visual ou sonoro—queria que o escritor fosse capaz de transcender a página de literatura convencional. O que aconteceu foi que o seu texto foi sobretudo acolhido pelo meio artístico, e não tanto pelo meio literário. Na altura em que foi publicado, havia uma forte tendência para a criação de livros de artista, pelo que o texto foi lido como uma nova forma de fazer obras de arte: fazer livros como um escultor faz uma escultura. A totalidade da estrutura do livro, com as suas páginas e a sua capa, era a própria obra de arte: «If you take one page out of these books, it's like if you put a hole on a Velazquez, in fact.» (Schraenen, 2016B).¹

1 Em entrevista ao Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Schraenen, 2016).

Este texto foi traduzido para o português pelo colega de doutoramento Bruno Ministro, e será alvo de um projeto de edição que faça jus à sua importância, no contexto do Laboratório de Materialidades da Literatura. Esse projeto surge, sem dúvida, como possível ramificação desta tese, e por isso o menciono aqui. Por ser um texto que é tão maior do que *um livro*, gostaríamos que a sua forma fosse também ela *maior* do que a de um livro convencional. Por essa razão, estão planeadas várias encarnações do texto, todas elas interligadas: uma obra/rede de arte postal, um sítio em linha e, naturalmente, também uma edição impressa, que deverá conter como paratexto referências às outras publicações.

Já foi também visto que *Bartleby*, na edição da Cosac Naify, é um livro que se recusa a ser lido. Ao recusar-nos a sua leitura, ele obriga-nos a olhar para ele, antes de entrar no seu texto. Essa recusa é símbolo de Bartleby, a personagem; é a sua característica mais memorável, que lhe tem garantido uma sobrevida fora do conto de Melville. Como exemplo, refira-se que Enrique Vila-Matas deu o nome de *Bartleby & Co.* (2001) ao livro, já aqui referido, onde faz uma compilação (entre o factual e o fictício) de escritores que, em algum momento da sua vida, pararam de escrever. Com esse gesto, não deixaram de ser escritores—simplesmente, preferiram não escrever. Para que possa ser uma fiel representação do objeto que descreve, este livro compõe-se apenas por notas de rodapé, cujo texto de referência é inexistente. Conceptualmente, ele é um livro em branco, silencioso; aquilo que nele está efetivamente escrito é dito em nota, em surdina.

Bartleby recusa escrever, tal como o livro apresentado na segunda parte da tese recusa a sua leitura. Quebrar a barreira que nos impede de o ler significa, forçosamente, destruí-lo; destruir pelo menos a sua forma inicial, que não mais conseguiremos recuperar. Foi por esta sua característica que ele foi incluído no *II Festival del libro de artista: Destruir para escribir. Destruir para leer*, realizada em 2018 em Santiago do Chile, com organização da Oficina de la Nada (composta por Felipe Cussen, Marcela Labraña e Megumi Andrade), uma mostra que incluiu muitos outros exemplos de livros que partem de, ou se dirigem para o nada, sendo a sua destruição um passo essencial na sua criação ou fruição. É interessante verificar que o caminho que os seus curadores percorreram durante o processo de escolha destes livros é precisamente o caminho em direção às instruções de leitura dessa seleção.

Cuando empezamos a investigar sobre la nada, fuimos recopilando libros con las páginas en blanco, libros vacíos, libros con los textos tachados, y nos fuimos dando cuenta de que aquello que suele estar en segundo plano (las páginas, la diagramación, las tapas, todos los elementos paratextuales) pasaba a primer plano y a constituirse en el interés principal. (Schroeder & Macaya: 2016)

Quando o texto está ausente, são estas instruções não verbais que nos falam—algo que julgo ter deixado claro, pela escolha de um outro livro que é, para certos efeitos, *ilegível*, para abrir a introdução a esta tese, e por voltar a esse tema nesta conclusão. O apelo à não-leitura convencional volta aqui a ser reiterado: esse caminho, defendo, traz bons frutos para a análise de obras literárias.

Para quienes venimos desde la literatura, es un largo camino acercarnos a esa materialidad, a esa corporalidad de las palabras y de la página y de los hilos y de todos los elementos de un libro. Creemos que en cada una de las decisiones que han tomado los artistas invitados, decisiones que van desde cómo encuadernar un libro, cómo diseñarlo y cómo convertir eso en una poética más amplia, hay una reflexión muy compleja que nos interesa discutir y conocer. (Schroeder & Macaya: 2016)

Como foi notado pela equipa componente da Oficina de la Nada, este tipo de abordagem ao livro, que ressalta mais a capacidade comunicativa dos seus materiais constituintes do que do texto que ele acolhe, não é muito habitual no campo da literatura, mas é sim um tema caro aos artistas que trabalham com o formato *livro*.

Foi pensando neste tipo de livros que têm uma leitura primeiramente visual que o designer italiano Bruno Munari criou os seus *pré-livros*—o prefixo designando um livro que pode ser lido antes de se lerem livros no sentido restrito da palavra, ou seja, por crianças pequenas que ainda não adquiriram a linguagem. Mas também poderia indicar que se trata de livros que estão antes do livro, como se fossem uma forma anterior e matricial do livro. O livro antes do texto; o livro antes do livro. Outro termo que o autor usa para falar destas suas experiências com o formato livro é o de *livros ilegíveis*. Seria, portanto, um livro ilegível no sentido mais estrito, cuja leitura se faz no sentido mais amplo da palavra: aquilo que se lê é a sua forma, o seu papel, a sua encadernação, entre outros elementos gráficos, que se vão desenrolando no tempo, como numa narrativa, à medida que o manuseamos.

Questo libro è stato progettato da Bruno Munari nel 1984 per la Maurizio Corraini di Mantova. Fa parte di un gruppo di libri definiti «illeggibili» perché non hanno parole da leggere, ma hanno una storia visiva che si può capire seguendo il filo del discorso visivo. I Libri «illeggibile» sono stati ideate da Bruno Munari nel 1949 e sono stati esposti per la prima volta alla libreria Salto di Milano, nello stesso anno. (do texto que acompanha Munari, 1984)

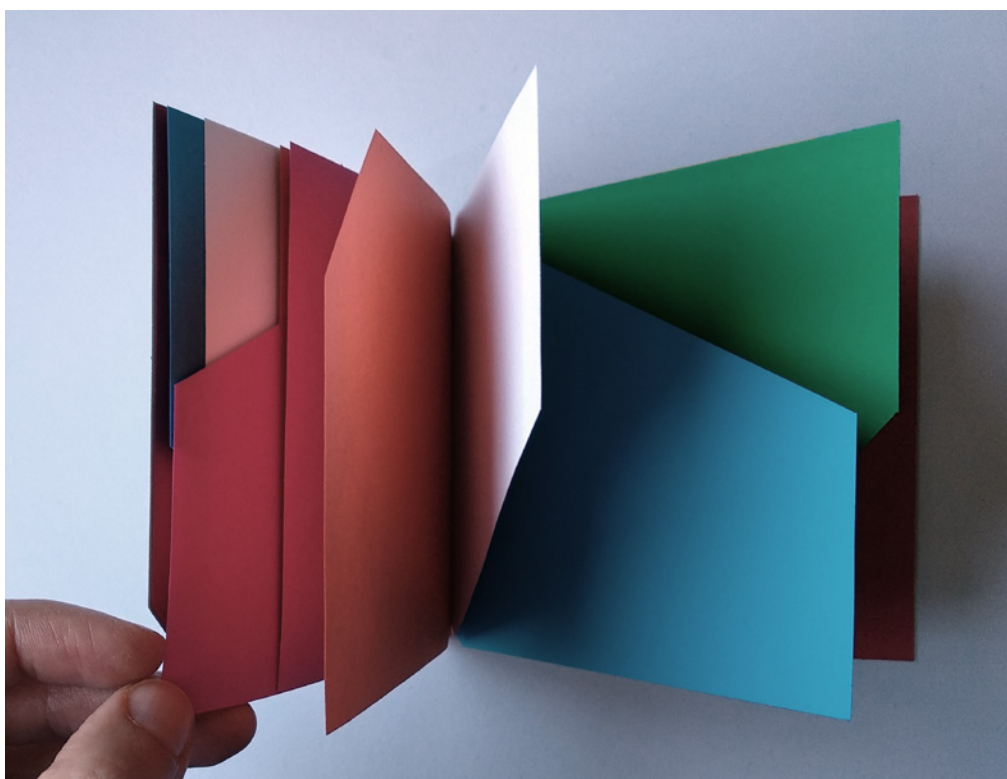


Fig. C.2 — Bruno Munari, *Libro illeggibile MN 1* (1984), Edizioni Corraini.

Recordo ainda, de novo, o conselho retirado por Ana Hatherly de uma revista de vanguarda inglesa, em relação à poesia concreta: «não tente lê-la [...] de todo: olhe simplesmente para ela.» (Hatherly, 1975: 17–18). Nesta tese, o que proponho não é que o leitor não a leia, certamente, mas que, depois de a ler, esteja predisposto para ler de outra forma os livros com que se depare.

O que foi feito

Descrição sumária da tese

Esta descrição sumária de cada uma das partes da tese servirá para que, quem a acompanhou até aqui, possa ter uma perspectiva sobre a totalidade da tese, e sobre a forma como as partes se articulam entre si. Para o leitor que não a tenha lido na totalidade (certamente haverá muitos, e são também bem vindos) esta é uma boa forma de ter uma visão geral sobre o que aqui se disse.

