



UNIVERSIDADE D  
COIMBRA

Rui Manuel Pinheiro Cruz Dias da Silva

A CONDIÇÃO DE SER LIVRO  
O LIVRO COMO ARTEFACTO E A  
PUBLICAÇÃO COMO PRÁTICA ARTÍSTICA

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

Março de 2023



**A Condição  
de Ser Livro:  
o Livro  
como Artefacto  
e a Publicação  
como Prática  
Artística**

BEING A BOOK:  
THE BOOK AS AN ARTIFACT  
AND PUBLISHING AS AN  
ARTISTIC PRACTICE

RUI SILVA

*Ao Arnaldo,  
que desapareceu antes  
de poder ler esta tese*

Tese de doutoramento em Materialidades da Literatura  
financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia.  
Bolsa de Investigação com a referência PD/BD/128025/2016.

INSTITUIÇÃO DE ACOLHIMENTO  
Centro de Literatura Portuguesa



REVISÃO  
Nuno Quintas

O autor rege-se pelo Acordo Ortográfico de 1945.

## Resumo

Será que pensamos como livros? Após mais de quinhentos de produção mecanizada de livros, é legítimo indagar se o efeito é especular e se a codificação paratextual se reflecte noutras actividades criativas. A questão poderia ser formulada em vários momentos da história do livro, mas hoje, quando o artefacto é omnipresente, disponível em múltiplos suportes e até obra de arte, ela revela que o livro se projecta como espaço de imaginação que é mais do que um conjunto de folhas encadernadas. Para dar resposta ao desafio, esta tese propõe um exercício teórico em três partes. As duas primeiras são perguntas contemporâneas sobre o livro: uma que incide no objecto isolado e na retórica associada, outra, na estrutura que lhe dá corpo e nas possibilidades criativas que compõem o gesto de editar. A terceira apresenta o catálogo de exposição como caso prático e estabelece uma relação directa entre publicar e expor, recorrendo ao catálogo como veículo de transmissão entre a página e a parede.

As partes desenvolvem pontos de vista autónomos sobre o tema que, quando colocados em sequência, produzem uma definição progressiva do livro como forma de pensamento. Na primeira, *o livro como artefacto*, desenvolve-se a ideia de anti-livro como fenómeno limite do livro, enquadrando-o segundo três perspectivas: o livro como mercadoria, o livro rizomático e a função anónima. Na segunda, *a publicação como prática artística*, revela-se o horizonte publicável como princípio orientador da criatividade na edição. Na terceira, *o catálogo como figura de estilo*, faz-se uma historiografia do catálogo que introduz o conceito de temporalidade da página e conclui com a definição de uma nova tipologia figurativa.

## Palavras-chave

ANTI-LIVRO, LIVRO COMO ARTEFACTO, PUBLICAÇÃO COMO PRÁTICA ARTÍSTICA, TEMPORALIDADE DA PÁGINA, CATÁLOGO COMO FIGURA DE ESTILO

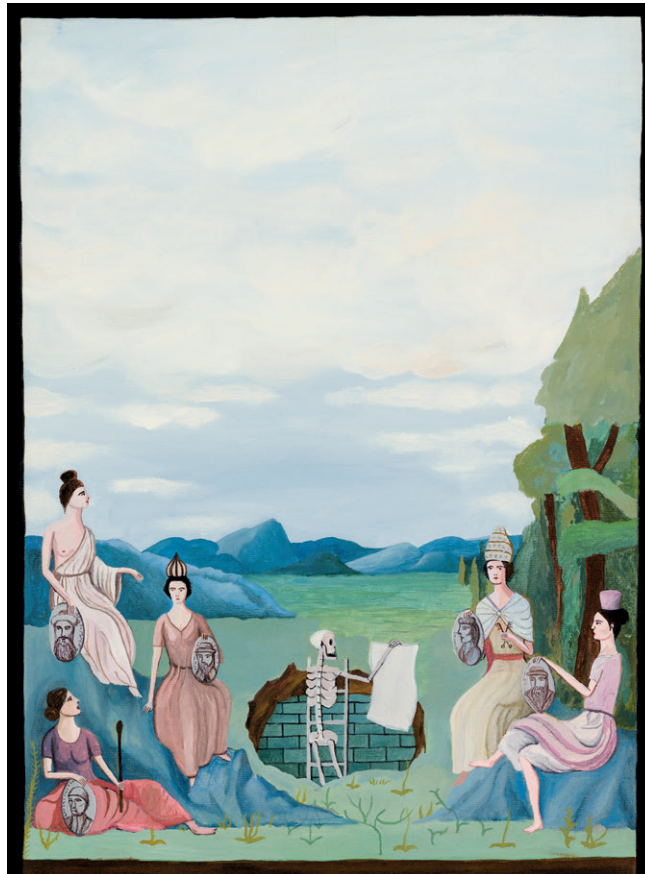
## Abstract

Do we think as books? After making mechanized books for more than five hundred years, it is legitimate to wonder if the effect of the book is reciprocal and impacts other creative activities. This question is valid throughout the history of the book. However, nowadays, due to the artifact's omnipresence and availability in different media, as well as a work of art, a different scenario is presented. The book becomes an imaginative space no longer limited to a stack of sheets bound together. This thesis is thus structured in three parts. The first is dedicated to the book's contemporary condition, an outline of the isolated object and the stories that follow. The second focuses on book production, an overview of the structure that sustains it, and the creative possibilities behind publishing. The third is a case study on exhibition catalogs that establishes a direct link between exhibiting and publishing, and uses the catalog as a vehicle of communication between the page and the wall.

The parts formulate autonomous points of view on the subject which, when displayed sequentially, build a progressive definition of the book as a form of thinking. The first part, *the book as artifact*, develops the concept of anti-book as a threshold phenomenon based on three categories: the book as a commodity, the rhizomatic book, and the anonymous function. The second, *publishing as an artistic practice*, defines the publishing horizon as the creative logic for the discipline. The third, *the catalog as a figure of speech*, creates a historiography of the subject introducing the concept of *temporality of the page* and closes defining of a new typology.

## Keywords

ANTI-BOOK, BOOK AS ARTIFACT, PUBLISHING AS ARTISTIC PRACTICE, TEMPORALITY OF THE PAGE, CATALOG AS A FIGURE OF SPEECH







## INTRODUÇÃO

- 9 **Será Que Pensamos como Livros?**

## PARTE I

### O Livro como Artefacto

- 17 **1. Morre, Livro, Morre!**  
33 **2. A Condição Artefactual**  
53 **3. A Função de Um Livro**  
81 **4. O Anti-Livro**

## PARTE II

### A Publicação como Prática Artística

- 119 **5. *Medium* para Que Te Quero**  
149 **6. Publicar em Terra de Ninguém**  
171 **7. A Publicação como Forma**  
195 **8. O Fascínio do Autêntico**

## PARTE III

### O Catálogo de Exposição como Figura de Estilo

- 219 **9. O Catálogo: a Formação de Um Modelo**  
249 **10. O Catálogo: a Aproximação do Livro à Obra**  
273 **11. A Temporalidade Impressa e a Espacialidade Imaginada**  
295 **12. O Parafrástico, o Hiperbólico e o Metafórico**

## CONCLUSÃO

- 331 **O Curador Literário e o Leitor Emancipado**

- 339 **REFERÊNCIAS**



# INTRODUÇÃO

**Será Que  
Pensamos  
como Livros?**



No *Fedro*, de Platão, usa-se um diálogo entre Sócrates e Fedro para demonstrar que a invenção da escrita foi prejudicial à memória. Sócrates relata a lenda de um deus, Thot, que apresenta uma série de invenções a um monarca egípcio argumentando que a adopção da escrita irá tornar os Egípcios mais sábios. Contudo, o monarca discorda e afirma que sucederá exactamente o oposto: a escrita irá enfraquecer a memória e os Egípcios só se «lembrarão de um assunto por força de motivos exteriores, por meio de sinais, e não os assuntos em si mesmos». O que normalmente pouco se cita é a resposta de Fedro: «Com que facilidade inventas, caro Sócrates, histórias egípcias e de outras terras, quando isso te convém!» (PLATÃO, 2000: 121).

O exercício de uma tese em *Materialidades da Literatura* que tente responder à possibilidade de pensarmos como livros é necessariamente especulativo: implica a criação de uns quantos soberanos egípcios, pois não se trata de um estudo em neurociências nem se pretende desenvolver uma argumentação estritamente metafísica. A impossibilidade técnica de obter resposta peremptória à pergunta inicial obriga a um caminho circundante, observando as pistas e o rasto deixado pelos artefactos. Opta-se por definir um princípio de reciprocidade: as qualidades atribuídas aos objectos geram efeitos nos utilizadores e estes, por sua vez, levam a novas formas de pensamento, novos objectos. Todavia, também não se trata de demonstrar como os livros se influenciam entre si — esta propriedade já está presente no conceito de intertextualidade —, mas de procurar outras manifestações artefactuais criativas que extravasem o livro.

Esta é uma tese sobre o objecto livro, não como redescoberta de um artefacto que se crê inovador e pleno de qualidades messiânicas, mas como espaço de imaginação alargado que associa as práticas de publicação a outras práticas artísticas. Para se fazer esta associação, é preciso reconhecer que os interesses da comunidade que cultiva o livro e os da indústria livreira não são necessariamente os mesmos, e que o artefacto e a publicação são condicionados por fenómenos perceptivos e desejos de rendibilidade que geram, por vezes, resultados contraditórios. Veja-se o contraste entre as bibliotecas e as livrarias, o tratamento quase aurático da unidade livro no acervo, por comparação com a indiferenciação do múltiplo no escaparate da montra. Se, nas primeiras, o livro é visto como meio de persistência da memória, nas segundas subordina-se aos ciclos da novidade, à necessidade de suplantarmos o passado recente.

Foi necessário dividir o tratamento do tema em dois focos: um que incide no objecto isolado e na retórica associada (Capítulos 1 a 4), e outro que olha a estrutura que lhe dá corpo e as possibilidades criativas que compõem o gesto de editar (Capítulos 5 a 8). Só após esta construção de um cenário que perspectiva o modo de fazer e de olhar contemporâneo foi possível avançar para a idealização do livro como forma de pensamento (Capítulos 9 a 12). Assim, optou-se por estabelecer uma relação directa entre publicar e expor, recorrendo ao catálogo como veículo de transmissão entre a página e a parede. Na ausência de um panorama geral sobre o percurso do catálogo de exposição, foi preciso elaborar uma historiografia desta tipologia de publicações. Esta historiografia demonstrará a afinidade do catálogo com as técnicas de reprodução, e como o catálogo está condicionado pelo efeito especular que produz, com a sua *performance* como espelho da obra exposta.

A tese tem três partes e doze capítulos. A Parte I, «O Livro como Artefacto», tem dois momentos: um sobre histórias do livro (Capítulos 1 e 2) e outro sobre a teoria do objecto livro, a sua função artefactual e os seus limites (Capítulos 3 e 4). No Capítulo 1, descreve-se o prenúncio da morte do livro, vaticínio recorrente e jamais comprovado, que retorna a cada nova revolução medial (rádio, televisão, ambientes digitais), sem impedir que a produção de livros impressos continue a aumentar. No Capítulo 2, aflora-se o mito do excepcionalismo do livro e a idealização moral e estética de que foi alvo em diversos momentos da história e em diferentes geografias. No Capítulo 3, aborda-se a teoria do artefacto e da função aplicadas ao livro, uma reflexão que tenta encontrar uma taxonomia para o livro no mundo dos objectos. Por fim, no Capítulo 4 explora-se o conceito de anti-livro em três vertentes: o livro como mercadoria, o livro rizomático e a função anónima.

Na Parte II, «A Publicação como Prática Artística», analisa-se a indústria livreira e perspectiva-se o acto de publicar como espaço de imaginação. No Capítulo 5 discute-se o livro como *medium* e a publicação como género. O Capítulo 6 aflora o mercado dos livros — dando especial atenção ao seu crescimento com a introdução do livro de bolso — e demonstra como a publicação comercial e a publicação como prática artística tendem a não coincidir nos seus objectivos. No Capítulo 7 descreve-se a importância de definir horizontes publicáveis para a idealização da publicação como forma. No Capítulo 8, examina-se o potencial criativo do múltiplo e da cópia em detrimento do original e da concepção de autenticidade.

Na Parte III, «O Catálogo como Figura de Estilo», apresenta-se uma historiografia do catálogo de exposição que culmina numa taxonomia especulativa desta tipologia. No Capítulo 9, traça-se um caminho possível que associa os *Galeriewerk* do final do século XVII/inícios do século XVIII com o

primeiro catálogo com vistas de exposição, *La Galerie électorale de Düsseldorf* <sup>(1778)</sup>, estendendo esta ligação aos catálogos independentes do século XIX. No Capítulo 10, descreve-se a formação do modelo moderno de catálogo, percurso que vai das vanguardas do século XX até ao estilo internacional. No Capítulo 11, analisam-se duas ideias estruturantes na compreensão do catálogo contemporâneo: a temporalidade da página e a página como espaço de contemplação. No Capítulo 12, estabelece-se uma categorização que tem como base o potencial figurativo do catálogo, dependente da retórica envolvida no processo de documentação e reprodução.

Todas as secções são elaboradas numa progressão que se inicia com o estado da arte do tema e finaliza com a sua teorização. Assim, numa lógica de questionamento evolutivo, a primeira metade é mais informativa e a segunda mais especulativa. Os conteúdos entre partes não são estanques, mas sequenciais e consequentes, e vão estreitando o foco: parte-se de uma análise do livro como entidade mais ou menos abstracta até ao catálogo como tipologia-problema. A argumentação é estimulada pela análise de livros, mas estes vão surgindo com maior frequência no final das secções, à medida que o tema se desenvolve.

A bibliografia tem como base os fundamentos do curso de doutoramento em Materialidades da Literatura e vai-se ramificando em questões próximas da história do livro e das práticas artísticas na edição, como os livros de artista e os catálogos de exposição. O argumentário recorre à teoria estética para articular a abordagem aos temas, assumindo uma perspectiva mais fenomenológica, sem deixar de incluir referências a estudos analíticos.

Se boa parte dos assuntos tratados se enquadram na história do livro, o nosso prisma reflecte também a experiência de vários anos de trabalho como *designer* gráfico no campo editorial português. Tentou-se manter uma lógica transdisciplinar crítica e equilibrada, doseando a importância disciplinar das artes e das humanidades. No entanto, há um nome deliberadamente ausente: a palavra *design* é quase inexistente nesta tese. A opção deve-se ao facto de a palavra propiciar uma contaminação tendencial do discurso, pois a disciplina tem uma apetência inata para a apropriação e a magnanimidade. É claro que esta visão reflecte o espírito modernista que acompanhou o seu desenvolvimento e representa os ideólogos que, como Victor Papanek, acreditam que o *design* é essencial a toda a actividade humana e todos os seres humanos são, de alguma forma, *designers*. Esta perspectiva tão parcial do que é o *design* ainda é a mais comum, ou não se publicariam anualmente dezenas de livros com um título que conjuga a palavra *design* a qualquer outro tema (*emotional design*, *cross-cultural design*, *the black experience in design*, *design emergency*, *design thinking*, *speculative design*, *the politics of design*, *design as an attitude*, *design and the social imagination*, etc.). Esta decisão não

implica que a tese não seja também sobre *design*, mas este é aqui pensado num sentido muito estrito, como uma componente activa da materialidade comunicativa.

A tese tentou seguir um método consistente nas citações efectuadas. Em português dá-se prioridade às edições nacionais, preferindo as traduções feitas da língua original, de modo a facilitar a fluidez entre a escrita e o material citado. A excepção é *O Capital*, de Karl Marx. A versão das edições Avante <sup>(1990)</sup> foi preterida pela edição da Boitempo <sup>(2014)</sup>, porque o termo *baumeister* está traduzido na edição portuguesa por «mestre-de-obras», desviando o sentido do texto citado: nas várias edições consultadas (inglês, francês, espanhol), a opção de tradução foi por «arquitecto».

Nas epígrafes cita-se quase sempre da versão original, com excepção do alemão e do espanhol, distinguindo-as assim das citações do interior do capítulo. No Capítulo 8, alguns dos excertos existem em português, mas optou-se por fazer as citações em inglês para estabilizar a relação entre os termos, sem introduzir outra variação através da tradução.

Em suma, esta tese é uma problematização da construção simbólica da unidade livro e da retórica do gesto de publicar, que culmina com a construção de uma taxonomia estilística para uma tipologia. Esta peça em três actos inicia-se agora com o prenúncio da morte do seu protagonista.



# PARTE I

## O Livro como Artefacto



1.

**Morre, Livro,  
Morre!**



*Après nous la fin des livres!*

*Contes pour les bibliophiles*, OCTAVE UZANNE

*All of us readers know that flow state when we read, we don't think about the glue, the paper, the stitching, all of that goes away. All that remains is the author's world, and we flow right into that. [...] The most important thing about Kindle is that it does indeed disappear so you can enter the author's world<sup>1</sup>.*

JEFF BEZOS, na sessão de apresentação do primeiro *Kindle*

*Questions of reproduction so often seem safer and more neutral than questions of representation.*

*Paper Knowledge*, LISA GITELMAN

O livro é um artefacto que tende a ser tomado como garantido e que, segundo Eco, tal como a colher ou a tesoura, uma vez inventado não pode ser melhorado (CARRIÈRE, ECO, TONNAC & MCLEAN, 2012: 4). Esta afirmação, se proporciona conforto a bibliófilos, também desencadeia inquietação a entusiastas da tecnologia e da inovação. Mas Eco não está inteiramente de acordo com uma divisão tão simplista. Na entrevista apropriadamente intitulada *The book will never die*, o autor esclarece que não se refere a nenhuma tipologia particular de livro, mas a uma ideia de livro que prevalece sobre o objecto livro — seja ele um papiro ou um códice. Ao somar uma crítica às tentativas de melhoramento feitas por *designers* (CARRIÈRE, ECO, TONNAC & MCLEAN, 2012: 4-5), com Philippe Starck como bom exemplo de fracasso, Eco parece querer encerrar a discussão num essencialismo em circuito fechado no qual a forma seria apenas consequência imperfeita de uma função maior. A essência de um artefacto seria perfeita e determinada pela sua função — a prevalência do livro como ideia —, e a substância representaria apenas uma versão dessa função — a materialidade como mera circunstância. A persistência do livro nestas condições está carregada de uma boa dose de determinismo e apoia-se numa aparente predilecção pelo códice em detrimento de outras formas de livro.

1 Schonfeld, Erick (2007). «Liveblogging the Amazon Kindle E-Reader Show with Jeff Bezos» — TechCrunch, <https://techcrunch.com/2007/11/19/liveblogging-the-amazon-kindle-e-reader-show-with-jeff-bezos/> (acedido em 13 de Abril de 2020).

O contexto da afirmação peremptória de Eco não é indiferente, pois decorre do debate sobre a suposta obsolescência do livro como consequência da expansão das tecnologias digitais. Para o autor, o dilema entre digital e analógico é falso, porque não é fisicamente viável ler apenas em ecrãs e porque o universo digital depende da escrita e da leitura para executar a maioria das operações. Prevalece o códice por este continuar a prescindir de outro acessório que não ele próprio para funcionar.

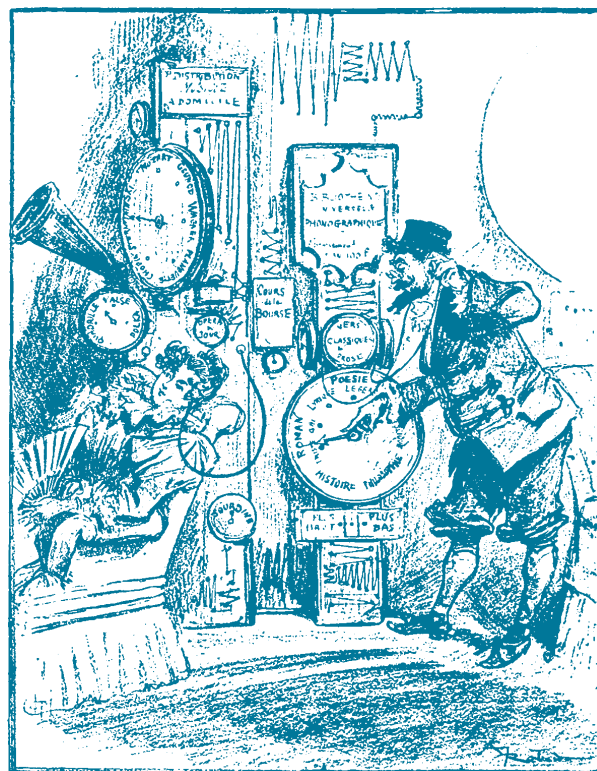
O ditame de Eco poderia ser o princípio e o fim da discussão, mas, sempre que se aborda a morte do livro e da impressão, os argumentos aparentam já estar desactualizados. Se a comunicação escrita e a leitura têm progressivamente migrado para ambientes digitais, os sistemas de produção de livros à unidade são constantemente renovados a cada ano e preparados para prescindir de tiragens desde que devidamente normalizados para formatos DIN<sup>2</sup>. As alterações não são, contudo, indiferentes ao género. Enquanto o romance é uma das categorias mais proeminentes na Amazon<sup>3</sup>, as edições com tecnologia *all-in-one* do tipo Xerox têm sobretudo fins técnicos e documentais: trabalhos académicos, relatórios e contas, apresentações.

A morte do livro é, portanto, um fenómeno de ressurreição recursiva. Os pretextos abundam, o abandono da leitura prolongada, a expansão das redes sociais, o crescimento do mercado online; mas a produção e o fascínio pelo livresco prosseguem. O êxito de Jeff Bezos assenta no culto desta divisão, que lhe permite beneficiar do crescimento dos dois sectores, digital e impresso, encenando assim uma revolta aparente. Como o próprio afirma, o novo livro digital tenta ser uma réplica do actual sem grandes acrescentos tecnológicos, um *medium* que se autolimita para não ser demasiado inovador. A retórica do desaparecimento medial a imersão no fluxo da leitura, serve aqui um propósito um tanto obscuro: elogia o códice como tecnologia, mas aproveita para singularizar algumas limitações físicas do livro impresso e, sobretudo, fazer sobressair a sua estratégia de *marketing* de transição.

A morte que nunca aconteceu é uma promessa por cumprir, renovada pelo esforço de digitalização total da Google. Desde 2004 que a Google Books acrescenta à sua base de dados versões digitais de livros impressos, tendo alcançado em 2019 quarenta dos cento e trinta milhões de títulos que anunciou como objectivo em 2010. Curiosamente, este esforço de desmaterialização do livro é cada vez mais improvável, não pela dimensão de informação a processar, mas pelos contornos territoriais que o armazenamento

2 <https://youtu.be/iTDTxypnQ00> (acedido em 13 de Abril de 2020).

3 Corson-Knowles, Tom (2014). «List of the Top #100 Most Competitive Amazon Kindle Best-seller Categories» — TCK Publishing, <https://www.tckpublishing.com/competitive-amazon-kinde-best-seller-categories/> (acedido em 13 de Abril de 2020).



<sup>F2</sup> Ilustrações de *Contes pour les bibliophiles* (p. 133) e *Littérature et Musique « At Home »* (encarte). Albert Robida, 1895.

em centros de processamento de dados começa a ganhar. Para armazenar toda a informação desejada, é necessário ocupar áreas urbanas consideráveis e aumentar um consumo de energia que já é responsável por mais de três por cento das emissões anuais de dióxido de carbono<sup>4</sup>.

O fim do livro é um prenúncio de novidade. Desde que a electricidade, no final do século XIX, teve distribuição pública nos maiores centros urbanos (LUDOVICO, 2018: 8) que se anuncia o fim da impressão: a tecnologia preferencial na produção de livros, mas que nunca chegou a ser exclusiva<sup>5</sup>. O fim é tema anexo ao desenvolvimento de cada novo *medium* e manifesta-se como pequeno ritual intermedial de iniciação. Já antes do surgimento e proliferação de PDF e de *ebooks*, o livro fora posto à prova no desempenho da sua função de transmissor de informação por diversos *media* — a gravação e reprodução áudio, o cinema, a rádio, a televisão e, mais recentemente, a internet. Já em 1895, no conto «La fin des livres», do livro *Contes pour les bibliophiles*, escrito por Octave Uzanne e ilustrado por Albert Robida <sup>[F2]</sup>, se imaginava uma revolução do livro e da leitura:

4 Trueman, Charlotte (2019). «What impact are data centres having on climate change?» — Computerworld, <https://www.computerworld.com/article/3431148/why-data-centres-are-the-new-frontier-in-the-fight-against-climate-change.html> (acedido em 14 de Abril de 2020).

5 A manufactura de livros manuscritos manteve-se e proliferou desde o surgimento do livro impresso ocidental, e foi de certa forma renovada no século xx pelo livro de artista.

Dans quelques pays résolus à une réforme générale, les idées des iconoclastes prévaudront; on brûlera les musées pour ne pas influencer les génies naissants, on proscriera la banalité sous toutes ses formes [...].

L'art sera appelé à exprimer les choses qui semblent intraduisibles, à éveiller en nous, par la gamme des couleurs, des sensations musicales, à atteindre notre appareil cérébral dans toutes ses sensibilités même les plus insaisissables [.]

[...] et s'efforcera de renverser quelques-unes de ces barrières matérielles qui emprisonnent notre intelligence [.]

[...] la peinturographie en un mot devenant une question de procédés mécaniques très divers et très exacts, comme une nouvelle branche commerciale, il n'y aura plus de peintres au XXI<sup>e</sup> siècle.

[...] Si par livres vous entendez parler de nos innombrables cahiers de papier imprimé, ployé, cousu, broché sous une couverture annonçant le titre de l'ouvrage, je vous avouerai franchement que je ne crois point, – et que les progrès de l'électricité et de la mécanique moderne m'interdisent de croire, – que l'invention de Gutenberg puisse ne pas tomber plus ou moins prochainement en désuétude comme interprète de nos productions intellectuelles. L'imprimerie que Rivarol appelait si judicieusement «l'artillerie de la pensée» [.]

[...] a changé le sort de l'Europe et qui, surtout depuis deux siècles, gouverne l'opinion, par le livre, la brochure et le journal; l'imprimerie qui, à dater de 1436, régna si despotiquement sur nos esprits, me semble menacée de mort [.]



[...] l'ascenseur a tué les ascensions dans les maisons; le phonographe détruira probablement l'imprimerie. Nos yeux sont faits pour voir et refléter les beautés de la nature et non pas pour s'user à la lecture des textes [.]

[...] il y aura des cylindres inscripteurs légers comme des porte-plumes en celluloïd, qui contiendront cinq et six cents mots et qui fonctionneront sur des axes très ténus qui tiendront dans la poche; toutes les vibrations de la voix y seront reproduites; on obtiendra la perfection des appareils comme on obtient la précision des montres les plus petites et les plus bijoux; quant à l'électricité, on la trouvera souvent sur l'individu même [.]

[...] Pour le livre, ou disons mieux, car alors les livres auront vécu, pour le novel ou storyographe, l'auteur deviendra son propre éditeur, afin d'éviter les imitations et contrefaçons; il devra préalablement se rendre au Patent Office [.]

[...] l'auteur parlera son œuvre et la clichera sur des rouleaux enregistreurs et mettra en vente lui-même ses cylindres patentés, qui seront livrés sous enveloppe à la consommation des auditeurs. [...] Les bibliothèques deviendront les phonographothèques ou bien les clichéothèques [.]

[...] le livre sera abandonné par tous les habitants du globe et que l'imprimerie cessera absolument d'avoir cours [.]

[...] Ce seront des voix du monde entier qui se trouveront centralisées dans les rouleaux de celluloïd que la poste apportera chaque matin aux auditeurs abonnés [.]

[...] le kinétographe sera donc l'illustrateur de la vie quotidienne. [...] le livre imprimé va disparaître. Ne sentez-vous pas que déjà ses excès le condamnent?

Esta colagem recorre a excertos do conto em que se ficciona uma reunião em Londres entre bibliófilos e eruditos, que comentam uma conferência em Glasgow onde se anunciou o fim próximo do planeta Terra e da humanidade, por extinção do Sol. Os intervenientes conjecturam diversos cenários futuros e avanços sociotecnológicos, mas todos culminam invariavelmente no fim do livro.

As várias especulações sobre os avanços da técnica podem exercer paralelismos com dilemas da contemporaneidade, tal como faz Alexandre Ludovico ao equiparar o imaginário de Uzanne à discussão actual: gramofones miniatura = *iPods*, «*photographoteques*» = *podcasts*, «*phonographophiles*» = viciados em *downloads*, auto-edição = sistema *print on demand* (POD) (LUDOVICO, 2018: 17). Contudo, se se desviar o foco de atenção do possível êxito das previsões de Uzanne para o modo como se imagina o fim do livro através do avanço tecnológico, o resultado obtido não é mais do que um processo de reinvenção do livro. A alteração medial proposta, do papel para o registo sonoro em cilindros, mantém a estrutura do livro, bem como as figuras do autor e dos sistemas de distribuição, mas propõe uma emancipação pela auto-edição, na qual a tecnologia serve como ferramenta para uma crítica à indústria editorial. O livro sonoro proposto por Uzanne está muito próximo do que se convencionava por audiolivro. Este formato tem uma história concomitante à dos sistemas de captação e reprodução de som e à reprodução de conteúdos acessíveis para invisuais.

O audiolivro não se afirma na história do livro como proponente do seu fim, mas consequência da invenção do fonógrafo por Thomas Edison em 1877, o qual antevia a edição de «livros fonográficos» para invisuais (RUBERY, 2011: 1). O formato sempre proporcionou diferenças de percepção significativas em relação ao livro impresso, mas, se existe alguma resistência em aceitar que se «lê» um audiolivro — estranheza essa que redundava num preconceito para quem não tem alternativa —, não existe um desvio do que comporta ser a ideia de livro, nem a de leitura. Em *Grammalepsy: Essays on digital language art*, John Cayley propõe o conceito de auratura (o parente auditivo da literatura) para demonstrar que também se lê ouvindo. Segundo o autor, à revelia do meio em que é inscrita, a leitura acontece através de um processo gramaléptico, fenómeno irreversível em que uma forma linguística é identificada como pertencente a uma língua verbal humana (CAYLEY, 2018: 214). Neste sentido, a gramalepsia ocorre tanto na audição e no tacto como na visão, e caracteriza-se pelo momento em que a linguagem passa a existir por intermédio da leitura (CAYLEY, 2018: 213). Contudo, não deve encarar-se o fenómeno como uma metáfora da leitura — ler uma pintura ou uma *performance* artística —, mas antes como processo de identificação de vestígios linguísticos que são apreendidos como linguagem (CAYLEY, 2018: 214).

O desejo de Edison só começaria a ser cumprido na década de 1930 com os discos de longa duração e o trabalho de associações de invisuais, complementado na popularização da rádio como meio de comunicação de massas. O período de êxito comercial do audiolivro inicia-se com a cassete de fita, que deu portabilidade ao formato, e ainda persiste como mercado crescente do meio editorial digital. Apesar de ser um formato maioritariamente de reprodução de obras já impressas, há exemplos de livros concebidos para serem programas de rádio que alcançaram um êxito notável, como *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy*, de Douglas Adams. *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy* foi depois remediado em versão impressa, peça de teatro, banda desenhada, série de televisão (1981), videogame (1984) e filme (2005). Em *Hitchhiker's*, a presença do livro é estrutural e representa-se por intermédio de uma transposição literal da paratextualidade para a história, em que o narrador é, ao mesmo tempo, um livro electrónico e uma personagem; além disso, a obra está compartimentada em capítulos e entradas similares a uma enciclopédia. O processo de remediação, a representação de um *medium* noutra (BOLTER & GRUSIN, 1999: 45), é essencial no fenómeno do audiolivro, pois existe um transporte recorrente do livro para o formato sonoro.

A chegada da televisão teve um impacto maior na discussão medial e acarretou alterações directas em todos os outros *media*, porque, pela primeira vez, foi possível uma difusão diária de informação visual e sonora por extensas áreas territoriais, que produzia efeitos quase imediatos no quotidiano do indivíduo. A relação medial entre televisão e livro não é directamente concorrencial, e o aglomerado de valências de uma transmissão televisiva não é comparável, mas a sua introdução no quotidiano altera o tempo de lazer e a parcela dedicada à leitura (PRICE, 2019: 8), chegando até a controlá-la por completo. O fenómeno da televisão implicou um readequar de cada *medium* seu contemporâneo: assim como o cinema deixou de apresentar notícias no início de uma sessão, também boa parte do entretenimento da rádio migrou para a televisão. A inter-relação entre *media* é um factor preponderante no seu funcionamento. Segundo McLuhan (1994: 26), nenhum *medium* existe sozinho, mas antes em constante interacção com outros *media*, e este autor afirma mesmo que o conteúdo de um *medium* é sempre outro *medium*: o conteúdo do livro seria a fala e o do filme seria o romance, ou a narrativa impressa ficcional (MCLUHAN, 1994: 305).

A complementaridade entre *media* resulta de um fenómeno de adaptação em que o surgimento de um *medium* limítrofe ou concorrente obriga a uma reconfiguração das práticas e usos de cada um. A internet não acabou com a televisão, do mesmo modo que a televisão não acabou com a rádio, mas cada *medium* alterou o seu comportamento funcional em relação à novidade. Segundo McLuhan, os diferentes *media* têm uma temperatura

correspondente à sua capacidade de interacção com o receptor (leitor, ouvinte, espectador), *hot* para pouco interactiva e *cool* para muito interactiva. O êxito na utilização de cada *medium* depende da compreensão das suas capacidades térmicas ou interactivas, uma omissão que pode facilmente redundar em fracasso, como declamar integralmente um livro de trezentas páginas em televisão. Reconhecer o potencial de um *medium* permite evidenciar o seu conteúdo, o que leva McLuhan <sup>(1994: 300)</sup> a conjecturar que a fortuna de Hitler se deve ao facto de a rádio e o cinema serem os *hot media* de eleição, menos interactivos e propensos à montagem discursiva, e que a televisão o teria destinado ao fracasso. O ditador não teria tido êxito porque a televisão transforma mais abertamente a personalidade e o desempenho do interveniente num discurso imagético.

O *medium* é a mensagem, famoso dito de McLuhan, representa um reconhecimento do papel preponderante do *medium* no processo comunicativo cuja eficácia, quando enquadrada num sistema de valor como a mercadoria, está implicada nas características de cada um dos *media*. Para este autor, a correspondência entre *medium* e mensagem parece absoluta, mas é porventura mais apropriado considerar que mensagem e *medium* estão entrelaçados num só: quando o *medium* se modifica, a mensagem altera-se. Em *Para Uma Crítica da Economia Política do Signo*, Jean Baudrillard propõe uma abordagem menos tecnodeterminista, argumentando que existe uma função social dos *media*. Considera ele que não há uma neutralidade medial porque «[o *medium* é a mensagem] opera uma transferência de sentido sobre o próprio [*medium*] enquanto estrutura tecnológica» (BAUDRILLARD, 1981: 224), mas o que é mediatizado é «o que é assumido pela forma/signo, articulado em modelos, regido pelo código» (BAUDRILLARD, 1981: 225).

A proposição em debate não põe em causa que o *medium* realmente condicione a mensagem, mas questiona o seu inverso, que a mensagem seja apenas o *medium*. Segundo Baudrillard, esta posição é limitada, uma vez que o processo de comunicação é entendido à luz de uma fórmula simplista de transporte que acciona a deslocação de uma mensagem entre um emissor e um receptor. O problema reside em considerar que existe um código comum que valida uma ambivalência entre emissor e receptor quando o processo de comunicação de massas é intransitivo (BAUDRILLARD, 1981: 169). O código não garante reciprocidade, é simbólico e tende à abstracção (BAUDRILLARD, 1981: 176).

A metáfora térmica de McLuhan também não serve para explicar satisfatoriamente a persistência e mutação dos *media* em períodos de transformação gerados por concorrência medial, porque assume que cada *medium* se situa na posição determinada de uma escala. As recentes reconfigurações mediais indiciam que, apesar de um *medium* ser condicionado pela tecnologia que o forma, as práticas que se formam pelo uso não estão exclusivamente

afectas a uma tecnologia e podem simplesmente prescindir dela, como no caso da rádio *online*, que pode não ter nenhuma emissão de onda hertziana — ainda que haja diferenças de materialidade implícitas nas duas.

Segundo McLuhan <sup>(1994: 305)</sup>, os princípios de continuidade, uniformização e repetição que foram incutidos na vida comunal pela comunicação impressa já não se comprazem com os efeitos produzidos pela inovação tecnológica. Tendo o livro impresso como a referência para a menor interação e a comunicação mais lenta, no sentido expresso em que o objecto tem de ser fisicamente transportado para comunicar <sup>(MCLUHAN, 1994: 89)</sup>, McLuhan não declarou o seu fim, mas previa que os meios frios com difusão mais imediata poriam em causa a pertinência dos suportes impressos. O livro tornar-se-ia uma tecnologia obsoleta porque, ao contrário da televisão, não é uma extensão do sistema nervoso e não se enquadra num regime fluido de troca de informação.

Seguindo o modelo de McLuhan, a comunicação digital e em rede seria o equivalente a atingir o zénite da extensão dos sentidos e da imediatez espaciotemporal, algo que Friedrich Kittler viria a afirmar peremptoriamente:

When films, music, phone calls, and texts are able to reach the individual household via optical fiber cables, the previously separate media of television, radio, telephone, and mail will become a single medium, standardized according to transmission frequency and bit format. [...] Writing can store only writing, no more, no less. [...] As soon as optical and acoustical data can be put into some kind of media storage, people no longer need their memory. Its 'liberation' is its end. [...] Electricity itself has brought this to an end. If memories and dreams, the dead and the specters have become technically reproducible, then the hallucinatory power of reading and writing has become obsolete. Our realm of the dead is no longer in books, where it was for such a long time. <sup>(KITTLER, 1987: 101-110)</sup>

A eficácia dos sistemas digitais para fazerem circular informação é de uma ordem de grandeza tão superior a qualquer outro *medium* que não é sequer quantificável. As previsões de Kittler e McLuhan são apropriadas para demonstrar que a tecnologia tende à concentração de *media* num só *medium* no que diz respeito ao fluxo comunicativo, mas são menos acertadas no que toca ao armazenamento, à organização e ao acondicionamento de informação. Apesar da capacidade demonstrada pelos sistemas digitais para aglomerar uma vultosa quantidade de dados, o seu valor é diminuto se não forem devidamente indexados, categorizados, revistos e editados. Um dos anátemas da inovação tecnológica é estar encoberta numa nuvem ilusória de eficácia total, mas a informação em bruto é inerte, ainda que circule em ciclos vertiginosos de imediatez.

É preciso elevar a informação ao estatuto de documento para que esta tenha uma validade activa na episteme em que está envolta. O processo de documentação pode ser em boa parte automatizado e inferir qualidades marginais da fonte digitalizada, muitas delas paratextuais. Em boa verdade, já existe uma tecnologia que demonstra ter êxito e experiência a processar e compartimentar grandes quantidades de informação: o livro. É capaz de não ser coincidência que a maior empresa de revenda, a Amazon, e o maior motor de busca, o Google, se tenham envolvido em projectos associados ao livro. As práticas livrescas de sequenciação e organização de texto e imagens são extremamente valiosas para qualquer sistema que pretenda inter-relacionar quantidades astronómicas de dados, caso contrário esse sistema é inconstante e errático.

O imenso projecto de digitalização de livros em curso pela Google Books não é de todo despiciente dos recursos que vêm agregados a cada livro, desde o tratamento editorial, o trabalho de enquadrar uma obra no seu aqui e agora, à interligação bibliográfica e ao fluxo de referências que se desdobram de livro para livro. A comunidade dos livros, em que estes coabitam auto-referenciando-se tanto textualmente como graficamente, é de formação lenta mas persistente. A sua crescente digitalização não progride sem percalços e sujeita-se à entropia própria de qualquer processo de reedição intermedial, sofrendo a ausência de uma revisão sistemática. A transmissão de dados de um suporte para o outro, independentemente da qualidade e da tecnologia associada ao OCR<sup>6</sup> utilizado, requer a confrontação de dois documentos, original e cópia, para assegurar a sua fiabilidade. A captação é um exercício de interpretação e validação. A aposta em sistemas assentes em extensas comunidades de utilizadores como a Google Books beneficia da colaboração indirecta destes utilizadores através da identificação de erros<sup>7</sup> ou recorrendo ao serviço de verificação ReCAPTCHA. Contudo, a fiabilidade de uma rede de utilizadores na revisão de uma base

6 A descrição do processo é quase poética: «Google established designated scanning centers to which books were transported by trucks [,] were placed in a custom-built mechanical cradle that adjusted the book spine in place for the scanning. An array of lights and optical instruments were used, [and a] human operator would turn the pages by hand and operate the cameras through a foot pedal. The system was made efficient since there was no need to flatten the book pages or align them perfectly. [...] Many of the books are scanned using a customized Elphel 323 camera at a rate of 1,000 pages per hour. A patent awarded to Google in 2009 revealed that Google had come up with an innovative system for scanning books that uses two cameras and infrared light to automatically correct for the curvature of pages in a book. By constructing a 3D model of each page and then “de-warping” it, Google is able to present flat-looking pages without having to really make the pages flat, which requires the use of destructive methods such as unbinding or glass plates to individually flatten each page, which is inefficient for large scale scanning», «Google Books» — Wikipedia, [https://en.wikipedia.org/wiki/Google\\_Books](https://en.wikipedia.org/wiki/Google_Books) (acedido em 2 de Maio de 2020).

7 «Google Play Books Partner Center Help» — Google, <https://support.google.com/books/partner/troubleshooter/2983879> (acedido em 2 de Maio de 2020).

de dados é baixa e insuficiente para manter sequer o rigor nos metadados de cada objecto — onde até se podem encontrar referências de obras a um autor anteriores ao seu nascimento.

Uma visão evolucionista dos *media* ditaria que o livro digital seria o responsável pelo fim do livro impresso, mas o livro digital é, antes de mais, um grande mal-entendido. É uma amálgama de possibilidades que pode ser representada por livros escritos em contextos digitais, livros existentes apenas em formato digital, livros desenhados para ambientes ou *software* digitais, livros com edição impressa e versão digital não paginada (EPUB, MOBI), ou livros digitalizados (PDF, DJVU). Duas das acepções que ganham mais força nas várias hipóteses são as que tiram menos partido do ambiente digital e propõem uma transposição declarada do livro impresso para o ecrã, o livro digitalizado e a versão digital não paginada.

O livro digitalizado difere na forma em relação ao livro com versão digital não paginada: enquanto o primeiro mantém a figura da página e a codificação paratextual do livro impresso, no segundo o fluxo de informação é contínuo, ajustável à dimensão do ecrã e à configuração inserida pelo leitor. Apesar da liberdade que a versão não paginada aparenta oferecer ao leitor, um passo no caminho da *coolness* de McLuhan, esta versão ainda é incapaz de permitir uma referência fiável de citações ou ocorrências no texto, o que dificulta a interligação bibliográfica e a sua adopção generalizada na comunidade académica.

O formato comercializado pela Amazon, o MOBI, segue um sentido muito estrito de uso livre e de compra, pois não permite a revenda ou o empréstimo dos livros e oferece ao leitor apenas uma licença de uso, não uma posse efectiva (PRICE, 2019: 59). Na sua versão para *Kindle*, o livro perde a mobilidade proporcionada pelo empréstimo e revenda, ficando consignado a uma conta de utilizador quase pelo mesmo preço da versão impressa. A portabilidade do dispositivo que pode albergar um sem-número de livros opõe-se à imobilidade do *Kindle* e atribui a longevidade do artefacto à licença do seu leitor, uma contrapartida muito pouco vantajosa em relação ao seu par impresso.

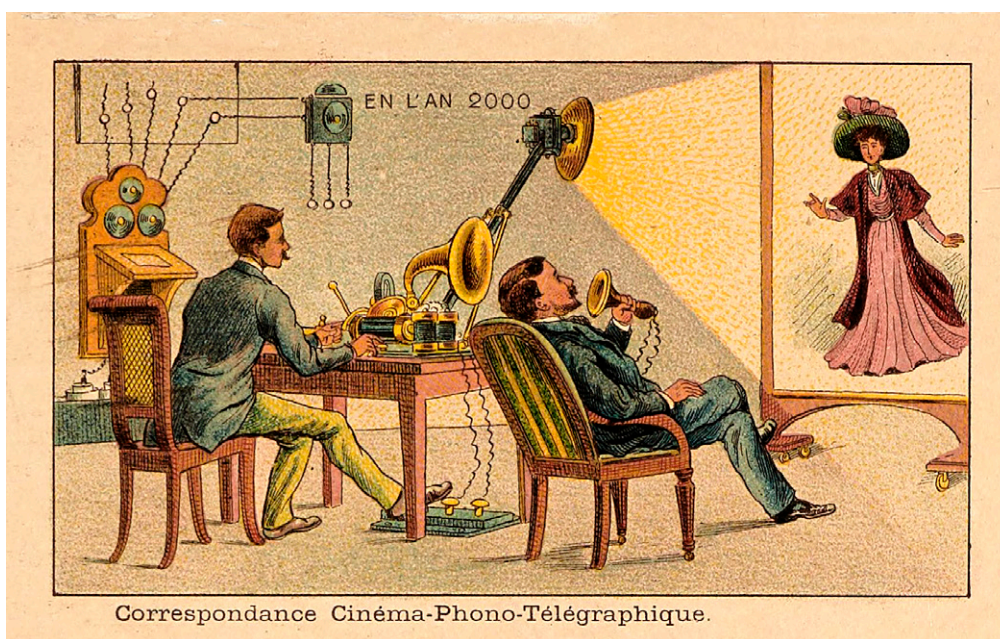
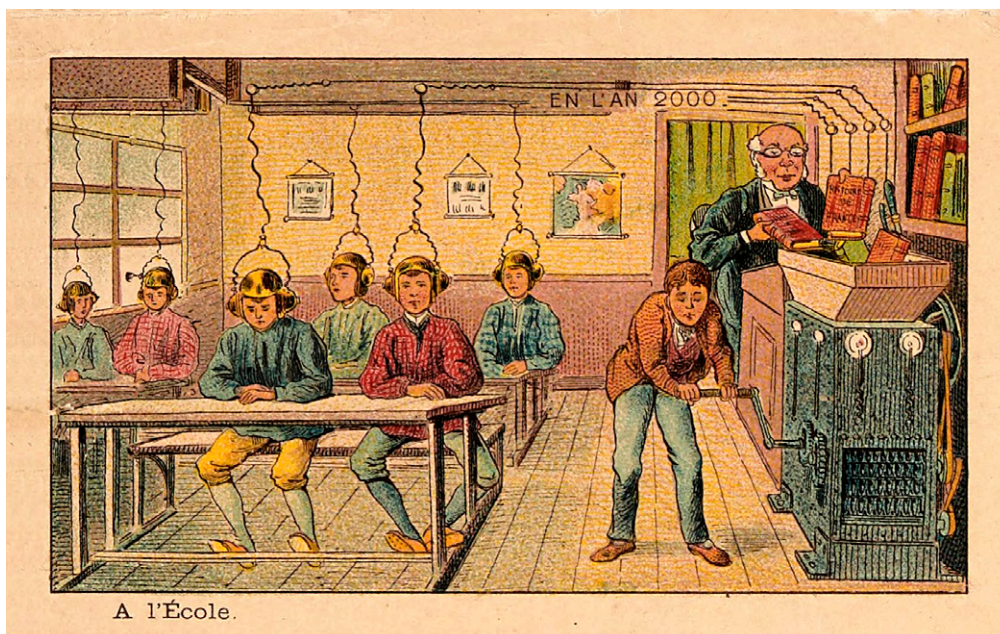
O processo de produção de livros contemporâneo faz-se quase sem recorrer a papel e impressão, chegando ao ponto em que as ideias de manuscrito e de rascunho são casos exemplares de palavras totalmente remediadas para ambientes digitais. Até se alcançar a fase em que o ficheiro segue para impressão, a edição de um livro digital paginado é em tudo semelhante ao seu duplo impresso, variando somente nas formas de distribuição e organização. O livro sem edição impressa é mais adverso à fixação de um texto, porque se inscreve sob a forma de versões transitórias e é passível de ser continuamente actualizado.

Esta acepção que a impressão fixa um texto só começou a ser comum idealizando uma ideia de múltiplo incorrupto (JOHNS, 2000: 10), a duplicação perfeita, e mais assertivamente após a regulação dos direitos de autor, porque não era raro encontrar autores, como Voltaire, a negociarem versões do seu texto com diferentes impressores e editores (DARNTON, 1982: 69). Esta volatilização da forma final da obra é explorada em pleno pela Amazon através de um serviço de submissão de originais, o Kindle Scout. Nesta plataforma, o escritor submete um excerto até cinco mil palavras a ser avaliado por uma comunidade de leitores e sujeito a uma votação que ditará a sua edição pela Kindle Press. Este circuito de edição encerra numa só empresa toda a comunidade do ciclo editorial, fenómeno que parece ser inaudito na história do livro.

O livro digital não significou uma alteração radical nos processos de edição, nomeadamente se tivermos em conta que, em 1984, nos Estados Unidos da América já quarenta a cinquenta por cento dos autores de literatura utilizavam um processador de texto (KIRSCHENBAUM, 2016: xiv). Com a chegada da comercialização de livros em formato digital, já todo um circuito de escrita, revisão, composição e ilustração era produzido por *software* especializado. Ler, escrever, desenhar e editar eram actividades já naturalizadas no universo de produção do livro, portanto, o ecrã como suporte para livros não constitui surpresa, mas constatação de uma possibilidade. O livro digital não propõe a substituição de um formato ou *medium*, antes uma continuação diferenciada que afectou a forma de fazer livros e introduziu instabilidade, catalisando uma sensação de crise. A discussão formulada como oposição antagónica entre analógico e digital é imprecisa e tendencialmente inócua, uma vez que os livros em formato digital não vieram pôr nenhum entrave à existência do livro impresso: o número e a forma de fazer livros não só aumentaram como se diversificaram<sup>8</sup>. O livro digital possui a função sem a forma (PRICE, 2019: 59), mas, devido ao seu estado embrionário e confuso de adaptação entre tecnologias, pode também limitar-se a ser uma reprodução da forma que não cumpre a função. O ambiente intermedial continua pacífico, e o livro digital veio *apenas* pôr em evidência a condição

8 As referências ao tema são extensas, mas reuniu-se uma lista que sumariza a questão tanto pela ordem cronológica como pelo título: Lucas, Lisa (2019). «Books Are Not Dead. They're More Essential Than Ever» — Time, <https://time.com/5520570/books-are-not-dead/> (acedido em 11 de Abril de 2020); Belton, Padraig & Wall, Matthew (2015). «Did technology kill the book or give it new life?» — BBC News, <https://www.bbc.com/news/business-33717596> (acedido em 11 de Abril de 2020); Osnos, Peter (2011). «“The Book Is Dead”? Let That Myth Rest in Peace» — The Atlantic, <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2011/05/the-book-is-dead-let-that-myth-rest-in-peace/238241/> (acedido em 11 de Abril de 2020); Darnton, Robert (2011). «5 Myths About the “Information Age”» — The Chronicle of Higher Education, <https://www.chronicle.com/article/5-Myths-About-the-Information/127105/> (acedido em 11 de Abril de 2020).





<sup>63</sup> Postais *En l'an 2000*. Jean-Marc Côté, século XIX.

artefactual do livro, e com ela, a familiaridade e a preponderância que o objecto adquiriu, desde o século XV, na cultura ocidental.

A suposta capitulação do livro é uma discussão inerte, bomba que se potencia e anula como ameaça recorrente. Assim, o prenúncio da morte de um *medium* circunscreve-se aos limites da imaginação do tempo em que se enuncia. O dito de McLuhan de que o presente é visto através de um retrovisor reflecte esta condição limite, em que projectamos a tecnologia do presente na tecnologia do futuro, tal como no conto de Uzanne e nas ilustrações, do final do século XIX, de Jean-Marc Côté para uma série de

postais intitulada *En l'an 2000* <sup>[F3]</sup>. Aí, a presença de aparelhos rudimentares de reprodução sonora impulsiona todo um novo sistema de comunicação ausente de livros. O que se torna evidente é que desde o século XIX que o escopo do imaginado deixou de ser domínio exclusivo do livro para fazer parte de uma parafernália simbólica que Kittler reconhece, em concordância com Jacques Lacan, pertencer à máquina:

The symbolic now encompasses linguistic signs in their materiality and technicity. That is to say, letters and ciphers form a finite set without taking into account philosophical dreams of infinity. What counts are differences, or, in the language of the typewriter, the spaces between the elements of a system. For that reason, Lacan designates “the world of the symbolic [as] the world of the machine.”  
(KITTLER, 1987: 15)

A pergunta que se pode fazer não é se se encontrou o formato ideal de livro no códice ou no livro digital, mas se a necessidade de formular e substanciar a ideia de livro é uma preocupação transversal à própria ideia de cultura escrita e visual — não porque a escrita e a imagem dependam do livro para existir, mas porque o livro é um sistema de organização de formas de inscrição que persevera em diferentes *media*. Não pode o livro ser um tipo de artefacto, uma ferramenta especializada na organização e inscrição de ideias? Será a ideia de livro uma necessidade?

2.

# A Condição Artefactual



*Comme la pensée collective ne peut exister comme pensée, elle passe dans les choses (signes, machines...). D'où ce paradoxe: c'est la chose qui pense et l'homme qui est réduit à l'état de chose.*

*La pesanteur et la grâce, SIMONE WEIL*

*No lugar onde agora queimam livros, amanhã háo-de queimar homens.*

*Almanson, HEINRICH HEINE*

*Some books are to be tasted, others to be swallowed and some few to be chewed and digested.*

FRANCIS BACON

A condição artefactual do livro é difusa, mas pode ancorar-se em três discussões: a primeira, a narrativa discursiva efabulada à volta do livro em relação aos seus pares mediais — que Price <sup>(2019: 8-9)</sup> apelida de mito do excepcionalismo, está associado ao mito do leitor perfeito; a segunda, o papel que o livro desempenha no mundo dos objectos — qual a função distintiva do livro como artefacto; e a terceira, o seu estado limite de idealização, o anti-livro — um livro por vir que incorpora um questionamento radical da ideia e da forma de livro.

O formato mais popular de livro é o códice e equivale, por norma, ao seu correlato pictográfico. A enunciação ou pesquisa da palavra *livro* não remete primeiramente para livros em rolo de pergaminho ou para obras de hipertexto, porque o livro deve ser impresso, feito de papel e agregado por cadernos. Não será esta definição, porém, uma presunção estritamente contemporânea? Nos últimos três séculos, os dicionários e as enciclopédias, também eles livros, propõem, todavia, definições de livro bastante coerentes:

**A. DICCIONARIO DA LINGUA PORTUGUEZA COMPOSTO PELO PADRE D. RAFAEL BLUTEAU (1789)**

LIVRO, f. m. collecção de cadernos escritos de letra de mão, ou impressa com tipos, cosidos, ou soltos em folha. § Parte de hum livro, em que se divide, o contexto de alguma escritura.

**B. DICCIONARIO GERAL DA LINGUA PORTUGUEZA DE ALGIBEIRA (1818)**

*Livro*, s.m. volume impresso ou manuscrito, composto de muitas folhas: parte de um volume ou obra literária – dos Juizes, uzado nos Tribunaes – de Santos, os da S. Escrutura por excellencia – de Grossos, moeda de Flandres: pezo de cêra de 2 arrateis.

**C. NOVO DICCIONÁRIO DA LÍNGUA PORTUGUESA (1911)**

Livro, m. Reunião de cadernos manuscritos ou impressos, e cosidos ordenadamente. Composição literária ou científica, mais extensa que um folheto e constituindo volume. *Fig.* Aquillo que ensina ou instrue como um livro. Um dos estômagos dos ruminantes. Reunião de estampas, cosidas, formando volume.

**D. DICCIONÁRIO GERAL E ANALÓGICO DA LÍNGUA PORTUGUESA (1952)**

Livro, s. m. Reunião de cadernos manuscritos ou impressos, cosidos ordenadamente e brochados ou encadernados. Composição literária ou científica com a extensão suficiente para formar um volume. *Fig.* aquilo que ensina ou instruí como o livro. Um dos estômagos dos ruminantes.

**E. DICCIONÁRIO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA (2003)**

livro, s. m. 1. colecção de folhas de papel, impressas ou não, cortadas, dobradas e reunidas em cadernos cujos dorsos são unidos por meio de cola, costura etc., formando um volume que se recobre com capa resistente 2. livro considerado também do ponto de vista do seu conteúdo: obra de cunho literário artístico, científico, técnico, documentativo etc. que constitui um volume [Segundo as normas de documentação de vários organismos internacionais, o livro é a publicação com mais de 48 páginas, além da capa.] 2.1 livro em qualquer suporte (p. ex., papiro, disquete etc.) 3. cada um dos volumes que compõem um livro; tomo 4. cada uma das partes em que se divide uma obra extensa (p.ex., a Bíblia) 5. caderno («volume») para registo ou anotação de algo 6. colectânea de documentos diplomáticos relativos a determinado assunto, publicados por um governo para conhecimento do público (p.ex., o livro azul em Inglaterra) 7. conjunto de lâminas de qualquer material, em formato de folha, geralmente unidas umas às outras como as folhas de um livro 8. *fig.* aquilo que pode ser interpretado como se fosse um livro 9. ANAT.ZOO o mesmo que Omaso.

**F. PRIBERAM (2020)**

1. Conjunto de folhas de papel, em branco, escritas ou impressas, soltas ou cosidas, em brochura ou encadernadas. 2. Obra organizada em páginas, manuscrita, impressa ou digital (ex.: livro escolar, livro infantil, livro técnico). 3. Cada uma das partes de uma obra. 4. O que serve de instrução. 5. Conjunto de mortaldas de cigarros envoltas em capa. 6. [Zoologia] Terceira cavidade do estômago dos ruminantes.

A. Bluteau, Rafael & Silva, António Moraes (1789). *Diccionario da lingua portugueza composto pelo padre D. Rafael Bluteau / reformado, e acrescentado por Antonio de Moraes Silva natural do Rio de Janeiro*. Lisboa: na Officina de Simão Thaddeo Ferreira. B. *Diccionario geral da lingua portugueza de algibeira: por tres literatos nacionaes*. Lisboa: Imprensa Régia, 1818. C. Figueiredo, Cândido de (1911). *Novo dicionário da língua portuguesa: redigido em harmonia com*

*os modernos principios da ciência da linguagem*. Lisboa: Arthur Brandão & C.<sup>a</sup>. D. Bivar, Artur (1952). *Dicionário geral e analógico da língua portuguesa*. Porto: Edições Ouro. E. Houaiss, Antônio (2003). *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Lisboa: Temas e Debates. F. <https://dicionario.priberam.org/livro> (acedido em 18 de Maio de 2020).

Tirando a similitude com o terceiro estômago dos ruminantes, facto que se deve à sua fina textura folhosa, a definição de livro tende para uma caracterização de cariz medial balizada entre a matéria, as formas de inscrição e o tipo de organização: papel, papiro, disquete; manuscrita, impressa ou digital; soltas ou cosidas. Contudo, as definições contíguas e generalistas de livro inferem uma presença maior do códice, o formato mais apropriado para a tecnologia impressa que ganhou protagonismo com a primeira revolução do livro — a perpetrada na década de 1450 pela mão de Johannes Gutenberg. Esta sublevação não é imediata: «pelo menos até por volta de 1530, o livro impresso mantém-se muito dependente do manuscrito: imita as suas paginações, as escritas, as aparências e, principalmente, considera-se que deve ser terminado pela mão» (CHARTIER, 1998: 135) e só no século XVI aparecem as primeiras bíblias portáteis (FEBVRE & MARTIN, 2000: 16). Se, a partir de 1550, os livros manuscritos são apenas consultados por eruditos (FEBVRE & MARTIN, 2000: 338), o livro impresso tem um longo período de manufactura apoiada em processos mecânicos, e só garante a standardização, disseminação e fixação dos textos (JOHNS, 2000: 10) após a industrialização da produção de papel<sup>9</sup> e da impressão<sup>10</sup>, e da regularização dos direitos de autor e de reprodução<sup>11</sup>. É neste sentido que o conceito de cultura impressa de Eisenstein se instala progressivamente, ascendendo de forma cumulativa do final do século XV em diante (EISENSTEIN, 1979: 158), e só se torna evidente — o momento em que as diferenças entre múltiplos passam a ser imperceptíveis — a partir do século XIX.

É de relevar a centralidade do fabrico de papel na afirmação do livro como *medium*, porque liberta os seus constrangimentos produtivos, mas a sua afirmação não se alcança sem causar disputas entre suportes de inscrição. Já o uso de pergaminho (forma de pele esticada) era corrente na Europa, mas o papiro — menos comum e de difícil acesso — manteve-se em uso nos decretos papais até ao início do século XI (HOUSTON, 2016: 28). Contudo, passados apenas dois séculos, forma-se um lóbi dos produtores de ovelhas e de gado para invalidar o uso de papel na comunicação oficial

9 «The United Kingdom, for instance, had begun the nineteenth century with more than seven hundred vats producing paper by hand and only a handful of papermaking machines, but by the turn of the century the situation was entirely reversed and paper production had increased by an order of magnitude» (HOUSTON, 2016: 69-70).

10 «De 1803 a 1814, Koenig produz sucessivamente os três tipos de máquinas que anunciam o material moderno: o prelo de platina, o prelo de interrupção, o prelo com dupla rotação; mas já em 1791, o inglês Nicholson tinha concebido o princípio do prelo cilíndrico a vapor e do rolo de tintagem» (FEBVRE & MARTIN, 2000: 8).

11 «Foi o que aconteceu com o decreto do Conselho de 1777 que, ao mesmo tempo, sustenta que o privilégio de livraria é um “favor baseado na justiça” (e não através de uma “propriedade de direito”) e prevê a perpetuidade e a qualidade patrimonial dos privilégios obtidos por um autor em seu nome próprio: “Desfrutará do seu privilégio, para ele e para os seus herdeiros para sempre.”» (CHARTIER, 1998: 55)

da igreja (PRICE, 2019: 77). E, se há registo de os jornais serem copiados à mão por escribas profissionais até 1789, só a substituição de tecido por pasta de madeira (PRICE, 2019: 11) permitiu a verdadeira mecanização da comunicação e a segunda revolução do livro (CHARTIER, 1998: 10).

Os epítetos revolucionários aplicados ao livro são recorrentes e contemporâneos<sup>12</sup>. Os efeitos produzidos pela impressão mecanizada foram contundentes, mas é difícil concluir que exista uma relação causa-efeito unívoca entre o seu aparecimento e as revoluções que se seguiram. Contudo, os estudos de Martin e Febvre (2000) e Eisenstein (1979) demonstram que a impressão tem uma participação activa na reforma protestante<sup>13</sup> do século XVI — reforma que parte de uma insurreição contra a forma de interpretar um livro — e exerce uma contribuição directa na criação de uma comunidade científica, que dará origem à Revolução Científica do século XVII — e que permite a circulação entre especialistas de várias áreas do conhecimento e potencia a fixação da cópia, reduzindo assim o número de erros de reprodução (EISENSTEIN, 1979: 687-688). Do mesmo modo, é difícil imaginar o disseminar de ideias políticas disruptivas que levam à Revolução Francesa sem o contributo da impressão.

Por contraponto ao papel revolucionário do livro, é pertinente considerar a visão foucauldiana de Flor, em que o impresso é visto como elemento principal de integração e coerção do ser humano nas redes do social: «um instrumento de pacificação e [...] mais do que um veículo de doutrina, uma máquina produtora de sedentarismo, de condutas corporais servis e passivas» (FLOR, 2004: 227-228). Se é certo que as revoluções não são de todo indiferentes aos livros que as alimentam, é porventura precipitado deduzir que o impacto medial do livro impresso é semelhante à revolução eléctrica proposta por McLuhan, no sentido em que a imediatez sensorial comunicativa não é característica própria do artefacto. No estudo da revolução francesa por Chartier e na análise das principais edições responsáveis pela revolução científica moderna (1543, 1632, 1687, 1789, 1859, 1905)<sup>14</sup> de Johns, reconhece-se que o livro desempenha papel determinante nas revoluções em curso, mas é um salto considerar que existe causalidade directa. Os dois parecem estar de acordo em que o livro pode ter efeitos revolucionários pela forma como é feito, usado e lido, mas que não são os livros que fazem revoluções (JOHNS, 2000: 57).

12 Veja-se o título inflamado do livro de Keith Houston de 2016: *The Book — A Cover-to-Cover Exploration of the Most Powerful Object of Our Time*.

13 As teses sobre as indulgências de Martinho Lutero venderam cerca de trezentos mil exemplares entre 1517 e 1520 (DICKENS APUD EISENSTEIN, 1979: 303).

14 Nicolau Copérnico, *De revolutionibus orbium coelestium*; Galileu Galilei, *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo*; Isaac Newton, *Philosophiæ Naturalis Principia Mathematica*; Antoine Lavoisier, *Traité élémentaire de chimie*; Charles Darwin, *On the Origin of Species*; Albert Einstein, *Zur Elektrodynamik bewegter Körper*.



As formas e os hábitos de utilização do livro são práticas difícil de aferir e circunscrever, porque o discurso sobre o uso e o modo como se usa não são, por norma, coincidentes. Um pouco à revelia das circunstâncias que o rodeiam, o livro possui um *ethos* de superioridade em relação a outros veículos de transmissão de conhecimento, o qual é, desde logo, secundado pelo tratamento político de que é alvo, em especial desde que as tecnologias digitais se implantaram no quotidiano comunicativo. Em Portugal, as iniciativas do governo como o Plano Nacional de Leitura, activo desde 2006, não têm paralelo equiparável noutros *media*, ainda que haja um Plano Nacional de Cinema, que apenas alcança um sexto<sup>15</sup> das escolas do território nacional, e um crescendo de programas de apoio à literacia digital, que, em consonância, acompanham o processo de informatização dos serviços públicos — o exercício de poder pelo Estado requer o mínimo de compreensão pelos seus constituintes. De modo ímpar, o livro impresso conseguiu construir ao longo de cinco séculos uma aparência de respeitabilidade, como *medium* diferenciado que se situa fora da esfera do entretenimento. Este estatuto não tem consequências directas no conteúdo dos livros produzidos, não há um surto de produção de conteúdos «sérios», nem a literatura de entretenimento está em recessão. Também não deriva necessariamente de um incremento do número de livros lidos, mas porventura dos possuídos, uma vez que a estante de livros é um dos indicadores de «credibilidade»<sup>16</sup> inferidos com base na escolha de fundos de videoconferências televisivas. As razões que levam à compra de um livro são bastante mais variadas que a simples leitura e motivadas sobretudo pelas qualidades do artefacto:

Further, the desire to possess a book does not necessarily mean a desire to read it. Immediate reading is only one of the purposes for which people buy books. They may buy books to read later, an intention not always fulfilled, or for reference. But they may also buy a book because their position or function (or their view of that) demands it. Reasons for acquisition may be altruistic: so that the family, or community, whose needs and wishes may differ from the owners, may benefit from what he acquires. Books may be bought just as furniture, to garnish a room; that too is use expressing status. Finally, there is the power conveyed by the book itself, an incalculable, inarticulate, but none the less potent factor in the mixture of motives that makes people want books. There is more to the possession of books than mere utility. (BARKER, 1993: 26)

15 Valor calculado a partir de um número aproximado do total de escolas do terceiro ciclo e secundário (PORDATA) e das 250 anunciadas no *s/te* do PNC.

16 @BCredibility — Twitter, <https://twitter.com/bcredibility> (acedido em 29 de Maio de 2020); e Hess, Amanda (2020). «The “Credibility Bookcase” Is the Quarantine’s Hottest Accessory» — NYTimes, <https://www.nytimes.com/2020/05/01/arts/quarantine-bookcase-coronavirus.html> (acedido em 29 de Maio de 2020).

O culto da estante pode até ser uma moda restrita a períodos de confinamento como o da covid-19, mas já deu direito a um curto campeonato no Twitter<sup>17</sup> (#EstanTV), a uma crítica e análise de prateleiras de celebridades<sup>18</sup> e a serviços de curadoria prestados por livreiros<sup>19</sup> — arautos especialistas em gradações e tonalidades de lombadas. O ponto alto da estante é, porventura, ter dado origem a um tipo de auto-retrato, a *shelfie*, uma *selfie* em frente a uma estante que revela a importância do livro como uma «metonímia do eu»<sup>20</sup> (PRESSMAN, 2020: 35) — uma representação da escolha de livros como definição de carácter e personalidade. As estantes são objectos que se instalaram permanentemente nas casas da classe média americana desde a década de 1930, e de forma programática como réplica à expansão do mercado do livro de bolso e à pressão exercida pela indústria livreira na comunidade de arquitectos (PRICE, 2019: 20). Agindo em conformidade e como resposta à formação de um público que procura formatos maiores (catálogos, livros de receitas e o regressado disco de vinil), o Ikea acrescentou uma variação de profundidade na sua estante de maior êxito, a Billy, que passou a ter uma alternativa de 40 cm ao modelo de 28 cm. A importância da estante reflecte o carácter excepcional atribuído ao livro no mundo dos objectos, envolvendo-o de uma carga artefactual simbólica.

O mito do excepcionalismo situa o livro na condição de artefacto único de incomparável valor quando comparado com um *smartphone* ou outro *medium*, mas é omissa sobre a amálgama de condições fortuitas que fazem a sua valorização mudar nas várias fases de formação medial. Segundo Price, a sensação de nostalgia gerada pela perda do livro como *medium* primordial de comunicação advém da substituição do tempo de lazer da leitura de códices por formas mais imediatas de entretenimento, como a televisão (PRICE, 2019: 8). O tempo do livro impresso foi fragmentado por várias formas de inscrição e de leitura, mas o seu estatuto continua a crescer sob a égide de um passado glorioso. Todavia, a história do livro moderno não é composta por um crescendo consensual sobre os seus méritos artefactuais. Na Inglaterra vitoriana, os bibliómanos não eram considerados leitores ávidos, mas coleccionadores fascinados pelo exterior do livro — o livro como peça de mobília — e vistos depreciativamente pelos literatos devido ao seu interesse frugal por margens, tipografias e encadernações (PRICE, 2012: 3).

17 #EstanTV — Twitter, <https://twitter.com/hashtag/EstanTV> (acedido em 29 de Maio de 2020).

18 Beckerman, Gal (2020). «What Do Famous People's Bookshelves Reveal?» — NYTimes, <https://www.nytimes.com/2020/04/30/books/celebrity-bookshelves-tv-coronavirus.html> (acedido em 29 de Maio de 2020).

19 Annear, Steve (2020). «Brattle Book Shop is curating bookshelves for Zoom meetings and FaceTime hangouts» — Boston Globe, <https://www.bostonglobe.com/2020/05/07/nation/brattle-book-shop-is-curating-bookshelves-zoom-meetings-facetime-hangouts/> (acedido em 29 de Maio de 2020).

20 Tradução minha: «metonym for the self».

O conteúdo do livro é concebido como bem superior, mas vê-se o apreço pela sua forma com desconfiança intelectual. A conduta perante o códice é retratada na ficção como potencial indicador de má índole:

A character who sells his father-in-law's library can't be trusted not to buy a mistress; a character who wants his books bound in leather will marry the blonde; a character who manhandles books will abuse children. (PRICE, 2012: 3)

O maltrato do livro é um castigo aplicado contra o texto e não sobre cadernos de papel brochados, e constitui-se uma prática que reaparece com regularidade na história do livro. Todavia, a guilhotinagem de livros é uma prática hodierna nas maiores editoras que visa reduzir o espaço de armazenamento e também evitar uma excessiva desvalorização da mercadoria<sup>21</sup>. A escrita directa sobre a página impressa, ofensa bastante inferior, era incentivada no tempo de Shakespeare através do ensino de complexos sistemas de anotação nas margens pelos mestres-escolas (PRICE, 2019: 44), estimulando a leitura pela escrita.

Da destruição e queima de livros ao desfigurar da página com canetas permanentes, forma-se uma miríade de reacções de pesar e indignação — umas mais razoáveis do que outras —, ainda que a ferida que se abre não incida sobre o agregado de pasta de madeira, tinta e cola. As primeiras queimas de livros conhecidas, o estado último de eliminação organizada, datam de 1358 a. C., em Tebas, e, salvo as acidentais, são perpetradas como forma afirmar poder e domínio, porque, para o invasor, um povo literato é ingovernável (POLASTRON, 2007: x). Contudo, os biblioclastas, ou bibliocépticos, não são necessariamente agressores de códices e podem ser até defensores de uma ética da integridade do texto pela oralidade contra a sua versão impressa, como sucedeu no mundo muçulmano, que lhe ofereceu resistência até ao século XIX.

A impressão foi combatida por fazer perder o controlo sobre a interpretação dos textos sagrados do Alcorão e por depreciar práticas de memória e recitação. A querela não foi de cariz ludita, integrou-se a inovação militar e agrícola ocidental no sistema produtivo, mas gerou várias *fatwas* e retardou a introdução da primeira oficina de impressão em língua árabe até 1729 (JACKSON, PECK, SIMONSON & T. CRAIG, 2013: 441).

Segundo Flor, o biblioclasmo é uma aversão inconsciente, ou menos explícita, ao livro que acompanha o seu culto como objecto intocável (FLOR, 2004: 243). Numa perspectiva freudiana, o autor defende que a perseguição do livro pretende negar a continuidade da memória e o progresso material, revelando que o

21 Prado Coelho, Alexandra (2010). «Canavilhas promete solução para evitar destruição de livros» — Público, <https://www.publico.pt/2010/03/05/culturaipsilon/noticia/canavilhas-promete-solucao-para-evitar-destruicao-de-livros-1425703> (acedido em 11 de Junho de 2020).

desejo de aniquilar ou destruir livros tem, pelo menos como figuração, uma raiz psicótica de cancelamento da paternidade póstuma (FLOR, 2004: 244). Contudo, é importante reconhecer que a perseguição de livros gera um efeito de desejo/negação que lhes dá relevo. A Santa Inquisição foi uma companheira negativa na história da formação do livro; teve uma participação activa na sua proscricção, mas também contribuiu para o transformar num objecto central da cultura ocidental. O *Index* ajudou a criar interesse pelo livro proscrito que é salvo, na mesma medida em que acentuou o culto de um livro sagrado único. Mas a perseguição do livro tem um passado que pode ser tão religioso como político. Os movimentos milenaristas, «entre os quais o Messianismo e o Anarquismo, encontram uma expressão eficaz [...] na destruição do livro» preconizando que a «revolução, qualquer revolução é bibliocasta» (FLOR, 2004: 245).

A perseguição ou menosprezo do códice impresso reflecte a associação de que o livro existe sobretudo como suporte de um texto e que a sua condição material é acessória e subordinada. O corolário desta acepção encontra-se na expressão «livro como objecto»:

If “book” really connoted materiality, there would be no need to affix the pleonastic “object”; if “text” really provided an adequate term for a linguistic structure, I would refer to what you’re now reading as “this text.” Only the ambiguity of sentence openings prevented me from generalizing the distinction between the Bible (a text) and the bible (an object) to Books and books. (PRICE, 2012: 4)

A constatação de Price evidencia a familiaridade que existe no intercâmbio de sentido entre texto e livro e que obriga a que tenha de se fazer sobressair a materialidade para que não fique submersa. Esta prevalência do textual leva a que quem escreva num processador de texto contemporâneo lide com uma réplica tão fiel da página impressa que o acto de publicar seja apenas uma questão de impressão e encadernação, criando a ilusão de que os autores escrevem livros, quando em boa verdade escrevem «textos que se tornam objectos escritos» (CHARTIER, 1997: 22). A casualidade material do livro é relevante à condição, contingência accidental que subitamente se descobriu primordial na desmaterialização digital. Aliás, como demonstra Bettencourt, a criação digital é informada retroactivamente, uma troca medial que é constante e potencia a «intensificação da experiência do livro» (BETTENCOURT, 2018: 39). O limite do exercício que atribui qualidades do livro a objectos está por encontrar, o «alivralhar» é fenómeno em expansão, estético e sobretudo comercial. Pressman tem vindo, nos últimos doze anos, a compilar as várias manifestações e qualifica o fenómeno de *bookishness*, identificando um manancial de objectos que vai de capas de edredão com a capa de *Pride and Prejudice* a colares com miniaturas de livros. Numa

inversão de sentidos de uso, hoje lê-se e escreve-se sem a tinta chegar a tocar uma única folha, o livro impresso é venerado como artefacto de outrora que serve para dignificar o quotidiano:

The less we read texts, the more we look at books. And nowhere is that truer than on “Bookstagram,” the corner of Instagram that spread-eagles books in the hands of a reader — always female, rarely clad in much more than a hand-crocheted scarf. [...]

Like candles, books have come to stand for the past — one less efficient than an electric light, the other less efficient than electronic device, both therefore more atmospheric. (PRICE, 2019: 23)

Contudo, o desaparego material do livro em prol do texto está longe de algum dia ter sido real. Se o livro de bolso democratiza o acesso ao livro e o torna um bem altamente cambiável, não é realista considerar que uma Bíblia — muito menos um Alcorão ou uma Torá — que tenha passado gerações numa só família possa ser substituída por um *novo modelo de última geração* sem causar grande incómodo, ainda que seja ilustrada e impressa em papel de seda. Um livro pode ser sagrado ao toque sem chegar a ser sacramentado.

No período da segregação no Sul dos Estados Unidos, o toque no livro era racializado por decreto: a Bíblia de juramento nos tribunais era fornecida em duplicado, e os manuais escolares não podiam ser permutados entre escolas segregadas (PRICE, 2019: 36). A política de uso dos livros tem forte carga simbólica. As cópias por associação são livros valiosos por pertencerem a alguém famoso e, quando reutilizadas em contexto público, podem ser transformadas em argumentos políticos. Barack Obama estava bem ciente disso: na sua primeira investidura, usou a Bíblia de Abraham Lincoln, e na segunda, a de Martin Luther King Jr. (PRICE, 2019: 41).

A Bíblia e os tomos sagrados congêneres são, porventura, dos livros mais utilizados para atribuir simbolismo político ao artefacto, que é enunciado só pela sua presença. Na sua tomada de posse, a autoproclamada presidente interina da Bolívia Jeanine Añez caminhou à entrada do palácio presidencial ostentando às câmaras uma Bíblia de grande formato, apregoando o regresso da religião à instituição<sup>22</sup> e ameaçando pôr fim à laicidade do Estado. Mais recentemente, em 2 de Junho de 2020, o presidente norte-americano Donald Trump interrompeu uma manifestação popular de indignação pela morte de George Floyd para produzir uma *photo op* a empunhar uma Bíblia à porta de uma igreja em frente à Casa Branca, demonstrando simultaneamente desprezo pelos manifestantes e apoio à comunidade religiosa anglicana.

22 Editorial (2019). «La biblia vuelve a entrar a Palacio»: Jeanine Añez, presidenta interina de Bolivia» — Elpais, <https://www.elpais.com.co/mundo/la-biblia-vuelve-a-entrar-a-palacio-jeanine-anez-presidenta-interina-de-bolivia.html> (accedido em 12 de Junho de 2020).

Nas vinte e quatro horas que se seguiram, foi criada e partilhada por milhares de pessoas uma imagem falsa de Hitler a segurar uma Bíblia análoga à da fotografia de Trump. O sagrado e o profano são parceiros históricos do livro impresso e os interesses que o vão rodeando delimitam-lhe o grau de excepcionalidade, o que resulta numa materialidade ora convenientemente pertinente, ora oportunamente descartável.

Associado a este estatuto relativamente inconstante que é o do excepcionalismo do livro está outro: o do leitor perfeito. A fragmentação dos hábitos de leitura e a dispersão da atenção em processos de multitarefa que proliferam em ambientes digitais ajudaram a criar a ideia errónea de que a leitura em códigos impressos sempre se realizou sequencialmente da capa à contracapa. Para o leitor que antecedeu o código, o leitor medieval, ler equivaleria a memorizar um livro e dificilmente lhe seria credível imaginar uma leitura rápida da página como o folhear de um jornal ou fazer *scroll* numa página da *web*, porque não tinha hábitos de pontuação ou espaçamentos (BETTENCOURT, 2016: 165).

O fenómeno de variação da leitura tem um historial de oscilação entre dois tipos de leitor: o intensivo e o extensivo. O leitor intensivo é «confrontado com um corpus limitado e fechado de textos, lidos e relidos, memorizados e recitados, ouvidos e decorados, transmitidos de geração em geração» (CHARTIER, 1997: 140), situação recorrente nos textos sagrados e comum para os juristas especializados; o leitor extensivo é um sucedâneo do aumento de produção e disseminação transnacional do livro (da *Weltliteratur*) que encarna uma *fúria de ler* — «um perigo para a ordem pública, como um narcótico» (CHARTIER, 1997: 141) — e que «consome muitos e diversos impressos, lê-os rápida e avidamente» (CHARTIER, 1997: 140). De facto, a aparente oposição entre os dois modos de leitura não implica que sejam incompatíveis ou historicamente desfasados. As práticas extensivas da época da *fúria de ler* foram acompanhadas por uma quase devoção aos seus autores mais proeminentes, como Jean-Jacques Rousseau (que chegou a ter os seus livros alugados à hora) ou Johann Wolfgang von Goethe (CHARTIER, 1997: 141 E PRICE, 2004: 318). Neste sentido, a reacção negativa à leitura em ambientes digitais remete mais para um problema de atenção que pode estar a criar um tipo próprio de leitura: a leitura distraída. Hayles (2012: 66) demonstra que a hiperleitura difere da leitura impressa típica, mas defende que as duas proporcionam formas de atenção distintas e não concorrenciais e ambas têm vantagens:

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 deslocação rápida entre diferentes tipos de textos. (HAYLES, 2012: 79)

A prática da hiperleitura pode ser encarada do mesmo modo que a recepção distraída no cinema se apresentava a Benjamin, «um sintoma de transformações profundas da percepção consciente» (BENJAMIN, 2006: 239), uma possibilidade que ainda requer tempo e estudo para poder comprovar-se.

Os vestígios esparsos de dedadas em romances do século XVIII e XIX também podem ser um bom indicador de que o fenómeno da leitura não é de todo linear nem necessariamente sequencial:

The merchant was unusual less in economizing the time and attention that he gave Clarissa than in leaving an articulate verbal trace of that experience. The irregular wear and tear that I found in library copies of novels like *Clarissa* — a heavily thumbed rape scene followed by pristine pages of landscape description, getting grimier again as the plot picked up. (PRICE, 2019: 66).

Mas a ideia de ler por partes era bastante comum e comercialmente importante para alguns autores vitorianos. Charles Dickens foi pioneiro na publicação em fascículos mensais e semanais — *The Pickwick Papers*, publicado de Abril de 1836 a Novembro de 1837, *Oliver Twist*, de Fevereiro de 1837 a Abril de 1839, *David Copperfield*, de Maio de 1849 a Novembro de 1850, etc. Os livros eram comercializados em cerca de vinte partes, adornados de ilustrações e, quando editados independentemente, com publicidade nas primeiras páginas.

Os hábitos de leitura estão também fundados nos benefícios que lhe são atribuídos, uma noção que tende a oscilar na história do livro. A associação entre o sono e a leitura é um desses casos de emparelhamento induzido. Se em 2016 a leitura de livros é recomendada pela BBC como cura para insónias geradas por demasiado tempo de ecrã<sup>23</sup>, os operários franceses de 1830 — que Jacques Rancière descreve em *A Noite dos Proletários: Arquivos do sonho operário* — trocavam o curto tempo de descanso após uma jornada de doze a dezasseis horas de trabalho pela leitura e pela escrita. Já o uso de uma história para adormecer crianças foi prática incutida pela indústria livreira no final do século XIX (PRICE, 2019: 102) — o que fez o negócio do livro infantil crescer exponencialmente até hoje —, e desde 2005 que a leitura de livros é prescrita por psiquiatras do serviço nacional de saúde do Reino Unido a pacientes com sintomas moderados de depressão (PRICE, 2019: 119). O sono dos livros é um bom negócio, todavia, um adulto ler como calmante ou soporífero não seria conselho de todo aceitável até ao século XX:

23 Sellgren, Katherine (2016). «Teenagers “checking mobile phones in night”» — BBC, <https://www.bbc.com/news/education-37562259> (acedido em 16 de Junho de 2020).

Indeed, well into the nineteenth century, experts were likelier to think that fiction reading caused madness than cured it. A doctor warned in 1806 that reading “affects the organs of the body, and relaxes the tone of the nerves.” As late as 1877, another expert “could tell of one young woman of my acquaintance, of fine education,” who gratified a vitiated taste for novel-reading till her reason was overthrown, and she has, in consequence, been for several years an inmate of an insane asylum.

[...] Long before 1949, when the term “ergonomics” was coined, doctors blamed reading for health hazards including (to quote one 1621 list of diagnoses by Richard Burton) “gouts, catarrhs, rheums, wasting, indigestion, bad eyes, stone, and colick, crudities, oppilations, vertigo, winds, consumptions and such diseases as come by overmuch sitting”.

[...] By 1863, Isaac Ray, the superintendent of the Butler Hospital in Providence, [...], had used the latest medical methods to pinpoint reading as the source of “cerebral disorder,” “irritability,” and “abnormal erythism which often terminates inovert disease.” Ray attributed Americans’ growing propensity for insanity and suicide to their “increasing fondness for light reading”.



[...] Fiction was both cause of Americans' poor mental health—because “excessive indulgence in novel-reading necessarily enervates the mind”—and an effect of “a feverish pulse, a disturbed digestion, and irritable nerves” that created the “craving for an intense and exciting literature.”

[...] Ray had warned that “violent emotions thrill through the bodily frame” of fiction readers, whose habits resulted in “debasing effects constantly assisted by the habit of self-indulgence”—that is, of what would later come to be called masturbation.

[...] In 1889, one journalist compared books to drinks, dredging up his most scientific language to explain that just as alcoholism leads to “excessive fattening round the heart, and weak action of the heart in consequence,” so “the habit of exciting novel-reading leads to fatty degeneration of the literary mind” [...]. Another expert compared the pleasures of fiction reading to “the dram of the drunkard, creating a diseased craving for more.”

[...] By 1894 a journalist observing modern readers’ “physical need for novels” explained that “as in the case of all other sedatives, there comes to the person who is accustomed to use fiction to soothe his mind, a positive craving for novels.”

De propagadores de doenças a elixires de cura, os livros têm as costas largas. Outro caso comum de mérito questionável é o mito do leitor auto-suficiente. Se existe um carácter emancipador que é derivado da leitura, ele reporta à omnipresença de uma comunidade de leitores e de leituras, e, segundo David Vincent em *Literacy and Popular Culture: England 1750-1914*, o leitor que se educa isoladamente é tão comum como o milionário que constrói a sua fortuna sozinho (PRICE, 2004: 316). Ainda que a leitura seja hoje uma actividade maioritariamente privada, o processo que leva um livro a um leitor é tão relevante como o que leva um leitor a um livro, e toda a rede de comunicação intencional ou accidental que envolve um livro é determinante para fazer cumprir o seu desígnio medial. As redes informais como clubes de leitura, as organizações de apoio à literacia dos mais carenciados e a digitalização de livros por leitores do Projecto Gutenberg — e outras formas de biblioactivismo — são tão instrumentais como a academia, as críticas de imprensa ou a publicidade editorial para que um livro seja, ou se mantenha, um artefacto comunicante activo. Daí que muitos livros provenientes da auto-edição, por padecerem de falta de interlocutores, estão condenados a serem artefactos inertes e sem valor medial.

O que distingue um leitor do século XIX de um leitor do século XXI é uma conjunção accidental de circunstâncias, porque os dois não demonstram ser fundamentalmente diferentes. A diferença relaciona-se com um princípio de adaptação e mutabilidade que o livro e a leitura demonstram ter em relação à sua envolvente, algo que não pode circunscrever-se apenas a uma condição artefactual ou a falha do *medium*. Contudo, existe um efeito mais extensivo e coerente do livro que persiste desde a introdução dos caracteres móveis na Europa: o *capitalismo tipográfico*<sup>24</sup>. É difícil imaginar a Idade Moderna sem a emancipação do livro pela impressão, mas esta autonomização não pode ser considerada somente como virtude da técnica. O mais antigo livro impresso com caracteres móveis de que há registo foi executado em metal por um monge budista na Coreia, em 1377 (PRICE, 2019: 54), setenta e cinco anos antes de Gutenberg. O uso de caracteres móveis está documentado desde o século XI, mas a impressão com tintas à base de água em papel rugoso aliado a um alfabeto menos modular atrasou o processo de modernização no continente asiático (HOUSTON, 2016: 110-114). As consequências que adviriam do uso de uma tecnologia semelhante na Europa não são de todo equiparáveis. Se a China imperial conseguiu manter um controlo relativamente homogéneo entre o discurso e a impressão durante séculos (ANDERSON, 2016: 41), a cisão religiosa marcada pelas teses de Martinho Lutero,

24 Tradução do termo «print capitalism», de Benedict Anderson.

também elas impressas num cartaz e afixadas<sup>25</sup>, deu azo à criação de comunidades discursivas autónomas, muitas pela primeira vez em língua vernacular e em confronto directo com o latim de Roma.

A tese proposta por Benedict Anderson é uma reflexão sobre o impacto da impressão na cultura europeia e nos processos de colonização/descolonização, e o reconhecimento da função que desempenhou na formação dos nacionalismos como comunidades imaginadas. A dissidência religiosa do início do século XVI e alguma dose de casualidade permitiram a consolidação de um fenómeno expansivo e aglutinador, o *capitalismo tipográfico*:

[...] a half-fortuitous, but explosive, interaction between a system of production and productive relations (capitalism), a technology of communications (print), and the fatality of human linguistic diversity. (ANDERSON, 2016: 42)

A comunicação impressa em língua vernacular foi mais célere nas zonas de influência protestante, mas, seguindo ritmos diversos por toda a Europa, levou a que as disparidades linguísticas regionais encontrassem pontos fráveis de relação e à intuição da existência de uma comunidade além do decreto — ainda que a escolha do vernacular, em detrimento do latim, na escrita legislativa seja parcialmente responsável para a sua formação como língua-nação. A impressão permitiu também associar uma ideia de fixação ao texto no livro, que lhe atribui fiabilidade e a possibilidade de reprodução contínua no espaço e no tempo (ANDERSON, 2016: 44) — factor que contribuiu para a consolidação das línguas modernas. Como a impressão e a publicação estiveram a cargo sobretudo da sociedade civil e foram ordenadas de acordo com princípios de oferta e procura, ela prolifera além das prescrições administrativas e tende a subjugar os regionalismos menos publicados. Em suma, o *capitalismo tipográfico* leva a que um conjunto indiferenciado de leitores expostos a uma mesma comunicação impressa durante um largo período comecem a imaginar fazer parte de uma comunidade, um «nós» comum, que Anderson apresenta ser responsável pela formação dos nacionalismos — e que implica que um cidadão seja um leitor e vice-versa.

O que Anderson acaba por fazer é reforçar a ideia inscrita no frontispício alegórico de *Histoire de l'origine et des premiers progrès de l'imprimerie*, de Prosper Marchand, de 1740, *L'imprimerie, descendant des Cieux* <sup>[F4]</sup>, que ilustra a descida da impressão pela mão da deusa Minerva e do deus Apolo para ser acolhida por cinco figuras que seguram medalhas dos seus mestres impressores e que representam a formação das respectivas nações: Alemanha, Holanda, Inglaterra, Itália e França.

25 Facto que aparenta ser um mito. Ver <https://time.com/4997128/martin-luther-95-theses-controversy/> (acedido em 29 de Setembro de 2020).



*L'IMPRIMERIE, descendant des Cieux, est accordée par Minerve et Mercure à l'Allemagne, qui la présente à la Hollande, l'Angleterre, l'Italie, & la France, les quatre premières Nations chés les quelles ce bel Art fut adopté.*

<sup>84</sup> Frontispício da *Histoire de l'origine et des premiers progrès de l'imprimerie*. Jakob van der Schley, 1739.

No que diz respeito à condição artefactual do livro, a teoria de Anderson de que o *capitalismo tipográfico* dá origem a comunidades imaginadas tem interesse até ao momento em que reporta à origem e disseminação do nacionalismo. A ideia de que um número considerável de leitores constrói uma comunidade imaginada é valiosa por si, sem se associar ao conceito de nação, e também não é propriedade limitada ao livro ou à impressão. Esta é a proposta de Marissa J. Moorman em *Intonations*, que propõe um *capitalismo sonoro* baseado na indústria discográfica e na rádio (MOORMAN, 2008: 140). Em plena guerra de independência angolana, a música gravada nos estúdios de Luanda nas línguas de maior expressão, o quimbundo e o umbundo, permitiu que partes dispersas do país integrassem uma comunidade através da entoação de uma língua. Apesar do analfabetismo, da ausência de comunicação impressa e da falta de acesso a um meio de transporte terrestre, a rádio e a música permitiram o surgir de uma união que não fosse apenas resultado da força do poder colonial. Por intervenção directa de uma polícia política, bastante belicosa em tempo de guerrilha, as letras das músicas não tinham teor subversivo, mas eram igualmente censuradas. A carga subversiva política residia no uso de uma língua comum autóctone e, para gáudio de McLuhan, no *medium*, que era efectivamente a mensagem.

O *capitalismo sonoro* não impossibilita a continuidade do *capitalismo tipográfico*, nem mesmo a existência de um *capitalismo digital*. O impresso perdura em manifesta contradição com a progressiva digitalização das comunicações e transacções, o que leva a ilações precipitadas sobre o significado do incremento da dependência do papel na era dos *e-mails*, *sites* e *ebooks* (HOUSTON, 2016: 35). Não é a comunicação no seu sentido lato que persiste impressa, é mormente no seu sentido estrito como parte integrante da mercadoria. O capitalismo não necessita da impressão para que a comunicação circule, mas o artefacto transaccionável não dispensa ser impresso: em papel ou em plástico, há que embalar e etiquetar. Se o livro resiste como meio de comunicação impresso, não é omissa o seu bom desempenho como mercadoria, algo que deve ter certamente pesado na escolha de Bezos para montar o seu serviço de distribuição.

Envolvido numa miríade de significados e simbolismos, o livro é um artefacto em contínua mudança mas que ostenta estabilidade, contradição concordante com a sua complexidade funcional, como será possível observar ao tentar isolá-la no mundo dos objectos.



3.