A **Introdução** abre com a descrição minuciosa daquilo que constitui, fisicamente, um romance, partindo de forma um pouco provocadora da observação de um romance cujo conteúdo verbal foi *esvaziado* (todas as suas sílabas foram substituídas por *bla*). Desta forma, torna-se bastante evidente tudo aquilo que um livro nos diz para além do texto. Essa abstração é essencial para que se possa perceber, enfim, o que são estes elementos gráficos, materiais, visuais, nos quais residem *instruções de leitura*. Em seguida, apresento o corpus escolhido para esta análise, justifico essas opções e apresento algumas escolhas metodológicas. Num terceiro momento da introdução, apresento as bases teóricas que norteiam e sustentam esta tese, nomeadamente, a questão da leitura enquanto performance de um texto, baseada em textos de Johanna Drucker, que alicerça a ideia de que as características gráficas do texto são instruções de leitura. Também essenciais são as obras *Seuils* de Genette (1987) e *The elements of typographic style* de Bringhurst (2004), que desconstroem o livro nos seus vários elementos e o descrevem: um, do ponto de vista editorial, e outro, do ponto de vista do design e da tipografia. Este enquadramento teórico ajuda-nos a compreender em que sentidos se pode falar de *leitura* e, portanto, de *instruções de leitura*.

Começamos a escrutinar estes elementos gráficos que se constituem como instruções de leitura no **Livro um**, observando aqueles que estão presentes na edição Reclam de *Bartleby*. Um por um, eles são identificados e é descrito sucintamente

de que forma é que esse elemento nos orienta a leitura—e, em muitos casos, qual a evolução histórica desse elemento e sua relação com as convenções estabelecidas de leitura. Este minucioso escrutínio segue uma ordem do exterior para o interior. Começo por *ler* o livro ainda antes de o abrir: por analisar os elementos materiais mais macroscópicos e estruturais do livro, como o seu formato e os seus materiais constituintes—o tamanho, a proporção ou o papel são importantes elementos semânticos—, assim como a capa e os elementos gráficos nela constantes, tantos os gráficos como os verbais: todos eles têm uma função de orientação, definida sobretudo por convenção. Neste momento, faço também um breve resumo da história do desenho da Universal-Bibliothek, uma vez que certos elementos, como a cor escolhida, têm significado dentro do sistema semiótico criado por esta coleção. Nenhum elemento (nem mesmo o preço ou o ISBN) foi deixado por analisar.

Antes de passarmos a analisar os elementos tipográficos constantes no miolo do livro, considere importante criar uma pausa nessa análise para descrever a maneira como a leitura se processa ao nível cognitivo. Além disso, é feita uma revisão da literatura da pesquisa científica dedicada à influência de certos fatores gráficos e tipográficos na leitura. Esta revisão aponta para dois fatores fundamentais e interrelacionados. Em primeiro lugar, que a tradição tipográfica tem vindo a promover as práticas tipográficas que efetivamente facilitam a leitura. Ou seja, aquilo que se descobriu tornar a leitura mais eficaz é, grosso modo, aquilo que é defendido também pela comunidade de tipógrafos (falo, naturalmente, dos que têm como propósito facilitar a leitura). Em segundo lugar, vem sublinhar a importância da familiaridade, bem expressa por Zuzana Licko: «readers read best what they read most» (Licko, 1990: 13). Ou seja, se as melhor práticas tipográficas têm vindo a implementar aquelas que são as opções que mais facilitam a leitura, é também bastante evidente que lemos melhor aquilo a que estamos mais habituados e, portanto, a perpetuação dessas mesmas práticas tipográficas conservadoras serve para aumentar a facilidade de leitura dos textos que as usam. A sub-secção dedicada à tipografia enquanto ferramenta de produção de sentido faz o resumo de alguma pesquisa acerca da leitura que se debruça sobre os efeitos conseguidos através das características gráficas e tipográficas de inscrição de texto, nomeadamente de Robert Waller, que, num artigo, propõe que se veja a tipografia como macro-pontuação, e, noutro, identifica a capacidade que a tipografia tem para estruturar argumentos.

De seguida, passo a analisar os elementos constantes do miolo do livro: depois desta pausa mais teórica, voltamos à análise concreta do objeto de estudo, analisando em primeiro lugar as suas páginas iniciais. Depois disso, são analisados os seus elementos, agrupados em três secções: texto, paratexto e espaço, uma divisão que será replicada no terceiro capítulo. Dentro destes grupos, a análise segue a linha de raciocínio do maior para o menor. Sendo assim, analiso por esta ordem a mancha e a linha de texto, e também o tamanho e o tipo de letra, expondo as instruções de leitura que subjazem a estas escolhas. O livro em análise é particularmente rico em elementos paratextuais, e todos eles são também analisados. Por fim, chamo a atenção para o papel que as margens e o espaço em branco têm também na fixação do sentido da página como um todo dividido em partes textuais que têm um significado pela sua relação entre si, regulada pelo espaço em volta. Finalmente, analiso as páginas finais, não menos ricas em elementos gráficos convencionais.

Utilizando um modelo que será usado também no segundo e terceiro capítulos, analiso ainda uma obra que torna evidentes as características que terei vindo a mencionar—da riqueza de conteúdo semântico dos elementos gráficos deste livro, e da dinâmica relação que estabelecem entre si, com convenções estabelecidas, e com o ato de leitura iniciado pelo leitor. Essa obra—*Diagrammatic Writing*, de Johana Drucker (2013A)—é uma obra teórica e prática: uma escrita auto-referencial sobre o sistema relacional dos elementos de uma página e da diagramação como construção de sentido. Esta análise encerra a primeira parte da tese.

Após esta análise mais *dura*, precisa e minuciosa, que nos permitiu ter uma renovada visão sobre o livro e suas partes constituintes, no **Livro dois** passamos a ter como companhia de reflexão *Bartleby* na edição da Cosac Naify, que, estando mais próximo daquilo a que podemos chamar um livro de artista, levanta outro tipo de questões—precisamente, leva-nos a questioná-lo enquanto livro. Este capítulo é, efetivamente, o lugar privilegiado para colocar perguntas, depois de tudo o que foi estabelecido no capítulo anterior.

Começo por perguntar o que ele é, por um lado, descrevendo-o em si e à maneira como foi feito, e por outro, perguntando precisamente se será ou não um livro de artista. A resposta é não, na minha opinião, mas as razões contidas na questão são, no caso, mais importantes do que a resposta. O facto de se colocar essa pergunta ilumina muitas das suas características e cria um contexto para a leitura e análise teórica deste livro.

Depois de definir melhor o que é, resta saber agora como lê-lo. Começo por chamar a atenção para a dupla leitura que ele nos propõe: a visual e a verbal. Neste livro, elas necessariamente são feitas por esta ordem, uma vez que precisamos, muito literalmente, de passar pela leitura visual para aceder à leitura verbal. Isso não faz senão evidenciar esta dupla leitura que está sempre presente em qualquer livro. Ainda nesta secção, proponho dois eixos fundamentais para a leitura de objetos como este. Por um lado, sugiro que seja lido enquanto texto-imagem, e apoio-me no ensaio crítico contido em *A reinvenção da leitura*, de Ana Hatherly (1975) para traçar uma pequena história da maneira como objetos que cruzam as fronteiras do verbal e do visual são lidos. Uma noção de leitura mais alargada, como a proposta por Hatherly neste ensaio, está em linha com aquilo que proponho nesta tese. Por outro lado, e propondo agora que se leia a interação entre texto e imagem, incluo também uma revisão da literatura do campo que mais tradicionalmente se dedica à leitura e atribuição de significado a conjuntos de texto e imagens: a semiótica. Embora o seu campo de estudo não seja aquele que proponho aqui, e a sua aplicabilidade no contexto da leitura de objetos literários me pareça limitada, ela seria incontornável, já que desde a sua origem ela nos propõe vários modelos para as relações possíveis entre texto e imagem. Assim, esta análise mais teórica serve um propósito semelhante ao da descrição de como se processa a leitura do ponto de vista cognitivo, na primeira parte. Importa referir que texto e imagem estão aqui como metonímia de verbal e visual—como aliás acontece no título da obra que é a principal referência nesta secção (Bateman, 2014).

Continuando a analisar diversas maneiras de ler, descrevo o tipo de leitura que um designer faz para poder dar uma forma ao texto. Naturalmente, essa leitura está relacionada com o método de trabalho, que é absolutamente individual—mas procuro aqui definir hipóteses a partir de descrições dos próprios designers acerca do seu método de trabalho. Defendo um tipo de leitura que comumente é feita por estes profissionais, que é uma leitura focada na procura de certos marcadores textuais, cujo critério de escolha é variado. A defesa deste tipo de leitura é ancorada em estudos sobre leitura que descrevem a não-linearidade da leitura e as vantagens de uma leitura focada em procuras específicas. Esta descrição do processo de design de livros, em geral, afunila para a descrição do processo de design deste livro, em particular. Denomino a sua leitura como *criativa*, no sentido em que é uma leitura que cria outras leituras, e evidencio a relação das opções da designer com o

texto de Melville: essas são as características que esta designer encontrou no texto, através da sua leitura específica, e julgou importante sublinhar, através da forma material e gráfica que designou para este livro. De seguida, proponho uma leitura de certas leituras de *Bartleby* (desta vez, no sentido hermenêutico), especialmente direcionada para as características dessas leituras que são evidenciadas por este objeto em particular, partindo sobretudo das leituras críticas que dele fizeram os filósofos Deleuze, Agamben e Žižek. Sublinhar as questões que são evidenciadas pela forma específica desta edição tem o propósito de provar a sua pertinência e acutilância. Falo, por um lado, do carácter de *muro* que tem a formulação exata «I would prefer not to», evidenciada pela reprodução de uma imagem de uma parede em todas as páginas—um muro que nos impede de aceder a *Bartleby*, texto, tal como a fórmula impede o acesso a Bartleby, personagem. Por outro lado, falo da importância do biombo verde na configuração do escritório, que por si mesma emula a relação de Bartleby com os restantes habitantes do espaço, e está reencenada na capa, que nos abre (mas também fecha) um espaço de acesso a Bartleby.

Tal como na primeira parte, termino propondo a leitura de uma obra relacionada com as questões observadas no livro em análise. Nesse contexto, proponho a leitura de três ensaios visuais contidos em *A reinvenção da leitura*, de Ana Hatherly. Estes textos não parecem poder ler-se—são exemplos daquilo a que se chama escrita assémica—, no entanto, neste momento estamos claramente em posição de os poder ler, observando de que modo eles são compostos segundo convenções de escrita e leitura.

Chegando ao **Livro três**, chegou o momento de explorar certos pontos de contacto entre alguns elementos textuais analisados no primeiro capítulo e a forma como foram transportados para uma edição digital do mesmo texto. Volto às três categorias estabelecidas atrás: texto, paratexto e espaço, para focar alguns pontos interessantes dessa passagem em cada um deles. Para começar, descrevo brevemente aquilo que caracteriza o hipertexto, como unidades textuais hiperligadas; a hiperleitura, como diferente da leitura linear tradicional; e a hiperedição, especificamente nas possibilidades que dela surgem e que estão patentes no Project Gutenberg. Noutra secção, falo também sobre as implicações da fluidez típica de um texto digital, que se reapresenta em cada momento de leitura. Se, no livro tipográfico, o designer definia a forma exata com que o texto se apresentava, no livro eletrónico, o designer cria condições de apresentação do texto, que serão lidas

pelo dispositivo que o leitor utilize e serão necessariamente diferentes em cada ato de leitura. Isto vem sublinhar o carácter performativo da leitura, que foi aqui evidenciado em termos teóricos desde a introdução, uma vez que é fulcral para a ideia de *instruções de leitura*. Esta fluidez caracteriza o texto digital não só no seu aspecto formal; no meio digital, temos dificuldade em definir onde começa e acaba um texto, o seu contexto ou o seu paratexto.

De seguida, exploro alguns elementos paratextuais especialmente relevantes nesta transposição para o meio digital. O meio eletrónico, estando em permanente expansão e consolidação, está neste momento e em cada ato de leitura a criar e estabilizar novas convenções, pelo que muitas das obras de literatura eletrónica que nos chegam são acompanhadas de instruções claramente enunciadas pelos autores, como que reensinando-nos a ler. Este não é, no entanto, o caso do livro em estudo nesta parte da tese, que descrevo na secção seguinte. O que sublinho nessa descrição é que o Project Gutenberg, com claras ambições de arquivo, recuperou o modo de enunciar típico de um *Incipit*. Na secção sobre paratexto hipertextual, faço também a revisão da literatura de vários argumentos sobre o aparato paratextual de obras de literatura eletrónica—sobretudo aquelas que foram remediadas, como é o caso da edição em estudo. Necessariamente, a literatura em meio eletrónico, por virtude da reaprendizagem da leitura que implica, tem um arcaboço paratextual mais *pesado*, que começa pela utilização do descritivo *literatura eletrónica*, para que possa ser reconhecida e criar um campo de estudo específico. Note-se que as categorias propostas por Genette continuam a ser válidas neste novo meio, com as devidas adaptações. Por exemplo, em vez de epitexto e peritexto, cuja diferença reside na sua posição em relação ao texto (interior ou exterior), pode falar-se no movimento que é solicitado ao leitor por vários tipos de paratexto; alguns proporcionam um movimento centrípeto, adentrando no texto com mais detalhe; outros, um movimento centrífugo, levando o leitor do texto para fora. Finalmente, chamo a atenção para um elemento paratextual que me pareceu especialmente alterado pela transição para o ambiente de escrita e leitura digital—a nomeação de um autor. No meio digital, a autoria, tendencialmente, não é exercida de forma individual, sendo tipicamente fruto de um esforço conjunto e de uma série de instâncias de editorialização. Por outro lado, também o leitor se torna autor, uma vez que inscreve as suas ações na rede—relembrando que a atividade que exercemos na WWW é, sobretudo, *escrita*.

Para finalizar a terceira parte, passo a falar sobre espaço, nomeadamente sobre a diferença entre o espaço finito da página impressa e o espaço virtualmente infinito da página electrónica. Essa infinitude é, naturalmente, uma abstracção; no momento da leitura o texto tem necessariamente que ser enquadrado, para que possa efetivamente ser lido pelo olho humano. Esse enquadramento temporário de uma porção de um texto sequencial remete para os rolos de papiro ou pergaminho, sendo um exemplo de uma convenção de leitura milenar que, tendo sido deixada de parte por alguns séculos, se volta a instalar na era digital.

Tal como no final das outras duas partes, termino com a apresentação de uma outra obra para além do corpus de análise, que evidencia e problematiza as questões estudadas até aqui; no caso, trata-se de *Entrances & Exits*, uma obra que faz uso do Google Streetview como forma de navegação no espaço da narrativa, mostrando-se como uma possibilidade de reinvenção das instâncias paratextuais a que estamos habituados no códice impresso no universo eletrónico. Se, no primeiro livro estudado, apelidei de *entrada* e *saída* ao paratexto constante no princípio e no final do livro, nesta obra essa nomenclatura é levada de uma forma bastante literal: entramos e saímos do texto como quem entra e sai por uma porta.

No seguimento de uma leitura aprofundada de *Bartleby*, nestas três edições absolutamente distintas, em todos os sentidos já mencionados, na **Conclusão** começo por sublinhar uma característica que está profundamente relacionada com este texto e que atravessa em vários momentos a escrita desta tese: a questão da recusa, insistentemente reiterada pelo escrivão, e suas relações possíveis com a escrita e a leitura, olhando para outros objetos para além do livro em análise, como certos livros ilegíveis (como os pré-livros de Munari), ou que necessariamente se destroem no ato de leitura. Uma dessas obras relacionadas, à qual foi dado especial destaque, é a peça *Dear Reader, don't read*, de Ulises Carrión. Esse pedido feito ao leitor vai, defendendo, precisamente no sentido da intenção desta tese.

Assim que o leitor termine esta descrição sumária na qual nos encontramos, será levado para um outro tipo de conclusão, na qual reforço algumas ideias fortes desta tese, pensando nas suas implicações para outros objetos, momentos, e hipóteses futuros. Será sublinhada a questão da expansão do conceito de leitura: esta tese pretende alargar esse conceito, trazendo novas possibilidades de leitura de objetos literários. Para esse efeito, espero ter estabelecido aqui um método de análise replicável. Devo também referir que este desmontar do livro nos seus

elementos é útil para a sua redefinição no contexto digital. E sublinhar, uma vez mais, a importância das instruções de leitura que advêm dos elementos materiais, visuais e gráficos constantes num livro—esta tese deverá possibilitar o seu uso consciente.

O que se pode fazer a partir daqui: Contributos e aplicações

Esta é uma tese em Materialidades da Literatura, um programa de doutoramento enquadrado na área da Teoria da Literatura. Quem a escreve é uma pessoa licenciada em Design de Comunicação, cuja principal profissão até ao momento de iniciar esta investigação foi ser designer gráfica—pelo meio, um mestrado em Teoria da Literatura, um ponto necessário de charneira. Esta tese é, portanto, filha desta conjugação de interesses, de saberes, e de práticas. Não espero de quem a leia a mesma conjugação de interesses, mas é meu desejo que seja despertado no leitor o interesse por esta combinação. Quando ingressei no mestrado em Teoria da Literatura, escrevi na carta de pedido de admissão que nunca tinha percebido se me entusiasmava mais a forma das letras ou o seu conteúdo. O meu percurso académico foi feito partindo do princípio de que essa é uma escolha que não tenho que fazer—pelo contrário, o que pode ser verdadeiramente interessante é explorar esse cruzamento. Eu não seria capaz de falar sobre a maneira como a tipografia produz sentido se não fosse treinada em tipografia, com uma prática continuada e comprovada pelos pares. Não seria também capaz de questionar a maneira como o faz se não me tivesse habituado—informalmente desde cedo, formalmente desde o mestrado—a estruturar argumentos através da linguagem. É meu profundo desejo que esta hibridez de pensamento esteja plenamente visível ao longo desta tese.

Quando Manuel Portela reúne várias das suas reflexões e análises a obras literárias e artísticas sob o título *Scripting Reading Motions* (Portela, 2013), está a evidenciar o facto de que cada obra tem o poder de desenhar percursos que o leitor percorrerá, de uma forma não determinística mas provável, segundo Johanna Drucker (2009A). A tarefa do autor é a de desenhar a partitura que será acionada no ato de leitura. Essa ideia é, bem se vê, fundamental para a ideia de *instruções de leitura*. Por outro lado, quando João Bicker descreve *O design gráfico como prática de clarificação*

(Bicker, 2015) isso é uma forma de evidenciar o quanto a disposição gráfica de texto e imagem serve para criar e estruturar argumentos, refinando essa partitura que é entregue ao leitor. Esta tese não podia, portanto, ser melhor orientada; quaisquer que sejam as suas falhas, elas são obviamente da minha total responsabilidade.

Esta procura também ser uma tese auto-reflexiva, sem que isso a distraia dos seus objetos de estudo principais. Assim, procurei que a forma com que está estruturada fosse de fácil compreensão e que nela proliferassem estruturas de acesso, tal como designadas por Waller (1979). É, também, meu desejo que se possam fazer dela múltiplos tipos de leitura e que, mesmo numa leitura diagonal, prosseguindo por exemplo através dos títulos e subtítulos que ao longo dela são devidamente identificados, se possa ter uma leitura do argumento central e da forma como ele se desdobra nos devidos momentos. É perfeitamente permitido, e até previsível, que dela se faça uma leitura especializada, procurando informação específica segundo os interesses de cada leitor. Procurei sempre, nesse sentido, situar-me como escritora mas também como leitora, tentando facilitar o caminho do leitor:

The written-ness of language, its typographic and spatial nature, can be seen from these two perspectives: for the writer it has primarily a rhetorical function, enhancing the available means of expression; for the reader it has an additional access function, enabling the purposive, reflective, and selective use of texts and enhancing the available means of enquiry. (Waller, 1980: 245)

A tese teve por missão dar a ver as edições escolhidas sob o ponto de vista das instruções de leitura, mostrando como a funcionalidade relacional da materialidade tipográfica do texto funciona como um sistema interno que é também reiteração de um conjunto de convenções históricas. Espero que até aqui tenha ficado plenamente claro que *um livro, pela forma como se nos apresenta, nos orienta na sua leitura*, e que sejam claros também os aspectos concretos nos quais esta afirmação se materializa—creio, portanto, ter comprovado até aqui a *tese* desta tese: que um livro, na sua apresentação gráfica e material, nos diz como lê-lo.