# A Função de Um Livro





*Two technologies have recurrently existed side by side: one authoritarian, the other democratic, the first system-centered, immensely powerful, but inherently unstable, the other man-centered, relatively weak, but resourceful and durable.*

*Authoritarian and Democratic Technics*, LEWIS MUMFORD

O início da discussão sobre a condição artefactual do livro presumiu a aceitação prévia de uma premissa: a de que os artefactos têm qualidades, sejam políticas, éticas, morais ou estéticas. Parte do problema reside neste pressuposto inexacto, as qualidades são sempre atribuídas a um atributo do discurso, não são propriedades dos objectos porque não existem fora da esfera humana. No entanto, a percepção não é uma actividade inerte, tem memória e relaciona objectos de modo que estes construam significados. Se parte do processo de interacção requer interpretação pela leitura, grande parte desta interpretação ocorre por exercício dos sentidos com a matéria circundante, num processo de inferência, ilação e repetição. Se a recorrência de uma interacção artefactual acaba por produzir sentido, passamos a reconhecê-lo como parte integrante desse objecto. Logo, é relativamente pacífico presumir, ainda que subjectivamente, que a experiência de um objecto se transporte para uma qualidade deste. O problema complica-se ao ter em conta que não existe uma natureza originária nos objectos, eles são à partida a resposta de um desígnio: pensados, desenhados e construídos. O que interessa pensar nos artefactos como entes políticos, morais, éticos ou estéticos é a relação entre as qualidades inferidas e o desígnio que as faz realizar, problema multifacetado na condição do livro, seja nas práticas e nos usos, seja no projecto que o formaliza.

A distinção entre dois tipos de tecnologias proposta por Mumford produz uma equivalência entre dois géneros de artefactos: os autoritários e os democráticos. Esta proposta tende a criar a extensão da técnica a um sistema político, a civilização moderna exerce técnicas autoritárias, e as sociedades recolectoras técnicas democráticas (MUMFORD, 1964: 3). Mas existe talvez uma sobressimplificação do problema. Um regime democrático pode deter técnicas e artefactos dos dois tipos, porque estes reflectem sobretudo um problema de agência. Num regime autoritário, o mesmo pode ser verdade, mas, por constrangimento endógeno ao sistema, há sempre maiores limitações de agência. A extrapolação da técnica para um sistema político não

é produtiva, mas a metáfora de Mumford permite concluir que um artefacto/técnica democrático potencia domínio e decisão sobre o tipo de uso, e um do género autoritário só autoriza uma forma controlada de uso. Numa sociedade com acesso quase exclusivo a produtos industrializados e mercadorias muito especializadas, estes tendem a ser do género autoritário. Contudo, com a proliferação de microcomputadores como os *smartphones*, um artefacto pode ser ao mesmo tempo democrático e autoritário.

Tendo em conta este enquadramento, o livro aparenta ser um objecto autoritário porque está sujeito a uma fixação que não dá azo a alterações desde que é impresso. Todavia, a fixação é uma qualidade transitiva e não permanente no objecto impresso <sup>(JOHNS, 2000: 19)</sup>, só persiste enquanto for aceite ou regulada. A impressão não é um garante de fixação de informação, porque o sistema de produção tende a ser variável. Além de haver matices na eficiência da técnica, as equipas e a metodologia de produção apenas originam múltiplos idênticos em condições ausentes de entropia. Não só o erro é característica crónica do livro (ao ponto de ter uma denominação própria, a gralha), mas a produção pós-digital também tornou exequível a impressão de séries individualizadas e a recriação de livros por corte e cola.

O problema é moderno e não é. Só começa a reconhecer-se a ideia de fixação de um texto como qualidade da impressão depois de introduzidas políticas de salvaguarda de direitos de autor. Em *The Nature of the Book: Print and Knowledge in the Making*, Johns demonstra que o problema da fixação é próprio da impressão e dos seus agentes. A primeira edição de *Sidereus Nuncius*, de Galileo Galilei, apresentada em 1610 em Veneza, é imediatamente reproduzida à revelia do autor em Frankfurt, e subsequentemente em Inglaterra, com as ilustrações da superfície lunar fora de ordem e parcialmente invertidas <sup>(JOHNS, 2000: 23)</sup> — tendo sido assim reeditada por mais de cem anos. Se os problemas de fixação de uma obra evidenciam a dificuldade de atribuição qualificativa a um livro de artefacto autoritário ou democrático porque é mais instável do que se convencionava, a variação maior não reside numa possível matriz accidental, mas nas práticas e usos. O leitor é a chave que desequilibra a balança e que aproxima o livro de ser uma tecnologia democrática. A leitura, ainda que individual, resulta de constrangimentos linguísticos e sociais, mas não é controlada pela inscrição — característica que sempre atormentou as religiões que tentaram impor a doutrina através do Livro.

O leitor democratiza o livro, mas somente no espaço delineado pelo artefacto. A forma e a organização técnica de um artefacto condicionam a experiência e são responsáveis pela produção das qualidades reflexivas do objecto. A eficácia destas propriedades agregadas dos artefactos está relacionada com a sua capacidade de se imiscuírem na evidência perceptiva e

serem aceites por naturalização, como reflexo da ordem das coisas. Um artefacto eficaz é invisível pelo uso. O desígnio naturalizante é intencional no processo de concepção de um artefacto, porque o hábito e a convenção ajudam a comunicar o seu propósito sem ter de o declarar. E a inovação, quando surge, tende a acontecer nas margens do que já se conhece.

Grande parte dos artefactos funcionam submersos no processo perceptivo sem produzir efeitos extensivos sobre quem os utiliza, sem adquirir qualidades substantivas porque são objectos de hábito. No livro, os paratextos (todas as marcas e notações que acompanham o texto)<sup>26</sup> são objectos de repetição cega por parte da grande indústria livreira, que não se questiona quanto ao uso de numeração de páginas, e também são interiorizados pelo leitor sem qualquer sobressalto. Todavia, há processos deliberados de construção de artefactos que procuram condicionar propositadamente o quotidiano. Um exemplo de monta é o urbanismo público de Robert Moses em Long Island: ao desenhar viadutos declaradamente mais baixos do que os autocarros públicos, impossibilitava o acesso às praias das populações mais pobres e racializadas de Nova Iorque <sup>(WINNER, 1980: 123)</sup>. Não é inaudito a arquitectura pública decretar politicamente a acção do quotidiano — fenómeno quase tautológico numa urbe moderna —, mas pode ser um acto estratégico, como o rasgar de avenidas em Paris pelo barão Haussman, que visava impedir as barricadas de 1848, ou um acaso de inépcia accidental, como a ausência de acessos para pessoas com mobilidade ou persistência de passeios altos e estreitos <sup>(WINNER, 1980: 125)</sup>.

Os estados em que um artefacto de arquitectura pública repercute qualidades políticas, explícitas ou implícitas, são relativamente simples de equacionar porque a escala e a amplitude dos efeitos são expressivas. A estrutura piramidal da tomada de decisões no serviço público induz a presença de um desejo quase conspirativo de domínio sobre o outro. Contudo, além de as ramificações das formas de poder serem mais diversas do que a ordem legislativa, grande parte das decisões que subjazem à inovação tecnológica são tomadas com um ânimo emancipatório. O problema reside nos efeitos colaterais que a inovação produz no tecido social através da substituição da mão-de-obra pela mecanização e digitalização, fenómeno que ciclicamente faz ressurgir pequenas agremiações de luditas. Na década de 1970, as universidades californianas responsáveis pelo desenvolvimento de máquinas de colheita automática, que desempregaram milhares de trabalhadores, foram processadas nos tribunais por desviarem, para fora do interesse público, recursos da produção de conhecimento <sup>(WINNER, 1980: 129)</sup>. A ciência

26 Definição mínima, mas que não compreende o potencial do termo. Num sentido lato, o *design* gráfico é, como veremos, uma disciplina dedicada à articulação visual da paratextualidade.

da técnica é uma área política por inerência que tanto promove a libertação do trabalho pesado e repetitivo como dá lugar a uma assessoria assistida da máquina. Na indústria impressora, a automação levou à extinção de uma das classes mais sindicalizadas e defensoras dos direitos dos trabalhadores, os tipógrafos, e foi substituída por uma classe liberal e fragmentada, o *designer* gráfico, que realiza no seu computador portátil o trabalho que pertencia a vários compositores de texto (FANNI, FLODMARK & KAAMAN, 2020: 153).

A emancipação pela técnica é um caminho tortuoso e iminentemente político que ora é um processo construtivo, ora é o caminho da destruição total:

Taking the most obvious example, the atom bomb is an inherently political artifact. As long as it exists at all, its lethal properties demand that it be controlled by a centralized, rigidly hierarchical chain of command closed to all influences that might make its workings unpredictable. The internal social system of the bomb must be authoritarian; there is no other way. The state of affairs stands as a practical necessity independent of any larger political system in which the bomb is embedded, independent of the kind of regime or character of its rulers. (WINNER, 1980: 123)

Uma sociedade que se habitua a conviver com a possibilidade da sua aniquilação total incutida por um só engenho tende a interiorizar o determinismo tecnológico como norma do seu quotidiano. O dia-a-dia artefactual está intensamente marcado por matrizes qualitativas, de éticas de consumo e de produção ao equilíbrio extractivo entre natureza e técnica, princípio conhecido como desenvolvimento sustentável. Esta harmonia utópica, ou improvável, é responsável pela qualificação sistemática dos objectos segundo as suas propriedades nefastas para com a Natureza e uma valorização da técnica mediante as suas propriedades poluentes e destruidoras. Um artefacto produzido no século XXI não existe sem um factor de valor acrescentado de destruição, que é, tal como a bomba, um condicionante predeterminado de julgamento e de acção. Curiosamente, o papel, que foi responsável pela emancipação e democratização do livro, é o grande detractor da produção impressa e serve de incentivo à sua substituição pela publicação digital. A relação de um artefacto com a Natureza determina a sua capacidade agressora, e o domínio do utilizador sobre o objecto delimita a liberdade de agência, mas estas duas formas de qualificação reportam a uma outra, intrínseca ao objecto, a sua função:

Entre os entes, uns são por natureza, outros são por outras causas; por natureza são os animais e suas partes, bem como as plantas e os corpos simples, isto é, terra, fogo, ar e água (de fato, dizemos que essas e tais coisas são por natureza), e todos eles se manifestam diferentes em comparação com os que não se constituem por natureza[.]

(ARISTÓTELES, 2009: 40 [192B 8])

De fato, assim como se denomina «técnica» aquilo que é conforme à técnica e que é artificial, do mesmo modo também se denomina «natureza» aquilo que é natural e conforme à natureza.

(ARISTÓTELES, 2009: 45 [193A 28])

A geração natural consiste numa geração de coisas cuja respetiva produção assim é segundo a natureza; havendo aquilo a partir do qual são tais coisas geradas de ser precisamente o que se denomina matéria. [...] Todas as produções provêm, com efeito, da arte, da potência ou do pensamento.

(ARISTÓTELES, 2021: 239 [1032A 15-30])

Com efeito, embora consideremos a matéria com alguma precaução, nem tão-pouco deveríamos dizer, e tal sem qualquer qualificação, haver uma estátua de ter sido gerada da madeira, ou uma coisa dos tijolos; isto, porque aquilo de que se gera determinada coisa não deveria persistir, mas, antes, mudar. [...] Uma vez que tudo o que é gerado é gerado por alguma coisa (que pretendo, aliás, interpretar como o ponto inicial do respetivo processo de geração, ou a partir de alguma coisa (que é legítimo tal interpretarmos como matéria, e não como provação, na medida em que já precisámos o significado de cada uma, tornando-se assim em qualquer coisa.

(ARISTÓTELES, 2021: 241 [1033A 20-25])

A distinção aristotélica entre entes naturais — plantas, animais, etc. — e entes produzidos com um propósito — uma cama, um martelo, um casaco, etc. — constitui-se como grau zero da teoria do artefacto, e poderia ser considerada distinção satisfatória entre um livro e uma capivara, ou um sabugueiro, mas é insuficiente para distinguir o livro no universo dos artefactos.

Um artefacto seria para Aristóteles apenas a impressão de uma forma preconcebida na matéria, e, por conseguinte, um objecto não-natural. Contudo, esta separação entre natural e artificial é porventura insatisfatória e torna-se menos clara se tivermos em conta os efeitos produzidos pela actividade humana nos últimos milhares de anos. A extensão da acção humana é de tal ordem que a alteração constante do curso natural dos acontecimentos poderá finalmente permitir que nos banhemos na mesma água duas vezes. Com tamanha intrusão na natureza, é difícil aceitar esta linha de demarcação como única na demonstração do conceito e função de artefacto, mas, segundo Marx, a produção de objectos constitui-se como actividade emancipatória:

Pode-se distinguir os homens dos animais pela consciência, pela religião ou pelo que se queira. Mas eles mesmos começam a se distinguir dos animais tão logo começam a produzir seus meios de vida, passo que é condicionado por sua organização corporal. Ao produzir seus meios de vida, os homens produzem, indiretamente, sua própria vida material. (ENDERLE, ENGELS & MARX, 2007: 87)

Pressupomos o trabalho numa forma em que ele diz respeito unicamente ao homem. Uma aranha executa operações semelhantes às do tecelão, e uma abelha envergonha muitos arquitetos com a estrutura de sua colmeia. Porém, o que desde o início distingue o pior arquiteto da melhor abelha é o fato de que o primeiro tem a colmeia em sua mente antes de construí-la com a cera. No final do processo de trabalho, chega-se a um resultado que já estava presente na representação do trabalhador no início do processo, portanto, um resultado que já existia idealmente. Isso não significa que ele se limite a uma alteração da forma do elemento natural; ele realiza neste último, ao mesmo tempo, seu objetivo, que ele sabe que determina, como lei, o tipo e o modo de sua atividade e ao qual ele tem de subordinar sua vontade. (MARX, 2011: 255)

A capacidade de idealizar e produzir objectos é, para Marx, a qualidade estrutural da condição humana, não só pela separação que se estabelece entre seres humanos e não-humanos, mas também porque seria o caminho da satisfação das necessidades materiais dos povos. E, comparações zoológicas à parte (as aranhas e os tecelões, as abelhas e os mestres-de-obras), podemos desde já discernir uma diferença relevante para Aristóteles: a subordinação da produção a uma vontade e a uma necessidade. A toda

a elaboração artefactual subjaz para Marx um desígnio e um propósito de mudança e de dominação da Natureza que culmina no acto de produzir. Para Aristóteles, a produção resulta de uma ideia pré-feita de forma que subjuga o executante retirando-lhe poder decisório e que, no limite, «se nós retirarmos a um ser vivo a possibilidade de agir e ainda mais de produzir, o que é que lhe resta senão a actividade da contemplação?» (ARISTÓTELES, 2018: 271 [1178B 20]). Já para Marx, o artefacto é expressão directa das necessidades e dos propósitos do produtor, nos quais o processo criativo e de execução estão equitativamente subjugados a este desígnio de realização material. A produção de artefactos, a produção de bens materiais, constitui para o autor o principal motor da actividade humana, relegando todas as outras a uma esfera separada ou secundária.

Marx atribui ao artefacto um valor de uso, uma utilidade que está enraizada na sua matéria e por ela condicionada, uma propriedade que «não flutua no ar» (MARX, 2011: 114) e assume necessariamente uma forma. O valor de uso de um objecto gera «o conteúdo material da riqueza» (MARX, 2011: 114) que irá potenciar o seu valor de troca, mas não influencia o seu carácter místico — o seu fetichismo — porque existe para satisfazer necessidades humanas (MARX & JAPPE, 2015: 38). Contudo, quando se atribui esta concretude ao binómio necessidade/propósito, presume-se que existe uma equivalência directa entre os dois termos.

Para Baudrillard, esta necessidade não corresponde ao «desejo ou [à] exigência própria do sujeito» (BAUDRILLARD, 1981: 167) mas a uma pulsão racionalizada de consumir objectos — uma «força de necessidade social abstracta» (BAUDRILLARD, 1981: 164), também ela mistificada. A necessidade é, por conseguinte, um estímulo fabricado e não um reflexo do desejo.

Ideologia, bem entendido, naturalizante: o valor de uso é dado fundamentalmente como instância perante a qual todos [...] são iguais. As necessidades, diferentemente dos meios de as satisfazer, seriam a coisa mais bem distribuída do mundo. [A] *virtuosidade* de se servir [dos valores de uso] é a mesma para todos. Toda a gente é igualmente rica de *possibilidades* de felicidade e satisfação. (BAUDRILLARD, 1981: 170-171)

O propósito dos objectos e a produção artefactual deviam ser um espelho dos desejos, quando, na prática, reflectem os desígnios de um sistema de objectos relacionados simbolicamente e regulados por um valor de troca — o mercado.

No seu modo naturalizado, o propósito seria uma resposta organizada para a resolução de uma necessidade instrumentalizada na forma de um artefacto. Na esteira de Aristóteles, o problema residiria apenas na formalização desta função em matéria. Contudo, o propósito expressa-se nos artefactos

como uma «espécie de *lei moral*» (BAUDRILLARD, 1981: 165) que se apresenta com roupagens objectivas de devir funcionalista, mas que está impregnado de um fetichismo mais profundo e igualmente dominado por uma relação social abstracta. Neste processo, o conceito de utilidade é objectivado como ideologia que se constitui não como oposição ou constructo autónomo, mas como forma naturalizada do valor de troca (BAUDRILLARD, 1981: 173). A justificação do valor de uso como qualidade emancipadora do artefacto e da produtividade está corrompida pela supremacia do valor de troca que domina e influencia o binómio necessidade/propósito.

Independentemente da pressão exercida pelo mercado na produção de artefactos, seria excessivo considerar que não persiste um desígnio construído entre necessidade e propósito, uma autonomia da função. Boa parte da teoria do artefacto baseia-se no pressuposto de que todo o objecto tem origem numa intenção que desencadeia uma acção. Neste sentido, a idealização e a produção não são actividades acidentais: representam dois estados do processo deliberado de incorporação de uma função num objecto. As qualidades e propriedades de um artefacto passam a estar condicionadas pela função desempenhada.

Para Flusser, os artefactos são «as ferramentas, as máquinas e os eletrónicos como imitações das mãos, como próteses que prolongam o alcance das mãos» (FLUSSER, 2007: 36). Este autor conceptualiza uma parte do processo de artefactualização de um objecto, mas mantém uma equivalência genérica entre artefactos, que equipara um corta-unhas a um corta-relva, e restringe a operação perceptiva a dois sentidos: o tacto e a visão (esta implícita). Apesar de a metáfora de Flusser constatar correctamente que os artefactos são uma extensão da agência humana, é omissa perante os vários níveis de complexidade e o alcance que podem possuir. Os modelos desenvolvidos por Dipert e Wartofsky propõem, separadamente e com vinte e quatro anos de diferença, três divisões aproximadas do universo artefactual.

O modelo de Dipert insere-se nos estudos da cultura material e segue uma estrutura bastante linear e sequencial, que consiste em:

1. Instrumentos — objectos não-trabalhados que surgem da natureza e que são utilizados com um propósito (ex. usar uma pedra como um martelo).
2. Ferramentas — são instrumentos que foram alterados com um propósito (uma pedra que é afiada e acoplada a um pedaço de madeira para fazer um machado).
3. Artefactos — são compostos por ferramentas que são deliberadamente criadas para serem reconhecidas como ferramentas (qualquer objecto produzido que possua um nível de transformação que o separe da sua origem — pode ser desde um livro a um busca-pólos). (PRESTON, 2013: 27)



O terceiro estado refere-se à capacidade de um objecto se autonomizar e se representar simbolicamente, deixando de ser percebido como a junção das suas partes constituintes. A autonomia simbólica implica o progressivo reconhecimento de um objecto com base na sua forma, e, por conseguinte, a compreensão da sua função. O modelo de Dipert está demasiado centrado numa perspectiva intencionalista, em que o propósito do agente de criação é o factor predominante na constituição e percepção de um artefacto. Este princípio, apesar de parcialmente válido, atenta demasiado numa lógica autoral e exclui o efeito que os hábitos de uso e as práticas sistémicas têm na formação e condicionamento dos artefactos.

No modelo de Wartofsky, os artefactos agregam as práticas de uso a eles associadas e interagem dentro de um sistema social. O fenómeno aproxima-se da teoria de actor-rede de Latour, que prevê a possibilidade de os objectos serem também agentes responsáveis pela interacção e pela comunicação entre humanos. A categorização de Wartofsky parte de uma premissa inicial: a produção, o uso e o domínio dos artefactos é uma actividade singular porque demonstra a capacidade de reproduzir e transmitir uma *praxis* dentro de grupos sociais (WARTOFSKY, 1979: 201). Este processo de mimese é considerado uma característica distintiva da actividade humana e transversal ao processo de artefactualização. Para Wartofsky, o artefacto passa a incorporar a competência técnica associada à sua utilização, transformando-se assim num veículo de conhecimento. As três categorias propostas tentam reflectir sobre esta imanência comunicativa do artefacto e organizam-se do seguinte modo:

1. Artefactos primários (os instrumentos de Dipert) — a transformação de um ente natural num objecto — usar uma pedra como quebra-nozes.
2. Artefactos secundários ou representações (as ferramentas de Dipert) — a adaptação ou extensão de um artefacto que represente a mesma função — o acoplar de um cabo de madeira a uma pedra para melhorar o quebrar de nozes (a alteração do instrumento em ferramenta produz uma representação da função, a pedra e o cabo deixam ser só pedra e madeira e passam a identificar e representar a função que desempenham).
3. Artefactos terciários ou abstracções — representações imaginativas de uma prática que podem prescindir da sua execução — um manual de carpintaria que reflecta sobre boas práticas de manejo de um martelo, sem, contudo, pregar um único prego ou partir uma única noz. (WARTOFSKY, 1979: 202)

O sistema de Wartofsky propõe uma relação mediada e condicionada do estado de um artefacto mediante o seu uso ou propósito. Um mesmo botão pode ser um objecto que faz clique, representar um andar num edifício e

ao mesmo tempo componente integrado numa estrutura com uma função mais complexa, como um elevador. Ou, se preferirmos, um livro pode ser um trava-portas, representar-se simbolicamente numa estante ou simplesmente ser lido. Recorrendo ao sistema de Wartofsky, é possível identificar dois momentos perceptivos de instanciação de um artefacto que nem sempre estão de acordo: o seu propósito (a sua concepção) e o seu uso.

Tanto no sistema de Dipert como no de Wartofsky, o livro parece pertencer ao terceiro nível do sistema, mas os dois indiciam a existência de um tipo de artefacto mais complexo: o artefacto cognitivo. As ciências cognitivas consideram que há objectos produzidos por humanos que têm o propósito de ajudar, estimular ou melhorar a cognição: atar fitas nos dedos como lembrete, fazer listas de compras e sobretudo usar um computador (KEIL & WILSON, 1999: 126):

The behaviors of other actors in a social setting can serve as cognitive artifacts. The work of VYGOTSKY on activity theory emphasizes the role of others in creating a “zone of proximal development” in which the learning child is capable of cognitive activities that it could not do alone.

[...]

Activity theory takes words and concepts to be powerful psychological tools that organize thought and make higher level cognitive processes possible. In this view, language becomes the ultimate cognitive artifact system, and cognitive artifacts are absolutely fundamental to human consciousness and what it means to be human. Cognitive artifacts are involved in a process of organizing functional skills into functional systems. Computers are an especially interesting class of cognitive artifact. Their effects on cognition are in part produced via the reorganization of human cognitive functions, as is true of all other cognitive artifacts. What sets computers apart is that they may also mimic certain aspects of human cognitive function. (KEIL & WILSON, 1999: 126-127)

Our artifacts in this way make us as much as we use them to make other things. This characteristic leads some to suggest that artifacts are “objectified, human knowledge and practice.” (SMITH, 2007: 5)

Os artefactos cognitivos evidenciam uma capacidade de amplificar o potencial da acção humana e, no limite, o artefacto dos artefactos será inevitavelmente a linguagem. O que os caracteriza, porém, não é tanto a sua capacidade para categorizar um grupo de objectos, mas uma categoria de processos que produzem efeitos cognitivos (KEIL & WILSON, 1999: 127). Contudo, o simples reconhecimento, ou uso, de um artefacto não o transforma num artefacto cognitivo: ele necessita de fazer parte de um processo activo.

Deste modo, pode considerar-se o livro como um repositório sequenciado de artefactos cognitivos, o que gera um sem-número de possibilidades funcionais num só objecto.

Todos os artefactos têm uma função, ainda que esta ofereça resistência a ser definida ou que pode ser ambígua, como o prazer estético. Segundo Parsons, existe um princípio de indeterminação na função <sup>(PARSONS, 2016: 86)</sup> que advém da multiplicidade de usos, mais ou menos adequados, a que um objecto pode estar sujeito. A capacidade, ou falta dela, para desempenhar uma função na sua totalidade é também insuficiente para definir a função de um artefacto, seja devido a um pequeno defeito circunstancial, como uma mesa num terreno desnivelado, seja por incapacidade intrínseca, conhecida como função fantasma. A função fantasma é inoperante por desígnio, como pendurar um saco de plástico transparente semicheio de água para afastar moscas equivale a uma falsa função. Para definir melhor esta função, Preston transpõe uma teoria oriunda da biologia e que foi desenvolvida por Ruth Millikan, que predica que todo o artefacto possui uma *função própria* — que lhe é intrínseca e não adquirida ou apropriada. Millikan usa o coração como exemplo base: é um órgão que faz circular o sangue e não um instrumento que faz ruído <sup>(PRESTON, 2013: 142)</sup>. A *função própria* de um artefacto define-se, segundo Parsons, pela conjugação de cinco factores:

1. Não é acidental — utilizar um livro pesado para travar uma porta.
2. Não é directamente imposta ao objecto — o facto de utilizar um livro pesado para travar uma porta não altera a *função própria* desse objecto.
3. Pertence ao objecto em si mesmo — utilizar um livro para ler é mais intrínseco ao objecto do que o usar para travar uma porta.
4. Identifica-se pela enunciação — para designar a *função própria* de um objecto afirmamos que um objecto *serve para* «function of», mas quando lhe atribuímos usos alternativos dizemos que *pode funcionar como* «function as» — um livro pode servir para ensinar, mas também funciona como arma de arremesso.
5. É normativa — compreende o mau funcionamento dentro da *função própria* — se os cadernos de um livro estão descolados ele evidencia um mau funcionamento, contudo, se o livro não consegue travar uma porta não é razoável afirmar que a causa derive de um defeito funcional. <sup>(PARSONS, 2016: 87-88)</sup>

A proposta de Preston e Parsons cria uma pequena ontologia da função que ajuda a enquadrar o comportamento de um conjunto de artefactos, como um serviço de mesa ou um tubo de ensaio, mas não torna evidente a relação entre um objecto de arte, ou mesmo um livro, e a sua *função própria*. Se regressarmos a Marx, pode equiparar-se a *função própria* ao valor de uso de uma mercadoria; todavia, «a fabricação de valores de uso —, apropriação do

elemento natural para a satisfação de necessidades humanas» (MARX, 2011: 212), não parece ser motivo suficiente para que todo o artefacto siga um propósito funcional e exista uma correspondência clara entre a função desempenhada e a necessidade satisfeita. Para Marx, as mercadorias têm um valor de troca que não depende do seu propósito, da sua «qualidade», e podem não conter um «átomo de valor de uso» (MARX, 2011: 116). Se a função de um objecto é condicionada pela relação propósito/necessidade, estes factores são influenciados pela vida social dos objectos, pelas relações de troca e de desejo. Os artefactos são carregados de atributos externos que usufruem de um carácter «místico» e «misterioso» que se manifesta como fetiche que «não têm absolutamente nada a ver com a respectiva natureza física e com as relações daí resultantes» (MARX & JAPPE, 2015: 41). O processo de troca potencia esta valorização abstracta, qualidade extrínseca que é socialmente construída e pode conduzir, no limite, a uma sobrevalorização do carácter místico sem exercer qualquer ligação com a função e a necessidade que motivam o artefacto. Este fetiche que habita a mercadoria revela um dado menos analítico dos artefactos: geram afectos que ultrapassam as estritas necessidades humanas ou as funções que desempenham.

Objectos que detêm apenas uma função estética, como um bibelô ou uma pintura, ou contêm uma função de culto, como um obelisco ou um crucifixo, não deixam de ter uma função própria dominada pela afectividade. Segundo Baudrillard, o valor de troca é uma «relação social fetichizada», uma abstracção do sistema de necessidades que é mascarada segundo um ideal de concretude e propósito, uma finalidade que seria intrínseca aos produtos (BAUDRILLARD, 1981: 162). O fetiche da mercadoria pode provocar um processo de retroacção e reconfiguração do valor de uso. É, porventura, exagerado fazer equivaler o valor de uso à *função própria*, apesar de aquele poder fazer parte desta, e o valor de troca pode, como vimos em Baudrillard, dominar ou ser a única função do objecto, como uma nota em circulação ou uma *bitcoin*. A *função própria* não é, porém, qualidade estática de um artefacto: é instanciada. Pode alterar-se mediante mudança nos padrões de uso ou desadequação ao contexto, como sucede na substituição da moeda oficial de um país, em que um activo transaccionável se transforma num objecto de colecção.

Ao aceitarmos que um objecto tem uma *função própria*, também podemos considerar a possibilidade de haver ao mesmo tempo uma *função imprópria*, como uma manifestação entrópica do sistema. O uso correcto da função própria de um artefacto é socialmente encorajado, ou mesmo normativo, podendo até ser alvo de restrições legais, mas a possível manifestação de uma função negativa, derivada de padrões de uso, tem potencial criativo.

Os *bookworks*, os livros-escultura descritos por Stewart, são bom exemplo de valorização da função imprópria de um artefacto através de um

processo que o autor apelida de *desmediação*. No livro-escultura, ocorre uma transferência funcional do livro como artefacto cognitivo para a sua figuração material e iconográfica, o códice. No processo de *desmediação*, a *função imprópria* relega a *função própria* para um segundo plano, podendo as duas operar em simultâneo — imaginando que ainda seria possível ler o livro-escultura. A obsolescência, a reutilização, a reciclagem, a utilização indevida ou a simples alteração de contexto podem gerar uma série de *funções impróprias* que atribuem novas propriedades políticas, morais ou estéticas a um artefacto. Se considerarmos um livro religioso numa livraria, ele está em pé de igualdade funcional com qualquer outro livro presente. Contudo, o mesmo livro religioso utilizado para prestar um juramento, ou disposto num altar durante um ritual, expande a sua função própria ao acrescentar um contexto sagrado. O desvio de um livro sacramentado para um espaço expositivo alheio à religião que lhe dá origem pode dar azo a um caso de *função imprópria*, a um processo de *desmediação*, que tem afinidades com a ideia de função estética.

A função estética é um conceito brevemente desenvolvido por Baudrillard <sup>(1981)</sup>, que prevê condições específicas da interacção comercial de artefactos em que o «valor de troca económico» é cambiado pelo «signo puro» <sup>(BAUDRILLARD, 1981: 125)</sup>: a obra de arte. Não se trata, portanto, do processo de transformação de um artefacto numa experiência estética, os efeitos resultantes do usufruto de um objecto, mas de um sistema de reconhecimento de valor que se agrega à obra de arte e que é próximo, como veremos, da função-autor de Foucault. Se os modelos são quase idênticos no que toca ao exercício de circunscrição de um autor, a diferença operativa do modelo de Foucault reside na atribuição de um valor universalizante a objectos em vez de proceder apenas à legitimação de autores. Se no mercado da arte o autor equivale a um artista, obedecendo ao mesmo processo de legitimação, a obra de arte quando museificada transforma-se num objecto de valor colectivo e ascende a um estatuto próprio. A função estética opera para lá do âmbito da *função própria* do objecto, porque se realiza à parte da sequência utilitarista de necessidade, propósito e uso — é uma radiação simbólica do consumo:

O acto de consumo nunca é apenas uma compra (reconversão do valor de troca em valor de uso), é também — aspecto radicalmente negligenciado tanto pela economia política como por Marx — um *DISPÊNDIO*, ou seja, uma riqueza *manifestada*, e uma destruição manifesta da *riqueza*. <sup>(BAUDRILLARD, 1981: 127)</sup>

Apesar da experiência de consumo de artefactos estar sempre envolvida de cambiantes simbólicos, só no campo da arte se atinge uma diferença superlativa, porque, na operação comercial, especulativa por princípio,

o valor de troca se converte num todo simbólico «sumptuário» — a obra funde-se com o seu valor de mercado. Esta diferença simbólica não se deve às propriedades específicas do objecto — as suas qualidades significantes —, mas à diferença de estatuto entre objectos semelhantes e à competição de posse a que esteve sujeito, porque: «Nunca é o “fetichismo do objecto” que sustenta a troca no seu princípio, mas *o princípio social da troca que sustenta o valor enfeitado do objecto*» (BAUDRILLARD, 1981: 136). Para este autor, o valor próprio da obra de arte desaparece para se converter numa função estética que se rege por:

1. Legitimidade como mais-valia acrescentada à obra.
2. Transformação da propriedade privada em propriedade colectiva — não colectivizada — pertence a todos como objecto *museificado*.
3. A formação de colecções como fundos de regulação do mercado da arte, «onde os museus desempenham o papel dos bancos». (BAUDRILLARD, 1981: 143)

Baudrillard atribui um peso nobiliárquico à obra de arte, mais-valia distinta da económica por não criar «*lucro*, mas legitimidade» (BAUDRILLARD, 1981: 142), que aspira a um valor estético absoluto, em tudo semelhante ao processo de indigitamento de uma obra ou a um fenómeno a património imaterial da humanidade. A causalidade da função estética proposta por Baudrillard centrou-se na pintura de leilão e poderia expandir-se a outras áreas. Contudo, se a descrição é adequada ao enquadramento do mercado da arte, não é inteiramente óbvio considerar que abrange por igual todas as obras de arte. A posição do autor é de combate e considera que a função estética é responsável por incutir um efeito nocivo ao artefacto.

Não obstante, no caso de objectos não museificados e sem *pedigree*, é possível que ocorra uma réplica da função estética mais democratizante quando a arte não tem enquadramento artístico e tem um valor de troca reduzido. Bourdieu (2006), numa obra editada sete anos depois da de Baudrillard, reforça a ideia de que, para as classes populares, «toda imagem deve exercer explicitamente uma função, nem que seja a de signo» (BOURDIEU, 2006: 12), porque as classes populares tendem a emitir sobretudo julgamentos éticos e não estéticos, e no limite seriam incapazes de «discernir o desinteresse» (BOURDIEU, 2006: 12) e se render ao contemplativo. Fenómenos como a arte bruta, a arte popular e a auto-edição têm vindo a demonstrar ser possível encontrar posições menos determinísticas sobre os comportamentos de classe; todavia, a relação que o artefacto possui com a sua condição de mercadoria continua a ser de subserviência.

Determinar a função do livro é tarefa inconclusiva. Se há objectos que podem ter funções proximais, como uma marreta e um martelo

pneumático, não existem artefactos que desempenhem a função do livro sem ser de modo metafórico: exposições como livros, filmes como livros, edifícios como livros e soluções similares. A semelhança constrói-se à distância, mantém-se o afastamento próprio da conotação, e não se produz a mesma similitude que uma tesoura e um alicate conseguem emular. Um dos factores que dificulta a transposição do livro deve-se ao leitor, porque é extremamente difícil, se não impossível, desaprender a ler quando boa parte da aprendizagem passou pelo uso de livros — trata-se de uma forma naturalizada.

Um leitor aparenta saber tudo sobre livros e não precisa que o livro lhe seja explicado. Uma exposição, como um livro, tem como obstáculo um referente estabelecido no processo perceptivo e que gera desconfiança ou desconforto quando apropriado. As qualidades artefactuais do livro parecem resolvidas à partida, mas também são fruto de um acaso estilístico entre texto e livro, os quais estão envolvidos numa relação metonímica, em que o primeiro é parte integrante do segundo. Nada constrange um texto a ser livro a não ser quando o é e, em vez do dito por Mallarmé («Le monde est fait pour aboutir à un beau livre»), o mundo não parece existir para acabar num livro.

Parte do problema comum advém da figuração abstracta atribuída ao texto, quando, em boa verdade, o texto só existe inscrito. É imaginado como entidade exterior à sua materialidade, mas o seu confronto requer uma presença inscrita. A forma de inscrição e organização de um texto é independente da sua pertença a um livro — abundam manuscritos, trocas de correspondência, blogues —, mas quando coincidem não devem analisar-se em separado. Se a inscrição está implicada no sentido de uma obra, as alterações ocorridas, nos últimos dois séculos, na tecnologia de impressão demonstram um repensar funcional do que um livro faz. Um céptico continuará a diminuir esta diferença invocando a marginalidade da ocorrência e o facto de duas edições do mesmo livro serem praticamente idênticas. O princípio a seguir é o de que a forma como moldamos a função redesenha o potencial do artefacto. Schiffer propõe uma significância tripartida que permite articular a materialidade e a representação na função:

Michael Schiffer distinguishes between technofunctions, sociofunctions and ideofunctions. Technofunctions subserve practical purposes — for example, the technofunction of a carving knife is to cut meat. Sociofunctions subserve social purposes — for example, the sociofunction of a wedding ring is to display marital status. And ideofunctions subserve communicative or symbolic purposes — for example, the Christian cross has the ideofunction of communicating the connection between Christ's suffering and the salvation of the believer. This taxonomy of function is

descended from Lewis Binford's (1962) distinction between technomic, socio-technic and ideo-technic categories of artifacts. It is understood by both Schiffer and Binford that an item of material culture may belong to more than one of these categories at the same time. For example, a white wedding dress does keep you warm, while at the same time displaying your social status as a bride. (PRESTON, 2013: 236)

Um livro pode acumular e interligar as três categorias taxonómicas: a tecnofunção (associada ao desempenho de uma tarefa técnica), a sociofunção (relativa a uma prática social) e a ideofunção (direccionada para propósitos comunicativos ou simbólicos). De modo sintético, a tecnofunção equivaleria à impressão e paratextualidade; a socio-função, à leitura ou instrução; e a ideofunção, à recepção ou ao artefacto como dispositivo cognitivo — o potencial heurístico do livro.

Ainda que se considere uma das funções primordiais do livro instruir ou educar e se aceite que manuais de introdução à leitura, silabários, primeiros livros de leitura e cartilhas escolares partilhem uma função, é curioso observar os efeitos produzidos pela inovação tecnológica no género num período de cento e cinquenta anos — sensivelmente entre 1820 e 1970.

Apesar de, na Europa, os primeiros registos conhecidos de gravura em madeira de ilustração de santos e temas bíblicos datarem de 1423 e de a gravura em metal se ter integrado na arte renascentista, só no século XIX começa a ser frequente, ou mesmo acessível, o uso de conteúdo ilustrado em publicações laicas através da impressão litográfica. É, portanto, normal que o método mais popular de aprendizagem até ao século XIX, em Portugal, seja o sintético:

[O] ensino era ministrado através da leitura por alfabetos e silabários, nomeando e juntando as letras pelos seus nomes, isto é, usando o método da soletração. Aprendia-se o nome das letras, o som que representavam, em seguida a formação das sílabas, partindo-se daí para a formação das palavras. (HATHERLY, 1979: 157)

Seguindo este método dispensa-se a figuração — seja por necessidade, seja por preceito — e concentra-se o esforço de aprendizagem na forma da letra, elevando o carácter a um ponto extremo de destaque, com laivos de adoração tipográfica <sup>[F5]</sup>. Surgindo a possibilidade de preencher estes manuais de aprendizagem com imagens, adopta-se o método hieroglífico <sup>[F6]</sup>:

que se baseava no ensino da leitura por meio de figuras simbólicas correspondentes aos diversos sons da língua e em que as palavras impressas estão ligadas a verdadeiros hieróglifos ou imagens conhecidas da criança, processo que vamos depois encontrar largamente difundido até aos nossos dias. (HATHERLY, 1979: 158)



**PALAVRAS E SYLLABAS TERMINADAS EM**

|           |           |           |           |           |           |
|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|
| <b>ál</b> | <b>él</b> | <b>il</b> | <b>ól</b> | <b>ól</b> | <b>ul</b> |
| o mál     | o mél     | o sól     |           |           |           |
| o vál     | o til     | o ról     |           |           |           |
| o fél     | o vil     | o sul     |           |           |           |
| o pa pé   | o papé    |           |           |           |           |
| o de dá   | o dedá    |           |           |           |           |
| o fu mí   | o funí    |           |           |           |           |
| o an zól  | o anzól   |           |           |           |           |
| o sól do  | o sódo    |           |           |           |           |
| o tól do  | o tódo    |           |           |           |           |
| o sál to  | o sálto   |           |           |           |           |
| o fa ról  | o faról   |           |           |           |           |
| o bu ril  | o buril   |           |           |           |           |
| o mi ssál | o missál  |           |           |           |           |
| o con sul | o consul  |           |           |           |           |
| a mul ta  | a multa   |           |           |           |           |

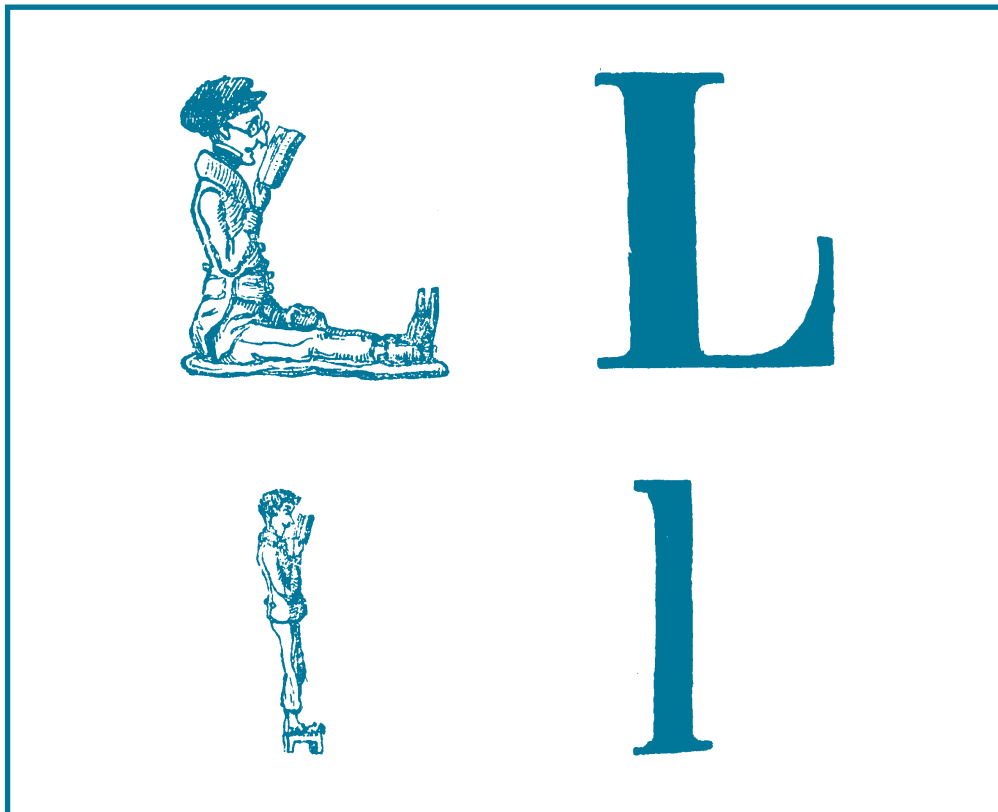
38

**SYLLABAS E PALAVRAS TERMINADAS EM**

|           |           |           |           |           |
|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|
| <b>ár</b> | <b>ar</b> | <b>ér</b> | <b>êr</b> | <b>er</b> |
| <b>ir</b> | <b>ór</b> | <b>ôr</b> | <b>ur</b> |           |
| o ár      | o dár     | se fôr    |           |           |
| a dór     | o tór     | se dér    |           |           |
| o már     | o sôr     | se vir    |           |           |
| a cór     | o lór     | por vér   |           |           |
| an dár    |           | andár     |           |           |
| par tir   |           | partir    |           |           |
| co mór    |           | comór     |           |           |
| per dór   |           | perdór    |           |           |
| fa llár   |           | fallár    |           |           |
| fu gir    |           | fugir     |           |           |
| fa zór    |           | fazór     |           |           |
| ur dir    |           | urdir     |           |           |
| a pér na  |           | a pérna   |           |           |
| a pór ta  |           | a pórtá   |           |           |


39

<sup>F5</sup> *O Primeiro Livro da Escola*. José António Simões Raposo, 1877.



<sup>F6</sup> *Método Castilho* (letra «L», p. 49). António Feliciano Castilho, 1853.

96



**42.ª LIÇÃO**

*R. M. A. C. O. P. P. J. O. J.*  
*E. N. B. G. D.*

**pr**

prê . . . . . prêto  
cra . . . . . cravo  
gru . . . . . gruta  
fri . . . . . frito  
gró . . . . . grossa

Primo lavra lucro cruel  
obras termo pobres livros  
ricos parvos frutos claros  
flecha cromo porco ferida

guita esponja guerra choque  
traque geito painel couve  
rouxinol chapa campá moiro  
mamã pinhões feijão mães  
almas pulmões gralha filha

Daniel comprou um livro.

CENTRO DE INTERESSE

**Lição de coisas**

**Os pretos**

Portugal, a nossa Pátria, não é só esta parte da terra onde vivemos. Tem ainda muitas outras terras, muito longe, na África e ainda mais distante. Essas terras que ficam longe de Portugal, mas que são dos portugueses chamam-se *colónias*.

Quando nós descobrimos as terras da África, já lá encontramos gente, mas que não é da mesma cor que nós, mas sim *preta*. Os *pretos* nascidos na África portuguesa são como nós portugueses. São muito preguiçosos e andam na sua maior parte quasi nus, apenas com um pano chamado *tanga* atado em volta da cinta. Vivem em cabanas de palha chamadas *palhoças*. Os pretos não são instruídos, nem educados como nós.

A palavra *preto* começa pelas letras *pr* que juntas das vogais sem iem *prá, pré, etc.*

97

2.º EXERCÍCIO  
Escrita

u = U = U

*U U U U U*

*Ulisses Urbino*

*Luís Cláudio*

3.º EXERCÍCIO  
Modelação da letra U

**U U**

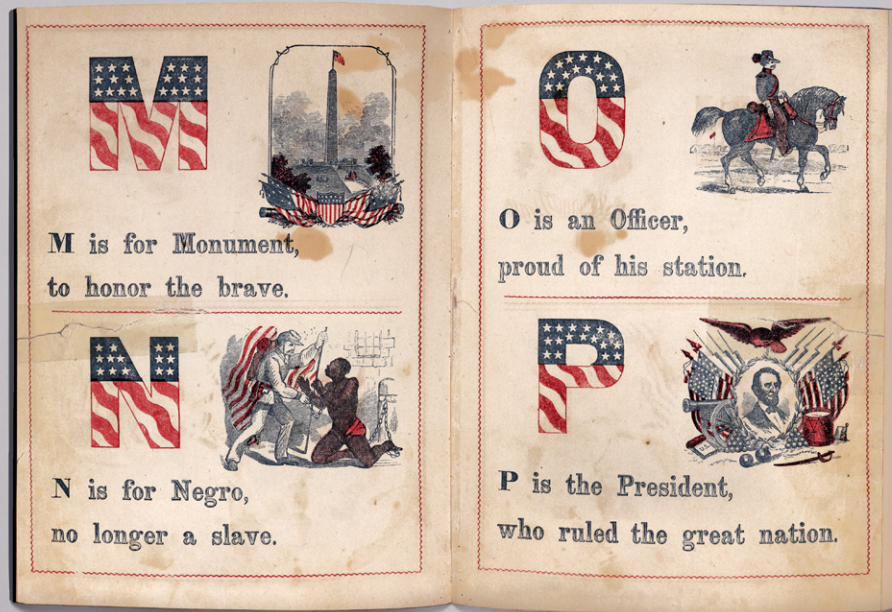
4.º EXERCÍCIO  
Formação de palavras com os caracteres já modelados.

Urbano África  
Portugal

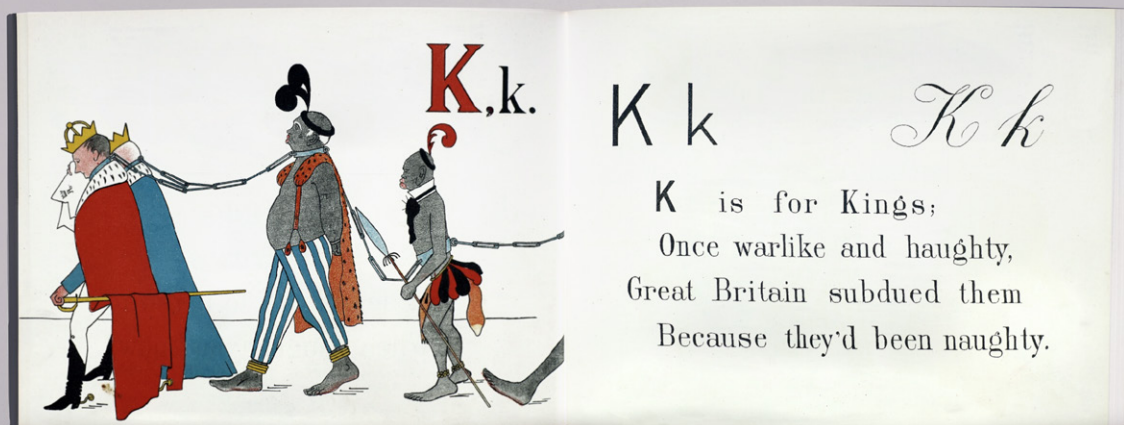
<sup>F8</sup> *Primeiro Livro da Infância*. Augusto Gomes, 1931.

A quantidade de métodos de ensino introduzidos e experimentados entre o final do século XIX e a primeira metade do século XX é vasta, destacando-se o ensino por palavras inteiras, «o primeiro método de leitura analítica» (HATHERLY, 1979: 159), e casos mais excêntricos, como o processo fonômico de base gestual, no qual as crianças aprendiam a ler fazendo ginástica, ou ainda por parentesco cromático-fonético, sistema de emparelhamento entre letras e cores (HATHERLY, 1979: 160). Um pouco à revelia do método de aprendizagem e da teoria justificativa associada, a possibilidade de imprimir imagens condicionou toda a produção de manuais. Foi uma mudança radical na tecnofunção que desencadeou novas propriedades na sociofunção e na ideofunção do artefacto.

É significativo que um manual de instrução, objecto que desempenha uma função aparentemente técnica, tenha adquirido uma forte dimensão política com a inscrição de imagens e texto no mesmo plano. Não obstante a marcação religiosa ou colonialista já presente nos manuais do século XIX <sup>[F8]</sup>, o esforço de marcação política realizado pelos vários sistemas políticos — governamentais ou de guerrilha — na aprendizagem da língua não foi nada tênue, como podemos observar nestes exemplos espaçados pelo século XX:



1. *The Union A B C* (1864). Boston: Degen, Estes & Priest, 23 Cornhill. As letras do alfabeto são divididas a meio segundo a bandeira da União, estrelas sobre azul no topo e riscas vermelhas na base, as figuras são na maioria de inspiração militar de guerra de campanha, e são acompanhadas por versos patrióticos. Não havendo nada para acrescentar na letra X, diz-se que é uma letra que também há que aprender... Impressão litográfica a azul e vermelho sobre linho.

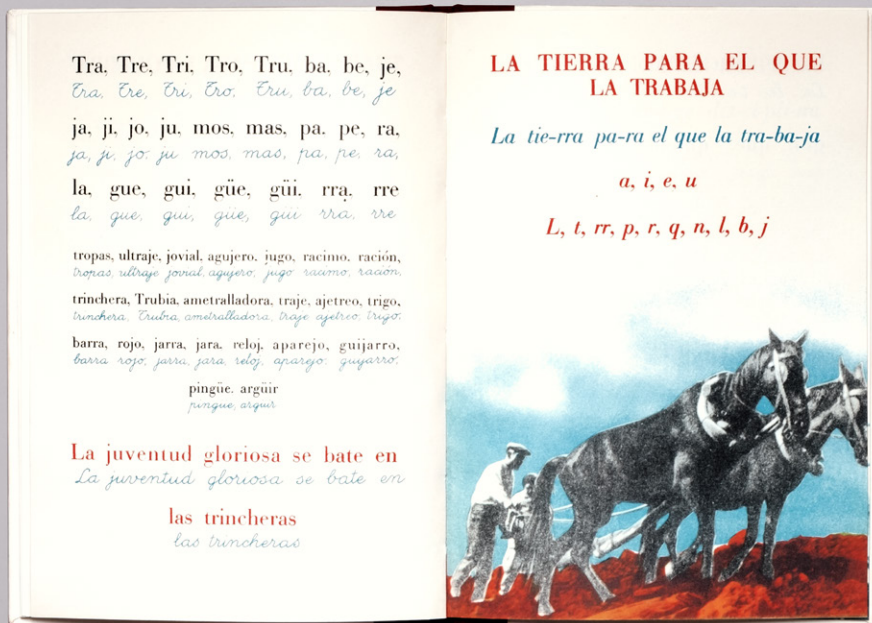


2. *An ABC for Baby Patriots*, Ames, Mary Francis (1899). London: Dean & Son, Ltd. Manual laudatório dos feitos do império inglês e do seu poder, que castiga monarcas opositores e delinquentes marotos, mas elogia magnatas que comem tartaruga, e parafraseia Carlos V e o seu império onde o Sol não se põe. Impressão litográfica a cores.



3. *A B C in Dixie: A plantation alphabet*, Bonte, Louise Quarles & Bonte, Willard (c. 1908). London: Ernest Nister; New York: E. P. Dutton & Co. Representação de escravos, supostamente livres, de uma plantação fictícia do Sul dos Estados Unidos, que são nomeados segundo as letras do alfabeto e com rimas sobre a o seu carácter e ocupação escritas segundo o dialecto regional. Impressão litográfica a cores.

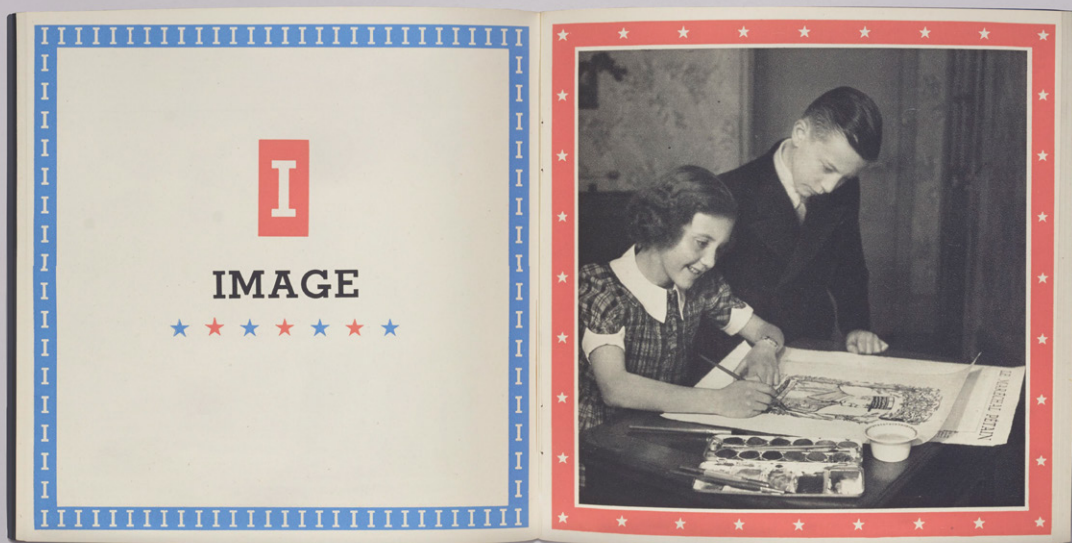
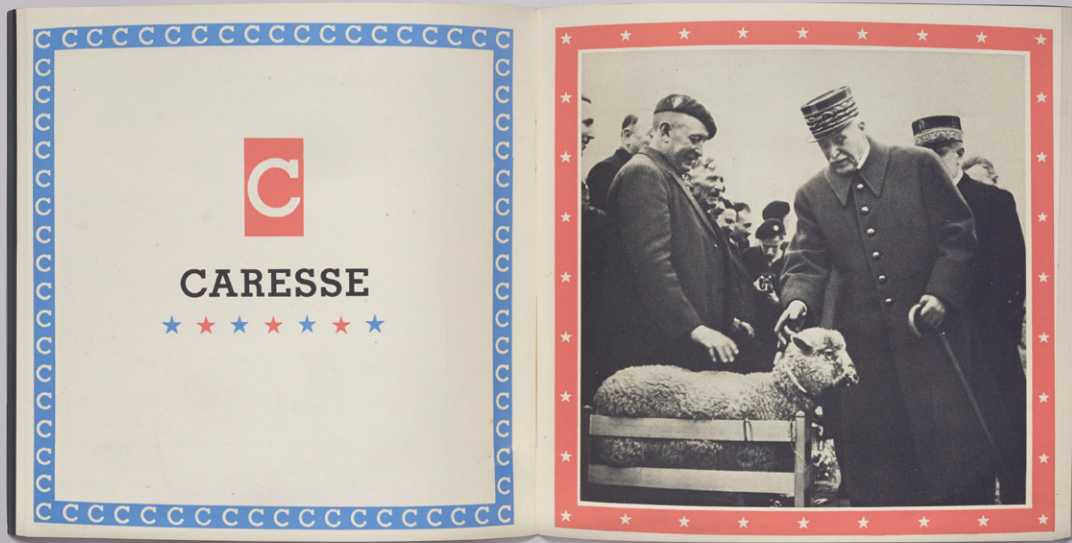




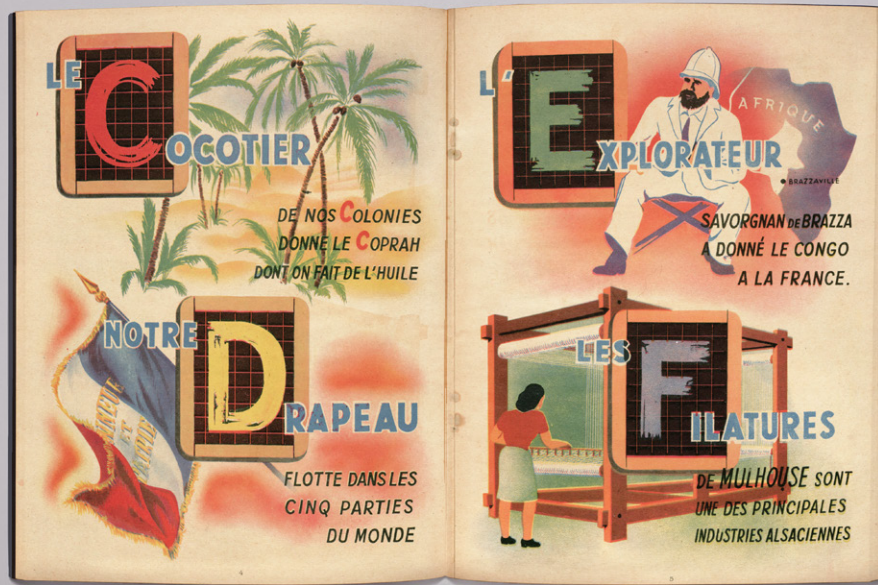
4. *Cartilla Escolar Antifascista* (1937). Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. Desenhada para alfabetizar adultos, na sua maioria militares, a cartilha escolar fazia par com a cartilha aritmética. São ilustradas com imagens bélicas e de resistência associadas a frases de ordem divididas por sílabas. Na cartilha aritmética, aprendia-se a contar balas e a multiplicar canhões. Impresso em fotocromotipografia (cromolitografia com tipos de chumbo).



5. *O Livro da Primeira Classe* (1942). Lisboa: Editora Educação Nacional. Livro de instrução básica que incorporava os princípios morais e religiosos que orientavam o Estado Novo português. Impressão litográfica a cores.

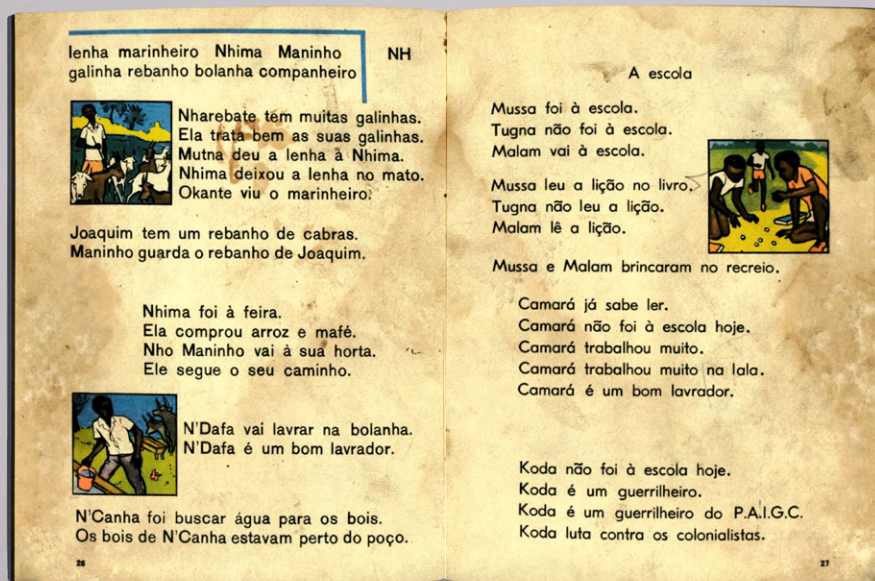


6. *Abécédaire [du Maréchal Pétain]* (1943). Paris: Bureau de Documentation du Chef de l'État. Um abecedário fotográfico centrado na figura do marechal Pétain durante a presidência do regime de Vichy — subserviente às forças ocupantes da Alemanha nazi —, que visava recuperar a imagem do governante e do país, os dois caídos em desgraça, numa mensagem nacionalista de respeitabilidade e honra. As letras enunciam ora qualidades morais presentes em acções de Pétain, ora planos aproximados da sua vestimenta militar e do seu olhar. Impressão fotográfica em rotogravura com planos litográficos a cor.



7. *Alphabet de l'Empire français* (1945). Paris: Forces Armées. Um abecedário ilustrado que pretende dar, ao mesmo tempo, a sensação de unidade territorial à França do pós-guerra — sai em Dezembro de 1945, três meses apenas após o fim do conflito — e promover a unidade colonial, começando pela racialização de retratos de quatro crianças na capa, passando pela identificação geográfica das várias colónias francesas e das suas valências produtivas, mas acabando no plano superior de uma criança muito loura de fartos caracóis a segurar uma lousa de aprendiz... Impressão litográfica a cores.





8. *O Nosso Primeiro Livro de Leitura* (1966). Stockholm: Edição do departamento secretariado, informação, cultura e formação de quadros do comité central do Partido Africano da Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC). Escrito e publicado pelo movimento que lutou independência da Guiné-Bissau, o PAIGC, foi distribuído pelas escolas recém-criadas nas áreas libertadas do interior do país. As ilustrações, o texto e a nomeação são representativos do quotidiano de guerrilha de selva — a goiabeira, o guerrilheiro, a mancarra, a onça, o pilão — e não uma versão abstracta e desligada do conflito armado. Impressão litográfica a cores, ou mesmo *offset*.

O devir artefacto é o processo de artefactualização e qualificação do livro que resulta da interacção entre necessidade, propósito e uso — uma combinação bastante incerta. Todavia, a alteridade da tecnofunção é determinante na definição da sociofunção e da ideofunção, um que parece, de novo, querer dar razão a McLuhan ao contribuir para tese de que o *medium* é a mensagem.

4.

# O Anti-Livro



*La fin de l'écriture linéaire est bien la fin du livre si aujourd'hui encore, c'est dans la forme du livre que se laissent tant bien que mal engâner de nouvelles écritures, qu'elles soient littéraires ou théoriques.*

*De la grammatologie, JACQUES DERRIDA*

*Materiality is not a fixed property of books but a mutable product of their physical, signifying, temporal, and affective materials and relations, including relations brought to them in acts of reading and other forms of productive consumption.*

*Anti-Book: On the Art and Politics of Radical Publishing,*

NICHOLAS THOBURN

A definição de um livro pela sua função artefactual encontra uma série de obstáculos no escopo da teoria da função, porque está mais preparada para caracterizar artefactos não cognitivos do que livros. Uma alternativa viável é tentar uma definição pela negativa, concentrando esforços em circunscrever os limites do artefacto através de objectos que exploram essa fronteira, como os livros de artista ou a ideia de anti-livro. Se o livro de artista permite trilhar uma relação de contiguidade com o campo da arte que testa as qualidades artefactuais do livro, também acarreta estar implicado no domínio auto-regulador da prática artística, que, sendo perfeitamente válido, é bastante circunscrito. O anti-livro constitui-se como possibilidade teórica mais abrangente porque se centra num pensamento crítico sobre a ideia de livro que pode até incluir livros de artista.

Dois perspectivas enquadram o conceito: a de Bolter <sup>(2002)</sup> e a de Thoburn <sup>(2016)</sup>. Invariavelmente, nas várias acepções descritas e imaginadas nas duas obras, o anti-livro toma a forma de... um livro. Publicados com vinte e cinco anos de diferença, variam tanto na forma como na extensão: Bolter dedica-lhe a pequena parte de um capítulo, e Thoburn, um livro inteiro. A primeira disparidade é ortográfica: Bolter formula uma palavra unificada, *antibook*, e Thoburn separa o prefixo com um hífen, *anti-book*. A minudência pode ser acidental ou fruto de tendências ortográficas regionais dos autores, um é americano e o outro inglês, mas há algo de enunciativo na presença, ou na ausência, do hífen.

Na versão de Bolter, *antibook*, a palavra é compacta, ambos os conceitos se agregam numa só unidade. Esta coesão formal produz a coexistência pacífica de um conceito por norma paradigmático, uma cisão que acontece dentro do expectável. Com base nesta palavra em tensão proximal, é possível

prever que existe um conflito na tradição das práticas do livro, que, todavia, não põe em causa o artefacto.

Com a introdução do hífen em *anti-book*, Thoburn faz uma separação simétrica entre os termos, quatro letras separadas por um traço. A distribuição equitativa do peso pelos dois extremos em conjunto com uma relação de proximidade e afastamento constantes — estamos unidos ou estamos separados — é a imagem fiel da problemática do anti-livro como objecto acêntrico e autocrítico, piscar de olhos ao conceito de livro-rizoma.

Grafias à parte, Bolter defende que os escritores pós-estruturalistas dirigiram o seu alvo à tipografia do livro, criando antilivros que põem em causa o tradicional funcionamento e aspecto do livro <sup>(BOLTER, 2002: 78)</sup>. A tradição caracteriza-se por estabelecer um princípio de linearidade no livro, um *modus operandi* estabilizado na feitura de livros que resulta da combinação de pelo menos dois factores: a sequencialidade do códice — uma fluidez contínua de páginas encadernadas — e a consistência de composição — um modelo continuamente repetido que dá origem a um padrão de hábitos de leitura. O livro referenciado como antilivro é *Glas*, de Jacques Derrida, no qual:

Paragraphs set in and around other paragraphs and variable sizes and styles of type gave the page an almost medieval appearance. There was no linear argument that spanned the columns, yet the reader's eye was drawn across, down, and around the page looking for visual and verbal connections. And the connections seemed to be there, as words and sentence fragments referred the reader back and forth between Hegel and Genet. <sup>(BOLTER, 2002: 78)</sup>

*Glas* vem reforçar a ideia de que um livro contém um conjunto de expectativas sobre o que se acredita ser um livro — hábitos e familiaridades paratextuais — que são postas em xeque. É um livro que evoca a presença de ruído material, ideia desenvolvida por Royston <sup>(2019)</sup>, a qual predica que a combinação do conteúdo semântico e não semântico influenciam o processo de fruição e comunicação do livro <sup>(ROYSTON, 2019: 61)</sup>. Este estudo incide num conjunto de livros teóricos, ou próximos da teoria — *Le Da Costa Encyclopédique*, *Glas*, *The Telephone Book: Technology, Schizophrenia, Electric Speech, Hiding*, *The Réal* e *Skin* — que não se inserem na categorização mais corrente de livro de artista. O argumento de Royston é que estes livros possuem camadas de leitura só acessíveis pelo ruído, e que estas camadas são próprias da forma de ser livro, um conjunto de divergências para com o familiar e o expectável.

Em *Glas*, o ruído é variável <sup>[F9]</sup>. O texto está disposto em duas colunas independentes frequentemente interrompidas por blocos de comentários. As duas colunas estão no tipo de letra Garamond, a da esquerda cita e comenta

les lire ensemble, de les penser comme les faces d'un seul et même visage, leur première intégration (*integrated*) c'est la *Stillestunde*. En elle l'idée de la liberté devient effectivement présente, elle n'est plus seulement dans la tête des individus subjectifs. Que cette idée soit la seule du concept de liberté, cela ne peut être admis à titre de présupposé tinf du sentiment ou de quel que ce soit d'autre mais doit être démontré (un objet de démonstration, en *Reinraum*) dans la philosophie. La déduction (de ces moments) consiste seulement en ceci que le droit et la conscience de soi mondiale

[Les deux premiers moments de la philosophie du droit] se trouvent en eux-mêmes et par là retournent à elle survenus, comme toujours en elle et réciproquement. Le résultat du droit est donc le résultat de la conscience de soi mondiale. Dans la philosophie juridique, le résultat n'est que le résultat de la conscience de soi mondiale. Si le droit est le résultat de la conscience de soi mondiale, il est le résultat de la conscience de soi mondiale. Si le droit est le résultat de la conscience de soi mondiale, il est le résultat de la conscience de soi mondiale.

La *Stillestunde*, dont la famille constitue le premier moment, est donc l'idée de la liberté mais de la liberté comme bien vécu, présent et concret dans le monde présent (*vorhanden*), ce qui implique déshabitude effective (*Wirksamkeit*) selon, opération (*Handlung*). À ce moment-là, la substance concrète des sensus (*Sinnlichkeit*), telle qu'elle se produit et reste dans le *Verhalten* du monde, excède le *Moment* (selon le jeu de nos hegelien entre la vacillation subjective du moi opinant et le « je »); elle connaît le caprice subjectif et la vacillation formelle (*Formelle*). Elle prend conscience dans des lois, des organisations qui demeurent (*Bestehen*), des institutions.

La conscience, la permanence de l'institution trans-subjective débordée (*Überwunden*), s'impose à lui. Vonshagen, certes, mais avec la force et la dignité du rationnel. Elle n'y étaye sa liberté et la fait tenir debout. Le sujet individuel n'y est pas assisté comme à la force empirique des éléments naturels, le soleil, la lune, les montagnes et les fleuves. Dans la *Stillestunde*, l'autorité des lois est éminemment plus haute car les choses de la nature ne présentent un caractère de rationalité que d'une façon externe et

Il bande dans son seing mais l'occupe aussi comme un sarcophage.

La forme du nom — lieu de réclusion — mange le corps et le dévient debout.

Puis à prélever dans « ce qui est resté », n'oublions pas que le « cercueil vertical » décrivait une

(« j'entrai dans une de ces étroites cellules, cercueil vertical ») : « ... nulle tendresse, aucune affection. Ni à l'égard de cette forme prise par l'autre — ou sa tombe? Au contraire j'avais tendance à me montrer avec elle aussi impitoyable que je l'étais avec cette

exact du mot, l'œuvre capitale, très justement le couronnement de notre vie. Il faut mourir dans une agonie et il n'est guère important qu'avant de partir on aient je ne sais quoi de glorieux si je sais que je mourrai, et je mourrai si je passe un contrat avec une maison de pompes funèbres qui se charge de réaliser mon destin, de l'achever. » Au moment où le coup de théâtre, dans *Fouquet* (*André*, quand on « glisse » le cercueil dans le cadavre — « reconnaissance de la bête » — avant sa réduction, comme le cercueil de « Saint-Goumois » (d'être fictive sur la Légende Dorée — publiée en Italie) en boîte d'aluminium, et la mort de Jean se dédouble en une autre mort ». Le Jean mort d'ont on bande le cadavre et qui prend alors « dans ses toiles et ses bandouilles la forme et la consistance d'une armoire de bois », « apanage de tendre et servile », est, veillé, doré, bandé par l'autre, par l'autorité de l'autre (« mon ami n'est-ce pas? comme on dit à l'égard m'entend) qui « aime le bourgeois », veut faire l'amour avec lui, l'autre » Et qui bande aussi.

L'autre bande aussi. Devant lui, devant des fleurs, devant rien. « Devant les fleurs je bande et j'en suis honte, mais je sens qu'à la rigueur du moins je ne peux opposer que la rigidité de ma verge je bande et ne décline personne. L'autre bande aussi, telle est la question du nom (en tout genre) et du verbe. Bandage autour du fleur et le cadavre de son double, colossal homonyme lui-même frôlé dans son adhérence inéluctable, cela ne peut s'observer que depuis un certain angle, une ligne aussi dans le langage qu'il nous faut maintenant reconnaître. Toute l'écriture est peaufinée prise, soustraite dans cette scène qu'on pourrait encore essayer de nommer. Car le profane ne suffit pas à la classe. Ni le nom. L'un doit bander l'autre

*single*, et cachent ce caractère de rationalité sous la forme de la contingence. Cette rationalité ne se cache plus, se dévoile au contraire dans l'institution.

Dans la famille, l'amour forme le premier moment de cette rationalité. Il n'y a pas d'amour ou de famille dans la nature physique ou biologique. Le *logos*, la raison, la liberté sont le milieu de l'amour. L'*Enzyklopädie* le précise : dans le règne animal, la génération, le rapport sexuel, le processus de copulation qui, comme la copule d'un syllogisme, rassemble le genre avec lui-même, englobent les individus dans une mort sans planée. À la différence de la famille humaine et rationnelle, la copulation animale ne donne lieu à aucune détermination supérieure. Elle ne laisse derrière elle aucun monument, aucune sépulture, aucune institution, aucune loi qui ouvre et assure une histoire. Elle ne nomme rien. Le genre ne se conserve que grâce au déclin des individus qui, dans le processus d'accouplement, ont donné pékinisme à leur détermination [d'identité, *Bestimmtheit*] et, dans la mesure où ils n'ont point de détermination supérieure, vont par là même à la mort.

Mais la mort ne leur apparaît pas comme telle. Au contraire, la limite que la *Stillestunde* impose à la subjectivité empirique, finalement sa mort même, ouvre le rapport de la subjectivité à sa liberté substantielle. La mort est épreuve dans la *Stillestunde* comme un effet de liberté. La subjectivité individuelle trouve dans l'objectivité apparentement répressive de la *Stillestunde* (son droit, sa police, ses prisons, ses bagnes) la condition de sa liberté, de sa vérité, de son essentialité. Ce qui nie ce qui est, c'est aussi ce qui l'être et l'accomplit.

L'essence propre, la propriété de la subjectivité individuelle, loin de s'y restreindre et d'être étrangère simplement, s'approprie, devient ce qu'elle est, se possède dans la forme de son contraire ou de sa négation. Elle s'y possède : *heilige* est très fort et on ne doit pas effacer ce sens de possession, de propriété privée, de bien ou d'objet qui construisent toute la problématique de la famille. Le subjectif s'approprie lui-même dans l'objectivité de la *Stillestunde*, l'individuel se possède dans la généralité de

forme qui répondait à mon nom et qui écrivait ces lignes. »

Entre les deux effets de cette littérature dite du vol, de la trahison, de la dénonciation, y a-t-il à décider l'Espropriation ou l'Espropriation? Décapitation ou recapitalisation? Dissémination ou recapitalisation, ou recapitalisation? Comment trancher?

En apparence, cédant à la Passion de l'Écriture, Genet s'est fait une fleur. Et il a mis en terre, en très grande pompe, mais aussi comme une fleur, en sonnant le glas, son nom propre, les noms de droit commun, le langage, la vérité, le sens, la littérature, la rhétorique et, si possible, le reste.

C'est du moins l'apparence. Et cela aurait commencé par empoisonner les fleurs de la rhétorique ou de la poésie. L'essence propre, la propriété de la subjectivité individuelle, loin de s'y restreindre et d'être étrangère simplement, s'approprie, devient ce qu'elle est, se possède dans la forme de son contraire ou de sa négation. Elle s'y possède : *heilige* est très fort et on ne doit pas effacer ce sens de possession, de propriété privée, de bien ou d'objet qui construisent toute la problématique de la famille. Le subjectif s'approprie lui-même dans l'objectivité de la *Stillestunde*, l'individuel se possède dans la généralité de

<sup>80</sup> *Glas* (pp. 18-19). Jacques Derrida, 1974.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel e a da direita, num tamanho maior, é dedicada a Jean Genet. São ambas cortadas por comentários em Gill Sans — que Derrida apelida de «judas» (ROYSTON, 2019: 65) —, num tamanho menor e com largura variável. Os «judas» determinam pontos de construção na página e, tal como as pedras basilares de um muro, obrigam a uma reconfiguração das colunas. A variação de escala nas colunas tem dois pesos hierárquicos: Genet, num corpo maior, ganha preponderância sobre Hegel e suscita uma leitura segmentada que força a distinção e análise das partes. Como a organização das colunas é variável (tanto em tamanho como na forma das interrupções dos «judas»), a escrita obedece a um princípio de descontinuidade (ROYSTON, 2019: 76), sendo necessário construir novas relações página a página. O facto de as variações não serem sistemáticas, mas orgânicas, leva a que o espaço negativo, o branco, ganhe relevo em relação ao positivo, as linhas de texto. A leitura de *Glas* é vista por Royston como uma arquitetura em construção permanente (ROYSTON, 2019: 62) que obriga a que se faça de forma integrada, atendendo aos valores positivos e negativos: «white space cannot be read in itself, yet it is required to enable reading» (ROYSTON, 2019: 63).

O editor Denoël Gonthier publicou, em 1981, uma versão em dois volumes em que o texto corre numa única coluna, retirando o pendur crítico que a disposição gráfica das duas vezes incutia. As múltiplas leituras instanciadas pelo uso de colunas duplas com tipografias distintas perdem-se numa sequência linear graficamente mais apática. A reedição de *Glas* em formato de bolso formula um tipo de dupla negativa, um antiantilivro que

neutraliza a sua posição inicial de radicalidade, mas releva um aspecto quase omissos na definição de Bolter de antilivro: a preponderância da materialidade enquanto propriedade disruptora que torna interdependente o sistema de inscrições e o sistema de sentido.

A forma e as condições de inscrição são centrais na compreensão das possibilidades de um antilivro que, no viés de Bolter, ainda estão por aprofundar. A quebra da linearidade é uma característica que integra o antilivro, mas não é suficientemente específica e encontramos amiúde em livros de artista. Os livros de artista tendem a autonomizar a linearidade criando cadências próprias, processo que Drucker assevera ser uma qualidade específica do género, uma autoconsciência da estrutura e do sentido do livro como forma <sup>(DRUCKER, 2004: 4)</sup>. Livros de artista e antilivros partilham esta autoconsciência da forma demonstrada pela interdependência entre visualidade e textualidade — que pode até ser consentânea. Contudo, o livro de artista produz uma retórica que tende a ser enquadrada no campo da arte, e o antilivro direcciona-se para uma ideia de livro interdisciplinar, sobretudo na proposta de Thoburn de anti-livro — designação que adoptaremos doravante.

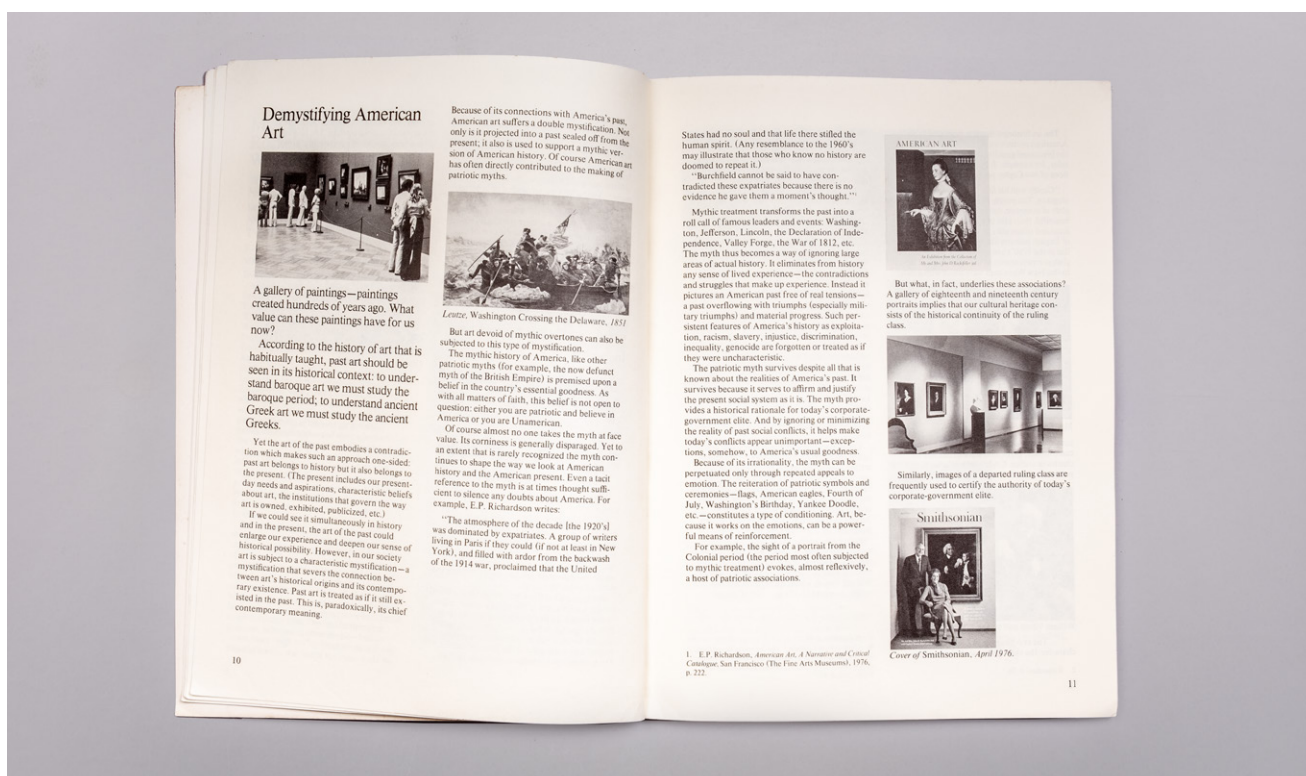
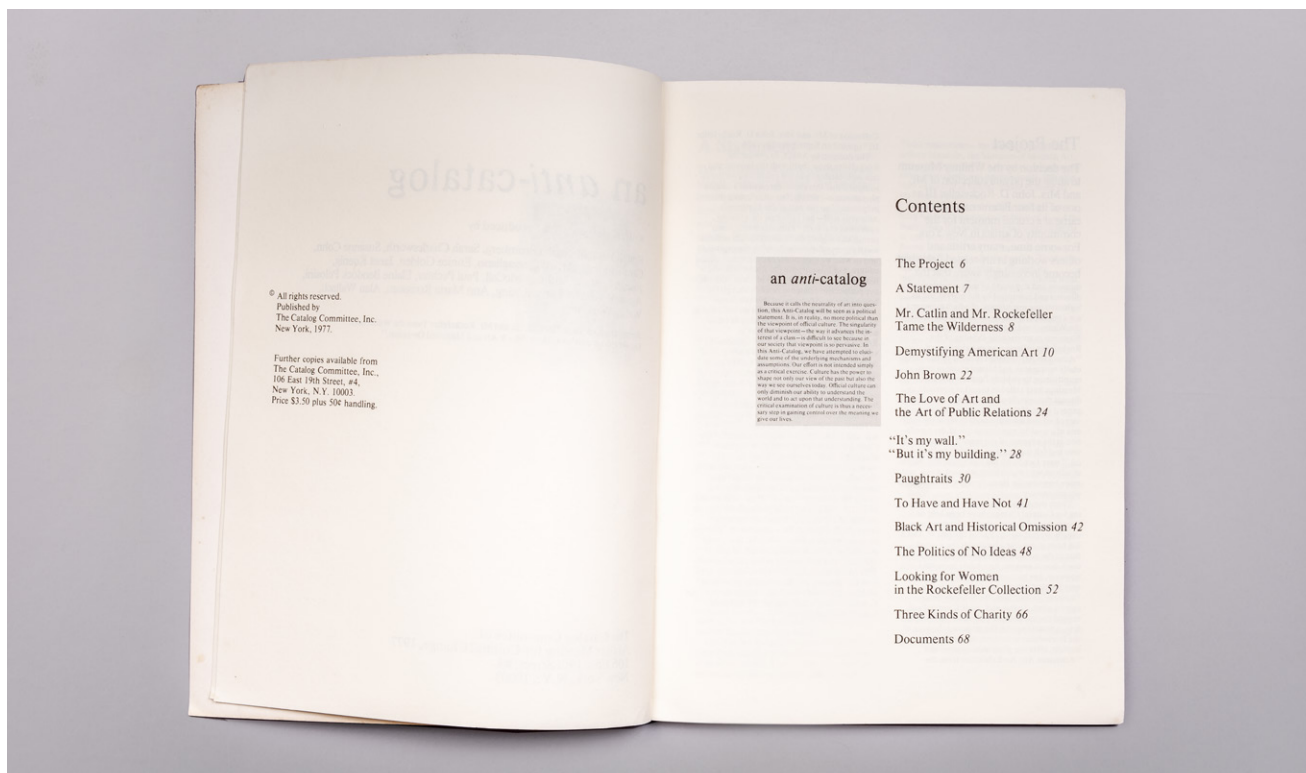
Antes de prosseguir para a definição de anti-livro de Thoburn, que será dividida em três partes — o livro como mercadoria, o livro como rizoma e a função anónima —, será conveniente abordar uma possibilidade prosaica do anti-livro, mais direccionada ao cumprimento do que enuncia: um livro que se posiciona contra outro livro.

Em 1977, um grupo de dezassete artistas baseados em Nova Iorque, Artists Meeting for Cultural Change<sup>27</sup>, escreveu, desenhou e publicou um livro intitulado *an anti-catalog* <sup>[F10]</sup> que foi orquestrado como protesto directo contra uma exposição e o seu catálogo: *American Art, An Exhibition from Collection of Mr. and Mrs. John D. Rockefeller III*, primeiro em São Francisco e depois em Nova Iorque<sup>28</sup>. A exposição celebrava o bicentenário da independência dos Estados Unidos com cento e quatro peças da colecção privada de John D. Rockefeller III e da esposa. O evento e o catálogo faziam um apanhado de obras de arte realizadas por cidadãos americanos entre o século XVIII e XX que foi largamente criticado pelo escopo da selecção apresentada. Líderes de organizações de minorias, grupo feministas e membros destacados da comunidade artística e literária contestaram a apresentação

27 Constituído por Rudolf Baranik, Sarina Bromberg, Sarah Charlesworth, Susanne Cohn, Carol Duncan, Shawn Gargagliano, Eunice Golden, Janet Koenig, Joseph Kosuth, Anthony McCall, Paul Pechter, Elaine Bendoock Pelosini, Aaron Roseman, Larry Rosing, Ann Marie Rousseau, Alan Wallach e Walter Weissman.

28 Primeiro no M. H. de Young Memorial Museum, São Francisco, de 17 de Abril a 31 de Julho, seguido do Whitney Museum of American Art, Nova Iorque, de 16 de Setembro a 7 de Novembro de 1976.





F10 *An anti-catalog* (índice e pp. 10-11). Artists Meeting for Cultural Change, 1977.

no espaço público de uma selecção que consideraram inadequada por ser estrita e tendenciosa. Não sendo possível reviver as circunstâncias em que decorreu a exposição e os protestos, é exequível estabelecer uma oposição entre os dois livros: *American Art* e *an anti-catalog*.

*American Art* é um catálogo que se declara no frontispício como narrativo e crítico, mas, mesmo para a época, é um objecto indistinto e convencional, de laivos aristocráticos na composição e na escolha tipográfica. Se há uma ocorrência singular é a inclusão do curador na lombada do catálogo como autor, pouco usual numa exposição colectiva. Todavia, o catálogo segue uma organização arquivista plena de formalidades, chegando ao ponto de ter um separador com a palavra «catálogo» para dividir a reprodução das imagens expostas das quatro secções iniciais: índice, lista de artistas, prefácio e introdução — que ocupam meras oito páginas. Este excesso de zelo gráfico-administrativo não está de acordo com a visão do director do museu, Ian McKibbin White, que considera que o catálogo emprega:

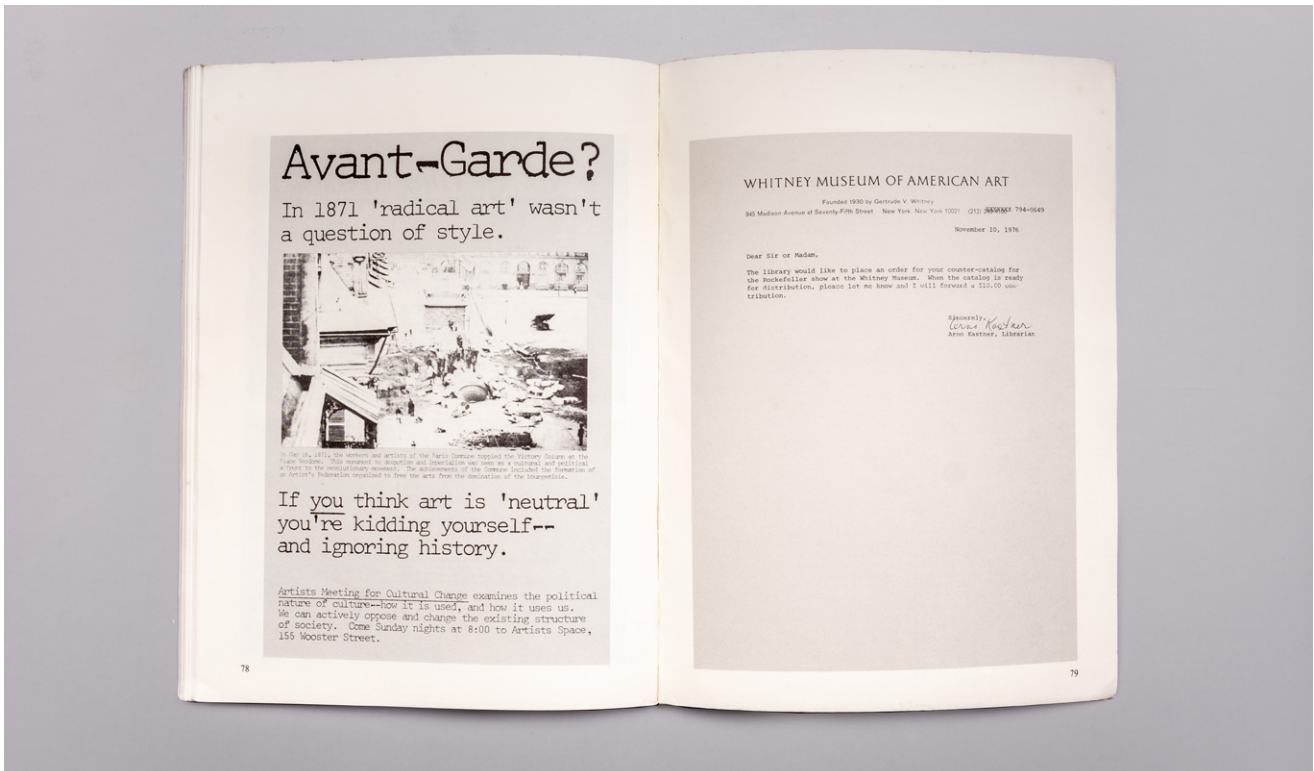
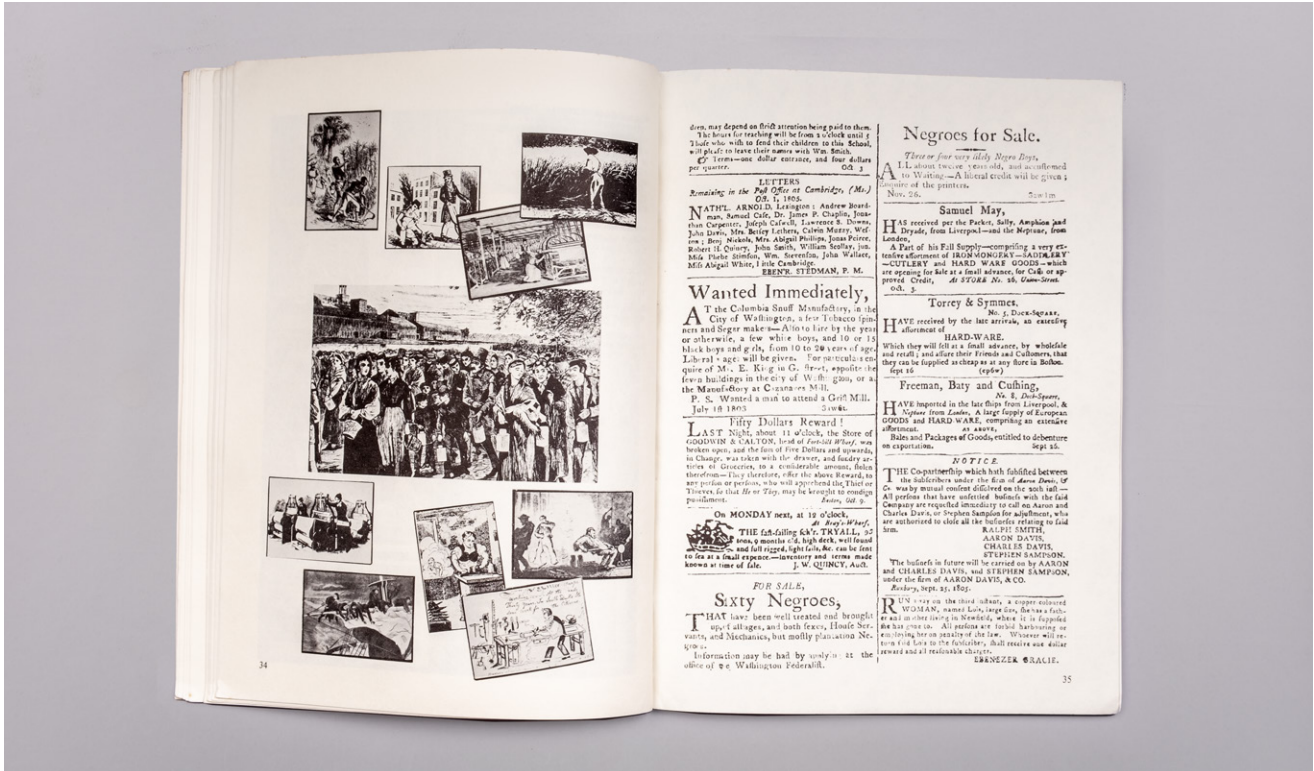
a significant departure from a traditional exhibition catalog in that it combines impeccable scholarship and warmly human narrative. (RICHARDSON, 1976: 8)

O catálogo parte da sucessão cronológica de movimentos de arte ou grupos de artistas que partilharam afinidades estéticas. O curador, E. P. Richardson, escreveu minuciosas biografias dos artistas representados, as quais realçam dados biográficos curiosos, como os casamentos, os filhos e a rede de contactos em que se moviam. Se é possível reconhecer uma narrativa calorosa e humana, o texto é bastante técnico e pauta-se pelos períodos da história da arte europeia e pelos momentos de introdução de novas técnicas em solo americano. É um documento que procura validar a narrativa histórica institucional e é extremamente coerente na crença de neutralidade hegemónica, própria do poder que a sustenta.