Este ponto ficou demonstrado muito explicitamente na primeira parte, na qual explicito detalhadamente quais são os elementos que se constituem como instruções de leitura, como é que eles funcionam, e qual a sua relação com as convenções estabelecidas de leitura. Mas o âmbito desta tese não termina com essa demonstração.

Procurei questionar esses elementos, colocando-os à prova pela sua observação em objetos mais complexos, como o segundo livro estudado. Aí, foram colocadas novas perguntas, porventura mais fundamentais: como ler um objeto como este? Respondo: desta nova maneira que aqui defendo, ou seja, tendo em conta a sua materialidade gráfica, e atentando àquilo que ele mesmo nos solicita, invocando para isso as nossas convenções aprendidas. Por outro lado ainda, achei pertinente reencontrar esses elementos/instruções num texto inscrito noutra suporte tecnológico, que é o caso do terceiro livro estudado. Aqui, verifica-se que os modelos de análise—nomeadamente, aqueles provenientes das obras de Genette e de Bringhurst aqui amplamente citadas—podem ser transpostos de um objeto para o outro, com as devidas adaptações. No entanto, podemos observar também importantes alterações entre os dois objetos, devidamente aprofundadas nessa parte da tese.

Espero ter comprovado devidamente que as instruções de leitura que são específicas de cada livro são inerentes ao meio em que o texto é inscrito. Há uma instrução de leitura inerente ao próprio meio em que nos é apresentada cada edição de *Bartleby*. Ler num ecrã não é, sabemos, a mesma coisa que ler em papel. Se o que muda é a atitude, pode-se dizer que o ecrã dá a instrução *leia-me depressa*, e o papel, *leia-me devagar*. Vimos também, muito claramente, como o meio produz sérias alterações no modo de produção de conhecimento, e como um elemento paratextual pode registar essa transformação: o autor, que estamos habituados a considerar como uma entidade individual que atesta a qualidade e originalidade de um certo texto, vê esta sua função enfraquecida no meio digital, sendo substituído por instâncias de editorialização coletivas. Foi interessante, desse ponto de vista, verificar como um elemento paratextual (ou falta dele) denota uma alteração profunda nos modos de produção textual.

Na introdução, foi claramente enunciado o ensaio de Drucker «Modelling Functionality: from Codex to e-Book» como fundamental ponto de partida para esta tese. De facto, um dos seus objetivos foi o de permitir desmontar o livro enquanto objeto que despoleta atos de leitura, deixando à vista o seu programa. Descobrir quais são as instruções de leitura é compreender também como é que se pode alterar a forma ou o meio, mantendo a mesma instrução. Assim, esta tese pretende ser uma reflexão teórica que ajuda a redesenhar o livro eletrónico de uma forma mais consistente. Neste ponto, estaremos mais aptos a reprogramar o livro. Desejavelmente, seremos mais capazes de produzir novos objetos produtores de leitura, no meio digital, que potenciem as possibilidades do meio ao mesmo tempo

que honram as convenções até aqui estabelecidas. Não sou, decerto, conivente com a ideia do fim do livro como o conhecemos: antes, pretendo ser interveniente no processo que dá novas leituras ao código tipográfico, ao mesmo tempo que afina o uso de novos instrumentos de leitura. Concordo com Jessica Pressman quando diz:

[T]he status of the book as a reading technology is shifting from being the central format for accessing knowledge to being one medium among many. The book will not become obsolete with new reading platforms, but rather, will change and develop new incarnations and readerships; it will continue to serve certain kinds of literacy needs and literary desires—specifically, those related to its book-bound physicality and potentiality. (Pressman, 2009: 467)

Sabendo que nada substituirá o toque do papel, o cheiro da tinta ou o volume que um livro ocupa no nosso colo, há também que saber exponenciar as possibilidades que um livro eletrónico nos permite, nomeadamente aquelas que Drucker aponta, e que têm um óbvio interesse para a expansão das formas de criar e veicular conhecimento:

The functions that digital technology affords more readily than print media are those of accretion (and processing) of data, aggregation (pulling things together in virtual space that are either separated in physical space or don't exist in physical space), real-time and time-based work, and community interactions in multi-authored environments. But the iterative aspect of digital work fostered by multiple-author environments is also a crucially distinctive feature. Developing a graphical code for representing these functions in an analytic and legible semiotics of new media will still take some time. (Drucker, 2013D: 231)

Encontrar/criar convenções gráficas para todas estas possibilidades é, de facto, crucial, e ainda levará tempo. Mais tempo ainda será necessário para que essas convenções se tornem invisíveis ao utilizador comum, tornando-se intuitivas e fluidas. Esse processo implicará necessariamente pontos de ruptura e pontos de continuação com as convenções anteriores:

The continuity dimension means that, being built on a new-old literacy, digital culture is bound to integrate and recycle inherited goods and functions in very

diverse, and not always obvious, ways; for the disruptive dimension makes it inevitable that any new literacy will generate, over time, unprecedented artifacts and techniques, with no obvious prefiguration in earlier literacies. One should heed the fact, however, that the distinction between “continuous” and “disruptive” is by no means dichotomous. [...] Because of the pervasive nature of the digital revolution, the mingling of continuity elements (such as inherited narrative or paratextual devices and strategies with clear roots in print culture) and disruptive elements (such as access functions performed by software agents in Wikipedia, non-human poetry generators, or AI-driven conversational machines) augurs a different kind of literacy. (Desrochers & Apollon, 2014: xxxi)

Muito mais haveria a dizer acerca desta questão, que vai para além do âmbito desta tese, que nesse campo é apenas um conjunto de apontamentos do qual se pode partir para vários caminhos possíveis. Mas quero sobretudo sublinhar e deixar clara tanto a importância do estudo das convenções gráficas que assistem à leitura, neste momento de reinvenção tecnológica, como o contributo desta tese para esse movimento.

Espero ainda ter conseguido sugerir aqui um método de análise de instruções de leitura, eventualmente replicável noutros objetos. No momento em que iniciava esta tese, em 2015, surgiu uma pequena notícia anedótica que me chamou a atenção: no concurso para Miss Universo, o apresentador, com grande ênfase, anunciou a segunda classificada como sendo vencedora. Prontamente o erro foi corrigido—mas o escândalo estava lançado. O erro foi motivado por uma questão de hierarquia tipográfica mal definida: o nome mais importante que constava do cartão que foi entregue num envelope ao apresentador estava disposto em letra pequena, no fundo do cartão, enquanto outros nomes e outras informações eram claramente mais visíveis e destacadas. Para quem estava, como eu estava, a sofrer de um mal tão bem nomeado pelo professor Osvaldo Manuel Silvestre, no seminário de orientação, como *febre da tese*, isto era um exemplo claro e evidente da importância do estudo das instruções de leitura carregadas pela disposição gráfica da palavra escrita. O que falhou ali foram, precisamente, as instruções de leitura: a hierarquia tipográfica estava pouco clara, originando um erro de leitura (no caso, com consequências bastante mediáticas). Naturalmente, os objetos em estudo nesta tese são de índole diferente. Nesta conclusão, esta pequena história serve apenas para validar este meu ponto: o de que o método usado é válido para outros

objetos, e o argumento da tese é pertinente não apenas num meio puramente acadêmico—mas também neste.

Como outro exemplo, pensemos no início do texto «Rhapsodic Textualities», de Dene Grigar, incluído no livro *Digital Media and Textuality*, organizado por Daniela Côrtes Maduro (2017). Encabeçando o texto, depois do nome da autora, lemos um pequeno conjunto de duas palavras, escrito num corpo de letra maior, diferente do que é usado no corpo do texto, e reconhecemo-lo como título. Um título de um capítulo, esperamos, descreve aquilo a que o capítulo se refere, ou muitas vezes, como é o caso, ele encerra em si mesmo o ponto fulcral do argumento do autor. A leitura da expressão *Rhapsodic textualities* enquanto título, e das citações que se seguem enquanto epígrafe, configuram uma instrução de leitura fenomenológica, nos termos que explicitarei na «INTRODUÇÃO». Ao colocar duas citações lado a lado na epígrafe, a autora dá-nos a sugestão de lermos *Patchwork girl* como um texto que partilha certas características com a *Odisseia*—e isso é uma instrução de leitura hermenêutica, também nos termos explicitados. Da *Odisseia*, é apresentado o início, onde se pede à Musa que nos fale das muitas cidades que conheceu e das muitas dores que sofreu esse «homem versátil que tanto vagueou». ² De *Patchwork girl*, de Shelley Jackson (1995), é escolhido também o texto inicial, em que a personagem principal, apresentando-se como descomposta em pedaços, descreve a estrutura do texto, enquanto conjunto de partes orgânicas entendidas como retalhos que o leitor deve ler pedaço a pedaço e costurar por si mesmo. Essa característica em comum, que é ressaltada pela justaposição destas duas citações lado a lado, é o facto, explicitado no título, de em ambos os casos se tratar de textualidades rapsódicas. A palavra rapsódia, que define uma porção de um poema épico que pode ser recitado isoladamente, remete-nos também para a ideia de excertos, tal como a ideia de *patchwork* é a costura de pedaços isolados que compõem um todo. A apresentação deste conjunto de palavras enquanto título e epígrafe deste texto são exemplificativas daquilo que são as instruções de leitura que nos são dadas pela apresentação gráfica da palavra, nomeadamente por estes dois elementos paratextuais—título e epígrafe—que pretendem descrever aquilo que se poderá ler no texto dito principal.

2 Na mais recente tradução, de Frederico Lourenço: «Fala-me, Musa, do homem versátil que tanto vagueou, / depois que de Troia destruiu a cidadela sagrada. / De muitos homens viu as cidades e a mente conheceu; / e foram muitas no mar as dores que sofreu em seu coração / para salvar a vida e o regresso dos companheiros.» (Lisboa: Quetzal, 2018).

Este é um exemplo em que a organização gráfica das palavras contém vários tipos de instrução de leitura; no caso, uma instrução hermenêutica muito forte, uma vez que a justaposição das duas citações nos convida de imediato a ver algo em comum entre os dois textos, e o título nos confirma qual é essa característica em comum que a autora quer colocar em evidência. Mas essa instrução hermenêutica é transmitida também pelo seu tratamento gráfico: se a expressão não estivesse claramente identificada como tal, não a leríamos como título, e se as citações não estivessem paginadas desta forma não as leríamos como epígrafe. Este é apenas um pequeno exemplo que serve para prontificar o leitor a testar este paradigma noutros objetos.

Diz-se, sobretudo no contexto da psicologia, que uma pessoa tem capacidade de leitura quando ela é capaz de olhar para si mesma, para os acontecimentos que a rodeiam, para as suas ações sobre o mundo em redor, e *ler* esse panorama, ou seja, construir a partir dele uma narrativa, que inclua o sujeito como um agente observável, observado—que participa no quadro geral mas que consegue ver-se a participar, ou seja, participando de uma forma consciente. O trabalho feito nesta tese tem semelhanças com este processo, uma vez que ele pretende dar a ver o agente leitor no seu meio, fazendo-o refrear o seu ritmo de leitura para que possa observar-se a si mesmo no ato da leitura e entender os outros agentes que estão envolvidos nesse momento. Especialmente, o papel que tem o próprio livro, na sua materialidade—nos seus aspectos táteis, visuais, gráficos—no ato de leitura. Terei provado até aqui que o livro é, na verdade, um conjunto de instruções de leitura: mostrando aquilo que lemos nos seus materiais, expondo a maneira como aquilo que nele está inscrito direciona o nosso olhar, explorando vários tipos de leitura visual e verbal possíveis, e evidenciando alguns aspetos relevantes da diferença entre o texto apresentado em papel e em ecrã.

Um novo conceito, uma nova teoria, ou uma nova abordagem, em Humanidades, permite-nos pensar mais longe, pensar de outra maneira. Espero que esta tese tenha contribuído para isso mesmo: para que haja uma nova maneira de observar este objeto de estudo—o livro, em todas as suas formas—ao qual estamos já tão acostumados que se nos torna difícil, na verdade, vê-lo. As *instruções de leitura* a que esta tese dá visibilidade foram tornando-se invisíveis no primeiro livro, dado o seu uso contínuo ao longo de séculos de hábitos de leitura; são usadas como meio expressivo no segundo livro e, no terceiro, demonstram-nos como podem conquistar a invisibilidade, tornando-se ubíquas.

Referências Bibliográficas

- AA.VV. (2012). *Die Welt in Gelb*. Stuttgart: Reclam.
- Adorno, Theodor W. (1992) “Bibliographical Musings.” In *Notes to Literature, Vol. 2*, Rolf Tiedemann (ed.), Shierry Weber Nicholzen (trad.). New York: Columbia University.
- Agamben, Giorgio (2007) *Bartleby: Escrita da Potência («Bartleby, ou da Contingência» [1993] Seguido de Bartleby, O Escrivão de Herman Melville)*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Allsopp, John (2000) “A Dao of Web Design.” *A List Apart*. <https://alistapart.com/article/dao/>.
- Baptista, Abel Barros (1998) *Autobiografias: Solicitação do Livro na Ficção e na Ficção de Machado de Assis*. Lisboa: Relógio d’Água.
- Baron, Naomi S. (2015) *Words Onscreen: The Fate of Reading in a Digital World*. Oxford University Press.
- Barthes, Roland (1987) *O Rumor da Língua*. Lisboa: Edições 70.
- Bateman, John A. (2014) *Text and Image: A Critical Introduction to the Visual/Verbal Divide*. Oxford & New York: Routledge.
- Bateman, John A. (2011) “The Decomposability of Semiotic Modes.” In *Multimodal Studies: Multiple Approaches and Domains*, edited by Kay L. O’Halloran and Bradley A. Smith, 17–38. London: Routledge.
- Beckett, Samuel (2004) *Primeiro Amor*. Celia Euvaldo (trad.). São Paulo: Cosac Naify.
- Beier, Sofie (2012) *Reading Letters: Designing for Legibility*. Amsterdam: BIS Publishers.
- Beier, Sofie (2009) *Typeface Legibility: Towards Defining Familiarity*. The Royal College of Art. <http://researchonline.rca.ac.uk/id/eprint/957>.
- Berkson, William (2011) “Readability.” *Typophile*. 2011. <http://www.typophile.com/node/83684>.
- Bicker, João (2015) *FBA. O Design Gráfico Como Prática de Clarificação*. Coimbra: Almedina.
- Birke, Dorothee & Christ, Birte (2013) “Paratext and Digitized Narrative: Mapping the Field.” *Narrative* 21 (1): 65–87. <https://doi.org/10.1353/nar.2013.0003>.
- Blackhurst, J. H. (1927) *Investigations in the Hygiene of Reading*. Oxford: Warwick & York.

- Block, Friedrich W. (2018) "Electronic Literature as Paratextual Construction." *MatLit: Revista do Programa de Doutorado em Materialidades da Literatura* 6 (1): 11–26. <https://impactum-journals.uc.pt/matlit/article/view/5244>.
- Boardley, John (2015) "Making Fonts: GT Sectra." *I Love Typography*. <https://ilovetypography.com/2015/01/13/making-fonts-gt-sectra/#navWrap>.
- Bolt, Christine & Lee, A. Robert (1998) "New England in the Nation." In *Introduction to American Studies*, Malcolm Bradbury & Howard Temperley (eds.). Harlow: Longman.
- Bolter, Jay David (2001) *Writing Space: Computers, Hypertext, and the Remediation of Print*. London & New York: Routledge.
- Bonsiepe, Gui (1999) *Interface: An Approach to Design*. Maastricht: Jan van Eyck Akademie.
- Bordalejo, Barbara (2014) "Get out of My Sandbox: Web Publication, Authority, and Originality." In *Examining Paratextual Theory and Its Applications in Digital Culture*, Nadine Desrochers & Daniel Apollon (eds.), 128–42. Hershey: Information Science Reference—IGI Global.
- Borsuk, Amaranth (2018) *The Book*. Cambridge: MIT Press.
- Borsuk, Amaranth & Bouse, Brad (2012) *Between Page and Screen*. New York: Siglio. <http://sigliopress.com/book/between-page-and-screen/>.
- Bringhurst, Robert (2004) *The Elements of Typographic Style*. 3^a ed. Vancouver: Hartley & Marks.
- (2005) *Elementos do Estilo Tipográfico*. André Stolarski (trad.). São Paulo: Cosac Naify.
- Burt, Cyril (1959) *A Psychological Study of Typography*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Calasso, Roberto (2015) *The Art of the Publisher*. Richard Dixon (trad.). New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Carpenter, J. R. (2013) "... And by Islands I Mean Paragraphs." 2013. <http://luckyssoap.com/andbyislands/>.
- Carr, Nicholas (2010) *The Shallows: What the Internet Is Doing to Our Brains*. New York: Norton.
- Carreiras, Manuel & Armstrong, Blair C. & Perea, Manuel & Frost, Ram (2014) "The What, When, Where, and How of Visual Word Recognition." *Trends in Cognitive Sciences* 18 (2): 90–98. <https://doi.org/10.1016/J.TICS.2013.11.005>.
- Carrión, Ulises (1975) "The New Art of Making Books." Amsterdam: *Kontexts* 6–7.
- Cayley, John (2017) "The Advent of Aurature and the End of (Electronic) Literature." In *The Bloomsbury Handbook of Electronic Literature*, Joseph Tabbi (ed.), 73–94. London: Bloomsbury Publishing.
- Clayton, Ewan (2013) *The Golden Thread: The Story of Writing*. Berkeley: Counterpoint.
- Cortázar, Julio (2013) *Rayuela (50.ª Edición Conmemorativa)*. Madrid & Barcelona: Alfaguara.

- Crouwel, Wim (1979) "Typography: A Technique of Making a Text 'Legible.'" In *Processing of Visible Language*, 151–64. New York & London: Plenum.
- Dehaene, Stanislas (2009) *Reading in the Brain: The New Science of How We Read*. Penguin Books.
- Dehaene, Stanislas & Laurent Cohen (2011) "The Unique Role of the Visual Word Form Area in Reading." *Trends in Cognitive Sciences* 15 (6): 254–62. <https://doi.org/10.1016/J.TICS.2011.04.003>.
- Deleuze, Gilles (1993) "Bartleby Ou La Formule." In *Critique et Clinique*, 89–114. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Delgado, Pablo & Vargas, Cristina & Ackerman, Rakefet & Salmerón, Ladislao (2018) "Don't Throw Away Your Printed Books: A Meta-Analysis on the Effects of Reading Media on Reading Comprehension." *Educational Research Review* 25 (November): 23–38. <https://doi.org/10.1016/J.EDUREV.2018.09.003>.
- Desrochers, Nadine & Apollon, Daniel (eds.) (2014) *Examining Paratextual Theory and Its Applications in Digital Culture*. Hershey: Information Science Reference—IGI Global. <https://doi.org/10.4018/978-1-4666-6002-1>.
- Drucker, Johanna (1994) *The Century of Artists' Books*. New York: Granary Books.
- (2006) "Graphical Readings and the Visual Aesthetics of Textuality." *Text* 16 (2006): 267–76. <https://doi.org/10.1017/CBO9781107415324.004>.
- (2008) "Graphic Devices: Narrative and Navigation." *Narrative* 16 (2): 121–39.
- (2009A) "Entity to Event: From Literal, Mechanistic Materiality to Probabilistic Materiality." *Parallax* 15 (4): 7–17. <https://doi.org/10.1080/13534640903208834>.
- (2009B) "Modeling Functionality: From Codex to e-Book." In *SpecLab: Digital Aesthetics and Projects in Speculative Computing*, 165–74. London, Chicago: University of Chicago Press.
- (2013A) *Diagrammatic Writing*. Eindhoven: Onomatopee.
- (2013B) "Frame Jumps and Mixed Modalities: Reading and/as Interface." *Book 2.0* 3 (2): 97–111. https://doi.org/10.1386/btwo.3.2.97_1.
- (2014) "Distributed and Conditional Documents: Conceptualizing Bibliographical Alterities." *MatLit: Revista do Programa de Doutorado em Materialidades da Literatura* 2 (1): 11–29. https://doi.org/10.14195/2182-8830_2-1_1.
- (2018) *The General Theory of Social Relativity*. Vancouver: The Elephants.
- Duhem-Verdière, Romy (2012) "Soulignez Vos Hyperliens!" *Europe* 82: W3C. <http://romy.tetue.net/soulignez-vos-hyperliens>.