O livro *an anti-catalog* colige ensaios que abordam as lacunas da exposição, com ênfase na economia, género e discriminação, e perfaz uma contenda directa com o catálogo de *American Art* num exercício de confrontação visual e textual. As posições políticas presentes neste anti-catálogo não estão subordinadas a querelas artísticas, diferendos estéticos ou de favorecimento de uma corrente específica, e são declarados logo na capa:

Because it calls the neutrality of art into question, this Anti-Catalog will be seen as a political statement. It is, in reality, no more political than the viewpoint of official culture. (ARTISTS MEETING FOR CULTURAL CHANGE, 1977: CAPA)

O projecto define-se como objecto oposto à maioria dos catálogos, porque não é um cardápio de objectos valiosos ou uma afirmação artística, uma vez que não pretende ser autoritária, mas pôr em causa a noção de autoridade em cultura (ARTISTS MEETING FOR CULTURAL CHANGE, 1977: 6). A cisão maior reporta à representatividade exposta em *American Art*, quase exclusiva a homens



F11 An anti-catalog (pp. 34-35 e 78-79). Artists Meeting for Cultural Change, 1977.

brancos, com exceção de uma mulher e de um artista negro. A mostra não continha nenhuma obra de artistas hispânicos ou dos povos nativos (ARTISTS MEETING FOR CULTURAL CHANGE, 1977: 7), incorporando uma perspectiva institucional de neutralidade por omissão:

So, this exhibition tells us what our past was. In it we see a genteel, placid America, a United States made up mostly of great and wealthy men, picturesque country and frontier folk, and idyllic landscapes. Women appear as wives, debutantes or idealized visions. Blacks appear lazy and passive. Native Americans appear as romantic savages in unspoiled environments. (ARTISTS MEETING FOR CULTURAL CHANGE, 1977: 25)

Após a secção de ensaios, o livro agrega doze páginas de documentação, recolhida durante o período de protesto contra *American Art*, e constituídas por correspondência, petições e cartazes. Termina num tom vitorioso, reproduzindo a carta da biblioteca do Whitney Museum of American Art a requerer uma cópia de *an anti-catalog* para a sua colecção <sup>[F11]</sup> — *touché!*

O livro opta por definir secções, mas sem quebrar o fluir do texto, construindo um ensaio único. A disposição do texto em duas colunas não justificadas, os parágrafos curtos aumentados quando em destaque e as imagens inseridas à largura das colunas no correr do texto geram um efeito de contenda em progresso que se aproxima da estética jornalística. As imagens aumentam o tom de reportagem ao cadenciar um ritmo na divergência que apresenta: obras de arte americana omissa; vistas e obras da exposição original, fotografias do casal de colecionadores e um gráfico genealógico da fortuna dos Rockefellers, provas de contacto de retratos pintados, anúncios de recompensa pela captura de escravos, diagramas de navios negreiros, fachadas de bancos e museus, aulas de desenho para mulheres e retratos de várias mulheres artistas.

*An anti-catalog* demonstra uma acepção bastante literal de anti-livro, ou porventura, uma incorporação mais directa do conceito, ao opor-se directamente à presença de um evento e de um livro. Contudo, há uma forma de conceptualizar o anti-livro que ganha maior preponderância por pôr em causa a sua condição central: o livro como mercadoria.

A relação entre livro e mercadoria não é fortuita, mas de forte afinidade. Segundo Anderson, o livro foi a primeira mercadoria moderna fabricada em série (ANDERSON, 2016: 50) e, desde o século XIX, o primeiro objecto a ser comercializado como prenda e vendido a crédito — como as enciclopédias compradas a prazo (PRICE, 2019: 26). A indústria livreira foi igualmente vanguardista no apoio que deu à privatização da linguagem por intermédio dos direitos de autor e no contributo que teve na normalização da divisão de trabalho. Não obstante ser uma mercadoria pioneira, também é de sucesso.

A génese da mercadoria no livro é concomitante com a ideia de mercadoria e resulta da combinação engenhosa da reprodutibilidade e mobilidade de um artefacto, factor consistente na história do livro:

A replicabilidade mecânica é uma das condições primárias para a transformação do livro em mercadoria e, portanto, para a criação de um mercado tipográfico. Ao descrever os efeitos sociais dos sistemas de reprodução, Raymond Williams destacou a mobilidade do objecto cultural reproduzido, que permitia a sua distribuição em larga escala, como a condição material necessária para que o objecto se transformasse em mercadoria. Teoricamente, quanto mais reproduzível, mais comercializável, desde que as condições técnicas de reprodução se restrinjam socialmente. (PORTELA, 2003: 26)

O livro não é, no entanto, igual a qualquer objecto vendável, é um produto cultural. A indústria livreira conseguiu criar um mercado próprio com pontos de venda separados dos outros objectos (as livrarias), onde os objectos passaram a estar disponíveis em estantes para consulta pública em vez de enclausurados atrás de um balcão de merceiro. Na contemporaneidade, o livro foi usado para introduzir a tecnologia de código de barras (PRICE, 2019: 27) e, à imagem dos jornais, flexibilizou a presença no mercado ao passar a ter pontos de venda ubíquos — de supermercados a estações de serviço. Esta história de empreendedorismo fértil culmina na transformação da livraria como loja exclusiva, a física e a *online*, numa plataforma de venda de artefactos tecnológicos e quinquilharia indistinta.

Como produto cultural, o livro beneficia de taxas específicas para produção, venda e envio e regras especiais que variam de país para país; veja-se que, em Portugal, o preço de venda ao público só pode ser reduzido após dezoito meses. Como mercadoria transitável, também pode ser devolvido pelas livrarias quando danificado, sem qualquer obrigação de ressarcimento, passando assim a integrar a categoria dos manuseados. Algumas destas regras são providenciais, ainda que acarretem custos editoriais, mas a taxa diferenciada é importante na disseminação cultural. A experiência chilena<sup>29</sup> demonstra que, quando o imposto de valor acrescentado é igual a outros bens de consumo, o acesso ao livro diminui.

A contingência que interliga livro e mercadoria não se coaduna com o mito do excepcionalismo que a indústria livreira criou para o artefacto. A relação entre mercadoria e livro foi sendo construída como uma propriedade oculta, inevitabilidade, mas não um fim em si:

29 Uma discussão polarizada no país: a favor, Prensa Bernardo Berger (2019). «Berger sobre su proyecto de rebaja tributaria al libro: “Una sociedad que no lee, muere”» — Diario Futrono, <https://www.diariofutrono.cl/noticia/politica/2019/09/berger-sobre-su-proyecto-de-rebaja-tributaria-al-libro-una-sociedad-que-no-lee-muere> (acedido em 12 de Agosto de 2020); e contra, Abbagliatti, Enzo (2012). «Una reflexión sobre el IVA del libro en Chile» — El Mostrador, <https://www.elmostrador.cl/noticias/opinion/2012/01/03/una-reflexion-sobre-el-iva-del-libro-en-chile/> (acedido em 12 de Agosto de 2020).

A compatibilização entre escrita e dinheiro, cuja relação directa foi consequência do desenvolvimento do comércio literário como sector económico especializado, ocorreu de forma sempre ambígua, uma vez que a denegação do carácter económico da actividade passou a constituir um dos elementos que definia a natureza da própria actividade. Mesmo a progressiva redefinição do direito de cópia como propriedade literária, assente na originalidade e na personalidade do autor, contribuiu para ocultar a natureza económica da comercialização da imaginação e da escrita. (PORTELA, 2003: 10)

A relação entre discurso, livro e mercadoria é bastante permeável — influenciam-se e potenciam-se entre si —, mas é relativamente autónoma em relação a um domínio externo. O desejo de controlar o que se publica é prática recorrente na história do livro (a Inquisição, a censura estatal ou os monopólios editoriais), mas a propensão expansionista do livro extravasa o seu alcance. A expansão do livro não é apenas uma consequência técnica como é incentivada pelo mercado. O livro dissemina-se num estado de permanente ambivalência, ora devido à sua condição de objecto cultural, ora por intermédio do seu êxito como mercadoria:

Embora a imprensa surgisse desde o seu advento como um aliado das práticas e dos discursos daquelas instituições [a Universidade, a Igreja e o aparelho de Estado] o capital específico do comércio livreiro fez divergir aquelas formações discursivas e a ordem socioeconómica. Na medida em que este capital faz crescer o valor gerado pela produção e transacção do discurso enquanto mercadoria, e que este valor não se pode gerar se a acumulação e valorização do discurso ocorrer apenas em locais limitados, a capitalização e mercantilização do discurso produzido nos locais tradicionais conduz a uma separação na concepção do valor do discurso e nos seus modos de disseminação. Se por um lado o discurso impresso continua a ser valorizado em termos das formações discursivas tradicionais, por outro lado gera novos valores, como o valor de troca e o valor de propriedade, e uma disseminação mais dispersa. (PORTELA, 2003: 36-38)

Segundo Travis, os *book men* (os profissionais da indústria livreira) faziam questão, à revelia das alterações técnicas e das tendências de mercado, de que o livro fosse apreendido como capital cultural e não como mera mercadoria (TRAVIS, 1999). Esta acepção beneficia do seu progressivo afastamento da convivência com outras mercadorias: deixar de vender livros e meias no mesmo compartimento e salvaguardar uma aparente constância na forma do códice — uma tangibilidade semiartesanal que dá uma sensação de respeitabilidade ao objecto. Neste processo, o livro emerge como artefacto que incorpora um *ethos* de ausência de propósito de lucro, uma forma de escapismo do universo das mercadorias:

The tenacious anti-commodity discourse coming from the book industry itself [...] shapes our “natural” disinclination to think of books as goods. It is this discourse, in short, that invites us to see books as good to read, and discourages us from seeing them as good to think. Paradoxically, however, it is also this discourse AND its very tenacity that DO make books good to think. Because clearly the reason that books are particularly good goods with which to think is that they are goods which pretend not to be goods at all. As such, they allow us to continue to imagine, to believe in, a sphere beyond the realm of commerce, inhabited by people who are interested in something larger than “units,” “products,” and “commodities.” It is not much of an exaggeration to argue, I think, that indeed, books allow us to think we ARE such people, and as such, are sanctioned or sanctified in particular ways. By the specific ways in which they participate in and shape the world of goods, books allow us to believe that there is an escape from or an alternative to that world. (TRAVIS, 1999)

Esta linha de pensamento, a possibilidade de *desmercantilizar* um artefacto, é uma das indagações que Thoburn <sup>(2016)</sup> põe como essencial à ideia de anti-livro. Esta aparente aporia que espelha o comentário de Baudrillard — o recorrente desejo marxista de trocar o valor de troca pelo valor de uso — é um quebra-cabeças de resolução quase impossível num sistema regado pelo mercado. O maior obstáculo reside no fetichismo da mercadoria como «inversão real» (MARX & JAPPE, 2015: 20) da materialidade e do trabalho, uma passagem do concreto ao abstracto que se funda como «uma inversão entre a substância e o acidente» (MARX & JAPPE, 2015: 23).

O fetichismo da mercadoria é central para compreender o quotidiano do artefacto numa sociedade capitalista, mas a história da palavra que lhe dá origem também é relevante para uma visão alargada do conceito. A palavra *fetiche* tem origem na acepção popular de feitiço no português tardo-medieval como prática mágica ou bruxaria, e foi adoptada nas trocas da costa africana do século XVI como *fetisso* — associado sobretudo a trocas de objectos sem grande valor, para o colonizador, por matérias-primas valiosas dos locais. As palavras *feitiço* ou *fetisso* foram disseminadas com várias grafias pelo Norte da Europa num texto de 1602 do holandês Pieter de Marees <sup>(PIETZ, 1985: 5-7)</sup> e unificadas por Charles de Brosse na palavra *fetiche*, em 1757. Por sua vez, *feitiço* advém do latim *facticius*, que pode ser entendido como manufactura — pequena sombra originária da mercadoria. Na língua portuguesa hodierna, importou-se o *fetiche* do francês em detrimento do feitiço — o sentido transformou-se no processo de exportação e importação —, mas algumas traduções d’*O Capital*, de Marx, da década de 1970 ainda utilizaram o *feitiço da mercadoria*, dando azo a interpretações díspares. Não deixa de ser curioso que a importação

de um termo já existente seja necessária à sua compreensão e que haja um desfazamento tão significativo da palavra original. Um pequeno desvio de *mercadorização* linguística.

Desde que o fetiche existe como conceito que se baseia numa qualidade material incorporada pelo artefacto distinta do ídolo por não apelar à transcendência (PIETZ, 1985: 7). No português quinhentista, a diferença era clara: *ídolo* para uma estátua de pé afecta ao culto e à veneração, e *feitiço* para um objecto fabricado usado como adorno decorativo do corpo ou amuleto curativo (PIETZ, 1985: 10). A condição material do fetiche não implica um fim em si mesmo, mas um princípio de sinédoque fragmentária (PIETZ, 1985: 14) que alude a um constructo necessariamente ausente. Nos sentidos que a palavra foi ganhando nos diversos campos em que foi utilizada (a psicanálise, a antropologia, a arte, a filosofia económica), esta relação entre a matéria e a abstracção simbólica permanece.

Na associação entre fetichismo e mercadoria, Marx reafirma esta conexão entre o concreto e o abstracto uma vez que «[o] carácter místico da mercadoria não nasce [...] do respectivo valor de uso [...] e tão-pouco nasce do conteúdo das determinações do valor» (MARX & JAPPE, 2015: 38). O valor não é fruto do trabalho ou da função do artefacto, mas «metamorfoseia cada produto do trabalho num hieróglifo social» (MARX & JAPPE, 2015: 45). O sistema estabeleceu o hieróglifo social como um mecanismo de defesa, véu que dissipa o acesso ao valor material e de trabalho:

Se as mercadorias soubessem falar, então diriam, o nosso valor de uso poderá interessar aos homens, mas não nos diz respeito, enquanto coisas. O que porém, no plano das coisas, nos toca é o nosso valor. Provam-no as nossas próprias relações enquanto coisas que são mercadorias. Relacionamo-nos umas com as outras somente enquanto valores de troca. (MARX & JAPPE, 2015: 65)

O exercício de desmontagem do hieróglifo será, portanto, o método a seguir para *desmercadorizar* um artefacto — a sua emancipação — e que deverá centrar-se na abordagem da sua materialidade como forma de expressão própria.

Uma das primeiras abordagens possível é a negação do valor de troca através do *Potlatch*. O fenómeno reporta a práticas de algumas tribos americanas da Costa Oeste dos Estados Unidos que consiste num circuito de troca desequilibrada, na qual as partes envolvidas na oferenda competem para bater a extravagância do presente que recebem:

Exchange here does not obfuscate social relations, as it does in commodity circuits, but intensifies them, where relations are based not on scarcity and command



but on abundance and waste, of giving without guarantee of return, the circulation of objects bearing an eventual force of disequilibrium. (THOBURN, 2016: 156)

No livro *Mémoires: Structures portantes d'Asger Jorn*, editado pela Internacional Situacionista, produziu-se um objecto próximo do anti-livro, que se debela contra a sua condição de mercadoria, ou, no mínimo, é um agressor de livros. É assinado por Guy Debord e compõe-se de uma colagem de fragmentos textuais com fundos de pinturas de Asger Jorn, complementadas por algumas gravuras e retratos. No frontispício pode ler-se que a obra é composta inteiramente de objectos pré-fabricados, um comentário à autoridade da origem autoral, e foi concebido como obra de antidesign ou antipopular (THOBURN, 2016: 155), sem intenções de colocação no circuito comercial. O desejo inicial é que fosse apenas oferecida, como *Potlatch*, mas pode hoje comprar-se por dois mil ou três mil euros<sup>30</sup>. Não obstante as qualidades subversivas da composição, *Mémoires* é uma crítica ao livro como mercadoria devido ao seu acabamento, uma capa em lixa de madeira destinada a danificar as estantes e os livros contíguos.

Ainda que haja potencial crítico no *Potlatch*, não chega para produzir uma alteração sistémica no fetichismo da mercadoria. Outra proposta é a de Aleksandr Rodchenko, que prevê ser possível *desmercadorizar* um artefacto com a formação de um objecto comunista, objecto a que chamaríamos *camarada*:

As “comrade,” the communist object exists on a plane of equality with the human, so amplifying the sensory exchange between organic and inorganic matter and unsettling the affective organization of the capitalist subject. It is an object of neither utility nor commercial exchange — closed and dead as these commodity values are — but one open toward undetermined circulation and destruction. (THOBURN, 2016: 77)

O objecto comunista, a existir, teria de conseguir anular o fetichismo da mercadoria, maior obstáculo à sua formação. Uma abordagem possível seria pela privação da função e do propósito, seguindo uma conjectura suprematista, mas o fetichismo é independente da utilidade de um objecto por se tratar de um constructo social abstracto. Anular o propósito de um objecto pode até reforçar a sua natureza fetichista na esteira do argumento da arte pela arte, a arte como fim em si mesmo. Ao isolar a arte numa expressão individual autojustificativa, incorre-se numa possível transformação do

30 Leilão da Christie's — <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/debord-g-jorn-a-memoires-structures-6190050-details.aspx> (acedido em 25 de Agosto de 2020).

subjectivismo em fetichismo. Em Arvatov <sup>(1997)</sup>, caminha-se no sentido oposto: argumenta-se que a sociedade deve procurar uma qualidade produtiva nos artefactos com um propósito utilitário e materialista comum, por oposição a objectos desenhados para satisfazer necessidades individuais. A procura de um propósito comum na feitura de artefactos seria essencial para erradicar a alienação associada ao consumo de mercadorias:

The alienation of consumption from production radically affects the Thing-relation in the sense that this relation becomes deeply subjective, ideological, and taste-determined. This leads to two interrelated phenomena: style-ism and fashion. Both these phenomena are rooted in the absence of a productive, collective approach to the world of things, and in the need to proceed from purely formal, individual criteria for appraising or choosing things. Aesthetic anarchy and aesthetic imitative conservatism hold sway in bourgeois society and to a great extent determine its material-everyday structure. (ARVATOV, 1997: 124)

Segundo Arvatov, a remoção do encaixe decorativo dos objectos em prol da valorização das propriedades materiais serviria de garante do seu propósito funcional, um passo no caminho cooperativo entre práticas e artefactos que culminaria em objectos que se comportariam como colegas dos trabalhadores <sup>(ARVATOV, 1997: 124)</sup>. O antagonismo entre decoração e função não é, todavia, unívoco. A oposição entre o estritamente necessário e o abundantemente excessivo está plena de matizes. A forma é parte substancial da materialidade, e os critérios que a determinam não se restringem a propósitos funcionalistas e mercantilistas. Podem ser de várias ordens, como segurança, conforto e higiene. Contudo, no sistema actual de capitalismo avançado, é difícil conceber a adopção generalizada de uma perspectiva utilitária colectiva, porque é de raiz competitiva e não colaborativa. O movimento moderno funcionalista pretendia obter resultados semelhantes, mas redundou num formalismo funcional e, mesmo que se consiga inverter o peso da balança, a consequência pode bem ser uma *fetichização* da função. É hodierno encontrar este fetiche funcional em artefactos computacionais de alta tecnologia, nos quais o número que precede o «G» ou uma nova resolução da câmara fotográfica podem motivar a compra de um novo telemóvel.

Benjamin <sup>(2019)</sup> tem uma posição distinta sobre a *desmercantilização* do artefacto, assente na relação de proximidade que o coleccionador estabelece com os objectos e que inicia um processo de desinteresse pelos seus valores abstractos:

O interior é o asilo onde se refugia a arte. O coleccionador será o verdadeiro ocupante do interior. O seu papel é o de transfigurar os objectos. É a ele que cabe

essa tarefa de Sísifo de retirar às coisas, pelo facto de as possuir, o seu carácter de mercadoria. Mas só pode conferir-lhes o valor que elas têm para o Amador, não o seu valor de uso. (BENJAMIN, 2019: 117)

Este autor defende que o coleccionismo retira parte do valor utilitário dos objectos transformando-os em elementos de um cenário ou palco (BENJAMIN, 1999: 60). Atesta assim que, ao estabelecermos uma relação afectiva com livros e outros artefactos integrados numa colecção, se releva a materialidade do objecto em detrimento do seu valor como mercadoria. Supostamente, esta remoção do sistema simbólico de *mercantilização* atribuiria qualidades emancipadoras ao artefacto. Contudo, trata-se de uma visão romântica do sistema produtivo, que, ao centrar-se apenas no encanto fetichista da mercadoria, tende a descurar todo o processo de transformação da matéria em mercadoria, da exploração da natureza às relações sociais, e que relegam o trabalho a uma condição de invisibilidade.

A estratégia de Benjamin pode sofrer um desvio de sentido se for vista como uma ode ao consumo ou um apego à propriedade privada, mas o autor não parece inclinado a defender a posse dos meios de produção por um conjunto de indivíduos, como parece demonstrar um genuíno interesse pelo cuidado afectivo da propriedade pessoal. Este cuidar de artefactos seria a causa que levaria, idealmente, ao desaparecimento do valor de troca dos objectos, ao ponto de os livros integrantes de uma colecção alcançarem a sua liberdade maior numa estante (BENJAMIN, 1999: 64) — e a sua presença bastaria para potenciar afecto, mesmo pelos que não são lidos. Contudo, este desígnio pelo afecto ao artefacto defendido por Benjamin, tem como forte oposição o viçoso mercado do coleccionismo. A colecção de objectos raros atrai novos valores ao livro como mercadoria. A raridade corresponde ao valor comercial que a grande procura atribui a um objecto desejado, o que não corresponde necessariamente a um objecto escasso (BARKER, 1993: 37). Um livro muito desejado pode chegar ao ponto de aumentar de preço logo após ser editado:

The modern press book is perhaps the best example, but the price of Audubon's *Birds of America*, 1827-38, began to increase immediately after its publication; if it were possible, a detailed study of the resale value of the Gutenberg Bible might produce some interesting results. Beyond this are the forces of fashion and the march of intellect, and, most important, the lapse of time itself that little by little brings books or groups of books in to the arena of desirability, whether to be read as texts or preserved as artifacts. (BARKER, 1993: 36)

Adorno <sup>(1992)</sup> insurge-se contra a transformação de livros em mercadorias pela indústria livreira, porque exacerba um fascínio fisionómico pelo

aspecto exterior em prejuízo do bibliófilo (ADORNO, 1992: 29). O desagrado é estrutural, quer pelas capas demasiado ilustradas e publicitárias, com logótipos desproporcionais e títulos ao alto, quer pela remoção da data do frontispício. Adorno é contra a predilecção pela aparência por ser contrária à essência do livro e estabelecer uma distinção entre uma materialidade *correcta*, a que se aproxima da origem do texto, e a *errada*, a sua versão *mercadorizada*. A proposta parece querer formular uma ideia de mercadoria invertida, ou negativa, que conseguisse pelo menos equivaler o valor de uso ao valor de troca.

O movimento de arte conceptual das décadas de 1960 e 1970 também tentou alcançar uma mercadoria negativa ao remover as suas propriedades materiais — a desmaterialização —, alheando a arte do universo artefactual. O caminho para a desmaterialização seguido foi sobretudo pela linguagem, como reacção à retórica modernista da especificidade do *medium* — a pintura como pintura ou a escultura como escultura. Contudo, o fetichismo da mercadoria sustenta-se nas propriedades abstractas do artefacto, o que fez com que a arte conceptual não fosse mais do que um novo desafio posto ao mercado, e não a formalização de uma mercadoria negativa. A retórica conceptual atribuiu demasiado relevo, ou mesmo esperança, na neutralidade estética da comunicação verbal, sem ter em conta que a omnipresença de ambientes publicitários alcançada na segunda metade do século XX contribuiu para a *financeirização* da linguagem e a formação do verbo como mercadoria.

Para sublevar o fetichismo de um artefacto, é impreterível dar relevo à materialidade e recusar o fascínio abstracto e supra-sensorial. Numa nota, Krauss (2011) desenvolve o conceito de *medium* autodiferenciado, que reconhece o facto de este não resultar de uma condição material estabilizada e a identidade ser a instanciação de um movimento contínuo de repetição e diferença:

The paradox can be read off of the Derridean *différance*, meant to deconstruct the very possibility of “specificity” of the constancy of the “self” by showing it always-already divided and thus self-differing. (KRAUSS, 2011: 137)

A nota de Krauss sobre a *différance* de Derrida dá motivo a várias acepções, mas afirma uma crítica à obrigatoriedade de especificidade do *medium* e abre caminho à ideia de *medium* autodiferenciado. Para expandir o conceito, será necessário recorrer ao argumento inicial do autor, uma reflexão sobre a variação gráfica e a constância sonora entre *différence* e *différance* — um *a* em vez de um *e* que, em francês, soam do mesmo modo. Além da homofonia, a variação em *différance* não existe como entidade separada de *différence*, mas como instanciação:

Already we have had to delineate *that différance is not*, does not exist, is not a present-being (*on*) in any form; and we will be led to delineate also everything *that it is not*, that is, *everything*; and consequently that it has neither existence nor essence. It derives from no category of being, whether present or absent. And yet those aspects of *différance* which are thereby delineated are not theological, not even in the order of the most negative of negative theologies, which are always concerned with disengaging a superessentiality beyond the finite categories of essence and existence, that is, of presence, and always hastening to recall that is refused the predicate of existence, only in order to acknowledge his superior, inconceivable, and ineffable mode of being. (DERRIDA & BASS, 1982: 6)

Em causa estão os princípios saussurianos de signo, significado e significante, que, apesar de arbitrários e diferenciais, se baseiam numa interacção entre entidades e não numa articulação de contingências — uma ilusão de posicionamento fixo e não relativo. Entre o *e* e o *a*, há um jogo de temporização e espaço, matéria de possibilidades:

Differance as temporization, *différance* as spacing. How are they to be joined? Let us start, since we are already there, from the problematic of the sign and of writing. The sign is usually said to be put in the place of the thing itself, the present thing, “thing” here standing equally for meaning or referent. The sign represents the present in its absence. the place of the present. When we cannot grasp or show the thing, state the present, the being-present, when the present cannot be presented, we signify, we go through the detour of the sign. We take or give signs. We signal. The sign, in this sense, is deferred presence. [...]

According to this classical semiology, the substitution of the sign for the thing itself is both secondary and provisional: secondary due to an original and lost presence from which the sign thus derives; provisional as concerns this final and missing presence toward which the sign in this sense is a movement of mediation. (DERRIDA & BASS, 1982: 9)

Presentificar o signo no significante é aceitar o processo de mediação por entidades que facilitam a comunicação (é capital assegurar alguma fé na demanda comunicativa), mas a contingência permanece. Em *différance*, existe uma incoincidência espaciotemporal, um *delay* na interacção de signo, significado e significante, os quais não chegam a coincidir como entidade. Este procedimento diferido é de raiz fenomenológica, uma ocorrência derivada da materialidade probabilística:

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. (DRUCKER, 2009: 8)

Este fenómeno é proeminente na obra *One and Three Chairs*, de Joseph Kosuth: uma cadeira está encostada a uma parede e ladeada à esquerda por uma fotografia da mesma cadeira encostada a uma parede e à direita pela definição de cadeira. As três representações são instâncias de uma diferença que se encontram numa simultaneidade, o de *medium* autodiferenciado, ou segundo Thoburn:

A self-differing medium is constituted when the conventions and structures that determine the medium of a particular artwork are themselves taken up in the work in a fashion that alters those determinations, as the work comes to specify itself and hence becomes self-differing. (THOBURN, 2016: 9)

A alteridade do *medium* autodiferenciado pode ajudar a confundir, ou mesmo pôr em causa, o fetichismo da mercadoria ao erigir um caminho para que surja o anti-livro. Contudo — sendo uma estratégia mais radical que o livro camarada de Rodchenko, o comunalismo funcional de Arvatov, a afectividade colecionista de Benjamin e a ira iconoclasta de Adorno —, convém ter em conta as palavras, quase jocosas, de Krauss sobre os intentos dos situacionistas:

the ultimate master of *détournement* turns out to be capitalism itself, which can appropriate and reprogram anything to serve its own ends [...]. (KRAUSS, 1999: 33)

Em plena contradição com o que se disse sobre Mallarmé, resta fazer a pergunta: se o capitalismo é o mestre do desvio e o livro foi a primeira mercadoria, irá tudo acabar num livro?

O livro *an anti-catalog* é exemplo possível de anti-livro, não só pela oposição que faz a um livro, mas por ser um caso de desvio objectivo, no sentido de *détournement* situacionista. Por objectivo, designa-se o facto de cumprir um propósito específico, apropriando-se do catálogo e da exposição *American Art* com uma abordagem crítica para um público determinado. Não foi, contudo, planeado como peça de arte ou livro de artista, ainda que hoje se possa considerar como um dos dois. *An anti-catalog* foi desenhado para manter uma ligação contígua com o catálogo e a exposição *American Art* que não é apenas intertextual, mas se alimenta e se recria na projecção da sua presença. Os catálogos têm uma presença temporal muito mais

vincada do que outros livros, porque, como em *American Art*, estão vinculados a um aqui — o M. H. De Young Memorial Museum em São Francisco — e um agora — de 17 de Abril a 31 de Julho de 1976. A particularidade dos catálogos é exactamente a capacidade de inscreverem uma presença espaciotemporal, mas, no caso de *an anti-catalog*, esta ganha contornos superlativos. *An anti-catalog* consegue misturar a exposição aos acontecimentos de protesto e transportar a narrativa original a uma estrutura não-linear, construindo um objecto acêntrico e interdependente.

Todavia, para que o desvio de um livro por outro seja bem-sucedido, é necessário não perder a ligação ao livro de origem. Em *an anti-catalog*, a ideia de catálogo não está ausente, mas a fonte expositiva é diferida para um livro. *An anti-catalog* reinventa-se a partir de *American Art*. Este fenómeno aproxima-se do conceito de livro-rizoma desenvolvido por Gilles Deleuze e Félix Guattari em *Rizoma* (2016) e que Thoburn considera central no conceito de anti-livro.

Para compreender o livro-rizoma, é preciso considerar dois itens da tipologia proposta por Deleuze e Guattari: o livro-raiz e o sistema-radícula. O livro-raiz desenvolve-se como uma árvore, tem um ponto de origem que gera ramificações sequenciadas e hierarquizadas, e segue o princípio de linearidade identificado por Bolter e comum à maior parte de livros de qualquer estante:

a signifying totality, an enclosed and sufficient entity constituted as an image of the world — it is a representationalist recapitulation of a reality external to it. (THOBURN, 2016: 114)

No livro-raiz, a imitação do mundo exterior é preponderante para definir os seus limites, replicando repetitivamente a observação do outro numa construção linear, ou segundo Deleuze e Guattari:

O livro imita o mundo como a arte a natureza: por processos que lhe são próprios e que permitem o que a natureza não pode ou já não pode fazer. (DELEUZE & GUATTARI, 2016: 13)

Este princípio totalizante do livro, de novo na esteira de Mallarmé, perence mais ao âmbito da pretensão do que da facticidade e está próximo da representação cristã, seja no relevo dado à *palavra* de Deus, seja na alegada universalidade do *livro* sagrado. O livro-raiz insere-se num princípio de separação do mundo, mas a relação de exterioridade do livro-raiz não chega a ser total. Os livros têm consequências que geram acções que porventura proporcionam outros livros, mas existe uma demarcação de zona de influência entre o espaço do livro e o que o envolve.

O que o livro-raiz replica é uma visão crono-histórica de progressão de um início para um fim — da capa para a contracapa — que se adapta perfeitamente a esta narrativa. Contudo, está vinculado a marcar uma separação do mundo, constitui-se com base numa prerrogativa de exterioridade que lhe permite exercer autoridade moral sobre o que o circunda; se tudo existe para acabar num livro, o livro torna-se o fim e o propósito de tudo?

Se o livro-raiz encontra paralelo simbólico nas escrituras sagradas, em especial na religião cristã, a religião do códice <sup>(THOBURN, 2016: 127)</sup>, não lhe é exclusivo, porque está apto para grande parte das narrativas textuais ou imagéticas. O sistema-radícula tem características aproximadas, mas apresenta uma construção menos linear. É embrionário, fragmentário, e encontra coerência por aposição de várias unidades num conjunto. Por demanda, o sistema-radícula reconhece que o mundo não é contínuo e representa-o em conformidade: por fragmentos.

Os métodos de *cut-up* de William Burroughs ou mesmo o exercício que o poema «Húmus», de Herberto Helder, faz sobre o livro homónimo de Raul Brandão são exemplos de abordagens de reconstrução de fragmentos que se enquadram na lógica do sistema-radícula. A fragmentação fascicular, quando editada num códice, perde a sua dispersão e reagrupa-se no enquadramento unificante do livro-raiz.

Pode considerar-se que, no livro-raiz, o conteúdo do livro acompanha o ritmo da encadernação — romance policial com uma intriga que se desvela no final —, e que, no sistema-radícula, a encadernação agrega sentido à dispersão do conteúdo — um conjunto de aforismos que ganham sentido quando reunidos num códice. Nos dois casos, há a definição de um ponto de partida e a fixação de uma ordem <sup>(DELEUZE & GUATTARI, 2016: 17)</sup> que o códice reforça. Em contraponto, o livro-rizoma não possui pontos ou posições definidas como numa estrutura, são apenas linhas de contacto <sup>(DELEUZE & GUATTARI, 2016: 21)</sup> que não pertencem a uma só tipologia:

Não há que censurar a esses modelos linguísticos serem demasiado abstractos, mas pelo contrário não o serem suficientemente, não atingirem a máquina abstracta que opera a conexão de uma língua com conteúdos semânticos e pragmáticos de enunciados, com agenciamentos colectivos de enunciação, com toda uma micropolítica do campo social. Um rizoma está sempre a conectar elos semióticos, organizações de poder e ocorrências remetem para as artes, para as ciências e para as lutas sociais. <sup>(DELEUZE & GUATTARI, 2016: 18-19)</sup>

O livro-rizoma é antigenealógico, «uma memória curta, ou uma antimemória» <sup>(DELEUZE & GUATTARI, 2016: 53)</sup> que estabelece uma relação recíproca, não linear ou hierárquica, com outros objectos. O livro-rizoma é



conceptualmente muito abrangente, mas formalmente vago. Ele estabelece uma relação retroalimentada com o mundo, em que existe um devir comunicativo entre representação e agência:

É a mesma coisa com o livro e o mundo: o livro não é imagem do mundo, conforme uma crença enraizada. Faz rizoma com o mundo, há evolução paralela do livro e do mundo, o livro garante a desterritorialização do mundo, mas o mundo opera uma reterritorialização do livro, que por sua vez se desterritorializa ele próprio no mundo. (DELEUZE & GUATTARI, 2016: 27)

No caso do livro-rizoma, não é a exterioridade que lhe condiciona o enquadramento. Existe uma relação móvel do livro com a sua envolvente que não se limita à representação dessa exterioridade, mas o agenciamento de uma multiplicidade de fluxos simultâneos: semióticos, materiais e sociais. A interligação entre o mundo e o rizoma define-se em seis princípios orientadores:

1. e 2. Conexão e de heterogeneidade: «qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado com qualquer outro e deve sê-lo». (DELEUZE & GUATTARI, 2016: 17)
3. Multiplicidade: «é só quando o múltiplo é efectivamente tratado como substantivo, multiplicidade, que já não tem nenhuma relação com o Um como sujeito ou como objecto, como realidade natural ou espiritual, como imagem e mundo». (DELEUZE & GUATTARI, 2016: 20)
4. Ruptura assignificante: «contra os cortes demasiado significantes que separam as estruturas ou que atravessam uma. Um rizoma pode ser rompido, quebrado num sítio qualquer, que retoma segundo tal ou das suas linhas e segundo outras linhas». (DELEUZE & GUATTARI, 2016: 23)
5. e 6. Cartografia e decalcomania: «um rizoma não é redutível a nenhum modelo estrutural ou generativo. É alheio a toda a ideia de eixo genético assim como de estrutura profunda». (DELEUZE & GUATTARI, 2016: 29)

Sem ordem hierárquica, o rizoma é tendencialmente arbitrário e relaciona-se com um mundo através de um processo cartográfico que não é de cópia nem de reprodução. Produzem-se mapas que relacionam e orientam linhas de contacto que dão origem a uma multiplicidade, ou a uma unidade múltipla. Nestas condições, não há origem nem fim, mas múltiplas entradas nas quais qualquer ponto está continuamente interligado e, em caso de ruptura, reinicia novas ligações. Esta idealização de livro não cabe na materialidade nem na temporalidade de um códice isolado, mas pode encontrar expressão na relação activa que um livro consegue estabelecer com a sua exterioridade, ou com diferentes *media*:

Por exemplo, enquanto é feito de capítulos um livro tem os seus pontos culminantes, os seus pontos de remate. Ao contrário, o que é que se passa com um livro feito de planaltos que comuniquem uns com os outros através de microfendas, como num cérebro? (DELEUZE & GUATTARI, 2016: 55)

O rizoma é um «sistema acentrado, não hierárquico e não significativo, sem General» (DELEUZE & GUATTARI, 2016: 54), que não «tem começo nem fim mas sempre um meio, pelo qual cresce e transborda» (DELEUZE & GUATTARI, 2016: 52). Em *an anti-catalog*, observamos esta casualidade de um livro que faz um «agenciamento com o exterior» (DELEUZE & GUATTARI, 2016: 57) — que se prolonga nele — na relação crítica que estabelece com a exposição no Whitney, o catálogo *American Art* e o protesto subsequente. Esta interacção com outros objectos e eventos também permite que se considere a existência de um sistema acêntrico, ainda que dominado tematicamente — o que poderá limitar a dinâmica rizomática de Deleuze e Guattari. Existe, todavia, uma comunicação aberta entre a realização do evento expositivo e a sua memória reproduzida no catálogo que se estende para uma terceira, o anticatálogo — até num processo recursivo, como demonstra a carta do pedido de compra de *an anti-catalog* para o acervo do museu. *An anti-catalog* incorpora esta relação activa entre objectos ligados por linhas de contacto sem centro. A figuração de centralidade é substituída pela interacção espaciotemporal da exposição, do protesto e das formas de inscrição: o catálogo e o anticatálogo.

Thoburn propõe ainda outras possíveis instanciações de livro-rizoma: os livros futuristas russos e os papéis feitiços de Antonin Artaud <sup>[F12]</sup>. Nos futuristas russos, a palavra não é encarada como veículo de comunicação de clarificação de um sentido, mas como objecto polimórfico (THOBURN, 2016: 141) — visual, háptico e sonoro. Enfatiza-se a transposição da palavra num composto de percepções e afectos — a passagem da palavra à sensação (DELEUZE & GUATTARI, 1996: 164, 167). Ao contrário do livro moderno, que segue o modelo de encadeamento linear, caracteres uniformizados e múltiplos tendencialmente idênticos, nos livros futuristas russos flui a expressão entre matéria, forma e conteúdo:

In contrast to the optical aesthetic, Futurist books have a strong relation to the “haptic” aesthetic Deleuze and Guattari associate with nomadic art (it is not incidental that a number of the Russian Futurists were heavily influenced by the art forms of the Scythian nomads). I have noted that these books are most tactile, sensual entities, but the haptic is a mode of vision, an immersive “close vision” that invests the eye with the property of touch, as it draws vision into a field that dissolves perspective and is grasped only through a local and variable integration of parts, where “orientations, landmarks, and linkages are in continuous variation.” (THOBURN, 2016: 142)



Fig. 2 Feitiços. Antonin Artaud, 1939.

A esta variedade expressiva polimórfica acrescenta-se uma qualidade de diferença na reprodução, na qual os vários objectos tinham papéis distintos, eram personalizados e alterados de modo a contrariar a unidade replicativa do múltiplo e permitir um devir rizomático nas edições. A principal preocupação das publicações era retirar o monopólio de experiência de um livro da visão para os outros sentidos, recorrendo a abordagens tanto materiais como simbólicas.

No caso dos papéis feitiços de Artaud, o fenómeno é necessariamente rizomático, porque não se trata da materialização de um livro como artefacto, mas de uma aproximação a outro conceito rizomático de Deleuze e Guattari: o corpo sem órgãos. Entre 1937 e 1939, Artaud enviou estes feitiços para proteger ou amaldiçoar amigos e figuras públicas — restam sete, entre eles um que não foi enviado a Adolf Hitler — e são compostos por escrita e pictogramas, e pintados a tinta e a lápis (THOBURN, 2016: 145). Estas conjuras pretendem ser incorporações materiais e sonoras da palavra como palavra-grito:

[...] as phonetic elements that are singularly wounding, “unbearable sonorous qualities” that affect the sensory organs of the body. Phonetic values are then in turn undone, converted into “breath-words” and “howl-words,” overloaded with consonants, aspiration, and guttural sounds, as anyone who has heard recordings of Artaud’s performances will not readily forget. Here “all literal, syllabic, and phonetic values have been replaced by values which are exclusively tonic,” values that correspond not to a subject of signification but to a disaggregated body [...] (THOBURN, 2016: 147)

Este corpo sem órgãos, desagregados mas relacionados pela mesma prática ritualística, gera um conjunto de expulsões gráficas (THOBURN, 2016: 149)

repletas de incisões, cortes, queimaduras e pedaços rasgados que convocam um emaranhado simbólico e semiótico em que palavra e desenho se fundem em múltiplos sentidos. Os feitiços de Artaud podem ser considerados corpo sem órgãos na sua relação com a exterioridade, numa existência para lá do livro:

Qual é o corpo sem órgãos de um livro? Há vários, consoante a natureza das linhas consideradas, consoante o teor ou a densidade própria destas, consoante a sua possibilidade de convergência num «plano de consistência» que assegure a sua selecção. Aí como noutras coisas, o essencial são as unidades de medida: quantificar a escrita. Não há diferença entre aquilo de que um livro fala e a maneira como está feito. Um livro também não tem, portanto, objecto. Como agenciamento, está apenas em conexão com outros agenciamentos relativamente a outros corpos sem órgãos. Nunca há que perguntar o que um livro quer dizer, significado ou significante, não há que procurar nada para compreender num livro, há que perguntar como que é que ele funciona em conexão com quê faz ou não passar intensidades, em multiplicidades introduz e metamorfoseia a sua, com que corpos sem órgãos faz convergir o seu. Um livro só existe pelo exterior e no exterior. (DELEUZE & GUATTARI, 2016: 55)

Pode aplicar-se o carácter acêntrico do rizoma de modo mais concreto à autoria e ajudar à elaboração do que pode ser uma função anónima, característica preponderante para o anti-livro.

In short, the author-function is a creator of scarcity, an interior space introduced into an exterior field of discourse to create privileged nodes of value. (NEALON, 2008: 76)

The plurality of beings is at the foundation of Being. (NANCY, 2000: 12)

A inversão do conceito de função-autor de Michel Foucault é o que dá origem à possibilidade de ideário da função anónima. Contudo, não existe uma inversão simples, a transferência do processo de atribuição de legitimação de autoria para uma figuração anónima, antes uma autoria partilhada que se dissemina por vários intervenientes e se figura num nome ou identidade comum. Uma formulação sucinta e simplificada designa a função anónima como o conjunto de formas de legitimação do anonimato do mesmo modo que a função-autor reúne a legitimação autorial. Como ponto de partida não interessa pensar a função anónima como um desvio ou encobrimento da atribuição autorial, mas sim em processos construtivos de representação que são auto-suficientes e que não precisam de um suporte

autoral — máquinas criativas que operam como uma função matemática. A escassez que Nealon <sup>(2008: 76)</sup> evoca ser uma consequência da função-autor seria contrariada pela ausência de vínculo de uma obra a uma entidade, garantindo que a figura do autor é transitável. Ainda que existam possibilidades de instanciar a autoria em artefactos associados a uma *persona* ou a *personae*, o conjunto da obra seria infinito, ou melhor, indeterminado.

Para se poder construir uma função anónima, é necessário tentar enquadrar o escopo da função-autor. Em primeiro lugar, é classificativa <sup>(FOUCAULT, 2002: 44)</sup> porque atribui a um discurso, ou a um grupo de discursos, um autor — um indivíduo ou uma entidade figurada (no sentido em que existe uma distinção entre a autora Angela Davis e o autor Banksy). A qualificação da autoria não está delimitada por contingências da obra ou do estado civil de quem a veicula, mas pela «ruptura que instaura um certo grupo de discursos e o seu modo de ser singular» <sup>(FOUCAULT, 2002: 44)</sup>. Daí que haja discursos passíveis de serem abrangidos pela função-autor e outros não. Foucault propõe quatro características para aferir esta distinção e definir a função-autor:

1. Institucional ou apropriadora — Resulta de uma forma particular de propriedade que começou a atribuir-se como forma de responsabilizar alguém para que se possa punir uma transgressão. A introdução legislativa da autoria previa regular uma prestação de contas, e foi por decreto que os jornais franceses exigiram que todos os textos passassem a ser assinados. Esta medida indignou Marx, porque retirava liberdade discursiva e condicionava a actuação da imprensa <sup>(THOBURN, 2016: 173)</sup>.
2. Contingente — Não é constante nem se exerce de forma universal <sup>(FOUCAULT, 2002: 4)</sup>. Se, na Antiguidade clássica, a autoria assumia uma forma de verdade e se, num Estado religioso, pode chegar a ser lei (a palavra de Deus), num contexto laico contemporâneo pode considerar-se apenas literatura. Por outro lado, é na literatura que ela se torna fundamental como «indício de “fabi-lidade”» <sup>(FOUCAULT, 2002: 50)</sup> e não apenas como indicação de uma fonte.
3. Produzida — A atribuição de autoria a um discurso não é espontânea, mas fabricada. Projecta-se uma unidade numa figura que não é decidida pelo próprio, é antes fruto de operações discriminadoras, por base complexas e necessariamente externas.
4. Múltipla mas una — As inscrições autorais sofrem gradações, rascunhos e esboços *versus* publicações e obras expostas, pelo que há um esforço de alcançar uma unidade de representação que pretende definir um valor constante, uma coerência conceptual, um estilo e uma consistência histórica. O discurso autoral comporta uma pluralidade de «eus» <sup>(FOUCAULT, 2002: 55)</sup>, que não reportam directamente a um indivíduo real. A biografia de um autor faz parte da

ficção da sua figura autoral e não é necessariamente equivalente à facticidade do seu quotidiano.

Chartier <sup>(1997)</sup> desenvolve a aplicabilidade da função-autor na formação da modernidade através da evolução da legislação dos direitos, da constituição da crítica e do processo de emancipação do autor. Os primeiros actos legislativos do século XVIII sobre autoria não se centravam tanto na defesa da propriedade individual como nos interesses de livrarias e de editores (CHARTIER, 1997: 53). O reclamar de uma propriedade externa ao livro forçou a separação do texto da sua condição material:

Foi o desenvolvimento do comércio livreiro que levou a que o direito de cópia tivesse que ser redefinido como propriedade literária, desvinculando a ordem do discurso do suporte material particular que a continha. (PORTELA, 2003: 14)

Se a palavra e o livro deixam de estar constrictos a um número reduzido de cópias e se convertem progressivamente num artefacto público, a atribuição de propriedade à autoria não é de todo pacífica. A possibilidade de existência de um indivíduo comunicante com um discurso autónomo da retórica do poder relega ao *medium* um novo tipo de propriedade móvel não abrangida pela lei vigente. Além da fissura que instaura na hegemonia discursiva, também releva uma ideia de público e de mercado. Deste modo, a autoria forma-se simultaneamente como delito potencial e negócio:

Os autores, editores e tipógrafos definiram-se não apenas enquanto objectos de castigo, mas também enquanto sujeitos de propriedade. A transformação dos actos discursivos em mercadorias, graças à tecnologia da imprensa, confere uma dimensão comercial a esta identidade penal do autor, do editor e do tipógrafo. (PORTELA, 2003: 29)

Todavia, o que hoje se convencionou por pirataria intelectual tardou a ser instituído e minimamente cumprido. As editoras ou oficinas de impressão continentais construíram um mercado baseado em cópias contrafeitas de originais, e aí a regra local não se aplicava ao país vizinho. No século XVII, era comum um *bestseller* iluminista sair em várias editoras ao mesmo tempo, ainda que por vezes os conteúdos variassem segundo a qualidade do acordo obtido com o autor. Segundo Darnton <sup>(2017)</sup>, a pirataria de hoje foi parte fulcral do negócio dos livros de ontem:

Although I cannot prove it, I believe that more than half the books that circulated in pre-Revolutionary France — works of fiction and non-fiction but not professional

manuals, religious tracts, and chapbooks — were pirated. But piracy differed substantially from what it is today. The modern concept of copyright did not suit the conditions of early modern publishing, except in Britain after the copyright law of 1710. Everywhere else, rights to copy were determined by privileges, which extended only as far as the jurisdiction of the sovereign who issued them. (DARNTON, 2007: 500)

Em Inglaterra, seja em nome dos livreiros e do comércio, seja pelos autores e defesa da propriedade, o debate dividiu-se entre uma ideia de privilégio perpétuo, baseado no direito natural de John Locke segundo o qual «a propriedade do autor [é] fruto de um trabalho individual» (CHARTIER, 1997: 56), e a ideia de *copyright*, que prescrevia uma limitação temporal por que «as obras literárias devem ser consideradas como invenções mecânicas» (CHARTIER, 1997: 57).

A propriedade sem limites colide com os interesses iluministas do bem comum, que predica que as ideias são de todos e não podem estar sujeitas ao monopólio de uma entidade. Contudo, se existe uma meta-barreira para legislar contra o que a todos pertence, o obstáculo é transponível através da regulamentação da realização material:

Se as ideias podem ser comuns e partilhadas, o mesmo não acontece com a forma que exprime a singularidade irredutível do estilo e do sentimento. A legitimidade da propriedade literária baseia-se assim numa nova percepção estética que apresenta a obra como uma criação original, reconhecível pela especificidade da sua expressão. (CHARTIER, 1997: 59)

A forma torna-se critério suficiente para avaliar a autoria e através dela cria-se a necessidade de uma crítica que apoie a estruturação da legitimidade. A actividade autoral começa a exercer o direito à remuneração, que permitiria conseguir viver do seu trabalho, mas que paradoxalmente está constricta pela «ideologia do génio próprio», que, através do «desinteresse do génio criador» (CHARTIER, 1997: 60), predica uma arte de valor incomensurável — a falácia de que o garante da originalidade da obra está na sua separação do mercado. A emancipação do autor e a sua dependência do impresso contrastam com os valores artísticos aristocratas:

Segundo a sua definição tradicional, o autor vive, não da sua escrita mas dos seus bens ou dos seus direitos; despreza o impresso, demonstrando a sua «antipatia em relação a um meio de comunicação que pervertia os valores antigos de intimidade e de raridade ligados à literatura da corte»; prefere o público selecto dos pares, a circulação em manuscrito e a dissimulação do nome próprio por detrás do anonimato da obra. (CHARTIER, 1997: 63)

Não se pode afirmar que o reconhecimento da forma tenha produzido efeitos imediatos na autonomia da produção artística, porque muitos frontispícios continuaram a ser preenchidos de menções a patronos, situando-os numa condição mista até meados do século XIX, na produtiva explosão da indústria livreira. Regressando aos princípios orientadores da função-autor, a unidade da escrita ou de representação que define um autor resulta, em suma, de uma associação formal no sentido mais amplo da forma: alguém sem autoria reconhecida elabora um texto que, publicado em livro, dá origem a uma personalidade pública, um autor. Os três itens, autor-texto-livro, estabelecem uma relação de interdependência, na qual a atribuição de um discurso a um autor «reside na identidade que existe entre uma obra e um objecto, entre uma unidade textual e uma unidade codicológica» (CHARTIER, 1997: 88).

Parte do caminho na construção de uma função anónima que, ao procurar soluções contrárias à legitimação da autoria, tenta resistir à individuação da função-autor pela forma passa por pôr em causa a estabilidade da associação autor-texto-livro. No livro manuscrito, encontram-se vestígios de práticas de cópia que suscitam a possibilidade da colagem como reescrita:

A forma predominante do livro manuscrito é, de facto, a do registo (ou, como se diz em italiano, do *libro-zibaldone*). Escritos com letras cursivas, de pequeno ou médio formato, desprovidos de ornamentação, esses livros, copiados pelos seus próprios leitores, associam sem ordem aparente textos de natureza bastante variada, em prosa e em verso, cheios de devoção ou técnicos, documentais ou poéticos. Produzidos por laicos estranhos às instituições tradicionais da produção manuscrita e para quem o gesto da cópia é um antecedente obrigatório da leitura, essas compilações caracterizam-se pela ausência de qualquer função-autor. De facto, apenas a identidade do destinatário, que é ao mesmo tempo o produtor, dá unidade ao livro. (CHARTIER, 1997: 88)

Ainda que o exemplo de Chartier possa não ser suficiente para demonstrar uma função anónima, por não ser um objecto publicado e estar dependente do registo pessoal, já se enunciam princípios úteis ao seu enquadramento: a colagem, a remontagem e a cópia. Neste momento, é possível imaginar que a função anónima será sempre um processo gerativo de reprodução, o resultante de uma máquina criativa, mas é o próprio Foucault quem abre espaço para uma causalidade comum às duas funções:

Em suma, trata-se de retirar ao sujeito (ou ao seu substituto) o papel de fundamento originário e de o analisar como uma função variável e complexa do discurso. (FOUCAULT, 2002: 70)



O ponto é comum às duas funções, mas o resultado desta função variável e complexa do discurso no caso anónimo seria indeterminado. É desta indeterminação que podemos conceber uma função anónima. No entanto, se persistem dúvidas sobre esta possibilidade, é Foucault quem a formula retoricamente já no fim da sua apresentação:

Podemos imaginar uma cultura em que os discursos circulassem e fossem recebidos sem que a função-autor jamais aparecesse. Todos os discursos, qualquer que fosse o seu estatuto, a sua forma, o seu valor, e qualquer que fosse o tratamento que se lhes desse, desenrolar-se-iam no anonimato do murmúrio. Deixaríamos de ouvir as questões por tanto tempo repetidas: «Quem é que falou realmente? Foi mesmo ele e não outro? Com que autenticidade, ou com que originalidade? E o que é que ele exprimiu do mais profundo de si mesmo no seu discurso?» E ainda outras, como as seguintes: «Quais são os modos de existência deste discurso? De onde surgiu, como é que pode circular, quem é que se pode apropriar dele? Quais os lugares que nele estão reservados a sujeitos possíveis? Quem pode preencher as diversas funções do sujeito?» E do outro lado pouco mais se ouviria do que o rumor de uma indiferença: «Que importa quem fala.» (FOUCAULT, 2002: 70-71)

Murmúrios à parte, Foucault imagina a existência de um discurso anónimo que não esteja dependente de critérios de autenticidade, originalidade e densidade subjectiva (THOBURN, 2016: 175), que se liberte da marca que o mercado impõe sobre os artefactos. Deseriis (2015) realiza uma análise de fenómenos de organização colectiva agregados sob a alçada de um nome comum, que, não sendo dedicada a projectos artísticos, evidencia a presença de um discurso anónimo de grande potencial heurístico. O nome impróprio existe como contraponto ao nome próprio, o exercício de fixação de referentes e atribuição de sentido a um nome. Se a relação entre objectos e a sua designação é todo um campo de discussão da filosofia da linguagem, o nome próprio procura fixar um referente em todos os universos possíveis, ainda que as suas propriedades possam mudar através do espaço e do tempo (DESERIIS, 2015: 22). Este esforço só é possível enquanto uma comunidade reconheça esta relação referencial, mas a atribuição de um nome, ou o baptismo inicial, são cruciais ao funcionamento de um Estado, daí que, desde a Antiguidade, o registo do nome próprio sirva para controlar os impostos em dívida e elaborar uma contagem das forças militares disponíveis (DESERIIS, 2015: 22-23).

Para Deseriis, o nome impróprio é uma *assemblage* colectiva de enunciações, uma agregação de múltiplas «vozes» num só discurso, que articula expressões linguísticas e não-linguísticas (DESERIIS, 2015: 25). Este autor identifica duas tipologias de nomes impróprios: os que se organizam como

pseudónimos colectivos, de uso centralizado e planeado; e nomes de uso múltiplo, sujeitos a apropriação por várias pessoas ou colectivos autónomos (DESERIIS, 2015: 4). À revelia do tipo de organização por trás do uso de nomes impróprios, estes geram a ideia de uma presença contínua, uma *assemblage* de enunciações, que é, ao mesmo tempo, impessoal e individualizada:

1. Empowering a subaltern social group by providing a medium for identification and mutual recognition to their users.
2. Enabling those who do not have a voice of their own to acquire a symbolic power outside the boundaries of an institutional practice.
3. Expressing a process of subjectivation characterized by the proliferation of difference. (DESERIIS, 2015: 4)

A ideia não é nova: quando evoca a palavra de Deus, um sacerdote toma para si um nome impróprio e figura-o numa instância comum a um grupo. Quando um nome impróprio é utilizado, não se enuncia uma entidade fixa, mas uma *assemblage* heterogénea de iterações de um nome (DESERIIS, 2015: 6), que tende a ser apropriado por terceiros de uma forma livre. Deseriis avança com cinco exemplos — Ned Ludd, Allen Smithee, Monty Cantsin, Luther Blisset e Anonymous — para desenvolver o potencial do uso de nomes impróprios. O nome Ned Ludd é supostamente inspirado num acto de insurreição do operário Ned Ludlam em resposta a um pedido abusivo do seu patrão, e inspirará um movimento de protestos na Inglaterra da revolução industrial que dará origem ao movimento conhecido como ludismo. Apesar de o adjectivo *ludita* ser hoje usado para conotar apenas a tecnofobia, a sua origem está, de facto, ligada à destruição de máquinas e fábricas, concretamente em empresas que introduziam inovação tecnológica para despedir trabalhadores e forçar a descida de salários (DESERIIS, 2015: 30). O ludismo não é, portanto, uma fobia tecnológica, mas uma disputa socioeconómica radical. É possível reconhecer que os luditas exercem alguma influência no que virá a ser o movimento operário e os sindicatos, mas tal só é possível sem a componente destrutiva, pois esta tornaria impraticável a concertação social.

Não obstante as acções directas de guerrilha tecnológica, o movimento ludita produziu uma série de documentos — baladas, declarações, manifestos, frases a giz em murais, cartas de ameaça — que permitem identificar uma retórica própria no movimento (DESERIIS, 2015: 31). Esta voz comum não surge de uma fonte central e organizada, porque a forma de operar dos luditas é bastante dispersa, com focos regionais espalhados por diferentes áreas de Inglaterra — Midlands e Yorkshire, com uma componente forte de destruição, e o Nordeste, com uma incidência maior na reivindicação política.

As acções eram independentes, sendo a comunicação entre os vários grupos facultativa, e foi a divulgação regular dos ataques luditas na imprensa que facilitou o conhecimento mútuo. O fenómeno ludita aproxima-se de uma «negociação colectiva por tumulto» (no original, «collective bargaining by riot») (DESERIIS, 2015: 37) que gerou um discurso unificado, ainda que esteja disperso por vários agentes.

O tipo de figuração que a assinatura de Nedd Ludd e o imaginário ludita geraram não se circunscreve a uma substituição simples de um colectivo por um pseudónimo. Deseriis alerta para as afinidades metonímicas que existem nos nomes impróprios, as quais vão além da substituição da parte pelo todo, da enunciação de um segmento de um objecto para evocar a sua totalidade, funcionando mais como sinédoques que operam uma transformação qualitativa:

[T]he movement from part to whole characteristic of metonymy gives way in this case to a movement from microcosm to macrocosm, in which the former undergoes a *qualitative transformation*. It follows that synecdoche is not just a type of metonymy but a hybrid trope that combines metonymic reductions with the figurative aspects of metaphor. (DESERIIS, 2015: 60)

É justamente nas pretensões de justiça social dos luditas que a sinédoque pode ganhar importância. Deseriis considera que há um lado metonímico no ludismo do centro de Inglaterra, mais conotado com a destruição tecnológica, que coexiste com a sinédoque do Nordeste, onde o movimento projectava as suas aspirações políticas reivindicativas (DESERIIS, 2015: 61). Esta lógica de figuração que se desenvolve entre a metonímia e a sinédoque aparenta ser um caminho para a função anónima, porque permite atribuir a um nome um fundo de *negociação colectiva por criatividade*, uma colaboração criativa entre vários agentes que se projecta numa entidade não rígida.

Outra estratégia identificada por Thoburn para a dissipação do vínculo autoral individualizado de um nome é a utilizada pelo Luther Blisset, um colectivo transnacional de *hackers* e activistas que proporcionou uma série de notícias falsas, protestos políticos e um livro — intitulado *Q*, mas que na edição portuguesa tem o desajustado título *O Espião do Vaticano*. Blisset tinha um retrato composto, uma antropomorfização paradoxal<sup>31</sup>, e assumia-se como ser comunal (THOBURN, 2016: 177), que se materializa em instâncias singulares — um múltiplo singular (THOBURN, 2016: 179). Esta entidade comunal não se estabelece como uníssona e coerente, mas em diferença e

31 Ver o comentário do grupo ao livro *The Philosophy of Fools* em [http://www.lutherblissett.net/archive/322\\_en.html](http://www.lutherblissett.net/archive/322_en.html) (acedido em 8 de Setembro de 2020).

descontinuidade, num estado próximo da consubstanciação do conceito de *plural singular* de Jean-Luc Nancy, em que a comunidade se define por *estar com* e não *por estar una*:

What is a community? It is not a macroorganism, or a big family (which is to assume that we know what an organism or a family is...). The common, having-in-common or being-in-common, excludes interior unity, subsistence, and presence in and for itself. Being with, being together and even being “united” are precisely not a matter of being “one.” Within unitary community [*communauté*] there is nothing but death [.] (NANCY, 2000: 168)

A função anónima existe como um movimento para uma autoria transindividual. O uso do anonimato pretende criar um *ethos* colectivo como forma de negação dos traços biográficos da mercadoria e promover práticas comunais de criação. Na elaboração do protesto de Maio de 68, os *Ateliers Populaires* já ensaiavam práticas semelhantes. Os projectos de cartazes eram submetidos por apresentação oral à assembleia geral com o propósito de eliminar práticas de criação individualista (DARRY & LE THOREL, 2008: 18).

Todavia, a autoria transindividual não obriga a um exercício de desresponsabilização do trabalho publicado, como vemos acontecer nos actos de *trolling* das redes sociais. O anonimato tem vários perigos, mas a função anónima não pretende substituir um autor por um avatar. O que se almeja é desenvolver uma entidade orgânica, plural, composta e sem origem, ou, segundo Nancy, uma coexistência de origens onde a pluralidade dos seres está na fundação do ser (NANCY, 2000: 12). O ponto de chegada deve ser uma dispersão da individualidade num fluxo criativo acêntrico — rizomático.

O maior impedimento à aplicação da função anónima está na imaginação, ou melhor, na falta dela. Tal como no processo de *desmercantilização*, a dificuldade em imaginar uma economia colaborativa que não seja, de base e de espírito, competitiva dificulta o aparecimento de práticas que se enquadrem na função anónima. A defesa da competitividade assenta na presunção de que a sociedade se rege segundo o princípio natural e inevitável da lei do mais forte, facto que seria supostamente comprovado com a teoria da evolução de Darwin. Contudo, esta prerrogativa assenta numa leitura errónea da selecção natural, porque o autor não defende a sobrevivência do mais forte, mas a «sobrevivência do mais apto» (DARWIN, 2018: 99), e a aptidão pode ser fortalecida por processos colaborativos, mas é necessário imaginá-los. Este fenómeno de imaginação truncada é típico de sistemas capitalistas porque estão estruturados na emergência recursiva de crises, ao ponto de ser mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo:

For it is the end of the world that is in question here; and that could be exhilarating if apocalypse were the only way of imagining that world's disappearance [...]. Someone once said<sup>32</sup> that it is easier to imagine the end of the world than to imagine the end of capitalism. We can now revise that and witness the attempt to imagine capitalism by way of imagining the end of the world. (JAMESON, 2003: 76)

Onde também é possível encontrar alguma figuração de anonimato colectivo como agente criativo é em *an anti-catalog*, uma vez que, conhecendo-se a identidade dos membros de Artists Meeting for Cultural Change, não é possível aferir cada contribuição individual — ainda que, no frontispício, a menção da autoria de dois textos crie uma ruptura nesta força anónima. A não atribuição de autoria é pouco habitual no campo artístico porque significa um garante de acrescento de valor, mas as intenções expressas no livro pretendem ter efeitos políticos directos, afastando-se de uma retórica politizada que se constrói por inerência metafórica ou irónica. Ao escolher o nome Artists Meeting for Cultural Change, o colectivo auto-referencia-se como entidade e acção que existe fora do âmbito artístico e que permite ao livro distanciar-se de ser um artefacto expositivo. Se *an anti-catalog* continua a ser um objecto político, isso deve-se à dispersão autoral que esteve na sua génese, porque retira o *peso* da aura na autoria. Parte do êxito da estratégia deve-se também à participação externa de movimentos cívicos e grupos informais em número significativo, que diluem quaisquer pretensões exclusivamente artísticas: Ad Hoc Women Artists Committee, Art & Language, Art Worker's News, Artists & Writers Protest, Black Emergency Coalition, Creative Women's Collective, The Fox, Guerrilla Art Action Group, W. E. B, Women in the Arts, e Women's Art Registry.

A função anónima constitui-se como processo de reacção à função-autor. A função anónima não designa entidades fixas, antes um nome comum partilhado por vários agentes. Mais do que uma oposição simples, pode considerar-se resposta aos rituais de domínio narcísico das práticas artísticas contemporâneas, práticas que também se estendem para a produção de livros. À medida que a retórica gráfica paratextual floresce, de capas de revistas individualizadas a *design* de realidade aumentada<sup>33</sup>, o *design* ganha preponderância no processo criativo chegando, com o devido mérito, a ser considerado autoral — o que compõe o maior pesadelo de Adorno na feitura

32 Curiosamente, esse *alguém* foi o próprio Fredric Jameson em *The Seeds of Time* (1994). A frase é também atribuída a Slavoj Žižek, mas existe uma formulação próxima e anterior por H. Bruce Franklin, no texto «What Are We to Make of J. G. Ballard's Apocalypse?» (1979) (FLISFEDER & WILLIS, 2015: 88).

33 Mendes, Serafim (2019). «Solar Corona — Lightning One / Augmented Reality cover», <https://vimeo.com/334681721> (acedido em 20 de Junho de 2019).

de livros. Esta forma interventiva de fazer *design* formula-o mais como filtro do discurso que veículo de transporte — uma visão mais honesta na entropia do quotidiano. Ainda que esta perspectiva seja atroz para essencialistas e filisteus do discurso, o caminho traçado e que já se apreende em *an anti-catalog* é o da edição como prática artística. Neste cenário, escritores, editores, revisores, *designers*, fotógrafos e impressores misturam funções de tal modo que a técnica e a criatividade diluem os seus limites e ficam entrelaçados numa só prática.

## PARTE II

# A Publicação como Prática Artística





5.

*Medium* para  
Que Te Quero



*[N]ão existe nada, nada no céu, ou na natureza, ou no espírito, ou seja lá onde for, que não contenha igualmente a imediatidade bem como a mediação, de modo que essas duas determinações se mostram como inseparadas e inseparáveis e aquela oposição como algo nulo.*

*Ciência da Lógica*, GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL

*[L]a letteratura, se non cela nel suo fondo l'impossibile, perde ogni magia.*

*L'impronta dell'editore*, ROBERTO CALASSO

*The relationships between technology and the industrial base in the first world, including specific relations among capital, labor, markets, and production means is almost never considered as an aspect of the proliferation of artists's books. Simply on the level of transformations of technology these connections are manifest in every aspect of book production — for instance, consider the possibilities which phototypesetting, computer generated type, and desktop publishing have made available for the manipulation of the text on a page, not to mention the ways in which the commercial industry of advertising has pushed design possibilities.*

*The Century of Artists' Books*, JOHANNA DRUCKER

Publicar não é um *medium*. É uma prática que pode estar associada a vários *media*. O *medium* preferencial de publicação, o suporte de inscrição ou veículo de transporte de comunicação mais significativo, ainda aparenta ser o livro. Isto, porém, corresponde apenas a uma formulação estrita do problema. Ainda que o acto de publicar esteja sobejamente associado ao livro, a relação não é exclusiva; pode publicar-se sem ser em livro e fazem-se livros que não são publicados. Publicar é uma actividade que se encontra e se define no espaço e no tempo do *medium*, sejam teses afixadas em portões de igrejas, notícias em jornais ou romances em livros. Os blogues, os *posts*, os *tweets* e as *stories* que povoam os ambientes digitais servem para comprovar que o espaço e o tempo do *medium* definem a prática e, por conseguinte, a forma como se publica. A circularidade deste argumento é necessária porque é recíproca: o espaço e o tempo do *medium* também se imagina no que se publica. A técnica reflecte-se na prática que imagina a técnica:

Um meio diferencia-se explicitamente de um utensílio, ou mero dispositivo técnico, por duas razões principais: 1) em oposição ao utensílio ou técnica, que faz o que o Homem deseja, o medium responde, reage; como reage é outro problema, e relaciona-se com a natureza técnica do próprio meio e daqueles que com ele podem interagir, e terá de ser tratado também autonomamente; 2) por outro lado, o sentido, enquanto figura semântica de um medium ou dos media, só tem espessura na sua correlação, jogo ou relação efectiva com outro meio ou meios, pelo que só aí é inteligível ou se faz inteligível. Por isso, a conexão, jogo conjunto ou relação entre os media é o acontecimento primordial, é a circunstância, o dado, o acontecimento, o lugar primário do Homem e do acesso deste a si mesmo. (BRAGANÇA DE MIRANDA, PINTO & RIBEIRO, 2019: 19)

O papel da imaginação é o de superar a concretude da técnica através da sua reinvenção pela prática. Contudo, a maioria dos objectos são construídos para serem limitados a uma agência executória, através da qual a técnica estabelece regras e domina as formas de uso. Não se espera que a operação de uma máquina de linha de montagem tenha imaginação porque acontece no seio de um sistema maior, no qual esta operação é só uma entre as múltiplas que lhe dão sentido. A divisão do trabalho serviu para aumentar a eficiência produtiva, mas limitou a capacidade operativa do indivíduo à satisfação de tarefas específicas. O trabalho individual é posto ao dispor da produção colectiva, e o controlo desta operação, a criação do sistema, pertence a outros que hierarquicamente desenham e planeiam o seu funcionamento. No entanto, a introdução de objectos como os computadores, que simplificam e automatizam processos complexos, permite maior atomização do trabalho e que não seja possível estabelecer uma hierarquia linear de produção. Devido à diminuição de aparatos técnicos para a elaboração de um tipo de letra, é hoje possível prescindir de uma fundição de chumbo e concentrar quase todas as operações de produção num só *software* executado por um só utilizador. Do mesmo modo, é possível fazer modelação 3D de caracteres para impressão em prelos tipográficos<sup>34</sup>, remediando criativamente tanto a forma de impressão como os processos de trabalho.

Para que a imaginação opere sobre a técnica, é preponderante um domínio concreto do tempo e do trabalho que permita questionar a função e o uso dos artefactos:

Um mundo de objectos técnicos é sem imaginação, mas não sem fantasia, pois a possibilidade de resposta encontra-se, justamente, nessa possibilidade interpretativa. A imaginação joga para diante, para o tempo futuro, impele à retroacção

34 <http://new-north-press.co.uk/project/a23d/> (acedido em 19 de Outubro de 2020).

do pensamento e é esta que o faz possível. A imaginação na técnica é, essencialmente, uma função do seu presente e da adaptabilidade que se pode encontrar para determinado utensílio num determinado momento vivido, experienciado. Porém, quando o utensílio se faz meio — isto é, permite a resposta ou retroacção —, a imaginação entra em jogo, no sentido em que é o elemento primordial dos vínculos de relação, jogo ou conexão que se estabelece no próprio momento de re-agir ou de se re-agir com ele. Por isso, também etimologicamente *medium* é o que está entre e uma forma, ao mesmo tempo, de desaparecer enquanto, justamente, está entre duas coisas, entre dois pólos que lhe são externos, entre duas formas de ser especificamente diferentes, sendo essa, pois, a condição mágica do *medium*. (BRAGANÇA DE MIRANDA, PINTO & RIBEIRO, 2019: 20)

A interdisciplinaridade e a transdisciplinaridade são exemplos tácitos de formas de imaginar que se encontram dissociadas da especificidade técnica no *medium* e que concretizam relações alargadas entre diversas práticas e *media*. Com a concentração da técnica no algoritmo como medida para todas as coisas, a fronteira disciplinar evidenciou-se inerte, e as contaminações, inevitáveis. Em aparente contradição, o fim da especificidade medial gera incerteza e dúvidas categóricas, mas a transversalidade disciplinar aparenta demonstrar o culminar do potencial heurístico do *medium*. A transversalidade não representa uma crise medial irresolúvel ou uma indefinição temporária das práticas associadas, porque o *medium* não desaparece por completo ao transformar-se: adapta-se. Subsiste ao reinventar-se, uma vez que o processo de construção do *medium* e da prática estão interligados e são, por contingência, reactivos, recursivos e acêntricos. Se McLuhan afirma que o conteúdo de um *medium* é sempre outro *medium*, isso não implica que a filiação seja compulsiva, antes que não se pode imaginar um *medium* sem a materialidade de outro.

A tecnologia condiciona o espaço material e conceptual de uma prática, mas é também pela tecnologia que se impulsiona a coabitação entre *media*. Da convivência fronteiriça entre *media* redefine-se o acto criativo, mas a renovação tecnológica faz extinguir as práticas que não forem criativas. Qualquer *medium* perdura mais do que a sua adequação à contemporaneidade tecnológica, mas não resiste ao desinteresse. O abandono de práticas e usos é tão importante como a métrica imposta pela obsolescência, mas a formação e a organização de um *medium* não deve ser pensada como dialéctica. Ou melhor, se se excluir da equação práticas e usos e se assumir uma visão tecnodeterminista de progresso, qualquer *medium* é só dialéctico e avança sequencialmente de versão em versão. Todavia, a proposta de Krauss de *medium* autodiferenciado, que desconstrói a ideia de especificidade e de constância identitária, adequa-se a constituir um princípio de

definição interligada entre *medium* e práticas associadas. Este não é um processo dialéctico porque não existe progresso, mas uma actualização do seu aqui e agora, uma instancição.

A conexão sistemática de práticas não é, contudo, arbitrária na forma. Para agregar práticas com afinidades próximas e qualificar o uso continuado de um *medium*, pode convencionar-se que existe um *género*. Um género é um modo articulado de reconhecimento de uma prática instanciada num discurso. O género demonstra-se por reconhecimento de associação — colectiva, espontânea e dinâmica <sup>(GITELMAN, 2014: 2)</sup> —, que não exige uma concórdância entre as partes integrantes, porque lhes é exterior:

Individual genres aren't artifacts, then; they are ongoing and changeable practices of expression and reception that are recognizable in myriad and variable constituent instances at once and also across time. They are specific and dynamic, socially realized sites and segments of coherence within the discursive field. <sup>(GITELMAN, 2014: 2)</sup>

O género é por necessidade fluido. Por mais que se lhe tente encontrar um espaço delimitado, o género tende a ser transposto por não obedecer a uma construção estruturada. É deste modo que Gitelman propõe uma disposição conceptual que se avizinha do *medium* autodiferenciado de Krauss:

The histories of genres and the histories of media don't so much overlap as they intersect, constituting partial and mutual conditions for one another. Unless they focus on the political economies of print publication, accounts of written genres usually understate this point, stressing instead the importance of broad social patterns or dwelling on developments in intellectual history. So — thinking about subgenres of the document the memorandum is descended from the business letter, catalyzed by the managerial revolution of the nineteenth century amid the forgetting of rhetoric; while the passport is descended from the diplomatic letter, catalyzed by modern governmentality and its construction of personal identity. The genres of the credit economy, similarly, emerged within and into a dynamic genre system for “mediating value.” Stories like these, it almost goes without saying, involve words and images and an expensive repertoire of techniques (devices, structures, practices — in short, media) for producing and reproducing them for circulation: letterpress prolong and typewriting, carbon paper and photocopying, steel and copperplate engraving, photography and lithography, penmanship and rubber stamps, and so on. Media and genre support each other, as shared assumptions evolved amid the proliferation of related instances serve dynamically to underwrite and articulate the know-show function. <sup>(GITELMAN, 2014: 10)</sup>

*Media* e género apoiam-se porque não existe um domínio centralizado que comanda a formação de ambos. São processos reactivos entre a prática e a técnica que se estimulam ciclicamente em modelos recursivos, que tendem a ser limitados e renovados periodicamente. Daí que a remediação seja uma propriedade intrínseca à formação e renovação do *medium* e do género. A relação medial e a definição do género sofreram um processo de reconfiguração na sua transposição para ambientes digitais. Ao contrário do que sucede com uma pintura ou um filme, não existe um objecto isolado que permita aceder ao conteúdo, porque não são as propriedades dos objectos que definem a sua interacção, mas o *software* que os faz funcionar (MANOVICH, 2013: 34). Se é verdade que existiam suportes materiais intermédios de apoio ao funcionamento pré-digital — a película de um filme requer projector e tela —, a forma de operar um ficheiro JPG ou PDF é inteiramente controlada pelo *software* envolvente, aquele que lhe dá corpo e sentido, criando o que Manovich apelida de performances do *software*. Neste contexto, a interface mecânica desaparece numa remediação operada pelo *software*, que continua a recriar as formas operativas anteriores, mas a especificidade medial dissolve-se.

As interacções mediais que são controladas pelo *software* põem em causa o paradigma de comunicação de massas, um sistema com um emissor que produz uma mensagem que é interpretada por um receptor. A mediação através do *software* atribui ao receptor um papel activo no processo comunicativo que passa a coordenar o tipo e a qualidade de informação recebida, orientando ligações entre várias plataformas — blogues, redes sociais, mapas, *sites*, etc. — e que se transforma num gestor de informação:

In other words, the “message” that the user “receives” is not just actively “constructed” by him/her (through a cognitive interpretation) but also actively managed (defining what information s/he is receiving and how). (MANOVICH, 2013: 36)

O êxito desta deslocação operativa dos múltiplos *media* pré-digitais para o *software* deve-se em grande parte à importação de práticas de uso anteriores que são integradas com uma familiaridade gráfica e processual, a qual, todavia, é quase sempre amplificada de modo a criar um novo funcionamento (MANOVICH, 2013: 324). Poder-se-ia afirmar que os géneros, como práticas e formas reconhecíveis, são reapropriados em ambientes digitais como garante de usabilidade e bom funcionamento.

O contorno, a moldura ou o enquadramento são princípios operativos utilizados para conceptualizar os limites de um *medium*. O século XX dedicou-se avidamente a redefinir e a contrariar as contingências que foi idealizando para os seus próprios *media*, numa procura pela negatividade

absoluta da condição material e das premissas conceptuais que foi ditando como vigentes. A técnica e a prática concorrem para efectivar a renovação do *medium* e do género seja por colaboração, seja por oposição, mas são interdependentes. Se atentarmos na pintura, podemos reconhecer flutuações do enquadramento disciplinar à medida que o século XX avança, num processo sucessivo de formação de correntes e filiações artísticas. Ocorreu uma espécie de revisão ontológica da disciplina que se desdobrou em malabarismos materiais e conceptuais ao ponto de desenvolver uma prática auto-reflexiva que se dedica à contemplação do acto de pintar. A abertura conceptual da prática da pintura a outros *media* que contemplam técnicas de movimento, seja o vídeo, seja a *performance*, produziu, porém, uma sensação de desadequação medial e uma indefinição do género. Todavia, a pintura apenas foi confrontada com as possibilidades inscritas no *medium* e género autodiferenciado.

Persiste uma incerteza sobre o início do *medium* e o fim do género. Uma das grandes promessas inerentes à digitalização dos hábitos e práticas analógicas é que esta iria ocorrer numa continuidade evolutiva. Contudo, se alguns géneros conseguem operar uma migração quase inalterada, outros encontram alguma resistência inerente à sua especificidade medial. Se há géneros que se adaptam incólumes à passagem digital, veja-se como o romance goza de igual êxito na sua versão impressa e na versão MOBI ou EPUB, há géneros como a escultura de arte pública que tende a funcionar como alusão metafórica sem a sua componente material. A indefinição que impede uma separação clara entre *medium* e género assenta na facilidade com que os dois se permeiam e substituem num pêndulo metonímico:

Written genres in general are familiarly treated as if they were equal to or co-extensive with the sorts of textual artifacts that habitually embody them. This is where media and formats enter the picture. Say the word “novel,” for instance, and your auditors will likely imagine a printed book, even if novels also exist serialized in nineteenth-century periodicals, published in triple-decker (multivolume) formats, and loaded onto-and reimagined by the designers and users of Kindles, Nooks, and iPads. (GITELMAN, 2014: 3)

Esta ausência de fronteiras não se reflecte no discurso de *medium* e de género. A técnica oferece um deslumbramento que faz com que a modernidade ocidental se eternize num período em que se considera ela própria moderna (GITELMAN, 2014: 8). O deslumbramento da técnica monopolizou o discurso para os *media*, atribuindo-lhes sucessivas categorizações e progressões evolutivas. O *medium* domina pela força que a sua concretude aplica no quotidiano. Daí que se considere a interactividade um sucedâneo e não



parte constituinte do processo de conceptualização dos *media*. O uso do critério de temperatura para qualificar diferentes *media* (*bot* para pouco interactivos e *cool* para muito interactivos) é insuficiente para compreender como os géneros se expandem por diferentes *media* e, sobretudo, para explicar a atracção das práticas criativas por *media* obsoletos. Para imaginar uma divisão que inclua os efeitos da prática sobre o *medium*, podemos utilizar uma referência lumínica, a opacidade:

Ahora bien, habría que señalar que este vacío en la crítica tiene una suerte de justificación histórica: cuando un medio se desarrolla plenamente como tal, este se transparenta quedando fuera de todo análisis posible. No será sino con la llegada de la era digital que varios de los aparatos mecánicos de reproducción de texto no solo serán desplazados, sino que desprovistos de su utilidad práctica revelarán su carácter material y llegarán inclusive a convertirse en verdaderos objetos de contemplación estética. De esta forma los que antaño funcionaban como medios y por ello se nos hacían invisibles se tornan ahora opacos, lo que permitirá también que puedan entrar en el terreno del análisis. (CASTILLO, 2019: 12-13)

A opacidade dos *media* revela imediatamente a dimensão do uso que lhe está associado: quando invisíveis, o uso assume uma forma naturalizada, e quando opacos, o uso revela uma desadequação forçada por uma inovação técnica que aconteceu alhures. A invenção da impressão por caracteres móveis teve como consequência directa a *coisificação* da palavra, a oralidade foi contraposta a uma visualidade maquinal em que a letra ganha a espessura do carácter metálico:

La aparición de la imprenta trajo consigo la creación de los tipos móviles y con ellos la conciencia de que las palabras eran cosas, en la medida en que por primera vez alcanzaban a tener una existencia propia fuera del soporte de inscripción. De esta forma, iniciaban el abandono de su configuración meramente auditiva para convertirse en elementos de composición óptica. (CASTILLO, 2013: 3)

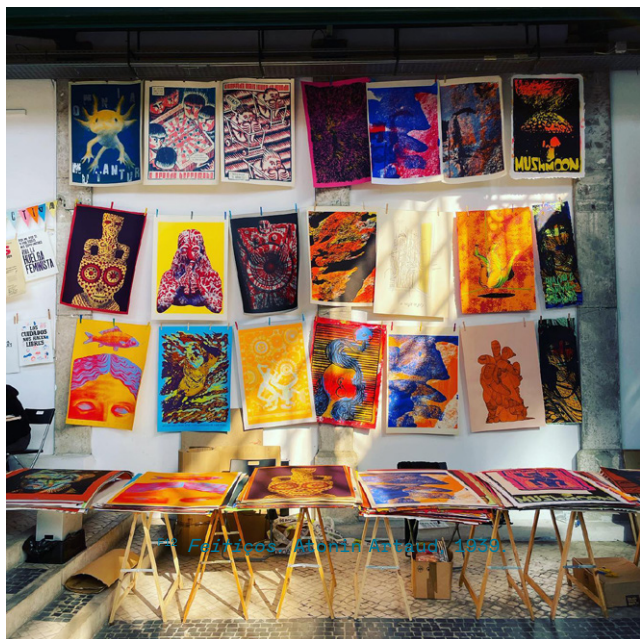
Esta relação contrastante entre a oralidade, o manuscrito e a impressão está mais presente hoje do que à época da introdução dos caracteres móveis. Palavras como «elementos de composição óptica» ganham especial sentido quando apreciadas na poesia gráfica de Mallarmé e na história da publicidade. Não são, todavia, um subproduto directo da invenção de Gutenberg. É com a revolução industrial do século XIX que se expande e se privilegia a produção direccionada para a visualidade, a qual resulta numa predileção do observar em detrimento dos outros sentidos — com excepção da audição, que foi fazendo o seu caminho *medial* paralelo, ainda que mais discreto:

A posterior dissociação entre tacto e visão ocorre numa separação dos sentidos e numa reconfiguração industrial do corpo no século XIX. A perda do tacto como componente conceptual da visão significou o desprendimento do olho da rede de referencialidade que se encarna na tactilidade e na sua relação subjectiva com o espaço percebido. Esta autonomização da visão, que ocorre em diversos domínios, foi uma condição histórica para reconstruir um observador aparelhado para as tarefas de consumo «espectacular». O isolamento empírico da visão permitiu não só a sua quantificação e homogeneização, mas também que os novos objectos da visão (sejam eles mercadorias, fotografias ou o próprio acto de percepção) assumissem uma identidade abstracta e mistificada, cindida de qualquer relação com a posição do observador num campo cognitivamente unificado. O estereoscópio é um importantíssimo espaço cultural em que se evidencia particularmente esta brecha entre tangibilidade e visibilidade. (CRARY, 2017: 43-44)

A pluralidade de métodos de produção visual e a aceleração inculcada à sua investigação desvelou diferentes níveis de opacidade nos *media*, porque foi promovendo contrastes de adequação aos processos de comunicação dominantes: ora transparentes, ora opacos.

Os *media* que advêm opacos ficam sobrecarregados de simbolismo e associações técnico-significantes. É esta a razão que faz técnicas de impressão como a gravura, a serigrafia e os caracteres móveis, ou a captação de vídeo e a fotografia analógica, perdurarem no imaginário da criação artística como exemplos de veracidade e autenticidade.

O confronto com a tecnologia digital só aumentou esta ideia de presença que se manifesta retroactivamente no *medium* opaco. Esta materialidade é exacerbada nas obras de arte pela poética do vestígio: demonstração de marcas de passagem expressas na textura da tinta ou na evidenciação da película fotográfica. Os *media* opacos são sedutores na medida em que aparentam uma transgressão evidenciada pela matéria. Contudo, o potencial subversivo dos *media* opacos resulta, paradoxalmente, no seu afastamento do fluxo de comunicação e no seu congelamento como artefactos estetizados. Se a própria ideia de cartaz impresso parece não encontrar pertinência na corrente vertiginosa da rede de difusão de informação digital, os cartazes realizados em tipos de madeira e em serigrafia — como faz a oficina Homem do Saco <sup>[F13]</sup>, de Lisboa — apenas se representam a si mesmos como artefactos auto-significantes. O potencial comunicativo do cartaz produzido em *media* opacos encerra-se no seu potencial estético, e não na sua função de veículo de informação. Um *medium* opaco comunica sobretudo por afecto ou sensibilidade estética, porque está apartado, ou mesmo ausente, do fluxo que persiste em concretizar a ligação entre emissor e receptor. A opacidade do *medium* tende a hiperbolizar uma nostalgia comunicativa — seja por



F13 Cartazes. Homem do Saco, 2019-2022.

impressões com camadas generosas de tinta, seja por revelações de filme com matérias orgânicas —, que fetichiza o vestígio arqueológico do regime medial precedente como presença matérica.

Esta coincidência de princípio e fim na realização material do cartaz provoca uma transgressão localizada e simbólica, que é em muitos casos solitária. A força subversiva do cartaz não institucional como protesto comunicativo tem dificuldade em encontrar-se nos *media opacos*. Quando

um *medium* é transparente, é possível produzir uma concretude entre palavra e gesto quase directa. Nos *Ateliers Populaires* do Maio de 68, em Paris, reuniram-se condições excepcionais, e aí a tinta e a impressão serigráfica eram indicadoras de imediatez:

O verdadeiro médium revolucionário em Maio são as paredes e a sua palavra, as serigrafias ou os cartazes na mão, a rua onde a palavra se toma e se troca — tudo o que é inscrição *imediate*, dado e retribuído, falado e respondido, móvel, num mesmo tempo e num mesmo lugar, recíproco e antagónico. Neste sentido a rua é a forma alternativa e subversiva de todos os *mass media*, porque ela não é, como estes, suporte objectivado de mensagens sem resposta, rede de trânsito à distância, ela é o espaço aberto da troca simbólica da palavra, efémera e mortal, palavra que não se refere no ecrã platónico dos media. Institucionalizada pela reprodução, espectacularizada pelos media, ela morre. (BAUDRILLARD, 1981: 225-226)

A imediatez de Baudrillard serve para ilustrar mais a transparência medial do que a ausência de mediação na palavra escrita, pintada ou serigrafada. O gesto que percorreu o Maio de 68 foi concordante com os *media* utilizados, porque eram de alguma forma invisíveis na expressão. Contudo, o processo foi mais influenciado pela força da turba do que o resultado de uma manifestação programática, como relata Gérard Fromanger:

L'idée était de [apporter les 30 exemplaires de l'affiche *Usines, Universités, Union*] dans une galerie pour la vendre. Mais on n'a pas fait 10 mètres dans la rue, les étudiants se les ont arrachées et les ont collées sur les murs eux-mêmes. Alors nous avons compris: évidemment c'est ça l'idée, c'est ça qu'il faut que ça serve! (DARRY & PASCALE, 2008: 17-18)

Em Portugal, o período revolucionário de 1974 e 1975 ofereceu uma produção de murais tão desordenada e profícua que o gesto é de alguma forma comparável à imediatez do Maio de 68. A par da intensa produção partidária, surgiram diversas manifestações politizadas com o espírito da revolução e representadas de modo muito livre, próximo do que se designa por arte *naïf*. Mesmo a produção de apoio ou realizada directamente pelos partidos era tecnicamente descomprometida, reforçando que a urgência de representar era superior ao tratamento da representação. Contudo, não se pode concluir que o recurso a estratégias similares produza em situações distintas um efeito equiparável.

As manifestações gráficas de rua são bastante comuns desde que o *graffiti* foi adoptado como expressão artística popular. O carácter formalista e repetitivo que domina o género retirou boa parte da força disruptora que



F14 Cartazes do protesto pela manutenção do projecto da Escola da Fontinha. Oficina Arara, 2011.

implica fazer uma pintura mural ou um cartaz exposto na rua — um desagravo que levou Didier Semin a qualificar o *graffiti* contemporâneo como a arte académica por excelência (DARRY & PASCALE, 2008: 41). A Oficina Arara é um *atelier* de serigrafia sediado na cidade do Porto, que, desde 2010, interliga o *medium* de impressão com uma prática artística colectiva, e que se destacou por ter trazido a impressão para a rua como desafio estético-político:

Mas uma das coisas que para nós é importante e constante, num sentido «não-propagandístico», é criar imagens que dêem espaço para que a pessoa se projecte nelas e levante questões. [...] Que não digam: tens de pensar isto. (RIBEIRO, 2016)

Entre 2010 e 2011, surge o projecto da Escola da Fontinha, um movimento de reabilitação urbana e social autogerido, que foi alvo de sucessivos despejos em 2011, até ao encerramento definitivo de espaço. Como retaliação ao despejo encetado pela instituição municipal, a Oficina Arara, em conjunto com um grupo de pessoas solidárias organizadas na esteira dos *Ateliers Populaires*, lança para a rua uma série de cartazes com a figura do presidente da câmara e do zé-povinho <sup>[F14]</sup>, a que são sobrepostas frases de protesto escritas à mão. O gesto gráfico e político encontra o tom do Maio de 68, mas, tendo o fluxo de informação e comunicação migrado para os ambientes digitais, será que a imediatez enunciada por Baudrillard continua presente? Se a eficácia do protesto parece ter-se alojado nas redes sociais, onde grupos de pessoas se organizam à revelia da influência dos *mass media*, a rua não deixou de ter influência na experiência do quotidiano, e os cartazes com forte presença estética continuam a produzir efeitos. O problema pode residir na presunção de que o confronto medial é inevitável, em vez de colaborativo, e que as estratégias comunicativas de protesto assentes na especificidade do meio produzem efeitos similares em tempos e contextos distintos.

Outro caso singular de acção política e comunicação gráfica é o da Comuna de Arroios, que se define como uma «série de iniciativas informais de cuidado autónomo em curso na zona de Arroios em Lisboa»<sup>35</sup>. A Comuna é uma figura sem cara nem sede que se apresenta como «expressão temporária e parcial de um processo de auto-organização em curso»<sup>36</sup> e que alude a uma ideia ou um espírito de entreajuda e defesa da vivência local. Durante o período de confinamento, de Março a Maio de 2020, houve uma importantíssima mobilização para formar uma cantina solidária e uma ocupação de um edifício de apoio a sem-abrigo. Esta mobilização informe significa-se na figura da Comuna de Arroios, sem que esta represente alguém ou uma acção política directa. A misteriosa configuração política da Comuna, descrita e mencionada na pouca informação disponível, aproxima-se da configuração do singular plural de Nancy e de um processo de função anónima. Todavia, a sua expressão material perdura em *merchandising* serigráfico ilustrado<sup>37</sup> <sup>[F15]</sup>, *T-shirts*, sacos de pano, *hoodies*, que, ao seguir técnicas de comunicação visual de mercado, não transmite o radicalismo dos textos que acompanham a Comuna.