- Eisenstein, Elizabeth (1979) *The Printing Press as an Agent of Change*. Cambridge U. Press.
- Equisoain, Roberto (2012) *Bla Blablabla*. Bilbao: Belleza Infinita.
- Faria, Maria Isabel & Pericão, Maria da Graça (2008) *Dicionário do Livro - da Escrita ao Livro Eletrónico*. Coimbra: Almedina.
- Feather, John (1988) "Allen Lane's Idea." In *A History of British Publishing*. London & New York: Routledge.
- Feuvre, Lucien & Martin, Henri-Jean (2000) *O Aparecimento Do Livro*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Finkelstein, David & McCleery, Alistair (2005) *An Introduction to Book History*. New York: Routledge.
- Flew, Terry (2017) "Media Convergence." *Encyclopaedia Britannica*. 2017. <https://www.britannica.com/topic/media-convergence>.
- Flippo, Hyde (2019) "German Capitalization Rules." *ThoughtCo*. <https://www.thoughtco.com/capitalization-in-german-4069437>.
- Foster, Jeremy J. (1979) "The Use of Visual Cues in Text." In *Processing of Visible Language*, 189–203. New York & London: Plenum.
- Foucault, Michel (2006) *O Que é um Autor?* 6.ª ed. Lisboa: Vega.
- Genette, Gérard (1997) *Paratexts—Thresholds of Interpretation*. Jane E. Lewin (trad.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Genette, Gérard (1987) *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil.
- Grafton, Anthony (1997) *The Footnote: A Curious History*. London: Faber and Faber.
- Grigar, Dene (2017) "Rhapsodic Textualities." In *Digital Media and Textuality: From Creation to Archiving*, Daniela Côrtes Maduro (ed.). Bielefeld: Transcript Verlag.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2003) *Production of Presence*. Stanford: Stanford University Press.
- (2012) *Atmosphere, Mood, Stimmung: On a Hidden Potential of Literature*. Stanford: Stanford University Press.
- Hatherly, Ana (1975) *A Reinvenção da Leitura—Breve Ensaio Crítico Seguido de 19 Textos Visuais*. Lisboa: Futura.
- Hayles, N. Katherine (2006) "The Time of Digital Poetry: From Object to Event." In *New Media Poetics: Contexts, Technotexts, and Theories*, 181–210. Cambridge: MIT Press.
- (2007) "Electronic Literature: What Is It?" *Preservation, Archiving and Dissemination* 1. <http://eliterature.org/pad/elp.html>.
- (2007) "Hyper and Deep Attention: The Generational Divide in Cognitive Modes." *Profession*, 187–99.
- (2012) "Como Lemos Nós." *Revista de Estudos Literários* 2: 57–95.

- Heffernan, James (1994) *The Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: Chicago University Press.
- Hendel, Richard (1998) *On Book Design*. New Haven & London: Yale University Press.
- Hiippala, Tuomo (2014) "Multimodal Genre Analysis." In *Interactions, Images and Texts: A Reader in Multimodality*, Carmen Daniela Maier & Sigrid Norris (eds.), 111–23. de Gryuter Mouton.
- Hochuli, Jost (2008) *Detail in Typography*. London: Hyphen Press.
- Hochuli, Jost & Kinross, Robin (1997) *Designing Books*. London: Hyphen Press.
- Hou, Jinghui, Justin Rashid & Lee, Kwan Min (2017) "Cognitive Map or Medium Materiality? Reading on Paper and Screen." *Computers in Human Behavior* 67. <https://doi.org/10.1016/j.chb.2016.10.014>.
- Houston, Keith (2016) *The Book: A Cover-to-Cover Exploration of the Most Powerful Object of Our Time*. New York: W. W. Norton.
- Jenkins, Henry (2006) *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: NYU Press.
- Joyce, James (1999) *Finnegans Wake*. London: Penguin.
- Kent, Allen & Lancour, Harold & Daily, Jay E. (eds.) (1975) *Encyclopedia of Library and Information Science, Vol. 16*. New York & Basel: Marcel Dekker.
- Köpper, Maja & Mayr, Susanne & Buchner, Axel (2016) "Reading from Computer Screen versus Reading from Paper: Does It Still Make a Difference?" *Ergonomics* 59 (5): 615–32. <https://doi.org/10.1080/00140139.2015.1100757>.
- Landow, George P. (1997) *Hypertext 2.0: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Larson, Kevin (2017) "The Science of Word Recognition." *Microsoft Typography*. <https://docs.microsoft.com/en-us/typography/develop/word-recognition>.
- Lebert, Marie (2008) *Project Gutenberg (1971–2008)*. Toronto: University of Toronto & Project Gutenberg. <http://www.gutenberg.org/ebooks/27045>.
- Legge, G. E., & Bigelow, C. A. (2011) "Does Print Size Matter for Reading? A Review of Findings from Vision Science and Typography." *Journal of Vision* 11 (5): 8–8. <https://doi.org/10.1167/11.5.8>.
- Lenhard, Wolfgang & Schroeders, Ulrich & Lenhard, Alexandra (2017) "Equivalence of Screen Versus Print Reading Comprehension Depends on Task Complexity and Proficiency." *Discourse Processes* 54 (5–6). <https://doi.org/10.1080/0163853X.2017.1319653>.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1887) *Laocoon: An Essay upon the Limits of Painting and Poetry*. Boston: Roberts Brothers.

- Levine, Robert S. (ed.) (2014) *The New Cambridge Companion to Herman Melville*. Cambridge University Press.
- Lewis, Clive & Walker, Peter (1989) "Typographic Influences on Reading." *British Journal of Psychology* 80 (2): 241–57. <https://doi.org/10.1111/j.2044-8295.1989.tb02317.x>.
- Licko, Zuzana (1990) "Typeface Designs: Zuzana Licko [Entrevista]." *Emigre* 15: 8–13.
- Luckiesh, Matthew & Moss, Frank K. (1942) *Reading as a Visual Task*. London: Chapman & Hall.
- Lund, Ole (1995) "In Black & White: An R&d Report on Typography and Legibility." *Information Design Journal* 8 (1): 91–95.
- Manguel, Alberto (1996) *A History of Reading*. London: Penguin.
- Mantzaris, Thomas (2018) "Visual Literature in the 21st Century: An Interview with Anna Gerber" *MatLit: Revista do Programa de Doutorado em Materialidades da Literatura* 6 (1): 211–19. <https://impactum-journals.uc.pt/matlit/article/view/5866>.
- Maxwell, Martha J. (1970) "The Value of Skimming and Scanning in Studying Science Textbooks." *Journal of the Reading Specialist* 9 (3): 116–17.
- McCaffery, Steve & Nichol, B.P. (2000) "Book as Machine" [1973]. In Jerome Rothenberg and Steven Clay, eds. *A Book of the Book*, 18–24. New York: Granary.
- McCall, Dan. (1989) *The Silence of Bartleby*. Ithaca: Cornell University Press.
- McCleery, Alistair (2010) "The German Paperback Tradition." In *The Book in Germany*, M. C. Fischer & W. A. Kelly (eds.), 127–43. Edinburgh: Merchiston Publishing.
- McCloud, Scott (2009) "The Infinite Canvas." <http://scottmccloud.com/4-inventions/canvas/>.
 ——— (2003) "The Right Number." <http://scottmccloud.com/1-webcomics/trn-intro/index.html>.
- McCracken, Ellen (2013) "Expanding Genette's Epitext/Peritext Model for Transitional Electronic Literature: Centrifugal and Centripetal Vectors on Kindles and iPads." *Narrative* 21 (1). <https://doi.org/10.1353/nar.2013.0005>.
- McMurtrie, Douglas (1969) *O Livro*. Maria Luísa Saavedra Machado (trad.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Melville, Herman (1856) *The Piazza Tales*. New York & London: Dix & Edwards.
- Melville, Herman** (2004) *Bartleby, the Scrivener: A Story of Wall-Street*. Project Gutenberg. <https://www.gutenberg.org/ebooks/11231>.
- Melville, Herman** (2005) *Bartleby, o Escrivão*. Modesto Carone (trad.). Coleção Particular. São Paulo: Cosac Naify.
- Melville, Herman** (2013) *Bartleby*. Ferdinand Schunck (ed.). Universal-Bibliothek—Fremdsprachentexte (Englisch). Stuttgart: Reclam.
- Mendelsund, Peter (2014) *What We See When We Read*. New York: Vintage.

- Mitchell, W. J. T. (1994) *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Moeglin-Delcroix, Anne (2012) *Esthétique du Livre d'Artiste 1960–1980: Une Introduction à l'Art Contemporain*. Marseilles/Paris: Le mot et le reste/Bibliothèque Nationale de France.
- Moretti, Franco (2013) *Distant Reading*. London & New York: Verso.
- Moritz, Rainer (2017) “Kleine, Recht Persönliche Lobrede Auf Den Reclam Verlag.” *Börsenblatt*. 2017. https://www.boersenblatt.net/2017-11-13-artikel-rainer_moritz_festrede_zu_150_jahre_reclams_universal-bibliothek_.1399344.html.
- Munari, Bruno (1984) *Libro Illeggibile MN 1*. Mantova: Edizioni Corraini.
- Murray, Janet Horowitz (2012) *Inventing the Medium: Principles of Interaction Design as a Cultural Practice*. Cambridge & London: MIT Press.
- Nacher, Anna (2014) “Mashup as Paratextual Practice: Beyond Digital Objects (in the Age of Networked Media).” In *Examining Paratextual Theory and Its Applications in Digital Culture*, Nadine Desrochers & Daniel Apollon (eds.), 63–82. Hershey: Information Science Reference—IGI Global.
- Pavio, Allan & Sadoski, Mark (2001) “Imagery and Text: A Dual Coding Theory of Reading and Writing.” New Jersey & London: Lawrence Erlbaum Associates.
- Parkes, M. B. (2016) *Pause and Effect: An Introduction to the History of Punctuation in the West*. London & New York: Routledge.
- Paterson, Donald G. & Tinker, Miles A. (1947) “Influence of Leading upon Readability of Newspaper Type.” *Journal of Applied Psychology* 31 (2): 160–63.
- Petit, Zachary (2018) “Train as an Architect, Work as a Book Designer [Entrevista Com Elaine Ramos].” *AIGA Eye on Design*. 2018. https://eyeondesign.aiga.org/train-as-an-architect-work-as-a-book-designer/?mc_cid=18538bc3ab&mc_eid=4f842e8df2.
- Pollatsek, Alexander & Rebecca Treiman (eds.) (2015) *The Oxford Handbook of Reading*. Oxford & New York: Oxford University Press.
- Portela, Manuel (2003) “Hipertexto Como Metalivro.” *Ciberliteratura* 2 (1–15).
- (2012) “A Reinvenção da Leitura—Ana Hatherly.” *Revista de Estudos Literários* 2: 441–69.
- (2013) *Scripting Reading Motions: The Codex and the Computer as Self-Reflexive Machines*. Cambridge & London: MIT Press.
- (2014) “Uma Reinvenção Visual da Leitura: A Poesia Gráfica de Ana Hatherly.” In *Poesia Experimental Portuguesa: Contextos, Ensaios, Entrevistas, Metodologias*, Rui Torres (ed.), 48–55. Lisboa: Edições Universidade Fernando Pessoa.

- Pressman, Corey (2014) “Post-Book Paratext: Designing for Haptic Harmony.” In *Examining Paratextual Theory and Its Applications in Digital Culture*. Nadine Desrochers & Daniel Apollon (eds.), 334–349. Hershey: Information Science Reference—IGI Global.
- Pressman, Jessica (2009) “The Aesthetic of Bookishness in Twenty-First Century Literature.” *Michigan Quarterly Review* 48 (4): 465–82.
- Pyke, R. L. (1926) *Report on Legibility*. London: Medical Research Council / University of Cambridge.
- Ramos, Elaine (2017) “Bartleby, o Escrivão—Elaine Ramos / Estúdio Gráfico.” 2017. <https://elaine-ramos-estudiografico.com.br/Bartleby-o-escrivao>.
- Ramos, Elaine & Melo, Chico Homem de (2012) *Linha do Tempo do Design Gráfico no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify.
- Rancière, Jacques (1998) “Deleuze, Bartleby et La Formule Littéraire.” In *La Chair des Mots*, 179–203. Paris: Éditions Galilée.
- Rutter, Richard (2005) “The Elements of Typographic Style Applied to the Web.” <http://webtypography.net/>.
- (2017) *Web Typography: A Handbook for Designing Beautiful and Effective Typography in Responsive Websites*. London: Ampersand Type.
- Sabino, Ana (2016) “Ler Para Ver.” *MatLit: Revista do Programa de Doutorado em Materialidades da Literatura* 4 (1): 216–19. <http://iduc.uc.pt/index.php/matlit/article/view/2584>.
- (2015) “O Tipógrafo Como Crítico Literário.” In *6º Encontro de Tipografia: Livro de Atas*, 139–48. Barcelos: Instituto Politécnico do Cávado e do Ave.
- Saenger, Paul (1997) *Space Between Words: The Origins of Silent Reading*. Stanford University Press.
- Saunders, David (1992) *Authorship and Copyright*. London & New York: Routledge.
- Schmoller, Hans (1974) “The Paperback Revolution.” In *Essays in the History of Publishing: In Celebration of the 250th Anniversary of the House of Longman 1724–1974*, edited by Asa Briggs, 283–318. London: Longman.
- Schraenen, Guy (2007) “«Sunrise & Sunset at Praiano», Exposição de Livros de Artista de Sol Lewitt.” [folha de sala] Porto: Museu de Arte Contemporânea de Serralves.
- (2016) “Exposición—Ulises Carrión [folha de sala].” Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 2016. <https://www.museoreinasofia.es/en/exhibitions/ulises-carrion>.
- (2016) “Ulises Carrión | Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía | Entrevista Com Guy Schraenen.” 2016. <https://www.museoreinasofia.es/en/multimedia/ulises-carrion-interview-guy-schraenen>.

- Schroeder, Catalina & Macaya, Rodolfo Reyes (2016) “Poéticas Negativas. Diálogo en Torno a los Usos Artísticos del Libro.” *Revista Artishock*, 2016. <http://artishockrevista.com/2016/11/24/poeticas-negativas-dialogo-torno-los-usos-artisticos-del-libro/>.
- Screws, Jaret (2016) *Quantitative Analysis of Font Type’s Effect on Reading Comprehension*. Clemson: Clemson University.
- Shillingsburg, Peter L. (2006) *From Gutenberg to Google*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Silva, Catarina & Amado, Pedro (2011) “Anatomia da Página.” In *II Encontro Nacional de Tipografia*. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Silva, Cláudia Carvalho (2019) “Prefere Ler em Papel ou no Ecrã? A Ciência Responde: Há uma ‘Superioridade do Papel.’” *Público Online*, 26 de fevereiro, 2019. https://www.publico.pt/2019/02/26/ciencia/noticia/prefere-ler-papel-nao-ecra-ciencia-concorda-ha-superioridade-papel-1861989?fbclid=IwAR3JFNoyO17pM076VVZdLd-80CU_1rd70scQh6BMX3L5Nf4Ctqqv7hJtGQJI.
- Singer, Lauren M. & Alexander, Patricia A. (2017) “Reading on Paper and Digitally: What the Past Decades of Empirical Research Reveal.” *Review of Educational Research*. <https://doi.org/10.3102/0034654317722961>.
- Slattery, Timothy J., & Rayner, Keith (2013) “Effects of Intra-word and Inter-word Spacing on Eye Movements during Reading: Exploring the Optimal Use of Space in a Line of Text.” *Attention, Perception, & Psychophysics* 75 (6): 1275–92. <https://doi.org/10.3758/s13414-013-0463-8>.
- Smyth, Patrick (2014) “Ebooks and the Digital Paratext: Emerging Trends in the Interpretation of Digital Media.” In *Examining Paratextual Theory and Its Applications in Digital Culture*, Nadine Desrochers & Daniel Apollon (eds.), 314–33. Hershey: Information Science Reference—IGI Global.
- Sonzogni, Marco (2011) *Re-Covered Rose: A Case Study in Book Cover Design as Intersemiotic Translation*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Sterne, Laurence (2014) *A Vida e Opiniões de Tristram Shandy*. Manuel Portela (trad.). 2ª ed. Lisboa: Antígona.
- Stewart, Garret (2011) *Bookwork: Medium to Object to Concept to Art*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Strehovec, Janez (2014) “E-Literary Text and New Media Paratexts.” In *Examining Paratextual Theory and Its Applications in Digital Culture*, Nadine Desrochers & Daniel Apollon (eds.), 16–62. Hershey: Information Science Reference—IGI Global.
- Tinker, Miles A. (1963) *Legibility of Print*. Ames: Iowa State University Press.

- Tomaszek, Patricia & Desrochers, Nadine (2014) "Bridging the Unknown: An Interdisciplinary Case Study of Paratext in Electronic Literature." In *Examining Paratextual Theory and Its Applications in Digital Culture*, Nadine Desrochers & Daniel Apollon (eds.), 160–89. Hershey: Information Science Reference—IGI Global.
- Tschichold, Jan (1991) *The Form of the Book: Essays on the Morality of Good Design*. Robert Bringhurst & Hajo Hadelar (eds.). Hartley & Marks.
- van Dijk, Yra (2014) "The Margins of Bookishness: Paratexts in Digital Literature." In *Examining Paratextual Theory and Its Applications in Digital Culture*, Nadine Desrochers & Daniel Apollon (eds.), 24–45. Hershey: Information Science Reference—IGI Global.
- Vandendorpe, Christian (2007) "Reading on Screen: The New Media Sphere." In *A Companion to Digital Literary Studies*, Ray Siemens & Susan Schreibman (eds.), 203–15. Oxford: Blackwell.
- Vila-Matas, Enrique (2001) *Bartleby & Companhia*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- (2004) *Bartleby e Companhia*. São Paulo: Cosac Naify.
- Vitali-Rosati, Marcello (2014) "Digital Paratext, Editorialization, and the Very Death of the Author." In *Examining Paratextual Theory and Its Applications in Digital Culture*, Nadine Desrochers & Daniel Apollon (eds.), 110–27. Hershey: Information Science Reference—IGI Global.
- Walker, Sue (2001) *Typography and Language in Everyday Life*. New York & London: Routledge.
- Waller, Robert (1980) "Graphic Aspects of Complex Texts: Typography as Macro-Punctuation." In *Processing of Visible Language, Vol. 2*, P. A. Kolers, M. E. Wrolstad & H. Bouma, 241–53. New York & London: Plenum.
- (1987) "Using Typography to Structure Arguments: A Critical Analysis of Some Examples." In *The Technology of Text, Vol. 2*, edited by D. Jonassen, 105–205. Englewood Cliffs, NJ: Educational Technology Publications.
- (1979) "Typographic Access Structures for Educational Texts." In *Processing of Visible Language*, P. A. Kolers (ed.), 175–87. New York & London: Plenum.
- Walsh, Gemma (2016) "Screen and Paper Reading Research—A Literature Review." *Australian Academic & Research Libraries* 47 (3): 160–73. <https://doi.org/10.1080/00048623.2016.1227661>.
- Warde, Beatrice (2015) "A Taça de Cristal, Ou Porque a Tipografia Deve Ser Invisível." In *Teoria Do Design Gráfico*, 47–54. São Paulo: Cosac Naify.
- Wright, Patricia (1980) "Textual Literacy: An Outline Sketch of Psychological Research on Reading and Writing." In *Processing of Visible Language, Vol. 2*. New York & London: Plenum.
- (1980) "Usability: The Criterion for Designing Written Information." In *Processing of Visible Language, Vol. 2*, 183–205. New York & London: Plenum.
- Žižek, Slavoj. 2006. *The Parallax View*. Cambridge & London: The MIT Press.