35 <https://www.revistapunkto.com/2020/04/a-pandemia-e-os-gestos-da-caridade.html> (acedido em 8 de Dezembro de 2020).

36 *Idem*.

37 <https://www.instagram.com/merchcomuna> (acedido em 8 de Dezembro de 2020).



F15 Merchandising. Comuna de Arroios, 2020.

Apesar do rigor aplicado nas acções de protesto e das intenções que orientam a Comuna de Arroios ou a presença da Oficina Arara na rua, imagens fortes e frases individualizadas em discurso directo, a execução num *medium* opaco retira à manifestação o factor surpresa e o alcance disruptor, ainda que se mantenha a estranheza e a ousadia que tem hoje o uso, quase anacrónico, da serigrafia na comunicação de temas do quotidiano. O êxito deste tipo de acções interventivas é de cariz afectivo. Se a iniciativa

da Oficina Arara tivesse sido totalizante e a cidade do Porto tivesse ficado coberta de cartazes, surgiria, mesmo assim, alguma ambiguidade na comunicação: seja porque se assemelharia a uma campanha publicitária de estética subversiva, seja porque a Oficina Arara já produzia uma prática artística inscrita no cartaz de rua. Para que a transparência medial aconteça no protesto, é porventura necessária uma turba anónima para que o gesto se imiscua no processo de comunicação, de outro modo tende a tornar-se uma manifestação evidente e opaca.

O que impossibilita a imediatez do gesto subversivo serigráfico é a propensão à opacidade que o *medium* possui, porque a hipermediatização tomou conta do processo comunicativo. A transgressão do protesto e da ocupação são excluídas à partida como anomalias não-comunicativas, como manifestações abstractas desprovidas de realidade significativa. Ao dominar o processo comunicativo, a transparência medial atribui um carácter ilustrativo aos *media* opacos e relega-os a um papel de figuração, com reminiscências do que genericamente se convencionou por expressão artística.

O protesto assente numa manifestação gráfica sofre de um problema de reprodução e divulgação. Se grafitar um mural tem efeitos práticos na vivência de uma rua, a disseminação de uma fotografia de um mural grafitado pelas redes sociais tem uma audiência muito maior:

No limite, o acto subversivo já não é produzido senão *em função da sua reprodutibilidade*. Já não se inventa, produz-se de improviso como *modelo*, como gesto. O simbólico deslizou da ordem da própria produção do sentido (político ou outro) para a ordem da sua reprodução, que é sempre a do poder. O simbólico torna-se puro e simples *coeficiente* simbólico, a transgressão torna-se valor de troca. (BAUDRILLARD, 1981: 223)

Baudrillard já intuía que os processos de comunicação tendiam a ser dominados por grandes estruturas de poder que recorriam aos *mass media* como interlocutores e que, por definição, excluem a transgressão ao negá-la pela forma (BAUDRILLARD, 1981: 223). A forma da subversão não é compatível com a hipermediatização, porque os *media* de reprodução não a aceitam como discurso separado, antes a absorvem normalizando-a na difusão e na expressão:

Esta distinção já não tem sentido relativamente aos *media*. Deve atribuir-se-lhes a honra de terem contribuído largamente para a apagar. Ela é solidária de uma ordem caracterizada pela *transcendência* do político, e já nada tem a ver com o que se anuncia sob todas as espécies de formas como a *transversalidade* do político. Mas não devemos iludir-nos; os *media* só contribuem para liquidar a



transcendência do político, para a substituir pela sua própria transcendência, a transcendência abstracta da forma *mass-mediática*, a qual é definitivamente integrada e já nem sequer oferece uma estrutura de conflito (esquerda/direita). A transcendência *mass-mediática* é pois, redutora da transcendência tradicional do político, mas é-o ainda muito mais da nova transversalidade do político. (BAUDRILLARD, 1981: 223)

Se a própria natureza dos *mass media* é dissuasora da enunciação de discursos incompatíveis com a estrutura de difusão, veja-se como, até aos anos 2000, prevalecia um discurso tendencialmente centrista na televisão generalista, mas, com a descentralização da produção de conteúdos, o aparecimento das redes sociais e dos sistemas de mensagens instantâneas surgem fenómenos radicalmente subversivos como as *fake news*, *Pepe the frog* ou até os memes. Diferentemente do postulado por Baudrillard, o conflito e a subversão ainda são possíveis, mas apenas produzem efeitos reconhecíveis nos *media* transparentes, porque os opacos são excluídos do fluxo comunicativo dominante.

O livro também se encontra sob a influência de uma transição de opacidade medial, do estado transparente para o opaco. Contudo, em vez de ser um caso em que a técnica e a prática se deslocam irremediavelmente de lugar, como acontece na passagem da impressão em caracteres móveis e dos tipógrafos ao *offset* e aos *designers*, no livro o estado corrente de filtragem de luz é translúcido. A descentralização do livro como tecnologia de leitura e formato primordial de acesso ao conhecimento (PRESSMAN, 2009) é acompanhada do surgimento de manifestações de culto do *livresco*, o termo que se pode considerar equivalente à *bookishness*: «the fetishized focus on textuality and the book-bound reading object» (PRESSMAN, 2009).

O *livresco* é um fenómeno que reporta a um fascínio pelas qualidades formais do livro, com especial incidência no códice, e reacção que releva o lado opaco do *medium*. Como fenómeno estético, não está constricto à remediação digital dos *ebooks* ou à *demediação* do livro-escultura, nos quais os vestígios formais do livro se expandem através da reprodução das marcas gráficas e materiais do códice noutros objectos.

Os livros-escultura identificados por Stewart seriam exemplos de *media* opacos resultantes da *demediação*, porque, além de valorizarem a *função imprópria* do artefacto, aplicam uma abordagem radical ao livro através da troca da função pela representação conceptual do objecto. Desta troca emana uma persistência da ideia de livro que não é apenas alegórica. A *demediação* é um fenómeno de ausência no qual a forma *desmediada* se converte no conteúdo do novo artefacto (STEWART, 2011: 1) e, contudo, promove um desvio comunicativo:

It subtracts meaning from its own vehicle. In so doing, it sacrifices text on the self-imposed rectangular altar — the reductive material slab — of geometric form. In this utter occlusion of *belles lettres* among other textual modes, the sculpted book may further deflect the tradition of *beaux livres* to that of *faux livres*. (STEWART, 2011: 17)

O livro como *medium* translúcido é uma condição circunstancial que reporta mais à acção derivada de práticas e à fluidez de géneros do que a uma prevalência inquestionável do código impresso que acontece no recurso à imagética do livro como tema de base para desenvolvimento de narrativas. Segundo Pressman, o livro como estética literária do século XXI é distintivo pela sua fluidez medial e não apenas como expressão de nostalgia pelo impresso:

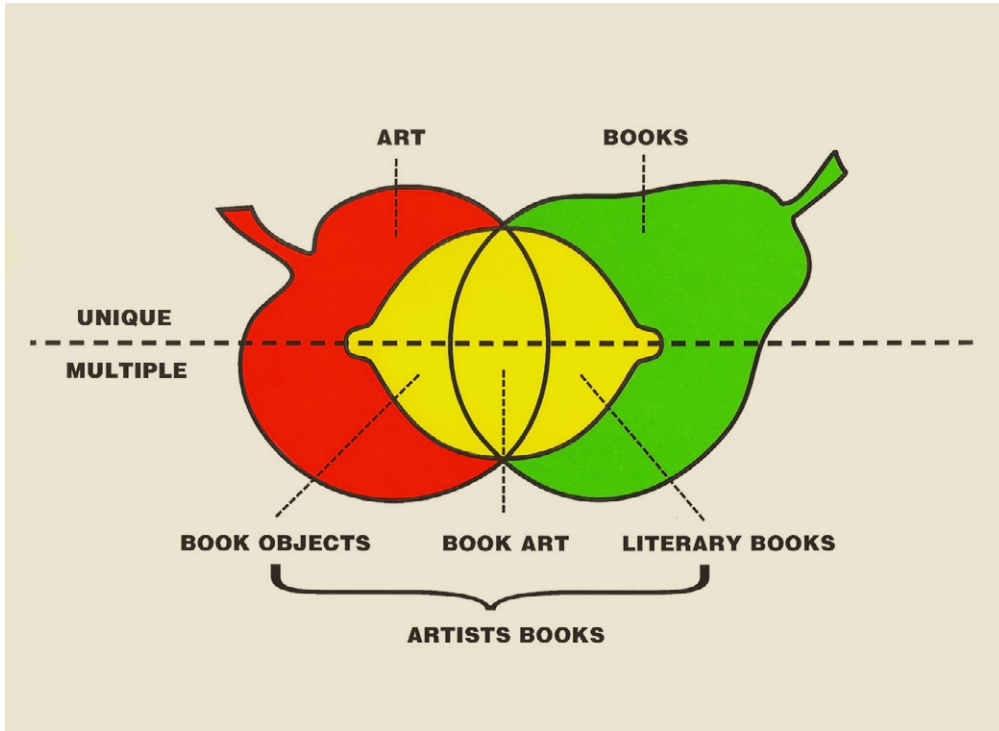
bookishness becomes a necessary aesthetic now and why this iteration of the aesthetic of bookishness differs from bookish aesthetics of the past. The novel projects digital technologies into the book format as a means of combating the simultaneous peril of information loss and the ideology of transcendental data that constitute discourse network 2000. (PRESSMAN, 2009)

A combinação de recursos e práticas mediais desencadeia trocas criativas entre os vários agentes da produção do livro: editores, escritores, *designers* e impressores. Deste modo, o livro distingue-se por não se cingir a uma representação alegórica das qualidades formais do livro como duplo opaco. O que o livro manifesta nas suas várias materializações contemporâneas é a presença de um estado intermédio de opacidade no *medium*, um espaço de criação.

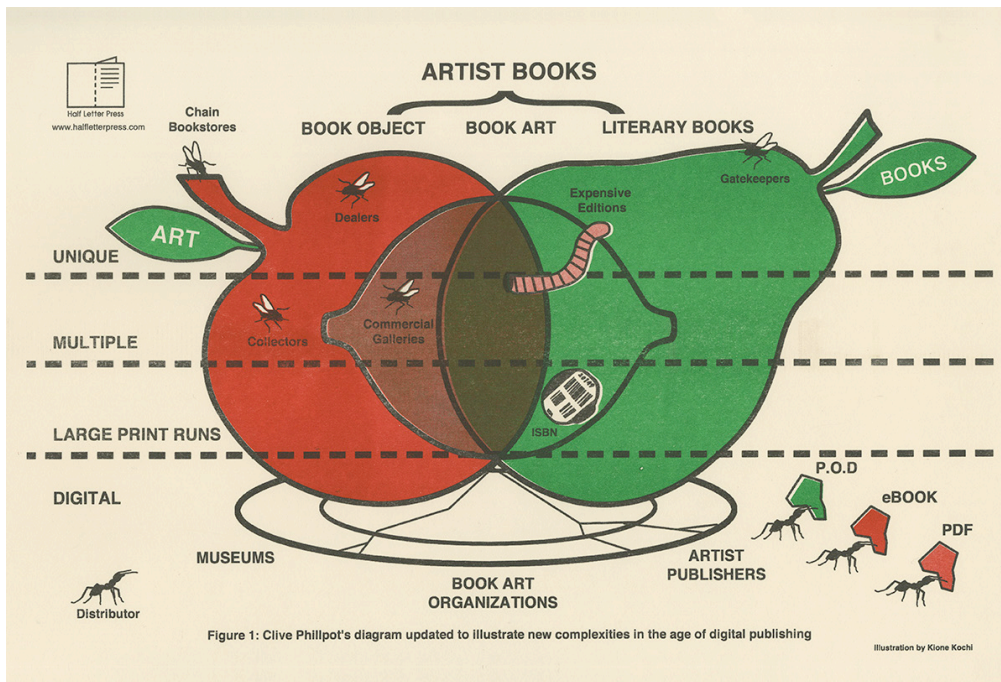
Este estado medial translúcido também é comum ao livro de artista tal como conceptualizado por Drucker<sup>(2004)</sup>. A autora estabelece uma zona de agência não constricta a uma especificidade de *medium* nem de práticas, e que possibilita uma interligação entre artistas e agentes da publicação:

If all the elements or activities which contribute to artists' books as a field are described what emerges is a space made by their intersection, one which is a zone of activity, rather than a category into which to place works by evaluating whether they meet or fail to meet certain rigid criteria. (DRUCKER, 2004: 2)

A zona de agência do livro de artista é de intersecção porque não se situa no limite de nenhuma área específica. É uma zona partilhada que pode ser imaginada como no diagrama de Clive Phillipot<sup>[F16]</sup>: uma maçã (arte) que intersecciona uma pêra (livros) e que dá um limão (livros de artista),



F16 *Fruit Salad*. Clive Phillipot, 1982.



F17 *Clive Phillipot's diagram updated to illustrate new complexities in the age of digital publishing*. Kione Kochi, Brett Bloom e Marc Fischer, 2014.

dividido na horizontal entre exemplares únicos e múltiplos. As três partes que dividem o limão correspondem a livros-objecto (livros-escultura), livros de arte e livros literários. Estas categorias são mais estritas do que as imaginadas em Drucker<sup>(2004)</sup>, mas cumprem o propósito ilustrativo de um espaço partilhado entre práticas e *media*.

Em 2014, o diagrama de Phillipot foi actualizado por Kione Kochi <sup>[F17]</sup>, em colaboração com Brett Bloom e Marc Fischer, numa ilustração publicada em Bloom & Fischer <sup>(2014)</sup>. Esta nova versão reflecte uma complexidade maior e já contempla as alterações nos modos de produção e distribuição dos ambientes digitais. O modelo de Kiochi contrasta com o original de Phillipot na inclusão irónica de agentes externos na forma de pragas da fruta: colecionadores, cadeias de livrarias, galerias comerciais, negociantes de arte, editores<sup>38</sup> representados como moscas e uma minhoca para as edições de luxo. Os agentes externos de acolhimento e selecção de livros de artistas também são acrescentados como três partes de um prato quebrado: museus, organizações de livros de artista e publicações de arte. A inclusão de uma terceira linha horizontal que delimita um novo espaço entre o múltiplo e as grandes tiragens dá azo a que o ISBN e o código de barras apareçam como um buraco na fruta e que os pedaços caídos sejam transportados por formigas identificadas como o *print on demand*, o *ebook* e o PDF — isto enquanto um distribuidor-formiga observa de mãos vazias no canto oposto da composição.

A diferença na narrativa diagramática das duas ilustrações capta uma alteração no campo do livro de artista que não é apenas de base técnica, prática ou de distribuição. Nos trinta e dois anos que separam os dois diagramas, o espaço envolvente do livro de artista sofreu alterações significativas que não estão em completo acordo com o modelo de Phillipot, porque este se centra mais no questionamento do livro como actividade crítica. Esta valência crítica reconhece que os livros de artista interrogam, numa abordagem conceptual ou material, a forma do livro como parte do seu propósito, interesse temático, ou método de produção <sup>(DRUCKER, 2004: 3)</sup>. Contudo, a envolvente alterou os métodos de produção, a popularidade e a aceitação do género na comunidade artística, o que aumentou a profusão de livros que se colocam ao abrigo da categoria do livro de artista no século XXI. Usando como referência a academia, é possível encontrar na Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto projectos de investigação como o *pure-print*<sup>39</sup> e uma disciplina de livro de artista, nos quais os objectivos e o programa estão construídos com base numa relação directa entre técnicas de impressão e livros de artista, com especial incidência na gravura. A sinopse do livro *Da Impressão ao Livro de Artista*, editado pela mesma instituição, reúne trabalhos e textos que traduzem o papel preponderante que as técnicas de impressão assumem na idealização do género:

38 No sentido em que são guardiões que limitam o acesso à edição (*gatekeeping*).

39 <https://i2ads.up.pt/blog/project/pure-print/> (acedido em 22 de Outubro de 2020).

Da impressão ao livro de artista: contextos de edição lança as bases para a abordagem prática e teórica ao livro de artista e edição de autor. Num discurso direto, conduzido por artistas-professores, artistas investigadores, gravadores, impressores, editores, técnicos impressores, o livro trilingue apresenta os modelos de criação possíveis, com as diferenças relativas aos contextos geográficos de origem. Paralelamente compreende-se como cada interveniente participa na criação artística com recurso às tecnologias da gravura, do que estas permitem e a que predispoem, sobre as relações de reciprocidade ou de antagonismo que ocorrem nas oficinas, entre oficinas, onde os testes e as aplicações se ensaiam na medida exata da sua oportunidade<sup>40</sup>.

O problema não reside na técnica escolhida, mas no pressuposto de que o livro de artista se alicerça numa técnica de impressão. O caso é bastante peculiar se se considerar que a Fundação de Serralves possui das maiores colecções de livros de artista e que não existe nenhuma ligação activa entre as duas instituições da mesma cidade para investigar e desenvolver o tema — um atavismo que supera a lógica e a oportunidade. Contudo, este pensamento tecno-determinista não é exclusivo da academia e faz-se representar em feiras como o Festival del Libro de Artista y la pequeña edición, de Barcelona<sup>41</sup>, ou em museus como o Book Art Museum<sup>42</sup>, de Łódź. A multiplicidade plástica do livro de artista pode induzir a uma correlação entre técnica e artefacto que atrai muitas oficinas a praticarem uma forma de *retrofuturismo*, mas os livros de artista não partilham necessariamente esta prerrogativa, porque revelam uma autoconsciência da sua estrutura e sentido no livro como forma (DRUCKER, 2004: 4):

[...] an artist's book should be a work by an artist self-conscious about book form, rather than merely a highly artistic book. These outstanding examples of book production do not serve as a point of departure for conceptualizing the artist's book, one whose philosophical and poetic legacy is an integral aspect of its identity. (DRUCKER, 2004: 21)

A gravura, a impressão de tipos de madeira ou chumbo, a *stencil gestetner*, a máquina de fax, as fotocopiadoras obsoletas, a serigrafia ou quaisquer *media* opacos ressurgem para se auto-significarem como propriedades *naturais* na produção de livros de artista — uma alegoria de autenticidade de

40 <https://i2ads.up.pt/blog/edition/da-impressao-ao-livro-de-artista/> (acedido em 22 de Outubro de 2020).

41 Ver [https://www.youtube.com/watch?v=rRS8kS3hhP4&fbclid=IwAR2uYoXDdbQVGSO\\_ZNR-zaHrOCznzeHF0j88aym-CasdO9UWEXxOpMDuPYOA](https://www.youtube.com/watch?v=rRS8kS3hhP4&fbclid=IwAR2uYoXDdbQVGSO_ZNR-zaHrOCznzeHF0j88aym-CasdO9UWEXxOpMDuPYOA) (acedido em 22 de Outubro de 2020).

42 <http://www.book.art.pl/> (acedido em 22 de Outubro de 2020).

um passado ufano. A escolha de *media* opacos serve para outorgar legitimidade e advogar uma estética assente numa moralidade da tinta. Quanto maior a carga de presença da matriz impressora e o volume de espessura da tinta, maior se presume a autenticidade do objecto impresso. A tecnicidade é tolerada apenas como extensão directa do gesto e como projecções dos órgãos, uma apropriação bem literal da tese popularizada por McLuhan e expandida num texto de Ernest Kapp de 1877 (BRAGANÇA DE MIRANDA, PINTO & RIBEIRO, 2019: 15). Para quem aplica a moralidade da tinta e da matriz, a incomensurabilidade do algoritmo demonstra ser uma falsidade criativa que quebra a afinidade entre órgãos e ferramentas e que redundando num dogma estético sobre os *media* opacos. Neste fetiche de glorificação da opacidade medial, a forma do livro é valorizada segundo o nível de veracidade entrópica produzido pela matriz impressora, e não no livro como objecto crítico.

A zona de agência do livro de artista não se define na técnica, mas na urgência em concretizar uma ideia em livro. Esta urgência de ser livro requer um estado medial translúcido que garanta uma presença no fluxo comunicativo. É necessário reconhecer que, no quotidiano da produção contemporânea, quase todo o recurso à tecnologia integra de alguma forma o algoritmo e opera num modo pós-digital, e que mesmo os defensores de uma ética do gesto impressor intocado recorrem aos seus serviços.

Os promotores do *retrofuturismo* — sejam livros de artista contemporâneos, sejam oficinas de impressão criativas que se dedicam a publicar sobretudo trabalho próprio — integram tecnologias digitais nos seus processos quotidianos de produção. É provável que a propensão para surgirem projectos deste cariz esteja directamente associada a mecanismos de digitalização que permitem saltar etapas e reduzir o esforço, tempo e custo necessários para imprimir em serigrafia ou em gravura. Se considerarmos a perspectiva de Katherine Hayles, em que todos os trabalhos cuja composição, publicação e promoção dependam de tecnologia digital são digitais (BETTENCOURT, 2016: 157), torna-se claro que o *retrofuturismo* é um exercício maioritariamente retórico. Contudo, é possível observar formas críticas de pensar o livro que não são livros de artista e que exploram as potencialidades do universo pós-digital.

Steve Tomasula é um bom exemplo do uso de todo o tipo de ferramentas digitais, as que foram ficando disponíveis desde a década de 1980 até hoje, para questionar criticamente o livro como forma de pensamento. Segundo este autor, cada *medium* transporta consigo expectativas de género: numa ida ao cinema não esperamos participar no modo de apresentação de um filme, tal como não esperamos que um código impresso esteja ligado a uma rede de hiperligações (BETTENCOURT, 2016: 165). Todavia, o seu objectivo é expandir as relações intermediais ou multimodais, demonstrando activamente como um género, por exemplo o romance, pode percorrer várias formas

de inscrição. O princípio base de Tomasula é composicional: na poesia, também se opta por uma escrita visual que integra o espaço branco/vazio como elemento integrante do processo de escrita (BETTENCOURT, 2016: 156). O segundo recurso introduzido pelo autor é a multimodalidade de tecnologias de inscrição — recorrendo a mapas, vídeos, imagens, etc. — para «intensifica[r] a experiência da relação com o livro através de composições narrativas (textuais, hápticas e visuais)» (BETTENCOURT, 2018: 39). Tomasula pensa o livro, impresso ou electrónico, como duas plataformas distintas (BETTENCOURT, 2016: 162) que podem articular-se criativamente. Este exercício crítico visa abandonar uma ideia de livro que apenas se materializa na forma de códice impresso, expandindo-a num sistema de pensamento que integra vários *media* numa ideia de espaço comum de retroacção medial:

If this cultural history hypostasized the typographic codex as the materialization of the concept and form of the book, the invention of the electronic screen of multiple reinscription remediates and reconfigures long-established bibliographic codes. It opens up a new literary ecology that calls for a rethinking of the materiality and readability of the codex within the expanded writing and reading spaces of the digital age. (PORTELA, 2013: 75)

Outro caso de exploração do potencial de escrita, composição e produção pós-digital é a editora Visual Editions, que, de 2011 a 2016 (data da sua última edição), se dedicou a «reimaginar clássicos»<sup>43</sup> da história da literatura como *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*<sup>44</sup>, de Lawrence Sterne, e *Don Quixote de la Mancha*, de Cervantes (dois exemplos de livros que marcaram a formação do romance moderno) e a desafiar autores como Adam Thirlwell ou Jonathan Safran Foer a repensarem a escrita e a edição de códices impressos. Na 123.<sup>a</sup> edição de *Tristram Shandy*, a Visual Editions introduz vários artifícios gráficos (cor de texto fluorescente, páginas dobradas, sobreposição de texto a duas cores) à já complexa dimensão paratextual do livro: traços *em* e *en*<sup>45</sup> repetidos consecutivamente para designar pausas distintas, asteriscos a substituir palavrões, a página com mancha marmoreada e mancha negra, diagramas, etc. A editora reinterpreta graficamente o livro, acrescentando uma cor que, à imagem dos manuscritos iluminados (BETTENCOURT, 2018: 241), serve para enfatizar partes do discurso e amplificar em diversos tons, reinterpretando a diversidade tipográfica de Sterne.

43 <https://www.itsnicethat.com/articles/don-quixote-visual-editions> (acedido em 26 de Outubro de 2021).

44 <https://www.youtube.com/watch?v=dqrH4luA9II> (acedido em 26 de Outubro de 2021)

45 Travessão e meia-risca, respectivamente. As medidas equivalem à largura das letras *m* e *n*; são mais intuitivas, e por isso optou-se pela designação em língua inglesa.

Abordagem similar foi utilizada em *Quixote*, recorrendo à cor azul para demarcar a personagem principal (Don Quixote), mas o que distingue esta edição é o acrescento de um registo fotográfico de Jacob Robinson, convidado a interpretar contemporaneamente as paisagens de La Mancha. Em *Kapow*<sup>46</sup>, de Adam Thirlwell, usou-se a composição do texto em colunas como elemento narrativo, variando a orientação mediante o fluir da história. As variações de direcção de colunas na mancha do texto foram ainda reforçadas por várias páginas dobradas em três que expandem as possibilidades de composição devido ao espaço branco a mais<sup>47</sup>. Em *Tree of Codes*, de Jonathan Safran Foer, a relação entre desenho digital, reescrita e produção foi levada a um extremo<sup>48</sup> — três meses só para impressão e acabamento. O autor edita um dos seus textos favoritos (*As Lojas de Canela*, de Bruno Schulz), retirando uma série de palavras ao texto. O texto é paginado e impresso com estas ausências, deixando uma série de buracos na mancha. Este espaço vazio é desenhado, página a página, em rectângulos aplicados com cortantes sobre o plano impresso. Estes buracos abertos deixam uma série de espaços sem fundo que permitem construir frases entre várias páginas ao mesmo tempo.

Os livros da Visual Editions representam muitas das possibilidades inscritas em práticas de remediação e num pensamento intermedial e multimodal. Contudo, e apesar do grande êxito das suas edições, o trabalho de publicação impressa pós-digital da Visual Editions entrou num hiato nos últimos anos: a empresa dedica-se a fazer uma intersecção entre «tecnologia, edição, e cultura»<sup>49</sup>, associada a extensas colaborações com a Google como «contadores de histórias profissionais»<sup>50</sup>.

Na óptica pós-digital, pode considerar-se o problema do livro uma alteridade de formato — PDF, *print on demand*, brochado, agrafado —, mas seria mais apropriado atribuir estas variações como instanciações do livro, conciliáveis e colaborativas. O próprio da urgência de ser livro é a necessidade que uma ideia ganha de ser livro como forma e estrutura, um estado que se torna intraduzível noutra *medium*:

There would be no way to translate a Dieter Roth book into another medium — the idea of the works is inseparable from their form as books and they realize themselves as works through their exploration of the conceptual and structural features of a book. In addition, by making these works in editions which function

46 <https://www.youtube.com/watch?v=6FsUzoaQ2Zc> (acedido em 26 de Outubro de 2021).

47 <https://www.itsnicethat.com/articles/visual-editions-kapow> (acedido em 26 de Outubro de 2021).

48 <https://www.youtube.com/watch?v=rOGcBOPYKjY> (acedido em 26 de Outubro de 2021).

49 Tradução minha. <https://www.visual-editions.com/about> (acedido em 26 de Outubro de 2021).

50 *Idem*.



within the conventions of publishing, Roth made it clear that these were really meant to be books, not sculptures or multiple art pieces. This last aspect of his work is significant, since it allows structural work to integrate with the edition process in the hybrid form of the artist's book. (DRUCKER, 2004: 75)

O sistema de produção pós-digital alarga as possibilidades de materialização do livro e abre espaço a múltiplas ocorrências que não são à partida concorrentes. Contudo, se o livro se instancia de várias formas, não perde a sua lógica orientadora do todo:

In examining the way artists have interrogated the structure of the book, it is important to begin with the obvious but also profound realization that a book should be thought of as a whole. A book is an entity, to be reckoned with in its entirety — the most successful books are those which account for the interrelations of conceptual and formal elements, thematic and material concerns. (DRUCKER, 2004: 122)

A propensão totalizante do livro é uma inevitabilidade, mesmo quando é composto de fragmentos, porque mantém uma relação com a ideia de livro, ainda que o referente seja conceptual (DRUCKER, 2004: 123). O livro como entidade não implica, porém, uma estagnação na forma ou na sua resposta à envolvente. Tal como os *media* reflectem as variações da técnica em gradações de opacidade, também o livro é refém do seu tempo. Se a Bíblia de Gutenberg e um livro de artista *print on demand* da editora Troll Thread<sup>51</sup> têm fortes afinidades artefactuais e paratextuais, os dois são reacções à urgência comunicativa e de distribuição da época. O *print on demand* é bastante popular na produção contemporânea de livros de artista, porque permite que o espaço criativo não esteja dependente de tiragens e armazenamento, mas implica um encarecimento do preço unitário do livro, com sérias desvantagens para o leitor e as redes de apoio à produção.

A gradação lumínica dos *media* não deve ser entendida como oposição entre estados comunicantes e não comunicantes. Os *media* opacos não deixam de comunicar, mas abandonam o circuito activo para uma forma passiva. No limite, os *media* opacos comunicam através de linguagem visual, mas operam num sentido maioritariamente metafórico. Não existindo um alfabeto sem caracteres que seja estritamente visual, divisível em unidades distintas e arbitrárias que produzam combinações entre si com múltiplos sentidos, é difícil imaginar uma linguagem visual que não seja apenas metafórica. Se a linguagem visual for estritamente codificada e

51 <https://trollthread.tumblr.com/> (acedido em 24 de Outubro de 2020).

estruturada, redonda num simulacro idêntico à linguagem verbal, porque o alfabeto, como demonstra a poesia concreta, já é exemplo radical de forma e visualidade:

Aprendemos a ler para esquecer que vemos enquanto lemos, ou seja, para transformar um código formal num código semântico, as linhas geométricas que desenhavam o alfabeto em linhas que veiculam um sentido. O livro é, deste modo, marcado pela idealização; é um objeto mitificado ao qual associamos uma predisposição de interação: a sequencialidade da linha no texto leva-nos a uma certa disciplina do olhar, e essa cadência ou repetição de linhas leva-nos a um certo recolhimento, a uma certa lentidão, solidão, alheamento. (GONÇALVES, 2014: 25)

É verdade que a comunicação existe no som e na imagem além do fonema e do grafema, no sentido em que o espaço e os objectos são provocadores de comportamentos e de afecto, e é até possível desenvolver sintaxes de base sensorial, mas estas sintaxes não são veículos de transmissão equiparáveis:

There are many linguistic problems — for instance, syntax — which likewise overstep the limit of language and are common to different semiotic systems. We may speak even about the grammar of traffic signals. There exists a signal code, where a yellow light when combined with green warns that free passage is close to being stopped and when combined with red announces the approaching cessation of the stoppage; such a yellow signal offers a close analogue to the verbal completive aspect. Poetic meter, however, has so many intrinsically linguistic particularities that it is most convenient to describe it from a purely linguistic point of view. (JAKOBSON, 1987: 79)

Resta formular uma última questão sobre a opacidade dos *media*: pode a relação de opacidade medial ser invertida? Porventura. Com a propensão para a permeabilidade na segurança das redes digitais, não é descabido que se retomem usos e formas de comunicação analógicas no quotidiano, mas, enquanto o fluxo comunicativo for dominante na determinação da vontade política e da ordem e na definição da estrutura do mercado, é pouco provável que a transparência analógica regresse ao dia-a-dia.

Calasso <sup>(2015: 4)</sup> avança com a ideia de que pode considerar-se a publicação, além de actividade propensa ao desbaratar de fortunas, uma prática artística. O negócio da publicação tende a ser paradoxal porque é oneroso e pouco aliciente para quem pretenda fazer dele... negócio. Na melhor das hipóteses, alcançado o equilíbrio entre títulos lançados e vendas, é possível imaginar que os livros se paguem a si e a quem trabalha para eles. Existem

muitas matizes e variáveis nesta equação: tanto é exequível publicar com recursos exíguos como é possível ter lucros consideráveis das vendas de livros — um misto de oportunidade e oportunismo. Mas a hipótese de Calasso é que, ultrapassada a contingência do negócio, se pense a publicação como forma, um todo articulado de factores gráficos e organizativos:

To understand what is essential about photography, all you have to do is study the work of Nadar. To understand what a great publishing house can be, all you have to do is look at the books printed by Aldus Manutius. He was the Nadar of publishing. He was the first to imagine a publishing house in terms of form. And here the word form has to be interpreted in many different ways. Form is crucial, first of all, in the choice and sequence of titles to be published. But form also relates to the texts that accompany the books, as well as the way in which the books are presented as objects. It therefore includes covers, graphics, layout, typeface, paper. (CALASSO, 2015: 5)

O argumento funda-se no trabalho de Aldus Manutius e em como construiu um fio coerente entre as sucessivas publicações, mediante pequenas introduções de contextualização que escrevia para cada título (CALASSO, 2015: 6). O feito mais relevante de Manutius foi, no entanto, ter produzido livros de transporte fácil que podem ler-se sem auxílio de uma mesa: os primeiros livros de bolso. A portabilidade do livro teve impacto directo na leitura ao permitir que ela se autonomizasse no indivíduo. Ora, se a introdução de um formato de livro portátil é um feito altamente significativo, o que persiste vanguardista neste gesto é Manutius ter imaginado um leitor e produzido uma forma em função deste. A publicação como forma é um exercício de imaginação das várias partes constituintes como um todo coerente, que se articula progressivamente numa sequência de livros para adequar conteúdos a uma ideia de grupo de leitores. Calasso (2015: 9) projecta a publicação como forma num livro maior, em que os vários títulos publicados são os capítulos. O conflito com o negócio da publicação é evidente, uma vez que, em vez de publicar segundo uma ficção do que é a figura do mercado e os hábitos dos seus consumidores, publica-se imaginando leitores — o que também inclui à partida todos os agentes envolvidos no processo de publicação.

Em Gonçalves (2014B), enuncia-se uma colagem de afirmações de Vitor Silva Tavares que constitui uma proposta válida de definição da publicação como forma, ou como género:

Conclusão (possível): a arte da edição é constituir e manter uma ordem <sup>RC:126</sup>, mesmo que essa ordem passe por desordenar as convenções da edição. Um exemplo: Vitor Silva Tavares fala-nos do quadrado, da utilização do cânone para a

subversão dos valores institucionais da economia da edição <sup>VST:113</sup>, para uma edição sem cálculos <sup>VST:115</sup>. Afinal, uma proposta para a desordem da ordem: os livreiros reagem mal aos quadrados porque não estão formatados para a estante, porque fogem deliberadamente à imposição/normalização industrial <sup>VST:117</sup>. Como reação: editar livros contracorrente e fazer com que os materiais correspondam a essa vontade: *fazer a literatura contra-margem com papel manteigueiro, à memória desses opúsculos que se vendiam efetivamente pendurados num cordelinho, e com aquele papel tosco. Vamos lá dignificar os próprios materiais baratos em livro* <sup>VST:119</sup>; por fim, ter o tipógrafo como cúmplice do crime. (GONÇALVES, 2014B: 7)<sup>52</sup>

A proposta de Calasso está de acordo e ajuda a sustentar a ideia de publicação como prática artística, mas a publicação como género literário não parece suficientemente defendida. Para que exista um enquadramento no literário, parece inevitável estabelecer-se uma relação limítrofe com outros géneros concorrentes, como o ensaio ou a ficção científica, relação essa que não é clara. Calasso defende que a publicação poderia ser um género literário híbrido (GALASSO, 2015: 11) que opera em vários *media*. A especificidade deste género literário, em contraponto com outros, aparenta ser a hibrididade, mas, como foi possível observar no romance, esta característica pode ser válida noutros géneros, atribuindo à publicação como género literário uma definição vaga e incerta. Outra hipótese seria a da publicação como género hierárquico superior, relegando os outros à categoria de subgénero literário, mas aparenta ser mais provável que a publicação é uma prática multimedial de múltiplos géneros que pode transformar-se numa prática artística.

Neste sentido, pode equacionar-se o género como espaço crítico que se redefine em torno de uma prática, mas também pode conceptualizar-se como limite, lista prescritiva do que é permitido e proibido:

You might have heard it resound the elliptical but all the more authoritarian summons to a law of a “do” or “do not” which, as everyone knows, occupies the concept or constitutes the value of genre. As soon as the word “genre” is sounded, as soon as it is heard, as soon as one attempts to conceive it, a limit is drawn. And when a limit is established, norms and interdictions are not far behind: “Do,” “Do not” says “genre,” the word “genre,” the figure, the voice, or the law of genre. (DERRIDA & RONELL, 1980: 56)

Outra hipótese avançada por Derrida é a formação do género ser uma deformação congénita que segue a lei da impureza ou da contaminação

52 Este livro usa um sistema de notação de referências próprio: RC corresponde a Roberto Calasso, VST, a Vitor Silva Tavares.

(DERRIDA & RONELL, 1980: 57). A categorização do género seria por desígnio falível, uma tarefa que não se permite a si mesma ser realizável, que se propõe funcionar num círculo vicioso de informar e deformar a realidade (DERRIDA & RONELL, 1980: 60). Aceitando que os limites dos géneros são vagos e redesenháveis, persiste ainda outro problema para a publicação. A categorização dos géneros literários tende a ser acentuada por diferenciações de conteúdo, mas a publicação como forma tende a ser fluida, porque a forma tem o sentido de modo e não se enquadra no binómio ideia/representação. O ponto de vista mais apropriado à publicação como forma é o que Derrida propõe para o texto, uma possibilidade de participação em vários géneros, mas não de pertença definitiva:

To formulate it in the scantiest manner — the simplest but most apodictic — I submit for your consideration the following hypothesis: a text cannot belong to no genre, it cannot be without or less a genre. Every text participates in one or several genres, there is no genreless text; there is always a genre and genres, yet such participation never amounts to belonging. (DERRIDA & RONELL, 1980: 65)

O género e a publicação são mais conciliáveis se o primeiro for concebido como forma de enunciação e não como resultado de uma categorização sistémica:

What then of genre? A genre is, most simply, a distinctive and more or less institutionalized type of utterance, an utterance that always comprises an intersecting range of other texts and genres. Genres are relatively stable and repeatable patterns of intertextual relations. (MALIK, 2008: 724)

A publicação como género literário não aparenta estabelecer uma correspondência com o policial, o romance ou a fábula. A relação que a publicação estabelece com o género literário já não é por si pacífica, uma vez que a atribuição de um género a um livro serve mais propósitos oportunistas do que o interesse e a defesa do texto. A atribuição do género na capa de um livro por desígnio editorial é uma característica contrária à publicação como forma. É uma estratégia comercial preguiçosa e uma maneira acrítica de apresentar um livro a um público. Comunicar pela categorização esvazia a fluidez que qualquer obra possui, encastrando-a numa singularidade circunstancial. A dificuldade que se apresenta a cada livro de representar a sua dimensão complexa numa capa não se traduz na atribuição do género. Se a capa implica construir um fragmento que remete um todo num exercício metonímico, o género é a redução de um todo numa categoria que apenas alude a si.

Tal como o livro de artista, a publicação como forma também pode ser definida como uma zona de agência que, não sendo ilimitada, não tem fronteiras definidas. Esta zona caracteriza-se por permanecer num estado medial translúcido que incentiva à confluência de práticas. Desta convivência activa de agentes, *media* e práticas, surge uma hipótese criativa: a publicação como prática artística.

6.

# Publicar em Terra de Ninguém





*Kings are not the only servants of the public who imagine that they are the state. Editors are but men, and easily “lay the flattering unction to their souls” that they are the Magazine, the Newspaper, or the Review they conduct. [...] It is utterly impossible to persuade an Editor that he is nobody.*

*Sketches & Essays*, WILLIAM HAZLITT

*Poucos são os que têm a coragem ou a influência literária de um Graham Greene, que, quando o editor americano lhe sugeriu a alteração do título do seu romance Viagens com a Minha Tia, respondeu com um telegrama de oito palavras: «Mais fácil trocar editor do que trocar o título».*

*No Bosque do Espelho*, ALBERTO MANGUEL

Desde que a feitura de livros se tornou um negócio industrial com estatuto de economia de investimento que publicar não deveria ser sinónimo de editar. O que a anglofonia desagrega, *publishing* e *editing*, resulta da separação de competências e equivale a não misturar tarefas editoriais com gestão. Ainda que não seja exequível substituir o termo editora por *publicadora*, as diferenças e os encargos de cada uma das acções são suficientes para se questionar a manifesta similitude. Ao assumir muito do controlo sobre o resultado do conteúdo e da forma, a edição impõe uma relação metonímica de poder para com a publicação:

Editing seems to become a metonymy for the whole work of publishing. The editorial horizon is glossed in parenthesis as “(the horizon of [the text’s] production and reproduction).” But editing and composition are only two of the processes of publishing. (Malik, 2008: 714)

A persistência na concentração das duas actividades num só termo parece também querer aludir a uma contradição interna: a dignidade de fazer livros contra o negócio de os vender. Se persiste uma aparência de unidade entre os dois termos, isso deve-se à escala das editoras: as pequenas tendem a acumular funções em indivíduos, os grandes grupos, a separar os gestores dos editores. Contudo, o negócio dos livros é altamente competitivo e não permite que os livros actuais tenham estatuto distinto de outras mercadorias:

Foi Calvin Trillin quem uma vez comparou o ciclo de exposição de um livro nas lojas como algo entre o leite e o iogurte. Nós gracejávamos, acrescentando que devíamos determinar um prazo de validade e colá-lo à capa dos livros. São as lojas que o fazem agora por nós, devolvendo os livros cada vez mais rapidamente.

(SCHIFFRIN, 2013: 136)

A história de feitura do livro acompanha a lógica da industrialização e ratifica a produção em série no processo tanto de concepção como de impressão do livro. A linha de montagem editorial só se aplica num sentido análogo, mas a distribuição de competências estritas é factual. Promove-se a especialização técnica e a separação dos vários sectores produtivos e reúne-se no acto de publicar uma equipa de agentes que participam numa cadeia ordenada. Na edição de grande escala, a comunicação entre os diversos agentes é entreposta pela edição, ou assistência editorial, e é corrente a autoria, a tradução, a revisão, a paginação e o *design* não comunicarem directamente entre si. Contudo, se a separação e a especialização editorial permitiram o surgimento de verdadeiros impérios editoriais e de uma linha de montagem de livros, também instauraram hábitos críticos nos processos editoriais, porque toda a alteração ou proposta requer validação. Apesar de haver uma cadeia de crítica, não é muito comum nas estruturas maiores encontrar-se uma edição colaborativa alargada, dando-se prioridade a sistemas de base hierárquica que assentam na palavra de ordem do vértice: o desígnio de quem publica. Quando se contraria esta lógica organizativa e se concentram os diversos intervenientes num só agente, anula-se a figura dos guardiões da edição (*the gatekeepers*), mas também se perdem referentes de discussão que são parte integrante da dinâmica editorial:

No entanto, a dissolução das personagens da edição, num contexto de produção fortemente marcado pela divisão laboral, não é uma questão neutra; bem pelo contrário, aciona uma das questões mais ambíguas na história da produção artística ou criativa, ao partir do princípio que podemos prescindir de uma distância crítica mais eficaz (ou literal) naturalmente construída quando o conteúdo é transportado pelos vários agentes. (GONÇALVES, 2014B: 99)

Não se pode considerar, no entanto, que a autopublicação seja equivalente a uma prática artística só porque é individualizada, uma vez que o desejo de não submeter uma obra a uma pré-apreciação crítica de outrem apenas garante a confiança judicativa do proponente no seu trabalho. Para que a autopublicação não se resuma a um exercício de vaidade e egotismo, é necessária a aproximação ao imaginário da comunidade que publica. Não se trata de um vínculo de validação para a existência, mas em pensar o acto

de publicar como resultante de uma relação crítica entre pares de uma comunidade que se influencia pelos conceitos e estética dos livros que produzem. Estas comunidades imaginadas pela publicação formam-se pelos motivos mais variados: pela música, nos fanzines que acompanham o movimento *punk*; pela técnica da tinta, nas oficinas que abraçam o *retrofuturismo*; ou pela forma de publicar, na publicação como prática artística.

No entanto, a autoria solipsista é um modelo emergente de publicação. Do mesmo modo que um autor escreve um texto e considera que tem um livro finalizado a que apenas falta materialização, é comum autores submeterem propostas a editoras e recusarem qualquer edição ao seu texto — ou até editoras que se especializam a constituírem estes autores como seu mercado, como acontece na *vanity press*. Parte da razão que leva um autor a recusar a edição do seu texto deve-se a uma concepção estrita da ligação entre público e privado, em que a publicação operaria como mediadora especializada e neutra. Em sentido oposto a esta aceção abstractizante, Bhaskar (2014) descreve a publicação como processo de filtragem que leva a um exercício de amplificação:

[...] limning a working definition of publishing within the boundaries between public and private is impossible. Confusion surrounds the concept of “public”, which can be viewed as less a feature of society and more a fiction of it. We need a better account of what making public means. Amplification fits the bill. By amplification, I mean something deceptively simple, getting to the heart of what all cultural intermediation — itself a nebulous notion — is about: acting so that more copies of a work or product are distributed or consumed, or are distributed and consumed by different people without the intermediating act. [...] Thus, simply leaving a manuscript on a bench is not amplifying it in the way photocopying and posting it to all your neighbours is amplifying it. Equally, printing a work and letting copies fester in a warehouse isn’t amplification; getting those copies out into shops and, more importantly, the hands of readers is amplifying it. (BHASKAR, 2014: 114)

As práticas editoriais e de publicação não são desinteressadas na transformação que incutem ao trabalho de um autor. É comum apontar-se à grande edição um comportamento invasivo e dominador na criação; aqui, editores «trabalham» o texto para cumprirem as expectativas comerciais dos livros. Um dos exemplos paradigmáticos é o de Raymond Carver, que ficou conhecido pela sua prosa minimalista e que, após a revelação dos seus originais, se descobriu resultar dos cortes e revisões do seu editor, Gordon Lish. O manuscrito de *What We Talk About When We Talk About Love* foi cortado em cerca de quarenta por cento do original, e o título inicial de Carver, *Beginners*, foi recusado e editado na sua versão actual.

Alberto Manguel, no artigo «O participante secreto», evidencia casos como o de Timothy Findley, convencido pelo editor a acrescentar uma justificação ao sentido do texto — a qual foi retirada na segunda edição do livro, a pedido do autor (GONÇALVES, 2014B: 134). Para Manguel, este exercício editorial infantiliza os autores, habituando-os a escrever à condição e a levar o seu texto «ao umbral da sala de aula, onde o professor corrigirá a ortografia e a gramática por ele» (GONÇALVES, 2014B: 138). Não descurando o relevo que a revisão tem na forma final de um texto, Manguel teme que uma edição invasiva retire inventividade e acaso ao que se publica.

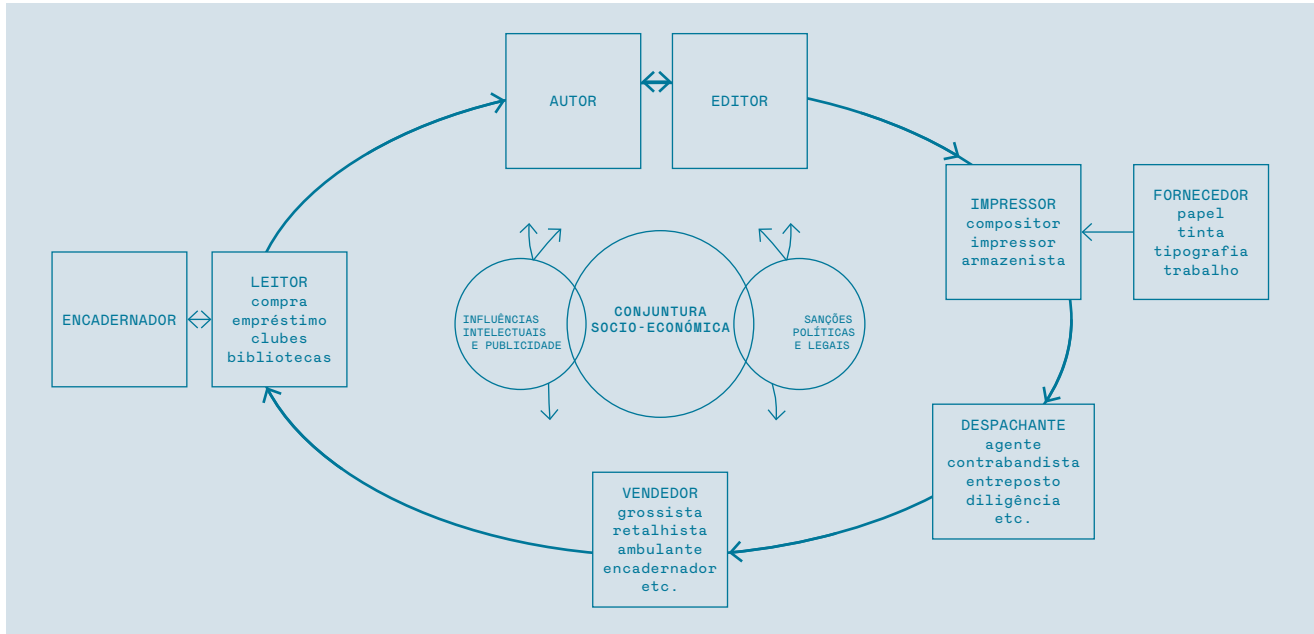
Se Manguel tenta encontrar um ponto de equilíbrio no peso que a edição deve ter na publicação de textos, outros, como William Hazlitt, não são tão generosos. No seu texto de 1830 «A chapter on editors», Hazlitt dirige-se a todos os editores e acusa-os de não terem mérito para a função que desempenham e serem pequenos estatistas autoritários a quem é impossível convencer que são ninguém (HAZLITT, 1912: 239). Num texto curto mas acutilante, ataca vezes sem conta a profissão de editor, mas acaba a clamar pela necessidade de uma edição menos intrusiva e abstracta, mais próxima da revisão textual:

An Editor, then, should be an abstraction — a being in the clouds — a mind without a body — reason without passion. But where find such a one? (HAZLITT, 1912: 244)

Publicar é um acto decisório impositivo, ou pelo menos de coragem e responsabilidade, sobre matéria a que se pretende dar forma. Seja autoproposto, seja intermediado, é um acto que se insere num sistema encadeado de relações. Darnton <sup>(1982)</sup> construiu um modelo descritivo que tenta enquadrar o fenómeno da publicação de livros num *circuito de comunicação* <sup>[F18]</sup> a interligar os vários agentes numa cadeia circular, a qual se estende entre leitores e autores:

It could be described as a communications circuit that runs from the author to the publisher (if the bookseller does not assume that role), the printer, the shipper, the bookseller, and the reader. The reader completes the circuit, because he influences the author both before and after the act of composition. Authors are readers themselves. (DARNTON, 1982: 67)

O percurso entende que a escrita é alimentada pela leitura num movimento circular contínuo. Contudo, a circularidade do modelo não implica um regresso ao ponto de origem, mas a um novo momento de escrita que se desenha segundo um movimento heraclítico perpétuo: aquele que não se banha duas vezes o mesmo rio. Apesar de não fazer parte do circuito de

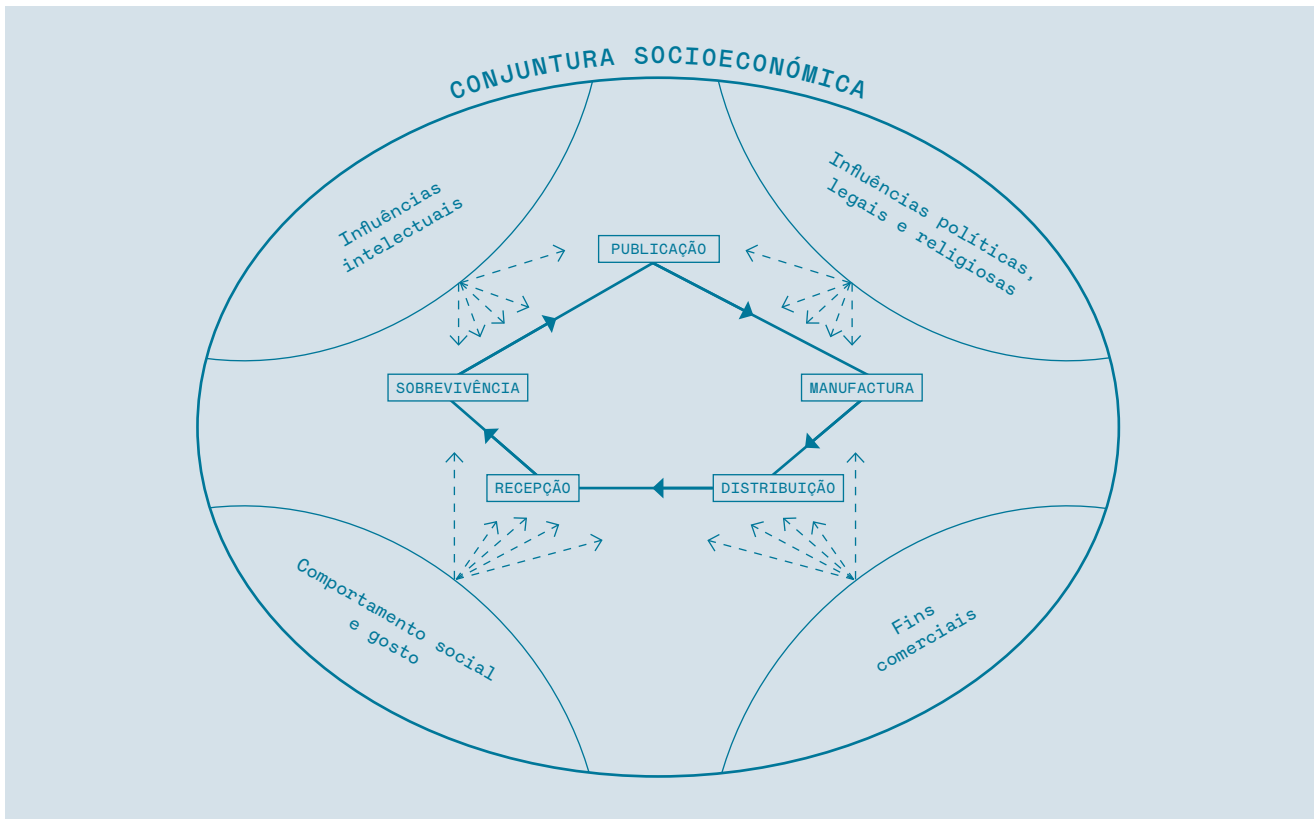


F18 Circuito de comunicação, 1982 (tradução nossa).

Darnton, se o modelo for visto de escorço e imaginado numa progressão temporal, evolui como a espiral de uma mola infinita num contínuo impulsionado pela publicação — da concepção à reflexão. O circuito de comunicação proposto tem a vantagem de construir uma visão de conjunto que contraria a tendência fragmentária e autocentrada que cada uma das disciplinas tende a adoptar quanto ao acto de publicar: o *design* que discute *design* e impressão, a edição que discute edição e revisão. O propósito de Darnton visava reformular a abordagem da história do livro ao processo de publicação, imaginando uma crítica interdisciplinar que promovesse relações de consequência entre os vários intervenientes do circuito.

A construção de modelos de funcionamento tem vantagens operativas, mas, numa actividade tão díspar como a publicação, é difícil mantê-los válidos no espaço e no tempo. É o próprio Darnton quem, passados vinte e cinco anos, reavalia as suas conclusões no artigo «“What is the history of books?” Revisited», no qual reconhece que o *circuito* se baseava num período de estabilidade tecnológica entre 1500 e 1800 (DARNTON, 2007: 504), que incidia, em grande parte, no território francês. Ao transpor o modelo para a Islândia num período similar, Darnton depara com hábitos culturais distintos e com outro circuito de comunicação que contradiz o seu modelo inicial. Entre o século XVI e meados do século XIX, não havia livrarias nem escolas na Islândia, mas, no final do século XVIII, quase toda a população era letrada. O facto deve-se a hábitos disseminados de ensino doméstico, de cópias de manuscritos e de leitura regular durante os longos Invernos (DARNTON, 2007: 505).

À revelia das suas limitações, o *circuito* continua a ser pertinente, o que levou Thomas R. Adams e Nicholas Barker a desenvolver um modelo



F19 Ciclo do livro, 1993 (tradução nossa).

derivativo com base em cinco ocorrências, ou momentos do livro: publicação, manufatura, distribuição, recepção e sobrevivência. A diferença substancial está em desviar a atenção dos agentes para o objecto que dá forma a um novo modelo: o *ciclo do livro* <sup>[F19]</sup>. O recentrar no livro não exclui o factor humano evidenciado por Darnton, mas permite acompanhar as interações dos artefactos no tempo e considerar a sua sobrevivência como factor relevante na equação. O modelo de Adams e Barker é direccionado para a publicação e integra quatro propósitos orientadores: criação, comunicação, lucro (se aplicável) e preservação.

Creation is the desire to present a text, whether written recently or long ago, in a particular physical form. Communication is the intention to make it known and available to others. Profit is the need for the enterprise to make a return, which may be commercial (revenue from sales), indirectly commercial (an advertisement or prospectus), or non-commercial (the promotion of religion or a political cause or the enforcement of law). Preservation is to ensure its continued existence through the creation of multiple copies. Usually, but not always, all four factors were at work. The many variations in publishing practice comes through the amount of emphasis placed on each of the factors in any given instance. (BARKER, 1993: 16)

A persistência de um livro no tempo em reedições, traduções e reimpressões é uma qualidade raramente alcançada por outros artefactos. Adams e Barker identificam três estados de sobrevivência: a concepção e recepção, o momento em que é publicado e que mais se adequa ao propósito com que foi criado; a pausa ou esquecimento, quando deixa de ser reimpresso e entra em desuso; e a redescoberta, quando regressa como objecto de desejo (BARKER, 1993: 9). O processo de sobrevivência não é alheio à matéria e encadernação que o compõe. O livro impresso em pergaminho e encadernado à mão sobrevive pela resistência dos materiais do artefacto individual, e o livro industrial em pasta de papel persevera pela desmultiplicação de exemplares. Se a permeabilidade do papel à época não parecia ser capaz de substituir a durabilidade do pergaminho (BARKER, 1993: 9), a produção industrial veio libertar o objecto numa singularidade múltipla que se projecta no tempo. A força do códice de papel não reside num só exemplar, mas na disseminação da cópia. Contudo, não se pode considerar um livro reeditado durante séculos uma entidade una e abstracta. A multiplicação de cópias pode dar origem a outras tantas reedições, pelo que chega a ser impróprio considerar que a primeira edição de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* e uma edição de bolso apenas intitulada *Don Quijote* sejam a mesma entidade. O livro não se limita a sobreviver, desdobra-se em variações de si mesmo:

“Tout s’acheve en Sorbonne”, wrote Valery: everything ends up as a PhD thesis. So books, whether viewed as intellectual instruments or social documents, continue to exist because more books are written about them and thus depend on them. Valery’s pessimism might be countered with the analogy of the coral reef. Survival is a cumulative process. (BARKER, 1993: 38)

O *circuito* de Darnton é maioritariamente plano, e o *ciclo* de Adams e Barker é uma extensão orgânica do primeiro inscrita com base no livro. O *ciclo* complementa o *circuito* acrescentando uma temporalidade e uma persistência ao livro que permite que não seja encarado como entidade estática. Malik (2008) alerta que, apesar das falhas apontadas por Adams e Barker, o *circuito* faz equivaler os vários intervenientes do processo de publicação, no qual o leitor é apenas mais um agente produtor (MALIK, 2008: 712). Os dois modelos demonstram que publicar é um processo de circulação e modificação de conteúdo textual e/ou imagético. A modulação deste fenómeno acontece e varia através da paratextualidade, o processo de adaptação de um texto «mudo» em voz activa, assim designado por Gérard Genette e central para compreender a publicação como prática artística.

Um aspecto que também condiciona a percepção das possibilidades da publicação é o negócio dos livros. À luz deste negócio, publicar como

prática artística aparenta ser um contra-senso. Se a missão de difundir artefactos culturais é estruturante na circulação crítica de ideias em circuitos ou ciclos comunicativos, só é eficaz mediante uma distribuição alargada de livros rentáveis, mas a preços acessíveis. A introdução do formato de livro de bolso é o momento decisivo e diferenciador tanto na democratização do livro como na sua capitalização. O precursor do negócio do livro de bolso foi Allen Lane, que, na editora Penguin Books, em 1935, os tornou disponíveis a *six pence*<sup>53</sup> nos supermercados Woolworths, em lojas no centro das cidades, nos quiosques e nas estações de comboio. A capa dura, com tiragens de mil a cinco mil exemplares, era a tipologia preferida dos editores à época, porque desde 1842 que o *triple-decker* (obras de ficção divididas em três volumes) era o formato mais comum e acessível, estando disponível para aluguer nas *circulating libraries* (livrarias/bibliotecas de aluguer) (MENKE, 2013). Recorrendo ao modelo de aluguer de livros, os quais passam por centenas de leitores, é normal que a capa dura, mais resistente, fosse o formato de eleição. Este sistema marcou o tipo de escrita da época — a ficção tinha de ser longa para ser distribuída pelos três volumes — e somava mais um guardião ao circuito, visto que, além dos editores, as *circulating libraries* também opinavam<sup>54</sup> sobre o conteúdo do material publicado (MENKE, 2013).

A visão de Allen Lane era a de criar um mercado novo e maior de publicação, e a capa dura não é um formato que permita edições baratas para um público alargado, uma vez que o projecto de Lane era reeditar clássicos da literatura com tiragens de vinte mil unidades (JOICEY, 1993: 26-27). Os livros brochados já faziam parte do imaginário da publicação desde Aldus Manutius e estavam presentes no mercado inglês desde meados do século XIX, mas eram relegados a edições mal produzidas de romances, *westerns* e *thrillers* direccionados ao grande público. As edições da Penguin ofereciam o compromisso difícil de publicar livros conceituados de *design* cuidado mas baratos, tal como reconhece o seu editor num prefácio de 1959: «[O]ur motives when we set out in 1935 were both missionary and mercenary» (FLOWER & LANE, 1959: 5).

O compromisso editorial entre negócio e rentabilidade e o sentido de oportunidade são estruturais no êxito da Penguin. Contudo, ser pioneiro no negócio dos livros não reporta a uma ideia de originalidade absoluta, pois o nome e a identidade foram directamente influenciados pela Albatross Modern Continental Library, da qual Lane recupera a referência ornitológica e o desenho de colecção (JOICEY, 1993: 28). É com o *design* diferenciado de Edward Young que a Penguin se inicia com um sistema de três barras

53 Considerando a inflação desde 1930, uma libra vale cerca de 74 euros, e seis cêntimos, 1,25 euros.

54 Serve como exemplo a rejeição de *A Modern Lover*, de George Moore, e dos seus romances posteriores pela livraria Mudie's.





F20 Esquema de cor das primeiras edições Penguin. 1935-1939.



F21 Pelican Books, 1939.



F22 Penguin Specials, 1938-1939.

horizontais, de cores no topo e na base, que identificam o livro por gênero — laranja para ficções, verde para policiais, azul-escuro para biografias, rosa para viagens e aventuras, e vermelho para peças de teatro <sup>(BAINES, 2005: 19)</sup> [F20] — e que automaticamente transportam o leitor a uma ideia de continuidade e de colecção. Com o êxito em ficção e apenas dois anos após ter lançado os Penguin Books, Lane põe no mercado a colecção Pelican Books <sup>[F21]</sup> — com as mesmas barras mas azuis —, dedicada ao que se convencionava hoje chamar ensaio e que começou com a reedição do livro *The Intelligent Woman's Guide to Socialism, Capitalism, Sovietism & Fascism*, de George Bernard Shaw. O livro contou com a inclusão de dois novos capítulos, marcou a estreia da editora na publicação de conteúdo original <sup>(BAINES, 2005: 22)</sup> e alargou o espectro de acção editorial.

O êxito surpreendente da Pelican Books deve-se em parte à tensão e incerteza que pairavam no ambiente político que antecedeu a Segunda Guerra Mundial, e que justifica a apetência do público para procurar respostas em livros de ciência, sociologia, economia, arqueologia, astronomia e outros temas sérios (usando a terminologia de Allen Lane) <sup>(BAINES, 2005: 22)</sup>. Identificando um mercado crescente e uma urgência editorial de mobilização cívica, Lane decide lançar uma colecção politizada: os Penguin Specials.

Eram textos originais de teor panfletário, diferenciados no emprego de uma sobrecapa com duas tiras vermelhas e citações ou comentários enfáticos e inflamados <sup>[F22]</sup>. Segundo o editor, o objectivo era influenciar a opinião pública sobre os temas políticos do momento promovendo a divulgação de informação e uma discussão alargada <sup>(JOICEY, 1993: 31)</sup>. O impacto dos Penguin Specials era tal que levou o Ministério da Informação a racionar papel para tentar controlar o teor dos textos publicados, em especial os mais próximos de Moscovo. Se o compromisso levou a uma diminuição na presença de textos mais radicais e a uma aproximação ao centro-esquerda a partir de 1940 <sup>(JOICEY, 1993: 31)</sup>, a linha geral mantinha uma selecção próxima de um serviço de propaganda antigermânica.

A eficácia da propaganda da Penguin era largamente reconhecida. As Forças Armadas estabeleceram um acordo directo com a editora, e os soldados subscritores recebiam títulos regulares de Pelicans que ajudavam a levantar o moral das tropas <sup>(JOICEY, 1993: 40)</sup> e a mitigar a iminente «fome de livros» <sup>(JOICEY, 1993: 41)</sup>. A guerra travada pela propaganda chega ao combate paratextual: além da habitual subversão de cartazes e panfletos do adversário, a máquina de informação nazi produz uma réplica gráfica de uma edição da Penguin:

Covering subjects such as the RAF, food rationing, agriculture, propaganda, and morale, many Specials cited government reports and the speeches of ministers. [...] If Germany was to be overcome, then rational debate had to be continued and emotional propaganda avoided. He noted with approval that “there are increasing correctives: With all its limitations, the BBC on its educational side is one; and among others it is certain that Penguin Books occupies no unimportant place”. Penguin’s standing in the eyes of the British public was acknowledged by the Germans when they produced a piece of fascist propaganda which was designed to look like a normal Penguin Special. <sup>(JOICEY, 1993: 39-40)</sup>

Com o fim da guerra e a vitória do Partido Trabalhista nas eleições de 1945, diminui a procura de textos panfletários e Lane extingue os Penguin Specials, redireccionando a editora para a arte e a ciência e criando uma nova colecção: os Pelican Specials. Apenas dois meses após ter terminado com as edições panfletárias, Lane demonstra de novo uma grande intuição sobre a alteridade em curso e posiciona-se para ter uma posição activa na guerra cultural em formação e a imaginar a modernidade do pós-guerra. A presciência é tão eficiente que se editam livros de arquitectura e *design* como reflexo da destruição dos bombardeamentos alemães, e livros de pintura moderna a preços acessíveis, com reproduções a cor e a preto-e-branco <sup>(JOICEY, 1993: 49-50)</sup>. A Penguin dominava a produção livreira e a esfera cultural:

Themes publicized by Penguin were now considered to be at the centre of British society. Indeed, Hugh Casson believes that Ralph Tubbs was chosen to design the futuristic Dome of Discovery on the Festival's South Bank site because of his Penguin architecture book. (JOICEY, 1993: 52)

A partir de 1956, a Penguin vê-se forçada a alterar a política editorial em resposta à concorrência comercial mais populista que começava a atravessar o Atlântico. Desde 1939 que Robert de Graff tinha replicado a estratégia comercial de Allen Lane nos Estados Unidos com a Pocket Books, mas editando temas mais prosaicos, de livros de anedotas a manuais de instruções para a vida. A diferença entre o modelo editorial da Pocket e o da Penguin espelha-se no primeiro êxito a atingir um milhão de cópias vendidas. Enquanto a americana o alcançou com *How to Win Friends and Influence People*, de Dale Carnegie, a inglesa estreou-se com uma coletânea de peças de George Bernard Shaw editadas em 1946... A força social da Penguin está no seu compromisso interclassista multitemático e na promessa de resistência contra a cultura de entretenimento que se começava a implementar na Europa do pós-guerra:

Edward Thompson, a writer upon India and father of the historian E. P. Thompson, regarded the new cheap editions as "the only machinery which can effectively undo the cinema's influence". He observed "men who are pushing barrows in London streets buying them" and believed that "if handled with courage and a high sense of literary and spiritual value" they could be "our Everyman's University and will prove our salvation". (JOICEY, 1993: 30)

Apesar do esforço cultural da Penguin, o livro de bolso continuou a ser visto como solução menor na edição continental europeia. Damisch rebela-se contra a transformação do leitor num «consumidor corrente» (DAMISCH, 1964: 483), num tom não muito distante de Adorno em «Bibliographic Musings» (ADORNO, 1992: 20): tanto se antevê o domínio hegemónico que a comunicação e o entretenimento vão ter na publicação como se espelha uma incompreensão do devir medial do século XX.

O papel desempenhado pela Penguin no período crítico da Segunda Guerra Mundial complexifica a relação entre o negócio dos livros e a dimensão social da publicação, e abre portas a uma relação conciliável entre o livro como mercadoria e o livro como prática artística — se é possível em guerra, sê-lo-á certamente em paz.

Contudo, o negócio dos livros contemporâneo define-se pela capacidade de produção e de distribuição. Publicar é, ao mesmo tempo, muito acessível e inalcançável. Se a técnica digital oferece uma promessa de emancipação e

diminui o poder dos guardiões, também se fecha sobre si estigmatizando a crítica editorial. No pólo oposto, as grandes editoras limitam as possibilidades de publicação e controlam as redes de distribuição e o acesso comercial do livro. O negócio dos livros que começou por aliciar o leitor a ser consumidor expande-se e diversifica a sua agência nas várias formas de distribuição, transformando o consumidor num potencial negociante:

While Allen Lane famously sought to transform book-borrowers into book-buyers by conjoining affordability with availability, websites like Amazon and Abe Books transform book-buyers into potential sellers or re-sellers. (MALIK, 2008: 720)

Na segunda metade do século XX, a adequação do negócio dos livros ao mercado converteu-se numa actividade particular, especialidade de quem publica figurada como actividade de gestão comercial. O negócio de publicar lida sobretudo com factores de eficiência livreira e tenta adequar a procura à oferta, o que pouco ou nada pode ter que ver com as outras actividades editoriais. Ao contrário da escrita, da edição e da composição gráfica, publicar não tem uma história de afinidade com práticas artísticas, porque estas, além de poderem ser comerciais, também pertencem — no imaginário marxista — à esfera separada da superestrutura. Não sendo esta uma separação rigorosa, a acepção que o acto de publicar tem<sup>55</sup> não se transporta para o discurso corrente com a mesma carga autoral atribuída à escrita, à edição ou à composição gráfica.

A orgânica da metodologia editorial de grande escala afasta os agentes de criação e o público leitor, ainda que aqueles sejam, antes de mais, leitores. A forma de pensar o livro raramente é participativa, e quem «extrai» a matéria-prima não influi na sua produção e materialização. Das actividades envolvidas com o livro, apenas a publicação assessorada pelo *marketing* em parceria com o *design*, visto como prática comercial autónoma, ficaram responsáveis por traduzir a vontade do mercado num objecto (MALIK, 2008: 710). Esta relação vassalar e feudal que a publicação oferece à figura mitológica do mercado apresenta-se em contraponto como defesa do direito à escolha do leitor:

O mercado, segundo se defende, é como uma democracia ideal. Não cabe às elites a imposição dos seus valores sobre os leitores, dizem as editoras, o público é que deve escolher aquilo que deseja — e se o que deseja é cada vez mais massificado e de alcance limitado, então que assim seja. O aumento dos lucros é a prova de que o mercado está a funcionar como devia. (SCHIFFRIN, 2013: 118)

55 <https://dicionario.priberam.org/publicar> (acedido em 3 de Novembro de 2020).

Este fenómeno de tradução do mercado para os desígnios editoriais é considerado como esforço de adivinhação entre pólos opostos. Nestas condições, publicar caracteriza-se como exercício de adequação e de manipulação de expectativas no qual um termo e o seu oposto podem ser válidos mediante a oportunidade que se apresenta. Quem publica tem um dom quase mediúnico que faz relacionar as ânsias do mercado aos desejos da edição:

Publishing, or more often, the publisher, is also conceived as the mediator between writer and reader or market. Many images suggest themselves here: the publisher as a benign or malign chameleon who inhabits and understands two opposing worlds, traveling between them, carrying messages, a translator, an interpreter. But, crucially publishing and publisher have no autonomous energy. (MALIK, 2008: 710)

Se a lógica do mercado de escala controla a produção do livro contemporâneo, esta não é uma característica endógena, mas uma contingência histórica da transformação do negócio dos livros numa produção de escala. A divisão contemporânea do trabalho editorial e de produção e o princípio de que a publicação é uma actividade comercial autónoma não são constantes na história do livro:

In Europe's middle ages, for example, the key figures in book culture were the stationer (who controlled the trade in materials and whose shop was an intellectual centre) and the scribe (whose scriptorium was set up to reproduce texts needed by the major institution of his time, the Church). For three centuries after Gutenberg, that key agent was the master printer, an entrepreneur and intellectual as well as a craftsman. A scientific, medical or literary author who wanted to ensure accurate reproduction of a text was careful to work closely with a trustworthy printer. In Britain and early America, the term "bookseller" referred to a dominant entrepreneurial figure in the eighteenth century, but to a less powerful retailer later on. In the nineteenth century, when printing and papermaking were made cheaper and faster by new technologies, the key agent became the publisher; printers and booksellers were less influential, and the gateway was controlled by this new figure. (HOWSAM, 2014: 5)

O início da impressão tipográfica, no século XV em Inglaterra, impulsionou um repensar dos processos de feitura e publicação de livros. Portela delimita um período entre a «introdução da tipografia [...] por William Caxton, em 1476, e o fim do licenciamento prévio das publicações, em 1695» (PORTELA, 2003: 19), marcado pela convivência da impressão e do manuscrito, em que publicar, editar e imprimir poderiam estar entregues a uma só pessoa ou a uma oficina.

Neste panorama embrionário da edição quinhentista e seiscentista, é possível imaginar parte da produção de livros semelhante ao que hoje se imagina como autopublicação. A ênfase na semelhança só poderá ser posta em relação com o que hoje se interroga ser a publicação como forma, e não numa aparência material entre objectos. Um incunábulo e uma edição *print on demand* não são formalmente próximos, mas têm algumas semelhanças organizativas e um estatuto comercial menos estabelecido que uma mercadoria com código de barras numa estante de supermercado. As primeiras edições das oficinas partilham com a autopublicação contemporânea uma indefinição de mercado, publicava-se sem ter perspectivas nem postos determinados de venda:

[...] in the early days of print, those who made or sold books had no precise idea what would sell where, or how to reach that market. Books often took longer to sell, and travelled far further, than conventional lines of communication and trade would suggest. (BARKER, 1993: 12)

A obra de William Caxton é um bom exemplo para aferir o cariz inventivo do período de afirmação da impressão. Caxton acumulou várias vezes a função de impressor e de tradutor, imaginando um modelo de «convenções tipográficas (paginação, indexação, cabeçalhos, capitulares, disposição das gravuras)» (PORTELA, 2003: 24) que viria a marcar a edição inglesa. O extenso arquivo de obras manuscritas foi a fonte de Caxton e da maioria das primeiras impressões, gesto porventura inevitável à época, mas que espelha uma urgência das técnicas emergentes em documentar o passado próximo. É possível encontrar paralelismos históricos entre a disseminação da imprensa e da internet na maneira como a técnica motivou uma necessidade de inscrever de novo e de recolocar a informação num novo *medium*: do manuscrito ao impresso e do impresso ao digital. Mas há outras afinidades. Tal como os ambientes digitais propiciam relações fluidas entre competências técnicas e criativas — autores, editores e *designers* podem ser um só, ou um *singular plural* —, as tipografias das primeiras décadas da imprensa eram «importantes centros de crítica textual e de trocas de saber, necessárias à preparação das edições tipográficas» (PORTELA, 2003: 24).

A reunião de competências em pequenos núcleos organizativos e o uso do arquivo como forma de produção-pela-reprodução — *reproduction-as-production* (GILBERT, 2016: 22) — são características identificadas por Annette Gilbert em *Publishing as Artistic Practice*, onde, à laia do *slogan* de Kenneth Goldsmith «The future of writing is not writing», se concebe uma escrita pela publicação (GILBERT, 2016: 22) que, no limite, equivale a uma escrita pela leitura:

The kind of writing in question here, which confers all its imposture on “the method,” is in fact reading. It means precisely writing by reading, as we used to say of Matisse that he painted with scissors. Missing out the earlier stage of the pencil sketch, Matisse decided to cut directly into the color, at the same time creating its form. (GILBERT, 2016: 71)

O modo como a *web* se constrói como arquivo incomensurável potencia a reutilização como forma de escrita, mas já Ulises Carrión, em 1975, tinha identificado na sua publicação *El arte nuevo de hacer libros* que, na nova arte do livro, o escritor seria responsável por todo o processo e que, ao invés de escrever textos, faz livros (CARRIÓN, 1975: 33). O novo escritor por ele concebido agrega também as funções de editor, *designer*, impressor e distribuidor, porque são elementos constituintes das possibilidades da escrita. Este modelo integrado entre reescrita e publicação evoca hábitos da impressão do século XV inglês:

O sincretismo entre as funções de traduzir, anotar, prefaciá-lo, compilar, compor e publicar permite assemelhar o modo de produção de livros manuscritos ao modo de produção de livros tipográficos nos seus primórdios. Embora aquelas funções pudessem ser repartidas por vários indivíduos, este modelo de produção não pressupunha necessariamente a figura do autor, uma vez que os textos eram reproduzidos a partir de um largo arquivo preexistente. (PORTELA, 2003: 24-25)

Os mais de quinhentos anos entre Goldsmith e Caxton não impedem que persistam afinidades na forma de publicar assentes na necessidade de responder a uma urgência, ainda que a motivação artística varie largamente nos séculos que os separam. Contudo, esta dinâmica compulsória de publicar não encontra paralelo na edição comercial, inteiramente domesticada por imperativos de lucro ou de sobrevivência. As editoras contemporâneas que subsistem dos livros usam as novidades como crédito, são forçadas a publicar para sobreviver uma vez que se usa uma lógica próxima dos contratos bolsistas em futuros, nos quais se especula sobre os dividendos de negócios vindouros. A balança editorial depende do equilíbrio entre a saída de novidades e a entrada de devoluções das livrarias, o crédito e a cobrança e o limite máximo de armazenamento disponível.

No negócio dos livros, é imperativo editar para garantir a sobrevivência, porque uns livros são responsáveis pelas vendas de outros. Se é possível manter este princípio parcimonioso numa escala intermédia de edição, ela não é compatível com os grandes grupos, porque só as grandes tiragens dão lucro. O aumento de produção de livros pelos grandes grupos editoriais também é inversamente proporcional à diversidade de temas e de géneros



publicados. À medida que o mercado do livro floresce, o espírito crítico é relegado para editoras com pouco tempo e espaço nas estantes das livrarias. O problema adensa-se quando até um critério estipulado em números de vendas pode ser contraproducente, como comprova a experiência de André Schiffrin, ex-editor da Random House. Schiffrin era editor executivo da Pantheon Books (editora independente dedicada a publicar literatura e ensaio europeus que introduziu no mercado norte-americano nomes como Günter Grass, Marguerite Duras, Michel Foucault e Simone de Beauvoir), comprada pela Random House em 1961 e que integrada num grande grupo na década de 1980. No processo de reestruturação da editora, houve uma diversificação do catálogo para áreas extrínsecas, como livros de cozinha ou de decoração, e estranhas ao corpo editorial (SCHIFFRIN, 2013: 98). Esta mudança visava aumentar as tiragens e o preço de capa e fazer disparar o volume de negócios sem ter em conta a quantidade de trabalho adicional:

A Random conduziu um estudo mostrando que nenhuma das suas editoras fazia dinheiro com os vistosos livros feitos por encomenda. Numa desesperada busca por rendimentos mais elevados, estávamos todos a trabalhar inutilmente e de forma cada vez mais dispendiosa. A lógica centrada no lucro começou a ser contraproducente. A necessidade de cada entidade realizar um aumento anual das vendas e dos lucros forçou cada editora a esforçar-se duas vezes mais do que as outras e a competir pela obtenção dos títulos mais lucrativos. (SCHIFFRIN, 2013: 98)

A lógica vigente passou a ser a dos grandes números para grandes resultados. Contudo, e como é hábito no meio editorial, os primeiros livros de novos autores são alvos de tiragens diminutas — «o primeiro livro de Kafka teve uma tiragem de 800 exemplares [e] a primeira obra de Brecht mereceu 600 exemplares» (WAFENBACH, APUD SCHIFFRIN, 2013: 174) — pelo que o risco de uma política de grandes tiragens gera uma nova barreira no processo de *gatekeeping*.

Esta condição, compassada pelo ritmo do mercado, não impede a produção de obras de qualidade — não é o que distingue as várias formas de fazer livros —, mas impossibilita qualquer acto de espontaneidade e imprevisibilidade no acto de publicar. A domesticação editorial não permite aspirar a uma prática artística, porque o modelo operativo requer uma rentabilidade e uma fiabilidade categórica que garanta reproduzibilidade metodológica e redução da entropia no processo de interpretação.

Uma prática artística contemporânea é por definição mutável — tanto pode ser uma coisa como o seu contrário —, e os termos da criatividade de quem publica para o mercado são impostos pelas condições do negócio: a preponderância da identidade editorial, as limitações orçamentais de

produção e as margens de vendas. A amplitude do espectro de opções criativas corresponde ao capital de risco de quem publica e da inventividade em encontrar variações à norma e ao hábito editorial vigente. A publicação domesticada evita questionar a forma do livro porque depende da segurança e das garantias que as práticas miméticas oferecem. O acto criativo é substituído pela inventividade normativa.

O problema que subjaz a conjugação da criatividade com a publicação advém do modo como esta compartimenta aquela. Se se pensar a feitura de um livro como processo integrado em que as várias tarefas se influenciam e condicionam mutuamente para conceber uma forma, o modelo passa a ser crítico e criativo. Contudo, a divisão de competências e a hierarquia dificultam esta relação orgânica. É preciso que se pense a economia da publicação como um todo e que seja formulada num cenário em que as decisões gráficas e de conteúdo são reactivas às circunstâncias, e não meramente replicadas por princípio. O que se convencionou por normativo é aceite e ausente de análise. O problema da norma não é a segurança da sua eficácia comprovada, mas a desconsideração pela deriva indagativa que precedeu a sua formação como regra. A sucessão de decisões e desvios legais para evitar impostos que suscitaram o aparecimento de colunas de texto e a diminuição do espaço branco num jornal é bom exemplo da aplicação de uma metodologia auto-diferenciada — no sentido crítico de Krauss —, que mais tarde desemboca numa solução normativa:

Um dos efeitos da lei verificou-se no desenho tipográfico dos semanários, que procuraram maximizar o uso do espaço: desapareceram quase por completo os elementos decorativos e ilustrações que acompanhavam os títulos dos jornais (que ressurgiram apenas a partir da década de 1740, quando os formatos de página aumentaram), limitando-se os elementos decorativos a algumas capitulares na primeira página; generalizou-se o uso de colunas múltiplas, particularmente de duas colunas, e em alguns casos de três colunas nos formatos maiores, como forma de subdividir a página e conciliar diferentes tipos de texto, nomeadamente intercalando anúncios e artigos. Michael Harris relaciona a expansão do uso de colunas com outra lacuna na lei de 1725: ao deixar por definir o tamanho exacto da folha, possibilitou aos editores que aumentassem o tamanho das páginas dos seus jornais, argumentando, para efeitos de imposto, que se tratava apenas de meia-folha. Por isso os jornais de meia-folha, tanto diários como semanários e trisemanários, continuaram a aumentar o tamanho das páginas sem terem de pagar mais imposto, e o aumento do tamanho da página levou por sua vez à adopção generalizada de duas ou três colunas, como forma de maximizarem o uso do espaço, minimizando os efeitos do imposto. (PORTELA, 2003: 57)

As decisões de publicação são, de facto, mormente prosaicas. A transcendência do espaço branco, a existir, é contrária à economia da edição e alheia ao acto que lhe deu forma. Consignar protagonismo ao espaço branco na página é um privilégio fora do alcance de quem precisa de fazer caber um texto num número limitado de páginas e um arrojado gesto poético pouco compatível com os desígnios utilitaristas da edição. Todavia, se o pragmatismo é fundamental para que se publique um artefacto, não pode ser a única razão orientadora. Uma das características mais proeminentes do que se imagina ser a publicação como prática artística é precisamente o reavaliar das decisões que compõem o panorama editorial defendendo a autonomia criativa, repensar a interligação dos vários elementos como um todo integrado e, em última instância, redesenhar o negócio dos livros. Não é possível conceber a publicação como prática artística sem reimaginar os horizontes do publicável.



7.

# A Publicação como Forma



*Comment penser le dehors d'un texte? Plus ou moins que sa propre marge? Par exemple, l'autre du texte de la métaphysique occidentale?*

*Marges de la philosophie, JACQUES DERRIDA*

*Il n'y a pas de différence entre ce dont un livre parle et la manière dont il est fait. Un livre n'a donc pas davantage d'objet. [...]*

*Les créations typographiques, lexicales ou syntaxiques ne sont nécessaires que si elles cessent d'appartenir à la forme d'expression d'une unité cachée, pour devenir elles-mêmes une des dimensions de la multiplicité considérée; nous connaissons de rares réussites en ce genre.*

*Capitalisme et schizophrénie 2,*

GILLES DELEUZE E FELIX GUATTARI

*Our computer algorithms also have to automatically determine the structure of the book (what are the headers and footers, where images are placed, whether text is verse or prose, and so forth).*

GOOGLE BOOKS DISCLAIMER

O conjunto de decisões tomadas para definir o que se publica constituem o programa funcional de uma editora. Este processo ocorre de modo muito similar ao que sucede em arquitectura quando se define o programa funcional de um edifício e se designa a alocação do espaço de acordo com as necessidades que este apresenta: áreas habitacionais, áreas de serviços, acessos, etc. Num projecto editorial, definem-se hábitos de uso e regras — formatos, periodicidade, livro de estilo, normas de tradução, abreviaturas —, que, quando encadeadas, geram ao mesmo tempo um *corpus* de identidade e um devir de possibilidades. A diferença substancial entre o programa funcional arquitectónico e editorial está no modo sistemático como é executado. Enquanto em arquitectura se trata de uma fase preliminar quase obrigatória do projecto que foi interiorizada na prática da disciplina, no universo editorial o programa é relativamente acidental e incompleto, ou estabelecido *a posteriori*.

Os projectos editoriais tendem a definir-se por avizinhamo a categorias ou géneros preexistentes como estratégia para uma comunicação directa adaptada ao mercado. O princípio é válido para uma editora de *photobooks* como a Pierre Von Kleist, que foi criando uma identidade com base na experimentação de formatos e excelência de impressão e sucessivamente

direccionando-se para a recepção internacional<sup>56</sup>, ou para uma editora de livro infantil ilustrado como a Planeta Tangerina, que parte de uma métrica regular de formato e da recriação do livro infantil enquanto expressão plástica dos seus autores na introdução de uma forte componente didáctica e uma moldagem da produção à medida do mercado internacional de venda de direitos<sup>57</sup>. Nos casos em que esta marcação de género é preponderante, chega a ser exequível perguntar se o acto de escrita não é apenas mais um elemento a preencher num código normativo:

This has long been marked in the advertising practices of mass-market romances, which frequently include advertisements for other romances in the back of each edition and details of how to purchase them directly. Such advertisements propose that romance reading is fundamentally a serial experience in which any single text is less important than the genre. (MALIK, 2008: 716)

A orquestração do programa editorial exerce influência directa na definição dos horizontes do publicável, e o contrário também é válido, os horizontes do publicável exercem influência directa na definição do programa editorial. Neste sentido, importa que não se conceba conteúdo e forma do que se publica numa relação hierárquica do primeiro para a segunda, numa linha platónica que advoga um caminho das ideias para as formas, mas que se considere uma contaminação entre as partes. É necessário atentar que as decisões editoriais sobre estilo condicionam a formação do que se escreve ou representa e que a proposta textual ou imagética pode ajudar a reescrever novas perspectivas editoriais. Ao descurar que um género literário pode resultar de uma fabricação editorial, constrói-se uma ideia de género romantizada na figura autoral e na autonomia total do texto ou das imagens. Este fenómeno é habitual nos dizeres propagandísticos das capas de livro, os *blurbs*, que citam ou afirmam que determinado autor reinventa ou é a mãe/o pai de um novo género. O género definido apenas com base numa apreciação do textual ou do literário descarta boa parte das motivações que estão na sua origem. Um género literário definido apenas como problema estilístico descarta as influências externas de cariz editorial e/ou de géneros afins que contaminam a sua formação — as mesmas que contribuem para o estado de impureza referenciado por Derrida. Se o problema pode

56 A editora está sediada em Lisboa, mas o seu *site* (<https://www.pierrevonkleist.com/>) não tem sequer uma versão em português.

57 A produção anual das editoras de livro ilustrado infantil original organiza-se segundo as datas da maior feira da especialidade, a Feira do Livro Infantil de Bolonha. A venda de direitos tem uma relevância substantiva na estrutura das editoras, que pode comprovar-se pela inclusão de uma secção de *foreign rights* no menu das suas páginas oficiais.



ser menos claro em categorias estritamente textuais, nas quais a importância da sua materialidade é menor, no livro ilustrado infantil a dependência entre costumes, técnicas de impressão, escrita e distribuição é considerável, ou até concomitante:

One of the important effects of illustration in late-nineteenth-century children's fiction is to enforce gender divisions in ways that names and pronouns cannot. The preponderance of images of the hero or heroine must surely make cross-gender identifications between character and reader more difficult. More generally, illustrated books of all kinds are far more sensitive to changes in the technologies of book production than non-illustrated ones, though these technologies are often not specific to the production of books (photography, digitization). The rise of collectibles, from Harry Potter paraphernalia to deluxe limited-edition Penguin Classics (seemingly in clear breach of the brand's original and long-advertised aims), is perhaps best understood as a particular conjunction of marketing and distribution. (MALIK, 2008: 720)

Os modelos de *circuito* e de *ciclo* de publicação são pertinentes nesta equação, porque a elaboração de um programa não é um pensamento unívoco que se desloca do emissor para o receptor, mas um sistema dinâmico em que o acolhimento é igualmente interveniente no processo de concepção. No entanto, definir a publicação como processo reversível do leitor para o editor não é de todo imediato. A dificuldade de percepção da importância da recepção radica na ausência de uma causalidade directa do seu efeito na produção: não é perceptível à primeira vista detectar os contributos dos leitores na edição, e a improbabilidade de transformar um censo de opiniões na idealização de uma categoria. Contudo, no caso do romance serial inglês do século XIX, há indícios que permitem identificar a retroacção do leitor para a publicação. Sendo o romance serial publicado periodicamente, o número de vendas servia como primeiro indicador relativo da recepção, mas, como o público era incentivado a participar com comentários e cartas, a direcção da publicação poderia reflectir esta influência (BEETHAM, 1989: 98).

Não obstante as particularidades do género do romance serial, se o elo principal entre publicação e leitor está em quem publica ser primeiramente um leitor, este elo não chega para explicar a relação complexa e permeável entre editoras e público. O que sustenta a ideia de um género não é o desígnio editorial que o alimenta, mas a presença de uma comunidade imaginada que interliga as duas esferas nas suas diferenças e heterotopias. Se até ao corrente século a comunidade de leitores só se figurava em correspondência, participação de feiras e lançamentos oficiais das editoras, a parafernália de partilhas, comentários e *posts* que surgiram com as redes sociais e os

blogues é sintomática da existência de comunidades imaginárias que habitam e redefinem o horizonte publicável e, por consequência, o género.

A invisibilidade da presença da recepção no processo de publicação deve-se à estetização, quase fetichista, da ideia de público operada pelo *marketing* nas editoras que estão envolvidas no negócio dos livros. Ao codificar recolhas de dados e opiniões de rua numa expectativa visual assumindo a função de tradutor da relação entre emissor e receptor, o *marketing* influencia directamente a formação e continuidade do género. A sua missão consiste em simplificar e quantificar o binómio emissor/receptor desenhando um compromisso comercial entre expectativa e forma. Nestas condições, e por acção directa do *marketing*, não existe texto publicado que não tenha género, ou géneros, uma vez que o género é ou assumido de antemão ou forçosamente atribuído na publicação. Sendo um constructo cultural, o género existe em vários estádios, não necessariamente coincidentes. O género de um texto inédito pode ser ambíguo ou mais vasto do que lhe é atribuído no processo de publicação. Há várias marcações de género num texto: a que pertence ao texto em si — a discursiva — e a que associada ao seu meio de difusão — a medial. Contudo, no gesto de publicação prevalecem as tomadas de posição de género por quem precisa de definir uma identidade para obter ganhos comerciais. Do mesmo modo, o fenómeno de transmediação de um texto permite que a sua passagem de um *medium* a outro e as várias versões que este assume se constituam em função das conveniências mediais e das suas práticas. O papel do *marketing* é recondicionar o género de acordo com as vantagens a obter, assumindo um peso orientador na definição do horizonte publicável e exercendo uma redução deste imaginário segundo os indicadores do mercado:

Versioning also raises questions about the circulation of representations, recalling marketing — a process that makes and remakes patterns of representation, and is also the dominant process in most forms of contemporary publishing. The variety of meta-representations that the marketing of a particular genre produces, their locations, density, and the kinds of networks these configure are not secondary practices that orient an extant object to a particular readership. Rather, these practices are fundamentally constitutive of the genre. (MALIK, 2008: 728)

O programa funcional de uma editora está refém do(s) género(s) em que se deseja inserir, que, por sua vez, existe na condição de objecto mutável, como reflexo de horizontes publicáveis. Todo este fluxo existe em consonância com a alteridade dos agentes que o imaginam, fazendo variar o sentido de termos como *romance* ou *novela* mediante o espaço e o tempo em que são questionados. Será porventura útil tentar concatenar e resumir as ligações entre *medium*, género e publicação enunciadas até ao momento:

1. Os horizontes do publicável são um conjunto de possibilidades e relações discursivas que se organizam por associação a um género, a uma categoria ou à volta do programa de uma editora. Tudo o que se publica é pensado para alguma forma de acolhimento, ou recepção, que tende a não ser única e isolada.
2. O horizonte do publicável é um ideário que se constrói em torno das expectativas e promessas de realização articuladas dentro, e para lá, do código operativo do género mais próximo — editoras de ensaios de arte que se parecem com editoras de ensaios de arte. A multiplicidade de horizontes é necessária porque nega concepções abstractas e unas de publicação: o pressuposto que se discute a forma de um livro ideal em vez de livros. À revelia do *medium* escolhido, publicar tem sempre uma componente material e existe, mesmo em autoedição, numa ideia de comunidade. Publicar é um gesto plural: seja por construção directa — feito em conjunto —, seja por influência indirecta — por acção reflexa.
3. O género como forma é uma comunidade imaginada de publicação que tanto reflecte o publicado como o publicável. Este define-se como forma em todos os quadrantes — político, moral, ético e estético — e tende a replicar interpretações dos registos existentes: do livro ilustrado infantil ao fanzine anarco-punk. A presença de pares gera uma atracção mimética forte, publica-se de acordo com o que é familiar, mas a introdução de variações paratextuais é norma.
4. Publicar não se constringe ao acto de fazer algo público, mas ao laborioso gesto contextualizar através de um processo de filtragem e amplificação. Trazer um livro a público sem rede de difusão ou distribuição redundante numa publicação sem público. Quando é realizado fora de uma máquina de propaganda mediática que sustenta a sua aparição pública, publicar implica criar ou adaptar públicos. Recorrendo a estratégias similares às do *marketing* aplicadas à criação e exposição de uma *persona* e sem requerer muitos recursos, plataformas como o Instagram ou o Facebook permitem vender produtos e gerar uma comunidade de consumidores. Contudo, para criar públicos sem ser numa base estrita de filiação comercial, ou menos centradas em sedução pelo *marketing*, é necessária uma difusão sociocultural de eventos plurais agregadores de outras áreas de criação, tais como lançamentos de livros com concertos associados, ou feiras de autoedição em que a coabitação de ilustradores de livros infantis e editores anarquistas permitem uma contaminação de públicos.

A dimensão de possibilidades inscritas nos horizontes do publicável vem retomar ideias próximas da publicação como forma. Com base no texto «Ensaio como Forma», de Adorno é possível encontrar um ponto de partida comum ao ensaio e à publicação: trata-se de uma aproximação a uma forma e não da definição de uma forma. O uso do termo *como* na expressão serve para evitar uma definição delimitadora do objecto, um desenho estrito das suas fronteiras e contornos, e para impedir o decreto de

conceitos definitivos (ADORNO, 2003: 29). A forma é entendida como totalidade que não é a soma das partes constituintes — os conceitos ou os livros —, mas o fruto das suas interconexões e o modo como se distribuem e balanciam no espaço e no tempo:

[...] resiste à ideia de «obra-prima» que por sua vez reflete as ideias de criação e totalidade. [...] Sua totalidade, a unidade de uma forma construída a partir de si mesma, é a totalidade do que não é total, uma totalidade que, também como forma, não afirma a tese da identidade entre pensamento e coisa, que rejeita como conteúdo. (ADORNO, 2003: 36)

Nestas condições, parece ser viável fazer uma analogia entre ensaio e publicação, que permite, em diversas ocorrências, fazer uma substituição de termos quase directa, alterando *ensaio* para *publicação* e *conceito* para *livro*. Nas citações que se seguem de «Ensaio como Forma», opera-se esta permuta para provocar uma reescrita do pensamento de Adorno que impulse uma definição da publicação como forma. Apesar de poder ser uma opção pouco ortodoxa, está de acordo com o espírito do texto, no sentido em que os conceitos do ensaio não pretendem legitimar um pensamento universal; são antes resultado de uma aproximação ao *hic et nunc* do objecto (ADORNO, 2003: 32), que, neste caso, foi transferido do ensaio para a publicação.

Em conformidade com o texto de Adorno, a publicação como forma é necessariamente incompleta, indefinida por contaminação, como sugeriu Derrida sobre o género, e descontínua, porque não tem um antes nem um depois — apenas um aqui e agora cadenciado, que pode interromper-se a qualquer momento. A definição do programa funcional de uma editora é, por norma, incapaz de cobrir a pluralidade do que é publicado e, se diferentes projectos editoriais se influenciam, não existe procedência de uma editora para a outra, apenas se gera uma imagem com base no publicado e no publicável:

**É inerente à forma [da publicação a] sua própria relativização: [ela] precisa [de] se estruturar como se pudesse, a qualquer momento, ser [interrompida]. [...] A descontinuidade é essencial [à publicação]; [o] seu assunto é sempre um conflito em suspenso. Enquanto concilia os [livros] uns com os outros, conforme as**

funções que ocupam no paralelogramo de forças dos assuntos em questão, [a publicação] recua diante [de um livro único maior], ao qual o conjunto deveria se subordinar; [o] seu método sabe que é impossível resolver o problema para o qual este [livro superior] simula ser a resposta, mas apesar disso também busca uma solução. [...] [A publicação] deve permitir que a totalidade resplandeça [num] traço parcial, escolhido ou encontrado, sem que a presença dessa totalidade tenha de ser afirmada<sup>58</sup>.

A ideia de um livro maior em publicação não reporta a uma superioridade de interesse cultural ou intelectual, mas a um fim utilitário. Um projecto editorial tende a crescer ou a assentar a sua sobrevivência numa «galinha de ovos de ouro», a publicação de um livro ou autor com vendas significativas. Este fenómeno pode chegar a formar uma sinédoque do objecto para o programa funcional de uma editora, ao ponto de algumas serem identificadas como as editoras de tal autor ou de tal livro. O acaso ou a variação das circunstâncias moldam o percurso de uma editora de tal modo que aparenta progredir «metodicamente sem método» para uma forma e não para uma fórmula replicável por construção:

[A publicação] exige [...] a interação recíproca [dos livros] no processo da experiência intelectual. Nessa experiência, os [livros] não formam um continuum de operações, o pensamento não avança [em] sentido único; em vez disso, os vários momentos [entrelaçam-se] como num tapete. Da densidade dessa

58 Citação original: «É inerente à forma do ensaio sua própria relativização: ele precisa se estruturar como se pudesse, a qualquer momento, ser interrompido. [...] A descontinuidade é essencial ao ensaio; seu assunto é sempre um conflito em suspenso. Enquanto concilia os conceitos uns com os outros, conforme as funções que ocupam no paralelogramo de forças dos assuntos em questão, o ensaio recua diante do conceito superior, ao qual o conjunto deveria se subordinar; seu método sabe que é impossível resolver o problema para o qual este conceito superior simula ser a resposta, mas apesar disso também busca uma solução. [...] O ensaio deve permitir que a totalidade resplandeça em um traço parcial, escolhido ou encontrado, sem que a presença dessa totalidade tenha de ser afirmada». (ADORNO, 2003: 35)

tessitura depende a fecundidade dos pensamentos. [...] [A publicação], contudo, elege essa experiência como modelo, sem entretanto, como forma [reflectida], simplesmente imitá-la; [ela submete-a] à mediação através de sua própria organização [conceptual]; [a publicação] procede, por assim dizer, metodicamente sem método<sup>59</sup>.

Como já se observou com Calasso, entender-se-ia a forma como operação de conjunto em que a publicação actuaria como imagem total numa serialização de fragmentos — a colecção como movimento agregador e os livros como entidades separadas. O fragmento livro seria significado na totalidade pelo horizonte publicável, que é, por desígnio, desestruturado:

[Na publicação], elementos discretamente separados entre si são reunidos [num] todo legível; [a publicação] não constrói nenhum andaime ou estrutura<sup>60</sup>.

O que permite que a publicação, na sua condição de forma, não se cristalice numa metodologia replicável é o seu carácter transitório. À revelia dos discursos editoriais que advogam a perenidade dos seus livros, não se publica para o futuro, mas para uma realização no tempo útil de uma editora, que se baliza tanto pela presença nas estantes da livraria como pelo limite do seu armazém. Apesar de a programação editorial das maiores editoras se fazer com bastante antecedência, não é comum uma novidade ficar meses armazenada à espera de ser lançada — o que seria contraproducente na lógica do livro como unidade-crédito. Contudo, não significa que a vida dos livros não suplante quem os publica, porque mesmo esgotados perduram, ainda que com menos vigor, em bibliotecas, alfarrabistas, colecções e PDF pirateados:

59 Citação original: «O ensaio exige, ainda mais que o procedimento definidor, a interação recíproca de seus conceitos no processo da experiência intelectual. Nessa experiência, os conceitos não formam um continuum de operações, o pensamento não avança em um sentido único; em vez disso, os vários momentos se entrelaçam como num tapete. Da densidade dessa tessitura depende a fecundidade dos pensamentos.» [...] «O ensaio, contudo, elege essa experiência como modelo, sem entretanto, como forma reflectida, simplesmente imitá-la; ele a submete à mediação através de sua própria organização conceitual; o ensaio procede, por assim dizer, metodicamente sem método». (ADORNO, 2003: 30)

60 Citação original: «No ensaio, elementos discretamente separados entre si são reunidos em um todo legível; ele não constrói nenhum andaime ou estrutura». (ADORNO, 2003: 31)

[A publicação] não quer procurar o eterno no transitório, nem destilá-lo a partir deste, mas sim eternizar o transitório<sup>61</sup>.

A comunidade pirata de partilha de livros tem papel relevante neste processo de eternização do transitório, mantendo o livro virtualmente público a uma audiência maior do que a sua edição impressa. A transitoriedade dos projectos editoriais impossibilita a continuidade entre eles e a definição de um ponto originário: qualquer livro é publicado no meio de outros, e as editoras não surgem do nada. Um projecto editorial inicia-se e acaba sempre a meio de um contexto em devir, tal como entrar e sair num comboio em andamento lento:

[A publicação] abandona o cortejo real em direcção às origens [...] sem que, no entanto, desapareça completamente a [ideia de imediatez], postulada pelo próprio sentido da mediação. Para [a publicação], todos os graus da mediação são imediatos[.]<sup>62</sup>

Existem gradações na forma de um livro estar público, mas o acto de publicar é irreversível. O gesto de tornar público um livro gera diferentes intensidades na recepção, as quais oscilam entre a aclamação e o desinteresse, mas não há matizes na passagem do privado para o público, é um caminho imediato e sem retorno:

[A publicação] incorpora o impulso anti-sistemático [no seu] modo de proceder, introduzindo sem cerimónias e «imediatamente» os livros, tal como eles se apresentam. Estes só se tornam mais precisos por meio das relações que engendram entre si<sup>63</sup>.

61 Citação original: «O ensaio, porém, não quer procurar o eterno no transitório, nem destilá-lo a partir deste, mas sim eternizar o transitório». (ADORNO, 2003: 27)

62 Citação original: «O ensaio abandona o cortejo real em direcção às origens, que conduz apenas ao mais derivado, ao Ser, à ideologia que duplica o que de qualquer modo já existe, sem que, no entanto, desapareça completamente a ideia de imediatidade, postulada pelo próprio sentido da mediação. Para o ensaio, todos os graus do mediado são imediatos, até que ele comece sua reflexão». (ADORNO, 2003: 28)

63 Citação original: «O ensaio, em contrapartida, incorpora o impulso anti-sistemático em seu próprio modo de proceder, introduzindo sem cerimónias e “imediatamente” os conceitos, tal como

A publicação como forma não é condição editorial que só assiste a projectos de cariz mais inventivos. Toda a publicação se organiza segundo esta lógica assumindo níveis de consciência distintos. No negócio dos livros, o objectivo é encontrar uma forma diferenciada de publicar mas adequada às práticas já existentes. O objectivo de quem publica num determinado mercado é criar novidades que, ao mesmo tempo, se destaquem e se infiltrem no imaginário inconsciente. A forma neste tipo de publicação está quase toda submersa e varia apenas no desenho da ponta do icebergue ou no modelo do periscópio. Na publicação como prática artística, o próprio gesto de publicar é posto em causa por princípio:

**O carácter diferenciado [da publicação] não é nenhum acréscimo, mas sim o seu meio<sup>64</sup>. [...] [Publica criticamente] quem compõe experimentando; quem vira e revira o seu objeto, quem o questiona e o apalpa, quem o prova e o submete à reflexão; quem o ataca de diversos lados e reúne no olhar de seu espírito aquilo que vê, pondo em [livros] o que o objeto permite vislumbrar sob as condições geradas pelo ato de escrever<sup>65</sup>.**

A publicação como forma é um fenómeno reactivo às figuras e instâncias que povoam o *circuito* ou o *ciclo*, o que acarreta um sem-número de possibilidades de análise — da escrita à distribuição. Não sendo possível fazer uma apreciação de todas, dar-se-á primazia à paratextualidade por ser uma área de diferenciação activa na publicação como prática artística.

A paratextualidade é um conceito que Gérard Genette desenvolve em *Paratextos Editoriais* e que se caracteriza por não ser um objecto, mas uma «zona indecisa» que se constitui como «conjunto heteróclito de práticas e de discursos» (GENETTE, 2018: 10) que lidam com a forma do texto no sentido mais lato — uma área que vai do desenho do carácter à atribuição de título a uma

eles se apresentam. Estes só se tornam mais precisos por meio das relações que engendram entre si.» (ADORNO, 2003: 28)

64 Citação original: «O carácter diferenciado do ensaio não é nenhum acréscimo, mas sim o seu meio». (ADORNO, 2003: 33)

65 «Escreve ensaisticamente quem compõe experimentando; quem vira e revira o seu objeto, quem o questiona e o apalpa, quem o prova e o submete à reflexão; quem o ataca de diversos lados e reúne no olhar de seu espírito aquilo que vê, pondo em palavras o que o objeto permite vislumbrar sob as condições geradas pelo ato de escrever». (BENSE APUD ADORNO, 2003: 35-36)



obra. O prefixo *para-* atribui ao paratexto uma localização referencial, um misto contraditório de proximidade e distância, de semelhança e diferença:

*Para* é um prefixo antitético que designa ao mesmo tempo a proximidade e a distância, a semelhança e a diferença, a interioridade e a exterioridade [...], uma coisa que se situa ao mesmo tempo aquém e além de uma fronteira, de um limiar ou de uma margem, de estatuto igual e, no entanto, secundário, subsidiário, subordinado, como um convidado para seu anfitrião, um escravo para seu senhor. Uma coisa em para não está somente e ao mesmo tempo dos dois lados da fronteira que separa o interior do exterior: ela é também a própria fronteira, a tela que se torna membrana permeável entre o dentro e o fora. Ela opera sua confusão, deixando entrar o exterior e sair o interior, ela os divide e une. (MILLER APUD GENETTE, 2018: 9)

Os paratextos são elementos codificados que se articulam entre si, ocupam um lugar e negociam a sua presença visual com o sentido e a hierarquia que lhes são atribuídos. Não existe livro sem paratextualidade. O conjunto de decisões que dão forma ao livro são de índole paratextual, porque estas respondem a um desígnio funcional de organização de informação que se relaciona com um texto. A paratextualidade tende a não ser arbitrária ou fruto de um capricho estético, porque, segundo Genette, «um elemento de paratexto está sempre subordinado a “seu” texto, e essa funcionalidade determina o essencial de sua conduta e de sua existência» (GENETTE, 2018: 17). Contudo, é precisamente neste ponto que a publicação como prática artística começa a divergir, uma vez que ocorre num potencial equívoco funcional e de destabilização hierárquica, dando azo a distinções menos claras entre texto e paratexto, sentido e visualidade.

A desestabilização paratextual que anima a publicação como prática artística deve-se a um conceito conexo que foi identificado por Drucker: o de materialidade probabilística. Na sua base está o facto de um texto e os seus paratextos não formarem uma entidade, mas um evento, um fenómeno de provocação à interpretação (DRUCKER, 2009: 13). A relação condicional implícita predica que existe apenas uma determinada probabilidade para um código paratextual ser interpretado correctamente e que toda a composição gráfica é um campo de possibilidades a realizar pelo leitor. O hábito e a repetição de práticas aumentam a acuidade probabilística e potenciam a definição de regras e convenções paratextuais. Todavia, ao aceitar que não se produzem entidades gráficas mas desafios visuais em potência, encontra-se presente uma performatividade na experiência estética do livro:

In the framework of perceptual and cognitive approaches to the act of reading or viewing, we can draw on gestalt theory in the visual realm for insight into the ways

such probabilistic concepts emerge from literal understandings. For the laws of gestalt are all specific analyses of physical/visual properties of graphical forms but they only describe the possibilities and likelihood of what will be produced in the act of viewing or reading. All of the gestalt principles depend upon a performative act, rather than suggesting that the image “is” an entity constituted by its formal arrangement of elements. The image is a potential field for meaning production. It its produced, constituted, created through an act of viewing in accord with the “laws” of gestalt (which are really laws of probability that predict likely outcomes). (DRUCKER, 2009: 14)

Ver segundo a *gestalt* é uma conjunção de cinco princípios orientadores altamente prováveis de influenciar a percepção, mas não prescritivos, que costumam acompanhar uma experiência estética. Quem observa não tem uma inocência formal para com o que vê e é intuitivamente levado a procurar ordem, coerência, e constância no que aprecia:

[...] emergence (putting together coherence from stimuli), reification (filling in, generating a coherent whole from implication or suggestion), multistability (ambiguity in play), invariance (some things stay the same no matter what the size, scale, location) and pragnanz or conciseness (the tendency to put things into order as much as possible, proximity, closure, similarity, symmetry, continuity). (DRUCKER, 2009: 14)

Estes princípios matizam as representações gráficas de expectativas formais. É segundo os princípios gestaltianos de percepção e cognição que se opta por um título maior que o corpo de texto e os parágrafos se organizam em bloco, repetindo tamanhos e entrelinhamento. As convenções são codificações perceptivas organizadas que se impõem pela repetição. A grande edição tenta estabilizar os efeitos paratextuais para reduzir a variação probabilística do evento, mas a publicação como prática artística tende a procurar o questionamento performativo na expressão gráfica. Ao invés de tentar simplesmente reproduzir princípios da *gestalt*, a publicação como prática artística problematiza-os e põe-nos em xeque. É um jogo com a performatividade probabilística da paratextualidade, jogo esse em que a codificação e significação podem encenar-se a cada instância:

Graphic principles are not rules governing a mechanistic, static, order and organization. They are not simply guidelines for the creation of display. They are principles for structuring possible behaviors, functional cues to use across a probabilistic curve. (DRUCKER, 2009: 14)

O que poderá ser distintivo na publicação como prática artística não é o gesto de contrariar as convenções paratextuais, mas a capacidade de

demonstrar uma consciência dos seus efeitos. Ou melhor, o controlo e o domínio das ferramentas paratextuais permitem uma diferenciação clara do tipo de publicação que as segue acriticamente e abre caminho à exploração de uma expressão artística. Se a via mais directa tirar partido da natureza probabilística da graficalização for mediante decisões paratextuais, então interessa considerar o papel desempenhado, no século XXI, pela disciplina que tem maior intervenção no seu resultado: o *design* gráfico.

O relevo que o *design* gráfico adquire na publicação como prática artística deve-se ao facto de a sua presença manter uma proximidade ao campo da publicação, envolvendo os vários agentes habituais do processo e assegurando uma participação no mercado. Em sentido oposto, o livro de artista realiza um afastamento das estruturas da publicação e enceta um percurso de aproximação ao campo da arte e da total autonomia. A publicação como prática artística é uma aproximação das práticas da publicação às práticas artísticas e o seu contrário; é uma relação que se sustém por poder ser reversível. O livro de artista pode gerar-se e distribuir-se em condições similares às da publicação como prática artística, mas o objectivo último, ou o seu destino final, é a recepção no campo da arte. Grande parte dos livros enunciados em *The Century of Artists' Books* granjearam o estatuto de objectos auráticos de desejo e só estão disponíveis em colecções privadas ou de acesso reservado de bibliotecas de arte — sem contabilizar as versões digitalizadas<sup>66</sup> (algumas nem sempre legais<sup>67</sup>) que povoam a internet —, enquanto editoras contemporâneas como a Gauss PDF<sup>68</sup> e a Troll Thread disponibilizam o seu catálogo inteiro *online*. Esta comparação é relativa às condições de produção que se observam hoje e, devido à pluralidade e ao carácter moldável dos livros de artista, não deve considerar-se em absoluto quando se observa o objecto livro, mas avaliar-se como elemento diferenciador de método. A distância relativa que é mantida para com o campo da arte é, mais uma vez, assegurada com o uso da conjunção *como*, que aproxima, mas não sobrepõe ou inclui.

A ideia de prática neste contexto reflecte uma série de hábitos de publicação comuns a projectos distintos que se revêem numa comunidade imaginada de publicação. Repetem-se práticas, mas não resultados. Estas práticas estão associadas a uma intervenção significativa do *design* gráfico por contribuir

66 Convém destacar os esforços realizados por *sites* arquivo como <https://po-ex.net/>, que, não sendo dedicado ao livro de artista, faz um esforço substancial de preservação, catalogação e divulgação deste tipo de conteúdo, e também <http://www.artistsbooksonline.org/>, que disponibiliza reproduções integrais de livros de artista organizadas por título, artista, data e colecção associada.

67 Os *sites* <https://monoskop.org/> e [aaaaarg.fail](http://aaaaarg.fail) funcionam como órgãos comunitários de contracultura pela cultura.

68 Ver <https://www.gauss-pdf.com/> (acedido em 6 de Dezembro de 2020).

activamente no processo de diferenciação paratextual e realizar, segundo Alexander Starre, a ligação perdida entre arte e literatura <sup>(GILBERT, 2016: 75)</sup>. Contudo, Robin Kinross em *Designer as Publisher* alerta que, ao dar excessivo protagonismo ao *designer*, podem saltar-se passos cruciais no processo de publicação e é necessário garantir que a visualidade não supere o horizonte do livro:

Designers move too fast into the final presentation; there is a cult of the found, the copied; choices and decisions haven't been made. An editor, thinking on behalf of the material and of the public, would help to sort all this out. <sup>(KINROSS APUD GONÇALVES, 2014B: 152)</sup>

Não obstante a pertinência das observações de Kinross, o seu alvo parece estar direccionado para acontecimentos específicos afectos à disciplina de *design* gráfico. A publicação como prática artística demonstra uma intervenção marcada pelo *design* por razões de estratégia paratextual, mas não prescinde nem oblitera a presença de outros agentes de edição. Este é um elemento diferenciador, uma vez que não se foca estritamente em publicações feitas por artistas. Se a figura do *designer* manifesta um aparente domínio do resultado da publicação, também é importante considerar que a publicação constrói uma dependência do trabalho de *design* gráfico como princípio diferenciador. O ambiente digital serviu para engrandecer a presença do *design* gráfico nas decisões de publicação, mas já muitos dos artistas que enveredaram por se expressar através de livros na década de 1960 e 1970 tinham uma formação ou relação directa com o *design* ou a impressão: Edward Ruscha trabalhou em publicidade e paginou os primeiros números da *Artforum*; Maurizio Nannucci fez cartazes para teatro e capas de discos, e o espaço artístico sem fins lucrativos Zona, que ajudou a criar em 1974, tinha uma pequena máquina de *offset*; Dieter Roth trabalhou em tipografias, firmas de *design* e em 1970 abriu a sua própria editora/oficina de impressão <sup>(GILBERT, 2016: 44)</sup>; e George Maciunas teve formação em arquitectura, história da arte e *design* gráfico antes de se tornar o pilar editorial do projecto Fluxus.

O que há de substancialmente diferente hoje é a amplitude do fenómeno do que se pode considerar como publicação como prática artística. Os exemplos colaborativos na base do Fluxus ou da revista *Aspen* agregavam uma rede internacional de artistas que comunicavam periodicamente por correio; em 2020, projectos como o Publication Studio<sup>69</sup> replicam oficinas de publicação espalhadas por três continentes e onze cidades, e neles os participantes não são necessariamente artistas. O que prevalece nos vários cenários de publicação é uma exploração da paratextualidade como forma

69 <https://www.publicationstudio.biz/> (acedido em 10 de Dezembro de 2020).

de expressão. A posição do *design* gráfico é de incitar este desafio e provocação expressiva, criando um ambiente de guerrilha paratextual criativa.

A guerrilha paratextual não deve confundir-se com o *marketing* de guerrilha (a intrusão da publicidade em espaços menos usuais do quotidiano) porque não é uma estratégia comercial, mas uma forma de problematização gráfica. A guerrilha deve ser entendida na sua acepção mais prosaica: uma força menor insurge-se erráticamente sem frente aberta contra uma força maior organizada — as provocações paratextuais em confronto com as convenções naturalizadas da publicação. A guerrilha paratextual opera segundo a articulação discursiva das ferramentas do *design* gráfico e provoca pequenas invectivas extemporâneas contra o *statu quo* do publicável. Não é, todavia, uma actividade que possa ser adstrita a uma entidade profissional, porque, ainda que os *designers* gráficos sejam os seus protagonistas habituais, não se constitui como prescrição corporativa.

As obras *House of Leaves* e *The Fifty-Year Sword*, de Mark Z. Danielewski, são exemplos de um registo paratextual elaborado que ajudam a demonstrar uma possível manifestação do fenómeno ao baralhar a configuração usual das práticas de um livro de mercado. Danielewski compõe integralmente os livros em Adobe InDesign <sup>(GILBERT, 2016: 83)</sup>, programa de paginação e composição gráfica, introduzindo uma componente material que se estende ao processo de escrita e edição e efectiva uma contiguidade entre composição, forma e conteúdo. *House of Leaves* é um livro intricado que convida o leitor a decodificar o códice impresso como metáfora de uma casa, a *House of Leaves* <sup>(GILBERT, 2016: 84)</sup> e no qual a paratextualidade ganha participação directa no avançar da narrativa ao atribuir um tipo de letra para cada discurso: Johnny Truant em Courier New, o texto geral em Times New Roman, os editores anónimos em Bookman e as cartas da mãe de Truant em Dante. Os vários tipos de letra chegam a ser consentâneos e atravessam a página tanto no texto corrido como nas notas de rodapé, que chegam a ocupar uma página inteira. A composição também varia, com inserções de rectângulos e divisórias de página para fazer correr informação distinta, espaços vazios na mancha e ainda, em determinados momentos, obrigando o leitor a rodar a página para acompanhar o sentido do texto. A obra é considerada um exemplo de literatura ergódica, conceito de Espen J. Aarseth que identifica um tipo de escrita/leitura trabalhosa e implica a consciência de um caminho a percorrer:

In ergodic literature, nontrivial effort is required to allow the reader to traverse the text. If ergodic literature is to make sense as a concept, there must also be nonergodic literature, where the effort to traverse the text is trivial, with no extraneous responsibilities placed on the reader except (for example) eye movement and the periodic arbitrary turning of pages. <sup>(AARSETH, 1997: 1-2)</sup>

O campo de guerrilha paratextual acompanha os princípios ergódicos porque, ao desestabilizar a lógica naturalizada de organização e composição gráfica, obriga a um esforço interpretativo suplementar, ou mesmo a uma descodificação semiótica. Contudo, a métrica labiríntica do hipertexto e dos jogos de aventuras aventada por Aarseth é, por norma, consequente e orientada numa ideia de caminho, enquanto a guerrilha paratextual pode ser errática e, apesar de conseguir assumir um programa coerente, corre o risco de ser demasiado auto-referencial ou inconsequente.

Em *The Fifty-Year Sword*, Danielewski constrói a narrativa e a estrutura da escrita na ideia de coser e do texto como textura <sup>(GILBERT, 2016: 84)</sup>, que se expressa quer na escolha da protagonista, a costureira Chintana, quer no entrelaçar de cinco vozes que, entre si, complementam o enredo. As personagens são identificadas por cores directas Pantone, as quais, com a enumeração dos tipos de letra no colofão, introduzem um lado formativo da construção do livro e incluem o *design* gráfico como elemento participativo da ficção <sup>(GILBERT, 2016: 86)</sup>. Nesta edição, o autor expande o círculo colaborativo ao atribuir o desenho da capa a Peter Mendelsund, *designer* principal da editora Knopf, e convidando três artistas têxteis para ilustrar momentos do livro <sup>(GILBERT, 2016: 86)</sup> — o que, no conjunto, se assemelha a um caso potencial de publicação como prática artística.

O combate paratextual pode assumir formas mais radicais de expressão, tais como em *The Invisible Book*<sup>70</sup>, de Elisabeth Tonnard, e *VOL. 8: Mallarmé*<sup>71</sup>, *Le Livre*, de Klaus Scherübel <sup>[F23]</sup>, nos quais a guerrilha avança a um extremo quase ficcional. *The Invisible Book* é um livro com edição limitada de cem exemplares, não assinados nem numerados, vendidos a 0 € — para o comprador receber uma imagem branca intitulada *photo\_of\_the\_invisible\_book.jpg* <sup>(CUSSEN, 2019: 24)</sup>. O livro faz parte de várias colecções, podendo até ser reservado para consulta<sup>72</sup>, e esteve exposto na Koninklijke Bibliotheek numa estante de suporte vazia ladeada com uma impressão do comprovativo de compra. Em *VOL. 8: Mallarmé*<sup>73</sup>, *Le Livre*, Scherübel materializa o projecto de livro total que Stephane Mallarmé imaginou e comentou durante trinta anos, *Le Livre*, sem, contudo, ter produzido uma única página. *VOL. 8: Mallarmé*<sup>74</sup>, *Le Livre* alude a este projecto inacabado criando uma sobrecapa que segue as dimensões indicadas por Mallarmé, complementada por um texto de contracapa e um ISBN que envolvem um pedaço de esferovite. O livro é distribuído por livrarias e está disponível para compra, resultando

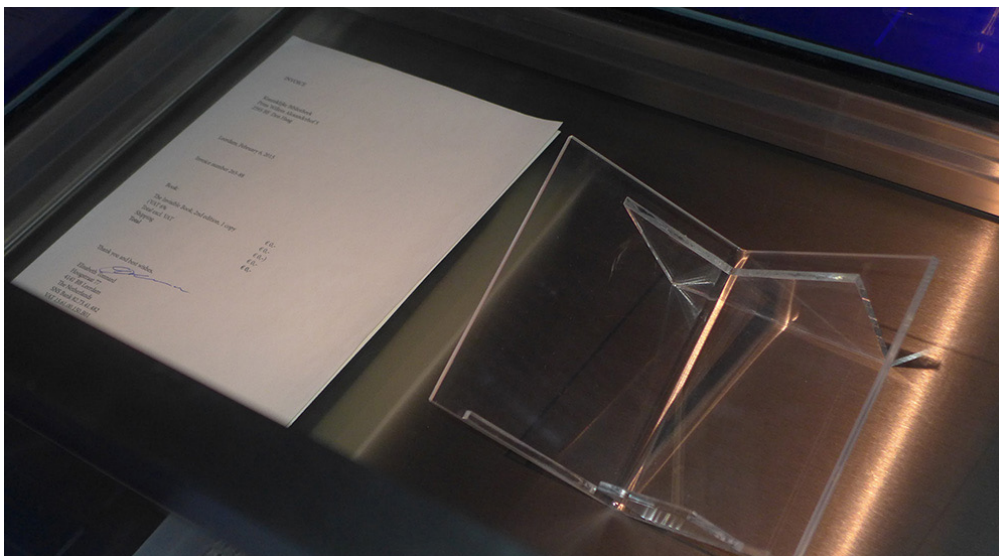
70 <https://elisabethtonnard.com/works/the-invisible-book/> (acedido em 30 de Dezembro de 2020).

71 <http://klausscheruebel.com/index.php?/projets/8/> (acedido em 30 de Dezembro de 2020).

72 <https://opc-kb.oclc.org/PPN?PPN=399547134> (acedido em 31 de Dezembro de 2020).

73 <http://klausscheruebel.com/index.php?/projets/8/> (acedido em 30 de Dezembro de 2020).

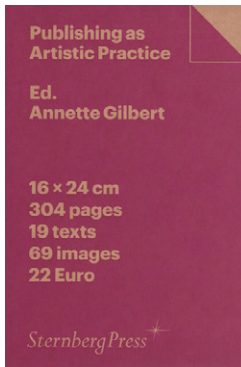
74 <http://klausscheruebel.com/index.php?/projets/8/> (acedido em 30 de Dezembro de 2020).



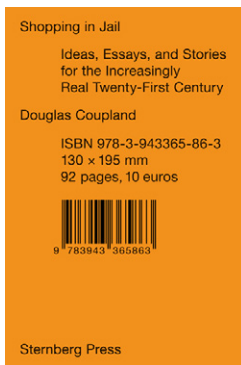
<sup>F23</sup> *The Invisible Book*, Elisabeth Tonnard, e *VOL. 8: Mallarmé, Le Livre*, Klaus Scherübel.

numa instalação artística de larga escala. Os dois exemplos são relevantes porque se inserem no mercado livreiro e exercem um combate estritamente paratextual, pois são constituídos apenas por paratextos e relegam o texto a um espaço vazio indeterminado.

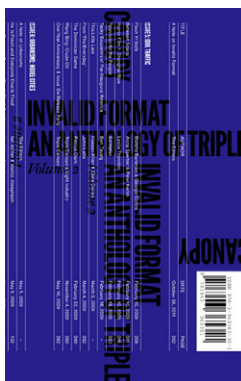
A guerrilha paratextual manifesta-se de modo assistemático e desorganizado, mas exhibe sintomas gráficos ou estratégias paratextuais de combate replicados em sucessivas publicações:



1. A reprodução da ficha técnica na capa: *Publishing as Artistic Practice*, edição de Annette Gilbert, ou *Shopping in Jail: Ideas, Essays, and Stories for the Increasingly Real Twenty-First Century*, de Douglas Coupland<sup>75</sup>. Esta solução pretende destacar o processo de feitura e as componentes do livro como elementos determinantes da sua realização e denota uma autoconsciência reflexiva. Se a capa serve de metonímia do conteúdo do livro, o fazer representar a estrutura como imagem faz emergir um exercício auto-referencial.



2. O código de barras em escala, figurado ou apostro na capa: *Shopping in Jail; Para-Platforms: On the Spatial Platforms of Right-wing Populism*, editado por Markus Miessen e Zoe Ritts; *Visions of the Now*, de Anna Lundh; *Invalid Format: An Anthology of Triple Canopy, volume 2; Babette Mangolte: Selected Writings 1998-2015; Paul in Paris/Paris in Paul*, editado por Donatien Grau — todos publicados pela Sternberg Press<sup>76</sup>. O código de barras é um sistema de indexação internacional que relaciona um número variável de barras em alto contraste a um conjunto de dígitos. Para garantir boa leitura, um código de barras tem de ter um alto contraste com o fundo, mas, caso não seja possível, deve incluir-se o número associado para poder ser digitado. Não existe nenhuma razão técnica para que os números sejam enquadrados em baixo e separados pelas barras, mas os geradores de código de barras assumem à partida esta forma. Nos livros, a partir do século XXI, o número do código de barras passou a equivaler ao ISBN somando um total de 13 dígitos. Ao incluir o número por definição na criação de um código de barras e repetindo-o precedido da designação ISBN, existe uma clara redundância paratextual que evidencia práticas inquestionadas nos processos de publicação. A inclusão do código de barras em destaque na capa é um comentário funcional, ou um exercício de subversão — pois este está directamente associado ao sistema capitalista — que tenta alertar para a condição de mercadoria do livro. Outra hipótese, ainda que remota, é a possibilidade do destaque do código de barras ser uma alusão à sua importância na sistematização bibliográfica e na organização de arquivos e bibliotecas. Um feito que permite, por exemplo, saber a que distância estão as bibliotecas que detêm determinado livro, recorrendo a ferramentas como o Worldcat<sup>77</sup>. A estratégia de destaque produz um comentário

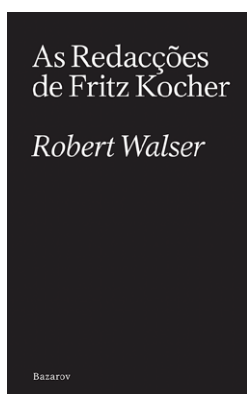
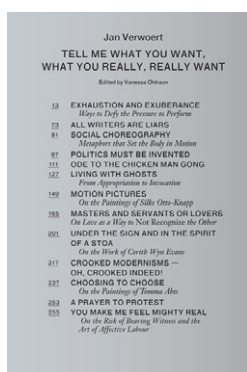


75 Publicados pela Sternberg Press.

76 Publicados pela Sternberg Press.

77 <https://www.worldcat.org/> (acedido em 15 de Novembro de 2021).





de eficácia relativa, demasiado exposta para ser subversiva, e aparenta afirmar-se mais como uma expressão de recriação gráfica do que protesto ou homenagem.

3. A inclusão do índice na capa: *Invalid Format*; *Babette Mangolte*; *Masters of Reality*, de Steve Rushton; *Support Structures*, de Céline Condorelli; *Cookie!*, de Jan Verwoert<sup>78</sup>. Esta opção é comum em obras com vários autores e espelha uma imagética bastante literal; não se oferece nada mais do que o conteúdo — ou os títulos e seus autores —, mas garante mais uma valência funcional: basta regressar à capa para o leitor se orientar no livro.
4. O início do texto do livro na capa: *Paul in Paris/Paris in Paul*; *The Mill*, editado por Jesse Birch e Will Holder<sup>79</sup>; *Para Já Para Já*, de Vítor Silva Tavares<sup>80</sup>. Tanto pode marcar a urgência da escrita, um fluir do texto sem pausas ou antecâmaras, como uma forma de desintegração dos separadores textuais que nivela do início o conteúdo.

5. Variações irregulares de escala e posicionamento: o aumento significativo de números de página, a paginação de textos com tamanhos de letra cinquenta por cento superiores à escala do livro de bolso, um destaque relevante das notas, sobreposição entre imagem e texto, redução das margens para distâncias mínimas. Este item poderia ser uma larga chaveta de elementos que denotam uma influência do *design* gráfico no processo decisório. O domínio do gráfico no publicável ganha proeminência expressiva, ainda que por vezes não seja acompanhado de relevância significativa. O deslumbramento da forma incorre no hábito perigoso de produzir muito desenho para pouco conteúdo.

6. Evidenciar a força das convenções por simples oposição: a troca de itálicos entre autor e título, na base do sistema gráfico da Bazarov edições<sup>81</sup>. É um recurso estilístico bastante simples que causa surpresas extemporâneas a quem segue as convenções com um zelo exemplar:

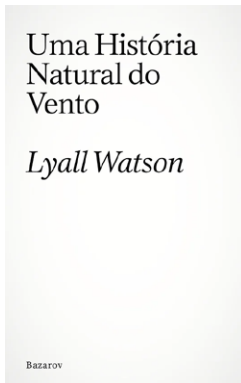
Another example is the whole symbolism of the graphic aspects of writing[.] I am thinking of the example of italics, and more generally, of

78 Publicados pela Sternberg Press.

79 Publicados pela Sternberg Press.

80 Publicado pela Dois Dias Edições.

81 <https://www.bazarov.pt/> (acedido em 3 de Janeiro de 2021).



all the signs meant to show the importance of what one is saying and to tell the reader “pay attention to what I am saying now.” These include capitalization, titles, and subtitles, which are just as much signs of an intention to manipulate reception. There is thus a way of reading the text which allows one to know what it aims to have the reader do. (REESER & SPALDING, 2002: 666)

7. Adopção da gramática expositiva da publicidade. É uma opção menos comum na publicação como prática artística contemporânea, mas com um certo grau de recorrência histórica: veja-se o ressurgimento periódico do desvio situacionista ou a premissa de base da revista *Adbusters*. Contudo, é uma opção comum da grande indústria e um nivelador do discurso:

O novo grafismo [da *Vogue*] dissipou a separação entre páginas de publicidade e páginas de conteúdos a um ponto tal que só um leitor muito arguto as distinguiria (SCHIFFRIN, 2013: 101)

8. A técnica de impressão como forma moral de salvaguardar a integridade estética. No caso da autoedição retro-futurista, a forma substantiva de publicar reside na escolha da técnica de impressão de modo a salvaguardar uma pátina de autenticidade imediata. Na textura da tinta, almeja-se alcançar uma forma de verdade.

Ao perpetrar um combate de guerrilha paratextual, alude-se a um debate auto-reflexivo em que o livro parece ganhar consciência de si. Ao assumir uma forma crítica na paratextualidade, a publicação como prática artística posiciona-se para uma recepção ambígua, em que um livro pode ler-se como obra de arte ou como texto literário — ainda que não exista qualquer incompatibilidade entre as duas categorias ou as duas não possam ser contíguas. A paratextualidade assim disposta imagina uma comunidade através da forma dos livros que produz, comunidade essa que se reflecte reciprocamente na forma de fazer livros. A forma do livro que sabe ser livro é a de um artefacto metacrítico:

Self-consciousness and self-reflexivity in any art form require a critical language which describes structures and methods. Such a language is termed “metacritical” — it is able to articulate critical issues rather than engage thematic concerns. There is always an aspect of metacritical thought to any work which calls attention to itself and its production. (DRUCKER, 2004: 161)

A conclusão de que um livro pode ser um artefacto metacrítico não é óbvia, porque, enquanto objecto que repete um conjunto de convenções e formatos, tende a ser demasiado familiar para criar estranheza, o mesmo princípio que fez Umberto Eco compará-lo a uma colher ou uma tesoura. A identidade de um livro tende a dar-se por garantida, de modo que é possível esquecer o objecto no acto de leitura <sup>(DRUCKER, 2004: 161)</sup>. Todavia, num livro como artefacto metacrítico, há indicadores que demonstram a «consciência» da forma de um livro, como personagens que se dirigem ao leitor cientes da sua condição de personagem, ou em jogos paratextuais, como livros em que só há texto nas notas de rodapé. Num livro como artefacto metacrítico, a estrutura está carregada de sentido e é disposta de maneira declarada para o leitor.

As guerrilhas paratextuais tornam evidente que, além dos desafios heurísticos que as variações paratextuais denotam, existem livros que são artefactos metacríticos e a persistência de um dilema de auto-representação disciplinar. É latente que o *design* gráfico se debate com um diferendo sobre a forma como se auto-representa e se assume visível pelo seu envolvimento directo nas guerrilhas paratextuais e subsequente aproximação ao processo de criação artística. O problema adensa-se quando, num sistema avançado de produção capitalista, o papel desempenhado pelas ferramentas do *design* gráfico é primordial para garantir um modelo de diferenciação e competitividade. Esta função diferenciadora acaba por convocar uma adjacência entre arte e mercado.

A aproximação entre arte e mercado não é pacífica. O campo da arte demonstra uma desadequação histórica com a figura do mercado, diferendo que se debate entre o controlo de poder e a defesa da autonomia criativa. Contudo, por influência da disciplina do *design* gráfico, as duas são forçadas a conviver e a dialogar. Daqui surgem novos modos de inventividade que põem em causa valores predominantes, por exemplo, o conceito de belo ser o elemento decisório no processo de criação artística. Havendo uma miríade de produtos que fazem o mesmo, não basta serem uns mais belos que outros para serem objectos distintos. Para resolver esta aporia, a opção dominante aparenta ser reclamar autenticidade, diferenciar competitivamente múltiplos pelo seu grau de aproximação a um ideal de origem. Não terá o tempo do múltiplo, que pode muito bem ser o tempo do livro, alterado os critérios que dominam a produção artística contemporânea? Não será a inventividade da cópia uma especificidade heurística do *design* gráfico?



8.

# O Fascínio do Autêntico



*No conceito do feio e do belo, a arte tem de pagar como preço o formalismo, tal como o professa a estética kantiana, contra o qual a forma artística não está imunizada, porque ela se levanta contra a dominação das forças naturais unicamente para a continuar como domínio sobre a natureza e os homens.*

*Teoria Estética*, THEODOR W. ADORNO

*The work becomes “authentic” only after the first copy of it is produced. The reproductions are the aura, and the ritual, far from being a point of origin, derives from the relationship between the original object and its socially constructed importance. I would argue that this is the structure of the attraction in modern society, including the artistic attractions, and the reason the Grand Canyon has a touristic “aura” about it even though it did not originate in ritual.*

*The Tourist*, DEAN MACCANNELL

O conceito moderno de belo deve muito ao livro *Crítica da Faculdade do Juízo*, de Immanuel Kant, publicado em 1790. Kant, ao afirmar que um juízo de gosto, para ser universal, deve fazer «uma reivindicação de validade para qualquer um, [com a consciência da separação nele de todo o interesse]» (KANT, 2017: 113), formula a possibilidade de o conceito de belo ser vazio. Poder-se-ia até argumentar que todos os conceitos são constructos da linguagem e vazios por definição — preenchidos e significados mediante a circunstância —, e que o gosto e o belo não são recíprocos. Contudo, nem todos os conceitos precisam de ser vazios por definição — ainda que todos o sejam no limite —, porque têm níveis diferentes de *enchimento* — vulgo concretismo —, e a impossibilidade de obter um acordo desinteressado entre dois ou mais indivíduos sobre o gosto e o belo faz do vazio sua condição estruturante. Se o belo não equivale ao somatório de todos os gostos, também é difícil imaginar que o belo exista sem o gosto. Não são dois conceitos recíprocos, mas implicados entre si.

O argumento que sustenta o vazio no belo reporta a um problema de subjectividade extrema. Todavia, não existe uma apreciação ou obra moderna que não resultem de alguma construção racional, no sentido em que a experiência estética e as obras de arte não são necessariamente ilógicas (ADORNO, 2011: 93). É, porém, mais provável a concordância sobre o que é uma cadeira ou um garfo do que a cor laranja ou o prazer de determinada experiência estética. A razão de ser de tal discrepância deve-se ao facto de

o juízo de gosto se basear em quem observa e não numa propriedade do artefacto. É uma qualidade atribuída por alguém e, por norma, não-objetiva. Ademais, como o juízo de gosto não segue proposições lógicas, não tem validade universal:

Não pode haver nenhuma regra de gosto objetiva, que determine através de conceitos o que seja belo. Pois todo o juízo proveniente desta fonte é estético; isto é, o sentimento do sujeito e não o conceito de um objeto é o seu fundamento determinante. (KANT, 2017: 136)

O juízo de gosto apenas *imputa* um consenso limitado — «a rosa, que contemplo, declaro-a bela» (KANT, 2007: 118-119) — e não *postula* um juízo universal lógico — ainda que seja possível produzir o segundo do primeiro — «as rosas em geral são belas» (KANT, 2007: 119) —, o que equivale a um juízo lógico assente num juízo estético. Esta divisão entre o sensitivo e o racional impõe um vazio lógico ao belo que é compulsório enquanto delega na prática artística a incumbência de o alcançar e fazer cumprir — à arte foi entregue uma longa caminhada para o nada. O vazio lógico do belo associado ao princípio de desinteresse — a obrigatoriedade de ausência de propósito em qualquer «juízo de gosto puro» (KANT, 2007: 106) — confere à arte um papel muito particular na sociedade: o de criar vazios belos.

O belo kantiano tem como consequência uma «infiltração moral» (ADORNO, 2011: 82) que perfaz uma demarcação no escopo do juízo de gosto. Esta marca separadora tem raiz no antagonismo entre belo e feio que se revelou, segundo Adorno, uma divisão social que foi sendo integrada pela história da arte:

O conteúdo latente da dimensão formal feio-belo tem o seu aspecto social. O motivo da admissão do feio foi antifeudal: os camponeses tomaram-se capazes de arte. Depois, em Rimbaud, cujos poemas sobre os cadáveres desfigurados prosseguiram essa dimensão mais desabridamente do que os próprios Martyrs de Baudelaire, a mulher afirma, no assalto às Tulherias: «Je suis crapule» (19), quarto estado ou *Lumpenproletariat*. O oprimido, que deseja a revolução, é vulgar, segundo as normas da bela vida da sociedade feia, desfigurado pelo ressentimento, carrega todos os estigmas da degradação sob o fardo do trabalho servil, sobretudo corporal. (ADORNO, 2011: 81)

O desinteresse confere à arte um novo poder espiritual laico (LIPOVETSKY & SERROY, 2013: 20-21) e garante o vazio no conceito de belo ao excluir da experiência estética o propósito e a função. Esta separação que aparta a lógica e a função do belo também se reflecte, segundo Bourdieu, numa divisão de



classe expressa numa forma de distinção. Neste jogo de classes, o desinteresse é uma qualidade que se inclina a estar quase exclusivamente ao dispor da burguesia, enquanto, nas classes populares trabalhadoras, se «manifesta em seus julgamentos a referência, muitas vezes, explícita, às normas da moral ou do decoro» (BOURDIEU, 2006: 12). O desinteresse de Bourdieu evidencia um privilégio de classe, o que justifica a sua importância na produção artística e a forma como condiciona os artistas a encetar uma perseguição do vazio:

L'esthétique s'est substituée à la religion et à l'éthique: la vie ne vaut que par la beauté, divers artistes affirmant la nécessité de sacrifier vie matérielle, vie politique et familiale à la vocation artiste: il s'agit pour eux de vivre pour l'art, de vouer leur existence à sa grandeur. (LIPOVETSKY & SERRROY, 2013: 22)

A concepção kantiana de belo tem efeitos directos nas demandas da prática artística. Constitui-se como dilema que exige simultaneamente propósito e desinteresse do artista, confiando-lhe a árdua tarefa de produzir potenciais artefactos nulos. Como metacondição, o belo kantiano elevou-se a presença etérea zenital que paira sobre toda a prática artística ocidental, encorajando o artista a persegui-la repetidamente, qual recorrência sisífica. Em consequência, a prática artística balança recursivamente entre a possibilidade de *ser nada* e a inevitabilidade de *perseguir nada*.

Produzir artefactos sob o *feitiço* kantiano tornou-se uma actividade tão próspera no âmago do processo criativo que é quase impossível encontrar uma prática artística da modernidade que não aspire a produzir e a viver na presença de objectos belos. Todavia, num sistema capitalista que se impõe pela disseminação de múltiplos concertada com a hegemonia da indústria da cultura, a distinção de Bourdieu é cada vez menos clara. A expansão da produção e consumo de objectos não derrubou a classe como conjuntura, mas gerou uma área de partilha comum. O estado actual de sobreabundância desemboca num sistema cultural único e homogéneo no qual o escol cultural não aparenta escopo mais abrangente que a classe trabalhadora e a cultura popular é dominante e ubíqua.

Atente-se em como os artefactos dedicados ao entretenimento de crianças — os brinquedos — expandem a sua influência. São hipermediatizados, encarnam personagens que fazem parte de livros, séries, filmes, jogos *online*, peças de vestuário, etc., e estão acessíveis em toda a parte. Independentemente das leis de reprodução vigentes, os brinquedos estão disponíveis, sejam eles pirateados, sejam eles cunhados de legitimação de autenticidade, há múltiplos para todos os orçamentos. Se o enquadramento for mundial, o cenário desencadeia uma miríade de artefactos desenhados

para padronizar usos e planificar a experiência estética de crianças que, por sua vez, acabam por alimentar uma forma muito coerente de imaginação. A brincar, a brincar, padronizam-se hábitos.

A experiência estética num sistema que recria continuamente formas padronizadas de belo (se for possível imaginar um padrão de belo capitalista) tende a ser imersiva e a assumir uma dimensão multissensorial (sem qualquer garantia de que será uma experiência agradável). A existir, o belo capitalista aparenta comportar-se como um ogre dialéctico que absorve as várias posições da distinção cultural e gera um fenómeno maquinal de reprodução do belo. Não opera, no entanto, qualquer alteração ao sistema de classes. Só as reaproxima através da padronização pragmática de gostos por disseminação exaustiva, e usa a cultura popular como espaço de mediação para uma classe de tamanho único (*one size fits all*). É, por definição, uma estética oportunista.

O oportunismo estético leva a uma superabundância de mercadorias que se assemelham e equivalem a um belo-padrão. Este sustenta-se na criação/imposição de consensos. O padrão é consequência directa da contaminação mimética que caracteriza o sistema produtivo: uma combinação entre conveniência tecnológica e escassez de diversidade nos materiais. Ao utilizar máquinas similares reguladas internacionalmente com recurso a de matérias de baixo custo, as variações são contingentes.

Um exemplo relevante na definição de padrões com base nas regras do mercado, e que segue uma lógica arbitrária de intencionalidade, é a divisão de género por cor na roupa infantil. A tentação reguladora e normativa do mercado é consequência naturalizante — para alguns, uma qualidade do sistema produtivo em massa — que acarreta restrições nas escolhas do quotidiano. A aceção de que a cor azul é para rapazes e rosa para raparigas não tem uma ínfima parte de tradição, nem sequer uma opção concertada de gosto, mas sim de oportunidade de negócio. Poderia também ter nascido num acto legislativo secundado numa resposta do mercado, mas acontece que, na década de 1920, boa parte das lojas de roupa infantil dos Estados Unidos tinham critérios ambivalentes de cor para sexos: o feminino e o masculino poderiam vestir igualmente de azul ou de rosa. Contudo, na década de 1940, e sobretudo depois da Segunda Guerra Mundial, os vendedores e produtores concertaram-se numa divisão por género que trazia benefícios comerciais. O constructo de cor resultou de uma afirmação repetitiva e prolífica de um padrão (PAOLETTI, 2012: 115), o qual permitiu criar imaginários que dificultam o reaproveitamento de roupa e promovem o consumo. Este desígnio prescritivo do mercado depressa evoluiu numa regra que instiga a discriminação de género por cor e alcançou o estatuto inquestionável de tradição, instituindo um padrão de belo capitalista.

O padrão de belo capitalista é uma formulação que se aproxima de um exercício de alquimia visual contemporânea: o *marketing*. Através de estratégias de *marketing* (que também encontram sinonímia em *ardil*, *manha* e *táctica*, expressões próprias de um vocabulário bélico), é possível aferir previsões de gosto do público que se orientam por generalidades mais ou menos casuais e sem grande acuidade. É, portanto, uma prática vaga e pouco útil como conceito — uma suposição que poderia facilmente ter sido de Kant. Compõe-se como um sistema volátil enraizado em proposições frágeis, que dependem de ciclos recursivos de produção e de hábitos de consumo.

Se se incluir o aparato chinês de produção na equação, o resultado expressa-se num vastíssimo sistema condenado a gerar demasiados objectos parónimos. Bom exemplo de artefacto parónimo é o telefone móvel, porque se insere num mercado em que as diferenças entre objectos são mínimas e sobejamente técnicas. A abundância de objectos parónimos indica uma estagnação no processo de distinção de produtos. A similitude formal resulta numa sobreabundância do belo — ou do feio, desde que devidamente padronizado e rentabilizado — e produz demasiados objectos indistintos, o que resulta numa inconveniência para o princípio regulador do mercado: dois produtos podem fazer o mesmo, mas não podem ser parecidos.

Da proliferação de objectos parónimos, cresce um problema na estética do sistema produtivo: já não basta produzir objectos belos. Mormente, tal como Friedrich Nietzsche propôs que a moralidade se movesse *para além do bem e mal*, a proposta hoje está em criar objectos *para além do belo e do feio*. É neste cenário turvo que surge o apelo do autêntico como conceito decisivo para ultrapassar a contenda, porque permite ser um conceito operativo diferenciador do múltiplo. Mais do que alcançar experiências belas, é hoje fundamental que sejam autênticas. Se a exposição a ambientes virtuais pode também ser responsável por impulsionar a quimera pela matéria autêntica, o que está em causa é um desejo de garantir que os artefactos e as experiências não são múltiplos desinteressados, mas individualizados. Do turismo ao desporto, da manteiga aos livros, o fascínio pelo autêntico transforma-o no principal critério de validação de objectos e experiências, e sobrepõe-se ao belo como conceito orientador da produção em massa e da prática artística.

Hegel says somewhere that great historic facts and personages recur twice. He forgot to add: "Once as tragedy, and again as farce." (MARX, 2009: 1)

We may start out from Marx's famous saying about history occurring first as authentic event and then being repeated as farce. (BAUDRILLARD, 2010: 3)

O primeiro obstáculo à definição de autenticidade é a sua relação com a ideia de origem, a proposição lógica que prescreve ser necessário existir um original para que exista uma cópia. Este impasse lógico é menos evidente num sistema de superabundância que produz e torna disponíveis artefactos para lá das suas necessidades. Cada novo produto é copiado ao ponto de possuir um duplo desviado, uma versão menos legal de si. A contrafacção legal é, aliás, prática embutida no funcionamento do sistema produtivo e resposta automática e autónoma para responder à novidade: «Se existes, serás copiado!»

A proliferação de múltiplos turva a capacidade de identificar a sua fonte de maneira inequívoca — tanta cópia para tão pouco original... Todavia, para fins legais, institucionais e para padrões de mercadoria, há a obrigação imperiosa de manter uma distinção clara entre cópia e original. O sistema produtivo alimenta-se do medo da cópia, porque o receio de não ser original assombra a consciência do indivíduo moderno. Apesar deste constrangimento, existe um espaço considerável que anula a dicotomia entre original e cópia, na qual emergem as possibilidades criativas do múltiplo e o descrédito dos princípios regulatórios de autenticidade.

Como produto acabado de sair da linha de montagem, um aforismo pode ser um artefacto quando difundido e reproduzido. A citação de Marx é bom exemplo de uma citação em que raramente se vê respeitar a forma de inscrição inicial, ficando conhecida pela sua versão simplificada:

History repeats itself, first as a tragedy, second as a farce.

Mas pode ainda derivar na sua versão mais simplificada, como no título do livro de Slavoj Žižek:

First as Tragedy, Then as Farce <sup>(2009)</sup>

O modo menos convencional que Marx escolhe para citar Friedrich Hegel, o uso trivial do termo *somewhere* (algures), é suficiente para obscurer a fonte da citação e dar início a uma série de adaptações inventivas de origem difusa. Fortuitamente, Mazlish resolveu investigar a origem da famosa frase de Hegel e fazer desvelar o *algures*. Este autor descobre uma tímida menção em *Philosophy of History*, em que Hegel comenta positivamente a decisão de César de acabar com a República:

Caesar, judged by the great scope of history, did the Right.

(HEGEL *APUD* MAZLISH, 1972: 335)

Hegel chega a afirmar que existe uma tendência para a história se repetir, mas retira uma conclusão distinta da de Marx:

But it became immediately manifest that only a single will could guide the Roman State, and now the Romans were compelled to adopt that opinion; since in all periods of the world a political revolution is sanctioned in men's opinions, when it repeats itself. Thus, Napoleon was twice defeated, and the Bourbons twice expelled. By repetition that which at first appeared merely a matter of chance and contingency, becomes a real and ratified existence. (HEGEL APUD MAZLISH, 1972: 335)

A adaptação de Marx é bastante inventiva porque Hegel aparenta ratificar a repetição da história como forma de validação e não como farsa: a história repete-se para ratificar uma forma de verdade. Parece ficar explícito que Hegel não se esqueceu de acrescentar «first time as tragedy, the second as farce» (MAZLISH, 1972: 336), uma vez que iria contradizer o que acabara de afirmar.

A origem mais próxima da citação com que Marx inicia *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte* está numa correspondência de Friedrich Engels a Marx, em que o autor afirma:

it really seems as if old Hegel in his grave were acting as World Spirit and directing history, ordaining most conscientiously that it should all be unrolled twice over, once as a great tragedy and once as a wretched farce.  
(ENGELS APUD MAZLISH, 1972: 336)

O processo que leva à formação da expressão de Marx é análogo a uma estrutura de cópias parónimas: Marx diz que Hegel escreveu alguns determinada frase, afinal dita por Engels evocando Hegel. Naturalmente, a remistura que Marx produz dos ditos de Hegel e Engels não é o ponto de relevo, mas sim o processo derivativo: a cópia gerada pela apropriação. As primeiras linhas do *Brumaire* são uma mistura de várias origens e tendem a ser modificadas e reescritas pela cultura popular. Seja por desejo de concisão, seja por simples conveniência, estamos perante uma expressão de reescrita autónoma. Da falta de revisão e verificação, a frase torna-se um artefacto independente da sua origem e susceptível de ser retrabalhada por reutilização contínua.

Cento e cinquenta e dois anos depois de Marx, é Baudrillard quem introduz uma nova instanciação da frase *original* no seu texto *Carnival and Cannibal*. Baudrillard substitui «tragedy» (tragédia) por «authentic event» (evento autêntico) e alcança uma intensificação da oposição entre «history» (história), que é apresentado como momento originário, e «farce» (farsa),

uma alegoria da cópia inevitável que controla o agenciamento humano. A opção de Baudrillard é curiosa porque introduz a palavra *autêntico* para cópia desviada, mas gera uma expressão auto-suficiente que é autonomamente original na sua cópia. Se compararmos a versão de Engels à de Baudrillard, verificamos que as duas começam a parecer duas entidades separadas e que a entropia do processo de citação recriou uma forma de individualidade parónima. O método aligeirado de Marx para citar Hegel serve para definir as proposições mínimas de constituição de um processo generativo de cópias desviadas.

A máquina de citar floresce nos ambientes digitais, mas com uma forte tendência para atribuições erróneas ou puramente equívocas. Circulam centenas de expressões<sup>82</sup>, que se reescrevem de maneira autónoma gerando um modelo de máquina de copiar entrópica. De Hegel para Engels e de Marx para Baudrillard, foi possível estabelecer várias cópias sem original. Contudo, cada cópia é auto-suficiente para poder considerar-se um original que se reescreve por repetição. O autêntico está ausente, porventura por nunca ter existido ou por não ter sido regulado, e, se ultrapassarmos a possibilidade de todo o processo ser meramente accidental, surge a questão: pode esta prática desenvolver-se sistematicamente como prática artística?

Um dos argumentos mais persuasivos para justificar a ausência de autenticidade no múltiplo é de Benjamin <sup>(2006)</sup>: o múltiplo, como resultado de cópia e repetição, não tem «a sua existência única no lugar onde se encontra» <sup>(BENJAMIN, 2006: 210)</sup> — não produz *um aqui e agora*. A ideia, ainda que não faça parte das intenções do autor, pode ser usada para favorecer uma abordagem estrita à autenticidade, na qual a repetição é retratada como método apático de dar corpo a cópias perfeitas sem qualquer vestígio de originalidade. Também ajuda a romantizar o contraste entre artesanaria humana e trabalho mecânico como faces opostas de uma só moeda: o artefacto. Krauss <sup>(1981)</sup>, porém, põe em causa a afirmação de Benjamin ao afirmar que a autenticidade não necessita de ser uma função da história da tecnologia <sup>(KRAUSS, 1981: 52)</sup>. Para demonstrar o argumento, referencia uma série de cópias póstumas feitas de gessos de Auguste Rodin e a grelha modernista como exemplos de múltiplos auto-suficientes:

This is the perspective in which the modernist grid is, like the Rodin casts, logically multiple: a system of reproductions without an original. This is the perspective from which the real condition of one of the major vehicles of modernist aesthetic practice is seen to derive not from the valorized term of that couple

82 Ver [https://en.wikiquote.org/wiki/List\\_of\\_famous\\_misquotations](https://en.wikiquote.org/wiki/List_of_famous_misquotations) (acedido em 16 de Setembro de 2020).

which I invoked earlier — the doublet, originality/repetition — but from the discredited half of the pair, the one that opposes the multiple to the singular, the reproducible to the unique, the fraudulent to the authentic, the copy to the original. But this is the negative half of the set of terms that the critical practice of modernism seeks to repress, has repressed. (KRAUSS, 1981: 58)

A escultura *A Porta do Inferno* (*La Porte de l'Enfer*), de Rodin, desvela a importância da autenticidade na história da arte como modo de exercer poder sobre a originalidade. O estatuto de autoridade é alcançado pela reunião de, pelo menos, uma de três características:

1. Presença comum de marcas de associação ou assinaturas.
2. Interpretação dos desígnios do artista com base em documentação auxiliar que legitima a peça.
3. Análise comparativa da composição do artefacto em relação à restante obra autoral.

*A Porta do Inferno* só obteve o primeiro bronze três anos após a morte do artista (KRAUSS, 1981: 48), e nenhuma das prescrições pôde ser obtida com determinado grau de certeza e singularidade, o que obriga a recorrer à regulamentação.

A escultura de Rodin, resposta alusiva à *Porta do Paraíso* (*La Porte de l'Enfer*), de Lorenzo Ghiberti, resultou de uma encomenda para um projecto de Museu de Artes Decorativas, edifício que não chegou a ser construído. Apesar de ter trabalhado no projecto mais de trinta e sete anos, Rodin não chega a realizar uma versão final, uma identificação que, por norma, se faz num exemplar fundido com base num gesso final e muitas vezes destruído para evitar mais cópias. Todavia, os representantes do Estado francês, titular dos direitos e das propriedades do escultor, decidiram legislar um limite póstumo de edições até doze cópias de cada gesso (KRAUSS, 1981: 47). Não se tendo erigido um referente vaticinado pelo autor, porque o processo de fundição não é linear e comporta várias decisões formais, não existe o que se convencionou por original.

A mediação legislativa fez com que hoje haja exemplares no Museu d'Orsay e no Museu Rodin, em Paris, no Museu Rodin, de Filadélfia, no Museu Nacional de Arte Ocidental, em Tóquio, na Kunsthaus, de Zurique, no Centro de Arte Cantor, em Stanford, na Galeria Rodin, em Seul, e no Museu Soumaya, na Cidade do México. Destes exemplares podem extrapolar-se cambiantes de autenticidade plenos de matizes judiciosas, mas a ausência do original mantém-se. As doze cópias autorizadas existem sem original. Assim, pode considerar-se cada uma única e original em propriedade, como resultado de um sistema generativo de diferenciação.

A presunção de que a duplicação é um processo maquinal de clonagem é uma concepção meramente abstracta. As diferenças entre múltiplos podem não ser significativas nem resultantes da entropia de reprodução, mas o sistema de cópia pode converter-se por derivação num duplicador sem original.

Ministro <sup>(2020)</sup> aborda a questão da cópia sublinhando as possibilidades inscritas no sistema de reprodução, com foco em cinco artistas: António Aragão, António Dantas, António Nelos, César Figueiredo e Abílio-José Santos. Ao abordar a autoria, Ministro denota que Barthes e Foucault «se centraram na receção e circulação, deixando de fora da equação os mecanismos de produção» <sup>(MINISTRO, 2020: 198)</sup>. No fenómeno da electrografia e *copy art*, podemos observar uma relação quase simbiótica entre duplicador e agente de criação na criação de uma voz autoral múltipla, processo em que o «artista que se associa à máquina é também um cientista das formas de comunicação mediáticas» <sup>(MINISTRO, 2020: 192)</sup>. Utilizando a cópia como forma de expressão, é possível compreender que a autoria não desaparece, mas que se potencia um dispersar ou dissipar de algumas convenções autorais, como a presença de um original, de um manuscrito ou mesmo de uma assinatura — que, na arte postal, aparecia com frequência na forma de carimbo. O recurso a técnicas de duplicação produz objectos que trazem «consigo os seus traços originários (mais que originais)» <sup>(MINISTRO, 2020: 55)</sup> acumulando, na cópia da cópia, vestígios activos da presença da máquina. Na electrografia e *copy art*, o acto de copiar e a máquina que se utiliza entranham-se no processo criativo de modo que não se trata de «colocar a tónica no gesto como autoria, mas na autoria como gesto» <sup>(MINISTRO, 2020: 204)</sup>.

Também Krauss <sup>(1981)</sup> apresenta a grelha modernista como exemplo de modelo criativo baseado em repetição. A grelha é um elemento ubíquo da modernidade <sup>(KRAUSS, 1985: 10)</sup> que só precisa de estar difusamente representado para dar um ar de modernidade: «se tem grelha, é moderno» poderia ser a regra prima do estilo. Mas como pode copiar-se e repetir-se uma forma inúmeras vezes e ainda conseguir produzir tanta variedade de peças originais? A resposta encontra-se, porventura, na narrativa de originalidade e autonomia construída à volta da grelha como modelo da vanguarda. A grelha funciona como um sistema autónomo de significação no qual os trabalhos desenvolvidos ao abrigo da sua modulação reportam mais ao seu interior que a sentidos que lhe sejam exteriores. A grelha *fala* sobre si e em variações para si própria. Esta sistema representacional autónomo promove uma estrutura visual constante que não comunica verbalmente, pois ergue uma barreira silenciosa contra o discurso: a grelha só *fala* sobre a grelha. Paradoxalmente, é porque a grelha se rege num sistema fechado que aparenta *libertar-se* do discurso verbal. É um sistema de expressão visual livre que funciona compartimentado.



Ao criar as suas próprias regras de significação e exclusão do discurso verbal, a grelha apresenta-se como boa candidata para representar o sistema de desinteresse kantiano, demonstrando qualidade de arte sem propósito ou fim, mas comporta um inevitável modelo de duplicação, porque, estrutural, lógica e axiomáticamente, a grelha só pode ser repetida <sup>(KRAUSS, 1981: 56)</sup>.

O factor de diferenciação de obras que surgem da grelha reside na materialidade do artefacto e na sua capacidade de a tornar invisível, de esconder a fonte de repetição. Ao reconhecer a originalidade de uma obra feita da grelha, decide-se não ver a grelha, um processo que demonstra o brilhantismo da operação. É por uma camada de transparência que o sistema criativo da grelha pode gerar uma série de reproduções incontestadas sem possuir um original e ainda ser aclamada por isso. Poder-se-ia caracterizar este efeito como autenticidade camuflada, um sistema de duplicação imersivo desenhado para garantir *o aqui e agora* de uma obra: a sua aura.

Desde que a aura da origem esteja minimamente presente, a autenticidade prevalece por intermédio de uma simulação camuflada de singularidade. A autenticidade desenhada, ou produto de *design*, pode estender-se da obra individual ao múltiplo: seja por construção de uma envolvente de validação, como nos livros de artista, seja por duplicação generativa que acrescenta pequenas variações ao processo de multiplicação, como nos produtos personalizados por encomenda.

Regressando a *The Century of Artists' Books*, Drucker enuncia duas tipologias críticas do livro de artista que perspectivam o problema da autenticidade. Duas das secções do livro sugerem um antagonismo artificial. Em «The Artist's Book as a Democratic Multiple», o livro de artista torna-se acessível devido ao baixo custo do múltiplo impresso, enquanto, em «The Artist's Book as a Rare/or Auratic Object», a individualidade do artefacto torna-se preponderante. Drucker consegue encontrar um equilíbrio entre a profusão heurística da cópia e a distinção criativa do único. Contudo, no espectro do campo da arte, todos os livros de artista, únicos, raros, ou múltiplos, são objectos auráticos. Uma vez diferenciados no campo, integram a marca distintiva. Ainda que Drucker denote a proeminência desta marca em alguns livros de artista que demonstram uma aura que gera uma relação mística e uma sensação carregada de presença <sup>(DRUCKER, 2004: 93)</sup>, que resulta da sua materialidade única.

Todavia, não fica claro como uma cópia individual de *Twenty-six Gasoline Stations*, de Edward Ruscha (obra decisiva na aclamação do género), seja inferior ou menos aurática do que as outras 399 cópias. É certo que há livros de artista que se destacam pelas suas qualidades auráticas, materiais e de unicidade e que são parcialmente responsáveis pela extensão do paradigma do livro ao campo da arte <sup>(DRUCKER, 2004: 108)</sup>. Contudo, qualquer livro debaixo

do feitiço do campo se torna um objecto aurático por influência da envolvente. *Twenty-six Gasoline Stations* foi vendido por três dólares e cinquenta em 1962, mas a cópia de uma primeira edição pode chegar a valer dezoito mil<sup>83</sup>. Esta diferença de valores deriva da presença de um efeito aurático exercido na mercadoria, cenário em que a aura funciona como incrementador natural de fetiche. Ser múltiplo não impossibilita nem potencia a formação de um livro de artista porque não são as capacidades de reprodução tecnológicas que o definem, nem seria justo atribuir tal poder determinístico à técnica. Os livros de artista serem múltiplos não se apresenta como valor distintivo só por si, mas antes a capacidade de reproduzirem uma expressão criativa que apele ao reconhecimento aurático.

A diferença que demarca os livros de «The Artist's Book as a Rare/or Auratic Object» dos livros de «The Artist's Book as a Democratic Multiple» reside no grau de autenticidade reconhecível no artefacto que deriva da presença de veracidade documental. Drucker identifica dois métodos de formação de veracidade:

1. Mimético — a imitação de todos os níveis de forma e aspecto de um original (DRUCKER, 2004: 101) —, marcas indeléveis de reconstrução dos registos conhecidos como originais, um exercício de cópia perfeita.
2. Virtual — uma apresentação com todos os aspectos determinantes e convincentes de um original (DRUCKER, 2004: 101) —, réplica narrativa que se constrói de uma ideia de original e se faz valer como tal.

Em ambos os casos, estamos perante uma autenticidade desenhada, uma autenticidade encenada para se fazer passar por experiência verdadeira. Uma autenticidade desenhada à luz de práticas do *design* reforça a constituição de um sistema fechado de autovalidação que exclui uma realidade exterior ao impor um dogma de verdade:

A lei da autenticidade não proíbe nada, mas nunca se satisfaz. Não exige que a palavra *reproduza* uma realidade prévia, mas que produza a sua verdade num desenvolvimento livre e ininterrupto. (STAROBINSKI APUD BLANCHOT, 2018: 60)

O princípio que regula esta prática — desenhar simulacros de experiências verdadeiras no limite do exequível — está a transformar-se numa ferramenta essencial do *design*. Assim o autêntico assume-se como factor estético primordial de diferenciação de artefactos.

83 <https://www.raptisrarebooks.com/product/twenty-six-gasoline-stations-ed-ruscha-first-edition-signed-1962/> (acedido em 20 de Janeiro de 2020).



F24 Eye Magazine n.º 94, 2020.

Num sistema avançado de produção pós-digital, é corrente aparecerem os primeiros exemplos, com presença de mercado, de múltiplos diferenciados individualmente para se figurarem como originais. No número 94 da revista britânica de design *Eye*<sup>84</sup> [F24], o estúdio MuirMcneill desenvolveu um processo de variações gráficas que geraram oito mil capas diferentes num *software* que permite desenvolver milhões combinações e peças únicas com um número limitado de fontes originais. Este método é possível porque, recorrendo à impressão digital, o *design* não fica preso a uma matriz ou a uma chapa e pode, se necessário, imprimir versões sequenciadas de uma mesma origem.

Imbuído de idêntico espírito de produção autêntica, a marca *Nutella*<sup>85</sup> utilizou o mesmo *software* para gerar sete milhões de rótulos únicos para os seus frascos, de modo a serem desenhados «like a piece of art» e gravados com um código único que possa ser autenticado por colecionadores (SABINA AOUF, 2017). Se atentarmos à definição de perda de aura no múltiplo de Benjamin — «a sua existência única no lugar onde se encontra» —, a perda parece ganhar novos contornos neste novo mercado de individualização da mercadoria. Contudo, a mudança é ilusória, uma vez que as observações de Benjamin se endereçavam a objectos históricos e porque deve ser impossível encontrar uma quantidade significativa de aura no chocolate *Nutella* em

84 <https://www.dezeen.com/2017/09/11/muirmcneil-8000-unique-covers-eye-magazine-design-graphics/> (acedido em 20 de Janeiro de 2020).

85 <https://www.dezeen.com/2017/06/01/algorithm-seven-million-different-jars-nutella-packaging-design/> (acedido em 20 de Janeiro de 2020).

qualquer momento do processo de elaboração ou embalamento. O frasco de rótulo individualizado resulta do potencial variável da reprodutibilidade digital e pretende representar autenticidade por mero acaso probabilístico, não se distinguindo o frasco anterior em absoluto do frasco que o sucede. O que urge reconhecer é o desenvolvimento um sistema de *design* de autenticidade, seja ele explícito, através da distinção material do múltiplo, seja ele metafórico, ao evocar uma presença de originalidade. À medida que a discussão da autenticidade encenada se afasta da concretude do livro de artista, no qual a sua figuração é especificamente um problema criativo, a prática de *design* parece direccionar-se para o desenho de formas autênticas.

Does tourism and/or postmodernity, conceived in the most positive possible way as a (perhaps final) celebration of distance, difference, or differentiation, ultimately liberate consciousness or enslave it? Is modernity, as constituted in the system of attractions and the mind of the tourist, a “utopia of difference,” to use Van den Abbeele’s energetic phrase? Or does it trap consciousness in a seductive pseudo-empowerment, a prison house of signs? (MACCANNELL, 1999: XX)

A mere experience may be mystified, but a touristic experience is always mystified. (MACCANNELL, 1999: 102)

O fascínio pelo autêntico não se restringe apenas ao *design* de objectos, mas sobretudo ao design de experiências. No livro *The Tourist* (1976), de Dean MacCannell, a atracção turística é descrita como fenómeno que se organiza por marcadores: uma paisagem é ou não de relevância turística mediante a atribuição de um marcador de referência. O marcador pode ser presencial, como uma placa ou seta indicativa, mas é comum ser um produto da publicidade, como um anúncio que identifica um destino numa paisagem fotográfica. Bergson tem uma posição ainda mais radical sobre a relação entre marcador e paisagem ao sugerir que só se consegue apreciar a natureza depois de esta existir como experiência estética:

Mas poder-se-ia perguntar se a natureza é bela sem ser pelo feliz encontro de certos processos da nossa arte e se, em certo sentido, a arte não precederia a natureza. (BERGSON, 2011: 20)

A experiência autêntica de uma atracção turística resulta da correspondência entre a expectativa criada pela imagem que a anuncia e a verosimilhança da fruição no local. Não é incomum considerar-se uma visita falhada por condições meteorológicas adversas que não permitem alcançar a *verdadeira* experiência, tal como é normal encontrar turistas à procura de

reproduzir o ângulo *certo* na captação fotográfica de um monumento; o que interessa é alcançar o alvo pré-definido:

A consciência, atormentada por um desejo insaciável de distinguir, substitui a realidade pelo símbolo ou não percebe a realidade senão através do símbolo. (BERGSON, 2011: 100)

Uma experiência fundada em expectativas semióticas, ou proposições semióticas, como o turismo ou ir ver uma banda que apenas se conhece das gravações, estrutura-se como trocas semióticas — ou desejo de satisfação semiótica.

A experiência tende a ser considerada inautêntica quando a fruição está longe da expectativa semiótica gerada à partida. Consequentemente, a expectativa criada em antecipação suplanta o interesse nas condições naturais de uma paisagem ou na integridade de um monumento. O grande objectivo do turista está na acuidade da troca semiótica em causa, entre o marcador publicitado e a experiência da visita. À medida que se aproximam de uma reprodução exacta, o marcador e a experiência tendem a gerar duplos perfeitos e a anularem-se. Diz Blanchot, referindo-se ao duplo em Borges: «Ora, onde há um duplo perfeito, o original apaga-se, e até a origem» (BLANCHOT, 2018: 112).

Os cenários intocados pela mediação, os louvados por serem *originais*, são reconhecidos como a forma própria de autenticidade. Caso surja algum marcador de identificação, estes cenários passam a incorporar um signo e perdem o seu *purismo distintivo*. A autenticidade não mediada é uma qualidade que existe apenas *in absentia*, qualidade essa que só aferir-se desde que não esteja presente. Uma vez reconhecida, a autenticidade transforma-se num signo regulatório que se impõe ao significado atribuído e encerra, ou absorve, o significante. A imagem construída é disposta e reconhecida como portadora de uma iconicidade de verdade, por exemplo, a representação fidedigna de um local específico. O signo imaginado reclama autoridade sobre o local em si e a partir da sua enunciação. O signo é a *coisa* em si que retira validade a qualquer outra representação ou facticidade. Este «supersigno», o usurpador das funções do significado e do significante, parece, contudo, residir num estado gasoso porque, ao ser materializado, desaparece.

O autêntico é um conceito que aparenta esvaziar-se ao ser materializado, porque tem origem num sistema de autovalidação e numa troca semiótica. Adorno desenvolveu uma ideia similar, ainda que com propósitos distintos, em *The Jargon of Authenticity*, originalmente publicado em 1964. Adorno produz aqui uma crítica severa aos existencialistas alemães da década de 1930, tendo Heidegger como seu foco principal, por terem criado um jargão que:

uses disorganization as its principle of organization,  
the breakdown of language into words in themselves

(ADORNO, 1973: 7)

e que predica que existem:

words that are sacred without sacred content.

(ADORNO, 1973: 10)

O fenómeno da sacralização da palavra como autêntica é um fenómeno aurático:

When it dresses empirical words with aura,  
it exaggerates general concepts and ideas of  
philosophy – as for instance the concept of being  
– so grossly that their conceptual essence, the  
mediation through the thinking subject, disappears  
completely under the varnish. (ADORNO, 1973: 12)

A reificação da aura na palavra é uma estratégia enganadora. O processo de atribuição ou apuramento de autenticidade é por necessidade *não-objectivo* (ADORNO, 1973: 127), porque transforma ideias em objectos. Do mesmo modo que um pregador intensifica a sua mensagem ao remover a relevância do significado, com ênfase no Universal *versus* o particular, gera-se um dogma em torno do significante, a palavra como conteúdo e forma. Esta palavra abarcadora de sentido e expressão fica encerrada no signo como versão mistificada e ornamentada que se escusa a concretismos ou definições:

The evil, in the neoromantic lyric, consists in the  
fitting out of the words with a theological overtone,  
which is belied by the condition of the lonely and  
secular subject who is speaking there: religion  
as ornament. (ADORNO, 1973: 84)

The essence of a thing is not anything that is  
arbitrarily made by subjective thought, is not a  
distilled unity of characteristics. In Heidegger this

becomes the aura of the authentic: an element of the concept becomes the absolute concept. The phenomenologists pinpoint the *fundamentum in re* as the particularization of essence. (ADORNO, 1973: 124)

A ornamentação sacralizada de termos desemboca num cenário que se aproxima de uma teologia da palavra, forma cristalizada em que o verbo emana sentido:

a doctrine [that] autocratically locates its starting point outside of the texture of thought. (ADORNO, 1973: 45-46)

Se, para Adorno, o jargão heideggeriano emula uma teologia da palavra, ele identifica que a comunicação de mercado tende a tirar partido de recursos semelhantes:

just as the mass media can create a presence whose aura makes the spectator seem to experience a nonexistent actuality. (ADORNO, 1973: XVI)

A coincidência que Adorno identifica não deve, contudo, ser encarada de modo simplista como um novo sistema de fé, crença ou ritual, mas como estratégia *imagética*:

The jargon becomes practicable along the whole scale, reaching from sermon to advertisement. In the medium of the concept the jargon becomes surprisingly similar to the habitual practices of advertising. (ADORNO, 1973: 43)

A ligação entre o jargão de autenticidade e as práticas modernas de comunicação de mercado não é decerto fortuita. Se se proceder à troca de *palavra* por *imagem*, é possível formular uma definição plausível para o *design* influenciado pelo *marketing* e orientado para o grande mercado: uma disciplina que tenta encerrar sentido através de imagens — entendendo o sentido como a operação que relaciona o mundo dos objectos com entidades verbais.

A prática de *design* orientada segundo preceitos do *marketing* é propensa a absorver a lógica da teologia da palavra em seu proveito e a transformá-la em teologia da imagem. Bom exemplo é o tipo de discurso utilizado em empresas e instituições: o *briefing* e a memória descritiva. Os dois formam expressões epigramáticas e vagas com base no uso repetitivo de um léxico reduzido de adjetivos: *dinâmico, sofisticado, elegante, limpo, moderno, institucional, eficiente, inovador, jovem, sério, realista, imaginativo*, etc. Para verificar o quão programável é este sistema discursivo, basta conferir o gerador de *briefings* de Manuel Oppel del Rio, <http://goodbrief.io/>.

O comentário que avalia peças de *design* assume a mesma lógica — «o logótipo não é muito dinâmico» ou «a ilustração é elegante, mas não suficientemente moderna» — que predica um jargão próprio, no qual a adjetivação imagética transporta de sentido. Como consequência processual, é de certa forma inevitável que uma disciplina que opere segundo a teologia da palavra tenda a professar um modelo de teologia da imagem. Este modelo reúne o verbal e imagético numa só forma, um duplo material essencial na comunicação de mercado. Para a indústria publicitária, é vital desenvolver auras enfáticas de autenticidade para os seus produtos, não só como princípio diferenciador para a individuação de produtos, mas como afirmação de autoridade e autovalidação de verdade:

A palavra autêntica é uma palavra que já não se limita a imitar um dado preexistente: é livre de deformar e de inventar, contanto que permaneça fiel à sua discussão. (STAROBINSKI APUD BLANCHOT, 2018: 60)

Os efeitos desta prática não são exclusivos dos produtos e das suas imagens. Uma contrapartida da expansão do jargão como língua franca é a *mercadorização* da linguagem — o fetichismo da palavra. Qualquer língua fora do prisma não-anglo-saxónico integra no seu dia-a-dia expressões *mercadorizadas* com origem na indústria da cultura falada em inglês. Ao mesmo tempo que o inglês se assume como língua-ferramenta para comunicações e transacções, também coloniza as outras línguas pela força da indústria da cultura, que lhe permite passar do mero uso técnico a um estado de primazia na comunicação afectiva — e chega a substituir a adjetivação local para definir estados de espírito<sup>86</sup>.

O fascínio do autêntico como estratégia comunicativa ganha terreno nas práticas do quotidiano de promotores e de criativos que trabalham para o grande mercado. É uma retórica expansiva que reclama veracidade, mas só oferece versões recreativas do que anuncia. A prática de *design* subserviente

86 Não é surpreendente alguém afirmar que «hoje estou *moody*» ou que essa tarefa «é mesmo *boring*».



ao *marketing* e ao mercado recria, mas de modo bastante mais desenvolvido, o modelo da máquina de citar para originar cópias autênticas. Esta prática opera como máquina especializada na criação de vazios, círculo vicioso de *design* de expectativas que serão satisfeitas por *design* de produtos. A autenticidade como estratégia e ferramenta de *marketing* reifica dogmas platônicos de originalidade e unicidade que desvalorizam as capacidades heurísticas do múltiplo. Contudo, na publicação como prática artística, o recurso às mesmas ferramentas do *design* gráfico para construir múltiplos diferenciados produz resultados distintos, nos quais a autenticidade ganha uma relação de aproximação, de presença.

Não é, pois, claro que a perda de aura no múltiplo seja compulsiva, mas talvez alguns artefactos podem produzir, ainda que parcialmente, um *aqui e agora* que garanta a existência única no lugar onde se encontra. Um factor que dificulta encontrar esse *hic et nunc* singular de uma publicação é a sua portabilidade e produção em série, factores válidos num folheto de supermercado e no catálogo de uma bienal. É verdade que, no universo artefactual, a inclusão de uma diferença singular em cada uma das cópias pode originar resultados distintivos, como livros de artista individualizados com capas pintadas à mão. No entanto, se introduz singularidade ao múltiplo, esta solução ainda se encontra regida pela oposição entre original e cópia. Todavia, e como veremos de seguida, se imaginarmos livros com uma relação espaciotemporal própria, como os catálogos associados a um evento e a um espaço, é possível encontrar evidências de uma forma alternativa de presença.



# PARTE III

## O Catálogo de Exposição como Figura de Estilo



9.

# O Catálogo: a Formação de Um Modelo



*Much art writing — by Vasari in the sixteenth century as well as by  
Artforum critics today — is interpretation by description.*

*Museum Skepticism*, DAVID CARRIER

O catálogo como género de livro é um objecto que agrega e ordena um grupo ou grupos de elementos atribuindo-lhes uma lógica associativa. Independentemente dos elementos, sejam ferragens ou obras de arte, o catálogo organiza-se de maneira a criar unidade numa multiplicidade de componentes. O acto de catalogar é um exercício de coesão do fragmento para o todo que tende a ser *ilustrativo*, sem que, no entanto, se perca a individualidade de cada um dos elementos. Neste contexto, ilustrar pode ser entendido de duas formas:

1. Uma imagem produzida para mimetizar descritivamente outro objecto ou imagem, como uma paráfrase ou um fac-símile, e por necessidade instância distinta e autónoma da original: é uma cópia com *consciência* de ser uma cópia, deseja ser uma cópia e não tenta tomar o lugar do original;
2. Uma imagem concebida para mimetizar interpretativamente ideias ou outras imagens mediante figuras de estilo alusivas (metáforas, alegorias, hipérboles, etc.). Num princípio de agência autónoma, são obras originais com (relativa) consciência de si — e uma quota de originalidade reconhecida —, mas partem de um ponto de interesse externo, ainda que este seja, por vezes, omisso ou vago.

Na sua acepção mais comum, o catálogo de arte é *ilustrativo* e produz uma mimese descritiva. Não deve confundir-se o catálogo *ilustrativo* com o catálogo *demonstrativo*, pois o objecto coligido obriga a uma interpretação descritiva que, por estar inserido no âmbito da reprodução de arte, propicia extensas relações semióticas. O catálogo *demonstrativo* limita-se a tentar emular um exercício de comprovação ou demonstração de prova, identificar a referência A com a imagem da ferragem A. Os dois casos requerem um esforço interpretativo, mas um é mais *ergódico* do que o outro. O catálogo de arte, quando problematizado na sua condição de livro, também pode mimetizar interpretativamente ideias ou outras imagens de modo a criar um objecto autónomo, uma obra em si. Contudo, esta segunda via deriva da primeira e só na problematização da sua história e teoria se constrói a relação de causalidade entre as duas.

Existe pouca literatura sobre catálogo de arte para construir uma história articulada que acompanhe do seu início à contemporaneidade, mas é

possível destacar três títulos na sua fase de formação: *Display & Art History: The Düsseldorf Gallery and Its Catalogue*, de Thomas W. Gaehtgens e Louis Marchesano, *The Painful Birth of the Art Book*, de Francis Haskell, e *Picturing Art History: The Rise of the Illustrated History of Art in the Eighteenth Century*, de Ingrid Vermeulen. Estas obras centram-se sobretudo no surgimento do catálogo de arte como momento interseccional da história da arte com a história das técnicas de impressão. O catálogo de arte teve importância na formação da disciplina de história da arte ao coligir os *membra disjecta*, as obras individuais, em livros ou conjuntos de estampas <sup>(RECHT, 1996: 22)</sup> que ganham sentido quando paginadas num artefacto — replicando, numa sequência de imagens, a trama narrativa histórico-estética que Giorgio Vasari havia construído em *Le Vite* <sup>(RECHT, 1996: 22)</sup>.

A perspectiva da história do catálogo deste período inicial incide sobretudo na apreciação da relação da reprodução com a obra retratada, e menos na afirmação da figura da reprodução como forma de expressão autónoma. Se, à época da sua génese, o catálogo de arte surge como artefacto seminal de difusão das obras de arte a um público mais alargado, não deixa de ser relevante que essa comunicação se tenha feito quase sempre em gravuras de alto contraste e realizadas por intérpretes quase nunca na presença dos originais. O catálogo de arte aparece como exercício de síntese gráfica que permite idealizar a existência de uma imagética europeia comum, ou que na difusão se faz comum. Acessível apenas a uma comunidade restrita, produzido em tiragens pequenas e caras, visava tanto instruir como demonstrar a dimensão das colecções reunidas, e, conseqüentemente, o poder do patrono que as detinha. Contudo, é nestas primeiras obras que é possível fazer viajar grupos de imagens e comunicar uma sensação de cosmopolitismo estético.

O catálogo de arte dá acesso a um discurso epistémico que replica, na mesma medida e intensidade, a forma de coligir e reproduzir informação. Um olhar contemporâneo desatento pode presumir que uma reprodução com cor calibrada e impressa em quadricromia no melhor papel *couché* é diametralmente oposta, até funcionalmente superior, à gravura de uma pintura. Contudo, as duas desempenham funções muito próximas e só contrastam pelo grau de síntese e de pormenor descritivo que apresentam. São dois momentos ilustrativos equivalentes, mas com propriedades semióticas distintas. As diferenças e as semelhanças entre um catálogo de arte do século XVIII e um catálogo contemporâneo são de maior relevância num estudo centrado no livro.

O aparecimento do catálogo de arte pode associar-se à descoberta de métodos de reprodução de obras de arte, mas liga-se igualmente às formas de organização de conteúdos. A chegada de hábitos e técnicas de reprodução e impressão, que permitiram associar texto e imagem num só objecto,



possibilitou que o catálogo alcançasse o público ausente. Todavia, é incorrecto considerar que o catálogo é mero espelho das limitações impostas pela técnica de uma época. A história do catálogo de arte exprime a relação entre as técnicas disponíveis na reprodução de obras e os métodos utilizados para coligir a informação. Naturalmente, este exercício é feito a partir de um retrovisor prescritivo próprio da História que tenta encontrar o catálogo de hoje nos artefactos de ontem. Partindo deste pressuposto, presume-se que o catálogo de exposição agrega e relaciona um conjunto de textos e imagens que reproduzem a memória de um acontecimento artístico. O primeiro catálogo será o que documente estas duas dimensões, textual e imagética, num só artefacto. Neste sentido, é possível identificar duas linhas precursoras baseadas na forma: uma textual, representada pelo livrete de salão, e uma ilustrada, assente na colecção de gravuras.

O livrete de salão foi instituído como complemento obrigatório das exposições organizadas pela Académie Royale de Beaux-arts, Paris, em 1673. O livrete tinha a função de guia e, à imagem do catálogo do gabinete de curiosidades, acompanhava descritivamente todos os objectos dispostos na sala (LEINMAN, 2015: 27). Ao contrário dos catálogos de gabinete de curiosidades — que pretendiam unificar discursivamente uma mundividência de experiências e nos quais, no limite, o catálogo é a própria colecção (RECHT, 1996: 24) —, o livrete de salão segue um propósito de legitimação institucional e de demonstração de autoridade sobre o visitante. Também se distingue das listagens de obra de arte, já comuns desde os séculos XIV e XV, que não tinham qualquer ligação a um espaço físico e serviam sobretudo para inventariar bens e prestar contas perante a lei (LEINMAN, 2015: 28). A diferença entre um inventário e um catálogo reside na capacidade de o segundo organizar um conjunto de premissas temáticas que são distribuídas por objectos, de modo que estes sejam comparáveis entre si (RECHT, 1996: 24). Como protocátálogos, os livretes eram sobretudo descritivos e quase ausentes de espírito crítico. O comentário de exposições surge como crítica às exposições bienais *Le Salon de peinture et de sculpture*, exibidas no Louvre e organizadas por Jules Mazarin entre 1759 e 1781. É Denis Diderot quem redige esta crónica, *Salons*, a convite do editor Frédéric Melchior Grimm, para o jornal *Correspondance littéraire*. Diderot desenvolve um estilo de escrita próximo dos livretes, descritivo por ausência de imagens, mas declaradamente opinativo. O autor toma posições fortes sobre as obras expostas e a sua experiência de visita à exposição, criando o primeiro documento de crítica de arte moderna.