Proveniência das imagens

Fig. 1.1–2, 1.4 <https://bukinda.com/gb/inici/40-bla-blablaba-9788493760397.html>

Fig. 1.3 <http://dss.collections.imj.org.il/isaiah>

Fig. 1.7 AA., VV. (2012) *Die Welt in Gelb*. Stuttgart: Reclam, p. 10, 14, 18, 20, 23–4, 26, 28, 32–4, 36.

Fig. 1.8 <https://www.reclam.de/shop>

Fig. 1.11 https://www.dutchtypelibrary.nl/Documenta_rdrct.html

Fig. 1.12 <https://www.lempertz.com/en/catalogues/lot/1122-2/582-joseph-beuys.html>

Fig. 1.13 https://www.reclam.de/data/media/Die_Bibliothekarin.pdf

Fig. 1.14 https://www.reclam.de/data/media/Kaba_und_Liebe.pdf

Fig. 1.15 Luckiesh, Matthew, and Frank K. Moss. 1942. *Reading as a Visual Task*. London: Chapman & Hall, p. 171.

Fig. 1.17 AA., VV. (2012) *Die Welt in Gelb*. Stuttgart: Reclam, p. 28–29.

Fig. 1.21 <https://paraisocultural.wordpress.com/2013/07/15/rayuela-cumple-50-anos-de-revolucion-literaria/>

Fig. 2.7–2.9 <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/ana-hatherly-reinvencao-da-leitura-19-textos-visuais/>

Fig. 3.2 www.betweenpageandscreen.com

Fig. 3.3–3.5 <http://www.gutenberg.org/ebooks/11231>

Fig. 3.6 <http://luckysoap.com/andbyislands/>

Fig. 3.7 <http://scottmccloud.com/1-webcomics/trn-intro/index.html>

Fig. 3.8–3.20 <https://entrances-exits.com/>

As restantes imagens foram fotografadas ou desenhadas pela autora.

Agradecimentos

Ao longo de todo o tempo de escrita os motivos de gratidão, académicos e pessoais, foram-se acumulando—e são, de facto, muitas as pessoas a quem devo esta tese.

Em primeiro lugar, devo um profundo agradecimento ao meu orientador e co-orientador: um sentido e sincero obrigada aos professores Manuel Portela e João Bicker. Muito contribuiu para o sucesso desta empreitada que a perspectiva de cada reunião, de cada envio e de cada opinião fosse animadora. Senti-me sempre apoiada—e apoiada pelos melhores—o que é para mim motivo de enorme honra. Nas suas diferenças fundamentais, foram, ambos, os melhores leitores que eu podia ter: o professor Portela, com a sua sobre-humana capacidade de articular ideias, trazer referências, recordar, resumir e coordenar argumentos foi absolutamente essencial ao longo do percurso neste programa de doutoramento. O professor Bicker, com a sua enorme capacidade de identificar, contemplar e produzir o bom e o belo, com a qual tenho o privilégio de ter contactado não só durante como também antes da escrita desta tese, foi igualmente essencial. A ambos quero transmitir a minha gratidão. Num primeiro momento, foi para eles, além de com eles, que escrevi esta tese.

Ainda dentro do corpo docente que me acompanhou neste percurso, quero agradecer ao professor Osvaldo Manuel Silvestre. As suas longas conversas, faladas ou escritas, sempre pertinentes, olhando os assuntos de frente, assim como a sua enorme biblioteca mental de livros extraordinários, foram também essenciais. A sua capacidade de exigir de nós, alunos (e receio que também dos seus colegas) sempre mais e melhor é louvável—e responsável por muito do bom trabalho que fiz e que vi fazer em meu redor ao longo destes anos.

Gostava ainda de agradecer, retrospectivamente, a outros professores que me acompanharam no percurso até aqui, e me deixaram nas condições de poder escrever uma tese de doutoramento: começando pelo professor António M. Feijó, que

me resgatou do design para a literatura, orientou a minha tese de mestrado, e acreditou em mim quando eu poucas provas tinha dado. Quero também agradecer aos meus professores das Belas-Artes, que acompanharam uma pessoa muito diferente da que sou hoje. Aos que prestaram mais atenção àquela jovem reservada e discreta, com mais propensão para conceptualizar projetos e escrever memórias descritivas do que para produzir objetos vistosos, o meu muito obrigada. Especialmente, aos professores Cândida Teresa, que me iniciou de uma forma ao mesmo tempo rigorosa e meiga no pensamento artístico; Victor Almeida, que me empurrou sempre para a frente, para mais, para melhor, mais forte, mais intenso; e a Luísa Ribas e Sofia Gonçalves, que em certo sentido me puseram da faculdade para fora, ou seja, que me mostraram como era possível encontrar o meu lugar a partir dali. O vosso contributo para o meu percurso foi essencial.

Quero ainda agradecer a todos os colegas que me acompanharam no doutoramento. Esta caminhada não foi feita sozinha—e também isso foi essencial para a chegada a bom porto. Quero agradecer a todos e cada um dos colegas de Materialidades da Literatura, sem exceção, porque todos eles fizeram a minha experiência de vida e de estudo nestes últimos anos. Queria redobrar o agradecimento no caso daqueles com quem, por motivos de ordem cronológica ou por afinidade de assuntos, mais conversei sobre os assuntos específicos que aqui se encontram, ou sobre a arte de bem escrever uma tese de uma forma mais geral. À Ana Albuquerque e Aguilar, Ana Marques, Ana Rita Reis, Bruno Ministro, Cecília Magalhães, Diogo Marques, Nuno Meireles, Patrícia Reina, Priscila Monteiro, Raquel Gonçalves, Rita Catania Marrone, Rui Silva, Sandra Bettencourt e Tiago Santos, um obrigada e desejos de sucesso para os vossos projetos académicos e pessoais.

Os devidos reconhecimentos são feitos, ao longo da tese, a colegas de ofício que muito generosamente partilharam ideias comigo e que aqui relembro: Elaine Ramos, Lilia Goes, Patricia Tomaszek, e Richard Rutter.

Refira-se ainda que a FCT—Fundação para a Ciência e Tecnologia foi essencial para a concretização desta tese, pelo seu apoio financeiro e estabilidade consequente, os quais muito sinceramente agradeço.

Last but certainly not least, I wish to thank Johanna Drucker, for being the giant in whose shoulders I could stand. Her stimulating thought and always welcoming attitude towards my humble approaches is widely present in this thesis—and most certainly in any endeavour that may derive from it.

Agradecimentos de outra ordem são devidos à minha família. Certo dia, provavelmente no início dos anos 90, durante uma viagem de carro, estiquei o bracinho a partir do banco de trás para pedir uma caneta à minha mãe, com o propósito de escrever alguma coisa em que estava a pensar. A caneta foi recusada—e eu passei a compor mentalmente um agradecimento invertido, no início de um eventual primeiro livro: «este livro não é dedicado aos meus pais,. . .». Pelo contrário, naturalmente, é também para eles este *livro*, e tenho imenso a agradecer-lhes. Desde logo pela preservação da minha retina em bom estado—e também por ativarem em mim a capacidade de escrever mentalmente, mesmo sem fisicamente escrever: uma atividade que considero constitutiva de quem eu sou. Esta pequena história poderia muito bem ser apontada como o ponto inicial da minha consciência das diversas materialidades da literatura. Tenho ainda que agradecer por tudo o resto, que é mesmo tudo: o amor e apoio incondicionais dos meus pais e irmãos é, sei-o bem, a base de tudo aquilo que eu possa fazer e construir ao longo da vida.

Aos meus amigos, por me manterem mentalmente sã durante este tempo, um agradecimento e um brinde. Em especial: à Joana, por estar sempre lá desde sempre, à Patrícia por me acolher numa cidade que me viu nascer e onde me senti tão estranha ao regressar, e à Lorena, minha parceira em tudo: ser mãe, designer, escritora de teses, mulher. Quero ainda agradecer—talvez demonstrando que a tarefa da sanidade não ficou bem concluída—aos amigos imaginários que fui criando durante a escrita. Sem uma relação de certa intimidade com o destinatário não há escrita. Por me permitirem manter esse *élan* tão essencial à tese como à vida, obrigada.

Agradeço ainda ao Sérgio, ao lado de quem sou levada a acreditar que tudo é possível. A paz e a força que a sua presença produz em mim são indizíveis. Para ele, em vez do meu agradecimento, o meu amor. Agradeço também ao meu filho João, nascido a meio desta caminhada. Inclusivamente pelas noites em que não me deixou dormir—essas noites despertavam em mim a necessidade de dedicar o meu tempo acordada àquilo que realmente importa. Felizmente, a escrita desta tese foi uma dessas coisas. Por outro lado, não há forma mais adorável de desligar da escrita do que abraçá-lo, fazer-lhe cócegas, e ficar à espera das suas risadas. Muito obrigada.

Esta tese foi composta nos tipos de letra DTL Documenta e
DTL Documenta Sans, da autoria de Frank Blokland
e distribuídos pela Dutch Type Library.
Foi entregue em 28 maio de 2020,
defendida a 22 de dezembro,
impressa nos primeiros
dias de 2021.