Com o acrescento da crítica especializada ao livrete, falta apenas a ideia de público para que o catálogo de exposição alcance o seu modelo moderno. Um dos primeiros espaços expositivos a catalogar uma colecção de arte,

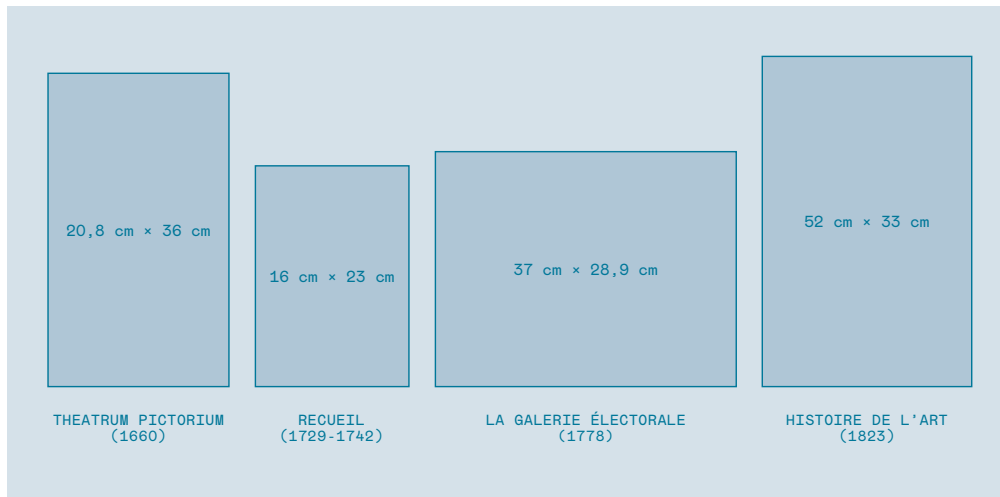
o Louvre, produziu um catálogo, *Catalogue des objets contenus dans la galerie du Muséum français, décrété par la convention nationale, le 27 juillet 1793 l'an second de la République française* <sup>(1793)</sup>, que era mera lista sequenciada das salas com títulos das obras e autores, seguido de uma enumeração de artefactos apreendidos ou comprados em vários pontos do globo. Este catálogo, que acompanhava as visitas à colecção, é relevante porque a sua data é de apenas um ano após a queda do regime absolutista de Luís XVI e inscreve uma declaração de reconhecimento da nacionalização da colecção de arte da monarquia pelo regime republicano. A produção deste objecto visa evidenciar a constituição de uma colecção pública com propósito formativo e intrinsecamente político, como reconhece o ministro do Interior da altura, Jean-Marie Roland de La Platière:

le *Museum* aura um tel degré d'ascendant sur les esprits, qu'il élèvera tellement les âmes, qu'il réchauffera tellement les cœurs, qu'il sera l'un des plus puissants moyens d'illustrer la république française. (VV. AA., 1840: 263)

Tal ensejo não foi deixado ao acaso, pois a visita à exposição ficava marcada pela forma como era apresentada no catálogo. No aviso das páginas iniciais, declara-se a urgência própria de um período revolucionário — «Plusieurs raisons, trop longues à déduire ici», «former leur gout d'une manière sûre et rapide» <sup>(VV. AA., 1793: 5)</sup> — que não permitiu produzir um catálogo com reproduções gráficas das obras, processo que levaria anos e exigiria a participação de dezenas de intervenientes. A forma como a informação é coligida é uma questão constituinte do catálogo de arte presente desde os primeiros instantes, e é um problema que vai além da fiabilidade e qualidade das reproduções impressas.

A adopção da denominação de catálogo acontece em 1884 na exposição dos artistas independentes <sup>(LEINMAN, 2015: 28)</sup>, como forma de demarcação dos livretes institucionais, e é durante o século XIX que se tornam correntes, graças à impressão industrial — gravada ou litográfica —, os catálogos ilustrados. Contudo, o percurso do catálogo ilustrado é distinto.

A gravura de reprodução de arte desenvolve-se como actividade comercial no século XV e prospera como negócio lucrativo até metade do século XVIII <sup>(VERMEULEN, 2010: 7)</sup>. A produção de gravuras de arte fazia-se por norma de modo individualizado, caso a caso e sem sequência predeterminada. Longe de serem objectos populares de fácil acesso, as gravuras permaneciam nos círculos da corte e da alta finança e tiveram como epicentro produtivo Roma até ao fim do século XVII <sup>(HASKELL, 1987: 8)</sup>. Os trabalhos de maior vulto já são produzidos em Paris e Londres a partir da segunda metade do século XVII <sup>(HASKELL, 1987: 16)</sup>, acompanhando a descentralização artística que



<sup>F25</sup> Comparação de escala e formato dos quatro livros.

sucede no período da pós-reforma luterana, de Itália para a Europa do Norte. A tentativa de reunir em livro um conjunto de gravuras com um texto associado deu origem aos primeiros catálogos de arte ilustrados <sup>(HASKELL, 1987: 46)</sup>. A disputa pela distinção de ser o primeiro catálogo ilustrado da história tem, pelo menos, três destacados concorrentes e um *compagnon de route* <sup>[F25]</sup>: *Theatrum Pictorium* <sup>(1660)</sup>, de David Teniers le Jeune, *Recueil d'Estampes d'après les plus beaux Tableaux, et d'après les plus beaux desseins qui sont en France dans le Cabinet du Roy et dans celui du Duc d'Orléans et dans autres Cabinets* <sup>(1729)</sup>, com edição de Pierre Crozat e texto de Pierre-Jean Mariette, *La Galerie électorale de Düsseldorf* <sup>(1778)</sup>, com texto e edição de Nicolas de Pigage e coordenação de gravuras por Christian von Mechel, e *Histoire de l'art par les monumens depuis sa décadence au IV<sup>e</sup> siècle jusqu'à son renouvellement au XIV<sup>e</sup>*, de J. B. Seroux d'Agincourt <sup>(1823)</sup>. Não há um interesse especial em apurar qual se qualifica para ser o primeiro catálogo da história da arte, mas são quatro bons exemplos que permitem identificar a formação de uma tipologia de livro.

#### THEATRUM PICTORIUM <sup>[F26]</sup>

O livro<sup>87</sup> é vertical, tem 20,8 cm x 36 cm, 221 páginas e conta com três secções após o frontispício:

Introdução («A LOS CVRIOSOS EN EL ARTE.») — 6 pp.

Lista de autores («CATOLOGVS NOMINVM PICTORVM») — 2 pp.

Gravuras — 213 pp.

87 Edição consultada em <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b85950893.item>.



*A. Paduanino p.*

*J. Alta & Lata.*

*I. Troyen f.*

<sup>F26</sup> *Theatrum Pictorium* (pormenor). David Teniers le Jeune, 1660.

A introdução descreve como as obras estão identificadas e organizadas pelas salas da colecção. As legendas têm o autor à esquerda, a proporção da reprodução em relação ao original ao centro e o gravador à direita. David Teniers le Jeune fez miniaturas em pintura de cada obra, com 17 cm × 25 cm, que serviram de apoio aos doze gravadores envolvidos no processo de reprodução. O facto de o livro ser vertical e relativamente pequeno para uma edição composta quase exclusivamente por gravuras obriga a que a



LA SAINTE VIERGE

*D'après le Tableau de Raphaël qui est dans le Cabinet du Roy.  
 haut de 3 pieds 7. pouces, large de 2 pieds 11. pouces. gravé par Jacques Chereau.*

6

<sup>F27</sup> *Recueil* (pormenor). Pierre Crozat e Pierre-Jean Mariette, 1729.

leitura faça uma rotação de noventa graus nas imagens panorâmicas, o que aparenta ser, ao olhar de hoje, uma anomalia para uma edição tão exclusiva. Mesmo considerando as limitações da produção de papel no século XVII, em dimensão e em quantidade, a escala e a rotação das imagens denotam

um princípio de economia de meios na edição, um compromisso, até ligeiramente arriscado, que limitava a escala das gravuras reproduzidas e a sua posterior venda individualizada fora do livro. Era com este mercado subsidiário que os editores sustentavam a produção dos livros.

*Theatrum Pictorium* é considerado por Louis Marchesano como um álbum de apresentação, um *Galeriewerk* (GAEHTGENS & MARCHESANO, 2011: 57), que consiste, por norma, num conjunto de reproduções de obras de uma colecção que visa sobretudo o elogio do patrono que as possui (HASKELL, 1987: 7). Não é um objecto público, nem sequer comercial, e era quase exclusivamente distribuído entre pares de patronos, o que, segundo Marchesano, o desqualifica como catálogo. Se o catálogo é uma proposta pública, algo presente no senso comum contemporâneo, então o modelo de distribuição de *Theatrum Pictorium* e dos *Galeriewerk* impede que sejam considerados catálogos. Contudo, o extenso trabalho de reprodução feito por Teniers, com 246 miniaturas de pinturas, revela a existência de uma obra para lá da obra, um catálogo idealizado mas impossível de produzir em escala e de distribuir em grandes tiragens. Além de todo o esforço que envolvia a reprodução das obras, a edição dos *Galeriewerk* era um *privilégio* (GAEHTGENS & MARCHESANO, 2011: 54) que o patrono concedia à equipa de artistas e gravadores envolvida no processo, ficando do lado dos executantes a responsabilidade de financiar o projecto. Era, portanto, recorrente que a equipa, ou parte dela, envolvida no processo de produção e edição do livro declarasse falência antes da sua conclusão.

RECUEIL D'ESTAMPES D'APRÈS LES PLUS BEAUX TABLEAUX, ET  
D'APRÈS LES PLUS BEAUX DESSEINS QUI SONT EN FRANCE DANS  
LE CABINET DU ROY ET DANS CELUI DU DUC D'ORLÉANS ET  
DANS AUTRES CABINETS — TOME PREMIER [F27]

O primeiro tomo de *Recueil* é vertical, tem 16 cm × 22,3 cm e 238 páginas (com páginas brancas):

#### TOMO I

Dedicatória — 1 pp.

Frontispício — 1 pp.

Prefácio — 7 pp.

Descritivo das Obras («ABBRÉGÉ DE LA VIE DES PEINTRES DE L'ÉCOLE ROMAINE: DESCRIPTION DE LEURS TABLEAUX ET DESSEINS CONTENUS DANS CE VOLUME») — 32 pp. (numeradas)

Gravuras — 187 pp.

O prefácio e o descritivo das obras são da autoria de Pierre-Jean Mariette, *marchand* especialista em colecções de arte privadas que também foi

responsável por reunir uma colecção de gravuras para o rei D. João V de Portugal, acervo quase todo destruído no terramoto de 1755. O texto inicial relata a importância de fazer cópias em presença dos originais e não com base em desenhos, o critério de escolha dos gravadores e o método de impressão. O *Abbrégé* faz uma resenha biográfica dos artistas e uma curta descrição de enquadramento dos originais reproduzidos. As gravuras seguem a mesma ordem do *Abbrégé* e estão legendadas com título, artista, colecção a que pertencem, técnica de pintura do original, dimensões reais e gravador.

O *Recueil* de Pierre Crozat era uma obra pensada em vários volumes, percorrendo as mais importantes escolas de pintura italiana, francesa, espanhola e flamenga. Para suportar tal investimento, criou-se um sistema de subscrição, mas, devido a sucessivos atrasos dos gravadores, só um tomo foi editado durante a vida do editor. Apesar de poder classificar-se do método utilizado para reunir as imagens como colecção de papel — uma reunião de um conjunto de gravuras <sup>(VERMEULEN, 2010: 184)</sup> —, o que distingue *Recueil* do género é ter sido pensado desde o início como livro e não mero somatório de reproduções <sup>(HASKELL, 1987: 45)</sup>. Há, neste sentido, um espírito de edição próximo do que hoje associamos a um catálogo de arte, no qual o objecto livro tende a criar uma unidade interna. Esta coesão reforçou-se na colaboração com Mariette, que contextualiza a obra nos métodos de reprodução da época e na sua singularidade como documento histórico, exercício muito próximo de grande parte dos textos curatoriais contemporâneos.

#### LA GALERIE ÉLECTORALE DE DÜSSELDORF<sup>88</sup>

*La Galerie électorale de Düsseldorf* é horizontal, tem 37 cm × 28,9 cm e é composto por dois volumes:

##### VOLUME I — TEXTOS

Frontispício — 1 pp.

Dedicatória — 1 pp.

Gravura inaugural com retrato do patrono — 1 pp.

Prefácio — 5 e ½ pp.

Carta de aprovação de qualidade pela Academia Real de Pintura e Escultura de Paris — ½ p.

Explicação do Frontispício — 1 p.

Descritivo das Obras por divisão (numeradas):

Primeira Sala (dita dos Flamengos) — 34 pp.

<sup>88</sup> Livro consultado presencialmente na Royal Academy of Arts em 7 de Fevereiro de 2020.

Segunda Sala (dita de Gerard Dow) — 28 pp.

Terceira Sala (dita dos Italianos) — 53 pp.

Quarta Sala (dita de Van der Werff) — 42 pp.

Quinta Sala (dita de Rubens) — 28 pp.

Quadros Móveis (assentes nas portadas das janelas das cinco salas) — 32 pp.

Listagem alfabética das pinturas por autor — 9 pp.

## VOLUME II — GRAVURAS

Gravuras — 29 pp.

O prefácio é de Nicolas de Pigage, arquitecto e director final do projecto, e começa por enumerar os vários intervenientes da família da corte de Carl Theodor, patrono da colecção, que colaboraram para reunir as obras. Destaca-se o feito notável, pouco comum à época, que foi a construção de raiz de uma nova galeria <sup>(DE PIGAGE & VON MECHEL, 1778: VIII)</sup>. De facto, a decisão de Theodor de erigir um edifício autónomo para uma colecção de arte, ao invés de a expor apenas na sua residência, é uma novidade e configura-se como a primeira aproximação à ideia de museu público <sup>(GAEHTGENS & MARCHESANO, 2011: 3)</sup>. Lamber Krahe, o director anterior a Pigage, também é mencionado pelo seu contributo no rearranjo total da colecção, mas o seu nome, assim como o do resto dos executantes, está grafado em versaletes, ao contrário dos das personalidades mais relevantes, em capitulares — uma demarcação tipográfica com matizes aristocráticos.

A organização de Krahe é pertinente porque ordena a colecção por escolas de pintura e recorre a uma disposição simétrica e espaçada das obras, contrariando o arranjo saturado das galerias do século XVII. Esta organização reflectia um espírito de *horror vacui* e pode constatar-se na pintura *Aartshertog Leopold Willem in zijn galerij Italiaanse schilderijen* (Galeria de pintura italiana do arquiduque Leopoldo Guilherme), de David Teniers, finalizada em 1651. Apesar de omissão do prefácio, foi Krahe quem tentou editar um primeiro *Galeriewerk* da colecção — chegou até a receber os direitos de reprodução e a realizar os desenhos preliminares —, mas a escassez de gravadores locais e a falta de capital para prosseguir com o avultado investimento condenaram o intento ao fracasso. O prefácio prossegue com a descrição de uma visita pela galeria, apontando a disposição dos compartimentos, as entradas de luz e as opções para colocação das obras. Identifica-se também as cinco salas e o grupo de quadros móveis que, no seu conjunto, correspondem às seis secções que dividem os dois volumes: o descritivo e o ilustrado. Por fim, enunciam-se o método de reprodução e a nomenclatura de identificação das obras, e caracteriza-se o estilo da prosa como descritiva.



Afirma-se que as gravuras são executadas com respeito pela escala do original e que a escala de reprodução desejada era quatro vezes superior, mas que o trabalho de miniatura é bastante rigoroso, ao ponto de ser possível conferir o pormenor com recurso a uma lupa <sup>(DE PIGAGE & VON MECHEL, 1778: XI)</sup>. Contudo, e apesar da minúcia incutida, a escala das reproduções impede uma apreciação da obra, mas garante a sua identificação e fornece uma visão integrada das pinturas no espaço expositivo.

A ficha de cada obra inclui:

1. Numeração.
2. Página da gravura.
3. Título.
4. Nome do pintor em língua francesa e no país de origem.
5. Material e suporte da pintura ou desenho.
6. Dimensão, em pés e polegadas francesas.
7. Proporção das figuras em relação à Natureza, escala aproximada às medidas de um real idealizado. <sup>(DE PIGAGE & VON MECHEL, 1778: XI)</sup>

As descrições são avaliadas no prefácio como «simples, bastante claras e variadas dentro do que foi possível: por vezes concisas, por vezes prolixas»<sup>89</sup>, e com a «convicção de ter conseguido penetrar o pensamento do pintor» <sup>(DE PIGAGE & VON MECHEL, 1778: XI)</sup>.

Se excluirmos o último item — a proporção das figuras —, a ficha de obra é muito similar à nomenclatura contemporânea e prenuncia a ideia de catálogo de exposição, evidenciando uma clara demarcação dos *Galeriewerk* do século XVII. As descrições são alegóricas, plenas de causas e simbolismo, e respeitam o vinco temático das pinturas, uma vez que a maioria é de cariz histórico, religioso ou mitológico. O tom é próximo de um relato interpretativo que acompanha fielmente a temática representada, sem grandes considerações artísticas. Como as gravuras são miniaturizadas, o texto descritivo preenche a ausência de pormenor e demonstra uma maneira de contemplar a imagem através do domínio da razão, fenómeno que se crê bastante habitual no século XVIII. No entanto, o zelo de incluir todo o tipo de monogramas, assinaturas, datas e pequenas notas reproduzidas tal qual a sua inscrição na pintura revela um rigor e um sistema de organização de informação quase forenses que guiam quem lê numa visita pela exposição. Toda a notação e as várias hierarquias

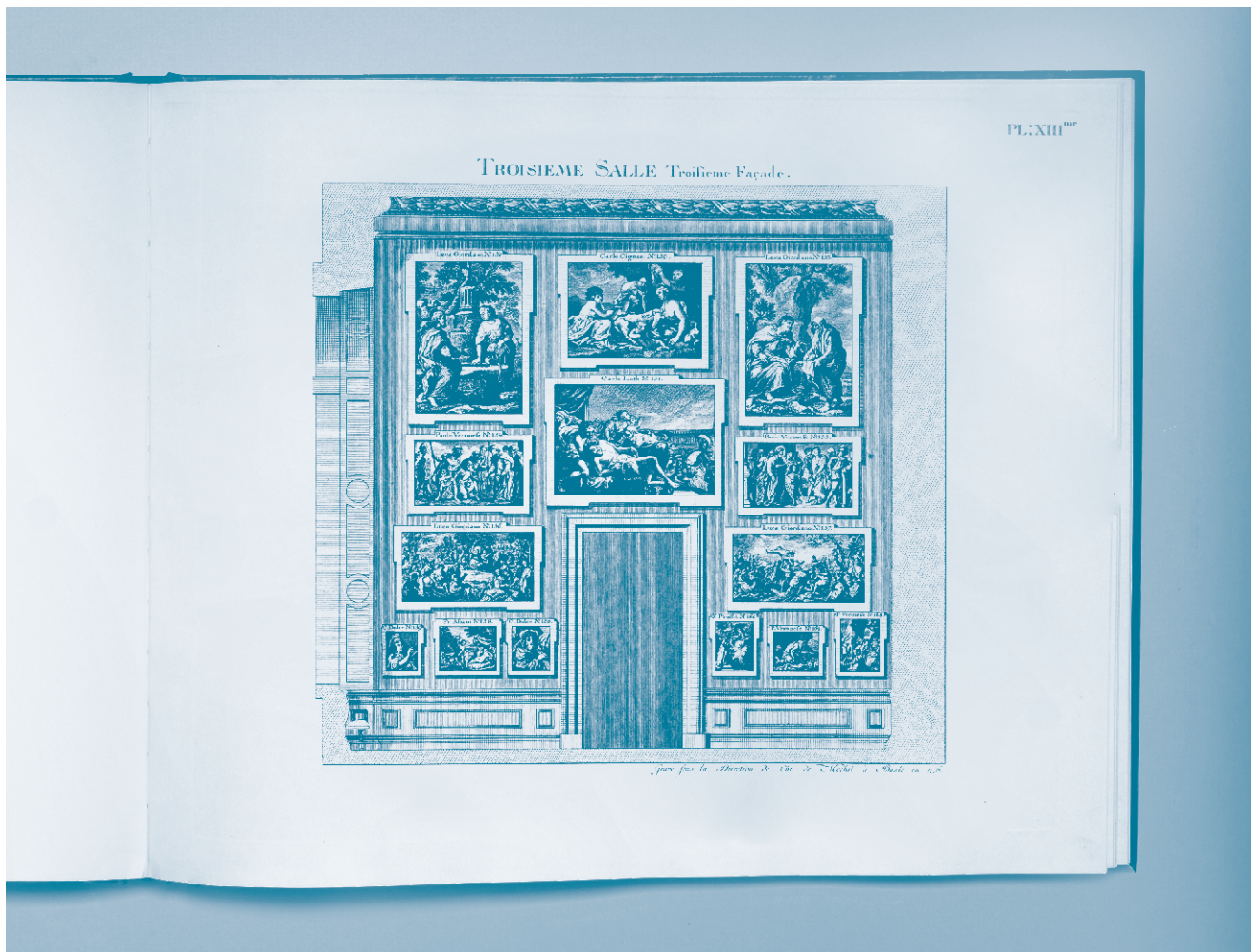
89 «Nous avons tâché de rendre nos Descriptions aussi simples, aussi claires, & aussi variées qu'il nous a été possible: tantôt concis, tantôt prolixes; nous faisons connoître chaque Tableau comme nous l'avons vu & étudié, suivant l'impression qu'il nous a faite, & suivant que nous avons cru pénétrer la pensée du Peintre» <sup>(DE PIGAGE & VON MECHEL, 1778: XI)</sup>.



F28 *La Galerie Électorale de Düsseldorf*. Nicolas de Pigage, 1778.

paratextuais incutem divisões e marcações regulares no texto que replicam a simetria espacial da exposição, de modo que a estrutura tipográfica, quando associada às gravuras, tenta activar um percurso pela galeria, como convite para atravessar uma maquete.

Contudo, a ordem da numeração das reproduções não obedece ao percurso mais directo da exposição (GAEHTGENS & MARCHESANO, 2011: 37), preocupação que parece tentar evitar que as obras de um mesmo autor fiquem dispersas no livro. Para seguir um percurso linear pela disposição das salas, é necessário folhear o volume da descrição para trás e para a frente, porque se seguirem dois princípios distintos de organização. Se a ordem das gravuras indicia um percurso, a numeração das obras indica um pensamento histórico por associação. Apesar de aparentarem seguir direcções opostas, as duas opções resultam de um compromisso editorial, uma vez que o catálogo não foi desenhado para acompanhar os visitantes — ainda que os pretenda aproximar —, mas para informar e transpor a experiência da exposição a um público ausente. O facto de o livro ser em dois volumes não invalida a possibilidade de se estabelecer um percurso orientado pelas



F29 *La Galerie Électorale de Düsseldorf* (pormenor).

gravuras, porque a escala do conjunto dos volumes obriga naturalmente a uma consulta numa mesa grande que permite a interacção entre os dois códices [F28]. Esta consciência revela uma autonomia artefactual do livro e um compromisso entre duas funções: documentar historicamente as obras e apresentar o aqui e agora do espaço expositivo. Assim, *La Galerie électorale de Düsseldorf* é um catálogo que se organiza para demonstrar espacialidade que, ao invés de isolar as pinturas em reproduções enquadradas ao centro, reduz as pinturas à escala de uma parede que existe numa página.

O segundo volume, inteiramente dedicado à reprodução de vistas de exposição, inclui:

1. Planta.
2. Alçado da fachada com cortes frontais da primeira e da quinta sala, que mostram as pinturas do fundo da sala.
3. Plano com as pinturas da escadaria, aparentemente dispostas todas juntas e sem seguir a disposição no espaço.
4. Vistas de três paredes e de uma secção intermédia da primeira sala.



F30 *La Galerie Électorale de Düsseldorf* (pormenor).

5. Vistas de três paredes da segunda sala.
6. Vistas de três paredes, de uma secção intermédia e de duas pequenas paredes que precedem o *avant-corps* da terceira sala. [F29]
7. Vistas de três paredes da quarta sala.
8. Vistas de três paredes e de uma secção intermédia da quinta sala.
9. Três conjuntos de pinturas dispostas em portadas agregadas por temas de cariz histórico, paisagens, e fauna e flora.

A expressão gráfica das vistas é semelhante aos desenhos de alçados de arquitectura, mais decorados e com menos medidas, e foi uniformizada para garantir uma consistência geral de todo o volume. Em prol desta normalização, as gravuras das pinturas tentam manter um registo constante, descurando a expressão individual de cada artista, e as molduras seguem todas o mesmo modelo, sem acrescento de qualquer adorno específico. As áreas não reproduzidas em alçado, a escadaria e as portadas, mantêm o mesmo fundo das paredes, mas acrescentam um friso exterior que reforça a delimitação de um grupo. Esta sistematização e disposição gráfica demonstram um cuidado e uma racionalização dos processos de reprodução similares aos de um catálogo fotográfico composto por vistas de exposição.

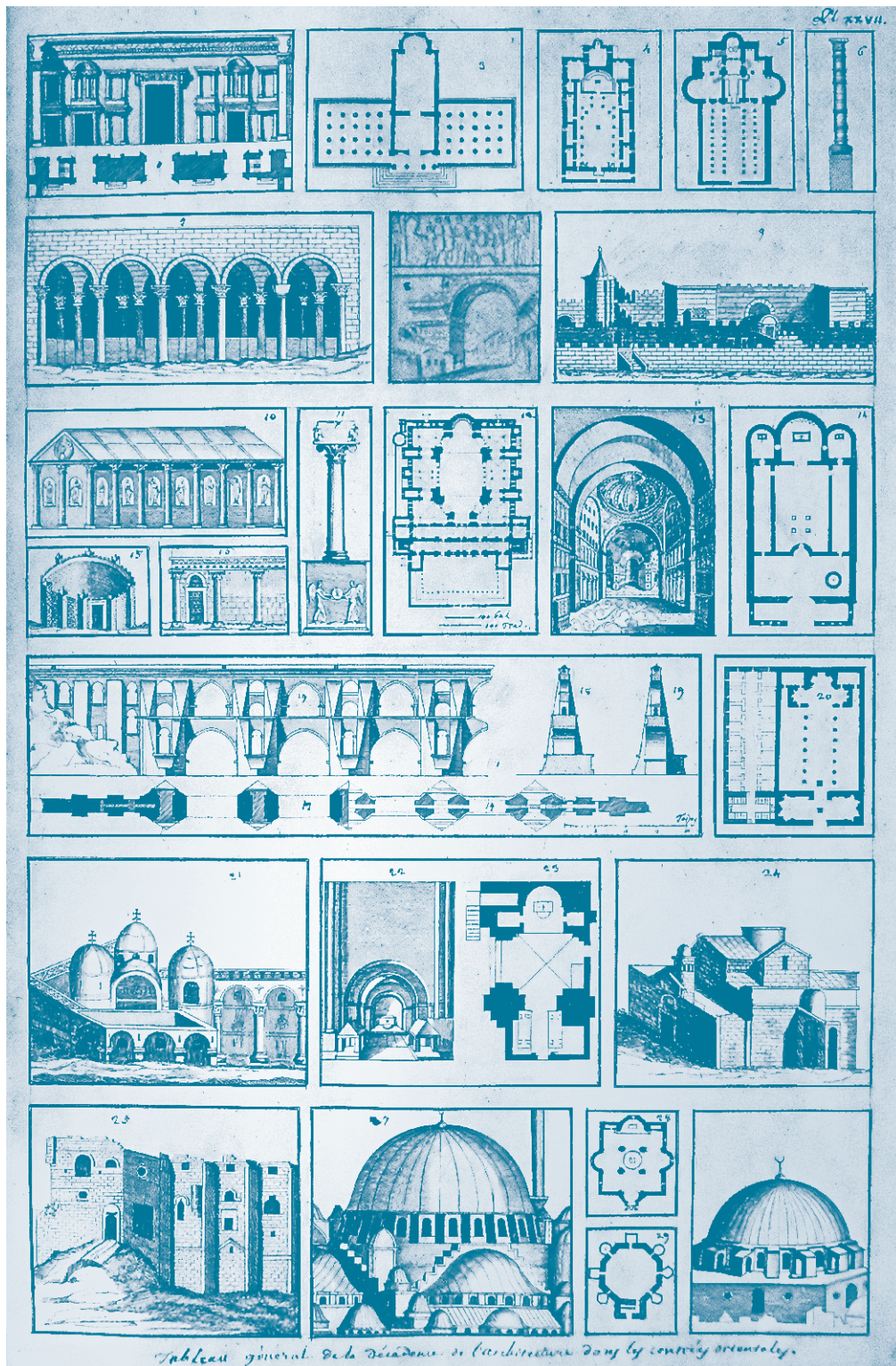
As vistas de exposição de *La Galerie électorale de Düsseldorf* são das primeiras idealizações de um espaço expositivo para o público, mas sobretudo na sua condição *in absentia*. Para a sobrevivência financeira do

projecto, era primordial que alcançasse o público ausente que não teria possibilidade de visitar a galeria, uma vez que o patrono da colecção não contribuiu para a produção do catálogo. A necessidade de tornar o catálogo comercialmente viável obrigou os editores a direccioná-lo para uma ideia de público (GAEHTGENS & MARCHESANO, 2011: 46).

A organização simétrica, a disposição espaçada das pinturas e a sua divisão cronológica segundo escolas de pintura são características distintivas da galeria e do catálogo porque indicam um abandono da colecção como somatório de obras dispersas, em proveito de um sistema de organização determinado pelo significado histórico de cada uma (GAEHTGENS & MARCHESANO, 2011: 31). Se podemos encontrar indícios de que a formação da disciplina da história da arte está associada a catálogos como *La Galerie électorale de Düsseldorf*, será importante indagar quanto a disciplina deve à ideia de livro e à sua sequencialidade, ou mesmo se não há um princípio livresco que a orienta desde a sua génese. Num sentido lato, a história da arte é uma disciplina que se constrói para ser um livro.

*La Galerie électorale de Düsseldorf* tem também uma afinidade directa com a disciplina da arquitectura, tanto na representação como na metodologia, e é significativo pensar na afinidade temporal que existe entre o livro e o edifício. A galeria demorou cinco anos a ser construída (1709-1714), e o catálogo, oito anos (1770-1778), contando a data de atribuição dos direitos de reprodução do livro como ponto de partida. Apesar de estarem distanciados por 56 anos, os dois partilham uma latitude de tempo larga que os aproxima processualmente. A metáfora de fazer um livro como edifício ou ler um edifício como livro é recorrente na edição de livros de arquitectura (TAVARES, 2015: 20-21) e não deve enquadrar-se apenas nas possibilidades da figuração discursiva. Se é possível encontrar múltiplas associações possíveis entre os dois — construtivas, organizativas, etc. —, interessa reconhecer que livros e edifícios são afins na forma de pensar o projecto e o espaço.

*La Galerie* tem, portanto, relevância histórica e conceptual porque traduz o espaço no plano da página. É dos primeiros livros que consegue fazer aceder a uma exposição através de uma afinidade estreita entre texto e imagem sem se limitar a sequenciar uma colecção de reproduções. Ao fazer uma *mise en scène* gráfica das paredes da galeria acompanhada por uma narração descritiva quase em voz-off, o livro funciona tanto como documento histórico como dispositivo de presença, uma alegoria viva da época.



F34 *Histoire de l'art par les monumens (pormenor). J. B. Seroux d'Agincourt, 1823.*

HISTOIRE DE L'ART PAR LES MONUMENS DEPUIS SA DÉCADENCE  
AU IV<sup>E</sup> SIÈCLE JUSQU'À SON RENOUVELLEMENT AU XIV<sup>E</sup>

*Histoire de l'art* é vertical, tem 33 cm × 52 cm e é composto por seis tomos:

- 1.º tomo — texto — quadro histórico e arquitectura — (278 pp.)
- 2.º tomo — texto — escultura e pintura (304 pp.)
- 3.º tomo — texto — descrição das gravuras (334 pp.)
- 4.º tomo — gravuras — arquitectura e escultura (130 pp.)
- 5.º tomo — gravuras — pintura: primeira parte (123 pp.)
- 6.º tomo — gravuras — pintura: segunda parte (141 pp.)

*Histoire de l'art* é um livro muito extenso (no total, 1310 páginas e 325 gravuras), foi escrito por J. B. Seroux d'Agincourt e impresso, já no final da vida do autor, na oficina real de J. Didot. O autor declara no prefácio que pode comparar-se o livro a um «immense Musée» (SEROUX D'AGINCOURT, 1823: III), no qual a arquitectura, a escultura e a pintura são classificadas segundo uma ordem sistemática e cronológica. O livro pretende fazer uma visita guiada pela história como se se tratasse de um museu de papel (VERMEULEN, 2010: 179) que se inicia na Roma antiga após a conquista da Grécia, se alonga pelo período decadente — a Idade Média, muito pouco estudada até à altura — e atinge o apogeu no período da renovação — o Renascimento. Como em *La Galerie électorale de Düsseldorf*, a separação de texto e imagens por volumes leva a que as opções para cada suporte tenham propósitos distintos.

O texto apresenta o quadro histórico, prossegue para uma análise individual e aprofundada de cada disciplina e termina com uma descrição das gravuras. Os tomos consagrados às gravuras replicam a mesma organização, com excepção do quadro histórico, mas a informação é condensada, a composição, densa e saturada, e as imagens, arrumadas por grupos temáticos cercados por uma moldura. Em cada página, as imagens são apostas lado a lado sem quase margem de separação e forçam associações visuais por proximidade <sup>[F31]</sup>. A técnica utilizada nas gravuras é maioritariamente a linha de contorno de cariz diagramático, uniformizada e bastante informativa. Segundo Vermeulen, a ideia de museu de papel era mais explícita do que metafórica, uma vez que as gravuras eram organizadas por aproximação à disposição das obras das galerias de pintura do século XVIII (VERMEULEN, 2010: 179). Se nas galerias eram distribuídas de modo a ocupar paredes inteiras, em *Histoire de l'art* as pinturas são emparelhadas para preencherem a página, agregando o máximo de informação possível por página ilustrada.

D'Agincourt testa no livro *Histoire de l'art* um novo modelo de organização de obras ao propor, em oposição a alguns dos seus congéneres (Mariette,

por exemplo), uma história sequencial e contínua que se afasta do agrupamento exclusivo por escolas e autores (VERMEULEN, 2010: 193). O modelo adoptado representa um contínuo histórico que não se delimita nem pela geografia nem pela genealogia artística, a herança e o direito de sucessão delegado dos mestres aos seus alunos. A sequenciação cronológica tem por objectivo estabelecer relações formais e de estilo entre as obras, efeito evidenciado na composição saturada com que se repartem as gravuras (VERMEULEN, 2010: 193).

Até *Histoire de l'art* aparecer, a história da arte era um relato dos grandes artistas, um hábito que também se reflectia no coleccionismo e na produção de gravuras, sendo comum a venda de conjuntos organizados por intérprete (VERMEULEN, 2010: 194). Partindo deste constrangimento e para conseguir conceber uma nova história da arte, foi necessário manter algum foco em artistas reconhecidos, destacados em páginas consignadas e integrados na sucessão cronológica do livro.

Outro feito de relevo em *Histoire de l'art* foi a inclusão da Idade Média como parte integrante do contínuo histórico. Desde o Renascimento que Giorgio Vasari figurou a Idade Média como período anistórico de declínio, de oposição aos ideais helénicos e romanos, mas *Histoire de l'art* recupera-o como período plural. Os ideais do Renascimento conflituavam com as formas de representação e figuração medievais, mas foi a ausência de reconhecimento de uma autoria individual na maioria das obras medievais que ajudou *Histoire de l'art* a produzir um afastamento da categorização biográfica vasariana. É no agrupamento de obras formalmente afins e na sua sequenciação cronológica que se sedimenta a construção de um novo modelo de história.

A disposição e a sucessão de imagens ao longo de *Histoire de l'art* demonstrou visualmente uma ideia que só estava descrita em texto (VERMEULEN, 2010: 194) e inicia assim uma nova materialidade discursiva. Esta realização inserida na sequencialidade do códice fica ainda mais reforçada, revelando a importância que o objecto livro pode ter para evidenciar processos de pensamento e potenciar a formalização de discursos epistémicos. A disciplina de história da arte irá reflectir esta sequencialidade e compaginar a sua narrativa de acordo com esta organização de pensamento.

O processo de reprodução de obras de arte em gravura foi crucial no desenvolvimento do catálogo de arte. A gravura de reprodução existia como porta-voz da obra ausente (GAEHTGENS & MARCHESANO, 2011: 63) e destinava-se a satisfazer o emergente mercado de coleccionadores europeus. Com o aumento progressivo do fabrico de gravuras, foi-se direccionando à formação de colecções organizadas por autor, escolas ou proximidade geográfica. A fiabilidade da reprodução variava segundo o critério imposto pelo editor/promotor e dependia de vários intervenientes para ser executada. A *máquina*



*de impressão* era composta por desenhadores, gravadores e impressores, que tinham, ou não, contacto directo com as obras e entre eles. Os gravadores de reprodução eram vistos pelos seus entusiastas como «translators whose absolute fluency in two languages» (GAEHTGENS & MARCHESANO, 2011: 66), apreço que desapareceria com a introdução da mecanização no ofício. Contudo, a condição inerente à reprodução de arte por gravura gerou um sem-número de desenhos-cópia e uma nova obra com valor aurático próprio. Compor um catálogo de arte entre os séculos XVII e XVIII acarretava, portanto, a disseminação de duplos que geravam novos originais.

A abordagem de David Teniers em *Theatrum Pictorium* foi a realização de um *pasticii* (GAEHTGENS & MARCHESANO, 2011: 63) — uma versão reduzida de todas as obras — que viria a servir de referência aos gravadores. O pintor toma, porém, algumas liberdades na sua pintura, corrigindo ou adaptando pormenores do original que considerava imprecisos, o que levou alguns gravadores a optarem por confrontar as reproduções e, em alguns casos, até a descartá-las (GAEHTGENS & MARCHESANO, 2011: 63). No conjunto, a expressão das gravuras de *Theatrum Pictorium* é bastante heterogénea e varia consoante o gravador, faltando ainda uma visão de conjunto da obra gráfica.

*Recueil* foi editado por Pierre Crozat, banqueiro rico que conseguiu que grande parte das obras fosse reproduzida directamente do original. Deste modo, evitava-se o recurso a desenhos intermédios e conseguia-se maior fiabilidade da reprodução, à luz dos critérios da época. Os gravadores recorreram à impressão multiplano: um primeiro plano nas sombras e nas figuras mais carregadas, um segundo plano nos meios-tons e nos fundos, e, em alguns casos, um terceiro e quarto plano para reforçar densidades lumínicas (CROZAT, 1729: VI-VII). Foi Pierre Crozat quem insistiu que os gravadores trabalhassem directamente das pinturas e não de desenhos. Ao invés do comum à época, instalou uma prensa em casa para assegurar maior controlo na reprodução das obras, ainda que, para garantir a presença de obras florentinas, tenha recorrido a desenhos de autores locais (HASKELL, 1987: 24-25). O número de gravadores envolvidos, cerca de trinta e seis, é um sinal indicador da escala de compromisso e empreendimento económico envolvidos numa edição deste tipo.

As reproduções de *La Galerie électorale de Düsseldorf* foram feitas recorrendo a vários intermediários. A escassez de gravadores da confiança do editor existentes em Düsseldorf e a impossibilidade de fazer viajar as obras, devido a conflitos armados ou tensões políticas, obrigou os gravadores a trabalharem com desenhos realizados por artistas da academia local. Estes desenhos foram previamente encomendados para o inacabado *Galeriewerk* e reaproveitados, mesmo contra a vontade de Krahe, na edição de Pigage e Mechel. Os desenhos preparatórios eram de contorno a negro, retratando

apenas os traços essenciais das figuras e do espaço, e depois transferidos, por transparência, para desenhos a giz vermelho que retratavam os volumes e os pormenores da pintura <sup>(GAEHTGENS & MARCHESANO, 2011: 25)</sup>. Após determinar-se a escala de todas as pinturas e do espaço, foram desenhadas e realizadas as matrizes das paredes já contando com a área designada para as obras que seguia a proporção original. Como os desenhos preparatórios tinham uma escala muito superior ao pretendido, foram ainda transpostos para uma versão miniaturizada a giz vermelho e só depois estilizados. O facto de as gravuras terem sido realizadas pela mesma oficina possibilitou a presença de um traço consistente e uma apresentação gráfica harmoniosa.

*Histoire de l'art* é um livro necessariamente diferente no que toca aos critérios de reprodução. Não sendo o catálogo de uma colecção ou de uma galeria, o objectivo era narrar e informar historicamente peças e obras distanciadas no tempo e dispersas no espaço. Para isso, foi necessário definir um estilo de gravação que pudesse ser utilizado por vários executantes e não dependesse de maneirismos individuais. O objectivo imposto por D'Agincourt é o de fazer uma reprodução fiel das obras pelo uso recorrente do desenho de contorno e de poucas sombras que, além de estar em voga no século XVIII <sup>(VERMEULEN, 2010: 215)</sup>, é um tipo de desenho mais sintético e analítico. A escolha editorial de uma expressão única em detrimento das qualidades dos intérpretes é um princípio de optimização sistemático próprio de uma *máquina de impressão* e muito similar a opções de *design* de edição e de fotografia de exposição contemporâneos. A discussão sobre o método correcto de reprodução também era um tema de época:

D'Agincourt's association of the contours in tracings with design was not an idiosyncrasy. It linked up with the traditional notion of design. Vasari had used the term in the sixteenth century to indicate not only the intellectual notion of the invention, idea or concept of a work of art, but also its subsequent materialization by circumscribing or delineating the invented shapes, mostly in drawings. This understanding of design was still accepted by Baldinucci and De Piles, who distinguished similarly between the idea and the initial linear studies of a work of art in the period around 1700. The intellectual notion of design was soon suppressed, however, in definitions of the term. In the *Encyclopédie* it came to entail both the artist's production of drawings and the art of imitation by delineating forms of objects. It is significant in view of the new fashion for outlines in the 1790s that Claude-Henri Watelet added to this definition in 1792 that in a design, the contours of the objects were circumscribed above all. <sup>(VERMEULEN, 2010: 237)</sup>

O estilo diagramático de contorno aplicado em *Histoire de l'art* é próximo do decalque mecânico, o *tracing*. O decalque realizava-se num papel próprio,

crê-se que translúcido, mas por vezes tornado transparente com óleo, directamente sobre as obras que permitiam a sua aplicação. Também se recorreu à cópia directa de outras gravuras (VERMEULEN, 2010: 233), mas aqui reinterpretadas segundo a linha gráfica de *Histoire de l'art*. A expressão das figuras é vista como elemento definidor de qualidade, mais do que o panejamento ou as múltiplas gradações tonais. A expressão é qualitativamente enquadrada numa progressão do *período decadente* para o *período da renovação*, quando atinge o apogeu. No livro de D'Agincourt tenta fazer-se uma reprodução não adulterada das obras medievais, mas alguns gravadores imbuídos do espírito renascentista insistiam em corrigir os *defeitos* da obra original: alterando perspectivas, complementando molduras quebradas ou acrescentando elementos à composição. O *tratamento de imagem* operado pelos gravadores resultava da desconsideração da arte medieval como arte menor. A pretensa objectividade analítica que o editor incutiu em *Histoire de l'art* cairá por terra com o aparecimento da fotografia, a *máquina de produzir imagens*, mas, apesar do grau de subjectividade inerente à reprodução por gravura, a sofisticação tecnológica não resolveu a discussão inerente à reprodução de obras de arte: apenas a diversificou e potenciou.

Os três livros usados como referência no enquadramento histórico do catálogo de arte, *Display & Art History*, *The Painful Birth of the Art Book* e *Picturing Art History*, reúnem de maneira exemplar uma larga documentação que descreve o contexto do seu aparecimento e a sua relevância na disciplina da história da arte. Deu-se atenção à biografia dos vários intervenientes, às práticas comerciais e aos registos escritos de época, que, uma vez postos em directo diálogo com os esquiços e o material de pré-impressão remanescente, permitiram fazer um panorama credível das condições que levaram ao surgimento do catálogo de arte como género de edição. Contudo, existe uma certa ausência da materialidade do livro na descrição, sabemos quem esteve e quando no processo do livro, mas não temos uma clara descrição de como isto está patente no livro. Em nenhum dos casos se declara a dimensão do livro nem as suas particularidades paratextuais, e as imagens que o acompanham raramente permitem compreender os limites da página impressa. Apresentam-se as imagens como figuras truncadas do seu objecto original, e o catálogo, sempre como conjunto de fragmentos; não nos é permitido aceder a uma perspectiva do todo. Presume-se implicitamente que o conteúdo é, de certo modo, autónomo da sua condição impressa.

Os exemplos referenciados até aqui remetem para colecções ou grupos de obras coligidas, mas o aparecimento de exposições de arte de um só artista contribuiu, ao restringir o âmbito e o foco, para a concepção moderna e contemporânea de catálogo. No início do século XIX, não era



F32 *Conjurer*. Nathaniel Hone, 1755.

incomum um artista ter, no seu estúdio ou residência, uma sala dedicada à mostra do seu trabalho que também servisse para vender a sua obra — J. M. W. Turner assim fez boa parte da sua fortuna. Mas a primeira individual<sup>90</sup> documentada aberta ao público data de 1755 e foi realizada por um pintor irlandês, Nathaniel Hone. O que motivou o artista a tomar esta iniciativa não foi um desejo vanguardista de individuação do ego criativo, mas algo bem mais prosaico: o despeito e por pirraça contra o então presidente da Royal Academy Joshua Reynolds, que o excluiu do salão por ter apresentado uma obra satírica, *Conjurer* <sup>[F32]</sup>, que o visava a ele e à pintora Angelica Kauffman, sua amiga próxima (LAZZI, ABRAMI & LECKEY, 1989: 3). Como resposta, Hone organizou uma exposição independente de sessenta e seis obras na qual o destaque maior foi para *Conjurer* e publicou um catálogo de oito páginas, *The exhibition of pictures by Nathaniel Hone, R.A.: mostly the works of his leisure and many of them in his own possession*, com um texto introdutório do autor que apresenta a sua posição na querela e uma listagem das obras expostas.

Se as motivações de Hone são bastante singulares, estão longe de ser um caso isolado. Em 1809, William Blake fez um último esforço para obter reconhecimento público ao organizar uma exposição independente no primeiro

90 Termo coloquial do meio artístico para designar uma exposição dedicada a um só artista.

andar da loja de material de costura do irmão, James Blake (LAZZI, ABRAMI & LECKEY, 1989: 4). A iniciativa vem no seguimento da manifesta insatisfação de Blake com a perda da encomenda da edição ilustrada do poema *The Grave*, de Robert Blair, para o gravador Luigi Schiavonetti. Em consonância com este desagravo, a Royal Academy e a British Institution proíbem a exposição das suas aguarelas, o que dita a sua quase exclusão pelos seus pares. Não é segredo que o meio artístico da época considerava Blake um executante pouco científico e muito irregular (ADAMS, 2010: 8). A exposição *Exhibition of paintings in fresco, poetical and historical inventions, by Wm. Blake* apresentava dezasseis obras e era o único modo disponível para o artista afirmar o seu pensamento e obra. Todavia, foi um fracasso de visitas e vendas. A única crítica de imprensa que se conhece descrevia o artista como lunático infeliz a salvo de ser internado por ser inofensivo e caracterizava o catálogo como amálgama ininteligível de uma vaidade escandalosa (ADAMS, 2010: 10). Não obstante os vários detractores, é no catálogo *A Descriptive Catalogue* (1809) que, segundo Northrop Frye, Blake explana um pensamento uno sobre o seu trabalho e as técnicas utilizadas, concebendo uma definição muito própria do fresco e demonstrando desprezo pela pintura a óleo. O texto apresenta ainda uma definição da mitologia britânica e uma crítica elogiosa da obra de Geoffrey Chaucer (APUD ADAMS, 2010: 7-8). O catálogo contém descrições das dezasseis obras e replica um princípio que será constituinte do catálogo moderno: a construção e a difusão de um discurso unificador de um artista sobre a sua obra.

O desenvolvimento da litografia, técnica que dará origem à impressão *offset*, e do papel de pasta de madeira no início do século XIX permite que a produção de catálogos ilustrados se torne acessível, devido à redução dos custos de produção e do tempo de reprodução. A litografia permitiu a libertação do longo e intrincado processo da gravura comercial e começa a ganhar popularidade com um novo género ilustrado: o guia de viagem, preenchido de desenhos recolhidos por viajantes aristocratas ou burgueses<sup>91</sup>. Com a Europa a descobrir uma nova burguesia industrializada movida a vapor, o turismo institui-se nesta nova classe, e a litografia prospera. Fruto desta expansão, é compreensível que, já no final do século, seja possível a um movimento de arte independente fazer o seu próprio catálogo.

É este o caso do movimento das *Arts incobérents* encabeçado por Jules Lévy, que, entre 1882 e 1893, organizou várias exposições em Paris e uma

91 Em França, destacam-se três do início do século XIX que percorrem o exotismo do Oriente, representações nacionalistas ou a exploração colonial: *Voyage dans le Levant*, de M. le Cte de Forbin (1819), *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France. Ancienne Normandie. Vol. 1* [1820], de Mm. Ch. Nodier e Baron Taylor (1820), e *Voyage pittoresque dans le Brésil*, de Maurice Rugendas (1835).

em Nantes. A actividade do movimento foi bastante errática: a primeira exposição foi espontânea e durou apenas uma noite na casa de Levy, e a primeira oficial acontece um ano depois, registando vinte mil visitantes num mês. Além de exposições, o movimento organizou vários bailes de disfarces em honra da paródia e do absurdo e conseguiu publicar cinco catálogos. O mote do movimento era fazer rir através de manifestações artísticas tendencialmente incoerentes, desenhos de quem não possui qualquer preparação ou engenho, objectos encontrados ou qualquer artifício, desde que seguisse um tema ou uma inspiração paródica e satírica.

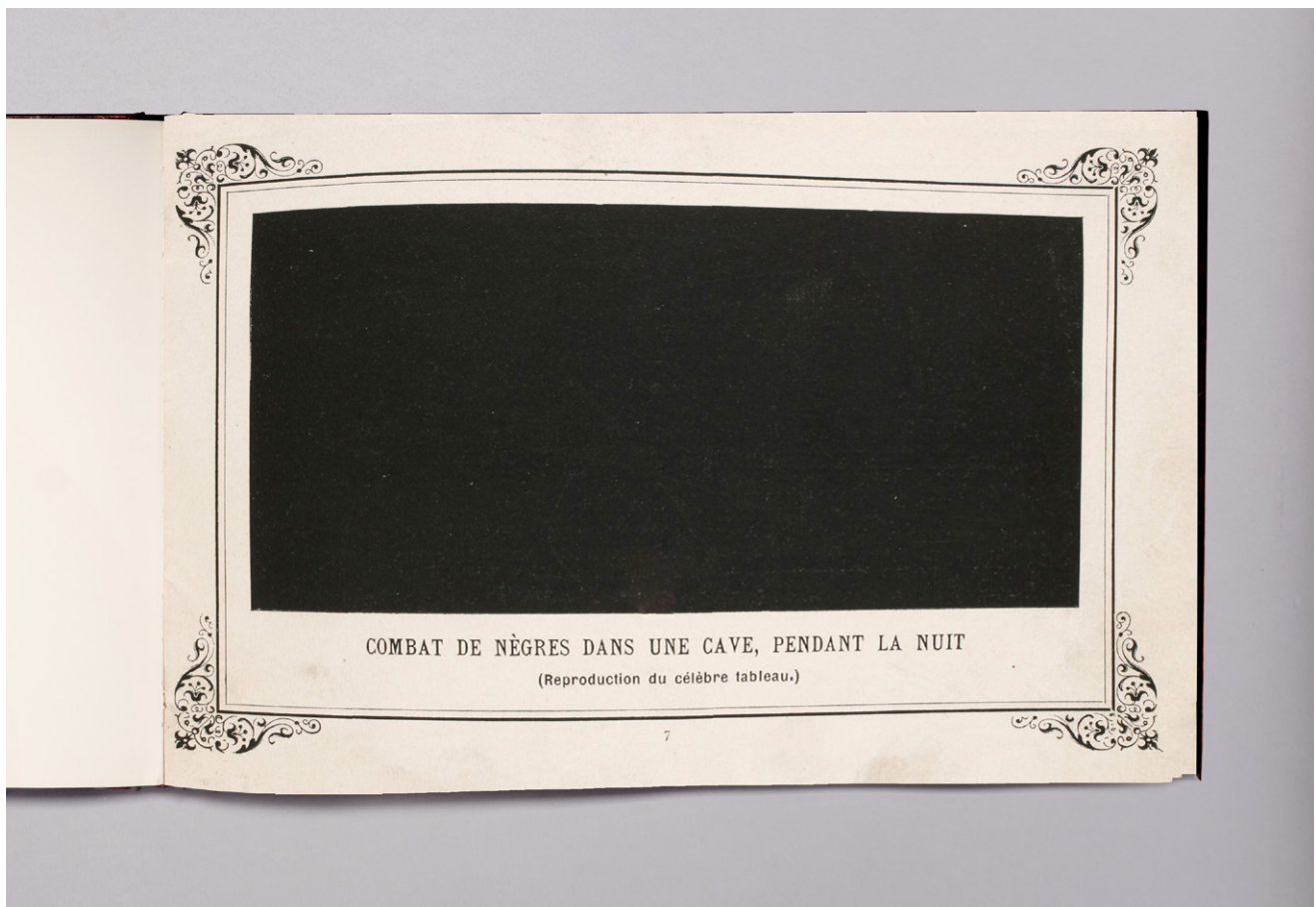
O movimento era composto de um conjunto muito heterogéneo, com pintores como Henri Toulouse-Lautrec e Caran d’Ache, ou escritores como Alphonse Allais e Paul Bilhaud. Os primeiros dois catálogos têm só uma lista de obras indexada segundo a biografia jocosa dos artistas representados. Já os três seguintes mantêm a forma de enumerar as obras, mas acrescentam retratos humorísticos de cada um dos artistas, além das obras expostas. O lado caricatural do movimento permite a aproximação a uma coincidência até então inédita: entre original e obra representada. A reprodução de desenhos satíricos ou caricaturais permite que as obras quase se representem a si mesmas, deixando a reprodução de arte de ser uma versão da obra e abandonando a extensa camada de interpretação da gravura. Poder-se-ia afirmar que o problema da relação entre técnica e representação que marcará o catálogo moderno tem a sua génese aqui, na sua forma mais simples, pela aproximação de similitude entre original e cópia.

Não obstante este fenómeno de verosimilhança, as *Arts incohérents* também anteciparam uma questão que viria a ser predominante nas vanguardas: a meta-representação ou o que, após várias iterações especulativas sobre os limites da representação, se convencionou por arte conceptual. É o caso de pelo menos três artefactos:

1. A pintura a óleo de Paul Bilhaud, uma tela toda negra <sup>[F33]</sup>, intitulada *Combat de nègres, pendant la nuit*, apresentada em 1882 numa das exposições do movimento.
2. A cartolina *bristol* branca, sem nada, exposta por Alphonse Allais na primeira exposição oficial e indicada no catálogo de 1893 como *Première communion de jeunes filles chlorotiques par un temps de neige (Acquis par l’État. — L’État, c’est moi.)*.
3. A obra *Des souteneurs encore dans la force de l’âge et le ventre dans l’herbe boivent de l’absinthe* (cortina de cabina em seda verde, cilindro de madeira envernizada, etiqueta de metal com título e monograma <sup>[F35]</sup>).



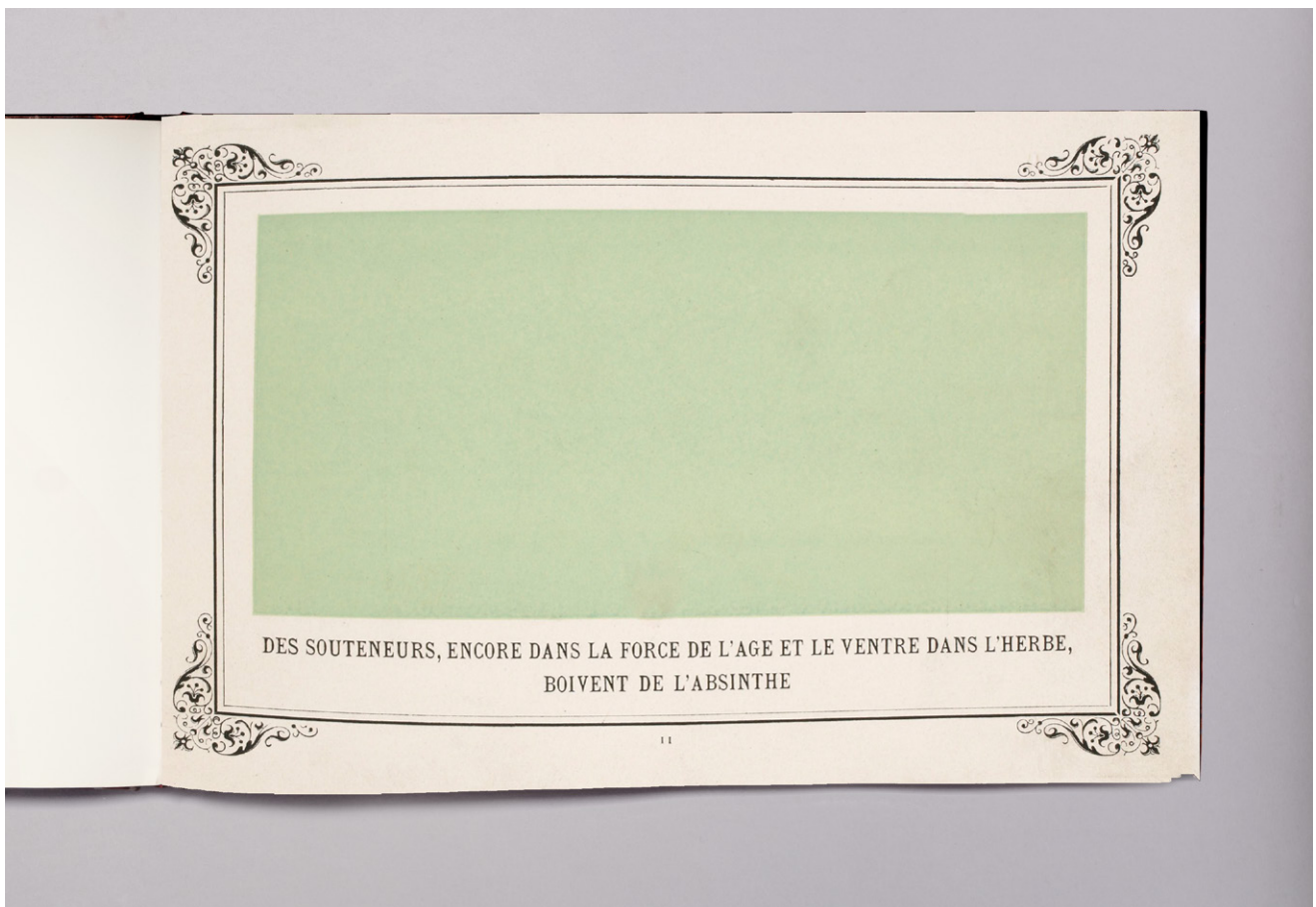
<sup>F33</sup> *Combat de nègres, pendant la nuit.* Paul Bilhaud, 1882.



<sup>F34</sup> *Album Primo-Avrilesque.* Alphonse Allais, 1897.



F35 *Des souteneurs encore dans la force de l'âge et le ventre dans l'herbe boivent de l'absinthe, s. d.*



F36 *Album Primo-Avrilesque. Alphonse Allais, 1897.*



Estas três peças não são retratadas nos catálogos das *Arts incohérents*, mas encontram-se reunidas na monografia *Album Primo-Avrilesque*, de Alphonse Allais, publicada em 1897, sendo ilustradas por três rectângulos de cor: negra para *Combat de nègres, pendant la nuit* <sup>[F34]</sup>, branca para *Première communion de jeunes filles chlorotiques par un temps de neige* e verde para *Des souteneurs encore dans la force de l'âge et le ventre dans l'herbe boivent de l'absinthe* <sup>[F36]</sup>.

Duas destas três obras, desaparecidas por mais de cem anos, foram encontradas recentemente numa mala<sup>92</sup>, e eram conhecidas apenas pelos relatos e pelo *Album Primo-Avrilesque*, que, enquanto monografia, replica o propósito de um catálogo de exposição sem, todavia, se associar a um espaço físico e a uma duração. O *Album* é famoso pelos sete rectângulos monocromáticos emparelhados com legendas desconcertantes, mas o confronto com os objectos que lhe deram origem amplia a discussão em pelo menos três vias de interpretação. Mediante os objectos que visam representar, os rectângulos de cor são uma meta-representação desses artefactos, mas também uma ilustração plana da legenda, operando num duplo nível de sentido. Além disso, pode reconhecer-se um terceiro sentido na materialidade da publicação, pensando a espacialidade da página como obra autónoma. Centrados na página e envolvidos em molduras decoradas, os rectângulos de cor legendados são ilustrações que reclamam uma autonomia pela forma em que são inscritas — um concretismo *avant la lettre* — e pelo sentido que permanece, mesmo quando separadas dos artefactos que as precedem. A página que produz uma meta-representação no seu espaço de composição encontra-se numa dimensão heterotópica e dá origem a uma obra autónoma<sup>93</sup>. Este potencial heurístico de representação de uma obra que se autonomiza será fulcral no catálogo moderno como excepção que confirma a regra, uma função imprópria que acompanha a formação de uma norma.

92 [https://www.lemonde.fr/culture/article/2021/02/03/dans-une-malle-17-uvres-parodiques-des-arts-incoherents-redecouvertes\\_6068592\\_3246.html](https://www.lemonde.fr/culture/article/2021/02/03/dans-une-malle-17-uvres-parodiques-des-arts-incoherents-redecouvertes_6068592_3246.html) (acedido em 3 de Março de 2021).

93 Para mais informação sobre esta ideia, ver Gonçalves (2014).



10.

**O Catálogo:  
a Aproximação  
do Livro à Obra**



*Todo artista tem diante de si determinadas possibilidades visuais,  
às quais se acha ligado. Nem tudo é possível em todas as épocas.*

*Conceitos Fundamentais da História da Arte,*

HEINRICH WOLFFLIN

O catálogo de arte como forma de fazer livros e de organização de ideias não foi ainda devidamente problematizado. É fácil, e sem sair do país, encontrar história e teoria bastante desenvolvida para livros de arquitectura e *photobooks*, como *Uma Anatomia do Livro de Arquitectura*, de André Tavares e *Ether / um laboratório de fotografia*, de Susana Lourenço Marques, mas o catálogo de arte é ainda assunto pouco desenvolvido como categoria ou género de edição. Duas colectâneas, *II Catalogui Delle Esposizioni*, de 1989, o volume *Cahiers du Musée National d'Art Moderne: Du Catalogue*, de 1996; a tese de Jérôme Dupeyart *Les livres d'artistes entre pratiques alternatives à l'exposition et pratiques d'exposition alternatives*, de 2012; três livros, *Les catalogues d'exposition: Guide de catalogage*, de 1991, *Les Catalogues d'expositions Surréalistes*, de 2015, *Katalogkunst: Der Ausstellungskatalog als künstlerisches Medium am Beispiel von Thomas Demand, Tobias Rehberger und Olafur Eliasson* (Catálogos de arte e a arte do catálogo: o catálogo de exposição como meio artístico, como exemplificado por Thomas Demand, Tobias Rehberger e Olafur Eliasson); e alguns ensaios esparsos — dos quais se destaca o capítulo «The Exhibition Catalogue: A Hybrid between Documentation and Seduction, Research and Cultural Business, Applied and Autonomous Art» do livro *Refresh the Book: On the Hybrid Nature of the Book in the Age of Electronic Publishing*, de 2021 — compõem boa parte da reflexão sobre a formação do catálogo moderno exposta neste capítulo, mas reconhece-se a falta de algum acompanhamento historiográfico ao fenómeno.

A definição incerta, ou incompleta, é dilema partilhado com o livro de artista, uma vez que a forma não assenta correctamente no molde de onde sai. O catálogo de arte, em particular o de exposição, é um género em formação, ainda que menos dinâmico do que o livro de artista, e com uma *função própria* menos definida do que um catálogo de leilão, um *catalogue raisonné* ou um *Galeriewerk*. A indefinição do catálogo de arte como género está intimamente ligada às variações possíveis do programa editorial, à sua relação com o objecto representado e à sua possível articulação com um evento e um espaço. O estudo do catálogo como género de livro exige um questionamento dos processos de reprodução e do discurso associados ao livro, mas parte do princípio de que, em último caso, os livros falam sobre si.



<sup>F37</sup> HTF Didot vs. Adobe Garamond.

No mesmo ano em que Alphonse Allais lança *Album Primo-Avrilesque*, Stéphane Mallarmé publica o poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* no número 17 da revista *Cosmopolis* (17,5 cm × 24,3 cm). *Un coup de dés* marca um momento decisivo da retórica da página impressa, porque, à revelia da fantasia da técnica, se inscreve como artefacto metacrítico, obra que, pela composição e organização, é *consciente* da sua condição paginada. Se neste caso não existe qualquer relação directa com o catálogo de exposição — *Un coup de dés* é o projecto de um livro-poema —, há uma indagação comum, porque o poema exponencia as possibilidades da representação impressa na direcção da mimese heurística, o caminho da cópia que não é só uma cópia. Contudo, *Un coup de dés* é mais conhecido por «inaugurar» a relação texto/composição como imagem, um processo no qual leitura e visualidade se articulam num só fenómeno.

A primeira edição do poema em *Cosmopolis* deixou o autor insatisfeito, porque a revista só fez as coisas pela metade e desrespeitou o seu desejo de construir uma paginação especial <sup>(PIERSON & PTYX, 2002)</sup>. Nos anos seguintes e até à sua morte, Mallarmé alia-se ao editor Ambroise Vollard para publicar um livro de arte de escala necessária para uma «edição monumental» e que se previa acompanhar com litografias de Odilon Redon <sup>(PIERSON & PTYX, 2002)</sup>. O projecto era o de editar um livro-poema de 38 cm × 56 cm impresso pela empresa tipográfica Firmin-Didot em caracteres Didot, um tipo de texto cinzelado associado à modernidade iluminista que demonstra um espírito cartesiano nas suas serifas contrastantes (rectas perpendiculares às hastes sem as habituais curvas suavizantes) <sup>[F37]</sup>. Produziram-se uma vintena de provas aprovadas pelo autor, mas os atrasos sucessivos dos impressores não



F38 *Cosmopolis* n.º 17, 1897.

permitiram uma edição em vida. Mallarmé morreu em 1898, e a posterior destruição dos caracteres itálicos de caixa baixa impossibilitou a última tentativa de publicação, já póstuma, em 1900.

Se em *Cosmopolis* o poema foi paginado com três tipos de letra distintos, numa distribuição constelar mínima [F38] e com uma composição muito marginada — constricta e pouco expandida — as provas da edição monumental de *Un coup de dés*<sup>94</sup> exibem uma consistência tipográfica, um espaçamento generoso e um aproveitamento engenhoso do espaço branco.

Em 1914 surge uma edição de cem exemplares na forma de livro-poema levada a cabo por Edmond Bonniot para a Nouvelle Revue Française (NRF), que tentou seguir à risca a vontade do autor, mas, de acordo com as normas da NRF, alterou a tipografia para Garamond e reduziu o formato para 25 cm × 32,5 cm [F40]. A capa também segue a identidade da editora e servirá de referência estabilizada para *Un coup de dés*: duas molduras, uma a preto e outra de linha dupla a vermelho, tudo em caixa alta com autor no topo, título posicionado a dois terços, género um pouco abaixo e selo editorial no

94 Segundo o fac-símile das provas publicado por Pierson & Ptyx em 2002 [F39].



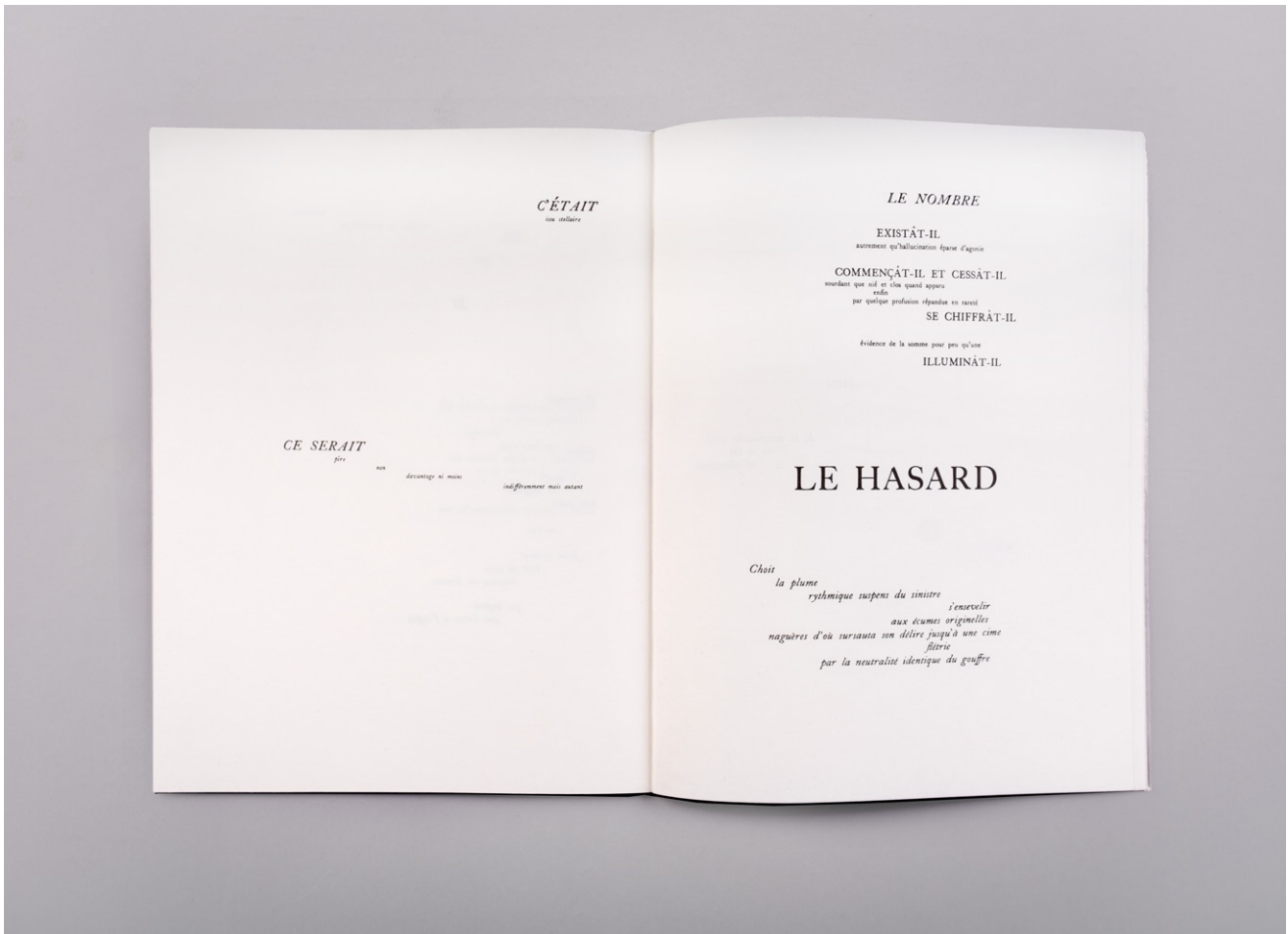
F39 *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Pierson & Ptyx, 2002.

rodapé. Apesar de cuidada, a edição da NRF<sup>95</sup> sofre uma redução de escala para um formato mais rentável e, com a alteração da tipografia, retira a monumentalidade e desvirtua a expressão gráfica das provas de Mallarmé.

Por razões que se imaginam associadas à economia da edição, o livro da NRF tem cerca de menos um terço e não segue a proporção das provas (teria de ter 22,05 cm × 32,5 cm ou 25 cm × 36,84 cm), o que implica um desacerto nos espaçamentos e uma diferença no volume de área branca que circunda o texto. A opção pela Garamond em detrimento da Didot equivale a uma mudança de cor numa tela monocromática: um verde *Klein* em vez de um azul não altera a essência do conteúdo porque continua a ser uma só cor, mas produz relações afectivas distintas — como é próprio das construções significantes construídas em torno da cor. A edição da Gallimard criou um imaginário próprio, que, apesar da distorção da espacialidade e o relativismo da materialidade da inscrição, poderia até agradar a Mallarmé, mas não há forma de o saber. Consentânea com esta dúvida, existe a certeza de

95 A Nouvelle Revue Française dará origem à Gallimard. A reimpressão de *Un coup de dés* continua a usar o selo da NRF.





F40 *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Gallimard, 2020.

que as três versões disponíveis não alteram a multiplicidade de sentidos que *Un coup de dés* pode oferecer, mas condicionam a forma e o potencial dessa expressão, o que o torna outro bom exemplo de uma cópia sem original.

Com *Un coup de dés*, inicia-se uma modernidade impressa na qual é possível discutir o espaço da página como espaço de agência e o gesto da cópia pode ser um exercício criativo. As vanguardas europeias do início do século XX são uma extensão mais organizada desta modernidade, exposta de modo mais declarativo na redacção e publicação de manifestos. É por intermédio das vanguardas e dos seus manifestos que o impresso assume preponderância na organização e constituição de pensamento da prática artística. As vanguardas distinguem-se sobretudo por incorporarem a alteridade técnica envolvente e a comunicação impressa no seu discurso, quer como influência, quer como produção criativa. As convulsões políticas que dão origem à Primeira Guerra Mundial têm como consequência a instauração de todo o tipo de repúblicas e de formas de dispersão de poder por diversas figuras do Estado, que, em conjunto com o florescer do capitalismo e do surgimento de um maior número de galerias privadas, retiram ao salão e às instituições a exclusividade da apresentação da novidade artística ao



em liberdade, que prescreve o fim da pontuação — a ser substituída pelos signos matemáticos e musicais —, o abolir da adjectivação, o destruir dos fios condutores da sintaxe para «martelar nos nervos todas as sensações visuais, auditivas e olfactivas» e, por fim, o libertar da imaginação (MARINETTI, 1919: 41, 44).

As palavras em liberdade faziam parte do livro emblemático de Marinetti *Zang tumb tuum. Adrianopoli, Ottobre 1912* [F43], de 1914, as quais figuravam na capa. *Zang tumb tuum* apresenta uma composição gráfica em que a tipografia emana sentido tanto pela forma quanto pela palavra, um método compositivo que se estendeu a outros livros e autores: Francesco Cangiullo em *Piedigrotta* [F44/46], de 1916, e Ardengo Soffici e *BiF§ZF + 18: Simultaneità e Chimismi Lirici* [F45/47], de 1919.

Os livros futuristas que, mesmo não sendo catálogos de exposição, se destacam como objectos críticos próximos são as monografias *Depero Futurista*, de Fortunato Depero, publicado em 1927, e *Parole in Liberta Futuriste Olfattive Tattili Termiche*, de Marinetti, publicado em 1932. Os dois livros têm acabamentos disruptivos: *Depero Futurista* [F48/49] com dois parafusos de porca a unir o conjunto de folhas, e *Parole in Liberta* [F50], todo impresso em latão, na mesma técnica litográfica dos produtos enlatados, sendo a junção das folhas assegurada por um cilindro com rolamentos internos. Os dois objectos estão entre um catálogo *raisonnée* abreviado e um portefólio, reproduzindo obras prévias dos autores num novo suporte e com nova composição. *Depero Futurista* exhibe uma organização gráfica na esteira das palavras em liberdade, misturando um ambiente publicitário com pintura, arquitectura e cenários de teatro. Todo o livro é orquestrado como um elogio gráfico ao movimento futurista.

As chapas de *Parole in Liberta* foram desenhadas por Tullio D'Albisola, escultor e ceramista futurista de segunda geração, e reproduzem obras anteriores de Marinetti: páginas de *Zang tumb tuum*, poemas a preto e composições plenas de cor com texto em grande escala, que criam um diálogo activo entre densidade de informação e descanso visual nas páginas duplas. Os dois livros têm dois momentos em comum: um primeiro historicamente problemático, a homenagem a Mussolini, e um segundo mais próximo dos problemas do catálogo de exposição, o exercício de recriação na reprodução da página impressa de outros livros que se



F44 *Piedigrotta*. Francesco Cangiullo, 1916.



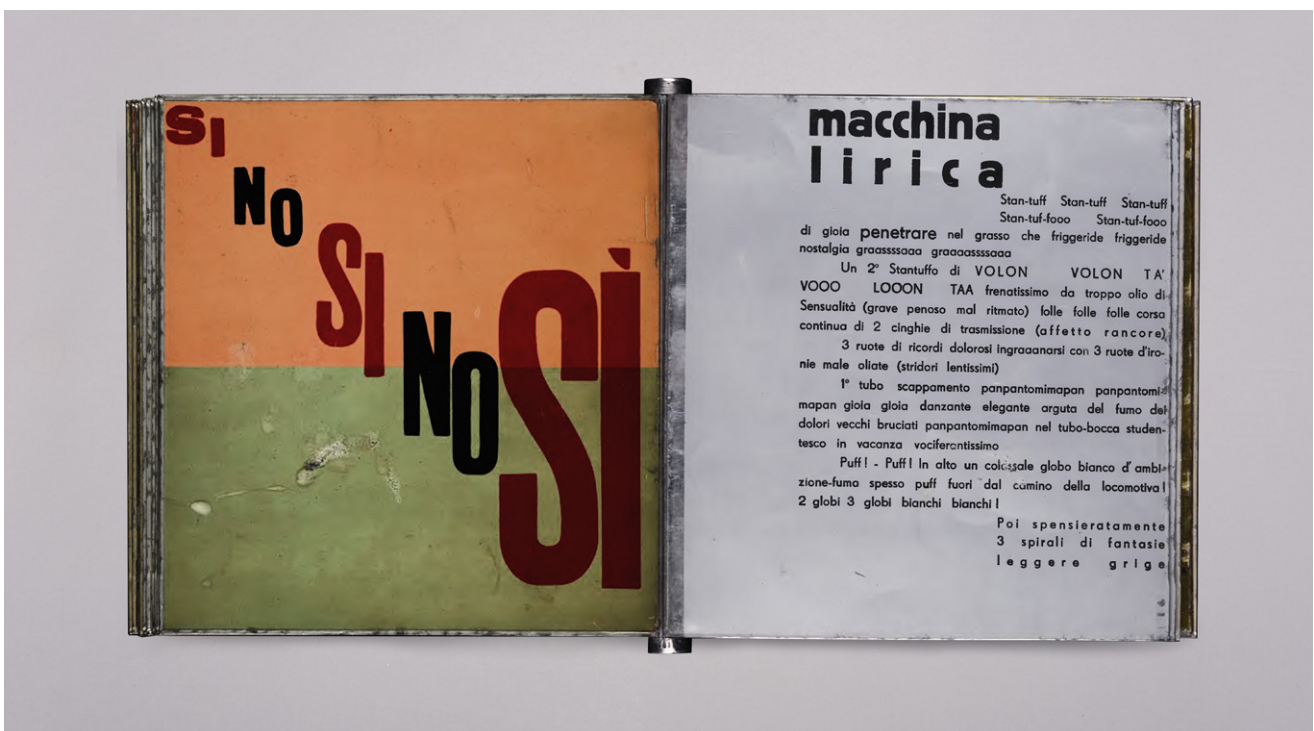
F45 *BiF§ZF + 18*. Ardengo Soffici, 1919.





F48 Depero Futurista (capa e pp. 24-25 e 44-45). Fortunato Depero, 1927.

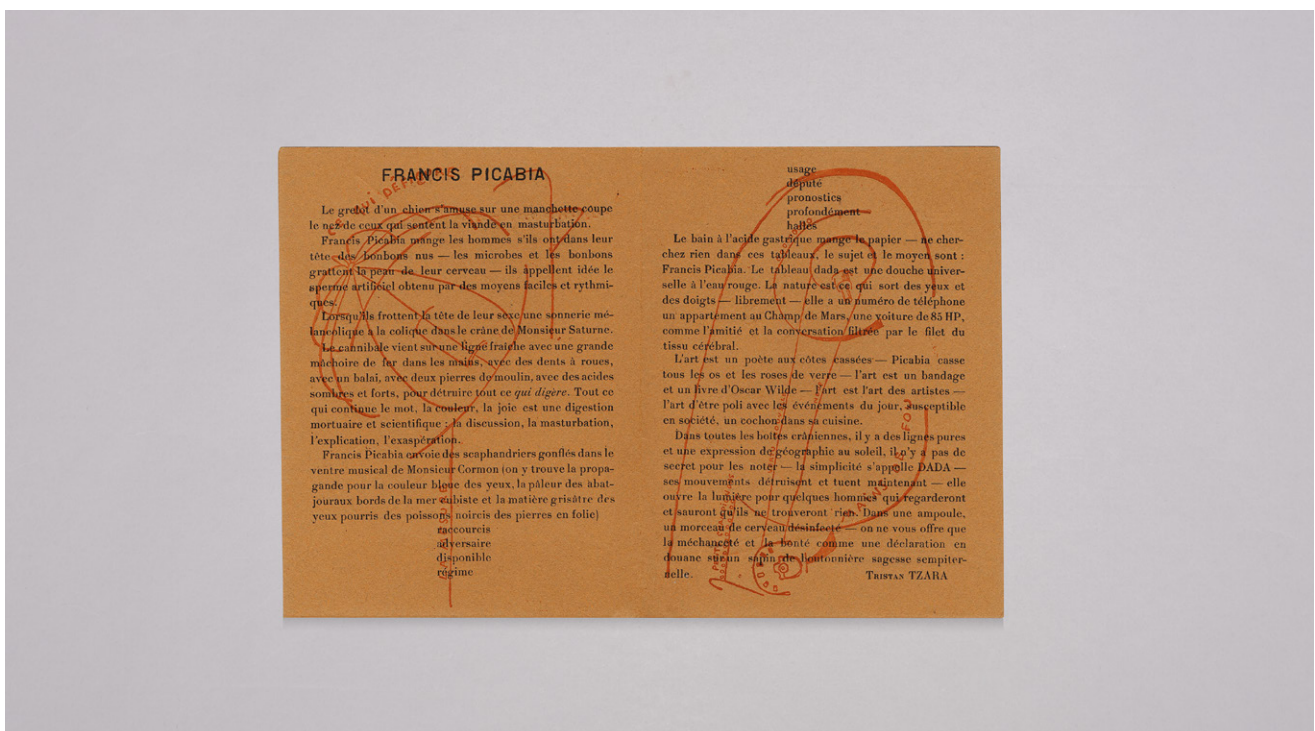




F50 *Parole in Libertà Futuriste Olfattive Tattili Termiche* (pp. 18-19 e 20-21). Marinetti, 1932.

estende para lá do fac-símile. As composições gráficas reproduzidas não são cópias passivas, assumem-se antes como elementos activos que se reinscrevem na materialidade da cópia.

A singularidade alcançada pelo livro futurista na forma de pensar a reprodução de obras é também comum ao dadaísmo e ao surrealismo. As vanguardas produzem um corte com o modelo discursivo vigente, em



<sup>51</sup> *Exposition dada*. Francis Picabia, 1920.

particular com o do livrete de salão. Qualquer dos movimentos recusa a superioridade autoritária da tradição e anula a presença de «explicações das obras expostas» (LEINMAN, 2015: 59) — o texto ecfrástico assinado por especialistas. As vanguardas abrem uma contenda directa com a sintaxe e o léxico, algo explorado pelo movimento dadaísta na sua fusão entre som, linguagem e *performance*. No catálogo de exposição/convite de Francis Picabia *Exposition*



*dada* <sup>[F51]</sup> de 1920, concentram-se vários tipos de discursos e paratextos num curto espaço de quatro páginas. O folheto, de 125 cm × 162 mm, contém quatro desenhos impressos a vermelho a que se sobrepõe toda a informação textual: título, autor e morada na capa, texto de Tristan Tzara no interior e contracapa com a listagem de obras. Apesar de ser uma obra muito curta, a sobreposição entre texto e imagem põe a leitura dos dois registos em diálogo directo, uma partilha de importância locutória em que desenho e texto cedem parte do domínio sobre a legibilidade: nem o texto é inteiramente legível, nem a imagem é clara. *Exposition dada* quebra a separação entre texto e imagem e, num pequeno gesto, põe em causa as convenções de composição existentes até à data, uma vez que texto e imagem eram dispostos em blocos fronteiros. Só com o uso regular de transparências no processo de composição e impressão será mais fácil imprimir um sobre o outro e mais evidente imaginar o efeito. A prática de evitar o confronto entre texto e imagem é quase uma escola de pensamento gráfico, e a sobreposição dos dois requer cedências na leitura e na legibilidade de parte a parte, uma sobreposição que não é de todo consensual. O texto de Tzara acentua este carácter dicotómico, criando ligações apostas entre representações díspares em momentos como:

L'art est un poète aux côtes cassées — Picabia casse tous les os et les roses de verre — l'art est un bandage et un livre d'Oscar Wilde — l'art est l'art des artistes — l'art d'être poli avec les événements du jour, susceptible en société, un cochon sans cuisine. (PICABIA & TZARA, 1920: 3)

Se o dadaísmo foi um movimento relativamente etéreo, o surrealismo foi longo, mais organizado e menos extemporâneo. Poder-se-ia até considerar que, ao permanecer activo, o surrealismo ultrapassou o seu momento de vanguarda. Em redor das ligações do seu mentor, André Breton, geraram-se vários grupos internacionais como o português, no qual a produção significativa é bastante tardia e centrada sobretudo no pós-Segunda Guerra Mundial. O grupo parisiense organizou dezenas de exposições entre 1925 e 1966 — até à morte de André Breton —, espalhadas por três continentes, e chegou a apelar, oportunamente, a galeria da rua Jacques Callot de Galerie Surréaliste. Em contracorrente com o espírito do manifesto surrealista — «Não será o receio da loucura que nos irá forçar a deixarmos a meia haste a bandeira da imaginação» (BRETON, 2016: 16) —, a inventividade do movimento não encontra correspondência na maior parte dos catálogos. Após um breve período em que o surrealismo opera um prolongamento da subversão humorística dadaísta que acompanha a sua experimentação, os catálogos coíbem-se de fazer um corte gráfico ou material com a tipologia

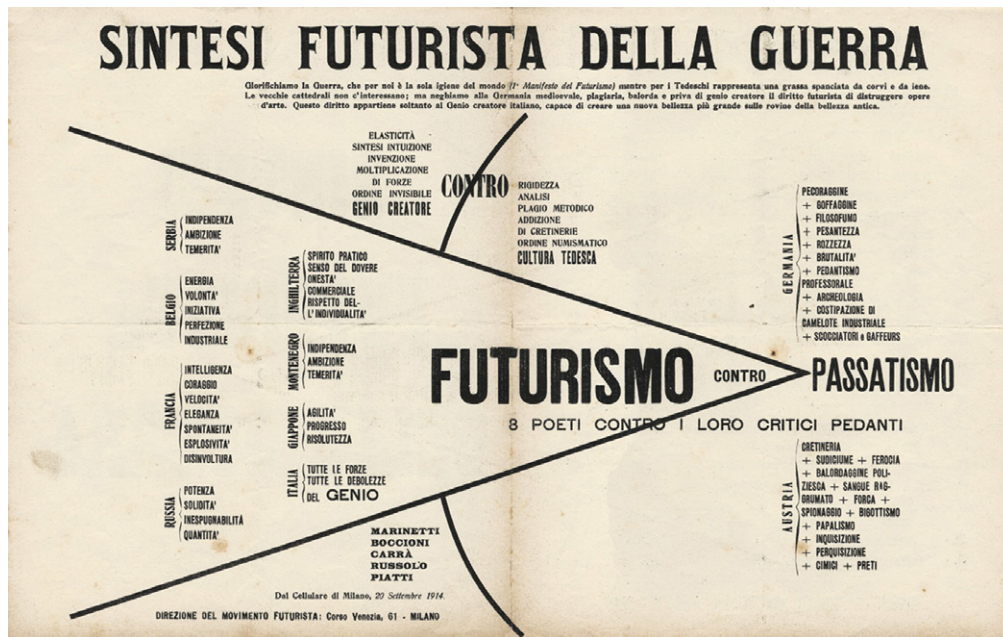


F52 *Entartete Kunst* (vista da exposição), 1937.

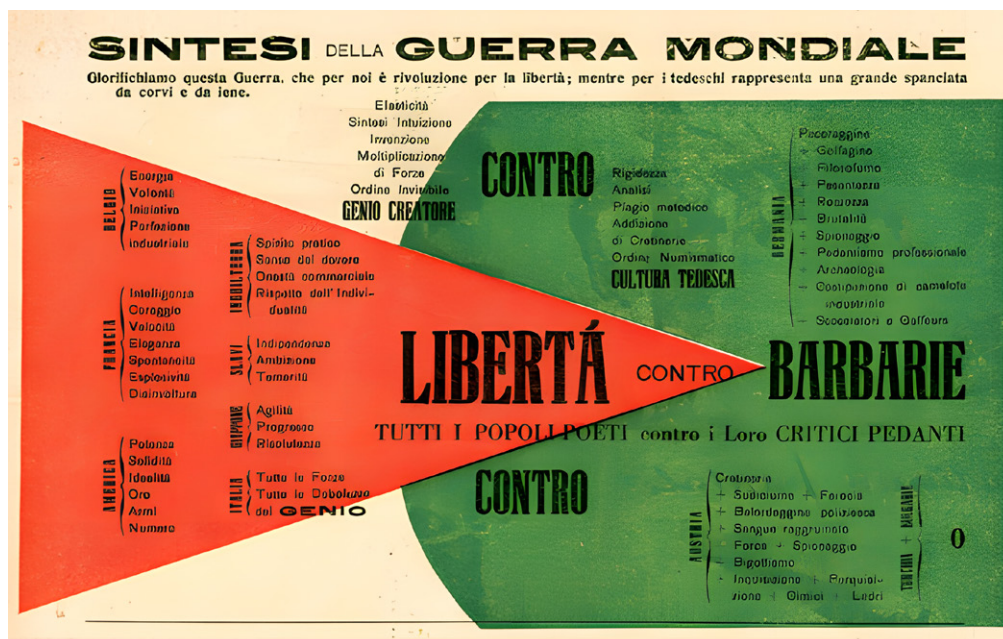
vigente, respeitando a estrutura convencional de organização: prefácio, lista de obras e ilustrações (LEINMAN, 2015: 69-70). Contudo, o discurso dos prefácios de André Breton destaca-se pelo seu carácter ensaístico, enquadrando teoricamente o surrealismo como movimento estético e crítico que se afasta, mais uma vez, da narrativa formalista dos livretes de salão.

Se as vanguardas do início do século XX contribuem para o questionamento e a formação da tipologia do catálogo contemporâneo, o reacçãoarismo estético praticado pelo nacional-socialismo alemão da década de 1930 também participa activamente no problema. A propaganda nazi encetou um exercício de propaganda contra a arte do seu tempo, que apelidou de arte degenerada e que deu origem a pequenas exposições em várias cidades alemãs entre 1933 e 1936. Em 1937 inaugura a maior exposição de arte degenerada, *Entartete Kunst*, onde se dispõem obras de vanguarda com frases depreciativas inscritas na parede <sup>[F52]</sup>, que criticavam directamente o expressionismo, o dadaísmo e outros movimentos por produzirem deformações na figuração e por estarem sob a alçada de uma conspiração judaico-bolchevique (BARRON, 1991: 360-362).

*Entartete Kunst* teve uma imagem gráfica direccionada para combater as vanguardas. No cartaz da exposição de Munique de 1936 recupera-se a forma de um círculo aberto por uma forma triangular popularizada anos antes num cartaz futurista a preto-e-branco, *Sintesi Futurista della Guerra*, de Carlo Carrà, impresso em 1914 <sup>[F53]</sup>. Em 1918, *Sintesi* é reinterpretado



F53 *Sintesi Futurista della Guerra*. Carlo Carrà, 1914.



F54 *Sintesi della Guerra Mondiale*, 1918.

pela *Rivista Il Montello*, que publica *Sintesi della Guerra Mondiale* já a cores [F54], vermelho e verde, e, em 1918, El Lissitzky realiza o cartaz de propaganda *Клином красным бей белых* (Vence os Brancos com a Cunha Vermelha) [F55] impresso a preto e vermelho em litografia, que se converte no porta-estandarte da estética revolucionária do período construtivista russo. O cartaz da exposição de arte degenerada recupera, de modo bastante tosco, o modelo de El Lissitzky a preto-e-branco, fazendo fluir o texto em linhas circulares e diagonais [F56], mas, graficamente, aproxima-se mais da secessão vienense do que da cópia satirizada.



F55 *Клином красным бей белых (cartaz). El Lissitzky, 1918.*



F56 *Entartete Kunst (cartaz), 1936.*



F57 *Entartete Kunst* (pp. 6-7), 1936.

O guia da exposição de 1937 acompanha o espírito demonstrativo do dispositivo museográfico, que, seguido de um prefácio, se organiza por grupos temáticos descritos extensivamente e complementados abaixo com citações do Führer na página par, e ilustrados e comentados na página ímpar, ou nobre<sup>96</sup> [F57]: 1) O barbarismo da representação; 2) Temática religiosa; 3) Incitamento à anarquia política; 4) Propaganda marxista; 5) O mundo visto como um bordel composto por meretrizes e proxenetas; 6) Irradicação dos últimos vestígios da consciência racial pelo bolchevismo; 7) A deformação aberrante da figura humana; 8) O lixo judaico; e 9) Pura loucura (BARRON, 1991: 364-380). O guia termina com um discurso do Führer contra o bolchevismo artístico e a «arte primitiva», defendendo que as «obras de arte» que não são capazes de ser compreendidas em si mesmas, mas que precisam de um livro de instruções pretensioso para justificar a sua existência, [...] jamais voltarão a fazer parte do destino do povo alemão» (BARRON, 1991: 382-384).

Cartaz e guia fazem uma cópia satírica dos objectos que pretendem denegrir, usando estratégias similares de composição, como texto e imagens inclinadas em diagonal, justaposta ao uso da tipografia oficial do

96 Não existindo títulos para as secções, optou-se por fazer traduções sumárias do inglês com base em excertos da edição citada.

regime, o que permite a demarcação gráfica dos dois discursos. O que é perturbador nestes dois objectos é as estratégias de organização de conteúdo e de disposição gráfica não estarem longe das cópias subversivas que se irão tornar populares a partir da década de 1960 num espectro político diametralmente oposto. Com estes dois objectos, as propriedades da cópia e da representação alcançam um extremo de possibilidades que, apesar de não ter tido seguimento e não existir uma extrema-direita que tenha ressurgido na arte contemporânea, é um duplo do campo político oposto das práticas artísticas do pós-guerra que praticam o desvio.

As vanguardas assimilam o múltiplo impresso na sua prática artística, aproximando da própria obra o discurso sobre ela. Ao integrar a cópia no discurso criativo, a reprodução converte-se num problema crítico a abraçar pelos artistas que produzem livros no pós-guerra e a contrariar pelas instituições que procuram uma imagem de neutralidade no catálogo de exposição.

O estilo internacional tipográfico, ou estilo suíço, foi largamente responsável pela formação das práticas contemporâneas de concepção de catálogos de exposição. Conota uma estrutura primária do fazer em *design* gráfico, ficando indelevelmente associado ao espírito da disciplina e podendo invocar-se com o simples recurso a um tipo não-serifado a negrito alinhado à esquerda. Acompanhando uma corrente estética muito particular, o funcionalismo, o estilo internacional surge na esteira das vanguardas europeias, mas concentra-se na Suíça, onde Max Bill tem um papel preponderante na definição das suas bases operativas:

Son domaine de prédilection est la communication visuelle, c'est-à-dire la transmission d'un message informatif de la manière la plus adéquate et la plus conforme au but à atteindre. Une fois cette exigence intégralement remplie, il reste une possibilité d'appliquer des moyens esthétiques, plus ou moins importante selon les besoins, qui différera selon le savoir-faire du graphiste. (BILL APUD JUBERT, 1996: 40)

Impregnado do princípio orientador de que a forma segue a função — monismo doutrinário simplista que não alcança a complexidade da interdependência das duas premissas —, o estilo internacional constrói um modelo que visa demarcar âmbitos de influência: uma sobriedade gráfica que permita o acesso directo à informação sem recorrer a artifícios visuais (JUBERT, 1996: 40), que não é mais do que um piscar de olhos à alegoria da eficácia da mão invisível, mas aplicada ao *design* gráfico. Este princípio é naturalmente apropriado para os interesses do catálogo de exposição, uma vez que permite uma separação entre o trabalho artístico e a sua representação. Convém lembrar que esta externalidade do *design* gráfico como adjuvante

técnico-estético será útil para as aspirações liberais da disciplina como serviço que se agencia numa esfera separada com responsabilidades limitadas. Este posicionamento estético de raiz funcionalista acabará por dominar a disciplina, consolidando o *design* gráfico num serviço especializado em criação de identidades para terceiros, em especial na criação da identidade simbólica das mercadorias. O *design* gráfico cresce disciplinarmente ao assumir-se como intérprete privilegiado da linguagem publicitária, colaborando activamente no alargamento da distância que separa o sistema produtivo do consumo.

O catálogo *Konstruktivisten*, de 1937, concebido por Jan Tschichold, é um exemplo esclarecido do espírito internacional e representativo do que virá a ser o modelo dominante para catálogos de exposição. *Konstruktivisten* demonstra a influência do seu livro *Die Neue Typographie*, publicado dez anos antes, a qual se manifesta na aplicação de preceitos ao *design* de livro segundo o modelo da *nova tipografia*, como a tentativa de contrariar a composição ao eixo e fazer corresponder a forma visível às funções do texto através da expressão directa e pura do conteúdo (TSCHICHOLD, 1998: 66-67). Como pode aferir-se esta relação com base no objecto? No estoicismo tipográfico e na distribuição e organização do espaço vazio. Mais do que fazer caber o máximo de informação no espaço impresso disponível, é a atribuição de hierarquias e relações de constância entre elementos, a famosa grelha suíça, que se relevam no conjunto pela escolha da página nobre, a direita, para as imagens, deixando a da esquerda para o texto, ou mesmo vazia. A minúcia tipográfica é louvável e consegue, com apenas dois corpos de texto, criar seis níveis de leitura (JUBERT, 1996: 45) mediante variações no posicionamento e na abordagem à escrita. A decisão mais significativa na configuração gráfica da paratextualidade é o uso exclusivo de caracteres de caixa baixa, contrariando as convenções gramaticais alemãs, que fazem povoar o texto de caixas altas (JUBERT, 1996: 46). Reafirmando o seu apurado estilo sintético, Tschichold espelha a importância da grelha na capa compondo a distribuição do título e dos artistas em função dela, o que reafirma a importância da sistematização de conteúdos na coesão e no pensamento do objecto gráfico. O que Tschichold consegue fazer em *Konstruktivisten* é emular graficamente uma temporalidade específica da página impressa, um tempo próprio para experiência estética da página que, como veremos, não está constricta ao tempo de leitura.

Como é possível constatar, *Entartete Kunst* e *Konstruktivisten* são do mesmo ano e apresentam abordagens diametralmente opostas de como documentar uma exposição. Com o início da Segunda Guerra Mundial, as atenções desviam-se inevitavelmente das exposições de arte para o conflito bélico, que será, contudo, retomado a partir da década de 1950, com os

Estados Unidos como novo centro de criação da arte contemporânea — possivelmente financiada como estratégia de combate político<sup>97</sup>. É neste período que se torna possível reconhecer hábitos que se institucionalizam e se reproduzem como práticas comuns na elaboração de catálogos de exposição. Em conformidade com a popularização da impressão *offset*, o número de reproduções de obras foi aumentando, e se, no caso português, a impressão a cor era excepcional até meados da década de 1980, a partir da década de 1990 torna-se norma, acompanhando a produção internacional. Em *Les catalogues d'exposition*, Francine Delaigle identifica duas tipologias, a clássica e a nova, que podem induzir em erro, uma vez que, passados trinta anos, o novo parece clássico aos observadores actuais. Contudo, a sistematização é sempre útil como objecto comparativo de enquadramento:

#### CATÁLOGO «CLÁSSICO»

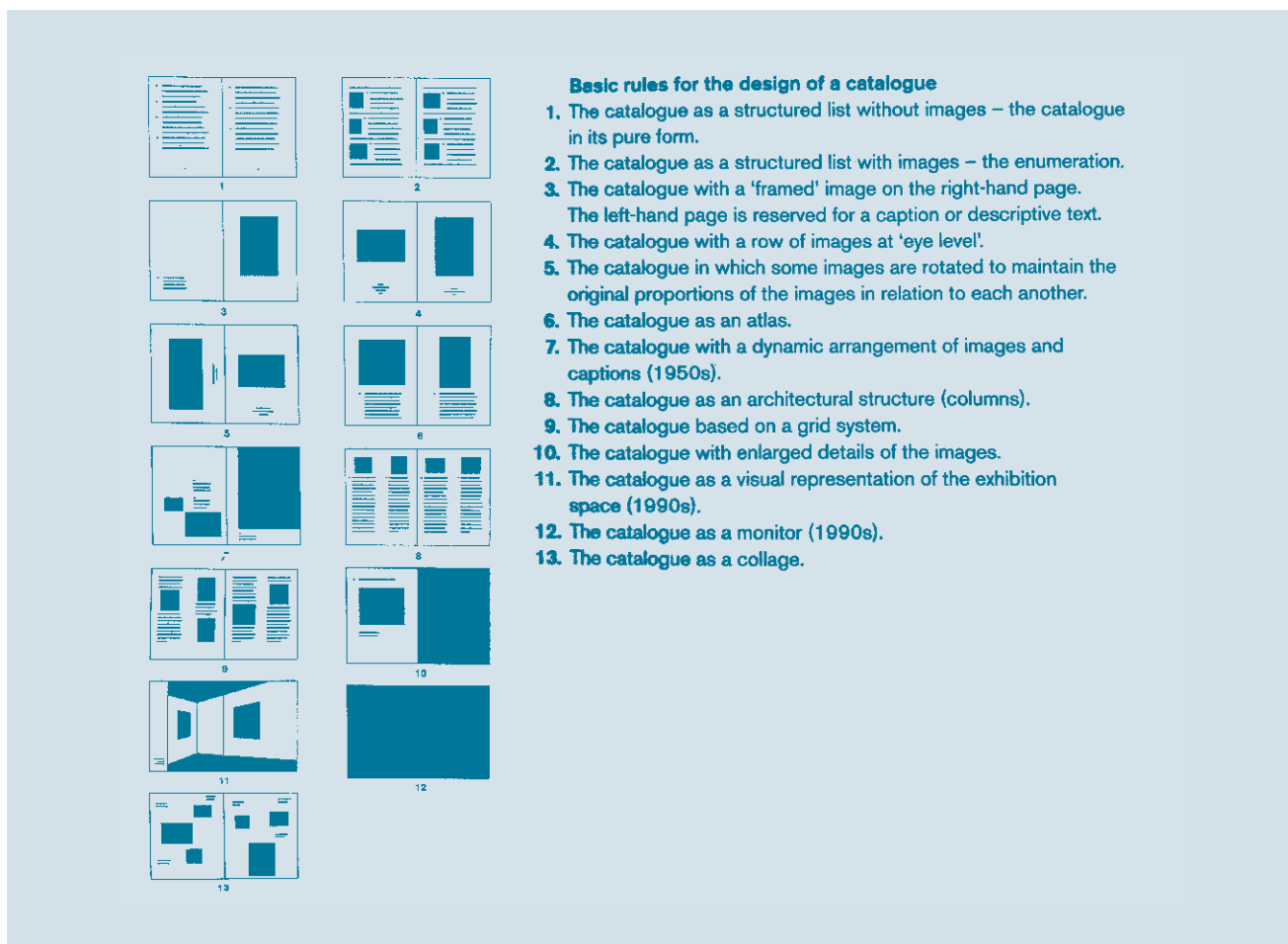
1. Introdução ou prefácio curto, escrito pelo responsável da instituição.
2. Texto de contextualização pelo curador.
3. Lista de obras expostas com notas descritivas por especialistas do campo.
4. É por hábito uma obra anónima, na qual a equipa editorial se agrupa na representação institucional.
5. Obra não muito extensa e, por vezes, desenhada para acompanhar a exposição.
6. Sem perfil editorial, a apresentação é regular e inclui frontispícios com indicações do local, datas e entidade responsável.
7. De difusão restrita, quase restrita ao local de exposição. (DELAIGLE, 1991: 11-12)

#### CATÁLOGO «NOVO»

1. Mediante as condições de produção, pode prescindir dos textos de afiliação institucional em benefício da presença de textos ensaísticos ou críticos, menos conformes com as categorias da história da arte.
2. Legendagem de obras mais sucinta, sem textos de contextualização, e listagem de obras final optativa.
3. Atribuição parcial de autoria individual ou a colectivos não ligados à instituição de acolhimento, em menção directa no frontispício.
4. Objectos volumosos e tendencialmente luxuosos, que se aproximam do livro de arte.
5. Grafismo fantasioso, abstendo-se de estratégias normativas.

97 <https://daily.jstor.org/was-modern-art-really-a-cia-psy-op/> (acedido em 28 de Abril de 2021).





F58 Basic rules for the design of a catalogue. Walter Nikkels, 2013.

6. Publicação produzida em colaboração com editoras especializadas ou distribuição afecta a redes de livrarias internacionais da área, passível de ser encontrada em instituições congéneres ou bibliotecas de arte.
7. Frequentemente, uma edição bilingue. (DELAIGLE, 1991: 12)

Os dois modelos de catálogo de exposição de Francine Delaigle reportam a um modo de estar em que se procura um discurso de distanciamento: não demasiado próximo de quem expõe ou da curadoria, nem excessivamente marcado pela instituição e pela equipa editorial. Esta prática procura introduzir a sensação de isenção, próximo do espírito de Bill, em que se almeja isolar as representações da obra evitando uma envolvente paratextual carregado de sentido. Neste contexto, atribui-se um peso comunicativo às reproduções das obras que situa o resto da informação numa esfera de apoio secundário. Mesmo que exista uma lógica de separação, não deixa de haver um discurso unificado, mas tende a ser de compromisso e a não pertencer a nenhuma das partes.

Em *Depicted / Abgebildet / Afgebeeld*, Walter Nikkels (2013) propõe outro modo de organizar catálogos segundo tipologias, distribuindo-os segundo as

características gráficas dominantes. Na grelha apresentada na página anterior <sup>[F58]</sup>, a diferenciação é feita com base nas diferenças de composição, relegando alguns dos itens enunciados por Delaigle para segundo plano.

Contudo, com o maior envolvimento de artistas, curadores, *designers* e editores na elaboração do catálogo, o livro gera afinidades específicas com o seu aqui e agora, transformando a sua condição espaciotemporal num desafio criativo. Será importante problematizar esta relação de presença para compreendermos as possibilidades inscritas no catálogo de exposição contemporâneo.

11.

# A Temporalidade Impressa e a Espacialidade Imaginada



*Once a sign of economic power, reading has become the province of those whose time lacks value. [...] Schopenhauer's joke: "It would be a good thing to buy books if one could also buy the time in which to read them."*

*What We Talk About When We Talk About Books*, LEAH PRICE

*Nous nous exprimons nécessairement par des mots, et nous pensons le plus souvent dans l'espace. En d'autres termes, le langage exige que nous établissions entre nos idées les mêmes distinctions nettes et précises, la même discontinuité qu'entre les objets matériels.*

*Essai sur les données immédiates de la conscience*, HENRI BERGSON

*Devant une image, enfin, nous avons humblement à reconnaître ceci: qu'elle nous survivra probablement, que nous sommes devant elle l'élément fragile, l'élément de passage, et qu'elle est devant nous l'élément du futur, l'élément de la durée. L'image a souvent plus de mémoire et plus d'avenir que l'étant qui la regarde. [...]*

*On retire de tout cela l'impression que les contemporains souvent, ne se comprennent pas mieux que des individus séparés dans le temps: l'anachronisme traverse toutes les contemporanéités.*

*Devant le temps*, GEORGES DIDI-HUBERMAN

O catálogo de exposição tem uma relação espaciotemporal muito própria, que reporta a um acontecimento balizado entre uma inauguração e um encerramento num determinado espaço. Até os catálogos de colecção, de temporalidade mais extensa, estão constrictos ao tempo em que são feitos, uma vez que representam só uma vista contemporânea da colecção e é comum serem reavaliados e refeitos sempre que ocorre uma mudança no ciclo decisório — mesmo quando o número de obras é constante. Este hábito de estabelecer uma relação temporal e espacial entre práticas e artefactos impressos é decisivo na configuração destes artefactos impressos. O aqui e agora de um artefacto impresso encontra-se de alguma forma inscrito na data de criação/conclusão ou na sua data de validade, uma temporalidade que afecta o modo de representar no catálogo. Decidir representar obras *in situ* com vistas de exposição, ou fazer reproduções quase laboratoriais sem data aparente, influencia de modo substantivo a retórica visual do livro. O dilema é recorrente na feitura de um catálogo e evoca uma discussão sobre o tipo de temporalidade que se quer representar: a perceptiva ou a analítica.

A capacidade de datar objectos interessa à história e à ciência como metodologia de relacionar artefactos. Esta catalogação assenta num princípio de unidade na contagem do tempo, um valor que seria igual em qualquer coordenada do globo e que teria validade universal. Esta maneira de pensar infiltrou-se no senso comum, mas é um raciocínio moderno e bastante recente. A formação da cartilha que orienta a relação espaço/tempo criou uma disrupção dos elos preestabelecidos entre linguagem e artefacto. O ano de trezentos e sessenta e cinco dias, cinquenta e duas semanas e doze meses foi uma das primeiras formas modernas de regulação internacional do tempo, que recebeu resistência religiosa e laica até ser aceite. Após a promulgação da bula de 1568 por Gregório XIII que a marcação de tempo imposta gerou descontentamento nas comunidades agrícolas, dado o desacerto entre os antigos provérbios meteorológicos e o novo calendário (HOLFORD-STREVEVS, 2008: 65). A ideia de um tempo constante é um conceito intrinsecamente moderno aceite apenas por pragmatismo: as marés afectam de tal modo a rotação da Terra que um ano nunca tem exactamente a mesma duração, mas a individuação desta diferença impossibilitaria estabelecer qualquer relação temporal (VAN FRAASSEN, 1992: 75). A ideia de tempo comum é um conceito construído e não necessariamente empírico; cada cidade relaciona-se melhor com a sua hora solar, e só com o caminho-de-ferro se concordou no uso de horas sincrónicas — ainda que Albert Einstein prove a impossibilidade de uma sincronia total (ROVELLI, 2018: 60). E hoje, mesmo após ter sido acordado um acerto internacional dos relógios pela mesma referência e a posterior divisão em fusos horários, persiste uma profusão de calendários e formas de notação do tempo.

Um dos problemas que condiciona a definição de tempo prende-se com a distinção entre tempo experienciado e tempo idealizado. A primeira tem como grande promotor Aristóteles, que defende que o tempo é a medida da alteridade — um somatório de acontecimentos em que o tempo só passa enquanto algo se move (ROVELLI, 2018: 63) —, e a segunda corresponde a uma definição matemática/física de tempo como entidade que existe à revelia de quaisquer acontecimentos e que é argumentada por Isaac Newton em *Principia, Livro I: Princípios Matemáticos de Filosofia Natural*. A definição científica de tempo é contra-intuitiva, não corresponde ao tempo perceptivo, condição que Newton reconhecia inevitável para o «leigo [porque] não concebe essas quantidades sob outras noções, exceto a partir das relações que elas guardam com objetos perceptíveis» (NEWTON, 2016: 44). «O tempo absoluto, verdadeiro e matemático» (NEWTON, 2016: 45) não corresponde à forma individuada de perceber o tempo e não depende desta. O calendário moderno é uma representação racional deste princípio organizativo.

As relações estabelecidas com os objectos perceptíveis são de especial importância nos artefactos impressos, assim como a ideia de uma temporalidade métrica que os relacione. Foi Einstein quem encontrou uma solução que abranja as duas concepções de tempo, a perceptiva e a analítica, através da ideia de campo, ou campos, em que espaço e tempo são variáveis relativas entre si, não são entidades absolutas porque se influenciam e se complementam. A premissa principal propõe uma definição de tempo não limitada ao apuramento da sua tangibilidade ou representação, mas, na certeza da sua existência material em interdependência com o espaço, a relação espaciotemporal é contígua, ainda que não seja imediata ou sensível (ROVELLI, 2018: 72). Pode tentar-se alcançar uma formulação resumida, ainda que com certo grau de imprecisão: os acontecimentos provocam alterações na matéria que faz variar a estabilidade métrica do tempo, e esta alteração ocorre a uma escala e a um ritmo imperceptíveis.

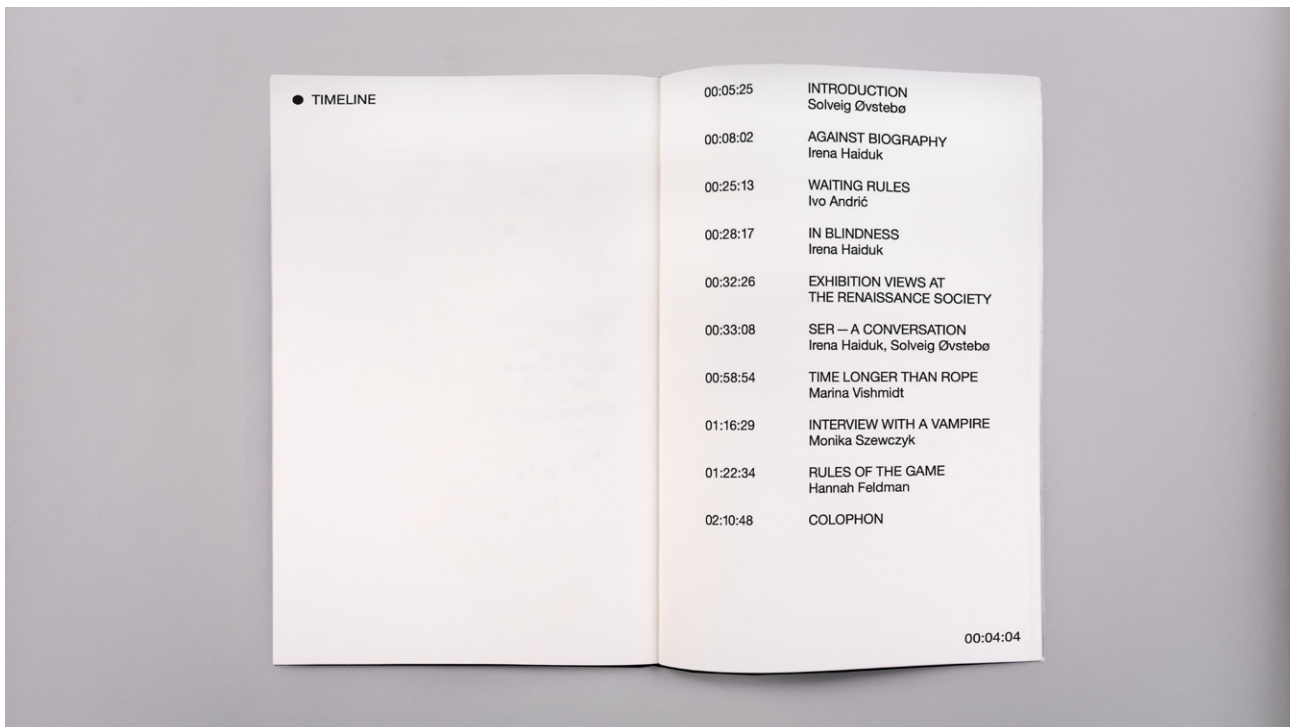
Sem considerar a inflexão de tempo que uma narrativa incute num texto, a palavra também reflecte este exercício relacional e possui uma temporalidade distinta em função do modo como é inscrita e reproduzida. O tempo reflecte-se na persistência e eficácia do impresso ao produzir consequências — compare-se a promulgação de uma lei à sequencialidade dos dias incutida por um jornal —, mas também se constrói como figura abstracta que permite interligar documentos preenchendo um suposto vazio com uma relação lógica. O impresso faz acontecer tempo, constrói tempo entre artefactos separados, e reflecte os seus efeitos em subsequentes objectos impressos. Um dos efeitos mais vertiginosos da comunicação digital foi a explosão das relações temporais estabelecidas pelo impresso, criando ciclos noticiosos contínuos de vinte e quatro horas, sete dias por semana.

A ideia consolidada de que o tempo é um valor absoluto faz com que a sua representação corrente fique associada ao seu carácter métrico. As ilustrações de tempo reportam a objectos de marcação (relógios) ou a objectos de notação (calendários). Contudo, existem exercícios de escrita conceptual como o livro *Ex Tempore*<sup>98</sup>, de Lawrence Giffin, em que o autor digita a hora, os minutos e os segundos do momento em que escreve durante vinte e quatro horas <sup>[F59]</sup>, que equivalem a cento e sessenta e três páginas e cinco mil linhas. Também Kenneth Goldsmith produziu dois livros, *Soliloquy* e *Day*, que afluam este uso da escrita em que o acto de inscrição se qualifica como gesto performativo. *Soliloquy* representa em sete actos todas as conversas tidas por Goldsmith numa semana, e *Day*, que se inicia com uma epígrafe provocadora — «That's not writing. That's typing — Truman Capote on

98 <https://trollthread.tumblr.com/post/14072670419/lawrence-giffin-ex-tempore-troll-thread-2011> (acedido em 30 de Janeiro de 2021).



<sup>F59</sup> *Ex Tempore* (pp. 76-77). Lawrence Giffin, 2011.



<sup>F60</sup> *Seductive Exacting Realism* (índice). Irena Haiduk e Solveig Øvstebø, 2016.

Jack Kerouac» —, transcreve uma edição diária do *New York Times* em texto corrido, separando secções do original por parágrafos e as diferentes páginas por capítulos. *Ex Tempore*, *Soliloquy* e *Day* são bons exemplos de representação da marcação do tempo métrico que apontam para uma resignificação bibliográfica da experiência do tempo — um esforço notório para



realizar um compromisso entre Aristóteles e Newton. Ao paginar ilustrações de temporalidade num livro, também é possível aferir outro meta-sentido com base no tempo que a página oferece. Todavia, nos três livros este está arreigado nas premissas que formulam o texto e não no sentido estrito do texto, o que encaminha a temporalidade da página para uma repetição monótona — facto radicalizado em *Ex Tempore*.

Num sentido mais alargado, a representação da *temporalidade da página* pode até ser literal. Em *Seductive Exacting Realism*<sup>99</sup> [F60], esta torna-se explícita na substituição do número de página por uma notação de duração, como se o livro fosse um vídeo em andamento. Esta notação é assíncrona com a experiência da página, impondo um tempo exterior como metáfora de uma duração que não resulta da espacialidade disposta.

A *temporalidade da página* é um fenómeno perceptivo da espacialidade inscrita que resulta sobretudo da composição e das limitações de espaço. Quando estes factores seguem a matriz dominante de hábitos e convenções, a *temporalidade da página* pode equivaler ao tempo da leitura. Contudo, o tempo de leitura tende a aferir a proficiência da leitura<sup>100</sup>, enquanto a temporalidade da página reporta a um compromisso de representação espaciotemporal, que pode, no limite, ser ilegível ou apenas imagética. O que potencia a temporalidade da página é a performatividade inscrita e a possibilidade de formação de um evento:

Ao transformar a superfície da inscrição no lugar de um evento, invariavelmente adicionamos a dimensão temporal à espacialidade da página, através da manipulação da escrita pelo espaço (tipo)gráfico. [...] [Em *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*] Mallarmé utiliza as distinções tipográficas (em Didot) e a composição na página para configurar estas noções de palavra-ideia bem como a demarcação de hierarquias percetivas e entoações coloquiais no texto: caixa-alta, caixa-baixa, romano e itálico distinguem modulação, de ideia; o autor ainda realinha algumas passagens do poema, para que as palavras que rimam apareçam exatamente uma por baixo da outra. Deste modo, a espacialização do poema combina duas dimensões: o espaço virtual desenhado mentalmente pelo poder evocativo das palavras e o espaço material constituído pela composição gráfica. (GONÇALVES, 2014: 68)

99 <https://www.sternberg-press.com/product/seductive-exacting-realism/> (acedido em 30 de Janeiro de 2021).

100 Para uma compreensão detalhada do fenómeno e uma actualização da discussão, veja-se Sabino (2020: 89-111).

O critério de eficiência da página assenta na velocidade de leitura e compreensão, encarando a página como unidade discreta numa sequência em que a temporalidade é a mínima possível e os acontecimentos são anómalias. Parte-se do princípio de que a leitura deve ser o mais fluida e cadenciada possível. Se existe uma temporização derivada da organização gráfica, pode afirmar-se que a temporalidade da página requer algum esforço de reorganização dos seus elementos e que, na óptica de Aarseth (1997), esta seria um fenómeno ergódico. O tempo de leitura e a temporalidade da página não são ocorrências antagónicas, mas têm objectivos distintos.

Além da composição e das limitações de espaço, também a escala, o pormenor de reprodução e o ritmo propiciam um possível exercício de contemplação do plano da página. Obras sobredimensionadas, que só se podem folhear assentes numa superfície, reproduções altamente minuciosas, com um tempo próprio de análise, e o ritmo da paginação são elementos que interagem no processo de percepção do plano da página. A escala constrange a pose do leitor, o pormenor tende a induzir uma pausa de descoberta, mas o ritmo da paginação incute uma cadência que pode acelerar ou abrandar a fruição. Atribuir um ritmo ao paginar é um exercício que tenta emular uma musicalidade, uma variação na temporalidade com paralelo nos hábitos da oralidade, um método que permite incutir quebras no quotidiano e no expectável:

[É] esse mecanismo que explica por que feitiços, breves dizeres usados para evocar coisas e situações do passado, são quase exclusivamente lançados em linguagem prosódica (rítmica). Pois essa linguagem interrompe a progressão do tempo cotidiano e torna possível que objectos e fenómenos do passado se presentifiquem. (GUMBRECHT, 2016: 93)

Contudo, a temporalidade da página, se é um modo de representar o tempo num livro, não é dissociável do tempo da publicação, no sentido em que a materialidade do impresso é decisiva no enquadramento espacial e na marcação do tempo do artefacto. A página pode sobreviver à sua condição de elemento discreto de um livro, mas não é inteiramente livre da forma de inscrição que a presentificou:

A written text is a structure in space that also implies a structure in time: in some sense writing turns time into space, with a written text being like a musical score. [...] A thorough reading of text or music may require attention to the space as well as the time of the writing. Once again, the writing technology used plays its role in defining the relationship between the time and space of the text. In a medieval codex the spatial structure is the pattern of rubrication and various

sizes of letters; in a printed book it is the arrangement into paragraphed pages; in today's computers it is the pattern of text windows and images on the screen. The temporal dimension of a text is created by the reader's moment-by-moment encounter with these structures.

When a reader is reading a novel or an essay, the words create a rhythm of expectations[:] to read is to activate verbal elements in time. (BOLTER, 2002: 99)

Espaço, tempo e leitura são variáveis interdependentes na construção do objecto livro. O tempo do objecto impresso não é uno, é tanto o tempo da experiência de leitura e do ritmo das expectativas como o tempo material da sua concretude, a data de publicação e a sua relação com a contemporaneidade. A relação entre os dois pode ser quase sincrónica, como num jornal diário, ou quando a abordagem é auto-reflexiva — quando a temporalidade da página reflecte sobre si, caso de *Ex Tempore* —, mas esta é condicional ou fortuita. A disposição de informação num livro de texto obedece a uma lógica de aproveitamento de espaço enquadrada segundo um ideal de conforto na leitura. O tempo perceptivo é mera consequência da ocupação deste espaço, das premissas gráficas que definem o livro. Nos livros de texto, a activação verbal dos elementos no tempo é pensada como acto reflexivo da ordem das coisas, e não como fenómeno crítico. O texto flui numa mancha que se repete em espelho — ímpares e pares, ímpares e pares — por múltiplos de oito páginas até as linhas se esgotarem. É neste sentido que o tempo da publicação é o tempo que domina o livro de texto, porque o tempo de experiência do objecto é pensado apenas como resultado programático da paginação, explorando uma temporalidade de página mínima.

A associação da impressão ao tempo é dos fenómenos mais significativos e que incute mais alterações nas relações sociais entre texto e público. O interesse comercial após Gutenberg não foi imediato, e o factor que impulsionou o impresso foi a emulação de imediatez que os caracteres móveis acrescentaram e que permitiram incrementar a disseminação de informação pelo espaço, uma vez que o preço do trabalho tipográfico era quase equivalente ao manuscrito e a diferença só se tornaria significativa com a substituição do pergaminho pelo papel (DAVIS, 1983: 46). É o caso da balada, que, ao passar a ser impressa no século XVI, se reconfigura como género criativo e informativo, permitindo acesso a novidades temporalmente próximas com relativa base de factualidade. Foi com a possibilidade de receber *novas* sobre acontecimentos próximos em panfletos impressos de um dia para o outro que a impressão se potenciou como serviço de publicação. De acordo com as limitações próprias de um *medium* em formação, a balada aproximava-se das publicações legitimadas, como os éditos reais e eclesiásticos, apresentando uma disposição gráfica e escolhas tipográficas similares em panfletos impressos de um só lado que

permitiam exponenciar as tiragens — atingindo a produção de mil folhas em oito horas (DAVIS, 1983: 48). Esta parecença gráfica entre éditos e baladas oferecia uma credibilidade e um valor simbólico acrescido à página impressa. Pela balada, a novidade impressa constrói-se no ideário inglês como bem circulante e transaccionável que estimula interesse comunitário:

[A] improbabilidade [das baladas] era a condição fundamental do interesse em narrativas de crimes e de catástrofes naturais. Apenas com a passagem das *news/novels* para os *newsbooks*, a partir da década de 1620, se pôde desenvolver plenamente o sentido de regularidade, ligando uma publicação periódica, que descrevia um mundo de eventos contemporâneo, a um público determinado. Este vínculo, entre o jornal, o leitor e o mundo social e político a que ambos pertencem, constituiu uma revolução cultural na percepção da relação dos indivíduos e dos grupos com o seu próprio tempo. Tal como aconteceu em relação ao passado, ao permitir que se chegasse a um sistema de referência temporal fixo, a imprensa alterou a relação dos indivíduos com o presente. (PORTELA, 2003: 51)

Neste novo presente heraclitiano, a balada dá lugar ao panfleto noticioso (*newsbook* ou *news pamphlet*) e opera-se a substituição da poesia pela prosa como ferramenta primordial na circulação da novidade (DAVIS, 1983: 69) — o que marca um passo significativo em direcção ao jornalismo moderno. Ao contrário do verso, que «can better extract the moral truth from the carcass of the quotidian» (DAVIS, 1983: 70), a prosa suscita um problema de verificação factual que não era próprio da balada: a meia-verdade, ou verdade ficcionada, bastava para o funcionamento do género. A transformação de uma fabricação versificada em relatos com um *ethos* de factualidade que reportam a um tempo perceptivo encadeados numa métrica calendarizada tem profundas implicações políticas:

O desenvolvimento das noções de continuidade e de serialidade da representação impressa, que se apresenta como uma descrição do mundo paralela aos acontecimentos, está estreitamente dependente da tecnologia da imprensa. A possibilidade de reproduzir textos rapidamente e em quantidades consideráveis foi essencial para que o tempo representado e o tempo da representação e da leitura se aproximassem. Antes do advento da imprensa, os acontecimentos próximos no tempo só podiam ser comunicados interpessoalmente, por testemunhos orais e por cartas. A possibilidade de os leitores serem sujeito e objecto das notícias, numa escala social e geográfica mais alargada, só surgiu verdadeiramente com a imprensa. O alargamento da esfera pública decorreu também, de certo modo, desta tecnologia. (PORTELA, 2003: 41)

Estas alterações acontecem um pouco à revelia do tempo diegético ou do tempo da narrativa, porque estes quase desaparecem, integrando-se no tempo do impresso. Este efeito só é possível através da constituição de uma regularidade e conseqüente serialidade, que, com base no uso do passado próximo como tempo verbal <sup>(DAVIS, 1983: 73)</sup>, dá um sentido de proximidade ao presente. As páginas impressas de cada periódico ficam associadas a uma unidade temporal actualizada a cada nova publicação e, porque a narrativa jornalística precisa do leitor para se realizar, atribui à leitura uma dimensão participativa numa realidade exterior e numa comunidade virtual <sup>(DAVIS, 1983: 74)</sup>. Os leitores que mais beneficiaram deste novo espaço comunicativo eram, na sua maioria, da pequena burguesia menos abastada, pois os mais ricos possuíam redes de informação própria <sup>(DAVIS, 1983: 77)</sup>, o que produz uma reconfiguração das relações de poder. Nesta comunidade de leitores, a notícia adquire um poder político ideológico que é comumente figurada na ideia de «povo», a quem o poder governativo passa a dirigir-se à procura de apoio <sup>(DAVIS, 1983: 78)</sup>. A conseqüência mais premente é a partidarização da informação, segundo a qual os jornais se filiam numa ideologia e se desdobram em acusações de falsidade entre eles <sup>(DAVIS, 1983: 79)</sup>. É na esteira desta mudança e imbuída de um espírito performativo que a impressão se torna elemento activo do processo político <sup>(PORTELA, 2003: 40)</sup> e se forma uma tecnologia de poder que consolida a ideia de esfera pública:

A condição essencial para que o periódico se tornasse ideológico, vinculando-se a um determinado conjunto de interesses, era a capacidade de a representação impressa influenciar os acontecimentos que descrevia. Ao tomar o passado recente como objecto de descrição, o jornalismo alterava a relação dos indivíduos com o seu presente histórico.

[...]

A serialidade, inerente ao novo género, alterou a relação entre história e presente, contribuindo para a politização da imprensa. [...] O jornal, pela sua capacidade de transformar a linguagem em mercadoria, parece tipificar as paixões duma sociedade comercializada. A canalização da leitura e da escrita para a esfera das transacções comerciais alterou os modos de produção e circulação dos discursos, interferindo com as esferas tradicionais de autoridade discursiva e política. <sup>(PORTELA, 2003: 52 E 61)</sup>

A temporalidade da página impressa é evidente no jornal, define-se pela sua serialidade, e constitui-se como uma das principais responsáveis na difusão da ideia moderna de tempo e da consciência de continuidade. Ciente desta importância comunicativa, Yves Klein publica o «catálogo» intitulado *Dimanche: La Révolution bleue continue / Le journal d'un seul jour* <sup>[F61]</sup>



F61 *Dimanche*. Yves Klein, 1960.

por ocasião do Festival d'Art d'Avant-garde, que reúne eventos delimitados nas vinte e quatro horas do domingo de 27 de Novembro de 1960 e foi vendido em quiosques de Paris <sup>[F62]</sup>, lado a lado com o periódico *Le Journal de Dimanche*<sup>101</sup>. A descontinuidade de *Dimanche* é normalizada pela presença de outros periódicos, que validam a sua aparência única como jornal de um só dia, e os vários textos que o percorrem são relatos jornalísticos de acontecimentos possíveis, que ora conceptualizam descritivamente circunstâncias possíveis para uma encenação teatral do vazio — «o teatro do vazio», «a captura do vazio», «vem comigo ao vazio» —, ora definem a monocromia do azul como síntese de representação espacial: como se tudo caminhasse para se definir no pigmento de uma cor. Os artigos são de índole performativa e complementam-se com fotomontagens ou fotografias de *performances*

101 Existe um vídeo que documenta o acontecimento, disponível em <http://www.yvesklein.com/fr/films/view/80/dimanche-27-novembre/> (acedido em 15 de Fevereiro de 2021).



<sup>62</sup> *Dimanche* à venda num quiosque de Paris, 1960.

de Klein, destacando-se *Le peintre de l'espace se jette dans le vide!* (uma colagem do autor a atirar-se para uma rua), o que configura *Dimanche* como espaço de agência que presentifica uma duração, uma relação espaciotemporal própria do catálogo — ainda que, neste caso, ganhe uma metacodificação por se apresentar na forma de jornal.

A temporalidade da página e o tempo do objecto são dois fenómenos perceptivos assentes numa espacialidade que, sendo consequente — uma condiciona a outra —, não é exclusiva. A página e o objecto são interdependentes, mas a sua marcação temporal nem sempre coincide. Se em *Dimanche* ou em *Ex Tempore* se procura representar a condição da página em relação ao objecto impresso — um livro com *consciência* de ser livro e um jornal com *consciência* de ser jornal —, a causalidade é frugal, uma vez que a temporalidade da página não se constitui como preocupação primordial no desenho de livro de texto de mercado. Contudo, no catálogo de exposição a temporalidade do objecto impresso associa-se a um acontecimento (o tempo que decorre entre a inauguração e o fecho), e a temporalidade da página associa-se a um local concreto (o espaço expositivo). Existe assim uma analogia inevitável entre a espacialidade da página e a espacialidade expositiva — uma tenta representar a outra —, o que potencia uma dúvida: será o catálogo de exposição um exercício ilustrativo do conceito bergsoniano de duração?

Há um espaço real sem duração, mas onde fenómenos aparecem e desaparecem simultaneamente com os nossos estados de consciência. Há uma duração real,

cujos momentos heterogêneos se interpenetram, podendo cada momento aproximar-se de um estado do mundo exterior que é dele contemporâneo e separar-se doutros momentos por efeito dessa aproximação. Da comparação destas duas realidades nasce uma representação simbólica da duração, tirada do espaço. A duração toma assim a forma ilusória de um meio homogêneo, e o traço de união entre os dois termos, espaço e duração, é a simultaneidade, que se poderia definir como a interseção do tempo com o espaço. (BERGSON, 2011: 87)

A analogia entre exposição e catálogo acentua-se na relação de verossimilhança que a representação do espaço expositivo alcança na temporalidade da página, de modo que a ideia de duração ilustrada se exprima no folhear do livro. Esta aproximação é materialmente difícil, mesmo quando a página e a parede da exposição partilham o espaço branco como suporte conceptual na definição de pontos de foco, e é, na melhor das conjunturas, uma coincidência imaginativa expressa numa figura de estilo. Nestas condições, o catálogo encarna o espírito quântico de Antoine Quatremère de Quincy, que, numa carta do fim do século XVIII, afirma que «voir Rome, c'est voyager dans le temps et l'espace» (QUINCY APUD SCHNEIDER, 1910: 167), um caso em que a fruição de arte provoca uma extensão da experiência pessoal com base na representação de uma memória. Tal como as ruínas transportam quem observa para uma memória que não à partida lhe pertence, o tempo perceptivo individual prolonga-se no tempo do livro. Mas Quatremère de Quincy não acreditava ser possível manter uma obra de arte fora do seu contexto original (CARRIER, 2006: 53): só em Roma se viajaria no tempo, e o museu vem destruir esta afinidade ao isolar a obra. O cepticismo do museu, que também pode ser transferido para o cepticismo do catálogo, é a impossibilidade de a representação deslocada preservar a «essência» da obra. Esta visão de preservação absoluta é incomensurável, o quotidiano está em permanente devir, mas os artefactos persistem como gatilhos de memória, os artefactos cognitivos. A reprodução de uma obra num catálogo não substitui a obra, mas atribui-lhe um aqui e agora na sua condição de artefacto perecível, como um *photomaton* de passagem de um episódio ocasional, um retrato para a posteridade. Ao ser uma figuração de uma viagem espaciotemporal, o catálogo de exposição é uma representação simbólica da duração na sua acepção mais ilustrativa, de assertividade mais ou menos mimética.

Se os sons se dissociam é porque deixam entre si intervalos vazios. Se contamos, é porque os intervalos permanecem entre os sons que passam: como é que estes intervalos permaneceriam, se não pura duração e não espaço? Logo, é no espaço que a operação se efectua. Aliás, ela torna-se cada vez mais difícil à medida que penetramos mais profundamente na consciência. Encontramo-nos aqui na



presença de uma multiplicidade confusa de sensações e de sentimentos, que só a análise distingue. O seu número confunde-se com o próprio número de momentos que eles preenchem quando os contamos; mas estes momentos suscetíveis de se adicionar entre si são pontos no espaço. Donde, finalmente, se deduz que há duas espécies de multiplicidade: a dos objectos materiais, que forma um número imediatamente, e a dos factos de consciência, que não pode adquirir o aspecto de um número sem ser por intermediário de alguma representação simbólica, em que necessariamente intervém o espaço. (BERGSON, 2011: 72)

O catálogo de exposição como exercício ilustrativo de uma simultaneidade espaciotemporal bifurca numa dúvida representacional: incidir mais numa mimese espacial ou favorecer uma figuração da experiência artefactual, reproduzir fielmente a exposição ou captar a experiência do evento. Convém não separar as duas vias como direcções opostas porque elas podem ser contíguas, pois uma pode contribuir para a outra, mas o potencial ilustrativo da duração só se alcança questionando a temporalidade da página. É na maneira como texto e imagem são compostos e articulados na sequencialidade do livro que se podem cadenciar tempos distintos com vazios heterogéneos, introduzindo musicalidade na grelha — tanto na elaboração dos conteúdos como na sua disposição na página. Se grelhas fixas impõem um ritmo que gera familiaridade, também impõem uma monotonia, enquanto uma grelha orgânica dificulta a associação de informação que garante boa parte da formação de sentido. Não é, no entanto, questão meramente gráfica, mas é com base na articulação dos diversos agentes que produzem conteúdos que este exercício ilustrativo se assemelha em tudo à publicação como prática artística.

A definição do catálogo como duração ilustrada, experiência de um evento transposta numa representação gráfica, é o protótipo conceptual de uma situação limite que se prefigura como o catálogo impossível. Todavia, este não deve confundir-se com outras formulações mais comuns na indústria livreira, como a do livro perfeito — a ânsia pela execução do livro sem gralhas. O catálogo impossível seria o retrato de uma experiência de tempo que anularia a necessidade de quantificação:

Se, por outro lado, quero representar estas sessenta oscilações sucessivamente, mas sem nada alterar ao seu modo de produção no espaço, deverei pensar em cada oscilação excluindo a lembrança da precedente, porque o espaço não conservou qualquer vestígio, mas, por isso mesmo, condenar-me-ei a ficar continuamente no presente; renunciarei a pensar numa sucessão ou numa duração. Finalmente, se conservar, juntamente com a imagem da oscilação presente, a lembrança da oscilação que a precedia, acontecerá de duas uma: ou justaporei as

duas imagens, e recaímos então na primeira hipótese; ou percecioná-las-ei uma na outra, penetrando-se e organizando-se entre si como notas de uma melodia, de maneira a formar o que chamaremos uma multiplicidade indiferenciada ou qualitativa, sem qualquer semelhança com o número: obterei assim a imagem da duração pura, mas também me terei afastado por completo da ideia de um meio homogéneo de uma quantidade mensurável. InterrogandO cuidadosamente a consciência reconhecer-se-á que ela procede assim sempre que se abstém de representar a duração simbolicamente. (BERGSON, 2011: 84)

As experiências limite ajudam a definir os horizontes de cada forma de publicar, mas podem abrir um problema quase ontológico no catálogo de exposição: uma potencial oposição funcional entre um objecto de documentação e a elaboração de uma obra criativa autónoma, uma publicação de artista (MOEGLIN-DELCROIX, 1996: 105). Anne Moeglin-Delcroix identifica esta dicotomia em *Du catalogue comme oeuvre d'art et inversement* como fruto da participação directa dos artistas na elaboração dos catálogos, que os transformaram em oportunidades subsidiadas para a produção de obras, e pela recepção que o livro de artista teve nas comunidades artísticas das décadas de 1960 e 1970 e a sua posterior adopção como forma de expressão vanguardista. Obras como *Dimanche* ou o catálogo de Andy Warhol para a sua exposição individual em 1968 no Moderna Museet de Estocolmo, sem título na capa, quase exclusivamente só de imagens e com algumas frases do artista em destaque tipo parangona, põem em xeque a função documental do catálogo que Moeglin-Delcroix diz acontecer de três modos:

1. O catálogo é um vestígio ou memória de uma exposição, e a publicação de artista é uma criação original.
2. O catálogo é uma ferramenta crítica e científica redigida e codificada por especialistas, enquanto a publicação de artista rejeita a distinção entre quem sabe e quem faz, entre a obra e a sua interpretação.
3. O catálogo é um veículo de legitimação de obras e da sua afirmação como mercadorias, ao invés da publicação de artista, em que o livro se transforma na obra em si e numa mercadoria artística. (MOEGLIN-DELCROIX, 1996: 96-97)

A figura que fundamenta as três vias é a do artista que recusa a arte como prática separada da esfera do quotidiano (MOEGLIN-DELCROIX, 1996: 97) — uma posição que se tornou popular após o Maio de 68 —, e que justifica a aproximação, ou indistinção, entre o catálogo de exposição e a publicação de artista. Um defensor arreigado desta intromissão da arte no quotidiano é o já mencionado Ulisses Carrión, que, pela sua idealização do escritor como alguém que faz livros em vez de os escrever, espelha na sua prática



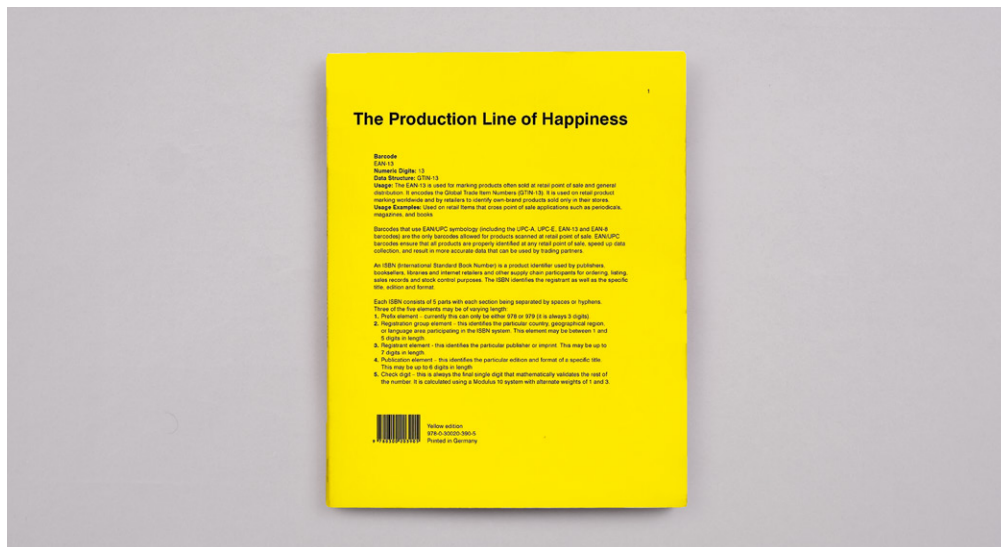
F63 *Beuys*. Joseph Beuys, 1967.

as consequências da inclusão da performatividade no processo criativo. Esta intromissão performativa sugere um problema de classificação: catálogos que, ao serem intervencionados por um artista, deixem de o ser e se convertam em livros de artista. Contudo, a distinção parte do princípio de um conflito de propósitos entre instituições e artistas, mas são as primeiras a instigar os segundos e a beneficiarem da colaboração das duas partes (MOEGLIN-DELCROIX, 1996: 102-103).

A série de trinta e cinco caixas-catálogo do Museu de Mönchengladbach<sup>102</sup>, publicadas entre 1967 e 1968, produzidas com influência directa dos artistas em conjunto com textos curatoriais externos, são bom exemplo desta colaboração activa entre as partes. As caixas ecoam as publicações do movimento Fluxus, reunindo documentos de formatos e origens distintas, e foram adoptadas como modelo de catálogo após a primeira exposição de Joseph Beuys [F63].

São cada vez mais os artistas contemporâneos que demonstram interesse pelas práticas editoriais e as utilizam criativamente na produção de catálogos e de livros de artista. Não obstante as possíveis motivações gráficas que abundam no objecto impresso, foi a crescente integração da teoria na prática artística que contribuiu para a aproximação ao livro. A presença de pensamento crítico e da escrita no mundo da arte deixou de ser excepção para passar a ser a norma contemporânea — dado comprovável nas diversas folhas de sala versadas em Foucault, Deleuze ou Judith Butler.

102 <http://pinakothek-beuys-multiples.de/de/product/katalog-museum-monchengladbach/> (acedido em 22 de Fevereiro de 2021).



F64 *The Production Line of Happiness*. Christopher Williams, 2014.

Assim acontece com Philippe Thomas, que integra a escrita no seu processo criativo, ao ponto de ter dificuldade em fazer uma distinção clara entre o espaço de exposição e o espaço do livro (THOMAS APUD JARET, 2006: 3). A distinção, ou a possível contaminação, entre catálogos e livros de artista é vista como desafio artístico, algo que se encontra nos livros de Philippe Thomas e de Christopher Williams.

A escrita ensaística e o *ready-made* são componentes centrais da obra de Thomas, mas o seu catálogo *Feux Pâles* consegue, à primeira vista, passar despercebido: é em tudo semelhante a um catálogo convencional. A capa, de tom creme uniforme e título ligeiramente descentrado ao topo (alinhamentos que se prolongam por todo o livro), não levantaria qualquer estranheza não fosse a frase situada junto à margem, «une pièce à conviction»<sup>103</sup>, que retira a seriedade aparente do documento num pequeno apontamento de humor. Os doze capítulos do livro aparentam emular uma correspondência com as doze salas da exposição, mas a forma paratextual das várias partes do livro está repleta de pequenas inconsistências/pormenores, como a repetição inusitada do código de barras no início de todos os capítulos do livro. O facto de seis dos doze textos terem sido escritos por Thomas e assinados por outros — de curadores a investigadores — gera uma sensação de ardid criativo que alude a uma carga autoral forte.

De forma semelhante, os livros *The Production Line of Happiness* [F64] e *Printed in Germany* [F65], de Christopher Williams, desenvolvem-se numa ideia de desvio das convenções da tipologia e de um jogo com as expectativas do leitor (WIX, 2021: 441). Os dois livros surgem da exposição retrospectiva *The Production Line of Happiness*, que teve lugar no Museum of Modern Art

103 Expressão utilizada para designar a prova de acusação produzida numa investigação judicial.



<sup>F65</sup> *Printed in Germany*. Christopher Williams, 2014.

entre 27 de Julho e 2 de Novembro de 2014. O livro *The Production Line of Happiness é o catálogo oficial, mas não contém o nome do autor na capa*<sup>104</sup>, apenas os seguintes paratextos:

1. Título;
2. Definição por extenso da definição de ISBN (335 palavras);
3. Código de barras;
4. A identificação da edição (existem três cores: amarelo Kodak, verde Fujifilm e vermelho Agfa);
5. Local de impressão (Alemanha).

O interior do catálogo é constituído só por textos e não possui qualquer imagem da exposição, apenas uma lista com miniaturas das obras no final do livro — evitando assim cumprir uma estrita função documental. Publicado em simultâneo e no contexto da mesma retrospectiva, *Printed in Germany é considerado e indexado como livro de artista, mas não apresenta qualquer informação textual e resulta num repertório contínuo de imagens do artista. A única informação inscrita é a mínima obrigatória por lei, «Printed in Germany», acaso que daria nome ao livro na ausência de outro denominador. Os dois objectos parecem comentar-se um ao outro e respectivamente o género que lhes foi atribuído: um catálogo que ilude as expectativas convencionais de catálogo chegando a demonstrar alguma auto-reflexividade própria dos livros de artista, e um livro de artista que é quase um catálogo, reproduzindo imagens omissas desse catálogo.*

<sup>104</sup> O título e autor não aparecem em nenhum lugar convencional, mas ocultam-se debaixo da sobrecapa do livro.

Ao provocar esta quase circularidade entre catálogo e livro de artista, Thomas e Williams demonstram alguma ponderação na função que é atribuída àqueles: um como repositório ilustrado que é direccionado à comunicação de uma obra, o outro como artefacto autónomo que caminha para se constituir numa entidade auto-reflexiva, progredindo para uma emancipação simbólica. Esta disputa ajuda a evidenciar que:

Par «livre d'artiste» nous proposons donc d'entendre un livre qui est par lui-même une œuvre et non moyen de diffusion d'une œuvre. (MOEGLIN-DELCROIX, 1985: 11)

Assim se reforça a especificidade espaciotemporal do catálogo. Dupeyart (2012) debate este tema reconhecendo uma relação estreita, ou mesmo uma fusão, entre o espaço expositivo e o livro de artista:

Il s'opère dans les livres d'artistes une fusion de l'œuvre et de son espace d'exposition, analogue à celle qui caractérise certaines interventions artistiques qui se confondent avec l'espace dans lequel elles prennent place. (DUPEYRAT, 2012: 391)

Este desejo de fusão é partilhado por vários artistas como maneira de escapar ao circuito obra-exposição-galerista/*marchand*, no limite transformando o livro de artista numa prática desterritorializada (DUPEYRAT, 2012: 35) em que a obra e a exposição encontram o seu *bic et nunc* no livro. Contudo, não é suficiente designar que transposição do espaço da galeria para o espaço do livro, passagem directa da parede para a página, porque é necessário encontrar uma pertinência que não seja meramente simbólica ou referencial. Para que tal fosse possível, seria imperativo encontrar uma equivalência que operasse uma mudança na economia da arte e da edição, e esta teria de ser disruptiva, de modo a provocar uma alteração radical nas formas de recepção estética dos livros nos dois meios (DUPEYRAT, 2012: 43). No campo das potenciais equivalências, fica pendente um problema prático e sistémico: encontrar a correspondência entre exposição e livro que esteja ao alcance das limitações materiais do livro, impresso ou digital, e da heurística paratextual da edição. Uma das dificuldades nesta equiparação está em como fazer caber uma exposição num livro de maneira que não seja apenas metafórica, ou que faça surgir uma nova exposição subordinada à ideia de livro e não um livro<sup>105</sup>.

O desconforto associado a boa parte das exposições dedicadas a livros, normalmente inacessíveis e atrás de vitrinas, contrasta com a disposição

105 Veja-se a criação recente de Sara Vaz e Marcos Balesteros *Livro Poema Livre*, na qual Vaz, actriz e bailarina, e Balesteros, *designer* gráfico, unem esforços para levar a ideia de livro ao palco: <https://www.youtube.com/watch?v=1U1KO-I30vQ> (acedido em 23 de Março de 2022).

pública de livros em bibliotecas, facto que não levanta qualquer surpresa (DUPEYRAT, 2012: 51). O que separa a obra exposta da obra editada é a diferença de valores e de funcionamento interno, princípios que estão subordinados aos processos de legitimação de cada uma das respectivas áreas. Como sugere o título do artigo de Anne Moeglin-Delcroix, «o catálogo como obra de arte e vice-versa», estabelece-se uma ligação directa entre obra exposta e obra editada, mas é uma relação de resistência.

A questão não se prende com a definição de um novo género, mas com uma incerteza na definição do catálogo de exposição. Parte da dificuldade reside na aceção e na tonalidade dadas ao termo *documentar*, que, além de atestar a existência de algo, pode aproximar o objecto da sua representação. A relação espaço-tempo é fulcral para compreender o alcance do documento, porque as duas variáveis transportam muito sentido na maneira como estão dispostas. A configuração da espacialidade da página condiciona activamente a sua temporalidade do mesmo modo que a datação e a periodicidade condicionam a relação do livro com a sua envolvente. Resta tentar compreender como que esta relação de afinidade pode articular-se com o evento expositivo e problematizar a sua figuração no catálogo de exposição. As figuras de estilo são possibilidades operativas para pensar o catálogo na sua dupla ligação espaciotemporal, tanto a impressa como a exposta, porque tentam produzir uma duração ilustrada.





12.

**O Parafrástico,  
o Hiperbólico  
e o Metafórico**



*Suzanne Briet proposed in 1951 that an antelope running wild would not be a document, but an antelope taken into a zoo would be one, presumably because it would then be framed — or reframed — as an example, specimen, or instance.*

*Paper Knowledge*, LISA GITELMAN

*L'utopie des signes/formes veut leur donner un corps. Elle veut qu'ils dessinent dans l'espace la forme dont ils parlent.*

*L'espace des mots: de Mallarmé à Broodthaers de Jacques,*

JACQUES RANCIÈRE

*A contemporaneidade é uma festa móvel.*

*Outra Vez Não*, EDUARDO BATARDA

O catálogo de exposição contemporâneo é um tipo de livro que tem sido alvo de definições pouco assertivas, a oscilar entre a pretensão de conceber uma obra aberta e a incapacidade de encontrar um campo comum, construindo uma figura de matiz indefinida. Como já constatámos, Moeglin-Delcroix <sup>(1996)</sup> faz um exercício comparativo entre o catálogo e a publicação de artista: o primeiro é um objecto científico redigido por especialistas que regista a memória de uma exposição; a segunda, um espaço que rejeita a distinção entre quem faz e quem sabe, uma obra original que se agrega ou faz parte do conjunto exposto <sup>(MOEGLIN-DELCROIX, 1996: 96)</sup>. Se a circulação de catálogos permite uma valorização no mercado da arte, a publicação de artista potencia a circulação da obra por si própria <sup>(MOEGLIN-DELCROIX, 1996: 97)</sup>, o que se tornará ponto de atracção para a comunidade artística. O argumento central de Moeglin-Delcroix é que a participação directa de artistas no processo de elaboração de catálogos tem contribuído para esbater a distinção entre catálogos e publicações de artista, operando a passagem de uma função documental, que reúne conhecimento objectivo de uma obra, para o uso transitivo do verbo *documentar*, um «documentar sobre» que se agrega em torno de um conceito <sup>(MOEGLIN-DELCROIX, 1996: 97)</sup> — uma obra, uma ideia, o percurso artístico, etc. Em suma, o catálogo de exposição contemporâneo, ao assimilar abordagens da publicação de artista, tende a produzir uma cisão nas práticas paratextuais que ajudaram a definir o género.

Em *Le catalogue et ses hybrides = The catalog's mongrels*, de 2013, Charlotte Cheetam descreve o catálogo como cúmplice de um espaço expositivo que se dedica a articular a narrativa escondida por trás de um projecto expositivo

e que pode até servir como um guia no local (CHEETHAM, 2013: 03). Contudo, quando existe como prolongamento da exposição em que este começa a confundir-se com a obra exposta ou a encarnar vestígios do carácter efémero do evento, o catálogo transforma-se num objecto híbrido de género indefinido (CHEETHAM, 2013: 04). O catálogo híbrido permite aceder a alguma tangibilidade ou intimidade do projecto expositivo ao envolver uma problematização do fenómeno de representação e reprodução: o acto de documentar assume um cariz criativo. O livro de Cheetam documenta uma exposição de catálogos híbridos dispostos numa extensa lista, ilustrada por alguns excertos. A selecção é tão variada que não é possível captar a especificidade da hibridiz enunciativa nem a sua suposta tangibilidade sem aceder aos objectos — o que é compreensível dado ser um catálogo sobre catálogos.

Em *Le catalogue d'art contemporain* de 2015, Colette Leinman afirma que o catálogo é um objecto proteiforme de definição difícil, constituído por três partes: um texto de apresentação ou prefácio, uma lista de obras ou catálogo e reproduções (LEINMAN, 2011: 55). O percurso institucional do catálogo de exposição no século XX espelha as alterações do meio: à medida que aumenta o financiamento, cresce o número de obras expostas e alarga-se a duração do evento, fenómeno que se reflecte em proporção na espessura da lombada (LEINMAN, 2011: 56). Este efeito tem especial relevância da década de 1970 em diante, na popularização das artes efémeras que tornam impreterível a documentação das obras, algo só possível com a trivialização da impressão *offset* e subsequente redução dos custos de produção. Todavia, Leinman argumenta que o catálogo contemporâneo deixou de se cingir à função testemunhal de *espaço de memória* para se autonomizar em relação à exposição como objecto de legitimação institucional ou curatorial/editorial (LEINMAN, 2011: 54) através do reforço da presença autoral do artista ou de colaboração autoral entre os intervenientes na elaboração do livro.

Seja por via da publicação de artista, seja pela via autoral, o catálogo de exposição contemporâneo como objecto de documentação está em processo de reconfiguração. A função documental é o motor da discussão, uma vez que se encontra dominada pela estética, no sentido em que as decisões sobre a forma de representar orientam o seu problema/propósito constitutivo. A discussão que subjaz ao exercício de representação no catálogo é a que Jacques Rancière propõe: signos e formas que encontram o seu corpo na página. Estas formas que se desenham no espaço impresso e que pretendem dar voz à obra exposta são transversais à discursividade do catálogo. Todavia, o desafio é tanto imagético como textual — e paratextual, na sua dimensão mais lata. Representar obras oriundas de um contexto expositivo não pode ser tarefa exclusiva da imagem fotográfica, porque a sua capacidade descritiva exerce-se em conformidade com o seu afunilamento

perspectival. Todas as possibilidades inscritas para lá do enquadramento fotográfico são as ausências que se procuram colmatar no catálogo através de outras fontes — textuais e gráficas — e constituem a matriz que potencia heurísticamente a definição do seu horizonte publicável. É função de tudo o que não é reprodução preencher os vazios por ela gerados, como complementaridade crítica que almeja contrariar a distorção do ponto de vista de captação — seja ele executado no local ou previamente no estúdio. O poder descritivo da técnica pela fotografia consegue resolver o propósito maior da documentação institucional — atribuir uma alçada e um ponto de vista a um como, onde, quando e quem —, mas serve mais para legitimar quem promove que para discutir a obra e a sua representação.

As instituições estão conscientes da importância que a documentação das exposições tem na sua reputação. A documentação obriga a um trabalho especializado de fotografia muitas vezes realizada pelo mesmo profissional durante décadas, o que gera um modo de ver consistente do espaço expositivo. Já a organização deste conteúdo tem duas abordagens: a publicação de catálogos e, mais recentemente, a produção de arquivos digitais abertos — ainda que pouco acessíveis (sem hiperligações claras nos *sites* principais) e quase sem divulgação. A título de exemplo, a Fundação de Serralves disponibiliza um arquivo das vistas das exposições do museu, e o Centre Georges Pompidou destacou uma equipa de investigação que desenvolveu um *Catalogue raisonné des expositions du Centre Pompidou* sob a forma de uma *wiki*<sup>106</sup>. Este conteúdo ajuda a colmatar um dos problemas de produção do catálogo contemporâneo: a data da sua publicação. Se o espírito crítico e o bom senso aconselhariam à sua edição no decurso do evento, dando espaço e tempo para criar afinidades com a obra exposta, a regra comercial é fazer coincidir o seu lançamento com a inauguração (PARCOLLET & SZACKA, 2014: 145). Esta prerrogativa obriga a edição a um exercício de adivinhação e prejudica assim a relação de causalidade entre evento e livro.

A sensação de que existe uma norma no catálogo de exposição deve-se ao relevo do discurso institucional no seu processo formativo. O catálogo que se aproxima da publicação como prática artística só é possível quando a instituição abre mão da sua auto-representação e se funde com a retórica discursiva do livro. Caso contrário, o catálogo de exposição está fadado a reproduzir as relações de poder que o sustentam, assumindo que a relação entre a obra exposta e a obra reproduzida é um problema sucedâneo e não original — o gesto de documentar como solução técnica e não como problema crítico de figuração.

106 Respectivamente, [arquivos.serralves.pt/](http://arquivos.serralves.pt/) e [catalogueexpositions.referata.com/wiki/Accueil](http://catalogueexpositions.referata.com/wiki/Accueil) (accedidos em 7 de Abril de 2022).

Como foi possível aferir em Leinman, as práticas contemporâneas de elaboração de catálogos de exposição tendem à autonomização do objecto em relação ao evento de origem, relegando para segundo plano a estratégia de reciprocidade entre exposição e livro. Não existe uma razão única para a transformação, pois esta pode estar associada ao uso do catálogo como ferramenta de documentação de trabalho efémero, à participação activa de curadores/comissários como editores, a um complemento que o artista procura dar à obra exposta, ou a todas em conjunto. Um dos elementos que reafirmam este esforço contemporâneo é o quase desaparecimento da marcação das datas do evento (deslocadas para um par de linhas na ficha técnica), o que revela um esforço para atingir um cosmopolitismo gráfico internacional, uma subordinação das vicissitudes locais a um discurso institucional que se produz alhures num tempo que se quer menos datado. Neste tipo de catálogo, a exposição é pretexto para produzir um discurso próprio sobre a obra e não apenas documentá-la, tirando partido das potencialidades do livro como unidade discursiva que se projecta no tempo.

Uma boa forma de demonstrar a preponderância do discurso institucional na feitura de catálogos é na escala e na repetição de lógicas de organização análogas. Por norma, um catálogo produzido por uma instituição destaca-se por ser superior a 17 cm × 24 cm — as dimensões que permitem fazer cadernos de oito páginas para impressão em papel 70 cm × 100 cm com um desperdício mínimo —, pondo-o na categoria dos livros de mesa, feitos para serem dispostos numa mesa, com orientação do texto da lombada perpendicular à capa.

A arte contemporânea utiliza o grafismo para consolidar as relações institucionais de um campo que se quer sempre internacional e com um *ethos* de intemporalidade, ou de perenidade. O já mencionado catálogo *American Art*, de 1976, tem uma estrutura quase idêntica ao *Fragmentos para Um Museu Imaginário*, da Fundação de Serralves, datado de 1994. Ao ser publicado dois anos antes do início das obras, *Fragmentos* funciona como testemunho de afirmação político-estético da fundação para o seu grande projecto, o Museu de Serralves — inaugurado em 1999 e baseado na colecção de arte contemporânea da instituição. Os dois livros fazem um percurso em tudo similar que dá primazia à hierarquia de poder:

1. Página de título.
2. Ficha técnica (disposta sempre do topo da instituição para as minudências do catálogo).
3. Frontispício.
4. Índice.
5. Texto de curadoria.

6. Texto biográfico a ladear, à esquerda, a reprodução de uma obra de cada artista.
7. Lista de obras.

O elemento que os diferencia é a presença, em *Fragments*, de separadores com a planta do edifício numerada, permitindo agrupar as obras no livro tal qual estavam dispostas no espaço. Como as reproduções não contemplam vistas de exposição, a associação entre o espaço e o catálogo redundava numa concepção abstracta que se distancia da realização material do evento, o que torna esta notação arquitectural um paratexto pouco eficaz. O elo mais forte entre os dois catálogos é o texto biográfico que precede a imagem de cada artista, porque reflecte a necessidade de a instituição se legitimar no currículo dos autores. Este processo de legitimação evoca a história da arte como referente justificativo para as escolhas, estratégia que já Vasari utilizou em *Le Vite*. Talvez não seja preciso recuar tanto, mas a discursividade do catálogo de exposição tende a ser fortemente marcada pela instituição que o sustenta. Ao replicar estruturas de organização que outorgam reproduzir a imagem de uma identidade neutra, fazendo depender os processos de figuração de um manto de decisões cooptadas por cadeias de poder e práticas enraizadas de legitimação institucional, o catálogo quase se auto-constrói — no sentido em que o seu horizonte publicável tende a replicar o ideário do patrono. Este horizonte publicável institucionalizado diminui as possibilidades de variação do catálogo e de este se constituir como objecto crítico. Esta lógica operativa não é estanque ou predeterminada, mas dificulta a percepção de como a *forma* de fazer catálogos viaja entre livros como um processo de figuração estilística.

Entenda-se aqui *forma* no sentido que Caroline Levine lhe atribui em *Forms: Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*, um espectro que não se restringe à produção gráfica do livro e se constitui como um todo decisório que tanto pode incluir discussões sobre a inserção de logótipo na capa, o tamanho do tipo de letra das legendas ou a escolha do especialista para redigir um enquadramento científico. A abordagem de Levine é bastante alargada: estabelece que a forma é um fenómeno não exclusivo do campo estético e também pertence ao campo social. Esta funciona activamente nos dois campos com expressões distintas, mas segundo o princípio de que a *forma* impõe sempre uma organização de elementos: por hierarquização, padronização ou modelação (LEVINE, 2017: 2-3). Independentemente do ponto de partida, da conceptualização abstracta ou da natureza material dos artefactos, é possível reconhecer iterações e práticas recorrentes que demonstram que as formas viajam no tempo e no espaço (LEVINE, 2017: 10). A capacidade de viajar e de ser sujeita a condições díspares é uma característica da forma — veja-se a grelha modernista e a sua multiplicidade de aplicações que

vão da literalidade gráfica de Piet Mondrian à divisão de bairros em cidades de planta ortogonal —, que coexiste com outras quatro propriedades: as formas constroem; as formas diferem; várias formas se sobrepõem e intersectam; e as formas fazem trabalho político em contextos específicos (LEVINE, 2017: 4-5). Este enquadramento da forma é relevante para uma visão menos estável do catálogo de exposição que permita, por exemplo, compreender como este pode ser modelado de acordo com o seu financiamento ou a actividade política de quem dirige a sua produção.

Não obstante o viés institucional, o programa de um catálogo de exposição é por desígnio um problema de figuração discursiva, no sentido em que existe um esforço de configurar uma relação retórica com o espaço expositivo. Tal como na linguagem escrita, o catálogo é uma «*expressão ornamentada*» da exposição, uma representação «controlada com o fim de produzir um efeito especial de adorno, elegância ou simples ênfase»<sup>107</sup> (CEIA, 2009). O estado figurativo do catálogo de exposição é condição obrigatória e resulta da impossibilidade de ser literal: um livro não é uma exposição, nem uma exposição é um livro. Por mais tautológica que possa parecer, esta declaração é necessária, porque alguma da figuração mais elaborada tenta precisamente a aproximar, ou mesmo a sobrepor, o evento e o livro.

A natureza subjectiva das figuras de estilo permite que um catálogo possa estar afecto a várias, mas consideram-se as mais proeminentes no seu programa. A figura do discurso que mais se aproxima do propósito documental da generalidade dos catálogos de exposição é a paráfrase, por ser a mais apropriada a recriar um *ethos* de neutralidade na relação entre espaço e livro e a que se aproxima do fenómeno de *especularidade*, entendido aqui no sentido reflector e mimético de especular (DUPEYRAT, 2018: 2).

A paráfrase produz um efeito simples: tenta reproduzir o sentido de uma expressão através de outra. É uma figura de estilo que depende da sinonímia (CHILDS & FOWLER, 2006: 166) e da aceitação da equivalência entre termos, o que perfaz um modelo de linguagem que diferencia forma e conteúdo, expressão e sentido (CHILDS & FOWLER, 2006: 166). A modéstia inscrita nas pretensões da paráfrase, alcançar uma paridade entre dois objectos, é, todavia, bastante polémica. Segundo Cleanth Brooks, a paráfrase é uma heresia porque os objectos literários têm uma unidade material em que forma e conteúdo são indissociáveis e não permitem a transposição de sentido entre entidades. Assume-se que a coerência lógica interpretativa parafrástica atribuída

107 No original: «Julgamos ser hoje útil reunir sob a designação de figura de estilo todas as formas de expressão ornamentada do discurso, entendendo-se por *expressão ornamentada* toda a expressão verbal controlada com o fim de produzir um efeito especial de adorno, elegância ou simples ênfase» (CEIA, 2009).



a um texto fica sempre aquém da sua coerência imaginativa (BROOKS, 1960: 185). Não obstante a pertinência em valorizar a afinidade entre sentido e forma, a discussão de Brooks não afecta o propósito parafrástico do catálogo de exposição, porque não se trata de tentar alcançar uma equivalência total, mas de construir uma figuração aproximada. O êxito da paráfrase reside na tentativa de emular uma equivalência, mas é, por desígnio, uma cópia que tenta criar uma ilusão de transparência e neutralidade. Para o catálogo de exposição, este modo de operar é útil, porque retira o peso da forma em prol do exercício documental, tentando instituir objectividade no processo.

O catálogo como paráfrase foca-se na documentação da obra exposta e evita extravasar o âmbito com conteúdos conexos. Nestas condições, o livro subordina-se ao tempo e ao espaço da exposição, sendo prática comum fazer coincidir o lançamento com a inauguração do evento. Esta decisão implica que o cronograma de produção domine as decisões editoriais e a reprodução de obras seja ditada pela montagem, o que privilegia a escolha de fotografias de estúdio ou de imagens de exposições anteriores em detrimento da captação de vistas de exposição que requereriam grande antecipação e planeamento.

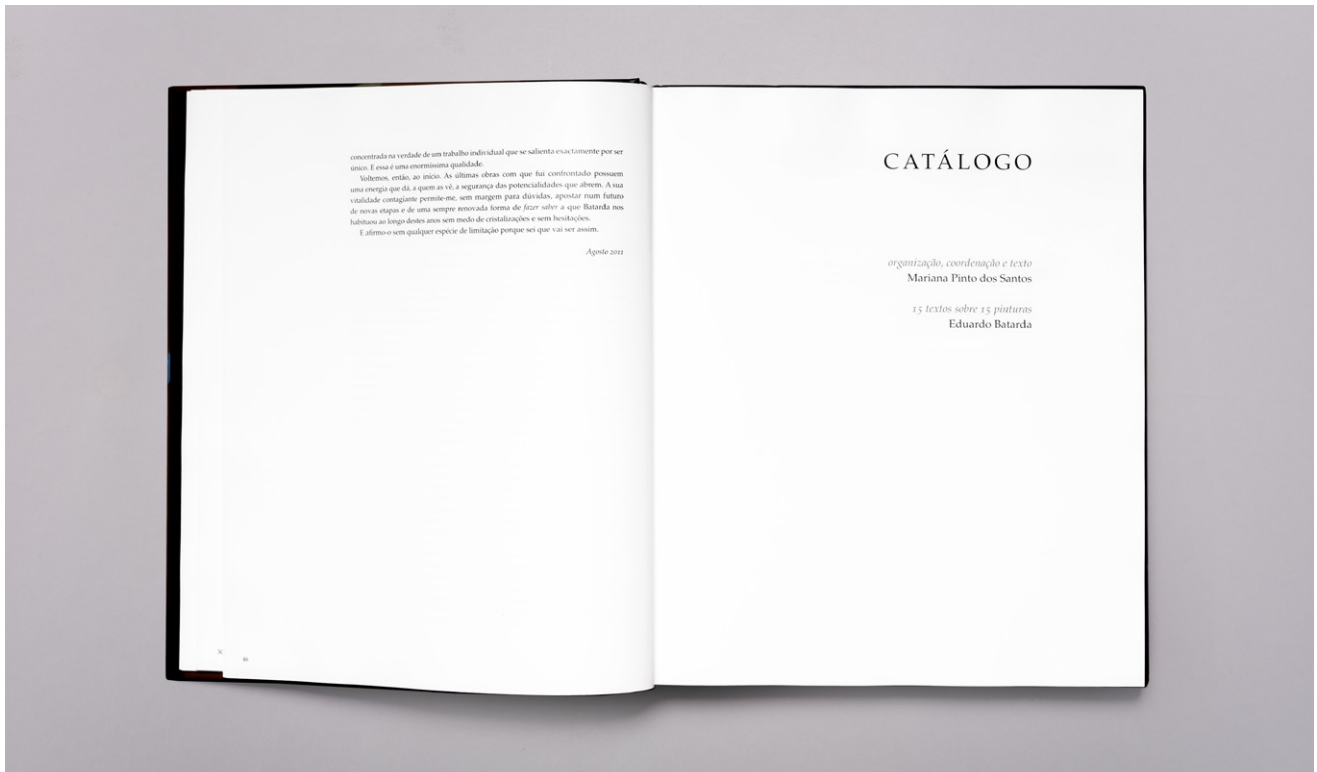
O catálogo da exposição *Outra Vez Não* <sup>[F66]</sup>, de Eduardo Batarda, exibida entre 25 de Novembro de 2011 e 11 de Março de 2012<sup>108</sup>, é um bom exemplo parafrástico, porque, além de se cingir à reprodução da obra exposta<sup>109</sup>, apresenta um estoicismo gráfico que revela uma preocupação pelo respeito das normas e das convenções do *ofício* — o que facilita a sua análise enquanto exercício de figuração.

As marcas paratextuais do catálogo são operadas como num livro de texto a que se acrescentou um catálogo de imagens, o que, posto em contexto com a produção feita à época, gera uma expressão gráfica anacrónica nas tendências de livros homólogos. Contudo, as opções paratextuais são representativas da história do catálogo e do tipo de organização que se convencionou ser a estrutura *tradicional* de um catálogo de exposição.

O livro arranca de modo um pouco inusitado: com uma página nobre cega, logo após as guardas em papel negro surge uma folha branca onde deveria ocorrer algum conteúdo de abertura. Após este arranque em falso, o contacto inicial entre livro e leitor ocorre numa extensa ficha técnica que ocupa cinco páginas. Não há grande justificação para que a informação do topo da ficha técnica (título, artista e data da exposição) não ocorra na página nobre cega, evitando este início desconectado. O hábito de deixar

108 As fotografias com vistas de exposição podem ser consultadas aqui: <http://arquivos.serralves.pt/viewer?id=72268&FileID=118767> (acedido em 24 de Maio de 2021).

109 Esta informação foi corroborada em conversa com Mariana Pinto dos Santos, que fez parte da equipa que integrou a concepção, organização, coordenação e texto do catálogo.



<sup>F66</sup> *Outra Vez Não* (pp. 46-47 e 74-75). Eduardo Batarda, 2012.

uma dupla página branca no início dos livros de texto é uma formalidade que aparenta estar ligada com a encadernação — uma protecção que salvaguarda o transbordar de cola entre a capa e o miolo —, mas não é de todo habitual uma página branca a seguir a uma guarda, pois esta serve um

propósito semelhante. Seguem-se os agradecimentos, uma página para o mecenas da exposição, um frontispício com os autores dos textos e os logótipos do museu e da editora, um texto do director do museu, índice e três textos de enquadramento teórico.

*Outra Vez Não* apresenta-se com um grande zelo institucional e paratextual, reforçado com um separador muralha que demarca um início do catálogo que situa o conteúdo anterior numa esfera exterior. Este modo desintegrado de pensar o catálogo com uma demarcação de áreas rígidas implica que o livro não é pensado como um todo, mas como objecto territorializado no qual a divisão beneficia a paráfrase, pois o espaço delimitado no livro para as reproduções encontra paralelo nas obras expostas, nas quais o texto é posto à parte.

O catálogo divide-se em quinze núcleos, que segmentam períodos da obra do artista numa ordem cronológica. A exposição replica este encadeamento sem numerar núcleos, mas faz intuir a presença de uma cronologia através da mudança de sala ou de suportes. No livro, cada núcleo inicia-se com um comentário do artista impresso a castanho, que introduz pequenos episódios ocorridos à época, a que se seguem reproduções técnicas das obras e um texto descritivo e de contexto escrito por Mariana Pinto dos Santos, em todo similar ao que se encontra na história do catálogo desde *La Galerie électorale de Düsseldorf* — a história da arte a ser igual a ela própria. O livro prossegue numa métrica homogénea apenas perturbada no núcleo 14, porque os títulos de três obras ocupam cada um duas páginas, mas termina no expectável: Bibliografia, Lista de obras, Glossário, Biografia, Lista de exposição e, por fim, a tradução integral do catálogo. O elemento menos comum é a inclusão de um glossário que colige citações do artista e que é pleno de humor e sátira, mas o seu tratamento gráfico retira-lhe presença no livro, não criando qualquer dissonância estilística. *Outra Vez Não* é um catálogo constricto que se concentra em cumprir um programa editorial parafrástico focado em representar a obra exposta e em produzir a sua validação historiográfica.

Um catálogo igualmente exemplar na relação parafrástica é *Matisse: Paires et séries*, editado por ocasião da exposição homónima que teve lugar no Centre Georges Pompidou, Paris, em 2012. A exposição reuniu obras de Henri Matisse ligadas em sequência ou em pares e seguia uma linha historiográfica forte, comentando a obra e enquadrando-a cronologicamente na vida do pintor. O catálogo replica este exercício, mas em assumida complementaridade, desde logo identificável na cor dominante: azul-claro para a exposição e salmão para o livro <sup>[F67]</sup>. Os dois, catálogo e exposição, resultam de um processo de anos até ser público, e requer um estudo aprofundado da obra e um longo trabalho de organização de empréstimos por coleccionadores. Sendo uma exposição póstuma, o campo de análise circunscreve-se às obras disponíveis, o que, à partida,



F67 *Matisse: Paires et séries* (pp. 62-63 do catálogo e vista da exposição), 2012.

facilita a antecipação da exposição e do livro. A afinidade entre evento e artefacto é evidente, pois este foi disponibilizado para consulta no espaço expositivo <sup>[F68]</sup>, o que sugere que a *especularidade* é intencional.

Ao confrontar as vistas da exposição, que não são reproduzidas no livro, e os planos do catálogo, é possível confirmar esta afinidade entre parede e



<sup>688</sup> *Matisse: Paires et séries* (pp. 126-127 do catálogo e vista da exposição), 2012.

página. As relações entre secções informativas e de obras são muito semelhantes: fundo de cor nas zonas textuais e grelhas simétricas assentes em molduras de espaço branco nas zonas de imagem. As legendas das obras e das imagens obedecem à mesma estrutura, alinhadas à esquerda e com o mesmo pormenor, mas estão posicionadas ao lado da obra na parede e por

baixo da imagem na página, o que permite uma fruição mais desafogada do espaço. O livro apresenta muito mais texto do que presente na exposição: quarenta textos de vinte e seis autores diferentes, seguindo uma sequência de páginas de fundo rosa e branco que impõem uma cadência ao livro. O emparelhamento de obras é recurso comum aos dois casos, e estratégia repetida tanto na exposição como no livro, o que reforça a sensação de que se montou um espelho entre as partes para a sua execução.

A hipérbole também pode ser utilizada para enquadrar catálogos de exposição. A hipérbole é uma «figura de pensamento que consiste na amplificação crescente»<sup>(CEIA, 2009)</sup> de objectos e utilizada para os caracterizar além da sua realidade credível. Se é comum o seu uso para obter resultados cómicos ou irónicos, no caso do catálogo de exposição a hipérbole remete para um exagero documentarista, no qual se extravasa a documentação do evento para uma função arquivista. No catálogo hiperbólico, almeja-se representar a totalidade de uma obra num objecto que se torna autónomo do conteúdo exposto. Ao afastar-se do exercício de reprodução da obra exibida, o livro aproxima-se de um catálogo *raisonné*, construindo uma relação entre evento e objecto impresso que é amplificada para lá do seu ponto de partida.

A dimensão hiperbólica do catálogo manifesta-se na construção de uma narrativa próxima do gabinete de curiosidades, em que a reunião de um acervo imagético é mais relevante do que o exercício de transcrição de um evento em livro. É aqui que a *especularidade* é posta de parte como desígnio de figuração, em prol de uma ideia de livro totalizante com origem no evento, mas que o suplanta.

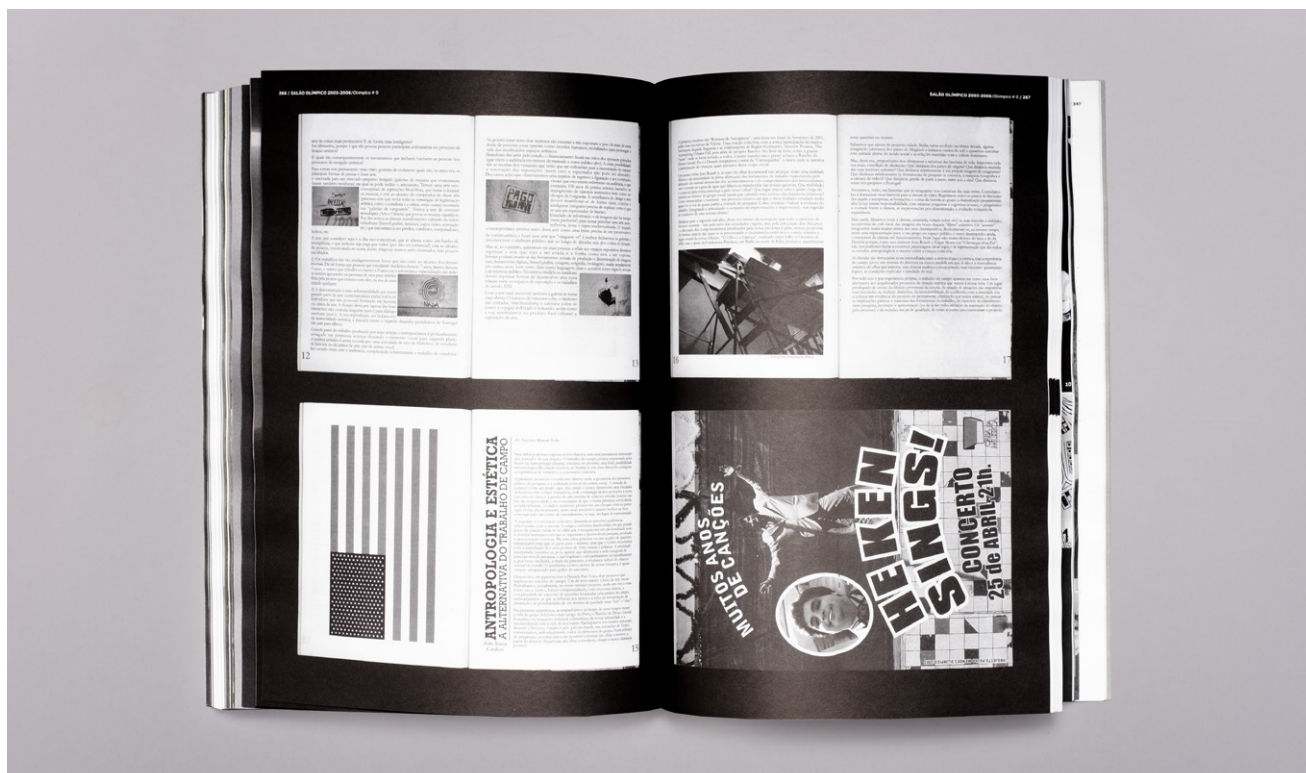
O livro *Salão Olímpico 2003–2006*<sup>[F69]</sup>, editado pelo Museu de Serralves, é um exemplo apropriado de um catálogo hiperbólico, porque a premissa que o sustenta é exactamente essa:

Este livro tem um papel documental, constituindo não só um reflexo deste projecto, mas dando conta de toda a actividade do Salão Olímpico no seu espaço e tempo, com imagens, textos, documentos e reflexões sobre a sua actuação<sup>110</sup>.

A desconexão entre evento e livro começa no título: a exposição *Busca-Pólos Salão Olímpico*<sup>111</sup> dá origem ao catálogo *Salão Olímpico 2003–2006*, atribuindo-lhe uma dimensão antológica como ponto de partida. Esta

110 <https://loja.serralves.pt/pt/exposicoes-passadas/415-salao-olimpico-20032006.html> (acedido em 15 de Julho de 2021).

111 Realizada em dois espaços: de 21 de Outubro de 2006 a 7 de Janeiro de 2007 no Pavilhão Centro de Portugal, Coimbra, e de 23 de Setembro de 2006 a 16 de Dezembro de 2006 no Centro Cultural Vila Flor, Guimarães.



F69 *Salão Olímpico 2003-2006* (pp. 266-267), 2007.

abordagem historiográfica tem a particularidade de ter sido feita imediatamente após o fim da actividade do grupo (o livro é editado em 2007), sendo a história construída de modo performático e em tempo quase real. O livro possui uma entrada formal, folha branca, frontispício e ficha técnica institucional de três páginas, a que se segue um índice, em que se demarcam três blocos principais:

1. As intervenções externas — quatro textos que se situam entre o curatorial e o ensaio, mais uma entrevista aos organizadores — 70 pp.;
2. Contribuições teóricas e visuais dos participantes e apresentação das exposições realizadas no Salão Olímpico e a *Busca-Pólos* — quatro depoimentos e dois comentários expositivos — 111 pp.;
3. Fac-símiles, biografias e bibliografia, a secção documental do que se apresentou durante o período de actividade do Salão — 97 pp.;

O livro segue uma linha editorial bastante abrangente e generosa, a secção que analisa a produção de fanzines no Porto extravasa o âmbito estrito do salão e a inclusão dos fac-símiles gera a cópia de uma cópia de tiragem muito superior aos originais. A atenção dada à exposição que financia o catálogo representa uma pequena fracção dentro do livro: apenas quarenta das trezentas e sessenta páginas do catálogo, o que equivale a um nono do seu total. Apesar de ser uma secção bem documentada, há o factor adicional

de não existirem obras do período do Salão Olímpico representadas em *Busca-Pólos*, transformando o livro no objecto unificador de toda a actividade do grupo e portador de uma carga hiperbólica em relação ao projecto expositivo.

O catálogo da exposição *I Will Survive* <sup>[F70]</sup>, de Hito Steyerl, é outro bom exemplo hiperbólico. O livro é bilingue (alemão/inglês) e parte de uma exposição que teve lugar no Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, em Düsseldorf, e no Centre Georges Pompidou, em Paris, em 2020 e 2021, respectivamente. O livro tem a particularidade de precisar de ser rodado para se ler, porque se divide em duas partes paginadas em espelho e com a mesma capa — mas numa relação de fundo/letras invertida — e o seu ponto de encontro no colofão. A divisão das partes não corresponde ao meio do livro: a secção contemporânea tem mais trinta e seis páginas, e a transição toma vinte e oito páginas (catorze para cada lado) de fundo preto e leitura com o objecto na horizontal. O colofão é bilingue e em espelho <sup>[F71]</sup>, e demarca o fim das partes, obrigando à rotação do livro para outra capa, de modo a garantir que a leitura se faz sempre da esquerda para a direita e de cima para baixo. A divisão expressa uma partição em quatro temas, dois de cada lado: «The Politics of urban space» e «Survival and migration», «The Architectural unconscious» e «Digital truths». A separação obriga a dois índices diferentes, mas um só frontispício repetido, e, como cada lado tem a sua numeração de página, o catálogo funciona como dois livros que se encontram a meio, ou um livro com dois pontos de entrada.

A exposição era uma antologia das videoinstalações da artista, reproduzidas por várias salas: algumas respeitando os cenários originais, outras só como projecção. O exercício expositivo é difícil e uma antologia de instalações requer alguma reinvenção logística, pois são normalmente pensadas para um local específico, mas o catálogo de uma antologia de videoinstalações é ainda mais complexo. Dada a impossibilidade de reproduzir um meio no outro (de imprimir vídeo em papel), a opção mais comum é a inclusão de fotogramas isolados para ilustrar o vídeo, mas trata-se de uma redução ilustrativa. Em *I Will Survive*, alguns vídeos são apresentados por textos da autora, também ensaísta, e outros acompanhados por ensaios de catorze colaboradores, ainda que de forma menos directa. O livro é pontuado de imagens dos vídeos e das instalações, mas estruturalmente é um livro de texto.

Poder-se-ia afirmar que um catálogo que retrata instalações, *performances* ou vídeos é necessariamente hiperbólico, porque obriga a um exercício arquivista e teórico que se estende para lá do aqui e agora da exposição. O que faz de *I Will Survive* exemplo singular é o recurso a estratégias paratextuais e editoriais para dar forma a uma ideia de livro recursivo, um livro

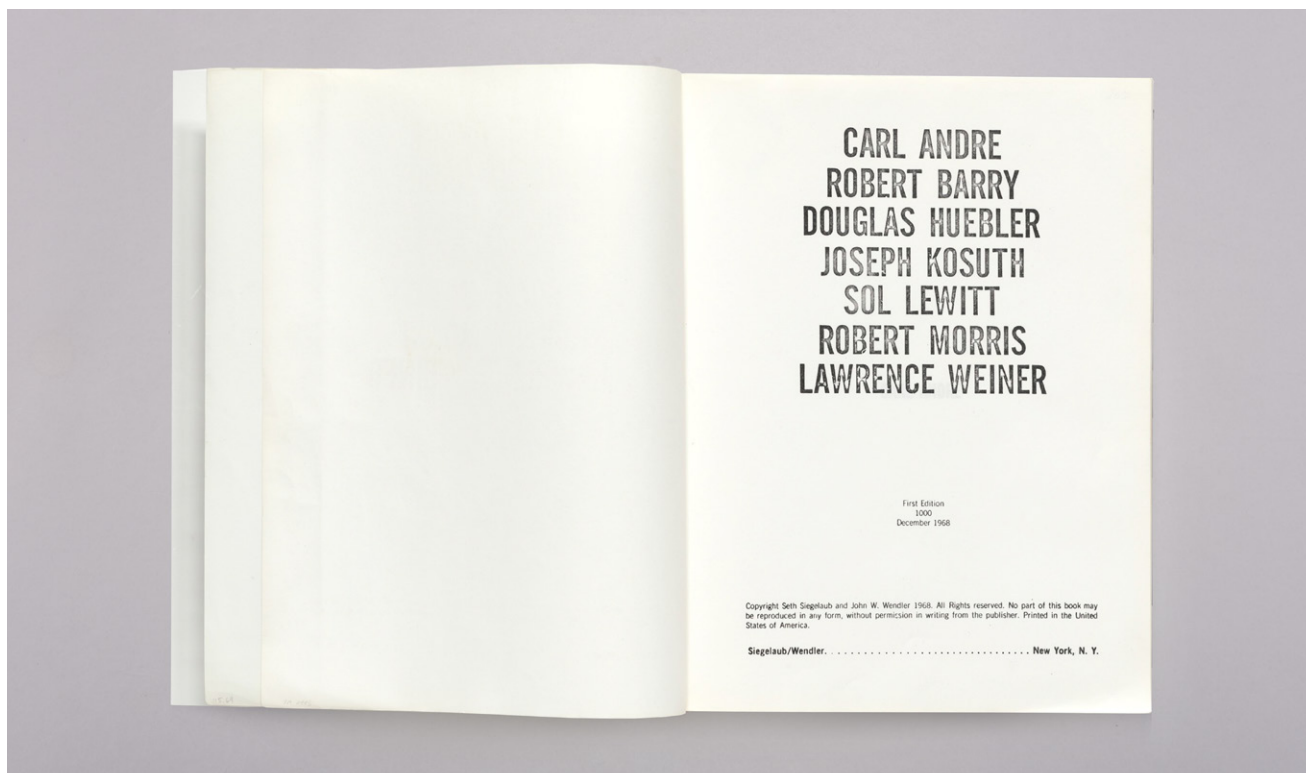




em *loop*. Esta circularidade que se obtém na paginação e concepção editorial ajuda a aproximar o leitor do universo temporal das instalações apresentadas, servindo para colmatar uma ausência — derivada de uma impossibilidade medial — através de um processo de leitura.

Por último, a figura de estilo que desafia a relação entre catálogo e espaço expositivo é a metáfora, porque é a que mais se estende e infiltra no uso da linguagem. O sentido metafórico é constitutivo da expressão estética da linguagem e pode estar presente noutras figuras de estilo, como a metonímia, a sinédoque e a comparação como estrutura do processo de transferência de sentido (MENDES, 2010). O efeito metafórico provoca um alargamento imaginativo no uso da linguagem (ALM-ARVIUS, 2003: 22), e a sua função chega a ser considerada como a expressão da imaginação, ou a imaginação em acção (MENDES, 2010). Numa metáfora corrente, a descrição literal de algo concreto e perceptível serve para enunciar algo mais geral e abstracto (ALM-ARVIUS, 2003: 21). Este fenómeno é apreendido pelo receptor fazendo a associação directa entre as duas situações, o que faz com que a metáfora não sirva para descrever factos verificáveis (ALM-ARVIUS, 2003: 24). Contudo, nenhum campo discursivo pode prescindir da metáfora, porque é essencial ao pensamento especulativo, um facto que implica que muitos conceitos técnicos e científicos tenham fundamento metafórico.

Poder-se-ia afirmar que o catálogo de exposição tem um historial metafórico desde a sua génese. Se *La Galerie électorale de Düsseldorf* pode inserir-se na categoria histórica dos *livro-galeria*, um exercício de mimese em livro de uma arquitectura real ou imaginária (TEYSSANDIER, 2002: 72), também os editores de *Histoire de l'art par les monumens* apelidam o livro como sendo um museu (VERMEULEN, 2010: 179), o que equivaleria à categoria de *livro-como-museu*. Os termos da relação metafórica variam mediante as contingências de reprodução e o alcance nominativo, uma vez que a fórmula *livro-como-espaço-expositivo* é normalmente declarativa. Acompanhando a história da reprodução de imagens, o catálogo de exposição faz um percurso da gravura à fotografia. O tipo de reprodução em que é realizado afecta directamente o efeito de *especularidade* entre livro e exposição — o efeito mimético — e condiciona a produção metafórica. Se a gravura permite ilustrar a idealização de uma galeria, a fotografia está limitada a um ponto de vista e a uma incompletude de imaginário, regista só uma instanciação do que se vê e não alcança a experiência de ver, apenas a formaliza. Esta impossibilidade de fazer um decalque do real pela técnica será estruturante na renovação do uso da metáfora na elaboração de catálogos, exercício que ganha novos contornos com a arte conceptual e as publicações de Seth Siegelaub.



F72 *Xerox Book* (frontispício), 1969.

Numa entrevista de 1969 à revista *Studio International*, que viria a promover o movimento de arte conceptual como fenómeno internacional, o curador e editor Seth Siegelaub intitula-se «curator-at-large» e declara que em «alguns casos a exposição pode acontecer no catálogo» (SIEGELAUB APUD CHEETHAM, 2013: 152). Estas afirmações tinham como base as suas publicações mais recentes e prenunciam as dos anos seguintes. Siegelaub inaugura a categoria de *livro como exposição* no catálogo *Douglas Huebler. November 1968* — chegando a receber visitas à procura da exposição e a vender duas «obras» (LEWITT APUD COELEWIJ, MARTINETTI & SIEGELAUB, 2016: 100). Em 1969, Siegelaub publica o catálogo *Xerox Book*<sup>[F72]</sup>, no qual o propósito era organizar uma exposição que acontecesse num livro (LEWITT APUD COELEWIJ & MARTINETTI, 2016: 120) e substituir a galeria pelo livro. Em *March 1969*, Siegelaub convida trinta artistas a produzirem uma obra para cada dia do mês, um *calendário como exposição*, por meio do qual criam eventos de alguma forma performáticos: em 5 de Março, Robert Barry lança um gás para a atmosfera, e a 21, Robert Long propõe-se fotografar o fenómeno das marés no rio Avon (CHEETHAM, 2013: 156). Em 1970, Siegelaub expande o âmbito de publicação e co-edita com Peter Townsend o número de Julho/Agosto da *Studio International*, que, no seguimento das suas publicações anteriores, será a primeira *revista como exposição*. Todavia, é *Xerox Book* que melhor incorpora a metáfora inscrita na categoria de *livro como exposição* ao oferecer uma obra desenhada para ser policopiada e em que as reproduções equivaleriam a originais.

O livro surge de um desafio lançado a sete artistas<sup>112</sup> para pensarem a ideia de reprodução através da fotocópia, e teria uma tiragem prevista de mil exemplares, cada um com direito a vinte e cinco páginas. O propósito de *Xerox Book* seria transportar o objecto livro para o domínio do espaço expositivo através da expressividade da cópia. Como a fotocópia não era uma forma de reprodução barata em 1968, o livro acabou por ser impresso em *offset*, o que transforma a máquina da *Xerox* num mero indutor de textura. Este desfasamento entre conceptualização e produção gerou pequenas contradições: numa matriz que é um misto de original e duplo ao mesmo tempo, as fotocópias tomam o lugar dos desenhos e dos textos que os precedem, e um múltiplo que emula ser outra forma de cópia, o *offset* que faz de fotocópia. Ao tentar fazer uma indistinção entre obra e reprodução, o espaço da página aproxima-se do espaço expositivo.

Hoje as propriedades plásticas das fotocopiadoras são dado adquirido e um constructo, porque «o seu uso artístico não prolonga as funcionalidades reprodutivas da máquina» (MINISTRO, 2020: 284). As qualidades emancipadoras e democráticas do dispositivo de cópia barata são consequência de uma avaliação crítica e estética produzida pela comunidade artística, e não fruto de um desígnio do fabricante de fotocopiadoras. A «refuncionalização da [...] máquina contra os seus fins» (MINISTRO, 2020: 284) resulta da persistência dos artistas em pequenos centros de cópias, ou nas máquinas disponíveis nos seus locais de trabalho, pois a fotocopiadora destina-se à rentabilidade e produção de empresas. e não de indivíduos. O acaso plástico da cópia transporta muitas horas de pesquisa e erro, o que dá sentido ao *détournement* que Bruno Ministro aplica ao *slogan* da *Xerox*<sup>113</sup>: «são precisos artistas extraordinários para produzir originais com recurso a uma máquina ordinária» (MINISTRO, 2020: 285).

Se a opção do *offset* foi circunstancial, já a presença marcada da fotocópia como valor simbólico acrescentado foi premeditada. Siegelau aplica a *Xerox Book* parte dos princípios que a arte contemporânea já incutia ao documento — transformar o gesto de documentar numa obra de arte —, o que leva a que a mesma coincidência também possa ocorrer na página — a página que documenta também pode ser uma obra. Ciente das possibilidades inscritas em *Xerox Book*, o editor tirou partido da voz mediática que tinha e lhe permitia publicitar e gerar um evento em redor das suas publicações. Que o catálogo exista como evento anunciado e assumido pelo editor faz o livro ganhar a capacidade de reencenar esse acontecimento sempre que é folheado (CHEETHAM, 2013: 154).

112 Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris e Lawrence Weiner.

113 «It takes an extraordinary machine to make copies on ordinary paper» (MINISTRO, 2020: 285).



F73 3 Rooms. Karin Sander, 1996.

Os *livros como exposição* de Siegelaub dialogam bem com o trabalho *3 Rooms*, da artista Karin Sander<sup>114</sup>, que produziu *frottages* em grafite nas paredes de três salas da galeria. As folhas foram organizadas em três volumes apresentados numa mesa [F73], constituindo as únicas obras presentes na galeria (HILDEBRAND-SCHAT, 2021: 280). As páginas do livro transcrevem as texturas do espaço e funcionam como notação do espaço em forma de livro. Não sendo um catálogo, a transferência da dimensão táctil da galeria para a página transforma o livro no repositório metafórico de uma exposição aparentemente vazia. Se Siegelaub tentou fazer coincidir a exposição com o espaço da página, em *3 Rooms* Sander torna literal a relação entre os dois, mas mantém a dimensão metafórica do catálogo.

As múltiplas camadas associadas a *Xerox Book* demonstram algumas das limitações da metáfora de *livro como exposição*, porque, no limite, qualquer catálogo poderia pretender o mesmo: bastaria declará-lo publicamente. No entanto, a metáfora do catálogo como exposição sai reforçada no questionamento da relação obra-documento, pela forma de reprodução e da associação do tempo de publicação a um evento que permanece ligado ao livro: um evento que se vê acontecer na página. A conjunção espaciotemporal, a página como documento-obra e a reificação do evento ao folhear aproximam *Xerox Book* da representação de uma duração e um exemplo do catálogo como metáfora.

Se as décadas de 1960 e 1970 foram pródigas na experimentação dos limites da significação do livro como objecto, a receptividade que a teoria

114 Exposto na Galerie nächst St. Stephan em Viena, em 1996, <http://www.karinsander.de/en/work/rooms> (acedido em 13 de Abril de 2022).

encontra nas práticas artísticas do século XXI, em conjunto com os avanços técnicos de reprodução, são parcialmente responsáveis pelo ressurgir do catálogo como metáfora. Em 2009, a exposição *Voids: A Retrospective*, comissariada por Laurent Le Bon, John Armleder, Mathieu Copeland, Gustav Metzger, Mai-Thu Perret e Clive Phillpot e patente no Centre Georges Pompidou<sup>115</sup>, Paris, entre 25 de Fevereiro e 23 de Março, e *Title of the Show*, de Julia Born, na Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig, entre 8 de Outubro e 29 de Novembro, são, em medidas diferentes, bons exemplos de figuração metafórica.

*Voids* é uma antologia de exposições vazias, ou sem nada, que *ocupa* cerca de oito salas do museu com nada, deixando apenas espaços pintados de branco, textos de parede contextuais <sup>[F74]</sup> e tabelas descritivas que associam a exposição original à respectiva sala<sup>116</sup>. Nestas condições, o museu funciona como recipiente que define o espaço da retrospectiva (ARMLEDER ET AL., 2009: 163) e desempenha o papel de agente de legitimação do vazio. É a envolvente museológica que permite a significação das salas vazias, uma vez que, isoladas e sem contexto, não têm significação. As salas foram organizadas cronologicamente e evocam de maneira simbólica e discursiva (ARMLEDER ET AL., 2009: 29) estas nove exposições/trabalhos:

1. *La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée, Le Vide*, de Yves Klein, na Galerie Iris Clert, Paris, 1958. É considerada a exposição inaugural do género. Klein explora o potencial da monocromia em várias peças expostas, incluindo uma sala sem qualquer objecto, que denomina vazia.
2. *The Air-Conditioning Show*, Art & Language, 1966-1972. O grupo Art & Language acredita que a descrição escrita de uma obra de arte equivale à sua realização material. A obra foi enunciada na revista *Arts Magazine* e concentra-se na apreciação do volume de ar filtrado por ar condicionado presente numa galeria. Para que a obra surta o efeito pretendido, as salas de exposição devem estar completamente vazias. (ARMLEDER ET AL., 2009: 63-64)
3. *Some places to which we can come, and for a while "be free to think about what we are going to do" (Marcuse)*, de Robert Barry, desde 1970. Robert Barry desenvolve vários projectos expositivos que exploram o espaço vazio, a emissão de ondas rádio e radioactivas e de gases. A obra representada tem como premissa acontecer na mente de quem visita a exposição, é o pensamento gerado da experiência do espaço vazio. (ARMLEDER ET AL., 2009: 77-78)

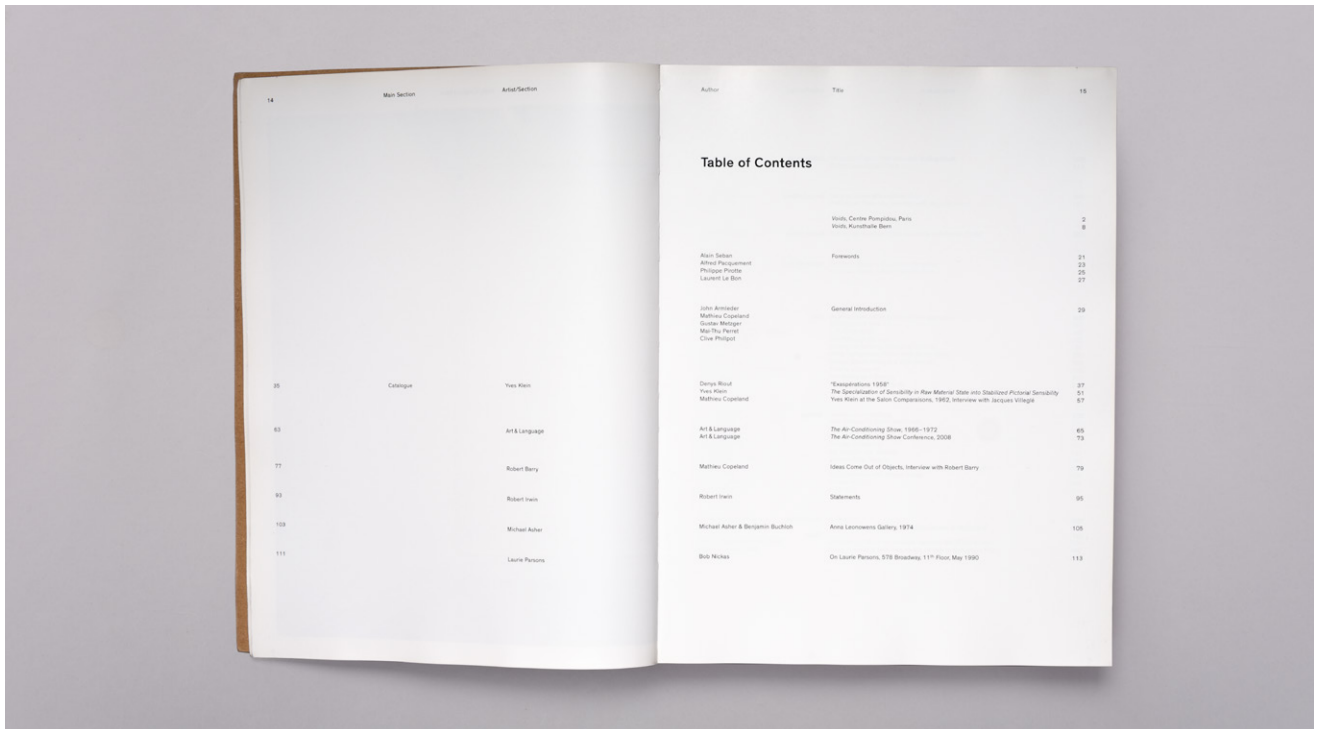
115 E mais tarde na Kusnthalde de Berna.

116 O vídeo [https://www.youtube.com/watch?v=kuDmzGh-B\\_M&t=2s](https://www.youtube.com/watch?v=kuDmzGh-B_M&t=2s) demonstra o estado das salas de exposição (acedido em 26 de Agosto de 2021).



<sup>F74</sup> *Voids: A Retrospective* (vista da exposição). Centre Georges Pompidou, 2009.

4. *Experimental Situation*, de Robert Irwin, na Ace Gallery, Los Angeles, 1970. Após uma carreira próxima da pintura expressionista, Irwin abandona a representação e concentra-se na reflexão sobre o espaço expositivo. Em *Experimental Situation*, deixa a galeria vazia, mas regressa regularmente para reflectir sobre o que poderia ser feito naquele espaço. (ARMLEDER ET AL., 2009: 93-94)
5. *October 7-October 10, 1974*, de Michael Asher, na Anna Leonowens Gallery, Halifax, 1974. Asher desenvolve uma série de exposições que procuram dar relevo à ideia de neutralidade da galeria: lixa as paredes até ser visível a matéria de trás da tinta branca ou destrói a parede que separa o escritório do espaço expositivo. Na Anna Leonowens Gallery, deixa tudo como encontrou com excepção das luzes, que decide não acender. Devido ao carácter específico das suas intervenções, a obra foi incluída no catálogo, mas não foi exposta. (ARMLEDER ET AL., 2009: 103)
6. Sem título, de Laurie Parsons, na Lorence-Monk Gallery, Nova Iorque, 1990. O trabalho de Parsons procura o desaparecimento da participação do artista e da obra, culminando com a extinção da sua actividade em apenas oito anos. No processo, a artista passa da apresentação de restos e detritos sem qualquer tratamento à ausência de qualquer trabalho e a retirar o seu nome do convite, ficando apenas a Lorence-Monk Gallery e respectiva morada. Por respeito ao trabalho original, a sala não foi identificada na exposição antológica. (ARMLEDER ET AL., 2009: 111-112)
7. *Haus Esters Piece*, de Bethan Huws, no Museum Haus Esters, Krefeld, 1993. Em *Haus Esters Piece*, Huws releva a importância da contemplação do espaço arquitectónico da galeria, desenhado por Mies van Der Rohe, ao não incluir qualquer peça, mas facultando ao visitante um texto explicativo. (ARMLEDER ET AL., 2009: 121-122)



F75 *Voids: A Retrospective (índice)*, 2009.

8. *Money at the Kunsthalle Bern*, de Maria Eichorn, na Kunsthalle, Berna, 2001. Eichorn decide que o seu trabalho deve ser a renovação do edifício, para aí canalizando os fundos que recebeu. O objectivo é relevar o vazio como o invisível, o que não está à vista do visitante. (ARMLEDER ET AL., 2009: 141-142)
9. *More Silent Than Ever*, de Roman Ondák, na gb agency, Paris, 2006. Ondák anuncia ao visitante a presença de um aparelho de escuta escondido na sala da galeria, desprovida de qualquer objecto. O artifício pretende desafiar o visitante ao evocar uma presença invisível. (ARMLEDER ET AL., 2009: 153)

Não se incluíram quaisquer artefactos relacionados com as exposições originais— convites, cartazes, fotografias ou outros documentos — de modo a potenciar a experiência de um espaço expositivo vazio (ARMLEDER ET AL., 2009: 29). A exposição foi desafiante para quem a visitou, pois não estabelecia pontes com as obras originais: só as reencenava, tal como a interpretação de uma partitura. Em sentido oposto, o catálogo de exposição é um tomo documental de 544 páginas repleto de informação e com o formato de livro de mesa (21,5 cm × 28 cm).

O catálogo amplifica a experiência do evento ao complementar as ausências próprias da exposição com extensa documentação crítica, centrada em estabelecer relações directas entre a antologia e as exposições originais. A capa apresenta uma réplica serigráfica a prata sobre cartão da montagem de Yves Klein, *Le peintre de l'espace se jette dans le vide!*, sem incluir o artista em queda e figurando apenas o título, *Voids*, no canto superior direito.





F76 *Voids: A Retrospective* (pp. 316-317).

A primeira página é o frontispício do livro, e as seis duplas seguintes, reproduções fotográficas de alto contraste em *bitmap* das salas vazias dos dois espaços de exposição que apresentaram a antologia. O uso do *bitmap* com um ponto bastante aberto, visível a olho nu e a preto-e-branco retira boa parte da informação das fotografias, deixando apenas uma sensação etérea e indefinida do espaço expositivo.

Surge de seguida o índice, de seis páginas, que exemplifica a estrutura gráfica que permeará o livro: uma grelha de três colunas transformáveis em duas mais uma, na qual o conteúdo está generosamente envolvido de espaço branco. Os elementos do índice alinham-se horizontalmente por seis colunas em dupla página, que, devido ao espaço gerado entre eles pelo agrupamento de informação em blocos, permite o uso de um só corpo e tipo de letra, sem perder as relações hierárquicas e de afinidade entre elementos. A subtilidade de desenhar com o espaço branco, bem ao estilo suíço e dada a situação geográfica da editora, contribui para o resultado idiossincrático do livro na aproximação ao conceito de vazio [F75]. Logo após o índice, surgem textos, bastante curtos, dos representantes institucionais e outro dos comissários, em que se apresenta a exposição e o catálogo como dois momentos interligados, e que quase se complementam.

A estrutura de *Voids* replica alguma da formalidade estrutural dos catálogos institucionais numa secção designada para o catálogo, uma para a antologia e uma última para um conjunto de novos trabalhos sobre o tema, encomendados a sessenta e cinco artistas. Cada secção tem um tipo de papel

distinto que ajuda a detectar os limites entre elas: *couché* brilho para o índice, textos institucionais e catálogo; IOR texturado para a antologia (permeado por um caderno e trinta e duas páginas com reproduções de imagens em *couché*) e reciclado para as novas obras. No catálogo, há um separador para cada obra exposta que faz um resumo contextual do percurso artístico e da obra, a que se segue um texto relacionado. Estes textos variam entre ensaios documentais, testemunhos dos artistas e entrevistas. A antologia são grupos de textos teóricos associados ao tema: o vazio, o nada, a vacuidade/vazio, o invisível/inefável, a rejeição/destruição. Na última secção, cada artista tem uma página na qual a premissa era criar imagens/textos a preto-e-branco e que respeitassem o formato. O livro termina com a ficha técnica.

Como exposição praticamente vazia, o catálogo de *Voids* funciona como activador da mesma; mais do que se limitar a compilar informação sobre os eventos originais, funciona ainda como porta de entrada da experiência, que, no limite, poderia existir em qualquer museu com nove salas vazias. O facto de ser uma exposição antológica de exposições vazias facilita este salto conceptual, uma vez que a representação do vazio, à partida, fica sempre aquém do pretendido. Em contraste com a estratégia de Siegelaub, os editores de *Voids* não declaram qualquer pretensão em fazer um *livro como exposição*: o catálogo aproxima-se conceptualmente de uma exposição por consequência, e não por desígnio prévio. Neste caso, é a própria exposição que reforça as pretensões metafóricas de *livro como exposição*, e não o poder declarativo como contexto. A dimensão ensaística e documental do catálogo também o qualifica como bom candidato à categoria hiperbólica, mas esta funciona apenas como um complemento figurativo, porque a ilusão de o catálogo poder ser a exposição tem uma presença mais notória.

Em *Title of the Show*, de Julia Born, a relação metafórica entre evento e livro ganha contornos gráficos, através dos quais a figuração se constrói num artifício visual e paratextual. A exposição é uma retrospectiva do trabalho de *design* gráfico desenvolvido por Born — cartazes, experimentação tipográfica, identidade visual, editorial, e projectos de iniciativa própria (DUPEYRAT, 2018: 4) —, que é exposto paginado e em que a parede corresponde à página. O plano da página é transposto para o espaço, incluindo números de página ao topo, legendas próximas do rodapé, e faz-se equivaler a galeria a um protótipo de livro <sup>[F77]</sup>. A arquitectura do espaço transforma-se numa série de páginas expandidas, aumentadas à escala da sala, e com base na heterogenia do trabalho gráfico, modela-se uma sequência visual que joga com as variações do espaço, em composições que interligam texto e janelas ou outras combinações semelhantes entre elementos visuais e a estrutura do edifício.



<sup>177</sup> *Title of the Show* (pp. 8-9 do catálogo e vista da exposição). Julia Born, 2009.

O catálogo de *Title of the Show*<sup>177</sup> é uma consequência da paginação dada ao espaço, reproduzindo vistas das paredes, mas incluindo sempre partes do edifício, o chão, passagens entre salas e outras marcas que não deixam a

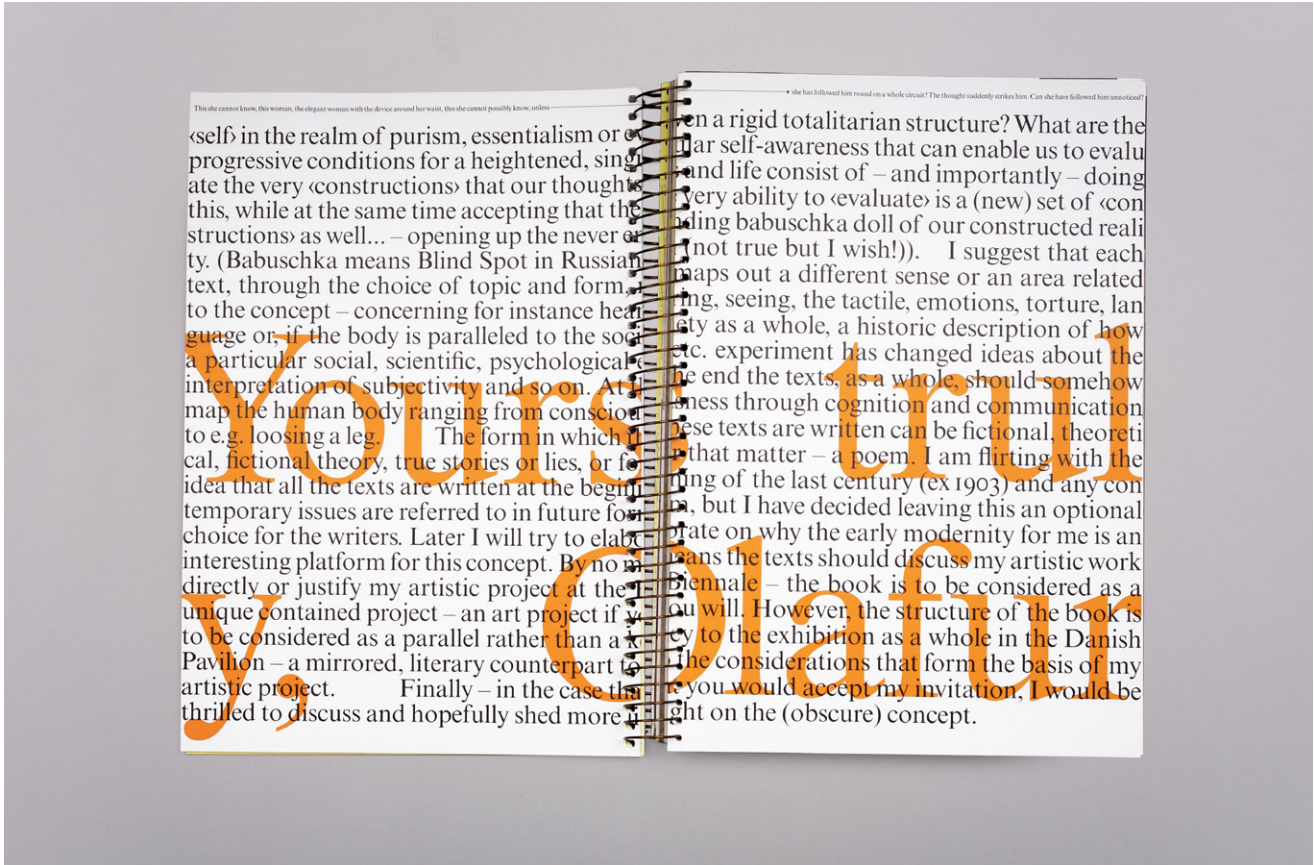
177 <https://vimeo.com/59598982> (acedido em 9 de Setembro de 2021).

obrar ficar isolada da envolvente em que foi exposta. O fenómeno de *especularidade* é quase total na relação entre exposição e livro, o que poderia indicar a presença de uma paráfrase perfeita. Todavia, o facto de o espaço levar à letra a metáfora de exposição como um livro, representando páginas nas paredes, faz do catálogo um recipiente desta figuração metafórica, partindo do princípio de que a paráfrase de uma metáfora pode servir para amplificar o teor metafórico. *Title of the Show* é bom exemplo de um catálogo como metáfora pela maneira engenhosa como o utiliza para relacionar espaço e livro, evidenciando como a forma de fazer livros influencia o modo de organizar o pensamento.

*Voids* e *Title of the Show* estão longe de esgotar o potencial da figuração metafórica entre livros e exposições, mas abrem contexto à análise de outras variações. Como foi possível observar em *Le Livre*, Klaus Scherübel desenvolve um trabalho artístico à volta da ideia de um livro total: o conjunto da obra divide-se em volumes como partes de um livro maior. O artista opta por volumes, e não capítulos, para preservar uma autonomia artística entre cada um (DUPEYRAT, 2018: 10), funcionando cada um como partes discretas de um conjunto, e não como unidades numa sequência. Poder-se-ia afirmar que cada obra de Scherübel é um exercício metonímico, em que cada volume é um atalho descritivo (ALM-ARVIUS, 2003: 28) que alude à presença de um livro parcialmente ausente e de que só se conhece um excerto. Se em *Le Livre*, o VOL. 8, a ideia de livro se reduz à figuração de um mono de livro, em VOL. 13 o artista faz um livro que é um catálogo dos volumes expostos até à data, uma *mise en abyme* de referências livrescas. VOL. 13 é uma antologia do trabalho de Scherübel e não o catálogo de uma exposição: reproduz vistas de várias exposições e inclui três textos críticos. Contudo, na relação metonímica em que cada obra exposta é o volume de um livro, obriga a que cada volume seja por desígnio uma obra, o que, metaforicamente, faz do livro VOL. 13 uma exposição. É neste sentido, algo rocambolesco, que pode entender-se VOL. 13 nesta categoria, porque, na nomenclatura artística de Scherübel, é um *livro como exposição*, ainda que VOL. 13 não reporte a um só evento, mas a múltiplos.

Na esteira do catálogo como metáfora, o livro *olafur eliasson: the blind pavilion*, de Ólafur Eliasson <sup>[F78]</sup>, pretende dissociar-se do evento de origem e gerar outra figuração: o livro como escultura<sup>118</sup>. O livro surge da participação de Eliasson em representação do pavilhão dinamarquês na Bienal de Veneza de 2003, e é o próprio quem declara, no que aparenta ser a reprodução de um *e-mail* a descrever o teor do projecto, a autonomia do livro em relação ao projecto exposto:

118 É, de facto, a *tag* que lhe está atribuída no *site* do artista: <https://olafureliasson.net/archive/publication/MDA122142/the-blind-pavilion-50th-venice-biennale-2003-danish-pavilion#slideshow> (acedido em 9 de Setembro de 2021).



F78 Olafur eliasson: *the blind pavilion* (duplas). Ólafur Eliasson, 2003.

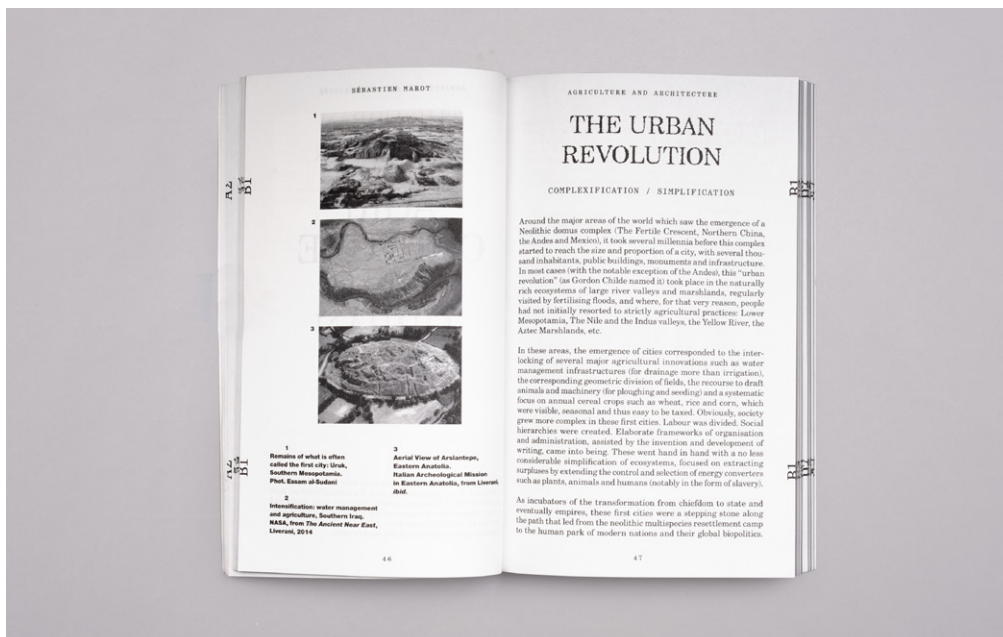
By no means the texts should discuss my artistic work directly or justify my artistic project at the Biennale — the book is to be considered as a unique contained project — an art project if you will. However, the structure of the book is to be considered as a parallel rather than a key to the exhibition as a whole in the Danish Pavilion — mirrored, literary counterpart to the considerations that form the basis of my artistic project. (ELÍASSON, 2003: S/N)

O livro, encadernado em argolas, permite um desfolhar ininterrupto, que, a par da não utilização de nenhuma marca paratextual que marque o seu início, faz dele um livro sem princípio nem fim. Se não existe uma página a fazer de capa, ou se todas podem fazer de capa, o livro é vendido com uma cinta vertical que cumpre essa função identificativa do objecto, mas, uma vez aberto, constitui-se como sério candidato à representação de livro infinito. Ao longo do livro percorre-se um texto encomendado a Svend Åge Madsen, muitas vezes disposto numa linha só e entrelaçado com textos de diversos autores<sup>119</sup>. Cada dupla é pensada como conjunto, e estes conjuntos são relativamente autónomos entre si: composições fotográficas, formas geométricas de cores planas, tipografias aumentadas. O livro apresenta uma heterogenia gráfica substantiva, simulando pequenos ensaios visuais a cada dupla. A relação com a exposição que lhe dá origem é residual, através de plantas e algumas formas geométricas comuns, mas a repetição do nome força uma extensão do evento que se propaga no livro: uma escultura que dá continuidade à instalação, mesmo depois do seu encerramento.

Outras figurações que exploram metáforas entre exposição e catálogo continuam a ser testadas, como no livro de 2019 *Taking the Country's Side: Agriculture and Architecture*, de Sébastien Marot, que cataloga uma exposição homónima e no qual o plano da página foi directamente transposto para os painéis expositivos, criando uma reciprocidade directa entre evento e objecto <sup>[F79]</sup>.

Também no livro *Teoria Extraterrestre* <sup>[F80]</sup>, de João Maria Gusmão + Pedro Paiva, editado pela Mousse Publishing em 2015, encontramos uma figuração metafórica entre evento e catálogo. O livro resulta de quatro exposições (*Alien Theory*, Paris, 2011; *There is Nothing More to Tell Because This Is Small as Is Every Fecundation*, Florença, 2012; *Papagaio*, Milão, 2014; *Papagaio*, Londres, 2015) e uma série de seminários (*Madrescenza*, Nápoles, 2014). O miolo é impresso em quadricromia, em capa dura gravada, com um encarte: uma brochura de dezasseis páginas agrafada. Apesar de o objecto estar ligado a cinco eventos, quatro deles expositivos, o livro não

119 A saber: Rodney M. J. Cotterill, Olafur Eliasson, Karl Holmqvist, Frida Björk Ingvarsdóttir, Jakob Jakobsen, Anders V. Munch, Ingo Niermann, Andrzej Przywara, Israel Rosenfield, Adam Szymczyk, Sheena Wagstaff e Gitte Ørskou.



F79 Taking the Country's Side: Agriculture and Architecture (vista da exposição e pp. 46-47). Sébastien Marot, 2019.

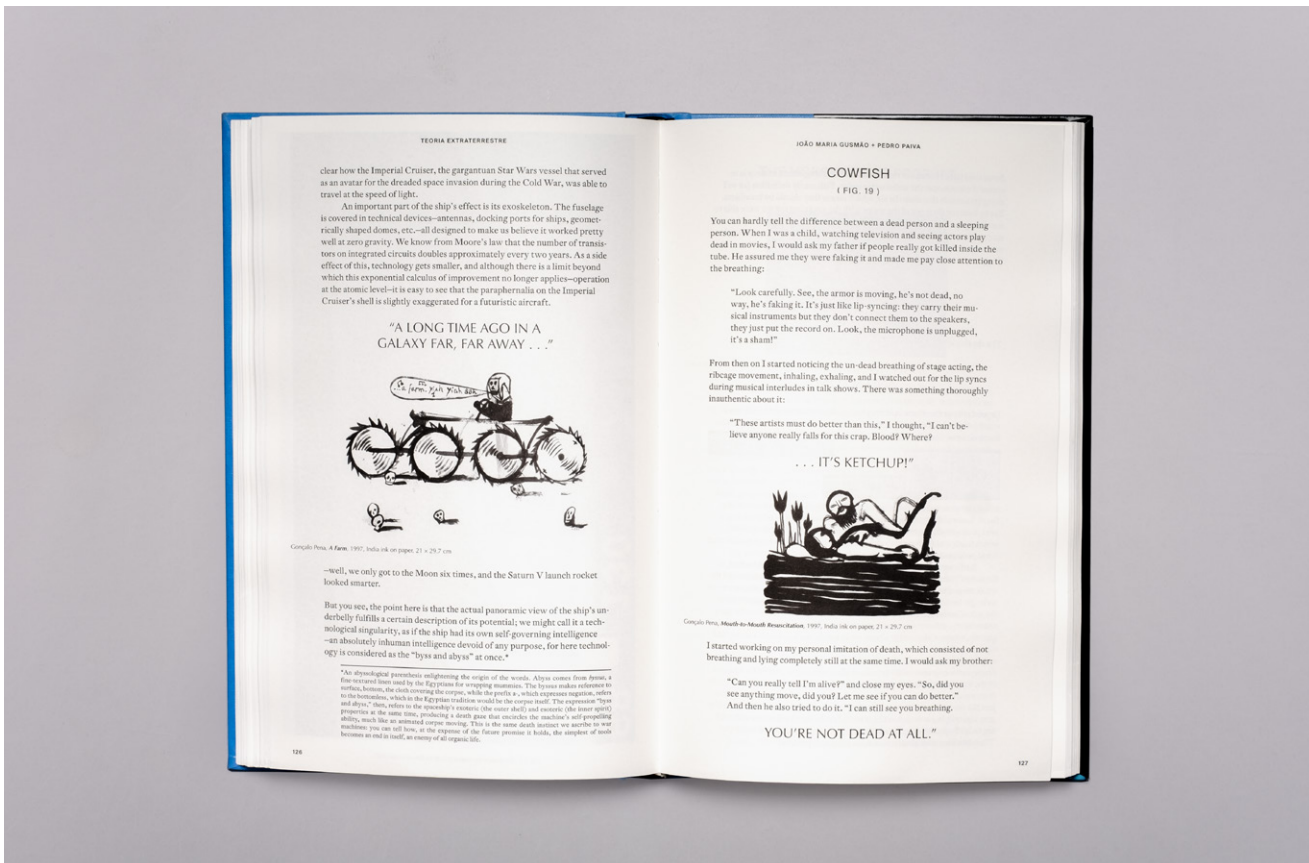
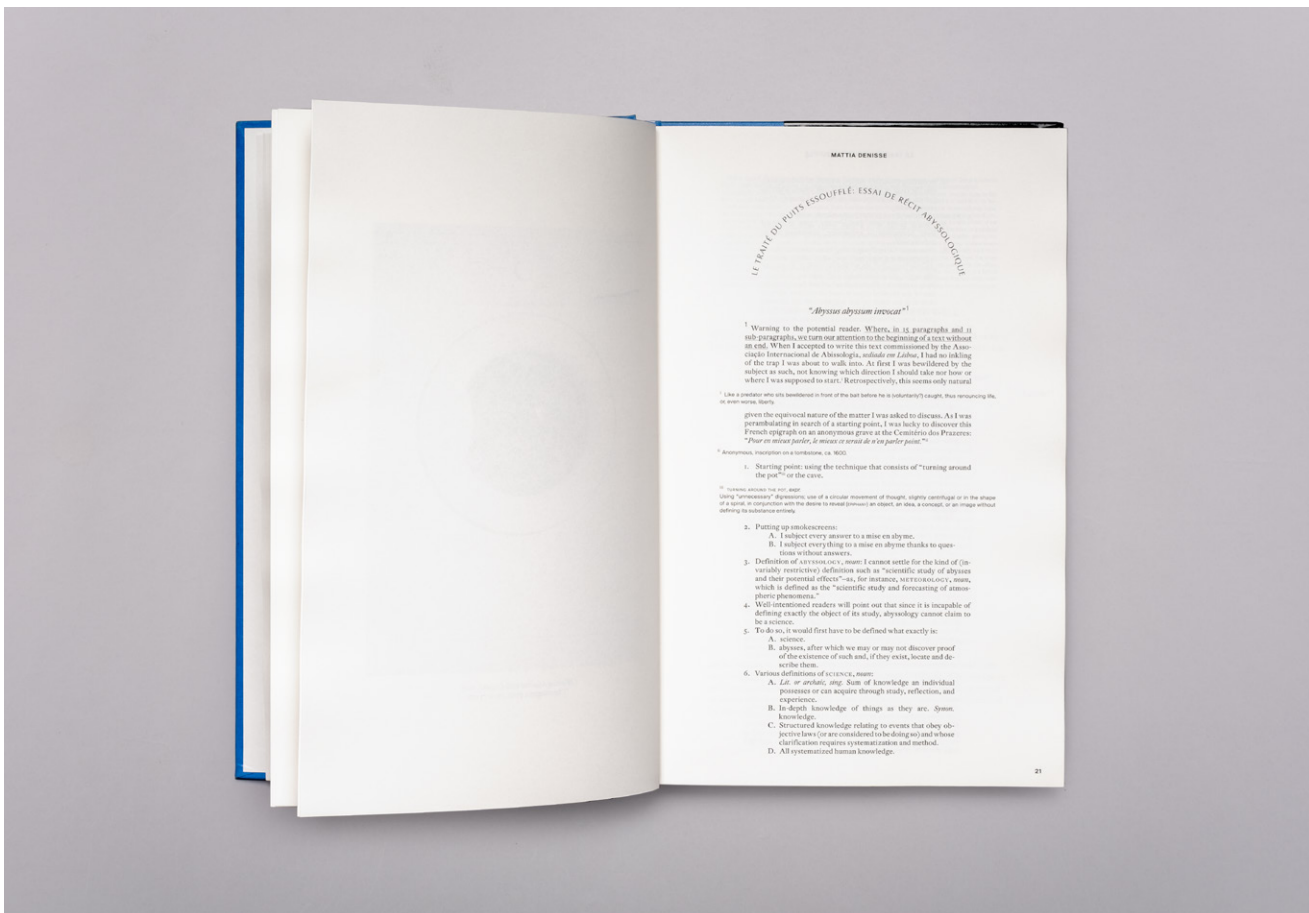
tem as características aparentes de um catálogo, com exceção do encarte, que reproduz vistas fotográficas da instalação *Papagaio* em Milão, e de cinco imagens em dupla dedicadas a cada exposição na parte final do texto e imediatamente antes da ficha técnica. A presença e a localização destes retratos de exposição como elemento exterior quase descartável<sup>120</sup> afirmam uma divisão funcional e permitem intuir que o artefacto poderia inaugurar a categoria do *catálogo-não-catálogo*.

O índice prenuncia a dificuldade do livro em assumir uma só voz. As entradas do prefácio e do item *Teoria Extraterrestre* estão deslocadas da lista do índice, restando o número de página e um sinal de nota, e são transpostas para a página do lado, com títulos de escala superior e epígrafes em rodapé. O resto da lista apresenta-se como enumeração sequencial e repetitiva das contribuições externas, até ao epílogo, igualmente deslocado para a página seguinte. O prefácio de Mattia Denisse leva o desdobramento de escalas tipográficas a um nível de complexidade superior, criando cinco graus de discurso num *degradé* de notas e subnotas que impede uma leitura linear, mas, na melhor das hipóteses, potencia uma leitura compósita. O livro pós-prefácio organiza-se como enciclopédia em que os termos definidos são os filmes, dispostos em contínuo com título e numeração. Cada entrada é resultado de uma colagem intertextual que assume a forma de curtas narrativas históricas relatadas em terceira pessoa, ou ainda de citações directas de autores como Diderot, Descartes, Darwin, Goethe, Newton, Pirro, Shakespeare, Zhuangzi, etc. Estas entradas são ainda entrecortadas por comentários descritivos e interpretativos dos filmes, feitos por artistas e curadores contemporâneos. A parafernália de vozes, que a espaços chega a ser cacofónica, é a marca de estilo do livro e vinca-se quer pela alteração de tipo de letra, quer por diferenças de escala e alinhamentos. Cada interlocutor ou contexto discursivo possui uma marca gráfica devidamente identificável, mas há frases destacadas, compostas em caixa alta num desenho de letra próximo ao inscrito na Coluna de Trajano, que assumem a forma de uma máxima e se repetem por todo o livro em várias escalas, criando assim uma narrativa visual própria.

As imagens também têm uma hierarquia definida: *a*) isoladas numa só página, como os fotogramas dos filmes, a cores, legendados segundo a métrica de catálogo (título, ano, técnica e material, duração), e as obras fotográficas, a preto-e-branco, que servem como separadores; *b*) integradas no texto, como os desenhos de Gonçalo Pena, as fotografias de esculturas dos autores, também legendados como obras, e uma panóplia de exemplos

120 Ao requisitar o livro na Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, o encarte não acompanha o livro.





F80 Teoria Extraterrestre (pp. 20-21 e 126-127). João Maria Gusmão + Pedro Paiva, 2015.

de *found photography*, legendados, mas sem remissão para a sua origem. Os desenhos de Pena são utilizados como comentários jocosos ao texto e assumem uma faceta caricatural que acompanha um certo humor afável, meio sério, visível no tom do discurso. Quando inseridas no correr do texto, seja qual for a proveniência, as imagens assumem um carácter ilustrativo ou de comentário, e a sua autoria nivela-se e dispersa-se no todo. Estas imagens equiparam-se em valor e importância às máximas em destaque e juntam-se à narrativa, intensificando a diversidade discursiva do livro.

A desmaterialização na obra de Gusmão + Paiva, prosseguindo o uso contraditório do termo, manifesta-se numa procura do texto, numa necessidade de continuar a narrativa das suas esculturas e vídeos pela linguagem escrita. Sinal claro do fenómeno de prolongamento de um *medium* para o outro é a escusa de qualquer função descritiva dos textos que «definem» as entradas dos filmes. O texto não instaura um início, prossegue uma oração verbal com origem no filme, e o ponto de ligação entre ambos encontra-se ora no título, ora no pormenor de um fotograma. Do mesmo modo que o texto procura as imagens fílmicas, os vídeos procuram o texto e materializam-se finalmente no livro.

O registo vídeo dos artistas é evocativo de actos performativos, o que podemos verificar pela curta duração dos filmes, centrados na captação de um gesto como de um ritual, o que, no caso de *Benguelino Putting a Spell on the Camera*, chega a ser literal, pois o curandeiro africano conjura um feitiço para a câmara que o filma. A utilização de planos-sequência com câmara imóvel (quase sem cortes) em conjunto com a mudez do filme e a projecção em sala escura, acompanhada pelo ruído do projector, impelem o espectador ao acto contemplativo de observação de uma *performance*. Além disso, o uso de uma câmara que capta milhares de fotogramas por segundo, produzindo efeitos de câmara lenta, corrobora e reafirma esta atenção focalizada no devir de uma acção. Os fotogramas são apresentados no livro como tiras de película largamente ampliadas, quase suspensas, à imagem de uma prova laboratorial, expondo o leitor ao lado matérico e à performatividade que se identifica nos filmes.

O livro *Teoria Extraterrestre* não seria possível sem a percepção de uma ideia de cinema. A constante colagem e alteração de perspectiva no texto, resultantes das variações e acentuações do discurso, agregam-se a um princípio de montagem e organização sequencial de informação que sugere, num sentido inverso, as encenações livrescas da obra cinematográfica de Peter Greenaway. Do mesmo modo, a linearidade formal e ascética dos filmes de Gusmão + Paiva pretende atingir uma abstracção quase equivalente a um signo linguístico, à boa maneira da arte conceptual. Estas disputas discursivas consubstanciam-se no código, que as reflecte numa constante

indefinição ontológica sobre a sua função como catálogo. Contudo, *Teoria Extraterrestre* é um exercício de retórica imagética que não se desassocia dos eventos de origem; não é um exercício denotativo, mas antes conotativo da exposição, um outro lado do espelho que se encontrava na prática artística de Gusmão + Paiva.

A recorrente apropriação do livresco em contexto expositivo e a figuração do expositivo em contexto livresco é indício claro de que a relação entre as formas de pensar livros e exposições é um debate vivo e presente na investigação artística contemporânea. Esta associação comprova ser possível encontrar uma transferência das formas de organização dos livros para novas formas de pensamento.



CONCLUSÃO

O Curador  
Literário  
e o Leitor  
Emancipado



A frequência com que se utilizam expressões do universo do livro — mudar de página, encerrar o capítulo, fazer uma nota de rodapé, etc. — evidencia formas de pensar o livro perfeitamente instaladas nos hábitos e nas expressões do quotidiano. Contudo, não é tão fácil assim encontrar situações no dia-a-dia em que as lógicas do livro se evidenciam como estratégias de organização de pensamento. O catálogo como exercício de figuração metafórica permitiu demonstrar ser possível encontrar modos de pensar o livro no espaço expositivo, assim como modos de pensar o espaço expositivo aplicáveis ao livro. Esta transposição das práticas do livro para actos criativos — a página que se projecta na parede — não acontece isolada e aparenta ser um processo recursivo que se quer legitimar regressando ao livro. Não é apenas na sua aparição fora do livro como figuração evocativa que a transposição ganha forma, mas no retorno à página que o seu sentido se exponencia — como foi possível constatar em *Title of the Show*, de Julia Born.

Todavia, se compararmos a passagem do livro ao espaço expositivo com a realização de uma exposição num livro, a eficácia da primeira aparenta ser superior. Veja-se o efeito expansivo de *Title of the Show* — a página cresce para a parede — e a contracção de *Xerox Book* — a parede é reduzida na página. Enquanto uma parede de *Title of the Show* permite uma identificação imediata da presença do livro, as páginas de *Xerox Book* exigem um contexto predeterminado para se imaginar na folha uma parede. O uso de ferramentas paratextuais em espaço expositivo facilita a demonstração da presença da ideia de livro. No entanto, um livro que se afirma como exposição está condenado a ser, antes de mais, um livro. A tautologia é necessária para compreender como a condição artefactual contraria o encanto metafórico da proposição *livro como exposição*. Parte do que foi desenvolvido procurou identificar o uso do livro como forma de pensamento («será que pensamos como livros?») com base em ocorrências inscritas em livros. A recursividade deste processo parece inevitável: projecta-se o livro no espaço e no tempo com o intuito de regressar a um novo livro.

Este percurso de livros para livros produz efeitos no modo de publicar e gera um fenómeno com formatos diferentes mediante a perspectiva da área de criação e investigação em que está inserido (literatura, *design*, história do livro, livros de artista, arte e literatura digital), mas que, de modo geral e à falta de melhor designação, parece estar ao abrigo da pós-publicação (*post-publishing*). De facto, o modo de publicar e pensar o livro deixou de ser um domínio

reservado ao mundo editorial, e o devir tecnológico, a inclusão na esfera artística e o fenómeno da autopublicação alteraram o meio. A pós-publicação é um campo de pesquisa muito abrangente que, segundo [post-publishing.org](http://post-publishing.org), explora passados, presentes e futuros alternativos para a publicação<sup>121</sup>.

Nesta tese, explorou-se esta visão diacrónica da publicação, com a consciência de que ocorre uma reconfiguração do livro como artefacto e dos seus processos de criação e recepção. Dentro das práticas, esta alteração pode derivar das ligações com áreas vizinhas ou concomitantes, o que no catálogo de exposição — situado algures entre a publicação e o mundo da arte — faz intuir o recurso à ideia de curadoria. Este casamento não surpreende, pois, se há sintoma de estarmos perante um campo de estudo que é pós-alguma coisa, ele confirma-se na aproximação da curadoria a essa disciplina.

A curadoria como prática define-se no corte que faz com a sequenciação cronológica e na concepção de um espaço de acção livre para associar formas e ideias segundo critérios além da história da arte, ou mesmo da história. É grande a conveniência de associar a curadoria a outros objectos, pois permite relacionar dois elementos que, à partida, não estão directamente ligados, acrescentando sempre laivos de contemporaneidade. Hanna Kuusela desenvolve esta ligação no campo da publicação recorrendo à figura do curador literário, caracterizado como alguém que recorre à curadoria para pensar o livro e o medeia, distribui, representa, publica ou expõe em novos contextos. São intermediários que geram fenómenos literários públicos (KUUSELA, 2016: 119).

Neste sentido, o primeiro curador literário parece ter sido Seth Siegelaub, pois duas das características diferenciadoras de um curador literário são a identidade pública que assume e que cria para si e o capital cultural que acumula com o acto de publicar (SPRINGER, 2016: 119). A figuração para esta prática expande-se a partir do conceito de morte do autor de Roland Barthes e gera diferentes formulações: a reprodução como produção de Nick Thurston, a escrita não-criativa de Kenneth Goldsmith, o artista-empresendedor de Antoine Lefebvre ou o génio não-original de Marjorie Perloff (SPRINGER, 2016: 123). Os princípios de reescrita através de reutilização de material e colaboração expandida são recorrentes e evidenciados pelos seus criadores, mas levantam algumas dúvidas quanto a potenciais infracções dos direitos de autor e propriedades da colaboração. Nick Thurston leva a ideia colaborativa ao extremo no livro *Of the Subcontract*: subcontrata trabalhadores para escreverem o seu livro de poesia através do serviço de *crowdsourcing* Amazon Mechanical Turk e indexa os textos segundo o preço por hora e a duração.

121 Acedido em 12 de Julho de 2022.



Os quatro modelos de figuração enunciados na prática do curador literário assentam na exploração da intertextualidade e da apropriação, mas radicam sobretudo num princípio de organização criativa de elementos. Uma perspectiva diferente do curador literário é a de Anna-Sophie Springer, que equipara curadores aos naturalistas que, entre os séculos XVI e XVIII, organizaram herbários e catálogos de espécies. Os desenhos e os vestígios das espécies que iam sendo encontradas pelos exploradores foram coligidos em edições especulativas que, segundo Springer, se aproximam do modelo curatorial contemporâneo. Os herbários e catálogos de espécies são perspectivados como espaços de imaginação em que imagem e texto contribuem para uma ficção gráfica sobre a ciência.

Contudo, o retrovisor historicista que tende a procurar a contemporaneidade no passado serve mais os propósitos do que se tenta encontrar que a análise dos objectos em causa. Se há práticas contemporâneas equiparáveis a outras que as precedem, é um salto lógico vê-las como semelhantes. Se a invenção da escrita faz parte da história do *design* gráfico — só identificado como disciplina no século XIX —, será porventura abusivo igualar um escriba fenício a um *designer*.

O que também aproxima esta tese da pós-publicação é a proposta que apresenta para o plano da página. Como se pôde observar, a página apresenta uma temporalidade variável, que pode dar origem a um espaço de contemplação. É no momento contemplativo que página e parede partilham uma experiência estética comum e um modo de ver. Este momento/espço de contemplação que deriva da temporalidade da página aproxima-se da «eficácia de uma suspensão» (RANCIÈRE, 2022: 87) como princípio de eficácia estética.

Jacques Rancière propõe uma alternativa a dois modelos de eficácia da arte: o pedagógico — há uma relação de causa e efeito entre vontade de uma autora, a sua obra e a recepção, processo que se resume numa «mediação representativa» (RANCIÈRE, 2022: 85) (a arte faz mudar a forma de ver o mundo) — e o da imediaticidade ética — tenta anular-se a separação entre arte e vida, «em que os pensamentos já não são objectos de lições transportadas por corpos ou imagens representadas, mas são directamente incarnados em costumes, em modos de ser da comunidade» (RANCIÈRE, 2022: 84). O autor encontra limitações nestes dois modelos de eficácia<sup>122</sup>:

1. Aponta um certo paternalismo ao modelo pedagógico, uma vez que o dominado tende a ter consciência da presença do poder e não necessita de que a arte demonstre a presença de uma dominação;

122 Rancière refere-se à eficácia da arte política, mas é possível alargar a abrangência do argumento.

2. Encontra um problema de recepção no modelo da imediaticidade ética, uma vez que o estado de indistinção entre arte e vida não atenta no facto de que a arte, ou a cultura em sentido mais lato, depende sempre de mecanismos de legitimação e de reconhecimento e, em última instância, requereria a existência de um museu ou de uma galeria para a vida.

Como alternativa, a terceira via é a «eficácia da suspensão de toda e qualquer relação directa entre a produção das formas da arte e a produção de um efeito determinado sobre um público determinado» (RANCIÈRE, 2022: 93). Rancière propõe autonomia para experiência estética, algo compatível com a ideia de temporalidade da página como espaço de contemplação, porque prevê autonomia no processo de leitura e de fruição da página: «o acordo entre sentido e sentido, ou seja, entre um modo de apresentação sensível e um regime de interpretação dos respectivos dados» (RANCIÈRE, 2022: 101). Este acordo entre sentido e *sentido* dá origem ao espectador emancipado, um espectador que opera num regime de eficácia autónomo, não dirigido. À luz desta tese, a figura do espectador emancipado equivale ao leitor emancipado: aquele que domina o tempo de análise, de leitura e de contemplação da página.

Ao contemplar a página, pode alcançar-se uma suspensão temporária da leitura, dando azo a outras formas de observação e interpretação de signos, como pode acontecer ao olhar uma pintura com signos verbais, em que se vê mais do que se lê. A ideia de função estética enunciada previamente — em que os artefactos estão ancorados numa relação social fetichizada — também tem afinidades com este modelo, na medida em que se suspendem as relações de causa-efeito, em que ocorre uma «suspensão dos fins representativos» (RANCIÈRE, 2022: 99).

Se a autoria se reparte por diversos actores e se cultiva a ideia de um leitor emancipado, este modo de publicar também subverte, ainda que ligeiramente, o circuito de Darnton ou o ciclo de Adams e Barker. A alteração não é substantiva, não há diferença conceptual ou redesenho da estrutura, só uma concentração de funções. Agregam-se autoria, produção, promoção e distribuição numa só figura ou estrutura: a autoedição/autopublicação. Se a concentração dos meios de produção e distribuição obtiver resultados que garantam apenas a auto-suficiência ou for exclusiva a canais de troca presencial (feiras e consignações), o seu efeito é diminuto, mas é substantiva se acontece em ambientes digitais, pois a comunidade de seguidores pode levar a uma economia de escala.

Os dois modelos de distribuição coexistem, mas diferem nas estratégias de divulgação e promoção. As estruturas convencionais de edição concentram-se na promoção de novidades e mudam de foco a cada novo ciclo,

enquanto, em ambiente digital, um autor consegue fazer uma promoção regular, alcançando uma audiência ampla e diversificada — como acontece com Simon Hanselmann, autor prolífico de narrativas gráficas. Durante o período de isolamento por covid-19, Hanselmann fez no Instagram publicações diárias de partes de livros já editados e por editar, sem receio de divulgar material inédito. Este gesto aliciou novos seguidores e manteve leitores curiosos, beneficiando duplamente o autor nas vendas do seu trabalho editado e na promoção dos seus desenhos originais. O dado mais relevante é que o domínio da imagem e da comunicação passa a estar sob controlo do autor e não dos seus representantes, reorganizando as dinâmicas de poder.

A ideia de anti-livro também foi importante para desenvolver o livro como artefacto contemporâneo, pois a história do anti-livro é, em certa medida, o início de um novo perspectivar do livro, que inaugura a pós-publicação. Esta história não tem origem precisa, mas, em retrospectiva, podemos considerar *Un coup de dés* como ponto de partida, porque transforma a composição de texto numa ferramenta poética. Identificaram-se vários passos relevantes: a introdução da dimensão háptica nas edições dos futuristas russos; as evocações sonoras e plásticas dos papéis feitiços de Artaud; a exploração da radicalidade material do artefacto em *Mémoires*; a abertura do campo a concepções mais alargadas de paratextualidade em *Glas*; a figuração do livro como protesto em *an anti-catalog*; e o desmembramento do autor como entidade unipessoal em prol de um singular plural com Luther Blisset. O percurso do anti-livro é errático e acidental, mas pontua a construção de um olhar crítico sobre o livro que contribui para definir novos horizontes publicáveis.

Não sendo uma tese que permita comprovar analiticamente a validade dos seus resultados, reconhece-se que se identificaram e caracterizaram dimensões artísticas quer das formas do livro, quer das práticas de publicação, e que a problematização da tipologia do catálogo de exposição ainda se encontra numa fase embrionária.



## A

- AARSETH, Espen J. (1997). *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore: Johns Hopkins University Press. [7, 11]
- ADAMS, Hazard (2010). *William Blake on His Poetry and Painting: A Study of a Descriptive Catalogue, Other Prose Writings and Jerusalem*. Jefferson: McFarland. [9]
- ADORNO, Theodor W. (1973). *The Jargon of Authenticity*. New York: Routledge. [8]
- ADORNO, Theodor W. (1992). *Notes to Literature* (vol. 2). New York: Columbia University Press. [4]
- ADORNO, Theodor W. (2003). *Notas de Literatura I*. São Paulo: Editora 34. [7]
- ADORNO, Theodor W. (2011). *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70. [8]
- ALM-ARVIUS, Christina (2003). *Figures of Speech*. Lund: Studentlitteratur AB. [12]
- ANDERSON, Benedict (2016). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso Books. [2]
- ARISTÓTELES (1984). *Metafísica (I e II) – Ética a Nicômaco – Poética*. São Paulo: Victor Civica. [3]
- ARISTÓTELES (2002). *Metafísica*. São Paulo: Edições Loyola. [3]
- ARISTÓTELES (2009). *Física I e II*. Campinas: Editora da Unicamp. [3]
- ARISTÓTELES (2018). *Ética a Nicômaco*. Lisboa: Quetzal. [3]
- ARISTÓTELES (2021). *Metafísica*. Lisboa: Edições 70. [3]
- ARMLEDER, John, Copeland, Mathieu, Le Bon, Laurent, Metzger, Gustav, Perret, Mai-Thu, Phillipot, Clive & Pirotte, Philippe (eds.) (2009). *Voids: A Retrospective*. Genève: JRP/Ringier. [12]
- ARTISTS MEETING FOR CULTURAL CHANGE (1977). *An anti-catalog*. New York: The Catalog Committee of Artists Meeting for Cultural Change. [4]
- ARVATOV, Boris (1997). Everyday Life and the Culture of the Thing. *October*, 81, 119-128. [4]
- BEETHAM, Margaret (1989). Open and Closed: The Periodical as a Publishing Genre. *Victorian Periodicals Review*, 22(3), 183-196. [7]
- BENJAMIN, Walter (1999). *Illuminations: Essays and Reflections*. New York: Schocken Books. [4]
- BENJAMIN, Walter (2006). *A Modernidade*. Lisboa: Assírio & Alvim. [2, 8]
- BENJAMIN, Walter (2019). *As Passagens de Paris*. Porto: Assírio & Alvim. [4]
- BERGSON, Henri (2011). *Ensaio sobre os Dados Imediatos da Consciência*. Lisboa: Edições 70. [8, 11]
- BETTENCOURT, Sofia Sandra Pinto (2016). "The novel as multimedia, networked book": An Interview with Steve Tomasula. *MatLit Revista do Programa de Doutoramento em Materialidades da Literatura*, 4(1), 155-166. [2, 5]
- BETTENCOURT, Sofia Sandra Pinto (2018). *Processos de Retroação Digital na Página Impressa. Intensificação e Transformação da Experiência do Livro*. Universidade de Coimbra. [2, 5]
- BHASKAR, Michael (2014). *The Content Machine: Towards a Theory of Publishing from the Printing Press to the Digital Network*. London: Anthem Press. [6]
- BLANCHOT, Maurice (2018). *O Livro por Vir*. Lisboa: Relógio D'Água Editores. [8]
- BLOOM, Brett & FISCHER, Marc (2014). *Publishing in the Realm of Plant Fibers and Electrons*. Chicago: Temporary Services. [5]
- BOCCIONI, Umberto, CARRA, Carlo D., RUSSOLO, Luigi, BALLA, Giacomo & SEVERINI, Gino (1912). *Les Peintres Futuristes Italiens*. Bruxelles: Galerie Georges Giroux. [10]
- BOLTER, Jay David & Grusin, Richard A. (1999). *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge: MIT Press. [1]
- BOLTER, Jay David (2002). *Writing Space: Computers, Hypertext, and the Remediation of Print. Computers and Composition*. Oxfordshire: Routledge. [4, 11]
- BOURDIEU, Pierre (2006). *A Distinção: Crítica Social do Julgamento*. Porto Alegre: Zouk. [3]
- BRAGANÇA de Miranda, José A., Pinto, José Gomes & Ribeiro, Luís Cláudio (2019). *Fundamento e Imersão*. Lisboa: Orfeu Negro. [5]
- BRETON, André (2016). *Manifestos do Surrealismo*. Lisboa: Letra Livre. [10]
- BROOKS, Cleanth (1960). *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry*. London: Dobson Books. [12]

## B

- BAINES, Phil (2005). *Penguin by Design*. London: Penguin Books. [6]
- BARKER, Nicolas (ed.) (1993). *A Potencie of Life: Books in Society: The Clark Lectures, 1986-1987*. London: The British Library. [2, 4, 6]
- BARRON, Stephanie (1991). *Degenerate Art: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*. New York: Harry N. Abrams. [10]
- BAUDRILLARD, Jean (1981). *Para Uma Crítica da Economia Política do Signo*. Lisboa: Edições 70. [1, 3, 5]
- BAUDRILLARD, Jean (2010). *Carnival and Cannibal; Ventriloquous Evil*. Calcutta: Seagull Books. [8]

## C

- CALASSO, Roberto (2015). *The Art of the Publisher*. London: Penguin Books. [5]

- CARRIER, David (2006). *Museum Skepticism: A History of the Display of Art in Public Galleries*. Durham and London: Duke University Press. [9, 11]
- CARRIÈRE, Jean-Claude, Eco, Umberto, Tonnac, Jean-Philippe de & McLean, Polly (2012). *This Is Not the End of the Book: A Conversation Curated by Jean-Philippe de Tonnac*. New York: Vintage. [1]
- CARRIÓN, Ulises (1975). El arte nuevo de hacer libros. *Plural*, 41, 33-38. [6]
- CASTILLO, Luis Alberto (2013). Un pájaro rompe la barrera del sonido : opacidad del medio y nomadismo en la poesía de Jorge Eduardo Eielson. *Con Textos: Revista Crítica de Literatura*, 5(5). [5]
- CASTILLO, Luis Alberto (2019). *La máquina de hacer poesía*. Lima: Meier Ramirez. [5]
- CAYLEY, John (2018). *Grammalseps: Essays on Digital Language Art*. New York: Bloomsbury Academic. [1]
- CEIA, Carlos (2009). *Paráfrase*. E-Dicionário de Termos Literários (EDTL). www.edtl.com.pt (acedido em 10 de Maio de 2021). [12]
- CHARTIER, Roger (1997). *A Ordem dos Livros*. Lisboa: Vega. [2, 4]
- CHARTIER, Roger (1998). *As Utilizações do Objecto Impresso*. Oeiras: Difel. [2]
- CHEETHAM, Charlotte (2013). *Le catalogue et ses hybrides = The catalog's mongrels*. Paris: Association Catalyst. [12]
- CHILDS, Peter & Fowler, Roger (2006). *The Routledge Dictionary of Literary Terms*. London: Routledge. [12]
- COELEWIJ, Leontine, Martinetti, Sara & Siegelau, Seth. (2016). *Seth Siegelau: Beyond Conceptual Art*. Amsterdam: Koenig Books.
- CRARY, Jonathan (2017). *Técnicas do Observador: Visão e Modernidade no Século XIX*. Lisboa: Orfeu Negro. [3]
- CROZAT, Pierre (1729). *Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux desseins qui sont en France*. Paris: Imprimerie Royale. [9]
- CUSSEN, Felipe. (2019). *Libros Invisibles. Cuadernos de Arte*, 23, 22-29. [7]

---

## D

- DAMISCH, Hubert (1964). La culture de poche. *Mercure de France*, 482-498. [6]
- DARNTON, Robert (1982). What Is the History of Books? *Daedalus*, 111(3), 65-83. Boston: MIT Press. [1, 6]
- DARNTON, Robert (2007). "What Is the History of Books?" Revisited. *Modern Intellectual History*, 4(03). Cambridge: Cambridge University Press. [4, 6]
- DARRY, Anne & Le Thorel, Pascale (2008). *Les Affiches de Mai 68*. Paris: École Nationale Supérieure des beaux-arts de Paris. [5]
- DARWIN, Charles (2018). *A Origem das Espécies*. São Paulo: Edipro. [4]
- DAVIS, Lennard J. (1983). *Factual Fictions: The Origins of the English Novel*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. [11]
- DE PIGAGE, Nicolas & VON MECHEL, Christian (1778). *La Galerie électorale de Dusseldorf*. Basel: Christian von Mechel. [9]
- DELAIGLE, Francine (1991). *Les catalogues d'exposition: Guide de catalogage*. Paris: Éditions du Centre Pompidou. [10]
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix (1996). *What Is Philosophy?* New York: Columbia University Press. [4]

- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix (2016). *Rizoma*. Lisboa: Sistema Solar. [4]
- DERRIDA, Jacques & BASS, Alan (1982). *Margins of Philosophy*. Chicago: University of Chicago Press. [4]
- DERRIDA, Jacques & RONELL, Avital (1980). The Law of Genre. *Critical Inquiry*, 7(1), 55-81. [5]
- DESERIIS, Marco (2015). *Improper Names: Collective Pseudonyms from the Luddites to Anonymous*. Minneapolis: University of Minnesota Press. [4]
- DRUCKER, Johanna (2004). *The Century of Artists' Books*. New York: Granary Books. [4, 5, 7, 8, 10]
- DRUCKER, Johanna (2009). Entity to Event: From Literal, Mechanistic Materiality to Probabilistic. *Parallax*, 15(4), 7-17. Abingdon-on-Thames: Routledge. [4, 7]
- DUPEYRAT, Jérôme (2012). *Les livres d'artistes entre pratiques alternatives à l'exposition et pratiques d'exposition alternatives*. Art et histoire de l'art. Université Rennes 2, 2012. [10, 11]
- DUPEYRAT, Jérôme (2018). A printed exhibition: VOL. 19 by Klaus Scherübel, *Title of the Show* by Julia Born and *THEREHERETHENTHERE* by Simon Starling. *Revue Faire*, 11. Paris: Éditions Empire. [12]

---

## E

- EISENSTEIN, Elizabeth L. (1979). *The Printing Press as an Agent of Change*. New York: Cambridge University Press. [2]
- ELIASSON, Ólafur (2003). *Olafur Eliasson: The Blind Pavilion*. Berlin: Hatje Cantz. [12]
- ENDERLE, Rubens, ENGELS, Friedrich & MARX, Karl (2007). *A Ideologia Alemã: Crítica da mais Recente Filosofia Alemã em Seus Representantes Feuerbach, B. Bauer e Stirner, e do Socialismo Alemão em Seus Diferentes Profetas*. São Paulo: Boitempo. [3]

---

## F

- FANNI, Maryam, FLODMARK, Matilda & KAAMAN, Sara (2020). *The Natural Enemies of Books: A Messy History of Women in Printing and Typography – Occasional Papers*. London: Occasional Papers. [3]
- FEBVRE, Lucien & MARTIN, Henri-Jean (2000). *O Aparecimento do Livro*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. [2]
- FLISFEDER, Matthew & WILLIS, Louis-Paul (2015). *Žižek and Media Studies: A Reader*. New York: Palgrave Macmillan. [4]
- FLOR, Fernando R. de la (2004). *Biblioclasmo*. Lisboa: Edições Cotovia. [2]
- FLOWER, Desmond & LANE, Allen (1959). *The Paper-back: Its Past, Present, and Future*. London: Arborfield. [6]
- FLUSSER, Vilém (2007). *O Mundo Codificado: Por Uma Filosofia do Design e da Comunicação*. São Paulo: Cosac Naify. [3]
- FOUCAULT, Michel (2002). *O Que É Um Autor?* Lisboa: Vega. [4]
- VAN Fraassen, Bas C. (1992). *An Introduction to the Philosophy of Time and Space*. New York: Columbia University Press. [11]

## G

- GAEHTGENS, Thomas W. & MARCHESANO, Louis (2011). *Display & Art History: The Düsseldorf Gallery and Its Catalogue*. Los Angeles: Getty Research Institute. [9]
- GENETTE, Gérard (2018). *Paratextos Editoriais*. São Paulo: Ateliê Editorial. [7]
- GILBERT, Annette (ed.) (2016). *Publishing as Artistic Practice*. Berlin: Sternberg Press. [6, 7]
- GITELMAN, Lisa (2014). *Paper Knowledge: Toward a Media History of Documents*. Durham and London: Duke University Press. [5]
- GONÇALVES, Sofia (2014). *Página enquanto Heterotopia ou Espaço de Convergência do Design com a Edição: Modelo Editorial para a Produção Acadêmica do Mestrado em Design de Comunicação e Novos Media*. Tese de doutoramento. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10451/10966> (acedido em 22 de Março de 2019). [5, 9, 11]
- GONÇALVES, Sofia (2014b). *Página enquanto Heterotopia ou Espaço de Convergência do Design com a Edição: Modelo Editorial para a Produção Acadêmica do Mestrado em Design de Comunicação e Novos Media*. Volume 3: Montagem literária. Tese de doutoramento. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10451/10966> (acedido em 26 de Outubro de 2020). [5, 6, 7]
- GUMBRECHT, Hans Ulrich (2016). *Serenidade, Presença e Poesia*. Belo Horizonte: Relicário. [11]

## H

- HASKELL, Francis (1987). *The Painful Birth of the Art Book*. London: Thames & Hudson. [9]
- HATHERLY, Ana (1979). *O Espaço Crítico: Do Simbolismo à Vanguarda*. Lisboa: Editorial Caminho. [3]
- HAYLES, N. Katherine (2012). Como Lemos Nós: Close, Hiper, Máquina. *Revista de Estudos Literários*, 2 (Literatura no Século XXI). 57-95 [2]
- HAZLITT, William (1912). *Sketches and Essays*. London: Oxford University Press. [6]
- HILDEBRAND-SCHAT, Viola (2021). The Exhibition Space: On the Hybridity of the Publication between Execution and Extension of Spatiotemporal Concepts. In *Refresh the Book: On the Hybrid Nature of the Book in the Age of Electronic Publishing*. Leiden: Brill. [12]
- HOLFORD-STREVEN, Leofranc (2008). *Pequena História do Tempo*. Lisboa: Tinta-da-china. [11]
- HOUSTON, Keith (2016). *The Book: A Cover-to-Cover Exploration of the Most Powerful Object of Our Time*. New York: W. W. Norton & Company. [2]
- HOWSAM, Leslie (2014). *The Cambridge Companion to the History of the Book*. Cambridge: Cambridge University Press. [2, 6]

## J

- JACKSON, John, Peck, Janice, Simonson, Peter & T. Craig, Robert (2013). *The Handbook of Communication History*. New York: Routledge. [2]

- JAKOBSON, Roman (1987). *Language in Literature*. Cambridge: The Belknap Press. [5]
- JAMESON, Fredric. (2003). Future City. *New Left Review*, 21.
- JARET, Émeline (2006). La place de la production éditoriale au sein de l'oeuvre de Philippe Thomas: quelques éléments d'analyse. Thoughts on the Place of Publications in Philippe Thomas's Oeuvre. *The Sheif Journal*, 4, 2-17. [11]
- JOHNS, Adrian (2000). *The Nature of the Book: Print and Knowledge in the Making*. Chicago: University of Chicago Press. [1, 2, 3]
- JOICEY, Nicholas. (1993). A Paperback Guide to Progress: Penguin Books 1935-c.1951. *Twentieth Century British History*, 4(1), 25-56. [6]
- JUBERT, Roxane (1996). Entre voir et lire: la conception visuelle des catalogues d'expositions. In *Cahiers du Musée National d'Art Moderne: Du Catalogue* (vols. n.ºs 56/57). Aillagon, Jean-Jacques (ed.). Paris: Centre Georges Pompidou. [10]

## K

- KANT, Immanuel (2017). *Crítica da Faculdade do Juízo*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. [8]
- KEIL, Frank C. & Wilson, Robert A. (1999). *The MIT Encyclopedia of the Cognitive Sciences*. Computational Linguistics. Vol. 26. Cambridge: MIT Press. [3]
- KIRSCHENBAUM, Matthew G. (2016). *Track Changes: A Literary History of Word Processing*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University. [1]
- KITTLER, Friedrich (1987). Gramophone, Film, Typewriter. *October*, 41, 101-118. [1]
- KRAUSS, Rosalind E. (1981). The Originality of the Avant-Garde: A Postmodernist Repetition. *October*, 18, 47-66. [8]
- KRAUSS, Rosalind E. (1985). *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: MIT Press. [8]
- KRAUSS, Rosalind E. (1999). *A Voyage on Art in the Age of the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*. New York: Thames & Hudson. [4]
- KRAUSS, Rosalind E. (2011). *Under Blue Cup*. Cambridge: MIT Press. [4]
- KUUSELA, Hanna (2016). Publisher, Promoter, and Genius: The rise of Curatorial Ethos in Contemporary Literature. In *Publishing as Artistic Practice*. Berlin: Sternberg Press. [Conclusão]

## L

- LAZZI, Giovanna, ABRAMI, Artemisa Calgani & LECKEY, Eve (eds.). (1989). *II Catalogui delle Esposizioni*. Firenze: Casalini Libri. [9]
- LEINMAN, Colette (2015). *Les Catalogues d'expositions surréalistes à Paris: 1924-1939*. New York: Editions Rodopi. [9, 10]
- LEINMAN, Colette. (2011). Le catalogue d'art contemporain. *Marges*, 12, 51-63. [12]
- LEVINE, Caroline (2017). *Forms: Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*. Princeton: Princeton University Press. [12]

- LIPOVETSKY, Gilles & Serroy, Jean (2013). *L'esthétisation du monde: vivre à l'âge du capitalisme artiste*. Paris: Gallimard. [8]
- LUDOVICO, Alessandro (2018). *Post-digital Print: The Mutation of Publishing since 1894*. Eindhoven: Onomatopee 77. [1]

---

## M

- MACCANNELL, Dean (1999). *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*. Berkeley: University of California Press. [8]
- MALIK, Rachel (2008). Horizons of the Publishable: Publishing in/as Literary Studies. *ELH*, 75(3), 707-735. [5, 6, 7]
- MANOVICH, Lev (2013). *Software Takes Command: Extending the Language of New Media*. New York: Bloomsbury Publishing. [5]
- MARINETTI, Filippo Tomaso (1919). *Les mots en liberté*. Milano: Edizioni Futuriste di "Poesia". [10]
- MARX, Karl & JAPPE, Anselm (2015). *O Fetichismo da Mercadoria e o Seu Segredo*. Lisboa: Antígona. [3, 4]
- MARX, Karl (2009). *The Eighteenth Brumaire of Louis Napoleon*. Moscow: Dodo Press. [8]
- MARX, Karl (2011). *O Capital: Livro I*. São Paulo: Boitempo. [3]
- MAZLISH, Bruce (1972). The Tragic Farce of Marx, Hegel, and Engels: A Note. *History and Theory*, 11(3), 335-337. [8]
- MCLUHAN, Marshall (1994). *Understanding Media: The Extensions of Man*. London and New York: MIT Press. [1]
- MENDES, Paula (2010). *Metáfora*. E-Dicionário de Termos Literários (EDTL). www.edtl.com.pt (acedido em 2 de Junho de 2021). [12]
- MENKE, Richard (2013). The End of the Three-Volume Novel System, 27 June 1894. BRANCH: Britain, Representation and Nineteenth-Century History. [https://www.branchcollective.org/?ps\\_articles=richard-menke-the-end-of-the-three-volume-novel-system-27-june-1894](https://www.branchcollective.org/?ps_articles=richard-menke-the-end-of-the-three-volume-novel-system-27-june-1894) (acedido em 27 de Outubro de 2021). [6]
- MINISTRO, Bruno (2020). *Todas as Cópias São Originais: Eletrografia e Copy Art em Portugal*. Tese de doutoramento. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. [8, 12]
- MOEGLIN-DELGROIX, Anne (1985). *Livres d'artistes*. Paris: BPI Centre Georges Pompidou, Herscher. [11]
- MOEGLIN-DELGROIX, Anne (1996). Du catalogue comme oeuvre d'art et inversement. In *Cahiers du Musée National d'Art Moderne: Du Catalogue* (vol. n.ºs 56/57). Aillagon, Jean-Jacques (ed.). Paris: Centre Georges Pompidou. [11, 12]
- MOORMAN, Marissa J. (2008). *Intonations: A Social History of Music and Nation in Luanda, Angola, from 1945 to Recent Times*. Athens: Ohio University Press. [2]
- MUMFORD, Lewis (1964). Authoritarian and Democratic Technics. *Technology and Culture*, 5(1), 1. [3]

---

## N

- NANCY, Jean-Luc. (2000). *Being Singular Plural*. Redwood City: Stanford University Press. [4]
- NEALON, Jeffrey T. (2008). *Foucault Beyond Foucault: Power and its Intensifications since 1984*. Stanford: Stanford University Press. [4]

- NEWTON, Isaac (2016). *Principia, Livro I: Princípios Matemáticos de Filosofia Natural*. São Paulo: EDUSP. [11]
- NIKKELS, Walter (2013). *Depicted / Abgebildet / Afgebeeld*. Amsterdam: Valiz & Tropen. [10]

---

## P

- PAOLETTI, Jo Barraclough (2012). *Pink and Blue: Telling the Boys from the Girls in America*. Bloomington: Indiana University Press. [8]
- PARCOLLET, Rémi & SZACKA, Léa Catherine (2014). Écrire l'histoire des expositions: réflexions sur la constitution d'un catalogue raisonné d'expositions. *Culture et Musées*, 22, 137-162. [12]
- PARSONS, Glenn (2016). *The Philosophy of Design*. Cambridge: Polity. [3]
- PICABIA, Francis & TZARA, Tristan (1920). *Exposition Dada*. Paris: Sauns Pareil. [10]
- PIERSON, Michel & PTYX (2002). *Un coup de dés jamais abo-lira le hasard*. www.dedes.com (acedido em 8 de Março de 2021). [10]
- PIETZ, William (1985). The Problem of the Fetish, I. *RES*, 9, 5-17. [4]
- PLATÃO (2000). *Fedro ou da Beleza*. Lisboa: Guimarães Editores. [Introdução]
- POLASTRON, Lucien X. (2007). *Books on Fire: The Destruction of Libraries throughout History*. Rochester, Vermont: Inner Traditions. [2]
- PORTELA, Manuel (2003). *O Comércio da Literatura*. Lisboa: Antígona. [4, 6, 11]
- PORTELA, Manuel (2013). *Scripting Reading Motions: The Codex and the Computer as Self-Reflexive Machines*. Cambridge: MIT Press. [5]
- PRESSMAN, Jessica (2009). The Aesthetic of Bookishness in Twenty-First Century Literature. *Michigan Quarterly Review*, XLVIII(4). Ann Arbor: University of Michigan. [shorturl.at/ijU035](http://shorturl.at/ijU035) (acedido em 4 de Dezembro de 2017). [5]
- PRESSMAN, Jessica (2020). *Bookishness: Loving Books in a Digital Age*. New York: Columbia University Press. [2]
- PRESTON, Beth (2013). *A Philosophy of Material Culture: Action, Function, and Mind*. New York: Routledge. [3]
- PRICE, Leah (2004). Reading: The State of the Discipline. *Book History*, 7(1), 303-320. [2]
- PRICE, Leah (2012). *How to Do Things with Books in Victorian Britain*. Princeton: Princeton University Press. [2]
- PRICE, Leah (2019). *What We Talk about When We Talk about Books: The History and Future of Reading*. New York: Basic Books. [1, 2, 4]

---

## R

- RANCIÈRE, Jacques. (202). *O Espectador Emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro. [Conclusão]
- RECHT, Roland (1996). La mise en ordre: note sur l'histoire du catalogue. In *Cahiers du Musée National d'Art Moderne: Du Catalogue* (Vol. n.ºs 56/57). Aillagon, Jean-Jacques (ed.). Paris: Centre Georges Pompidou. [9]
- REESER, Todd W. & SPALDING, Steven D. (2002). Reading as a Cultural Practice: A Dialogue between Pierre Bourdieu and Roger Chartier. *Style*, 36(4), 659-675. [7]



- RIBEIRO, Amanda (2016). Oficina Arara: cartazes que gritam palavras nas paredes do Porto, *Público*. <https://www.publico.pt/2016/06/05/p3/noticia/oficina-arara-cartazes-que-gritam-palavras-nas-paredes-do-porto-1826210> (acedido em 17 de Outubro de 2020). [5]
- RICHARDSON, E. P. (1976). *American Art, An Exhibition from Collection of Mr. and Mrs. John D. Rockefeller III*. San Francisco: The Fine Arts Museums of San Francisco. [4]
- ROBIDA, Albert & Uzanne, Octave (1895). *La fin des livres. Em Contes pour les bibliophiles*. Paris: Ancienne Maison Quantin. [1]
- ROVELLI, Carlo (2018). *The Order of Time*. New York: Riverhead Books. [11]
- ROYSTON, Anne M. (2019). *Material Noise: Reading Theory as Artist's Book*. Cambridge: MIT Press. [4]
- RUBERY, Matthew (2011). *Audiobooks, Literature, and Sound Studies*. New York: Routledge. [1]

---

## S

- SABINA Aouf, Rima (2017). Algorithm designs seven million different jars of Nutella, *Dezeen*. <https://www.dezeen.com/2017/06/01/algorithm-seven-million-different-jars-nutella-packaging-design/> (acedido em 2 de Novembro de 2020). [8]
- SABINO, Ana (2020). *Instruções de Leitura: Um Estudo sobre Convenções Gráficas de Apresentação da Palavra Escrita*. Tese de doutoramento. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. [11]
- SCHIFFRIN, André (2013). *O Negócio dos Livros: Como os Grandes Grupos Económicos Decidem o Que Lemos*. Lisboa: Letra Livre. [6, 7]
- SCHNEIDER, René (1910). *Quatremère de Quincy et son intervention dans les arts (1788-1830)*. Paris: Librairie Hachette. [11]
- SEROUX d'Agincourt, J. B. (1823). *Histoire de l'art par les monumens depuis sa décadence au IV<sup>e</sup> siècle jusqu'à son renouvellement au XIV<sup>e</sup>*. Paris: Treuttel et Würtz. [9]
- SMITH, Owen F. (2007). Object Artifacts, Image Artifacts and Conceptual Artifacts: Beyond the Object Into the Event. *Artifact*, 1(1), 2-5. [3]
- SPRINGER, Anne-Sophie (2016). *Inter Folia, Aves: Reading Bird Books as Curatorial-Editorial Constellations*. In *Publishing as Artistic Practice*. Berlin: Sternberg Press. [Conclusão]
- STEWART, Garrett (2011). *Bookwork: Medium to Object to Concept to Art*. Chicago: The University of Chicago Press. [5]

---

## T

- TAVARES, André (2015). *Uma Anatomia do Livro de Arquitectura*. Porto: Dafne Editora. [9]
- TEYSSANDIER, Bernard (2002). Les métamorphoses de la *sfoa*: de la galerie comme architecture au livre-galerie. *Études littéraires*, 34(1-2), 71-101. Quebec: Département de littérature, théâtre et cinéma de l'Université Laval. [12]
- THOBURN, Nicholas (2016). *Anti-Book: On the Art and Politics of Radical Publishing*. Minneapolis: University of Minnesota Press. [4]

- TRAVIS, Trish (1999). *Ideas and Commodities: The Image of the Book*. [http://web.mit.edu/m-i-t/articles/index\\_travis.html](http://web.mit.edu/m-i-t/articles/index_travis.html) (acedido em 8 de Novembro de 2018). [4]
- TSCHICHOLD, Jan (1998). *The New Typography*. Berkeley: University of California Press. [10]

---

## V

- VERMEULEN, Ingrid (2010). *Picturing Art History: The Rise of the Illustrated History of Art in the Eighteenth Century*. Amsterdam: Amsterdam University Press. [9, 12]
- VV. AA. (1793). *Catalogue des objets contenus dans la galerie du Muséum français, décrété par la convention nationale, le 27 juillet 1793 l'an second de la République française*. Paris: De l'Imprimerie de C.-F. Paris, imprimeur du Muséum national. [9]
- VV. AA. (1840). *Réimpression de l'Ancien Moniteur, Vol. 14: depuis la Réunion des États-Généraux jusqu'au Consulat*. Paris. [https://books.google.pt/books?id=B7M9AAAAYAAU&source=gbs\\_navlinks\\_s](https://books.google.pt/books?id=B7M9AAAAYAAU&source=gbs_navlinks_s). [9]

---

## W

- WARTOFSKY, Marx W. (1979). *Models, Perception, Representation, and the Forms of Action: Towards an Historical Epistemology*. London: D. Reidel Publishing. [3]
- WINNER, Langdon (1980). Do Artifacts Have Politics? *Daedalus*, 109, 121-136. [3]
- WIX, Gabriele (2021). The Exhibition Catalogue: A Hybrid between Documentation and Seduction, Research and Cultural Business, Applied and Autonomous Art. In *Refresh the Book: On the Hybrid Nature of the Book in the Age of Electronic Publishing*. Leiden: Brill. [11]

## CRÉDITOS DAS IMAGENS

F13 ©Homem do Saco (Instagram)

F14 ©Oficina Arara (Facebook)

F15 ©Comuna de Arroios (Instagram)

F16 ©Clive Phillipot (monoskop.org)

F17 ©Temporary Services (temporaryservices.org)

F23 ©Klaus Scherübel (klausscheruebel.com)

F33 ©Galerie Johann Naldi (www.artsincoherents.com)

F35 ©Galerie Johann Naldi (www.artsincoherents.com)

F48 ©Adam Reich & Jason Burch (www.boltedbook.com)

F49 ©Jason Burch (www.boltedbook.com)

F52 [www.pinterest.pt/pin/567101778063723777/](http://www.pinterest.pt/pin/567101778063723777/)

F62 ©Foundation Yves Klein (www.yvesklein.com)

F67 Vista de exposição: ©Centre Pompidou (www.centrepompidou.fr)

F68 Vista de exposição: ©Centre Pompidou (www.centrepompidou.fr)

F73 ©Karin Sander (www.karinsander.de)

F74 ©Centre Pompidou (www.centrepompidou.fr)

F77 <https://www.pinterest.pt/pin/360499145156292086/>

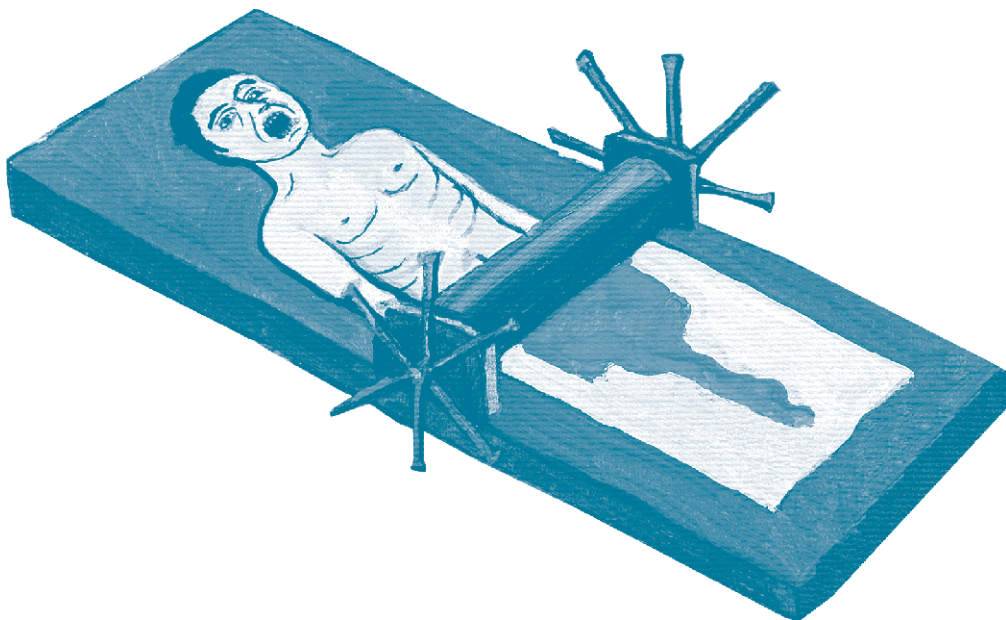
As restantes imagens são fotomontagens ou fotografias produzidas especificamente para esta tese.

## AGRADECIMENTOS

Esta tese só foi possível com a colaboração da comunidade de Materialidades da Literatura da Universidade de Coimbra (colegas e docentes), a quem agradeço toda a ajuda prestada.

Agradeço, em particular, à Ana Sabino, pelo incentivo inicial, à Sara Campino, por todo o apoio e ensinamento, ao meu orientador, pela oportunidade única que foi ser seu aluno, ao André Tavares, pela ajuda e acompanhamento, e ao Filipe Cussen, da Oficina de la Nada, por ter sido um excelente anfitrião durante a minha mobilidade em Santiago do Chile.

A todos os que me aturaram e tiveram paciência para me ouvir falar sobre os mil temas das materialidades em cafés, bares e restaurantes, com especial apreço para a Sofia Arriscado, o Dinis Santos, a Flora Paim e a Margarida Mendes.



Esta tese foi composta nos tipos de letra Signifier e Mabry,  
da autoria de Kris Sowersby e Benjamin Critton.